

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ**

**SİYASAL İSLAM SİNEMASI ÖRNEĞİNDE
İRAN SİNEMASI**

**Hazırlayan
Sabire BATUR**

**Danışman
Prof. Dr. Oğuz MAKAL**

İZMİR - 2007

Doktora tezi olarak sunduğum “Siyasal İslam Sineması Örneđinde İnan Sineması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

SABİRE BATUR

İMZA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sinema-TV Anasanat Dalı doktora öğrencisi Sabire Batur'un 'Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması' konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: BATUR

Adı: SABİRE

Tezin Türkçe Adı: Siyasal İslam Sineması Örneğinde İran Sineması

Tezin Yabancı Dildeki Adı: IRANIAN CINEMA

AS AN EXAMPLE OF POLITICAL ISLAMIC CINEMA

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2007

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: TÜRKÇE

Doktora:

Sayfa Sayısı: 238

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 253

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: PROF. DR.

Adı: OĞUZ

Soyadı: MAKAL

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- İslam
- 2- Rejim
- 3- Siyasal
- 4- Sinema
- 5- Metafor

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Islam
- 2- Regime
- 3- Political
- 4- Cinema
- 5- Metaphor

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Pehlevi'nin ülkeyi modernizme geçirme girişimleri uzun yıllar din adamlarının muhalefetine takılmıştır. Yüzyıllardır Şii geleneği içinde monarşi ile birlikte varlık göstermiş olan din adamlarının, modernizm sürecinden sonra ilk kez monarşi ile ters düşmeye başlaması, yabancıların petrol kaynaklarından büyük rantlar elde etmesinden kaynaklanmıştır. Ülkenin Batılaşmasına en büyük tepki ise Ayetullah Humeyni'den gelmiştir.

Geleneksel İran halkına ters düşen yaptırımlar ve yabancı ülkelere verilen tavizler nedeniyle monarşi rejimine olan güvenleri sarsılmıştır. İşsizlik ve gelir dağılımındaki eşitsizliğin giderek arttığı ekonomik koşullarda Humeyni'nin halkçı söylemiyle İran halkı, Şah'a karşı ayaklanmaya başlamıştır. Ülkenin yönetimi gibi, dış dünyaya bağlı olan sineması da 1958 yılına kadar varlık gösterememiştir. Şah halkın tepkilerinin artmasından korktuğu için Humeyni'yi ülke dışına yollamıştır. Humeyni bu kez yurt dışından gönderdiği video ve ses kasetleri ile camilere, medreselere, Çarşı esnafına ulaşmış, böylece Şah'a karşı yürütülen muhalefet, tabana yayılmıştır. Halk rejime olan hoşnutsuzluğunu ülke genelinde yaşanan grev ve yürüyüşlerle dile getirmiş, Şah bu ayaklanmaları bastırma konusundaki beceriksizliğinin bedelini, 1978 yılında ülkeyi terk ederek ödemiştir. Bu tarihten sonra İran'da yeni bir dönem başlamış, Humeyni'nin önderliğinde örgütlenen İslami rejim, İran'da 1979 yılından sonra uygulamaya girmiştir.

İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulması ve İslam'ın yönetime talip olmasıyla birlikte, siyasal İslam'ın ülkenin her alanına yayılmış ve İslami rejime göre ülkenin yeniden yapılandırılması süreci başlamıştır.

Rejim değişiminden sonra en büyük darbeyi sinema almıştır. Şah karşıtı gösterilerin favorisi haline gelen sinemaların yakılması nedeniyle, bu dönemde sinemanın biteceğine kesin gözüyle bakılırken, Humeyni'nin sinema üzerine yaptığı olumlu konuşmalar sayesinde sinemada yeniden yapılandırılması sürecine gidilmiştir. Humeyni sinemaları yasaklamak yerine İslami rejimin propagandasının yapılabileceği hale gelmesi için, yatırımlar yaparak desteklemiştir. Sinemayı devletin denetimine aldıktan sonra, İslami sinema yapma arayışlarına giren İslami rejimde, sinema adına en iyi gelişme

Hatemi'nin, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na getirilmesi olmuştur. Hatemi'nin özgrlk tavrı sayesinde, Şah döneminde önemli filmler yapmış olan İnan Yeni Dalga yönetmenlerine film yapma izni verilmiştir. Rejimin boşluklarından yararlanan bu sinemacılar, İslami propaganda yapmak yerine, entelektüel sinemalarını geliştirme firsatı bulmuşlardır.

İslami rejimde sinema ile devlet arasındaki ilişkinin, bir dargın bir barışık gitmesi, sinemayı bazen olumlu bazen de olumsuz etkilemiştir. Olumlu etkilendiği dönemlerde, büyük yatırımlar yapılmış, maddi anlamda desteklenmiştir. Ayrıca tüm dünyaya kapılarına kapatan İslami rejim, sineması sayesinde ilk yıllardaki kötü imajını düzeltmiştir.

Yurt dışında İslami rejimin erdemlerini anlatmayı hedeflerken, entelektüel sinemacıların kıvrak zekâları sayesinde, rejim eleştirisi yapan muhalif filmlerin de oluşmasını sağlamıştır. İnanlı muhalif yönetmenlerin Şah döneminden beri kullandığı, metorik anlatım tarzıyla sansürden kurtulup, rejim eleştirisi yapma yöntemini bu dönemde de uygulamaya devam etmişlerdir. Günümüz İnan sinemasında; Şah döneminin muhalif yönetmenlerinin oluşturduğu tarzın, genç yönetmenlerce kullanılması ve muhalif olarak bilinen yönetmenlerin hala film yapmaları, İnan sinemasını ilginç kılmaktadır.

Günümüz egemen sinema anlayışının dışında, naif ve sıcacık hikayeleriyle, İnan sineması, minimal sinema anlayışıyla gerçekleştirdikleri filmlerinde, gerçek ve kurmacanın en doğal şekliyle harmanlandığı, anlatımın metaforlarla zenginleştirildiği, gündelik yaşamın içinde gezinen kamerasıyla yaşamı yakalamaya alışan, insanı duyguların evrensel olduğunu n plana çıkaran samimi yaklaşımıyla Batılı izleyiciyi şok eder ve Hollywood sinemasının standartlarının dışında da filmler yapılabileceğinin en iyi örneklerini oluştururlar.

ABSTRACT

Pehlevi's intention for conversion of modern country attempt has been changing on religious authority for a long time. After the modernisation period, religious authority existing in Şii tradition being together with monarchy for many years beginning to opposite monarchy has been originated by the huge amount of petroleum resources earnings gained by foreigners. The major reaction against modernised country emerged in Ayetullah Humeyni's period.

During this period, Iranian public trust was shocked by obligations against tradition and foreigners compensation. Stated publicly by Humeyni, Iranian started to revolt against Şah because of increasing unemployment and unequal income distribution of economical conditions. Not only country execution but also cinema depending on external world has been existent since 1958. Şah sent Humeyni abroad because of increasing public reaction. At this time, Humeyni reached public base by sending videos and records to mosques and tradesmen. As a result, oppositon movements against Şah started to spread over public base increasingly and public dissatisfaction against Şah was expressed in terms of strike and boycott all over the country. Şah paid the cost of inability to handle this revolt and he left the country in 1978. After that time, a new period appeared in Iran. Islamic regime has been implemented by a leader of Humeyni after the year of 1979.

Political Islam started to spread over each area of the country increasingly by foundation of Islamic republic with intensive Islamic regime demand of Iranian public. The period of restructuring of the country emerged according to Islamic regime.

After the change in regime made Iranian cinema had the biggest stroke. Although there was a possibility of the end of cinema because of firing cinemas being favourite show against Şah, there was a positive statements towards cinema concept expressed by Humeyni made the period restructured. Humeyni supported investments on cinema instead of prohibiting it in order to make Islamic propaganda. In that regime, cinema controlled by government and progress in Islamic concept aimed. Appointed Mr. Hatemi as Cultural and Islamic Lead Minister has been the most important improvement on behalf of cinema. Iranian New Wave directors used

advantage of his free tendencies towards cinema and made important movies like Şah period. They improved themselves instead of making Islamic propaganda.

Positive or negative relation between cinema and government was created positive or negative effect on cinema simultaneously according to Islamic regime. When there was a positive effective period, big investments were made and supported financially. As a result, bad image of Islamic concept concerning closing the doors to the world was corrected by the cinema in the beginning years of the regime.

Intellectual smart directors continued to make movies against the regime by using metaforic expression method style in order to remove censor as used in Şah period instead of expressing Islamic propaganda. Iranian cinema today, metaforic expression method style used by young directors and making still movies by well known opposite directors against regime make Iranian cinema more interesting.

Excluding todays dominant cinema concept, Iranian cinema with naive and warm stories and minimal expression of movies by harvesting reality and scenario together, using metafors, strolling cameras in a daily life to catch whole life and discovering the priority of humanity emotional tendency being universal with sincerity makes western audiences be shocked and forms the best examples of making movies excluding Hollywood cinema standarts.

Önsöz

İran Sineması ile tanışmam 1997 yılında doktora ders aşamasında, Sayın hocam Oğuz Makal’ın bir seminer ödevi ile olmuştur. Ödevimin konusu yurt dışında önemli ödüller alan İran sinemasının başarısının arkasında yatan nedenler ve Abbas Kiyarüstemi sinemasının araştırılmasıydı. Seminer konumu çok sevmiştim ama o yıllarda ülkemizde İran sineması kimse tarafından tanınmıyordu. Bu nedenle seminer çalışmasında en büyük sorunu kaynak bulmada yaşadım. Bu sorunu ancak yabancı dergilerden yapmış olduğum çevirilerle aşmayı başardım. Çevirileri yaptıkça öyle bir sinema ile tanışıyordum ki, çevirdikçe (tanıyıp, hayran kaldığım o yüzden ben de ayrı bir yeri olan) Abbas Kiyarüstemi’yi daha önce tanımadığıma ve filmlerini izlememiş olmama hayıflanmıştım.

İran sinemasını araştırma konusunda heyecanım hiç bitmedi. Ama o dönemlerde doktora tez konum bambaşka bir alanda idi; “Resim sanatındaki Modern akımların Sinemaya Etkileri” tez konumu yabancı dil sorununa takılmadan ve doktora maceramı uzatan süreçten çok önce belirlemiştim. Üzerinde de hayli çalışmışım ama yabancı dile barajını geçemediğim için, üzerinden zaman geçtikçe heyecanım bitmiş, tezim bitirmek zorunda olduğum bir çalışma haline gelmişti.

Bu arada İran sinemasıyla ilgili araştırmalarıma devam edip seminerlere katılıp dergilerde makaleler yazmaya devam ettim. Bu çelişkili durumum arkadaşım Öğr.Gör.Dr.Dilek Tunalı’nın uyarısına kadar devam etti. İstanbul’a birlikte gittiğimiz bir seminer dönüşü “neden doktora tezimi İran Sineması üzerine yapmadığım” sorusuyla kendime gelmişim. Evet neden?

Danışmanım Prof. Dr. Oğuz Makal’a tez konumu değiştirmek istediğimi söylediğimde başta itiraz etmişti. Çünkü diğer konu üzerinde de epey yol almıştım. Ancak tez konumla ilgili heyecanım kalmamıştı. Makal hocamı da ikna ettikten sonra, sıra doktora tez konusu olarak İran sinemasını araştırmaya gelmişti. Yıl 2004’dü ve artık sadece Türkçede değil, tüm dillerde İran sinemasıyla ilgili kaynak bulma imkânım vardı. Ancak inceldiğim kaynakların çoğunda ya aradığım soruların cevapları yoktu ya da tek bir bakış açısıyla İran sineması ele alınmıştı. Genelde İran Sinemasının “Devrim” Sonrası ortaya çıkan bir sinema olduğunun üzerinde duruluyordu. Daha önce İran sinemasıyla ilgili araştırmalar yaptığım için bu çok da

doğru görünmüyordu. Ancak kaynaklar ya bu görüşü ispatlanmaya çalışılıyordu ya da sinemanın İslami rejimin propaganda aracı olduğu yönündeydi. Oysa benim seyrettiğim filmlerde bunlardan başka şeyler vardı. Bu durum karşısında kafam karışmıştı, heyecanım yerini hızla kaygıya bırakmıştı.

İran Sineması üzerine çalışmalar yaparken bir sürü çelişkili durumla karşılaştım. Bir çelişkiler yumağı gibi görülen İranda sinema her zaman din adamlarıyla sorunlar yaşamış olmasına karşın, din adamlarının oluşturduğu rejimde sinema alanına nasıl olurda yatırım yapılıp desteklenmektedir? Ayrıca seyrettiğim filmlerin çoğunda rejim eleştirisi yapılmaktadır. Bu çelişkili durumlara oturduğum yerden cevap bulmam imkânsız gözüküyordu. Bu nedenle İran'a gitmeye karar verdim. İran'da adlarını kitaplardan okuduğum ve filmlerine hayran olduğum yönetmenlerle İran sinemasının ne olduğunu tartışmam şarttı. Ayrıca sinema devletin elinde olduğu için devletin kurumları olan Farabi Sinema Kurumu'ndan yetkililerle ve yılda 2000 kısa film üreten Genç Sinemacılar Derneği yetkilileriyle görüşmeliydim.

İran'ın Ankara Büyük Elçiliğini aradım ve durumumu anlattım. Dönemin Kültür Müsteşarı benimle tanışmak ve daha detaylı bilgi almak için beni Ankara'ya davet etti. Kültür Müsteşarı Sayın Ferhad Palizdar İran sineması üzerine doktora tezinin yapılmasından çok mutlu oldu ve hükümetinin her türlü desteği vereceği sözünü verdi. Çok sevinmiştim. Ancak endişeleniyordum da, İran üzerine kitaplarda okuduğum ve basında gördüğüm her şey beni kaygılandırıyor.

Bu görüşmeden dört ay sonra (İran'a gitme umudumu yitirmeye başlamışken) dört yaşındaki canım oğlumu geride bırakıp bir haftalığına İran'a gidebildim. Küçük oğlumdan ilk kez bu kadar uzun bir süre için ayrılmıştım. Çok üzgün ve tedirgin bir durumda Tahran'a geldim.

İranda Beni Kültür ve İslami İlişkiler Kurumundan yetkililer karşıladı. Büyükelçiliğe daha önce İran'da görüşmeyi istediğim yönetmenlerin listesini vermiş olmama rağmen beni karşılayan kurumun istediğim yönetmenlerden randevu almadığını anladım. Çünkü bu yönetmenler rejime muhalifler. Sadece Farabi ve Genç Sinemacılar Derneği yetkilileri dışında, yönetmen olarak Behram Fermanara'dan başka bir randevu yoktu listelerinde. Ne yani ben bu kadar yolu üç kişiyle görüşmeye mi gelmiştim?

Ertesi gün Tahran'ın Türkiye Büyükelçiliğine gidip, onlardan yardım istedim. Türkiye Büyükelçiliği çalışanları hem istediğim tüm randevuları aldılar hem de araştırmamın bel kemiği olan röportajlar sırasında yardımcı olacak tercümanları ayarladılar. İran Büyükelçiliği sayesinde İran'a gidebildim ama Türk Büyük Elçiliği sayesinde İran Sineması üzerine araştırmamı yapabildim.

Bu çalışmada gerek bilimsel her türlü kaynak kullanılarak gerekse İran Sinemasına yön veren değerli yönetmenlerle bire bir görüşmelerle ortaya çıktı. İran'a giderek kafamdaki tüm çelişkilere cevap bulabildim. Hem İran sinemasının doğru anlaşılması hem de benim İran'ı daha iyi anlamam adına aldığım kararın doğruluğunu tezimi yazarken bir kez daha anladım.

Öncelikle bana İran sinemasını doktorada seminer konusu vererek bu tezin ortaya çıkmasını sağlayan ve tezin gelişmesinde bana bilgileri ve yorumlarıyla yön veren hocam ve tez danışmanım Sayın Prof.Dr. Oğuz Makal'a teşekkür ederim. Tez konumun değişmesi sürecinden başlayarak bilgileri, yorumları ve desteği ile tezimin şekillenmesine yardımcı olan sevgili hocam Sayın Prof. Dr. Oğuz Adanır'a teşekkür ederim. Yaşamımın her alanında beni yüreklendiren, tezimin redaksiyonunu yapan ve biçimsel şekline kavuşması için özveriyle uğraşan, yardımlarını asla unutmayacağım dostum Doç. Nuray Yılmaz'a teşekkür ederim. Dostluğunu her zaman hissettiğim, bilimsel yönlendirmeleriyle tezimin akıcı bir dile sahip olmasını sağlayan sevgili arkadaşım Prof.Dr. Ertan Yılmaz'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Dostluğu ile beni her zaman destekleyen Yrd. Doç. Dr. Zuhâl Çetin Özkan'a ve hazır cevaplarıyla beni her anımda gülümsetmeyi başaran sevgili dostum Mine Özgüven'e sonsuz teşekkürler. Ayrıca, tezimin akademik çerçevesinin oluşumuna bilgileriyle katkıda bulunan tüm hocalarıma ve Öğr. Gör. Dr. Dilek Tunalı'ya teşekkür ederim.

Tezimin İran kısmının ortaya çıkmasında, İran'a gidişimden dönüşüme kadar her konuda yardımcı olup bana inanıp destekledikleri için; İran Büyükelçiliği Kültür Müsteşarı Sayın, Ferhad Palidar'a, İran Kültür Evi Dış İlişkiler Sorumlusu Sayın Firdevs Pishbin'e ve Aşına Dergisi Editör yardımcısı Sayın, Ebu'l- Fazıl Hodadad'a teşekkür ederim.

İran'da gittiğim ilk günden son güne kadar gerek bilgileri gerekse dostluklarıyla bana güç veren ve tezimde bulunan tüm röportajların tercümelerini yapan İran'ı daha iyi anlamam adına verdikleri bilgiler ve arkadaşlıkları için, sevgili

Hayedeh Motevasseli, Yasha Bayat ve Amir bey'e tezime yaptıkları her türlü değerli katkılarından dolayı teşekkürü borç bilirim. Ayrıca İranlı arkadaşlarımı tanımama neden olan ve tezimin bel kemiği olan röportajları yapmamı sağlayan, T.C. Tahran Büyükelçiliği çalışanlarına başta, Kültür Ataşesi Sayın Mehmet Kaya ve Basın Ataşesi Sayın Levent Alpaslan olmak üzerine teşekkür ederim.

Ayrıca zamanlarını ve bilgilerini benden esirgemeyen, sorduğum her soruya verdikleri altın değerindeki cevaplarıyla, tezimin ortaya çıkmasını sağlayan; İran sinemasının en önemli yönetmenleri; Bahram Farmanara, Dariush Merchjui, Behman Beyzai, Rıza Mir-Kerimi, Amir Shahab Rezeviar'a, Tahran Sanat Üniversitesi Sinema Fakültesi Öğretim Üyesi Sayın, Mecid Şeyh Ensar'a, Farabi sinema Kurumu Dış ilişkiler sorumlusu Sayın, Fatemeh Şalmani Moradi'e, Tahran Genç Sinemacılar Derneği Başkanı Sayın, Massoud Bakhshi'e, Görüntü yönetmeni Sayın; Sadegh Mianji ve Behar Behi'ye verdikleri bilgiler ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Her konuda beni destekleyip yüreklendiren ancak İran'dayken her telefon görüşmemizde, "tezinin konusu Kore sineması olsaydı, oraya mı gidecektin" yorumunu yapan ve her konuşmamızda değişik ülkelerle yorumunu renklendiren, meslektaşım ve hayat arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Yüksel Batur'a, teşekkür ederim. Canım bir tanecik oğlumdan dört yaşındayken hayatının yedi gününü bensiz yaşamasına neden olduğum için öncelikle özür diliyorum. Ama ortaya çıkan sonuçtan, ileride gurur duyacağına inanıyorum. O sıcacık sevgisini gözlerinden yüreğime akıtarak beni mutlu bir anne yapan, onsuz bir hayatı asla düşünemeyeceğim canım oğlum Deniz Batur'a sonsuz teşekkürler.

Sabire BATUR

Ocak-2007 İzmir

İÇİNDEKİLER

SİYASAL İSLAM SİNEMASI ÖRNEĞİNDE İRAN SİNEMASI

| | Sayfa |
|--|-------|
| YEMİN METNİ | ii |
| TUTANAK | iii |
| YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU | iv |
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vii |
| ÖNSÖZ | ix |
| İÇİNDEKİLER | xiii |
| KISALTMALAR | xvi |
| TABLolar LİSTESİ | xvii |
| FOTOGRAFLAR LİSTESİ | xviii |
| EKLER (RÖPORTAJLAR) LİSTESİ | xix |
| GİRİŞ | 1 |

1. BÖLÜM

İRAN SİYASİ TARİHİ

| | |
|--|----|
| 1.1. 1979 ÖNCESİ İRAN'IN SİYASİ TARİHİ..... | 7 |
| 1.1.1. Modernizm ve Anayasal Devrim..... | 7 |
| 1.1.2. Petrol Kaynaklarının Bulunmasının Etkisi..... | 8 |
| 1.1.3. Rıza Şah Dönemi..... | 10 |
| 1.1.4. Muhammed Rıza Şah Dönemi..... | 11 |
| 1.1.5. Din Adamlarının Toplumda Etkinlik Kazanması..... | 13 |
| 1.1.6. Musaddık Dönemi ve Milli Cephe..... | 15 |
| 1.2. İRAN'DA REJİM DEĞİŞİMİ VE HAZIRLAYAN KOŞULLAR..... | 17 |
| 1.2.1. Amerika-İran İlişkilerinde Yeni Dönem..... | 17 |
| 1.2.2. Amerika'nın Kılavuzluğundaki "Ak Devrim"..... | 18 |
| 1.2.3. Humeyni ve İslam Cumhuriyeti'ne Doğru..... | 21 |
| 1.2.4. Monarşi Rejiminin Yıkılmasına Yönelik Eylemler..... | 23 |

| | |
|--|----|
| 1.2.5. Değişim ya da Devrim..... | 26 |
| 1.2.6. Humeynizm ya da Din Esaslı Devlete Doğru..... | 28 |
| 1.2.7. Amerikalı Rehine Krizi ve Irak Savaşı..... | 33 |
| 1.3. İSLAM CUMHURİYETİ'NİN OLUŞUMU..... | 35 |
| 1.3.1. İran İslam Cumhuriyeti'nin Yasaları..... | 36 |
| 1.3.2. İran İslam Cumhuriyeti ve Siyasal İslam..... | 39 |
| 1.3.3. Rejim Değişiminin Sonuçları..... | 45 |

2. BÖLÜM

İRAN SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

| | |
|---|----|
| 2.1. SİNEMANIN İRAN'A GELİŞİ | 47 |
| 2.1.1. Muhafazakârların ve Şah'ın Sinemaya Bakışı..... | 47 |
| 2.1.2. Azınlıklar Tarafından Yapılan İlk Filmler..... | 49 |
| 2.1.3. Yabancı Filmlerin Sinema Alanını İşgali..... | 50 |
| 2.1.4. "Milli Cephe" Hükümeti ve Ulusalcılık Akımı | 52 |
| 2.1.5. İran Sinemasının Oluşumu ve Tefrika Romanları (Farsi Filmler)..... | 53 |
| 2.1.6. Farsi Filmlere Karşı Yabancı Filmler..... | 56 |
| 2.2. YENİ İRAN SİNEMASI VE OLUŞUMUNA KATKIDA BULUNANLAR | |
| 2.2.1. İran Televizyonu'nun Kurulması..... | 58 |
| 2.2.2. Sinema Okulları ve Genç Sinemacılar Derneği..... | 58 |
| 2.2.3. Çocuklar ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü..... | 59 |
| 2.2.4. Yeni Film Grubu..... | 60 |
| 2.2.5. Entelektüel Sinemacılarla Canlanan Sinema..... | 60 |
| 2.3. İRAN YENİ DALGA SİNEMASI..... | 63 |
| 2.3.1. İran Sinemasında Edebiyat ve Edebiyatçıların Ağırlığı..... | 66 |
| 2.3.2. Taziye Oyunları..... | 66 |
| 2.3.3. Binbir Gece Masalları..... | 69 |
| 2.3.4. Fars Şiiri..... | 71 |
| 2.3.5. Fars Romanı..... | 72 |
| 2.3.6. İran Sineması'nı Etkilemiş Yazarlar..... | 80 |
| 2.3.7. Yazar ve Yönetmenlerin Yön Verdiği Sinema..... | 83 |

3.BÖLÜM

İRAN SİNEMASININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI

| | |
|--|-----|
| 3.1.YAPILANMANIN İLK EVRESİ (1979-1989)..... | 88 |
| 3.1.1. Sinemada Devlet Desteği..... | 96 |
| 3.1.2. Sinemada Yasaklamaların Başlaması..... | 96 |
| 3.1.3. Sinema Salonlarıyla Uygulanan Gizli Sansür..... | 99 |
| 3.1.4. Sinemada İslami “Sansür” Kuralları..... | 102 |
| 3.1.5. Sinemada Bilinen “Kırmızı Hatlar”..... | 105 |
| 3.1.6. İslami Sinemanın Yapılandırılmasında Yaşanılan Sorunlar.... | 107 |
| 3.1.7.İslami Sinemanın Onayladığı Konular..... | 109 |
| 3.2.HATEMİ DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE İSLAMİ REHBERLİK BAKANLIĞININ ÖNEMİ..... | 113 |
| 3.2.1.Farabi Sinema Kurumu Ve Sinemanın Yeniden Oluşturulması..... | 117 |
| 3.2.2.Sinema Sektörünü Oluşturan Kurumlar..... | 125 |
| 3.2.3.Farabi'nin İran Sinemasını Yurt Dışına Açmasındaki Nedenler..... | 127 |
| 3.2.4. İslami Rejimin Sinemayı Desteklemesinin Nedenleri..... | 130 |
| 3.2.5 Sinemada İslamın Siyasallaşması..... | 133 |
| 3.3.SİNEMA ALANINDA YENİ ÇATIŞMALAR (1989-1997)..... | 138 |
| 3.3.1.Yeniden İslami Sinema Arayışları..... | 141 |
| 3.4.HATEMİ DÖNEMİ; SİNEMADA ÖZGÜRLÜK (1997-2005)..... | 145 |
| 3.4.1.İslami Rejimin İçinden çıkan“Siyasal Sinema”..... | 149 |
| 3.4.2. Sinemada Kadının Yeniden Sunumu..... | 154 |

SONUÇ.....160

KAYNAKÇA.....168

EKLER.....176

ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR

| | |
|---------------------|------------------------------------|
| a.g.e. : | Adı Geçen Eser |
| y.a.g.e.: | Yukarıda Adı Geçen Eser |
| a.g.r.: | Adı Geçen Röportaj |
| y.a.g.r: | Yukarıda Adı Geçen Röportaj |
| Bkn: | Bakınız |
| (A.B.Ç.): | Altını Ben Çizdim |
| S.B. : | Sabire Batur |
| yay.,: | Yayınevi |
| yay...mamış: | Yayınlanmamış |
| s. : | Sayfa |

TABLolar LİSTESİ:

- Tablo 1.a 1980–82 Yılları Arasında Gösterim İZni Alan Film. Sayısı 98 s.
- Tablo 1.b. 1980–82 Yılları Arasında Gösterim İZni Alamayan Film. 98 s.
- Tablo.2 1979–82 Yılları Arasında İZin Alan ve Alamayan İZan Filmleri 98 s.
- Tablo.3 1997 Yılında Uluslararası Festivallerde En Başarılı İZanlı Yönetmenler 235 s.
- Tablo.4 1997 Yılında Uluslararası Festivallerde En Başarılı İZan Filmleri 235 s
- Tablo.5 1997 Yılında Farabi Sinema Kurumunun Yurt Dışına Sattığı En İyi 10 Film 236 s.
- Tablo.6 1998 Yılında Uluslararası Festivallerde En Başarılı İZanlı Yönetmenler 237 s.
- Tablo.7 1998 Yılında Farabi Sinema Kurumunun Yurt Dışına Sattığı En İyi 10 Film 237 s.
- Tablo.8 1999 Yılında Uluslararası Festivallerde En Başarılı İZan Filmleri 238 s
- Tablo.9 1999 Yılında Uluslararası Festivallerde En Başarılı Yönetmenler 238

FOTOĞRAFLARIN LİSTESİ

Foto.1. Berham BEYZAİ (Yönetmen)

Foto.2 Berham BEYZAİ ve Sabire Batur

Foto.3 Dariush MERCHJUI (Yönetmen)

Foto.4 Dariush MERCHJUI ve Sabire Batur

Foto.5 Fatemah Şalmani MORADİ (Farabi Sinema Kurumu, Dış İlişkiler Sorumlusu ve Sabire Batur

Foto.6 Rıza-Mir KERİMİ (Yönetmen)

Foto.7 Rıza-Mir KERİMİ ve Sabire Batur

Foto.8 Bahman FARMANARA (Yönetmen)

Foto.9 Bahman FARMANARA ve Sabire Batur

Foto 10. Behar BEHİ- Sadegh MİANJİ ve Sabire Batur

Foto 11. Behar BEHİ(Kısa Film Yönt.)&Sadegh MİANJİ (Görüntü Yönt.)

Foto 12. Massoud BAKHSHİ (Genç Sinemacılar Derneği Başkanı)

EKLER RÖPORTAJLAR

| | |
|---|--------|
| Ek.1. Dariush Merchjui (yönetmen) | 177 s. |
| Ek.2. Behram Beyzai(yönetmen) | 185 s. |
| Ek.3. Rıza-Mir Kerimi(yönetmen) | 191 s. |
| Ek.4. Sadegh Mianji&Behar Behi(G.Yönet.) | 199 s. |
| Ek.5. Amir Shahab Razarvian(yönetmen) | 213 s. |
| Ek.6. Fatemeh Şalmani Moradi(Farabi S.Kurumu) | 221 s. |
| Ek.7. Massoud Bakhshi(Genç Sin.Der.Bşk) | 229 s. |

GİRİŞ

Sinema tarihinde siyasetle sinemanın dolaylı ve dolaysız mutlaka etkileşim içinde olduğu görülmüştür. Bu tezin inceleme alanı, İran’da siyasal İslam’ın oluşturduğu rejim değişiminin dayattığı yeni toplumsal, siyasal ve kültürel ortamın İran sinemanı nasıl şekillendirdiği ile ilgilidir.

Sinema siyaset ilişkisinin ilk yaşandığı ülke Sovyetler Birliği’dir. Rusya’da gerçekleşen sosyalist devriminden sonra, ülkede oluşan yeni yönetim biçimi kendi kültür ve sanatını da oluşturmak istemiştir. Bu nedenle devrimin ilk yıllarında sanattan özellikle de sinemadan nasıl yararlanılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Yeni rejimin sinemayı kamulaştırarak varlığını sürdürmek ve devrimi halklarına anlatmak için sinemadan yararlandığı görülmüştür. Bu dönemde devrimin istemleri doğrultusunda filmler yapılması istenmiştir Yeni yönetimin sinemadan beklediği 1930’lara dek siyasetin sinemadan beklediği, toplumsal değişimi kendi ideolojisi doğrultusunda yönlendirmesine yardım etmesidir.

Siyaset ve sinema ilişkisinin dolaysız yaşandığı diğer bir sinema da Mussolini dönemindeki faşist İtalyan sinemasıdır. Sinemanın rejime bağlı propaganda aracılığıyla kullanılması doğrultusunda Cinecitta sinema stüdyoları, LUCE Enstitüsü kurulmuştur. Buralarda yapılan filmler de ülkenin faşist yapılanmasını sağlamaya ve tüm toplumun yaşamsal ve kamusal alanların ele geçirmesine yönelik olmuştur.

Mussolini için sinema “en güçlü sanat” olarak nitelendirildiği için, devlet tarafından faşist sinemanın yapılması için her türlü destek sağlanmıştır. Ancak bu çalışmalara rağmen, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının ilk tohumları Luce Enstitüsü’nde atılmıştır.

Sinemanın siyasal rejimin hizmetine sunulduğu diğer bir örnek de faşist dönem Nazi sinemasıdır. Nazi döneminde kurulmuş olan Basın ve Propaganda Bakanlığı, sinemadan nasıl yararlanılacağını belirleyen ve denetleyen bir yapı oluşturmuştur. Nazi döneminde de siyasi ideolojinin toplumsal ve kültürel alana hâkim olma istemiyle, sinemayı biçimlendirdikleri görülmüştür.

Siyasal rejimin sinema ile doğrudan ilişkili olduğu bir yapı, kırk yıl sonra toplumsalı ele geçiren ve siyasi otoriteyi kurabilen İslami bir rejimde oluşmuştur. Bu

tez İslami rejimin sinemayı siyasetleri doğrultusunda nasıl kullandığının yanıtını bulma çabasıdır.

İran sineması ülkenin siyasal tarihindeki değişimlerden etkilenerek oluştuğu için, tezin birinci bölümü İran siyasal tarihindeki önemli dönemeçlerin hatırlanması amacıyla hazırlanmıştır. İran petrol yataklarının zenginliği ve jeopolitik yapısı nedeniyle sömürgeci devletlerin her zaman ilgi odağı olmuştur. Şah Rıza Pehlevi'nin yanlış kararları İran'da her zaman varlıklarını hissettiren din adamlarının güçlenmesine neden olmuştur. Tezin birinci bölümünde siyasi olayların ve kararların İran'ı nasıl bir noktaya getirdiği incelenecektir.

İran'a sinemanın gelişi din adamları tarafından sert tepkilerle karşılanmıştır. Rıza Şah'ın yabancı hayranlığı ve din adamlarının tepkisinden çekinmesi nedeniyle uzun bir zaman sinemaya hiçbir yatırım yapılmamış, ülkede sinema adına sadece yabancı filmler gösterilmiştir. 1950 yılına kadar İran sinemasından bahsetmek zordur. İran edebiyatındaki tefrika romanlarının sinemaya uyarlanmasıyla Farsi filmler çekilmeye başlanmış ve İran sineması Farsi filmlerle oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde İran sineması adına yatırımların yapıldığı bir dönemdir. Özellikle Şah'ın karısı Farah Diba'nın çabalarıyla kurulan, Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü'nde kurulan Sinema Bölümü, İran sinemasının gelişimine önemli katkıda bulunmuş ve entelektüel sinemacıların ve İran Yeni Dalga'sının en iyi örneklerini vermesini sağlamıştır. Bu dönemde sinemaya önemli yatırımlar yapılmış ve rejim değişiminden sonra gündeme gelecek olan sinemanın temelleri bu dönemde atılmıştır. 1960'ların sonlarından itibaren entelektüel yönetmenler Fars edebiyatında da aynı dönemlerde başlayan toplumsal gerçekçi bir anlayışla Şah dönemini eleştiren filmler yapmışlardır. Bu dönemden başlayarak sinemanın ve Fars edebiyatının birbirlerini etkilediği görülmüştür. Bu etkilenmeden dünya sinemasında eşi az görülen bir edebiyatçı-yönetmen kuşağı gelişmiştir. İranlı yönetmenler kültürlerinin bir parçası olan Taziye oyunları, Binbir Gece Masalları, Fars şiiri ve romanının imgelerini İran sinemasına ustalıkla taşımışlardır. Bu iki sanat dalının birbirlerini etkilemesi sonucunda ortaya İran sinemasının en iyi filmleri çıkmıştır. Tezin ikinci bölümünde sonunda bu konu üzerinde durulacaktır. Ülkenin siyasal, ekonomik ve sanatsal alanlarında belirmeye başlayan eleştirel bakış rejimin sorgulanmasını sağlamıştır. İşte bu hareketli toplumsal koşullarda gelişme gösteren

İran sineması toplumda yaşanan her türlü olumsuzluğun konu edildiği bir sinema haline gelmiştir.

Tezin tamamında adı geçen İran sineması; muhalif, entelektüel, İran Yeni Dalga'sının yönetmenleri ve filmleri yerine kullanılmıştır. Ayrıca bu tezde, "İran devrimi" kavramı yerine, "rejim değişimi" kavramı daha uygun görülmüştür.

Rejim değişiminden sonra ülkenin geneline hakim olan kaos ortamında din adamlarının Batı'nın her türlü kötülüğünün kaynağı olarak gördükleri sinemayı yasaklayacakları düşünülmüş ise de, İslami rejim herkesi şaşkırtarak sinema alanına büyük yatırımlar yapmış ve film yapımını da maddi olarak desteklemiştir.

Tezin üçüncü bölümünde sinemanın İslami rejime göre yeniden yapılanmaya gidişi incelenecektir. Rejim kendi kurallarını oluşturmaya başladıkça sinemanın ele aldığı konular da değişmiştir. Rejim değişiminin ilk yıllarında durma noktasına gelen sinema sektörünün, kısa zamanda kat ettiği yol göz önüne alındığında, sinemanın değişken yapıda olmasındaki en önemli etkenin, İslami rejimin sinemayı siyasi görüşleri doğrultusunda manipüle etmesidir.

Üçüncü bölümde İslami rejimin kurallarıyla çelişkili görülen sinemanın din adamları tarafından kabul görmesinin ardındaki nedenler araştırılacaktır. Bu bölümde İslami rejimin sinemaya neden yatırım yaptığı üzerinde de durulacak, ayrıca araştırılmıştır. Ayrıca dış dünyaya kendisini kapatmış bir rejimin, sineması yoluyla yurt dışına açılmak istemesinin nedenleri saptanacaktır.

İslami rejimin başından beri oluşturmaya çalıştığı "İslami sinema"nın halk ve aydınlar tarafından beğenilmemesine rağmen, İran sinemasının entelektüel sinemacıların varlığı sayesinde yeni bir dönemece girdiği görülmüştür. Hatemi'nin başkanlığında kurulmuş olan Farabi Sinema Kurumu nitelikli filmlerin üretilmesi ve 1960'ların hareketli, tartışan ve üreten sinema ortamının yeniden oluşması için, Şah döneminde de muhaliflikleriyle tanınan İran Yeni Dalga sinemasının Kiyarüstemi, Naderi, Beyzai, Mehrcuyi gibi yönetmenlerine bu yeni dönemde yeniden film yapmaları için olanak sağlamıştır. Böylece sinema alanında İslam'ın siyasallaşması hedeflenirken, muhalif bir sinemanın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. 1960'lı yıllardaki gibi toplumsal gerçekçi yönelimleriyle 1980'li yılların sonlarından itibaren İran Yeni Dalga'sının devamının en iyi örneklerini vermişlerdir. İran sinemasının bu en radikal yönetmenleri, Şah döneminde de yaptıkları gibi, metaforik anlatımla

İslami sansürün üstesinden gelmişler ve rejim eleştirilerini yapmayı sürdürmüşlerdir. İran sineması içinde kendiliğinden gelişen bu hareket genç yönetmenleri de etkileyerek, muhalif filmlerin metaforlar kullanılarak sansürü atlatmayı başardıkları, İran'ın kendine has koşullarından oluşan “yaratıcı bir sinemanın” da gelişmesini sağlamıştır.

İran sinemasındaki muhalif filmler Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde artış göstermiştir. Sinema bölümünün başkanı ve yönetmen Seyfullah Dad'ın Farsi film yapımını kısıtlayıp, entelektüel filmlerin yapılmasının önünü açtığı görülmüştür. Bu dönemde yapılan filmlerin rejim eleştirisi yapan ‘siyasal sinema’ örnekleri oldukları söylenebilir.

Tezin konusunun zorluğu ve yorum farklılıklarından dolayı tartışma açacağı düşünülerek, bu tezde bilimsel kaynaklarla beraber, İran'da İran Yeni Dalga'sının öncüleri sayılan yönetmenlerle ve Farabi Sinema Kurumu'nun temsilcisiyle yapılan röportajlardan da yararlanılmıştır.

Bu röportajlar sayesinde, İran sinemasında bilinen yasaklamaların dışında iki yeni (gizli) sansürün de devrede olduğu ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, yılda 80 film üretimi yapan bir ülkenin sinema salonunun yetersiz olması çelişkili bir durumdur. Yaklaşık beş aşamalı bir sansür kurulundan geçen filmler her türlü izni almasına rağmen, sinema salonlarının yetersizliği nedeniyle, gösterim sırasını beklerken seyirciye ulaşmadan iflas ettikleri sıkça görülen bir vakadır. “*Bazen hiç sansür yapmadıkları da oluyor. Ancak yaptığımız filmi sinema salonu bulup gösteremiyorsanız işte sansür burada devreye giriyor*”.¹ Seyircisiyle sinemalarda buluşamayan yönetmenler de devletin düzenlediği festivallere katılarak bu buluşmayı gerçekleştiriyorlar.

İkinci tip sansürün yabancı filmlere yapıldığı görülmektedir. Yabancı filmlerin ülkeye gelişi devletin kontrolünde yapılmaktadır. İzin alabilen filmlerin, bu kez de dublaj tekniği ile sansürlendiğine tanık olunmaktadır. Örneğin birlikte yaşayan sevgililer karı-koca olarak gösterilmektedir. Bu filmlerde İranlılar çok sevdiği yabancı aktörlerin Humeyni'yi ya da İslamiyet'i öven sözleriyle şaşırdıklarını belirtmişlerdir. Çoğu kez bu filmler çok kötü dublajlandığı için, filmin konusunun anlaşılabilir duruma geldiği belirtilmiştir.

¹ Amir Shahab Rezervian ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

“Mesela Evita filmini biliyorsunuz; filmdeki serbestçe görülen bütün sahneleri kesmişler, filmi İslami kurallara göre sansürlemişler ve hatta filmdeki konuya anlatmayan bir şekilde dublajlamışlar, sonuçta film Evita olmaktan çıkıp bambaşka bir hal almıştır. Eğer filmin yönetmeni filminin ne hale geldiğini görse kesin şikâyetçi olur.”² İzleyicinin konusunu

anlayamaz hale geldiği filmlere gitmesi önlenerek yerli sinemanın tercih edilmesi sağlanmış ve yerli sinema sektörü korunmuştur.

İran’da 2005 yılı Nisan ayı içinde geçirdiğimiz bir hafta boyunca sinema ile televizyonun arasının hiç de iyi olmadığı gözlenmiştir. İran’da resmi yayın yapan beş televizyon kanalı bulunmaktadır. Bu kanallardan bir tanesi neredeyse açılışından kapanışına kadar dini yayın yapmaktadır. Başka bir kanal dünyada olan olayları İngilizce olarak vermektedir. Diğer kanallarda ise kalitesiz televizyon yapımları yayınlanmaktadır. İran’da bulunulan bir hafta boyunca televizyon kanallarında bir tane bile İran filmi seyredememek çok garip bir durumdur. Sonradan televizyon ile sinema kurumlarının başında bulunan yöneticilerin birbirleriyle çatışma halinde olduğu yönetmenlerle yapılan görüşmelerde öğrenilmiştir. Bu çatışmadan ne yazık ki, İran halkı kendi ülkesinin filmlerini televizyonda seyredemeyerek cezalandırılmıştır. Televizyonun başında bulunan muhafazakâr kesim sinemayı tamamen ret etmiştir. Reformcuların elinde olan sinema da televizyonu dışladığı için devlet bünyesinde olan bu iki kurumun birbirleriyle etkileşimlerinin olmadığı görülmüştür.

Bu tez siyasi rejimin el değiştirmesiyle oluşan yeni yapılanmada sinemanın İslami rejimle etkileşimlerini ortaya koyarak, sinemanın siyasetçilerin neden olduğu değişimlerden bire bir etkilendiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca “Yeni” ya da “Devrim Sonrası” olarak adlandırılan sinemanın, 1960’larda başlayan İran Yeni Dalga’sının genç yönetmenler tarafından devam ettirilen “entelektüel-muhafif” bir sinema olduğu anlatılacaktır. İran sinemasında Genç Sinemacılar Derneği’nin 2005 verilerine göre, aktif olarak sinema yapan 280 uzun ve 600 kısa metrajlı yönetmen yılda ortalama 70 uzun metrajlı ve 2000’den fazla kısa metrajlı film çekmektedir. İran filmlerinin sinemasının her türlü İslami kurallar ve yasaklamalarla daraltılmış bir alanda yapıldığı ve gerek yurt içinde gerekse yurt dışında ilgiyle izlenen,

² D.Mehrcuyi ile yapılan röportaj, Nisan 2005, Tahran

seyircisiyle naif ve insancıl ilişkiler kurabilen anlatı yapısına sahip olduğu ve bu sinemanın hangi aşamalardan geçerek bu noktaya geldiği açıklanmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

İRAN SİYASİ TARİHİ

1.1. 1979 ÖNCESİ İRAN'IN SİYASİ TARİHİ

İran tarihi boyunca Ortadoğu'nun en önemli jeopolitik ülkelerinden biri olarak hep stratejik çekişmelerin ortasında kalmıştır. Özellikle zengin petrol yataklarının bulunmasından sonra, yabancı güçlerin dikkatini daha çok çekmiş ve Rusya ile İngiltere'nin Ortadoğu'daki yayılma politikaları içinde stratejik önemini korumuştur. Bu iki güç 18. yüzyıldan başlayarak İran'ın iç ve dış politikası üzerinde etkin olmuşlardır. Bu nedenle İran'daki tüm rejimler dış politikada bu iki gücün dışında kendilerine alternatif bir güç arama gereği duymuşlardır. Kaçar hanedanlığı tarafından 'alternatif olabilecek olan güç' Amerika olarak düşünülmüş ise de, İran ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın ilgisini çekebilmiştir. Ancak II. Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte İran gerek siyasal, gerekse kültürel konularda İngiltere ve Sovyetler Birliği'nin etkisi altında kalmıştır. Batı dünyasının yaşadığı modernizm sürecinin izlerini de İngiltere ve Rusya'nın öncülüğünde yaşamlarına dâhil etmişlerdir.

1.1.1. Modernizm ve Anayasal Devrim

Rusya ve İngiltere'nin yönlendirmeleriyle modernleşme hareketi İran'da 1800'lerin sonlarında başlamış olmasına karşın, yaşanan değişimler çok hızlı olmuştur. Geleneksel bir yapıya sahip olan Kaçar Hanedanlığı, halkın değişen isteklerine cevap veremez duruma gelince 1906 yılında Anayasal (meşruti) Devrim yapılmıştır. 1906 yılından 1911 yılına kadar devam eden Anayasal süreç İran tarihinin en önemli değişimlerinden biridir. İran, Anayasal Devrim'den 1979 yılındaki rejim değişimine kadar emperyalist devletlerin gözdesi olmuştur. Dışarıdan gelen her türlü yeniliğe açık gözüken İran'da modernizm hareketi de hız kazanmıştır. *"Şah Rıza dini; kamusal alandan çıkardığında, 1906 Anayasasında oldukça eğreti bir biçimde bir arada bulunan üç güç (din, monarşi ve modernlik) arasındaki denge,*

monarşi-modernlik lehine bozuldu.”³ Bu yeni yapılanmada Şah Rıza dini modernleşme sürecinde geri plana atıp, monarşi ve modernizmi ön plana çıkartmıştır. Bu yeni yapılanmadan sonra İran’da modernleşme adına bir dizi yenilik günlük yaşamın içine dâhil olmuştur. Batı tarzı yaşam şartlarının İran’da uygulanmaya başlanmasıyla birlikte, “*geleneksel seçkinlerin ilerici üyeleri değişimci öğelerle ittifak içine girmişlerdi. Liberal aydınlar, ticari liderler ve eylemci din adamlarını içeren yeni bir yönetici-seçkin sınıfı doğmuştu*”⁴ Gelenekselciler ve reformcular olarak adlandırılacak olan bu iki farklı görüş, birlikte hareket etmeye bu tarihten itibaren başlamıştır. Kısacası 1906 Anayasal Devrimi; İran toplumunun bugünkü siyasal tablosunu oluşturmuştur.

Ülkede yaşanmaya başlayan değişime tepkileri kısa sürede rejime yönelmiştir. Şehirlerde durum daha karışık bir hal almış, muhafazakâr seçkinler değişimlere karşı bir tavır geliştirmemişken, aydınlar, tüccarlar ve din adamlarından oluşan yeni bir muhalif grup oluşmuştur. Ülkede modernizm adı altında yaşanan olayın, tamamıyla Batı taklidi bir yaşamın tüm argümanlarıyla İran halkına dayatılmasına karşı çıkmışlardır.

Ülkenin aydınları modernizmle yapılmak istenilenin İran kültürünün yok edilmesi olduğunun altını çizerek bu olaya tepki göstermiştir. Tüccarlar modernizm kisvesi altında rejimin yabancı mallara bağımlı bir ticaretin oluşmasına izin vermesinin İran’ın ticari yaşamını yok edeceğini belirtmiştir. Din adamları ise toplumsal yaşamda hızla yayılmaya başlayan Batı özentisi gençlerin İran’ın adet, örf ve geleneklerini hiçe sayarcasına yaşamalarına karşı çıkmıştır. Toplumsal katmanların hepsini birden rahatsız eden 1906 Anayasal devrimi İran toplumunun içinde yaşadığı en büyük çelişkiyi de başlatmıştır.

1.1.2. Petrol Kaynaklarının Bulunmasının Etkisi

³ Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç; Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**, Metis Yay., İstanbul, 1997, 16 s

⁴ Richard W. Cottam, “The Iranian Revolution”, Niki R. Keddie ve Juan Ricardo Cole (ed.) *Shi’ism and Social Protest* New Haven: Yale University Pres, 1986; 63 Özgür Yaren, *Devrim Sonrası İran Sineması Muhsin Makhmelbaf Örneği*, A.Ü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2002, s.16’daki alıntı.

lke Anayasal Devrim'le yeni bir yapılanmaya alişmaya çalışırken, 1908 yılında ikinci büyük olay olan Mescit Süleyman Őhrinde zengin petrol kaynaklarının bulunmasıyla ikinci büyük olay ile sarsılmıştır. İran petrol yataklarının bulunmasından sonra emperyalist ülkelerin vazgeçemediği ülke haline gelmiştir. 1912 yılında İran'da Anglo-Persian Oil Company İran'da kurulmuş ve petrol üretimine başlamıştır. lke bir yandan modernizm adı altında Batı taklidi bir sürece girmiş, diğer yandan da zengin petrol kaynakları yabancı şirketlerin emrine sunulmuştur. Bu tarihte *"İran; modernizmin gereklerini yerine getirmekte zorlanan zayıf bir anayasal monarşi ile yönetiliyordu."*⁵ Bu nedenle İngiltere ve Rusya petrol kaynakları üzerinde söz sahibi olmak için 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasını bahane ederek İran'ı işgal etmişler ve kendi aralarında İran'ı bölgelere ayırmışlardır. İngiltere ve Sovyetler Birliği lke yönetimini zayıflatmak için toplumdaki çelişkileri ön plana çıkararak getirerek ayaklanmaların çıkmasını desteklemiştir. Monarşi rejiminin beceriksizce tutumları emperyalist ülkelerin İran'ın doğal kaynaklarını yağmalamasına neden olmuştur.

Monarşinin siyasi alandaki zayıf görünümünden faydalanan Sovyetler Birliği ve İngiltere, sadece doğal kaynakları yağmalamakla kalmamış, bunun yanı sıra ülke siyasetinde de söz sahibi olmaya başlamıştır. Sovyetler Birliği'nin desteği ile 1921 yılında kurulan İran Komünist Partisi bu girişimlerden ilkidir. İran'ın işgal altında olması, yağmalanması ve yönetimin çok başlılığı ülke genelinde kaotik bir ortam yaratmıştır. Emperyalist güçler İran'ı sömürgeleri olarak gördükleri için bir dizi değişimi de zorlamışlardır. Böylece İran, emperyalist şartlar içinde hiç de sağlıkla olmayan bir modernleşme sürecine itilmiştir. Ülkede aniden beliren hızlı değişimler hem muhafazakârların tepkisini çekmiş hem de değişmeye başlayan yaşam şartlarına hazırlıksız yakalanan rejim için altından kalkamayacağı bir hal almıştır.

Batı dünyasıyla ile girilen ticari ilişkiler sonucunda yepyeni bir dünya ile karşılaşan ve adeta büyülenen İranlılar, kendilerine sunulan imknlarından yararlanmakta oldukça hevesli görünmüşlerdir. Bu durum İngiltere ve Sovyetler Birliği'nin İran'ı tüketim kültürünü rahatlıkla yayabilecekleri bir pazar olarak görmesine ve yayılımcı düşüncelerini geliştirmesine neden olmuştur.

⁵ Hamid Dabaşi, **İran Sineması**, ev:Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, Birinci Basım, İstanbul, 2004,7 s.

Ülkenin hızla değişimine en büyük tepki Anayasal Devrim’le saf dışı edilmiş olan din adamlarından gelmiştir. Din adamları bu hızlı değişimden rahatsız olan halkı, yavaş yavaş yönetime karşı yönlendirmeye başlamışlardır.

1.1.3. Rıza Şah Dönemi

1923 yılında Rıza Şah, ülkenin başbakanı olmuş ve ülkede ilk kez siyasi partiler bu dönemde kurulmuştur. Rıza Şah ‘Şah’ olmadan önce, ülkenin Cumhuriyet rejimiyle yönetilmesi konusunda çalışmalar yapmıştır. Ancak “*Rıza Şah, 12 Aralık 1925 tarihinde vaat ettiği Cumhuriyet rejimi yerine resmen taç giyerek, İran Şah’ı olur.*”⁶ Rıza Şah’ın tahta çıkmasıyla birlikte İran’da yeni bir dönem başlamıştır. Rıza Şah iktidara geldiğinde modernizm taraftarı olarak ülkesinde etkilendiği Atatürk’ün devrimlerine benzer devrimler yapmayı hedeflemesine karşın, zaman içinde giderek demokrat tavrından uzaklaşmış, yaptığı uygulamalarla İran’ı diktatörlük rejimine doğru sürüklemiştir. Rıza Şah ülke içinde diktatöre dönüşürken, sömürgeci devletlere karşı koyabilecek güce sahip değildir. Bu nedenle sömürgeci güçler ülke geneline yayıldıkça, Şah halkına daha da acımasızca davranmıştır.

Ülkede bir de sömürgeci güçler tarafından desteklenen ancak geleneksel halk tarafından hiç de hoş karşılanmayan bir modernleşme hareketi vardır. İran modernizminin değişimlere karşı olan halka Şah tarafından zorla kabul ettirilmeye çalışılan bir olay olduğu söylenebilir. Fakat mucizevî bir şekilde ‘Modernleşme Projesi’ dâhilinde yapılan en iyi oluşum 1934 yılında kurulmuş olan Tahran Üniversitesi’dir. Gerçek anlamda değişimin yaratılmasında önemli katkısı olan Tahran Üniversitesi İran’da laik eğitimin hayata geçirilmesine de öncülük etmiştir. Ancak İran’da modernizm adına yapılan değişimlerin çoğu biçimsel düzeyde kalmıştır. Örneğin Rıza Şah değişim rüzgârına uygun olarak, Kaçar Hanedanlığı olan ülkenin adını 1935 yılında İran olarak değiştirmiştir. 1936 yılında da aynı nedenlerle kadınların çarşaf giymesini yasaklamıştır. Tamamıyla biçimsel olan bu değişimler, geleneksel İran halkını huzursuz etmiştir.

Rıza Şah, Sovyetler Birliği’nin ve İngiltere’nin yönetime karışmalarından rahatsız olduğu için bu ülkelerin dışında bir ülkeyle yakınlaşmayı istemiş, sömürgeci ülkelere alternatif olabileceğini düşündüğü Almanya ile 1933 yılında itibaren yakın

⁶ İsmail Zengin, **İran Devrimi ve Orta Doğuya Etkileri**, (Birinci baskı), Milliyet Yay., İstanbul 1991, 20 s.

ilişkilere girmiştir. Bu dönemde Rıza Şah, Almanya'dan konularında uzman olan birçok kişiyi ülkesine davet etmiştir. Gelen uzmanlar İran'da fabrikalar kurmuş ve sinema için de bazı girişimlerde bulunmuştur. Bu dönemde Alman yapımı filmlerin ülkeye gelişinde de artış görülmüştür. Rıza Şah'ın Almanya ile yakınlaşması, sömürgeci ülkeler tarafından hiç de iyi karşılanmamış, Almanya ile bu yakınlaşma ülkeyi II. Dünya Savaşı'na sokmuştur. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle İran tarafsızlığını ilan etmiş olsa da, "1941 yılında Almanların Sovyetler Birliği'nde ilerlemesi tehlikeli boyutlara ulaştığında, ABD ile İngiltere'nin Sovyetler Birliği'ne yardım kararı"⁷ ile İran'ı geçiş izni vermeye zorlamış, Şah gerekli izni vermediği için de bu ülkeler (İngiltere ve Sovyetler Birliği) İran'ı ülkeyi işgal etmişlerdir. Sovyetler Birliği Kuzey İran'ı, İngiltere ise Güney İran'ı işgal etmiştir. Böylece ülke tam bir bölünmüşlük içine sokulmuştur.

İngiltere ve Sovyetler Birliği Nazi yanlısı eğilimleri nedeniyle tehlikeli gördükleri Rıza Şah'ı tahttan indirerek, yerine müttefiklerin kuklası olarak oğlu "Muhammed Rıza Şah," müttefiklerin kuklası olarak 21 yaşında tahta geçirildi."⁸ Bu, sömürgeci güçlerin İran'ın iç işlerine ilişkilerine ilk müdahalesi değildir. İran stratejik açıdan çok önemli bir ülke olduğu için olması nedeniyle 18. yüzyıldan beri bu tür müdahalelere maruz kalmıştır.

İran'da 1941 yılına kadar oldukça çalkantılı bir dönem yaşanmıştır. Ülke Monarşinin dayattığı hızlı değişimler, sömürgeci güçlerin ülke yönetimine müdahalesi ve din adamlarının ülke genelinde yarattığı ayaklanmalarla uğraşmıştır.

1.1.4. Muhammed Rıza Şah Dönemi

1941–1953 yılları arasında ülkeye iç ayaklanmalar ve çatışmalar hâkim olmuştur. Toplumun üzerine çökmüş olan monarşi rejiminin baskısına yüzyıllardır süre gelen dini baskıların ağırlaşarak eklenmesi ülkede yaşanılmaz bir atmosfer yaratmıştır. Ülkedeki siyasi çalkantılar toplumsal yapıda da çalkantıyı şiddetlendirmiştir. Ekonomik kriz toplumda yaşanan baskıya yönelik itirazların

⁷ a.g.e., 21 s.

⁸ "Keddie Nr, Roots of Revolution, (Yale University Pres, London, 1982, s.113-114" Tayfun Atay, İran İslam Devrimi'nin Arka Planı, (Birikim Dergisi, İstanbul, Nisan, 1997) s. 34'deki alıntı.

artmasına neden olmuştur. Böylesi bir ortamda Muhammed Rıza Şah tahta geçtikten kısa bir süre sonra değişimden yana olduğunu göstermek için Kaçar Hanedanlığı'nın adını Pehlevi Hanedanlığı olarak değiştirmiş, siyasi mahkûmlara af çıkarmıştır. Ayrıca ülke genelinde yazma ve ifade özgürlüğünü tanınmasıyla birlikte, çeşitli gazeteler ve siyasi örgütler kurulmaya başlamıştır. Tüm bu olumsuz tablo içinde yazma ve ifade özgürlüğü ile gazetelerin çeşitlenmesi ve siyasi örgütlerin açılması, modernizm adı altında yapılan en olumlu girişimlerdir ve İranlı aydınları biraz olsun rahatlatmıştır. Ülke bir ölçüde baskılardan arınmış ve rahatlatılmıştır. Ancak bu durum Rıza Şah döneminde oldukça geniş yetkilere sahip olan toprak ağaları ve büyük sermayedarlar ile askerleri rahatsız etmiştir. Bu gruplar Rıza Şah'ın yeniden başa geçmesi için uğraş vermeye başlamışlar ancak sömürgeci devletler karşısında başarılı olamamışlardır.

Muhammed Rıza Şah döneminde hızlanan modernleşme ve değişim hareketleri ise tepeden inme olduğu ve halka ulaşmadığı için özellikle din adamlarından büyük tepki toplamıştır. Değişimlerin uygulanmasında yaşanılacak olumsuzlukları bastırmak amacıyla halka karşı ordu kullanılmış, böylece halkın üzerinde büyük bir baskı yaratılmıştır. Bu baskılar Muhammed Rıza Şah'ın döneminin diktatörlük olarak algılanmasına neden olmuştur.

Sovyetler Birliği'nin ülke genelinde etkin olması sayesinde 1941 yılında kurulan Komünist Tudeh Partisi, İran'daki Komünistlerin rahat hareket etmesini sağlamıştır. Komünist Parti belli bir zaman sonra Sovyetler Birliği'nin güdümünde hareket etmeye başlamıştır. Bu durum ülkede belli oluşumların da başlamasını sağlamış, bu oluşumlar daha sonra Şah'a karşı ayaklanmalarda oldukça etkin olmuştur.

Ülkenin genel durumu oldukça kötüdür. 1941 yılında İran'ın, Sovyetler Birliği ve İngiltere ile yaptığı anlaşmaya göre bu ülkeler, İran'ın bağımsızlığına ve toprak bütünlüğüne saygı gösterecektir. Ancak bu anlaşmaya Sovyetler Birliği uymaz ve savaş bitiminde İran'dan çıkmayı reddederek anlaşmayı, "*Azerbaycan'a özeklik tanınması ve Kuzey İran petrollerinin müşterek bir İran-Sovyet şirketi tarafından işletilmesi koşuluyla*"⁹ kabul edeceğini bildirmiştir. İran hükümeti ise

⁹ Zengin, İ. a.g.e., 28 s.

Amerika'dan aldığı destekle Sovyetlerin bu teklifini ret etmiştir. Amerika'nın ilk kez resmi olarak İran'ı desteklemesiyle birlikte yeni bir döneme girilmiştir.

Amerikan askerlerinin 1942'de İran'a girmesiyle birlikte, İran bu kez Amerikan devletinin etkisi altına girmiş, Amerika'nın politikalarından ve kültüründen etkilenmeye başlamıştır. Aynı dönemde Sovyetler Birliği de İran'ın politik yapısında etkindir. Sovyetler Birliği bir yandan Tudeh Partisi'ne yakın olurken, diğer yandan da Azerbaycan ve Kürdistan'ın bağımsızlıklarını destekleyerek, ülkenin neredeyse bölgelere ayrılmasına neden olmuştur. Sömürgeci güçlerin ülke üzerinde bu denli baskın olması, din adamlarının da siyasal alanda baskın olmasına ve halkın yanında görünmelerine neden olmuştur.

1.1.5. Din Adamlarının Toplumda Etkinlik Kazanması

1502 yılında resmen Şii Devleti olan İran'da ruhban sınıfı devlet yapısı içinde yüzyıldan daha fazla bir süre varlık göstermiştir. Bu durum devletin Şii olmasından kaynaklanmıştır. Şii İran'da varolan otorite uzun yıllar Şah ile din adamları arasında paylaşılmıştır. Şii ruhban sınıfı 16. yüzyıldan başlayarak neredeyse devletin denetiminden ayrı olarak varlık göstermiştir. Bu sınıf gerek siyasal gerekse ekonomik olarak devletin içinde farklı bir yapıya sahiptir. Ruhban sınıfın ekonomik bir dayanağı; İslam'da var olan zekât* yardımının doğrudan ruhban sınıfına yapılmasıdır.. Ayrıca ruhban sınıfına mali desteğin en büyük bölümü Çarşı esnafından gelmektedir. Çarşı esnafı İran için oldukça önemlidir ve 1979 rejim değişiminde aktif rol almıştır. Siyasal alanda ise Şiilik'te varolan siyasal temaları kullanmışlardır. Bunların başında, *"her yıl Şii önderi Hüseyin'in 7. yüzyıldaki ölümünün anısına düzenlenen acı çekme gösterileri ile kutlanan şehitlik ve fedakârlık teması gelmektedir. Bir diğeri de, On İkinci'in gelerek dünya üzerinde adil toplum yarattığı zaman gerçekleşecek olan gelecekteki altın çağa olan inanç idi."*¹⁰ Ulemalar halkın kendilerine olan güveninden ve desteğinden her zaman yararlanmışlardır. *"Kaçar döneminde yabancılara bütün rejisinin verilmesini engelleyebilmiş (1891–1892), Rıza Şah'ın Cumhuriyet ilan etmesini engelleyebilmiş (1925–1926), Musaddık'ı kadınlara oy kullanma hakkı veren bir yasa önerisini geri çekmeye*

* Zekat: Dinsel vergi, Müslümanların kazançlarının beşte birinin din adamlarına ödeme zorunluluğu.

¹⁰ F. Halliday, T. Skocpol, ve diğerleri; **İran Devrimi Din, Anti-Emperyalizm ve Sol**, Der: Dr. Serpil Üşür, Belge Yay., 1992, 38 s.

zorlayabilmiştir.”¹¹ 1906’deki Anayasal Devrim’den sonra, İran’da din adamları siyasi yaşamda önemli roller üstlenmeye başlamıştır. Halk sömürgeci güçlerin ülkede birçok ayrıcalığa sahip olmasından ve kendilerinden çok daha iyi şartlarda yaşamalarından rahatsızdır. Dinciler de halkın rahatsızlığını kendilerine uygun olarak yönlendirmiştir.

Dini otoriteler ülkenin bu kötü gidişatını düzeltmek için harekete geçmiş, öncelikle işçi sınıfını örgütleyip kolektif çıkarları konusunda eğitmeye başlamıştır. Bu durum daha sonra rejim değişimini destekleyen en önemli kesimin, dinciler tarafından eğitildiği anlamına gelecektir. Verilen eğitimlerde, neredeyse üçüncü dünya ülkelerinde görülebilecek kadar sosyalist söylemler mevcuttur ve halkın çıkarlarının korunmasının üzerine vurgu yapılmıştır.

II. Dünya Savaşı’nın bitmesinden sonra da ülkenin içinde bulunduğu durumda bir düzelmeye olmamıştır. Sömürgeci güçler ülkenin jeopolitik önemi ve doğal kaynakları nedeniyle İran’dan çıkmak niyetinde değildir. Amerika bu savaşın sonundan başlayarak 1979’a kadar ülkede baskın bir güç olmuştur. Daha önceki dönemlerde de ülkenin iç ve dış sorunlarına sömürgeci devletlerin müdahalesi olmuştur, ancak ilk kez bu sömürgeci güç ‘tek’ olma özelliği kazanmıştır. “*Şah ısrarlı bir şekilde İran’ı alabildiğine ve koşulsuz biçimde Amerika’ya bağımlı kılarak ve ülkenin kapılarını Batı etkisine somuna değin açarak*”¹², ülkenin siyasal alanda başıboş görünmesine, Şah’ın bu etkisiz yönetimi de Amerika’nın neredeyse ülkeyi parselleyip satın almasına neden olmuştur. Bu durum ise ülkeyi geri dönülmez bir sona doğru sürüklemiştir. Şah rejiminin dışında, etkin bir güç olarak varlık gösteren Amerika’nın toplumun neredeyse tüm alanlarında kendini hissettirmesi, İran’daki tüm kesimleri oldukça rahatsız etmiştir. Din adamları bundan sonra ülke genelinde yaşanan her türlü hoşnutsuzluğun kaynağının Amerika olduğunun altını çizmiştir. İran’ın dışa bağımlı halinin tek sorumlusunun Şah olduğu vurgulanmaya başlanmıştır. 1949 yılında Muhammed Rıza Şah’a yapılan suikast girişimi bu olayın doruk noktası olmuştur. Bu olayda fatura Tudeh Partisi’ne çıkarılmış ve parti kapatılmıştır. Tudeh Partisi’nin siyasal alandan yeraltına çekilmesi ve faaliyetlerini

¹¹ “Moshiri F, The State and Social Revolutin in Iran, (Peter Lang, New York, 1985, 52–53 s.” Tayfun Atay, **İran İslam Devrimi’nin Arka Planı**, (Birikim Dergisi, İstanbul, 1997), s.40’deki alıntı.

¹² “Saikal A., The Rice and Fall of The Shah, (Princeton Üniversitesi Pres, Princeton, 1980, 202 s.” Tayfun Atay, (**Birikim Dergisi**, İstanbul Nisan 1997), s.37’deki alıntı.

gerçekleştirememesi ise en çok dinci kesimin işine yaramıştır. Din adamları her alanda yaptıkları faaliyetlerini arttırarak, 1951 yılında Navas Sahabi önderliğinde “İslam Müritleri” isimli örgütle güçlenmelerini sürdürmüşlerdir. İlk siyasal hareketlerini de Başbakan Razmara’ya suikast düzenleyerek göstermişlerdir. Görüldüğü gibi din adamlarının önderliğinde yapılan girişimler hep şiddet içerikli ve rejimi tehdit eder tarzdadır. Tüm bu girişimler gelecekte olacak olan değişimin sinyalleri olacaktır.

1.1.6. Musaddık Dönemi ve Milli Cephe

Yabancı güçlerin yıllardır ülke petrolünde imtiyaz elde etme yarışı aynı zamanda ülkede petrol konusunda milli bir politikanın oluşmasına da neden oldu. Musaddık’ın başkanı olduğu bir komisyon “petrolün millileştirilmesini kararlaştırdı ve bu durum Musaddık’a büyük bir itibar kazandırdı”¹³. Aynı yıl Muhammed Musaddık meclisin oylarıyla başbakan olarak iktidara gelmiştir. Bu olay birçok kesimde demokratik sürecin başlayacağı anlamına gelmektedir. Musaddık bu dönemde laik bakış açısı ve ulusalcı dünya görüşüyle İran için yeni bir umut kaynağı olmuştur.

Musaddık’ın Şah’a ve emperyalizme olan karşıtlığı İran’da herkes tarafından bilinmektedir. Musaddık daha 1925 yılında hanedanlığın değişimine karşı çıkmış ve bu olaydan sonra 16 yıl politikadan uzak kalmıştır. Ayrıca Şah’ın yetkilerinin anayasada var olanlardan farklı işlemesine de karşı çıkmıştır. Musaddık aynı şekilde emperyalist eğilimlere de tepkisiz kalmamıştır. “1944 ve 1952 yılları arasında Sovyetler’e petrol imtiyazı verilmesine karşı muhalefetin başını çekmiş ve 1951’de İngiliz-İran Petrol Şirketi’nin millileştirilmesi kampanyasını başlatmıştır... Halk desteğiyle İngilizlere ve Şah’a meydan okumuştur.”¹⁴

Musaddık başbakan olur olmaz ilk iş olarak İran petrolünü devletleştirmiş, bu durum sömürgeci güçleri rahatsız etmiştir. Musaddık bu davranışıyla emperyalist devletlere de karşı gelmiştir. Ayrıca 1953 yılında meclise baskı yaparak, yüzyıllardır ülkenin en yetkin kişisi olan Şah’ın yetkilerinin kısıtlanması sağlamıştır. Bu olaylar

¹³ İsmail Zengin, **a.g.e.**, 32 s.

¹⁴ Ervand Abrahamian, **Humeniyizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İstanbul, 2002, 103 s.

sonucunda Şah İran'ı terk etmek zorunda kalmış, ülke genelinde ulusal anlamda ilk kez önemli işler yapılmıştır.

Ancak bu önemli çıkışları nedeniyle Musaddık'ın iktidarı çok uzun sürememiştir. Ülke içinde yapmış olduğu laik adımlarla din adamlarının tepkisini de üzerine çekmiş ve karalama politikalarına maruz kalmıştır. Özellikle Ayetullah Keşani, Musaddık'a karşı muhalefet başlatmıştır. Muhalefetinin nedenlerinin başında var olan parlamentoyu feshetmek istemesi, kadınlara oy hakkı verilmesini sağlamak için girişimlerde bulunması, alkolün yasaklanmasını reddetmesi, çarşı esnafına tanınan devlet desteklerinin geri çekilmesi ve Fedaiyan-ı İslam gerillalarına yönelik affı onaylamaması gelmektedir. Keşani'ye yakın olan bazı parlamenterler, "Musaddık'ı Hitler'den daha kötü bir diktatör ve Stalin'den daha aşırı bir sosyalist olarak suçladılar."¹⁵ Dış güçler de Musaddık'ın ülkede yapmaya çalıştığı milliyetçi girişimlerden rahatsız olmuşlardır. Sonunda Musaddık İngiltere ve Amerika'nın desteklediği bir darbe ile iktidardan uzaklaştırılmıştır. Ülkenin iç siyasetindeki din adamlarının ağırlıklı varlığı ve dış güçlerin baskıları ile Şah yeniden iktidara getirilmiştir. Musaddık döneminin sona ermesiyle laik güçlerin toplumsal nüfuzu da zayıflamıştır. Musaddık olayı ile ülkede acı bir liberal demokrasi deneyimi yaşanmıştır. Ülke içindeki kaos ortamı, halkın her kesiminin tedirgin olmasına ve her an bir ihanetle karşılaşacakları inancının ülke geneline yayılmasına neden olmuştur. Bu durum ülke genelinde yabancı güçlerin sürekli her an tehdidi paranoyasına dönüşmüştür. "Birçok siyaset bilimci tarafından da onaylanan 'siyasal paranoya'nın İran'ın emperyal dönemine ait egemenlik deneyimiyle açıklanması mümkündür. Gerçekte ülkenin son iki yüz yıllık siyasi manzarasının ana oluşumlarına dış güçler –önce Rusya ve İngiltere, sonra Amerika – karar vermiştir."¹⁶ Ülkenin üzerindeki emperyalist etkiler, İran tarihinde önemli dönemeçlerde yaşanan darbelerde de kendisini hissettirmiştir. Bu tür olaylar ise halkta, ülkelerinde olan tüm olayların emperyalist güçlerce planlandığı gibi bir kanının gelişmesine neden olmuştur. Bu konuda da haksız değillerdir.*

¹⁵ **Y.a.g.e.**, 107 s.

¹⁶ **Y.a.g.e.**, 113 s.

* Bu önemli dönemeçler kısaca: Paris, Türkmençay ve Golistan anlaşmalarıyla uygulanmaya başlayan kapitülasyonlar, 1879'daki Kazak Birliğinin kurulması, 1890'da tütün tekelinin bir İngiliz'e verilmek istenmesi, 1901'de ilk İngiliz-İran petrol şirketinin kurulması, 1907 İngiliz-Rus anlaşması ile İran'ın bölgelere ayrılması, 1911'de ülkenin İngiliz ve Ruslar tarafından işgali, vb...

1.2. İRAN'DA REJİM DEĞİŞİMİ VE DEĞİŞİMİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

1800'lü yıllardan başlayarak, geleneksel bir toplum olan İran için her zaman tepeden inme ve dayatma olarak algılanmış olan modernizm süreci, tabandan gelen muhalif din adamlarının seslerinin yükselmelerine neden olmuştur. Özellikle 1900'lü yılların başında petrol yataklarının bulunması da ülkenin, sömürgeci ülkelerin aç gözlerini bir kez daha ve hiç ayırmamak üzere İran'a çevirmiştir. Ülkenin her alanında söz sahibi olmak isteyen sömürgeci ülkelerin dayattıkları politikalar İran'da hem siyasal yapılanmayı hem de rejim değişimi sürecini hazırlamıştır. Bu sürecin başında Amerika'nın önderliğinde hazırlanan Ak Devrim gelmektedir. Din adamlarının arasından sıyrılmaya başlayan Humeyni, yandaşlarının oluşturduğu toplulukta önemli bir din adamı olmuştur. Ayrıca ülke genelinde yaşanmaya başlayan grevler ve ayaklanmalar da bu süreci hızlandırmıştır.

1.2.1. Amerika-İran İlişkilerinde Yeni Dönem

İran'da yaşanan darbe sonucunda yönetim el değiştirmiş, Amerika ile İran arasındaki ilişkilerde yeni bir dönem başlamıştır. Şah Amerika'ya olan minnetini, petrol kaynaklarını daha fazla kullanmalarını ve ülkenin yönetimine daha fazla müdahale etmelerini sağlayarak ödemiştir. Amerika da darbeden sonra İran'a yaptığı yardımların miktarını arttırmış ve yönetimde daha fazla söz sahibi olmaya başlamıştır. *"1959 yılının Mart ayında İran ve Amerika arasında karşılıklı savunma anlaşması yapıldı. Bu anlaşmaya göre Amerika, İran'a askeri yardımı arttırarak, bir saldırıya karşı İran'ın toprak bütünlüğünü ve bağımsızlığını güvence altına alacaktı."*¹⁷ Şah yeni döneminde iktidarını güçlendirmek için çok ciddi önlemler almıştır. Başta Musaddık ve onu destekleyen 'Ulusal Cephe'nin ileri gelenlerini tutuklatmıştır. *"Siyasal ya da kültürel muhalefeti acımasızca ezmeye kararlıydı... Şah'ın 1958'de çok korkulan gizli polis örgütü Savak'ı kurmasıyla, İran halkı, modern tarihin acımasız totaliter devletlerinden*

¹⁷ Hæri Ali Akbar, "1941-1975 Yılları arasında İran'ın Dış Politikası", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987, İsmail Zengin, a.g.e, s.45'den alıntı

birinin sultasına girmiş oldu.”¹⁸ Ülkede Şah bir diktatör ve Savak da diktatörün emrinde kurulmuş bir örgüt olmuştur. Ülke genelinde gücünü göstermek ve kendisine karşı başlatılan gösterileri önlemek amacıyla harekete geçmiştir. Özellikle Humeyni'nin toplum üzerindeki etkisinin artmasından rahatsız olan Şah'ın 1963 yılında Savak'a verdiği emirle Kum kentine baskın yapılmış ve yaklaşık 15.000 kişi onun emriyle öldürülmüştür. Bu olay halk tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve Şah'a olan tepki daha da artmıştır.

Halk arasındaki hoşnutsuzluk din adamlarından sonra toprak sahiplerine de sıçramıştır. Şah tüm bunları görmezlikten gelerek ve 1961 yılında Meclis'i feshederek, ülkeyi 1963 yılına kadar fermanlarla yönetmiştir. Tüm gücü kendinde toplayan Şah'ın en güvendiği kurum ise ordudur. Bu nedenle ordu görevlilerine, çeşitli imtiyazlar tanıyıp her zaman maddi yönden desteklemiştir. Ayrıca toplumdaki hoşnutsuzlukları, ayaklanmaları önlemek için kurduğu Savak teşkilatıyla ülke genelinde korku salmıştır.

Dönemin CIA Başkanı Roosevelt, “*Savak'ı CIA yarattı ve istihbarat yöntemlerini öğretti*”¹⁹ diyerek, İran'ın yönetiminde Amerika'nın ne kadar etkin olduğunu göstermiştir. Şah'ın 1964 yılında Amerikalı askeri personelin İran'da işledikleri suçlardan suçsuz sayılmasının kabul edilmesi, ülkedeki gerginliği iyice tırmandırmıştır.

1.2 2. Amerika'nın Kılavuzluğundaki “Ak Devrim”

1961 yılından itibaren İran'da geri dönülemez değişiklikler yaşanmıştır. Bunlardan en önemlisi ve belirleyici olanı Humeyni'nin diğer Ayetullahlardan daha muhalif bir tutumla rejimin karşısında yer almaya başlamasıdır. Diğer önemli olay ise Şah'ın Amerikalılarla birlikte ülkenin geleceğini planlamasıdır. Amerikalı planlamacılar bu tarihten itibaren ülkeye gelerek sağlıktan, eğitime, tarımdan endüstriye ve hatta petrol üretimi ve dağıtımına kadar her türlü konuda ülkenin nasıl politika izlemesi gerektiğini bildiren yedi yıllık bir rapor hazırlayıp Şah'a

¹⁸ Hamid Debaşı, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 14 s.

¹⁹ Zengin, **a.g.e.**, 39 s.

sunmuşlardır. Şah tarafından olduğu gibi kabul edilen bu rapor İran halkına “Ak Devrim” olarak sunulmuştur. İlk bakışta cazip gibi görülen bu devrim halk tarafından oy çokluğu ile 1963 yılında kabul edilmiştir.

*“Ak Devrim, altı madde halinde kabul edildi. a) Toprak reformu, b) Ormanların millileştirilmesi, c) Fabrikaların % 49 hissesinin fabrikada çalışan işçilere satılması, d) Seçim kanununun yeniden düzenlenmesi, e) İlköğretimin zorunlu hale getirilmesi”*²⁰ maddelerinden oluşan ve halkın memnuniyetsizliklerini bastırmak amacıyla oluşturulan “Ak Devrim” ile patlak vermek üzere olan ve tabana dayalı devrim girişimlerinin de önüne geçilmiştir.

“Ak Devrim” ile Şah’ın yapmak istediği, geleneksel İran toplumunda modernleşme yolunda daha radikal değişimler yapmaktır. Ancak Şah’ın yaptığı toprak reformu, kadın ve erkeklerin Batılı görünüme kavuşmalarını sağlayacak kıyafet devrimi gibi yenilikler öncelikle din adamlarının tepkisini daha da arttırmıştır. Sözde toprak reformuyla ise arazi sahipleri sanayi kuruluşlarına ortak edilecek, araziler devletleştirilip parçalanarak köylülere dağıtılacaktır. Toprak reformunun asıl amacı ise ulemanın elinde bulunan geniş vakıf arazilerini ele geçirmektir. Bu reform küçük toprak sahiplerinin işine yaramadığı gibi, köylerden kentlere göçü de hızlandırmıştır. Bu durumda mülkiyet yapısının dışında bir değişiklik yaratmadığı ve tarımsal alanda istenilen üretim gerçekleşmediği için, toprak reformu topraksız köylülerin durumunu daha da kötüleştirmiştir. Şah kırsal kesimde gerçekleştirdiğini düşündüğü toprak reformu ile köylülerin hoşnutsuzluğunu daha da arttırmış ve göçlerle de kentlerin sorunlarını daha da zor hale getirmiştir. *“1967-68’de 28,8 milyon olan İran nüfusunun yaklaşık olarak % 62’si kırsal kesimde yaşamaktaydı. Nüfusun 31 milyona ulaştığı 1972-1973’te ise nüfusun % 57’si kırsal kesimde yaşıyordu. Bu beş sene içinde tarımda çalışan aktif nüfus % 49’dan % 40’a inmiştir.”*²¹

1961–1978 yılları arası, İran’ın orta sınıfının geliştiği yıllar olmuştur. Özellikle 1960’lardan başlayarak hızlı iktisadi gelişmeler yaşanmıştır. Yaşanılan yenilikler sonucunda çeşitli alanlarda yeni okullar ve üniversiteler kurulmuştur. 1962’de yapılan ‘Ak Devrim’ orta sınıfın hareketlenmesine, tarım alanında ise bir durağanlığa neden olmuştur. *“Özellikle 70’li yıllarda, petrol gelirinin artması ve İran’da yabancı sermaye yatırımlarının çoğalması, sonuçta da aracı iktisadının ve*

²⁰“Muhammed Rıza Pehlevi, Ak Devrim, (Apa Ofset Basımevi, İstanbul, 179 s.” İsmail Zengin, a.g.e., s.41’deki alıntı

²¹ Zengin, a.g.e., 42 s.

toprak borsasının gelişmesi ile daha da şiddetlendi.”²² Bu durum hızla değişen toplumsal sürece ayak uyduramayan orta sınıfın kültürel değerlerinin gerilemesine ve Batı yaşam biçimini benimsemeleriyle sonuçlanan bir yozlaşmanın yaşanmasına neden olmuştur.

Tüm bu değişimlere en büyük tepki Humeyni’den gelmiştir. “Ak Devrim”in toplumun kültürel ve geleneksel yapısını bozacağını, ayrıca bu devrimin şartları sonucunda yabancı ülkelere daha fazla bağımlı hale gelineceğini savunmuştur. Bununla birlikte İran’da Amerikan askerlerinin işledikleri suçlardan dolayı yargılanmayacağı yasası da çıkınca, Humeyni muhalif olarak ağırlığını hissettirmeye başlamış ve “Ak Devrim”e karşı ülke genelinde muhalefeti başlatmıştır. Özellikle Şah’ın İran’da görev yapan Amerikalılara dokunulmazlık tanıyan yasayı çıkartmasının ardından, Amerika’nın tam anlamıyla sömürgesi haline geldiğini söyleyen Humeyni ülkenin çeşitli şehirlerinde büyük halk ayaklanmaları başlatmıştır. Bu olaylar giderek Şah yönetimine karşı bir muhalefete dönüşmüştür. Humeyni’nin toplum üzerindeki etkisinin artmasından sonra Şah, 1963 yılında Kum kentinde Humeyni’nin ders verdiği sırada medrese Savak tarafından basılmış ve bu baskın sırasında 15.000 kişi öldürülmüştür. Humeyni tutuklanmış ve çıkan halk ayaklanmalarını ordu acımasızca bastırmıştır. Humeyni 1964 yılında yurt dışına sürgüne gönderilmiştir. Humeyni’nin halk tarafından bilinen bu ilk çıkışı Şah tarafından bastırılmış, Humeyni’nin ülkeden gönderilmesiyle sorunların son bulduğu sanılmıştır. Oysaki Humeyni yurt dışından rejim değişiminin gerçekleşmesi için tüm alt yapı olanaklarını yine Batılılar tarafından destek görerek sağlamıştır.

Şah halkın muhalefetini görmezden gelerek, toplumsal yaşam için süre gelen geleneklere de modernleşme projesi dâhilinde yasaklar getirmeye devam etmiştir. Bunların en önemlisi “Aile Koruma Yasası”dır. Şii hukukuna göre Şii erkekleri, karılarından boşanma özgürlüğüne, çokeşlilik ve geçici imam nikâhı gibi haklara sahiptir. Ancak tüm bu haklar, Şah’ın yıllardır gerçekleştirmek için türlü fedakârlıklar yaptığı “modernleşme projesine” uygun değildir. 1967 yılında “Aile Koruma Yasası” ile erkeklerin yıllardır sahip olduğu hakların ellerinden alınması halk arasında daha çok huzursuzluk yaşanmasına neden olmuştur. “Ak Devrim” ile zorunlu ilköğretime geçilmiş olmasına karşın, ülkenin okuryazar oranı % 43 dür. “Ak

²² Hasan-i Mîr Âbidînî, **Öykü ve Romanının Yüz Yılı II**, Çev: Hicabi Kırılangoç, Nüsha Yay., Ankara, 2002, 3 s.

Devrim” çerçevesinde başlayan laik eğitim yerini bulmamış, halk yönetime tepkisi nedeniyle çocuklarını laik eğitim veren okullar yerine, dini eğitim veren medrese ve camilere göndermiştir. Şah’ın modernleşme çabaları halk tarafından bu şekilde tepkiyle karşılık bulmuştur.

Pehlevi rejimi, toplumsal alanda kaotik bir dönem yaşanıyor olsa da, bir yandan da zengin petrol kaynakları sayesinde ekonomik alanda güç kazanmıştır. İran özellikle 1950’lilerde başlayarak hızla gelişen sosyal ve ekonomik gelişimler sayesinde sanayileşmeye başlayan bir toplum olma yoluna girmiştir. 1978 yılına gelindiğinde ise ülke kapitalizme giden yolda emin adımlarla yürümektedir. *“Ekonomik genişlemenin itici gücü, gelirleri 1950’de 45 milyon dolardan 1970’de 1,1 milyar dolara ve OPEC ‘in fiyatları katlamasının ardından 1976’da 20,5 milyar dolara yükselen İran’ın petrol endüstrisinden geliyordu”*²³. Ekonomik yönde sorunsuz bir şekilde ilerlerken, sosyal yaşama yansımayan ekonominin gücü sonunda dengesiz gelir dağılımını doruğa çıkarmaktan öteye gidemeyecektir.

Zengin petrol kaynakları Şah’ın ailesinin, bankerlerin ve sanayicilerin gelirlerini daha da arttırırken, toplumda halk ile büyük bir gelir dağılımı adaletsizliğine neden olmuştur. Gelir dağılımındaki bu eşitsizlik, halkın muhalefetini de güçlendirmiştir. Fabrikalarda çalışan işçiler ülkedeki gelir dağılımındaki adaletsizlikten ve düşük ücret almalarından dolayı ülke genelinde grevlere gitmeye başlamışlardır. Ülkenin her şehrinde ayaklanmalar başlamıştır. Bu ayaklanmalar Ayetullah Humeyni önderliğinde yurt dışından örgütlenmiştir. Halkın muhalefetine zaman içinde aydınlar da büyük oranda destek vermeye başlamıştır. Bu nedenle 1970’ler, aydınlar tarafından cesaret dönemi olarak anılmıştır.

1.2.3. Humeyni ve İslam Cumhuriyeti’ne Doğru

Toplumsal alandaki her türlü hoşnutsuzluğa rağmen Pehlevi monarşisi, ekonomik alanda güçlenmeye devam etmiştir. *“1973’teki Arap petrol ambargosuna katılmayan Şah, ülkenin doğal kaynaklarını satarak elde ettiği kar sayesinde sadece kraliyet ailesinin İsviçre bankalarındaki kasalarını tıka basa doldurma fırsatını elde etmekte kalmadı, İran’ı Ortadoğu’nun Japonya’sı yapmayı amaçlayan yeni ve tuhaf*

²³ F. Halliday, T. Skocpol, ve diğerleri; **İran Devrimi Din, Anti-Emperyalizm ve Sol**, Der: Dr. Serpil Üşür, Belge Yay., 1992, 23 s.

projeleri için de kaynak yaratmış oldu.”²⁴ Ancak Şah’ın tüm bu geliri ülkenin kalkınması ilerlemesi için kullanmak yerine kendine yakın olan eş dost akrabası arasında paylaşması, halk arasında büyük bir huzursuzluk yaratmıştır. Petrol gelirinden iyice zenginleşen seçkinler grubuyla halk arasındaki uçurum daha da büyümüştür. Ayrıca tarım alanına yatırım yapılmaması, tarım işçilerinin verimsiz topraklarda iş ve ekmek bulamadıkları için kırsal kesimlerden şehirlere hızla göç etmelerine neden olmuştur. Bu durum zaten kötü durumda olan tarımsal alanı daha da zayıflatmıştır. Petrolden elde edilen gelir yükselmesi “bir yandan tarımsal üretimi kaygı verici düzeye düşürürken, öte yandan giderek daha fazla tüketim maddeleri ithal edilmeye başlandı. Bu ise ülkedeki küçük üreticilerin varlığına büyük darbe vurdu.”²⁵

Bu dönemde halkın büyük bir kısmı yaşanan tüm olumsuzluklar karşısında dinsel alana daha fazla ilgi göstermeye başlamış, din adamlarından ve ayetlerden medet umar duruma gelmiştir. Din adamlarının Şah’a karşı uygulanacak ayaklanmalarının tüm koşulları, medrese ve camiler aracılığıyla tüm ülkeye kolaylıkla yayılmıştır. İran’da camiler Cuma günleri, din adamlarının ve halkın bir araya gelip politikadan ekonomiye konuşup tartıştıkları önemli toplantı merkezlerine dönüşmüştür. “İran’daki 40.000 ya da daha fazla cami, hücresel bir yapı olarak devrimde önemli bir rol oynamış, gösterilerin planlandığı, bilgilerin yayıldığı ve halkın yönlendirildiği bir yer olmuştur”.²⁶ Humeyni’nin sürgün edildiği ülkeden İran’a gönderdiği videokasetler halka buralardan ulaşmış ve gelecekteki rejim değişiminin zeminini oluşturmuştur. “Bu nedenle kimi Batılı çevreler, İran devrimine ‘kaset devrimi’ adını takmışlardır”.²⁷

Pazar esnafı ya da çarşının da rejim değişiminde payı oldukça büyüktür. Pazar esnafı İran’daki geleneksel tarzda yaşamını sürdüren, Şah’ın modernleşme çabalarına karşı her zaman ilgisiz kalabilen güçlü bir yapıya sahiptir. Humeyni’nin yurtdışından gönderdiği her türlü direktifi halka ulaştırma konusunda en az cami ve medreseler kadar etkin rol almıştır. Şah’a karşı muhalefetinin büyük destek görmesi

²⁴ Hamid Debaşı, **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 22 s.

²⁵ “Looney, R. E., “Origins of Pre-Revolutionary Iranian Economic Cycle and Policy Response (Middle Eastern Studies, Cilt:23, No:1, 1987, 89 s.” Tayfun Atay, İran İslam Devrimi’nin Arka Planı, **Birikim Dergisi**, İstanbul, Nisan, 1997), s.38’deki alıntı

²⁶ İsmail Zengin, **a.g.e.**, 61 s.

²⁷ **y.a.g.e.**, 62 s.

nedeniyle halkın sözcüsü durumuna gelen Humeyni'nin yurt dışında olması onu daha da karizmatik bir lider yapmıştır.

İran'da geniş bir kitleye hâkim olmaya başlayan Humeyni de İran'daki muhtemel yönetiminin çerçevesini halkına duyurmaya başlamıştır. Bu çerçeve "*Mücadelenin amacı, Şah rejiminin ve monarşi sisteminin yıkılması ve bunun yerine bir İslam Cumhuriyetinin kurulması*"²⁸ yönündedir. Artık Humeyni konuşmalarında açıkça monarşi rejiminin yıkılmasından söz etmeye başlamıştır. 1978'den sonra konuşmalarında İslami liderlik anlamına gelen Velayat-i fakih* kavramının tanımlamasını yapmıştır.

*"Fakih kavramı, Şii meşruiyet sorununu çözmek üzere yapılmış açık bir girişimdir... 1978'de daha da ileri gitmiş ve 1906 Anayasasını açıkça reddetmiştir. Bunun yerine, Müslümanların canlandırmak için çaba göstermeleri gerektiğine inandığı toplum düzeni olan İslam Cumhuriyeti kavramını geliştirmiştir."*²⁹

Humeyni İran halkından açık olarak monarşi rejiminin yıkılmasını istemiştir. Böylece ülke geneline yayılan ayaklanmalar ve isyanlarla monarşi rejiminin otoritesi zayıflatılmaya başlatılmıştır. İran tarihinde ilk kez Monarşi rejimi din adamlarınca bu kadar açık ve net bir şekilde tehdit edilmiştir.

1.2.4. Monarşi Rejiminin Yıkılmasına Yönelik Eylemler

Ülke genelinde monarşi rejiminin yıkılmasını isteyen sadece Humeyni değildir. 1950'lerde ülkede umut rüzgârları estiren Milli Cepheciler, Halkın Fedailer ve Halkın Mücahitleri de monarşiye karşı halkı örgütleme çalışmaları yapmıştır. Laiklikten yana olan bu gruplar monarşiye karşı din adamlarıyla işbirliğine gitmişler ve Şah monarşisinden kurtulmak için ortak bir hedefte buluşmuşlardır. Monarşi rejimine karşı muhalefetin çoğalması ve bu amaç doğrultusunda harekete geçilmesi Şah'ın toplum içinde iyice yalnız kalmasına neden olmuştur. Bu durum da rejimin daha kolay yıkılmasını sağlamıştır. En büyük güçleri ise gençler olmuştur. Din adamları medreselerde okuyan gençleri, laik kesim ise üniversite okuyan gençleri

²⁸ y.a.g.e., 67 s.

* **Velayat-i Fakih:** velayat kavramı, resmi otorite anlamındadır. Fakih ise, İslami yasalarını yorumlayan kişidir.

²⁹ F. Halliday, T. Skocpol, ve diğerleri; a.g.e., 40 s.

monarşiye karşı en etkin güç olarak kullanmışlardır. Halka verilecek olan tüm mesajlar gençler aracılığıyla en etkin şekilde ulaştırılmıştır.

Şah'a karşı gösterilere aktif olarak katılan gruplardan biri de şüphesiz petrol işçileri olmuştur. İşçi sendikalarının da desteği ile ülke genelinde grevler başlatılmıştır. Ülke çapındaki toplumsal ayaklanmaları ve grevleri önlemekte başarısız kalan Şah yönetimine karşı işçiler 1978 yılının Ekim ayında hükümete isteklerini bildiren bir liste vermişlerdir. Bu listede sıkıyönetimin kaldırılması, Savak'ın görevine son verilmesi ve halka zulüm edenlerin cezalandırılması talepleri vardır. Ancak bu isteklere karşılık Şah, işçilere iş başı yapmaları için orduyla baskı yapmak istediye de başarılı olamamıştır. Bu durum işçilerin daha da güçlenmesine neden olmuştur. Bu olaydan kısa bir süre sonra ulema da, işçilerin yaptıklarına benzer bir listeye, isteklerini hükümete bildirmiş ancak sonuç alamamıştır.

Şah'a karşı yaklaşık on yıldır büyüyerek gelişen muhalefet 1978'de daha ciddi bir hal almış ve Şah'a karşı gösteriler ülke geneline yayılmıştır. Gösteri ve ayaklanmaların ülke geneline yayılmasında toplumun değişik kesimlerinden birçok örgüt aktif görev almıştır.

*“80.000 cami, 1200 tekke ve 180.000 molla vasıtasıyla aydın kesimi ve halk yığınlarını Şah'a karşı seferber ettiler. Bu işte 100 civarında Ayetullah ve 5000 kadar Heccet-ül-islam fiilen görev aldı. Ayrıca Kum'da ve diğer kentlerde düzenlenen dinsel seminerlerde feyz alan binlerce öğrenci mücadelede aktif olarak yer aldı”.*³⁰

Şah artan ayaklanma ve grevleri bastırabilmek için zor kullanmaya başladı. Ülke genelinde yaşanan bu kaos ortamında yaşanan en trajik olay ise Abadan şehrindeki Reks sinemasının kundaklanmasıdır. Kapısına kilit vurulan sinemada yangın başladığında 350'den fazla seyirci Yeni Dalga yönetmenlerinden Mesud Kimyayi'nin **Geyikler** filmini izlerlerken feci şekilde yanarak can vermiş, bu olay çok büyük yankı uyandırmıştır. Ancak bu olaydan sonra sinema kundaklamak ayaklanma ve gösterilerin en popüler eylemi haline gelmiştir.

Sinema kundaklanma olayından sonra, Şah'a karşı olan gruplar bu olayın Şah'ın adamları tarafından yapıldığı görüşünü benimsedikleri için tepkilerini daha da sertleştirmiştir. Özellikle 8 Eylül 1978'de Tahran'ın Güney kesiminde yüz binleri bulan kalabalığın şehir merkezine yürümesi ve ordunun halka ateş açması sonucunda 4000 kişi ölmüştür. Bu olay İran tarihine “Kanlı Cuma” olarak geçmiştir. Humeyni

³⁰ Zengin, a.g.e., 64 s.

Şah'ın talimatıyla göstericilere ateş açan orduya karşı hiçbir zaman olumsuz bir demec vermemiş ve orduyu kazanmak için akıllıca bir strateji izlemiştir. Bu strateji daha sonraki halk ayaklanmalarında, ordunun gerektiği kadar etkin rol almamasını sağlamıştır.

Ülkedeki önlenemez ayaklanmalarda Şah'ın sertleşen tedbirleri nedeniyle ölenlerin sayısı da gün geçtikçe artış göstermiş ve bu da toplumun genelinde hoşnutsuzluğu iyice tırmandırmıştır. Şah son bir atak olarak halk tarafından benimseneceğini düşündüğü Milli Cephe üyelerinden Bahtiyar'ı başbakan olarak atamıştır. Ancak Humeyni, Bahtiyar'ı Şah'ın kuklası olarak nitelendirdiği için kurulan yeni hükümeti de tanımamıştır. Artık halk Şah'ın direktiflerini değil Humeyni'yi dinlemeye başlamıştır. Bu olaydan sonra Şah ülkenin her yanını saran ayaklanmaları önleyememiş ve 1979'da ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. Humeyni, Şah'ın ülkeyi terk etmesini İslam'ın zaferi olarak ilan etmiş, ülkede milyonlarca kişi sokaklara dökülmüştür. Humeyni 1 Şubat 1979'da ülkesine döndüğünde büyük bir kahraman olarak karşılanmıştır. Bu tarihten sonra da İran'da yeni bir tarihsel dönem başlamıştır.

Rejim değişimini oluşturan koşulların başında halkın yıllardır artarak devam eden yönetime karşı güvensizliği ve hoşnutsuzlukları gelmektedir. Yüzyıllardır diktatörlükle yönetilen halk, emperyalist güçler tarafından yıllarca sömürmelerine izin veren monarşi rejimine karşı kin ve nefret duymuşlardır. Bu koşullarda, halkın tüm sorunlarını en iyi belirleyen, çözüm yolları öneren ise Humeyni olmuş, karizmatik duruşuyla İran halkının kurtarıcısı rolünü üstlenmiştir. *“Şah'ı deviren güçlerin geniş ve hızla oluşan koalisyonu, özellikle karmaşık ve kendiliğinden gelişen niteliği nedeniyle güçlü idi. Ama bu, aynı zamanda devrim sonrası dönemdeki aşırı ihtilafların ve hayatın felce uğramasının nedenlerinden de biriydi.”*³¹ Bu nedenle farklı grupların örgütlediği halk ayaklanmalarının 1979 yılında monarşi rejimini devirmesi olayının bir devrim olup olmadığı, tarihsel platformda tartışılan bir olaydır.

1.2.5. Değişim ya da “Devrim”

³¹ F.Halliday, T.Skocpol, ve diğerleri; **a.g.e.**, 31 s.

İran’da yaşanan ayaklanmayla bir devrimin gerçekleşip gerçekleşmediği, hâlâ tartışma konusudur. Ancak tüm literatür araştırmalarında, İran’da 1979 yılında yaşanan olay devrim olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle geriye dönüp, devrim tanımı tekrar araştırıldığında;

“1. Egemen sınıflar için değişikliğe gitmeden egemenliği sürdürmek mümkün olmazsa; “üst sınıflar” arasında şu ya da bu biçimde bir buhran, egemen sınıfın politikasında baskı altındaki sınıfların hoşnutsuzluğuna ve parlamasına yol açacak bir çatlama götüren bir buhran ortaya çıkarsa. Bir devrimin olması için, genellikle ‘alt sınıfların eski biçimde yaşamak istememesi yeterli değildir.’ Bu sınıfların eski biçimde yaşayamayacak durumda bulunması gereklidir.

2. Baskı altındaki sınıfların sıkıntısı ve gereksinimi, olağandan daha öteye varmışsa,

3. Yukarıdaki nedenlerin bir sonucu olarak, ‘barış zamanında’ kendilerinin soyulmasına hiç ses çıkarmadan razı olan, ama sıkıntılı zamanlarda hem buhranın her türlü koşullarından, hem de “üst sınıfların” kendileri tarafından bağımsız tarihsel eyleme itilen yığınların etkinliğinde önemli bir artış varsa. İstem dışındaki bu nesnel değişiklikler olmaksızın, yalnız tek tek gruplar ve partiler değil, tek tek sınıflar da genel bir kural olarak devrim yapamazlar. Bu nesnel değişikliklerin hepsine birden devrim durumu denir.”³² Ya da başka bir görüşe göre devrim; “devlet ve toplum yapısını değiştiren köklü, hızlı ve kapsamlı dönüşüm”dür.³³

İran’da yaşanan olayı devrim diye tanımlayan Prof. Dr. İsmail Özek’e göre, “İran’da şahıhın devrilmesi, salt bir siyasal biçim değişimi anlamına gelmemekte, aynı zamanda toplumsal ve siyasal yapının da toptan değişmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu açıdandır ki, Humeyni’nin iktidara gelişi ve yeni bir İslamcı düzeni gerçekleştirmesi “devrim” olarak adlandırılmaktadır.”³⁴ Bu tanımlama Lenin’in tanımlamasına uygunluk göstermektedir. Ancak şu da kabul edilmelidir ki, daha önce yaşanılmış ve tarihe Fransız Devrimi, Sovyet Rus Devrimi olarak geçmiş devrimlerden de farklılık göstermektedir. Örneğin Fransız Devrimi, “aydınlanma çağının rasyonalist varsayımlarından birçoğuna meydan okumuştur... Sovyet Rus Devrimi ‘kapital’e karşı devrim olarak tanımlanmıştır... İran Devrimi ancien regime’in* yıkılışı olarak düşünülebilecek dar anlamıyla tamamlanmıştır; ama devrim öncesi rejimden devrim-sonrası rejime geçiş olarak düşünülebilecek geniş anlamıyla süreç halen tamamlanmış olmaktan uzaktır”.³⁵ Ayrıca şimdiye kadar gerçekleşmiş olan devrimler, toplumları hep ileriye doğru götürmüştür, oysa Humeyni’nin yapmak istediği tamamıyla geriye dönüştür. İslamiyet’in kabul edildiği Hz. Muhammed dönemine, yani yedinci yüzyılın

³² Lenin, **Proletarya Devrimi ve Dönek Kautsky**, Çev: Arif Gelen, Bilim ve Sosyalizm Yay., Ankara, 1976, 15 s.

³³ **Ana Britannica**, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1987, Cilt: 7, 216 s.

³⁴ Çetin Özek, **Devlet ve Din**, Ada Yay., İstanbul, 307 s.

* Ancien regime: Eski rejim

³⁵ F.Halliday, T.Skocpol, ve Diğerleri; **a.g.e.**, 11 s.

koşullarına geri dönmek istemektedir ki, bu zaten diyalektiğin ilerleme yasasına da tamamen aykırıdır. Bu anlamda Humeyni'nin savunduğu Fundamentalist İslam**dır.

“İran devrimi şimdiye kadar gerçekleşen Fransız, Sovyet ve Çin Devrimlerinden farklılık göstermektedir. Bu üç devrim, geçmişi reddederek yeni bir sistem kurmayı amaçlarken, İran İslam Devrimi eskiye dönüşü sağlamak için gerçekleştirilmiştir. İran devrimi, Batı entelektüellerine, Batı ölçülerine göre düşünülen bir devrim değildir. Bu devrim ile İran, gelişme fikrini reddetmektedir. Humeyni, açıkça gelenekselci bir yapıya dönüşmesini, Batı dünyasından hiçbir görüş ve fikrin kabul edilmemesini önermektedir.”³⁶

Ayrıca Humeyni gelişim fikrini ret etmekle kalmaz, İran'ı Yedinci yüzyılın şartlarına göre yönetmek istemektedir. Bu durum devrim tanımının ilerleme yasasına da ters düşmektedir.

“Humeyni'nin yazıları ve İslam Cumhuriyeti'nin anayasası, nihai gücün, tüm seçimle gelen organları çiğneyip geçebilen ve inananlara görüşlerini dikte ettirebilen, ilahi ilhama sahip dinsel otoritenin yani fakih'in elinde olduğunu açıkça ortaya koyar... Bunlardan dolayı İran Devrimi, 1789'dan beri çağdaş devrimlerin, pratikte çiğnemiş olsalar bile en azından resmen kabul ettikleri beş ilke içinde yer alan maddi ilerleme, ulusalci yaklaşım, tarihsel meşruiyet ve demokratik egemenlik kavramlarını reddetmektedir.”³⁷

Bu nedenledir ki, İran'da yaşanan olaya devrim tanımı yapmak güçleşmektedir ve bu çalışmada tartışma konusu olan devrim terimi yerine rejim değişikliği terimi kullanılacaktır.

Rejim değişikliği en büyük desteğini devlet memurlarından, çarşı esnafından, işçilerden ve ulemadan almıştır. Bu görüntüsüyle karma bir yapıya sahiptir. Bu kadar farklı katmandan olan insanlar, diktacı bir siyasal rejime karşı birlikte hareket etmiştir. Bu görünüşüyle de halk ayaklanması tanımına uymaktadır.

Ayaklanmalara katılanların profili açısından diğer devrimlerden farklılık gösteren İran'daki rejim değişimi en büyük desteği gecekonduların en yoksul kesiminden ya da ülkenin kırsal kesimlerinden değil, hızla gelişen ve modernleşen, ekonomik olarak da çıkar sağlamış insanlardan almıştır. Ülkenin geneline yayılması ise medreseler, camiler ve Çarşı esnafı tarafından sağlanmıştır.

İran'da gerçekleşen rejim değişimi İslami nitelik taşıması bakımından önemlidir. İran'daki rejim değişimiyle, monarşinin uzun yıllar Batı'dan getirmeye çalıştığı laik değerler yıkılarak, yerine Kuran-ı Kerim'deki kurallara uygun İslami bir yönetim şekli oluşturmuştur. Ülkedeki en yüksek otorite yetkisine sahip olan dini

** Fundamentalist islam: İslam toplumlarının kabul ettiği İslam'ın yozlaştığını ve kabul edildiği halinden uzaklaştığını savunarak, İslam'ın saf halinin Hz. Muhammed döneminin anlayışını olduğunu benimseyen İslamcı ideoloji. (S.B)

³⁶ y.a.g.e., 16 s.

³⁷ F.Halliday, T.Skocpol, ve diğerleri; a.g.e., 14 s.

lider seçimlerle değil, Ayetullahlardan oluşan dini bir komisyon tarafından seçilmektedir. “*Bu makam kuramsal olarak iki farklı idealin birleşmesini temsil etmektedir: siyasetin işlemesi düzeyinde demokrasi ve seçilmeme ile manevi liderlik.*”³⁸ Bu da pratikte ülkenin çift başlı yönetimle idare edileceğinin kanıtıdır.

Rejim değişiminden hemen sonra 19 Şubat 1979 yılında İslami Cumhuriyet Partisi kurulmuştur. Humeyni yanlısı olan parti aynı zamanda ülkenin de uzun yıllar tek siyasi partisi olmuştur. Bu durum da rejimin bir diktatörlük olarak kabul edilmesine neden olmuştur.

Rejim değişimi öncesinde toplumda oluşmaya başlayan gruplaşmalar rejim değişimi sonrasında da devam etmiştir. Ülke genelinde; ‘ılımlılar’, ‘radikaller’ ve ‘militanlar’ın arasında çatışmalar yaşanmıştır. Rejim değişiminin ilk yıllarında iktidara kimin geleceği de, yaşanan çatışmaların ana nedeni olmuştur. Bu çatışmalardan sonra iktidarı Ayetullah Humeyni ve militan mollaları kazanmıştır. Kasım 1979’da Amerikan Elçiliği’nin işgali de bu militanların konumunu sağlamlaştırmıştır. 12 Eylül 1980’de, Batı tarafından organize edilmiş olan İran-İrak Savaşı’nın başlaması ile İslam Devleti’nin gelişmeden yok edilmesi hedeflenmiştir. Ancak İran halkında gözden kaçırdıkları önemli bir gelenek vardır: Şehit olmak! Şii geleneğinde şehit olmak, cennet mertebesine ulaşmanın en mükemmel yoludur. Bu nedenle İranlı birçok genç bu savaşa gönüllü katılmıştır.

Monarşi rejiminden kurtulan ama bu kez de İslami rejimle karşılaşan halk bir de Irak Savaşı’yla yüz yüze kalmıştır. Halk tarafından daha tam olarak benimsenmemiş olan yeni rejimin her türlü şartı, o tarihteki toplumsal karmaşa ortamından daha iyi görüldüğü için halk İslami rejimi daha kolay kabullenmiştir. Yani denilebilir ki, Batılıların İslami rejimi savaş karmaşasında yıkma amaçları Humeyni iktidarını daha da güçlendirmiştir. Bundan sonra da İslami rejimin şartları toplumsal yaşamda uygulanmaya başlanmıştır.

1.2.6 Humeyni ile Din Esaslı Devlete Doğru

İran’daki rejim değişikliğinin dinsel mimarları Ayetullah Humeyni ve Ali Şeriatî’dir. Ali Şeriatî, Humeyni’nin aksine, din okullarında yetişmiş bir din adamı

³⁸ G. E. Fuller, **Siyasal İslam’ın Geleceği**, Çev: Mustafa Acar, Timaş Yay., İstanbul, 2004, 181 s.

değil, Fransa’da din sosyolojisi üzerine doktora yapmış bir düşünürdür. Şeriatî İslam dinini, eğitimini gördüğü Batı anlayışına göre yorumlamıştır. Şeraiti, İslam’ın sosyolojik ve felsefi açıdan ne anlama geldiğini tartışmış ve rejim değişimi sırasında görüşleriyle İran’daki aydın ve okumuşları da etkilemiştir. “Şeriatî dini, bir ideoloji olarak benimsemiştir. İdeoloji olarak dini, bir toplumun mevcut sorunlarına ve ihtiyaçlarına karşılık vermek için bilinçli olarak seçilen bir inanç şeklinde açıklamıştır”³⁹.

Humeyni ise, din okullarından yetişmiş ve Ayetullah olmuş bir din adamıdır. “Kuran-ı Kerim’deki esasları bir bütün olarak benimsemiş, kural ve esasları ile toplum yaşamına uygulamayı ideoloji olarak benimsemiştir.”⁴⁰ Dünya üzerinde en büyük Şii nüfusa sahip olan İran’da İslami bir rejim oluşturan Humeyni, Şah’a karşı söylemlerine ilk olarak, Şiiliğe has kapalı bir üslupla başlamıştır. Siyasi görüşlerini ise ilk kez kitabı Keşfü’l-Esrar’da (1943) dile getirerek, Rıza Şah’ı devleti yönetim şekli nedeniyle eleştirmiştir.

“Şah’ın medreseleri kapatması, dini vakıflara el koyması, ulema karşısı duygular uyandıracak propaganda yapması, dini mahkemelerin yerine devlet mahkemelerini geçirmesi, alkol tüketimine ve duyguları kışkırtıcı müzik çalınmasına izin vermesi, erkekleri Batı tipi şapka giymeye zorlaması, karma eğitim yapan okullar açması, kadınların üstlerine giydikleri uzun elbiseyi yasaklaması... eleştiri konuları arasındaydı.”⁴¹

Humeyni’nin daha sonraki eleştirileri sertleşmiş, sadece dini konularda değil, toplumu ilgilendiren konuları da eleştirmeye başlamıştır. Toplumla ilgili olan söylemlerinde özellikle Ali Şeriatî’nin düşüncelerinden etkilenmiştir. Artık İran toplumunda aralarında büyük farklar olan iki sınıfın varlığından söz etmektedir. Müstekbirler* ve Mustazaflar**. Toplumda var olan bu iki grup arasındaki çatışma, İran’da daha sonraki yıllarda rejim değişiminin yaşanmasına kadar gidecek bir süreci de başlatmıştır. Humeyni’nin toplumu ilgilendiren söylemleri onun ‘halk adamı’ olarak anılmasını sağlamıştır. “1970’lerde Humeyni, toplumu sadece sınıf mücadelesi şeklinde ele almakla kalmadı, aynı zamanda yabancı şirketlerin, Pehlevi ailesinin ve zengin saraylıların haksız elde edilmiş servetlerini, yoksul kesim arasında yeniden dağıtılabileceğini da vaat etti.”⁴²

Humeyni’nin ilk çalışmalarında Şah’ın yönetimden uzaklaşması gerektiği fikri yoktur. Tam tersi, ülkeyi iyi idare eden krala itaat edilmesi gerekliliğini

³⁹ İsmail Zengin, a.g.e., 75 s.

⁴⁰ y.a .g.e., 72 s

⁴¹ Ervand Abrahamian, **Humeniyizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İstanbul, 2002, 72 s.

* **Müstekbirler:** Humeyni tarafından, zenginler, sömürgeciler, kapitalistler, açgözlüler olarak tanımlanmıştır.

** **Mustazaflar:** fakirler, sömürülenler, işsizler, güçsüzdür.

⁴² y.a.g.e., 52 s.

vurgulamaktadır. Bu görüşünü 1960'lı yıllara kadar sürdüren Humeyni'nin, 1963 yılında devlete karşı bir din adamı olarak nitelendirildiğinde bile, monarşinin yıkılmasından ya da bir devrimden söz etmemektedir. 1970'lere kadar Şah'a karşı herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. Bu suskunluğunu 1970'lerde verdiği Velayet-i Fakih konuşmasıyla bozmuştur. Rejim değişiminden sonra yürürlüğe giren anayasa ile 'Velayet-i Fakih' kavramını siyasal hayata getirmiştir.

"Yani, devlet yönetiminde İslam öğretisinin egemen kılınması ve bu nedenle yöneticilerde 'fıkıh' bilgisinin aranması zorunlu görülmüştür... Anayasaya göre 'medeni, cezai, mali, iktisadi, idari, kültürel, askeri, siyasi ve başka tüm yasa ve kararlar' İslam ölçülerine dayanmalıdır".⁴³

Humeyni bu konuşmasını 1970 yılında 'İslamcı hükümet' başlıklı bir kitapta toplamıştır. Bu kitapta da Velayet-i Fakih kavramı üzerinde durmuş ve fundamantalist İslam görüşlerini dile getirmiştir. *"İslam kurallarını değişmez bir katılık içinde gören ve toplumun tek itici gücü olarak yorumlayan Humeyni, din adamlarını toplumun en güçlü yönetici kadrosu durumuna getirmektedir."*⁴⁴

1970'lerden sonra her konuşmasında İslam dininin monarşiyle asla uyummadığını belirtir. Monarşi rejimine karşı çıkılmasının din açısından kutsal bir önem taşıdığını belirtir. Toplum üzerinde karizmatik bir gücü olan Humeyni toplumu yavaş yavaş ileride yaşanacak olan rejim değişimine hazırlamakta ve yumuşak olan üslubunu sertleştirmektedir. Her söylevinde; kötü ve adaletsiz yönetimin toplumu, kalın çizgilerle birbirlerinden ayırdığının altını çizmektedir. Bu toplum,

"Pehlevi'lerin İran'ın aksine yokluktan, açlıktan, işsizlikten, cehaletten, suçtan, alkolizmden, fuhuştan, uyuşturucudan, kayırmacılıktan, yolsuzluktan, sömürüden, yabancı egemenliğinden ve hatta ağır bürokrasiden uzak, eşitlik, kardeşlik ve sosyal adalet üzerine kurulu bir toplum olacaktı... Yüzyıllardır Şiiler, dünyanın zulüm ve adaletsizlikle dolduğu bir anda Mehdi'nin geleceğine inanmışlardı. Şimdi Humeyni, Mehdi'nin ancak Müslümanlar İslam'a döndüğünde, adil bir toplum oluşturduklarında ve devrimlerini diğer ülkelere ihraç ettiklerinde ortaya çıktığını söylüyordu. Böylece siyasetten uzak durma şeklindeki geleneksel inanç altüst edilmiştir".⁴⁵

Şii geleneğinde önemli bir yere sahip olan "şehit" terimi de Humeyni'nin sertleşen konuşmalarında nitelik değiştiren önemli bir terimdir.

⁴³ Çetin Özek , **Devlet ve Din**, Ada Yay., İstanbul, 315 s.

⁴⁴ **a.g.e.**, 309 s.

⁴⁵ Abrahamian , **a.g.e.**, 38 s.

“Humeyni ilk eserlerinde bu terimi çok az, o da geleneksel haliyle, Allah’a itaat uğruna hayatını feda eden Şii azizler anlamında kullanmıştır... Örneğin 1963–1964 açıklamalarında Haziran ayaklanmasında ölenleri şehitler değil bi’çareler olarak ifade etmiştir. Bununla birlikte Devrim sırasında sokakta ölen herkesi şerefli ‘devrim şehidi’ ilan etmiştir.”⁴⁶

Söylemleri sertleştikçe halktan isteği de devrim yapmaya yönelik ayaklanmalar olmuştur. İran’da kurulacak olan İslami rejimin önemi vurgulanıyor, yıllardır yabancı güçlere peşkeş çekilen ülkenin artık kendi iradesi ile harekete geçmesi gerektiğinin altı çiziliyordu. Onuruna çok düşkün olan İran halkı için, Şah’larının yabancı güçlerin kuklası olması zaten yeterince onur kırıcıdır. Bu söylevleriyle halkın monarşiye karşı isyankârlığının da artması kolaylıkla sağlanmıştır.

“1978 yılı Ekim ayından itibaren ülkeyi felce uğratan grevler, belirli bir siyasal hedefe yönelik olarak toplumsal gücün değişik sınıflarca muazzam ve birleşik bir dışavurumu oldular. Buna rağmen sınıflar, sınıf güçlerini ve sınıf hedeflerini reddeden bir İslami güç adına ve bu gücün önderliği altında eylem yaptılar.”⁴⁷

Humeyni bizatihi yönetime taliptir ve ülkenin yeniden düzenlenmesi için gerekli olanın İslam’a dönüş olduğunda kararlıdır. *“Müstekbirlere karşı mustazatlar (zalimlere karşı mazlumlar), zenginlere karşı fakirler, şeytan hükümetlere karşı mustazaf milletler, saraylara karşı gecekonducular, üst sınıfa karşı alt sınıf, aristokratlara karşı yoksullar.”⁴⁸* Bu dönemde Humeyni’nin söylevleri dini bir lider olmaktan çok halkçı bir lidere daha yakındır. Toplumdaki sınıfsal ayrılıklarının altını çizip vaat ettiği yönetimle bu ayrılıkların kalkacağını her fırsatta dile getirmiştir.

“Humeynizm birçok yönden Latin Amerika halkçılığına benzemektedir. Çünkü Pehlevi İran’ının Latin Amerika’yla çok ortak yönü vardır: resmi olmasa da gayri resmi olarak Batıya bağımlılık; emperyalizmin uşağı burjuvaziye de içeren bir üst sınıf; antiemperyalist bir orta sınıf; sol tarafından örgütlenmemiş bir işçi sınıfı; kırsal kesimlerden büyük şehirlerin kenar mahallerine aşırı göç. Latin Amerika halkçılığı gibi Humeynizm de halkı radikal bir söyleme dış güçlere, emperyalizmin uşağı burjuvazi dâhil kök salmış güçlü üst sınıfa karşı harekete geçiren bir orta sınıf hareketiydi... Latin Amerika halkçılığı gibi Humeynizm de ‘milli köklere’ dönmeyi vaat ediyordu.”⁴⁹

İslami rejimin gerekliliğini sınıflar arasındaki uçurumun yok edilmesi olarak özetleyen Humeyni, rejim değişiminden sonra ise bu gerekliliği, İslam’a dönmek olarak açıklamıştır. *“Bizim hedefimiz, şu veya bu, ülkeyi herhangi bir şekilde idare*

⁴⁶ y.a.g.e., 35 s.

⁴⁷ F. Halliday, T. Skocpol, ve diğerleri; a.g.e., 32 s.

⁴⁸ Ervand Abrahamian, **Humeniyizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İstanbul, 2002, 34 s.

⁴⁹ y.a.g.e., 43 s.

etmek değil, İslam hükümlerine göre, Kuran-ı Kerim ve Yüce Peygamber'in emirlerine göre idare etmektir ve bunun tatbikatına bu gün İran'da başlanmış bulunmaktadır"⁵⁰ diyerek, yeni bir yönetim şeklinin varlığından bahsetmektedir. Bu yönetim şekli dünyada ilk kez İran'da hayat bulmuştur. Humeyni gerçekleştirilen rejim değişimiyle Kuran-ı Kerim'deki esaslara göre bir devlet yönetiminin kurulmasını ve bütün Müslümanların ümmet esaslarına göre bir bayrak altında toplanmasını amaçlamaktadır. "Dolayısıyla ilahi olarak düzenlenmiş hayatın nasıl bir şey olduğunun belirlenmesi, halkın iradesi veya ifadesine değil, hukuku belirleyecek olan bir tek hukukçu veya hukukçular topluluğuna tabi olma"⁵¹ sını gerektirmiştir. 11 Ocak 1979 tarihinde "Devrim Konseyi" Humeyni tarafından açıklanmıştır. Devrim Konseyi'nin üyelerinin büyük çoğunluğunu din adamları oluşturmaktadır.

Din esaslı bir devletin din adamları tarafından yönetilmesine inanan Humeyni toplumdaki İslami kuralları da İslam'ın kabul edildiği ilk günlerindeki koşullarıyla aynen uygulamayı amaçlamaktadır. "Böylece, İran toplumunu yeniden kurduğu inancındadır. Bu inançla... İslam'ın ilk günlerindeki kurallara göre düzenlemek istenmektedir. (Giyimden kuşama, TV seyretmekten, müzik dinlemeye kadar birçok günlük yaşam alanında) belirli bir İslamcı düzene bağlanması amaçlanmaktadır".⁵² Bu görüşünün tamamıyla ütöpik olduğu ise rejim değişiminden sonraki yıllarda ortaya çıkacak, İslami kurallar da günün değişen koşullarına göre yeniden gözden geçirilmek zorunda kalacaktır. Ancak yönetim şeklinin içinde hem İslam hem de cumhuriyet kelimelerini bulduran bu yeni yapılanma kendi içindeki çelişkiyi de yaşamın her alanına taşımıştır. Bu çelişkilerin ilki 1 Mayıs 1979 yılında yaşanmıştır. 1 Mayıs İşçi Bayramı İran'da büyük bir halk şenliğiyle kutlanmıştır.

"Bundan daha tutarsız bir şey olamazdı, çünkü 1 Mayıs Batı'da 19. yüzyıl sosyalist hareketi tarafından icat edilmiş bir gelenektir... Anarşizmi, ateizmi... Marx'ın İkinci ve Lenin'in Üçüncü Enternasyonalini içinde barındırıyordu... Kendisini saf İslam'ın yegâne temsilcisi olarak gören İslam Cumhuriyeti, dini ritüellerin, imajların, simgelerin ve dilin siyasetteki etkinliğinin fazlasıyla farkındaydı ve bütün Batılı anlayışları... Reddettiğini iddia ediyordu... Bu tutarsızlığın kesin bir açıklaması vardır. Humeyni rejimi üçüncü dünya halkçılığının İran versiyonunu savunurken şehirli işçi sınıfını harekete geçirmek, laik soldan gelecek her türlü

⁵⁰ Zengin, a.g.e., 72 s.

⁵¹ G.E. Fuller, **Siyasal İslam'ın Geleceği**, Çev: Mustafa Acar, Timaş Yay., İstanbul, 2004, 81 s.

⁵² Çetin Özek, a.g.e., 310 s.

tehlikeyi önlemek ve aynı zamanda soldan alabildiğince insanı kendi hâkimiyeti altına almak istiyordu.”⁵³

Ancak Humeyni 1980’den sonra 1 Mayıs gösterilerini eskisi gibi işçi bayramı olarak kutlamak yerine onu evcilleştirmiş ve içeriğini bahar bayramına indirgemıştır.

*“1 Mayıs kutlamalarındaki değişim 1990’da en iyi şekilde görülebilir. 1 Mayıs toplantısı öğleden sonra Humeyni’nin mozolesinde yapıldı. Çoğu erkek işçilerden oluşan katılımcılar, fabrikalarından otobüslerle getirildiler... İslam rejiminin 11 yıldan sonra hala bir çalışma yasasının olmayışı rejimin halkçılığını göstermektedir. Büyük ölçüde radikal sözler verilmiş, işçilerin hayat standardını yükseltecek somut adımlar konusunda ise çok az şey yapılmıştır.”*⁵⁴

Humeyni rejim değişimi sırasında halka çok büyük vaatlerde bulunmuş ancak bunları gerçekleştirme konusunda gerekenleri yapmamıştır. Öncelikle onun kurmak istediği sosyal sistem, o günün koşullarına uymayacak olan yedinci yüzyılın koşullarına yaratmak isteyen bir sistemdir ve bu sistemin topluma benimsetilmesi de o kadar kolay değildir. Ayrıca bir de özel mülkiyetin kullanılması konusu vardır ki, özellikle din adamlarının, çarşı esnafının elinde bulunan malların fakirlere ve muhtaçlara dağıtılmasına asla yanaşılmamıştır. Bu nedenle rejim değişiminden önce halkına verdiği zenginlerin mallarının fakirlere dağıtılacağı sözünü yerine getirmediği gibi, bir de verdiği vaazlarla İslam’da özel mülkiyetin önemini vurgulamıştır.

1.2.7. Amerikalı Rehine Krizi ve Irak Savaşı

Rejim değişiminin henüz gerçekleştiği 1979 yılında bir grup radikal İslamcı öğrenci İran’daki Amerikan Büyükelçiliği’ni basarak çalışanları rehin almıştır.

*“Böylece tam 444 gün sürecek kritik bir dönem başlamış oluyordu... Amerikan rehine krizinin en önemli sonuçlarından biri de, İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluş sürecini hızlandırması oldu. 1980’lerin başlarında Amerikan-İran ilişkileri çıkmaza girmiş ve bütün diplomatik bağlar kopmuştu. 1980’de patlak veren İran-İrak savaşı, modern savaş tarihinde en yıkıcı çarpışmalardan biri olarak yerini alacaktı. Olağanüstü savaş koşullarında, İslam Cumhuriyeti ilahiyatçıları, teokrasiye alternatif olabilecek tüm düşünce biçimlerini baskı altına alarak sindirmeye çalışmaktaydılar. Üniversiteler kapatıldı; görüşleri dini yönetime ters düşen öğrenciler ve profesörler derhal tasfiye edildiler. Gazeteler kapatıldı ve toplu gösteri yapmak yasaklandı.”*⁵⁵

⁵³ Ervand Abrahamian, **Humeniyizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İstanbul, 2002, 62 s.

⁵⁴ **y.a.g.e.**, 87 s.

⁵⁵ Hamid Debaşı, **a.g.e.**, 23 s.

Bu yeni oluşum İran'ın entelektüel oluşumuna vurulan bir darbedir. Alınan bu kararlardan sonra birçok aydın ve entelektüel ülkelerini geri dönmek üzere terk etmek zorunda kalmıştır. Yeni rejim, kendi görüş ve düşüncelerine ters düşen herkesi vatan haini kabul etmiştir. Ülke genelinde yaşanan birçok tutuklama ve idam edilme olayları da halkta panik yaratmıştır. Bu kaos ortamında bir de 1980 yılında Irak'ın Saddam Hüseyin'in emriyle İran'a saldırması ve en önemli petrol kaynaklarının da bulunduğu toprakları işgal etmesi, ülkeyi hiç beklemedikleri bir savaşa da sürüklemiştir. "*Şahın ordu mensuplarının çoğu ya hapiste ya idam edilmiş ya da ülkeyi terk etmiş olduğundan, ülke topraklarının savunulması tehlikeye girmiştir.*"⁵⁶ Ülke bir de yabancı bir ülkenin topraklarına saldırmasıyla savaş ortamına da sürüklenmiştir.

İran-Irak savaşının asıl nedeni, İslami rejimin Irak'taki Şii nüfusu etkilemesi ve İslami rejimin diğer ülkelere yayılmasını engellemesidir. Dönemin Irak Başbakan Yardımcısı Taha Yasin Ramazan İran'a savaş açmanın gerçek nedenini, "*bu savaş, 1975 anlaşması veya birkaç yüz kilometrelik bir toprak ve Şattularab'ın yarısı için değil, doğrudan doğruya İran İslam Cumhuriyeti'ni devirmek içindir,*"⁵⁷ diyerek en yetkili ağızdan açıklamıştır. İran-Irak savaşının sonuçları da Orta Doğu'da yaşanılacak bir savaşın da nasıl olabileceği konusunda Batılılara örnek olmuştur. İran-Irak savaşının sonuçları şöyle özetlenebilir:

*"Bu savaş 20. yüzyılda yapılan en uzun ve en kanlı savaştır. Bir milyondan fazla insanın ölümüne, yaralanmasına ve sakat kalmasına, şehirlerin tahrip olmasına, kaynakların tüketilmesine neden olmuş ve iki ülkede 500 milyar dolardan fazla fiziki hasar meydana gelmiştir."*⁵⁸

Bu savaşın gerçek anlamda bir galibi olmamasına karşın, İran bu savaştan önemli başarılar elde etmiştir. "*Saddam Hüseyin, bu savaşı açmakla mollalar rejimine büyük bir hizmet yaptı. Savaşın başlaması ile Anayurdun savunulması, İran'da tüm sosyal, ekonomik ve politik sorunları geri plana attı.*"⁵⁹ Sekiz yıl süren bu savaşta iki taraf da büyük can ve mal kayıpları vermiştir. İran ekonomisini zayıflatan savaş ve savaş

⁵⁶ Robin Wringht, **Son Büyük Devrim**, Çev: Şeniz Türkömer, Doğan Yay., A.Ş., İstanbul, 2001, 43 s.

⁵⁷ "Abdurrahman Dilipak, Körfez Savaşı, (Beyan Yay., İstanbul, 1988, 33 s." İsmail Zengin, **a.g.e.**, s.43'den alıntı

⁵⁸ "Yılmaz Usluer, İran-Irak Savaşı, (M5 Dergisi, İstanbul, sayı: 41, 58 s." İsmail Zengin, **a.g.e.**, 147 s.

⁵⁹ "Bahman Nirumand, Ölülerini Sayan Yok Bu Savaşta , (Orta Doğu Dosyası, 182 s." İsmail Zengin, **a.g.e.**, 147 s.

koşullarına, bir de başta Amerika olmak üzere yabancı ülkelerin koyduğu ambargo da eklenince ülke oldukça zor bir sürece girmiştir. Tüm bu yaşananlar, yeni kurulmaya çalışılan İslami rejimi halka anlatılmadan gerçekleşmiştir. *“Ancak en büyük travma, genç İslam Cumhuriyeti'nin yepyeni bir yönetim yaratma çabaları sonucu oluşan kargaşa ve dökülen kandı. İktidarı ele geçiren devrimciler devlet yönetimi konusunda hiçbir şey bilmiyorlardı.”*⁶⁰ İktidarı ele geçirenler neredeyse deneme yanılma yöntemiyle yeni rejimi oturtmaya çalışmışlardır. İran İslam Cumhuriyeti Haber Ajansı Başkanı ve daha sonra İran Dışişleri Bakanı olan Kemal Hazzari 1980'lerde verdiği bir demeçte *“bu devrimin en önemli özelliği, ne ekonomi ne sanayi ne de benzeri komularda hazırlanmış hiçbir planı olmamasıdır... Yol aldıkça deneyim kazanıyoruz”*⁶¹ diyerek, ülkede ilk yıllarda yaşanan kaosu da açıklamıştır.

1.3. İSLAM CUMHURİYETİ'NİN OLUŞUMU

İslam siyasi bir ideoloji değil, dindir. İslam din olarak, inançları temel alan bir dünya görüşüdür. Ancak İslam bir yönetim şekli olarak varlık gösterdiğinde; toplumsal ve siyasi düzene ait kuralları koyanın Tanrı olduğu görüşü ağırlık basar. Tanrı'nın kuralları ise Kuran'da açık bir şekilde belirlenmiştir ve kuralların tümü, 'şeriat'ı oluşturur.

*“İslam'ın siyasi kuramı, 'İslam hükümeti emreder' deyişiyle belirlenmektedir. Bu deyişle, hem siyasi iktidarın dinsel niteliği belirlenmekte, hem de Müslüman toplumlarının belirli Tanrısal kurallara uygun olarak düzenlenmesi zorunluluğunu yaratmaktadır. Belirtilen ilkelerden hareketle, İslam'da devlet yapısının kesinlikle “teokratik” olduğu sonucuna varıldığı görülmektedir... Teokrasi, devletin dini devlet olması ve yönetenlerin iktidarlarını Tanrı'dan almaları anlamına gelir... İslam'da ise, tüm iktidar Tanrı'ya aittir ve hiç kimsenin bu iktidara ortak olmak, Tanrı'nın verdiği bir siyasi iktidara sahip çıkmak olanağı yoktur. Aksi düşünce biçimi, 'şeriata' aykırıdır.”*⁶²

İslami devlet bu nedenle laik olamaz. İran'da kurulan devlet de laik değildir. İran'da İslam her zaman etkin olmuştur. Ancak yaşanan İslami oluşumu anlayabilmek için tarihsel süreçleri hatırlamak gerekmektedir. Hilafet kurumunun

⁶⁰ Wright, a.g.e., 43 s.

⁶¹ y.a.g.e., 43 s.

⁶² Çetin Özek , a.g.e., 235 s.

yetkilerinin dinsel olmaktan çok siyasal nitelikte olması nedeniyle İslami görüşte parçalanmayı da beraberinde getirmiştir. Bu parçalanmanın sonucunda Şii ve Sünni ayrımı ortaya çıkmıştır. Persler Şiiliği seçmişlerdir. Şii geleneğinden gelenler, Hz. Muhammed'in varisinin On İki İmam olduğuna inanırlar ve ilk halifeyi tanımazlar. Şii'lere göre Hz. Ali, Hz. Muhammed'den sonra, İslam dünyasının asıl halifesidir. Hz. Ali'nin ölümünden sonra hilafeti ele geçiren Yezit'e karşı direnen Hz. Ali'nin oğlu Üçüncü İmam Hüseyin, Kerbela'da şehit düşmüştür. İmam Hüseyin'in Kerbela'da şehit düşmesi olayı Şii geleneğinde, Aşure ayında halk tarafından yas tutularak anılmaktadır. Bu olay Pers kültürü içinde kendisine özgü bir "pers mistisizmi"ni oluşturmuştur.

*"Bu gizemli anlayış, ne salt ulusçuluk, ne salt dincilik olarak kabul edilebilir. Pers tarihinin görkemli geçmişine dayanan gelenekleri Pers kültürünü kapsayan, Panislamizm ve Pannationalizm dışı bir içeriği olan "Pers gizemi" Pers halklarının duygularında en üst "sentez" olarak belirtilmiştir. Salt dine ve salt ulusçuluğa dayanmayan, belirli, abartmalı, simgelerle somutlaştırılan "gizemci" düşüncenin kendisi dinsel bir yapı olmuştur. Dokunulmazlığı olan bir duygu olarak Pers insanının akıl ve kalbinde var olan bu duygu, dinsel inanç ile ulusal duygunun özdeşleşip kaynaşması olgusu, Pers dünyasında söz konusu değildir... İran'ın İslam dünyası ile ilişkilerinde ve dinin toplumsal yapıdaki etkinliğinde bir saptama yapabilmek, belirttiğimiz 'Pers gizemliliği'ni kavramaya bağlıdır."*⁶³

İslam Cumhuriyeti, İslami kurallara dayanan ve Batıyı tümünden dışarıda bırakmayı amaçlayan yeni bir yönetim şeklidir. İslam Cumhuriyeti'nin yasaları, Kuran'dan alınmadır.

*"İran Devrimi'nde İslam unsuru, Kuran'dan ve İslam yasalarından çıkarılan esaslara göre ruhban sınıfı tarafından yönetilen ve başlıca yetkinin anayasada kutsal metinleri yorumlayabilecek kişi olarak belirtilen bir şahsiyete verildiği eşi görülmemiş bir 20. yüzyıl devleti sonucunu doğuran bir dizi etmenin toplu bir ifadesidir."*⁶⁴

İran'da İslam'ın yorumlanması, diğer birçok Müslüman ülkeden farklıdır ve Şii geleneğine dayalıdır (Bu çok eski gelenekler ya da inanış şekilleri, İran kültüründe yas tutma, şehit olmanın onuru gibi bir takım olguların gelişmesine neden olacaktır).

1.3.1. İran İslam Cumhuriyeti'nin Yasaları

⁶³ y.a.g.e., .302 s.

⁶⁴ F. Halliday, T. Skocpol, ve diğerleri, a.g.e., 33 s.

İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllarda anayasanın temeli Kuran-ı Kerim'dir. Anayasanın dayanağı ve gerekçesi ise Kuran'ı Kerim'deki ayetler ve hadislerdir. Temel İslami kurallar anayasayı belirlemektedir. Devletin yönetim şekline kadar tüm alanlarda dini görüş hâkimdir.

*“175 maddelik anayasa metni şu esasları duyurarak başlıyor: İslam Cumhuriyeti Allah'ın adaletine; tek Tanrı'nın varlığına ve onun emirlerine teslimiyetin gereğine, Vahiye ve onun bütün beşeri kanunlardaki temel rolüne, yeniden dirilişin insan evrimindeki rolüne iman etmeye dayalı bir sistemdir... Ana çatısı, Montesquieu'nün kuvvetler ayrımıyla birlikte, doğrudan doğruya Fransız Beşinci Cumhuriyeti'nden alınmıştır. Devlet yürütme, yargı ve ulusal parlamentodan oluşur. Yürütmenin başında devlet başkanı vardır ve hayli merkezleştirilmiş nitelikteki devleti kontrol eder... Parlamento genel oy hakkıyla seçilmiş kişilerden oluşur... Humeyni yıllardır kadınların oy kullanmalarının İslam'a aykırı olduğunu söylemişti, şimdi ise kadınları oy kullanma hakkından mahrum etmenin İslam'a aykırı olduğunu söylüyordu. Bu geleneksel anayasa Humeyni'nin velayet-i fakih anlayışının izlerini fazlasıyla taşımaktadır. En büyük dini rehber diye tanımlanan Humeyni'ye, cumhurbaşkanını azletme, yüksek rütbeli askeri komutanları atama, savaş ve barış ilan etme ve parlamentodan geçen bütün yasaların şeriata uygunluğunu kontrol etme görevine sahip Anayasayı Koruma Konseyi'ne ileri gelen alimleri atama yetkisi verilmişti”.*⁶⁵

Bu nedenle rehberin, İslamiyet konusunda yetkin 'din adamı' olması zorunluydu. Rehberlik yetkisi ise tam anlamıyla gerçek bir başkanlık anlamını taşımaktadır. Batı'daki Cumhuriyet rejimlerinde var olan cumhurbaşkanı veya devlet başkanı ya da bakanlar kurulunun yetkilerini aşmaktadır.

*“Bu mevki, hükümetin bütün organlarındaki laik eğilimleri kontrol etmek ve devrimi İslami bir çizgide tutmak için yaratılmıştı. Fakihe aynı zamanda yargıda ve orduda atama yetkisi ve adayları veto etme hakkı verildi. Başkomutan sıfatını da taşıyan fakihin görev süresi, hükümetin diğer organları için öngörülen aksine ömür boyu olarak belirlendi.”*⁶⁶

Bir anlamda dini lider İslami rejimin asıl koruyucusudur. Bu haliyle İran İslam Cumhuriyeti'nde cumhuriyet kavramı, İran'a has uyarlanışından başka bir şey değildir. Anayasa 30 Mart 1979'da yapılan referandum sonucunda % 98,2 oranında oyla kabul edilmiş, İran'ın bir İslam Cumhuriyeti olduğu tüm dünyaya duyurulmuştur.

Batı modellerinden örnekler alınarak oluşturulan anayasada, diğer Batılı modellerden farklı olarak teokrasinin yetkileri, hükümet organlarıyla paralel hatta

⁶⁵ Ervand Abrahamian, **Humeniyizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis Yay., İstanbul, 2002, 39 s.

⁶⁶ Robin Wringht, **a.g.e.**, 44 s.

daha baskın olarak şekillendirilmiştir. Ordunun yanında, teokrasinin korunması için Devrim Muhafızları ve Besic vardır. Hukuk alanında sulh ve ağır ceza mahkemelerinin yanı sıra mollaların başında olduğu Devrim Mahkemeleri vardır.

“Din adamlarının başkanlık ettiği devrim mahkemelerinin görevi, devrimi tehdit eden yıkıcı faaliyetlere bakmaktı ve oturumları her zaman gizliydi. Yasama organında 12 üyeli Din Muhafızları Konseyi, 270 üyeli İran Parlamentosu’nu denetler konumdaydı. Bu konseyin, İslam’a aykırı bulduğu kanunları veto etme ve devlet memuriyetine aday olanların belgelerini inceleme yetkisi vardı. Bu iki organ arasındaki çekişmeler zamanla öylesine kızıştı ki, Ayetullah Humeyni 1980’li yılların ortasında parlamento ile Din Muhafızları Konseyi arasında fikir birliği sağlamak amacıyla Uzlaştırma Konseyi’ni kurdu.”⁶⁷

Ekonomik alanda da hükümetçe desteklenen vakıflar İran ekonomisinde önemli bir yere sahiptir. Kısaca İslami hükümet kendilerince kurdukları düzenin alternatif koruyucularını da üretmiş, bir tür kendi kurdukları rejime inanmayanlar için onları koruyan din adamlarını sorumlu görmüştür. İran İslam Cumhuriyetinin anayasası, ekonomik açıdan dışa bağımlılığı tamamıyla ret etmektedir.

“Anayasanın 3.maddesine göre, ‘emperyalizmin tümüyle kovulması ve yabancıların etkinliğinin önlenmesi’ İslam Cumhuriyeti’nin amaç ve ödevleri arasında yer almaktadır. Anayasanın 43. maddesine göre de, ‘ülke ekonomisi üzerinde yabancı ekonomik baskının önlenmesi’ ekonomik bağımsızlığın ve gelişmenin sağlanabilmesi için ön koşuldur. 81. madde, yabancılara ticaret, sanayi, tarım, madencilik alanlarında ortaklıklar ve ‘müesseseler’ kurma ‘imtiyazı’ verilmesini, 153. madde de ülkenin doğal kaynakları, ekonomi, kültür, ordu ve öteki alanları üzerinde yabancı egemenliğine yol açabilecek anlaşmalar yapılmasını kesinlikle yasaklanmaktadır.”⁶⁸

Askeri alanda yabancı askeri üslere ülke genelinde kesinlikle yer verilmeyeceği anayasanın 146. maddesinde belirtilmiştir. Ayrıca yıllarca Şah’ın emperyalist güçlere tanıdığı tüm ayrıcalıklar kaldırılmış, ülkenin ekonomik, siyasal ve sosyal alanına yabancıların müdahalesini yasaklamıştır. Tüm bunlara İslam Cumhuriyeti’nde asla izin verilmeyeceği de yasalarla güvence altına alınmıştır. Bunun yanında;

“anayasa fazlasıyla halkçı söylem içeriyordu... Bütün vatandaşlara sosyal güvenlik, işsizlik parası, sakatlık parası, sağlık hizmetleri ve ücretsiz ilk ve orta öğretim vaat ediyordu. Stokçuluğu, faizi, tekelciliği, işsizliği, yoksulluğu ve sosyal adaletsizliği ortadan kaldırmayı, faizsiz kredi, bilim ve teknoloji kullanımını ve bütün fertlerin ahlaki ve sosyal gelişimlerini sağlayacak zaman ve fırsatı bulabilecekleri ve aynı zamanda ülke liderliğine ve yönetimine katılmalarını sağlayacak şekilde ekonomiyi düzenlemeyi öngörüyordu. İran Anayasası ekonomik konularda birçok Batılı anayasadan daha fazla şey söylemektedir. İran’ın tam

⁶⁷ y.a.g.e., 45 s.

⁶⁸ Çetin Özek , a.g.e., 318 s.

*bağımsızlığa kavuşturmayı, dış borçları ödemeyi, yabancı imtiyazları iptal etmeyi, yabancı şirketleri millileştirmeyi, bütün Müslümanların birliği için çalışmayı ve zalimlere karşı mücadelelerinde dünya mazlumlarına yardım etmeyi vaat ediyordu.*⁶⁹

Oysa sistem işlemeye başladığında, vaat edilenlerle yapılmaya çalışılanların aynı şeyler olmadığı görülecektir. Bu halkçı söyleme uymayan uygulamalar sonucunda, işsizlik, sosyal güvence, sosyal adaletsizlik vb. önemli konularda herhangi bir ilerlemenin olmaması halkın anayasaya ve rejime olan inancını oldukça sarsmıştır.

*“Hiçbir din, biçimsel değişmelere uğramadan zihinsel ve kültürel düzeyi gelişmiş bir toplumda tutunabilme olanağı bulamaz; ama bir dinin değişimlere uğraması, o dinin asıl özünün ortadan kalkmasına yol açabileceği gibi, bundan böyle saygınlık uyandırma ve insanları her yönden tatmin etme bakımından da bekleneni vermemesi sonucunu doğurabilir.”*⁷⁰

İran İslam Cumhuriyeti kendi içindeki değişimleri de her on yıllık periyotlarda yaşamış ve İslam Cumhuriyeti'nin yorumlanması da her geçen yıl farklılık göstermiştir. Bu değişimin doğal ve normal olduğu da artık gerek resmi gerekse sivil uzmanlar tarafından kabul gören bir düşünce olmuştur. Bu düşüncenin doğruluğu zamanla kanıtlanmıştır. İslam Cumhuriyeti kendisini zamana ve koşullara göre değiştirmiştir.

*“İran, sessiz bir şekilde kadınlara yönelik geleneksel İslami boşanma ve Müslüman miras hukukunu bir kenara bırakmıştır. Bu tür bir hukuk kendi zamanında ilerici idiyse de, İslam Cumhuriyeti bunların artık günümüzde İranlıların sosyal ihtiyacına cevap vermediğini kabul etmek durumunda kalmıştır.”*⁷¹

Hukuk alanında Şeriatın birçok önemli unsuru, günlük yaşamın şartlarının değişmesiyle tamamen terk edilmiştir. Bir zamanlar Batı müziğini bile yasaklayan rejim toplumsal değişime karşın bu baskılamayı devam ettirmeye gücünün yetmeyeceğini anlayarak, 1999'dan başlayarak belli bir özgürleşme sürecine girmiştir.

1.3.2. İran İslam Cumhuriyeti ve Siyasal İslam

⁶⁹ Ervand Abrahamian, a.g.e., 41 s.

⁷⁰ August Bebel, **Hız.Muhammed ve Arap Kültürü**, Çev: Veysel Atayman, Alan Yay., İstanbul, 1987, 10 s.

⁷¹ G.E. Fuller, a.g.e. 78 s.

İran İslam Cumhuriyeti'ne kadar İslam dinini seçen birçok devlet, İslam'ı bir rejim olarak kabul etmemiştir. *“Tarihsel olarak hâkim siyasal kültürün daima Müslüman kültür olduğu ve bin beş yüzyıl boyunca şu veya bu ölçüde İslam hukukunun uygulana geldiği İslam dünyasında, böyle bir etiket gereksiz görülmüştür.”*⁷² İslami sözcüğü ise basit bir etiket değildir. Hukuk ve devletin işleyişi İslam adına değiştirilmiştir. İran İslam Cumhuriyeti ideolojik ve otoriter bir rejimdir.

*“İran İslam Devrimi öncelikle siyasal bir devrim olmuştur. 1960'lı ve 70'li yıllarda özellikle Marksist aşırı sol çevrelerde ortaya çıkan şiddetli Amerikan karşıtı radikal protesto hareketini yönlendirmiştir. ...Bütün bir sol sözcük dağarcığını sahiplenmiş ve İslamlaştırmıştır; İnkılap (devrim), İdeoloji, cemaat-yı tevhidi (sınıfsız toplum), hatt-ı imam (parti çizgisi), mustaz'ifin (ezilenler) ...Devrim hem toplumsal adalet hem de yeni siyasal düzen kavramlarını içeren İslam adaleti (hak) talebi çevresinde oluşmuştur.”*⁷³

İran'da yaşanan değişimden sonra siyaset bilimciler 'Siyasal İslam' terimi üzerinde yeniden durmaya başlamışlardır.

*“Siyasal İslam genellikle tabandan tavana, devlet ve statükoya meydan okuyan bir hareket olarak işlemektedir, ancak onun devlete meşruiyet kazandıracak biçimde tam tersi bir rol üstlenmesi mümkündür. Bir uçtan bir uca İslam dünyasında hemen hemen bütün siyasi liderler kendilerini meşrulaştırma çabalarında İslam'ı kullanırlar.”*⁷⁴

İran'da rejim değişiminden sonra yaşanan 'kanlı olayları' haklı kılmak için de İslami değerler sürekli kullanılmıştır. Şah dönemindeki uygulamaların toplumu dinden uzaklaştırdığının altı çizilerek, toplumun yeniden istenilen huzura ulaşması için İslam'a dönüşün şart olduğu vurgulanmıştır.

*“Siyasal İslam, sabit bir ideoloji değildir. İslamcılığın böylesine geniş bir gündemler yelpazesini kapsaması, esasen spesifik bir ideolojiden çok daha dağınık ve belirsiz bir olguyla karşı karşıya olduğumuzu düşündürmektedir. İslamcılık gerçekte İslam'dan genel ilham alarak farklı zamanlarda çoğu kez de oldukça çelişkili farklı gündemler ve programlar üreten bir siyasal hareketler, ilkeler ve felsefeler dizisidir.”*⁷⁵

İslamı tek bir açıdan yorumlamak zordur. Bu nedenle İslam'ı geniş bir perspektiften ele alıp değerlendirmek gerekir;

— En çok bilinenler gelenekçilerdir. Gelenekçiler siyasi otoriteyi kabul ederler. Ancak cemaat ve kültürün korunması ve muhafaza edilmesi konusunda taviz vermezler.

⁷² A.g.e., s.176

⁷³ F.Khosrokhavar ve Oliver Roy, **İran Bir Devrimin Tükenişi**, Metis Yay., İstanbul, 1999, 13 s.

⁷⁴ G.E. Fuller, a.g.e., 92 s.

⁷⁵ y.a.g.e., 100 s.

— Fundamentalistler gelenekçi değildirler, siyasi otoriteye karşıdrlar ve İslamcılarının içindeki en tutucu kesimdir. İslam'ı Hazreti Muhammed'in 7. yüzyılda kabul ettiği haliyle benimserler. Humeyni'nin Şah döneminin son evresinde açıkça dile getirdiği İslam'a geri dönüş şeklindedir

— Reformistler ise, “zamanla itibar kazanmış iki farklı İslam kavramına atıfta bulunabilir; birincisi yenilenme olup, bu kavram hiçbir şekilde yeni unsurlar ekleme anlamına gelmez, orijinal ve daha doğru olan İslam anlayışını yenilemeye gönderme yapar. Reform anlamına da gelen ıslah ise, fikirlerden çok toplumun ve onun ahlak normlarının İslami bir çerçevede reforma tabii tutulmasına karşılık gelir”.⁷⁶

İran'daki İslami rejimin siyasal İslam olarak algılanmasındaki en önemli neden İslamiyet'in ilk kez bir yönetim olarak devleti yönetmeye talip olmasıdır. İslam'ı her alanda yaymak adına mevcut olan kurumlar da değişim göstermiştir. Şah'ın uzun uğraşlarla ülke geneline yaymak istediği laik eğitimin yerini yeniden medreseler almıştır. Rejim değişiminden hemen sonra tüm üniversiteler kapatılmış, ülke genelinde Batılı düşünceye sahip olduğu iddia edilen tüm aydınlar görevden uzaklaştırılmıştır. Şah yanlısı olduğu iddiası ile silahlı kuvvetlerde büyük bir tasfiyeye gidilmiştir. Humeyni'nin ordudan isteği, ülkenin bütünlüğünü ve İslam'ı korumak ve İslam öğretilerine bağlı olmaktır. “Devrimin gerçekleşmesinden sonra, uzun süre yönetimin silahlı kuvvetler hakkındaki kuşkuları devam etmiş ve devrimin geleceği bu nedenle silahlı kuvvetlere emanet edilmemiştir”.⁷⁷ Humeyni siyasal İslam ideolojisini benimseyen ve onu koruyacak olan silahlı güce ihtiyaç duymuştur. Ancak bu güç İran Silahlı Kuvvetleri değil, rejim değişimi sırasında Humeyni'nin önderliğinde görev yapmış olan ‘İslam Devrim Muhafızları’ olmuştur. Humeyni Devrim Muhafızları'nı büyük yetkilerle donatmıştır. İran'da yönetimin çift başlı olması gibi ordu da çift başlıdır. Ülke yönetiminde cumhurbaşkanlığı makamından daha fazla yetkiyle donatılmış ‘dini lider’in olması gibi, silahlı kuvvetlerin yanı sıra bir de Humeyni tarafından birçok önemli yetkiyle donatılmış ‘Devrim Muhafızlarının İslam Ordusu’ vardır ve her iki ordu güçlerinin de işbirliği içinde bulunmaları öngörülmüştür. Ülke içinde İslam'a karşı her hangi bir saldırı olduğunda orduya değil, devrim muhafızlarına güvenilmektedir.

Sanat ve kültür arenasında da diğer alanlarda olduğu gibi, İslami rejim siyasi yapılarına uygun olarak her alana İslam'ı yaymak istemektedir. Özellikle sinema alanına kendilerinden beklenmeyecek bir şekilde destek vermişlerdir. Böylece

⁷⁶ Y.a.g.e., 106 s.

⁷⁷ Zengin, a.g.e., 89 s.

İslam'ın siyasallaşarak yayılması daha kolay olacaktır. Bu konuda azımsanmayacak yatırımlar yapılmıştır. Kısacası siyasi yönetim İslam'ı yaşamın her alanına yaymak ve onu korumak için oldukça çaba harcamaktadır.

“Cumhuriyet, demokratik ve dinsel olmak üzere çifte meşruiyete dayanmaktadır. Bu ikili yapının etkileri politik yapılara da yansır. Devrimden bu yana gerçekleşen yirmi kadar referandum, velayet-i fakihin anayasa ile belirlenmesi gerektiğini savunanlarla, ilahi bir kavram olduğunu düşünenler arasındaki tartışma ve ruhban sınıfın önde gelenlerinden önemli bir kesimin dinsel alanın aşırı siyasallaştırılmasına getirdikleri itiraz, dinsel alanın devletten ayrılmasına yardımcı olan etmenlerdir.”⁷⁸

İran İslam Cumhuriyeti *“hiç kuşkusuz ideolojik, otoriter bir rejimdir. İran'da yaşanan İslami rejime geçiş, öncelikle siyasal bir olaydır. Özgürleşme (ulusal ve toplumsal) ve ekonomik ve kültürel emperyalizme karşı mücadele sloganını kendi hesabına yeniden ele almıştır. Bütün bir sol sözcük dağarcığını sahiplenmiş ve İslamlaştırmıştır.”⁷⁹*

Bu siyasal değişim kendi üslubunu da geliştirmiştir. Şii İslam anlayışında önemli yere sahip olan yas ve şehit olma geleneği üzerine oturmuştur. Bu durumu Humeyni gerek Şah'a karşı başlattıkları ayaklanmalarda ve rejim değişiminden sonra da Irak Savaşı'nda halkına karşı kullanmıştır. Özellikle rejim değişimi sırasında, başlarında yeşil bantlarıyla her karede gördüğümüz devrim muhafızlarının bantlarında devrim şehitleri yazısıyla dikkat çekmişlerdir. Şehit olmak İran'da hem kültürel hem de siyasal ve toplumsal bir olgu olarak kabul görmektedir.

Devrimden bir yıl sonra yapılan ilk cumhurbaşkanlığı seçimine Humeyni hiç bir din adamının aday olamayacağını açıklamıştır. Rejim değişiminden sonraki on sekiz ay, İran'da en kanlı olayların yaşandığı dönem olarak tarihe geçmiştir. Şah'a karşı birlikte hareket eden din adamları, solcular, milliyetçiler ve aydınlar iktidar olma konusunda yarışmış olsalar da, yavaş yavaş din adamlarının ve taraftarlarının üstün konuma gelmesiyle birlikte, ülke diğer grupların hunharca ortadan kaldırmalarını izlemiştir.

İslam Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı olan Ebülhasan Beni Sadr, ülkede yaşanan kargaşalardan ve mollaların baskısından kurtulmak için 1981 yılında İran'dan kaçmak zorunda kalmıştır. Ülkenin ikinci cumhurbaşkanı ise görevini sadece beş hafta sürdürebilmiş ve bombalı bir saldırıda öldürülmüştür.

Ülke rejim değişiminden sonra yirmi bir aylık zaman diliminde üçüncü cumhurbaşkanlarını seçmek durumunda kalmıştır. Humeyni bu kez kendisinin

⁷⁸ Fariba Adelkhah, **İran'da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İstanbul, 1999, 16 s.

⁷⁹ F.Khosrokhavar ve Oliver Roy, **a.g.e.**, 13 s.

koyduğu din adamlarının aday olamayacağı ilkesini kaldırmış ve dini lider olarak seçimleri yine yönlendirmiştir. Bu kez cumhurbaşkanlığını Humeyni'nin öğrencisi ve en sadık müritlerinden olan Ali Hamaney kazanmıştır.

Hamaney'in Cumhurbaşkanı olması ülke için tam bir dönüm noktasıdır. 1981 Ekim ayından sonra

“mollalar artık devletin sadece denetçisi ve gölgesi değil, gerçek hâkimiydi. İran'da artık işbaşında olan Tanrı'nın hükümetiydi ve bu süreç iki buçuk yılda gerçekleşmişti. İslami hükümet gücünü sağlamaştırdıkça, özellikle 1979–1982 yılları arasında, İslam cumhuriyeti toplumun hemen hemen istisnasız her kesimini- okul kitaplarından, giyim kuşama ve müziğe kadar- yeniden şekillendirmeye girişti.”⁸⁰

İslami rejim, ilk on yılında hem ülke genelinde siyasi yapıyı oluşturmaya çalışmış hem de İslam ideolojisini diğer Müslüman ülkelere yaymak istemiştir. Bu nedenle İslami Cumhuriyet'in ilk beş yılı oldukça çalkantılı geçmiştir. Bu dönemde *“mollalar ülkesindeki okulları ve üniversiteleri, ceza yasalarını, banka kamunlarını, kültür merkezlerini ve İslam'a uygun olmayan davranışlara yer veren basını “temizleme” sürecini tamamladılar.”⁸¹*

1986 yılından sonra ülkede “devrim” havasıyla yaratılmak istenilen rahatlama yerini karmaşaya bırakmaya başlamıştır. Rejim değişiminden kısa bir süre sonra başlayan İran-İrak savaşının yarattığı kayıplara bir de yiyecek sıkıntısının eklenmesi halkın öfkelenmesine neden olmuştur. Amerikan Konsolosluğu'ndan alınan rehinelere 444 gün gibi uzun bir süre tutulmaları, Amerika'nın İran'a karşı ambargosuyla bitmiştir. Amerika'nın özellikle İran petrolüne ve diğer ihraç ürünlerine koyduğu yeni ambargolar ise ekonominin daha da kötüleşmesine neden olmuştur. Halkın ilk yıllardaki coşkusu yerini huzursuzluğa bırakmıştır. Halkın İslami rejime karşı başlarda duyduğu güven sarsılmaya başladıkça devrim komitelerine tepki göstermişlerdir. Özellikle devrim komitelerinin halkın İslami kurallara uyup uymadığını denetlemesi yumuşatılmıştır.

İslami rejimin onuncu yılında Humeyni'nin ölmesi ile ülke tartışmaların içine girmiştir. Artık en büyük sorun İslam Cumhuriyeti'nin Humeyni'den sonra nasıl yapılacağıdır. Humeyni dini lider seçildikten sonra başbakanlık konumunu kaldırarak cumhurbaşkanlığını tek merci yapmıştır. Dini lider olarak kendisi her şeyin üstündedir. Humeyni'den sonra dini lider eski Cumhurbaşkanı olan Ali Hamaney olmuştur. İslam Cumhuriyeti'nin 4. Cumhurbaşkanı ise Rafsancani'dir.

⁸⁰ Robin Wright, a.g.e., 47 s.

⁸¹ y.a.g.e., 48 s.

Rafsanjani, Humeyni'den sonra İslam rejimini yeniden şekillendirmeye çalışmıştır. Özellikle dini liderin ayrıcalıklarını azaltmaya ve İslami rejimin kalıcı olmasına uğraşmıştır.

Rafsanjani ilk Cumhurbaşkanlığı döneminde (1989–1993) hükümetin üstünde bir pozisyonda olan radikalleri görevlerinden uzaklaştırmıştır.

*“Bu süreç üç yıl kadar sürdü, ama sonunda birinci cumhuriyetin öfkeli ideologlarının yerini muhafazakârlar ve Batı üniversitesinden doktora teknokratlar aldı. Randımanlı ve verimli çalışma, dindarlıktan daha önemli bir nitelik haline geldi. Cumhurbaşkanı Rafsanjani İslam'ı terk etmek değil, sadece İran İslam Cumhuriyeti'nin keskin ideolojik yapısını yumuşatarak pragmatik bir yaklaşım yerleştirmek ve yıkmak yerine inşa etmek istiyordu”.*⁸²

Rafsanjani ülkenin ilk reformcusu olarak İslam Cumhuriyeti'nde kötü giden birçok olayı yeniden düzenlemiştir. Bu reformlardan en önemlileri ise rejim değişiminden sonra devletleştirilen birçok sanayinin yeniden özelleştirilmesi, ülkenin ekonomisini düzeltmek için rejim değişikliği sırasında yasaklanan yabancı sermayeyi yeniden serbest bırakmak ve dış dünya ile yeniden diplomatik olarak bağ kurmak gelmektedir ki, tüm bunlar Humeyni'nin devrim olarak halkına sunduklarının alaşağı edilmesidir.

*“Şah tarafından başlatılan ve sonra kapatılan borsa, Batı stilinde pırl pırl mermerler, bol cam ve pirinç aksamla dekore edilmiş yeni binasında Batı bilgisayarlarıyla hizmete girdi. Bir piyango başlatıldı; İranlılar artık şansını sadece Tanrı'dan beklemek zorunda değillerdi. Yabancı sermayeyi teşvik etmek için serbest bölgeler oluşturuldu.”*⁸³

Rafsanjani ile birlikte özellikle Tahran'a yenilikçi bir hava hâkim olmuştur. Tahran şehrinde, büyük alışveriş merkezleri, büyük ve lüks konut projeleri hayata geçirilmiştir. Rafsanjani'nin bu yenilikçi girişimleri rejim değişiminde en çok üzerinde durulan ezilmiş yığınları yani müstezafinleri kapsamamaktadır. Ancak Rafsanjani'nin yapmak istediği tüm bu girişimler mollalar tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Şah zamanında olduğu gibi Batılı yaşam tarzını ve kapitalizmi ülkeye getirmek istedikleri öne sürülerek, Maliye Bakanı ve Kültür ve İslami Rehberlik Bakanı 1992 yılında aşırıya kaçan yenilikçi girişimlerinden dolayı görevlerinde alınmıştır.

Rafsanjani'nin cumhurbaşkanlığının ikinci dönemi olan 1993–1997 yılları ise dini liderle arasındaki gerginliğin hızla arttığı ve Rafsanjani'nin politik gücünü

⁸² Y.a.g.e., 52 s.

⁸³ A.g.e., 52 s.

yitirdiği yıllar olmuştur. Bu dönemde içinde hiçbir önemli kanunu parlamentodan geçirememiştir. “1990’ların ortalarında on binlerce kişi “sosyal yozlaşma” gerekçesiyle tutuklanmış, bir milyondan fazla kişi de İslam’a uygun olmayan kıyafet giyme ya da yasaklanmış videokaset bulundurma gibi nedenlerle cezalandırılmıştı. 1995 yılında... Parlamento çanak antenleri yasaklamıştır.”⁸⁴ Toplumun ilerlemesi için hiçbir şey yapılmazken, İslam’ın halka zorla dayatılıyor olması halk arasında gerginlik yaratmıştır.

1.3.3. Rejim Değişiminin Sonuçları

İran’da yaşanan rejim değişimi sadece İran halkını değil, Orta Doğu’nun da geleceğini etkilemiştir. Bu nedenle rejim değişiminin sonuçları sadece İran’la sınırlı kalmayıp, dünya devletlerinin gelecekle ilgili tüm stratejilerini de alt üst etmiştir. İran İslam rejimi Batılı rejimleri ve demokrasi anlayışlarını reddederek, din adamlarının ülkenin yönetimde söz sahibi olduğu ilk örnektir.

Humeyni tarafından Velayet-i Fakih (Dini Lider) adı verilen, siyasal süreci denetleyecek yeni bir pozisyon geliştirilmiş ve rejim sonrası tartışmasız ülkenin ilk dini lideri olmuştur. İlke olarak yönetimin en üstünde bulunan dini lider, ülkenin en yüksek dini ehliyeti ve manevi liderliğini de temsil edecektir. Dini liderlik aynı zamanda ülkenin teokraziyle yönetildiğinin de en güzel göstergesi durumundadır.

Öncelikle İran’da 1978’de halk ayaklanmalarıyla başlayan ve 1979 yılında rejimin değişmesiyle sonuçlanan bu olayla birlikte Amerika’nın Ortadoğu’daki üstünlüğü sona ermiştir. II. Dünya Savaşı’ndan sonra nerdeyse Amerika’nın güdümünde hareket eden İran, Amerika olmadan da varlık gösterebildiğini tüm dünyaya göstermiştir.

İslam Cumhuriyeti, Batılı ölçülerdeki anayasası ve demokratik seçimleri kapsayan cumhuriyet modeli ve bunların üstünde yer alan teokratik kurumlarıyla yönetilen ilk örnek olma niteliğindedir. İslam Cumhuriyeti kurulduğu ilk yıllarında ülke genelinde yaptığı katliamlar nedeniyle dış göçe neden olmuştur. Hâlâ ülkelerine dönemeyen milyonlarca İranlı başta Amerika olmak üzere dünyaya yayılmıştır.

⁸⁴ A.g.e.,55 s.

İslami rejim % 75'ini genç nüfusun oluşturduğu ülkelerinin yedinci yüzyılın Şariat Kanunlarına göre yönetilemeyeceğini kısa sürede anlamış ve bu nedenle İslami şartları yeniden gözden geçirmek zorunda kalmıştır. Bu itici bir güç olarak toplumun değişim göstermesini de sağlamıştır.

2. BÖLÜM

İRAN SİNEMASININ TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. SİNEMANIN İRAN'A GELİŞİ

Modernleşme Batılılar tarafından İran'a yaklaşık iki yüzyıl boyunca bir proje gibi sunulmuştur. Aslında modernleşme İran'da bir proje olmaktan çok kapitalizmin tüketim mantığına dayalı ekonomisine uygun olarak pazarlanmıştır. Batılılar bu ülkeye sinema yoluyla girmek için sinematograf aygıtını 1900'lerde Muzaferrettin Şah'a hediye etmişler ve modernleşme projesi içinde yer alan sinema kısa sürede İran'ın vazgeçilmezlerinden biri olmuştur. Ülkenin çoğunluğu muhafazakârlardan oluştuğu için sinema başlangıç yıllarından itibaren sert bir muhalefetle karşılanmıştır. İlk yıllarda, Şah'ın 'modernizm projesi' kapsamında göstermelik olarak kalmış, uzun yıllar sadece Batı uygarlıklarının taklidinden ileriye gitmemiştir. Sinema adına uzun yıllar hiçbir şey yapılmadığı için, sinema salonları yabancı filmlerin istilasına uğramıştır. Bu nedenle yaklaşık 1950'lilere kadar İran sinemasından bahsetmek neredeyse imkânsızdır.

Sinema başlangıçta sadece sarayda yaşayanlara hitap etmiş, bu nedenle de Batı kaynaklı eğlence aracı olarak kabul edilmiştir. İlk yıllarda sadece saray çevresinde yaşanan olayları aktaran belgesel filmler çekilmiştir. Bu belgeseller genellikle monarşi tarafından maddi olarak desteklenmiş ve yine saray çevresine ve seçkinlere özel gösterimler düzenlenmiştir.

2.1.1. Muhafazakârların ve Şah'ın Sinemaya Bakışı

Şah'ın Batı hayranlığına karşın İran toplumunun muhafazakâr yapısı, sinema ile muhafazakârlar arasında başlangıçtan itibaren büyük itilaflara neden olmuştur. Sinema İran'da ilk sinema salonunun açıldığı günden başlayarak muhafazakârların yoğun baskına maruz kalmıştır. Ancak modernizm projesi dâhilinde monarşi tarafından desteklenmiştir. Böyle olunca da monarşi ile muhafazakârların arasında ilk ve büyük uçurum açılmıştır.

İran halkını sinemayla tanıştırmada ilk adımı atan kişi, Mirza Ebrahim Khan Sahafbashi'dir. Sahafbashi aynı zamanda Muzaferrettin Şah'ın Avrupa gezisini çektiği "King's Trip to Europe" filminin ve İran'ın ilk yönetmendir. Halk önceleri sinemayı zenginlerin ve saray çevresinin eğlence aracı olarak gördüğü için kendisine uzak bulmuş, ancak yüzyıllardır görsel sanatlara yatkınlıkları nedeniyle sinemayı kısa bir sürede kabul etmiştir. 1904 yılında Tahran'da sinema salonlarının birer birer açılmasıyla sinema, geniş izleyici kitlesine ulaşmıştır. Başlangıç yıllarından itibaren halkın sinemaya ilgisinin yoğun olması Şah'ın da ilgisini çekmiş ve ilk yıllarda Şah'ın en etkin propaganda aracı olarak kullanılmıştır. *"Her gösterimden önce halk hazırola geçmek ve milli marşı dinleyerek Pehlevi rejimini öven görüntüleri izlemek zorunda bırakılmıştır."*⁸⁵ Bu durum diktatörlük rejimlerinde sıkça rastlanan bir durumdur; İran'da da sinema başlarda Şah'ın icraatlarını övmek için kullanılmıştır. Bu nedenle rejim için her zaman özel bir yere sahip olmuştur.

Avrupa'dan gelen filmlerle bambaşka bir dünyayla tanışmaya başlayan halk bu büyüdü dünyadan oldukça etkilenmiştir. İranlılar, (özellikle seçkin kesim) modern yaşam tarzını günlük yaşamlarına uygulamaya başlamışlardır. İran'da kadınlar filmlerde gördükleri starları giyim kuşamdan, makyaj ve saç stiline kadar taklit ederek, starları aratmayacak değişimler yaşamışlardır. Bu duruma din adamlarının tepkisi çok sert olmuştur. Belli bir kesimin Batı hayranlığıyla gelenekleri yok saymasını ve Batı yaşamının taklit edilmesini sakıncalı bulan din adamları sinemanın bir kurum olarak gelişmesini önlemek için çok katı muhalefette bulunmuşlardır. İran'ın önde gelen dini liderlerinden Şeyh Fazlullah Nuri sinemayı kamuya açıldığı ilk yıl yasaklanmıştır. Bu katı karşı çıkış sonucunda sinema salonları bir ay kapalı kalmıştır. Ancak halkın sinemaya olan ilgisi nedeniyle her türlü dinsel yasaklamaya rağmen sinema salonları hızla açılmaya devam etmiş, buna karşın din adamları bu katı tutumlarını her dönemde sürdürmüşlerdir. Sinema yoluyla İran halkının değişim geçirmesine muhalefet eden din adamları tepkilerini belli başlıklarda dile getirmiştir. Özellikle karşı çıktıkları konular şunlardır:

- 1- Yaratıcının sadece Allah olması gerekliliği üzerinde durulmuş ve ne olursa olsun yaratıcık özelliğinin taklit edilemeyeceği ve bunun günah olduğu belirtilmiştir.

⁸⁵ Hamid Debaşi, *a.g.e*, ix s.

- 2- Müslümanlıkta puta tapmanın olmadığı belirtilmiştir.
- 3- İran halkının yaşamlarına uymayan yaşamların filmlerde gösterilerek halka kötü örnek olması nedeniyle sakıncalı bulmuşlardır.

Bu nedenle İran'da sinemanın ilerleme göstermesi bu itirazlar nedeniyle İran sinemasının ilerlemesinde büyük güçlükler yaşamıştır. Başlangıçtan beri siyasi ve dini yasa koyucuların gölgesinde varlık göstermeye çalışan İran sineması dini ve siyasi güçlerin kontrolünde, ilk yıllarda azınlıkların kılavuzluğunda oluşmaya başlamıştır.

2.1.2. Azınlıklar Tarafından Yapılan İlk Filmler

Sinemanın başlangıç yıllarında Müslüman yönetmenler, din adamlarının tepkilerini çekmemek için film yapmaya cesaret edememişlerdir. Bu nedenle İran sinemasında ilk film çalışmaları azınlıklar tarafından yapılmış, bu da sinemasının üzerindeki muhafazakâr baskının göstergesi olmuştur. **Abi ve Rabi** (1930) ve **Hacı Ağa Sinema Aktörü** (1932) filmleri, Ovans Oganyan tarafından çekilmiştir ve İran sinemasının ilk filmleri olarak kabul edilmiştir. Her iki film de güldürü tarzındadır. Ancak daha dikkat çekici olan 1932 yapımı **Hacı Ağa Sinema Aktörü** filmidir. Film sinema karşıtı olan tutucu bir dini yetkilinin kısa sürede değişerek aktöre dönüşmesini anlatmaktadır. Türkiye'de bir fotoğrafçı tarafından filme alınan ilk Farsça film ise 1932 yılında çekilmiştir. "*İran Başbakanı Muhammed Ali Furuki'nin, Kemal Atatürk ile yaptığı bir görüşmeyi konu alan ve Farsça kısa bir konuşmayı aktaran film, ekranda Farsça konuşulmasına alışkın olmayan izleyicileri şaşkınlığa düşürmüştür.*"⁸⁶

İranlı ve Müslüman yönetmen Abdülhüseyin Sepanta tarafından çekilen 1933 yapımı **Lor Kızı** İran sinemasındaki ilk yerli film olarak kabul edilmiştir. Hindistan'da çekilen filmde ilk kez İranlı oyuncular rol almıştır. Bu film birçok ilki gerçekleştirdiği için önemlidir.

- İlk kez İranlı ve Müslüman bir yönetmen tarafından çekilmiştir.
- İlk kez İranlı kadın oyuncular rol almıştır.
- İlk Farsça filmidir.

⁸⁶ "Hamid Naficy, *Iranian Cinema*, Geoffrey Nowell-Smith(e.d.) *Oxford History of World Cinema*, Londra: OUP,673 s. Özgür Yaren, Devrim Sonrası İran Sineması Muhsin Makhmelbaf Örneği, A.Ü.Yayın... mamış Yüksek Lisans Tezi, 2002, s.24'deki alıntı.

—Film gişe rekorları kırmıştır.

Lor Kızı filminde “kadınlar, rolleri gerektirmediği sürece peçe kullanmadılar. Böylece, sinema İran kadınının özgürlüğüne kavuşmasında önemli bir rol oynuyordu.”⁸⁷ Kadınların çarşaflarını çıkarması İran’ın modernleşme tarihi için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Büyük bir tesadüf eseri bu filmin gösterildiği yıl Rıza Şah, modernizm projesi dâhilinde kadınların çarşaf giymesini yasaklamıştır. Bu olay sinema ile modernizmin ülkede aynı zamanlarda gelişim gösterdiğinin de kanıtı kabul edilmiştir.

Modernleşme hareketinin sinema yoluyla 1940’lı yıllarda hız kazanmasıyla birlikte din adamı Nevvab Safavi önderliğinde ‘Fedayan-ı İslam Hareketi’ de kurulmuştur. Fedayan-ı İslam Hareketi’nin amacı geleneksel toplumun sürmesi konusunda muhafazakâr bir tutumla, özellikle çarşı esnafının ve tüccarın görüşlerinden hareket ederek, modernizm adı altında ülkede yaşanmaya başlayan değişimlere, kadınların çarşafı çıkarmasına, alkole ve uyuşturucuya, müziğe ve sinemaya karşı bir savaş başlatmaktır. Fedayan-ı İslam Hareketi’nin bu konuları toplum gözünde abartması sonucu sinemaya ekonomik yatırımlar engellenmiştir. Muhafazakâr halk da başlangıç da sinemaya şüpheyile bakmış, Batı icadı ve her türlü kötülüğün kaynağı olarak görmüştür. Bu nedenle sinema alanına yatırım yapılmamıştır. İran sineması bu tür nedenlerle neredeyse 1950’li yıllara kadar varlık gösterememiş, yabancı filmlerin istilasına uğramış, modernizm adı altında, Batı taklitçiliğinin dışına çıkmayan bir yapı sergilemiştir.

2.1.3. Yabancı Filmlerin Sinema Alanını İşgali

Şah’ın yabancılara karşı zayıf tutumu nedeniyle ülke yabancılardan himayesinde bir görünüm sergilemiştir. Şah bu tavrını sinema alanında da göstermiş, devlet yerli film yerine ithal filmlere destek vermiştir. Sinemaya yatırım yapmanın yerine, yabancı filmlerin ülkeye gelmesine kolaylıklar sağlamıştır.

“O yıllarda film çekimi için gerekli araçlar çok pahalıydı. Sinema sanatında geçmişte olmayan bir ülke için böylesi harcamalar mantıklı bulunmuyordu. İlk film alım şirketi sahipleri... Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Columbia, Paramount ve Alman UFA

⁸⁷ Debaşi Hamid, a.g.e., 11 s.

*şirketleriyle bağlantı kurdular. 1930–1940 yılları arasında sinema salon sayısı artarken, rekabet yüzünden kaliteli filmler de getirilmeye başlandı”.*⁸⁸

Bu yıllarda sinema salonlarında daha çok yabancı filmler gösterime girmiş, yerli üretim neredeyse yapılmamıştır. Bu filmler genellikle yabancı dilde olduğu için, seyirci sadece görüntülerini izlediği, dilini anlamadığı filmleri seyretmek zorunda bırakılmıştır.

İran’da sinema her zaman siyasi erklerin yönelimleriyle şekillenmiştir. Örneğin 1930’ların sonlarında Rıza Şah’ın Hitler’e olan sempatisi Alman UFA şirketinin işine yaramış, bu dönemde ülkeye birçok Alman filminin girmesine neden olmuştur. Bu durum 1940’larla birlikte Sovyetler Birliği’nin lehine değişmiştir. Baskın olan ülkeye göre İran’a gelen yabancı filmler de nitelik değiştirmiştir. İran’ın Ruslar tarafından işgalinden sonra Alman filmleri, Ruslar tarafından toplatılmıştır. *“1931–1948 yılları arasında Tahran’da 22 sinema açıldı...1936 yılında Tahran’ın 10 sinemasında, yılda 100’den fazla yabancı film gösterime girmekteydi. 1947’de 200’ü aşan bu rakam, 1950’de 400’e ulaştı”.*⁸⁹ Bu tabloya göre İran sinemasının varlığından bahsetmek neredeyse imkânsızdır. Ülke yönetimi gibi sineması da yabancıların işgali altındadır. Bu nedenle de İran’da sinemanın halk tarafından büyük ilgiyle karşılanması yerli film piyasasına değil, her zaman yabancı film şirketlerinin işine yaramıştır. Tüm bu nedenlerden dolayı İran’da sinema neredeyse 1950’lilerin sonlarına kadar gerçek anlamda varlık gösterememiştir. Oysa ülke genelinde mevcut olan etnik gruplar, yurt dışında eğitim almış yönetmenlerin ülkelerine geri dönmesi ve köklü edebiyat geçmişine sahip olmalarına karşın sinema alanında hiç bir etkinlik gösterememişlerdir.

İran siyasi tarihine bakıldığında, 18. yüzyılda başlayan modernleşme projesi adı altında ülkeye hem kültürel hem de politik anlamda en büyük zarar, monarşi tarafından verilmiştir. Amerika’nın II. Dünya Savaşı’ndan güçlenerek çıkması ile bu kez de Amerika ile iyi ilişkiler kurulmuştur. 1942’de Amerikan askerlerinin İran’a girmesiyle birlikte, neredeyse tüm ülkede Amerikan yaşam tarzı etkisini göstermiş, sinema salonları Amerikan filmleriyle dolmuştur. Bunun olumlu ve olumsuz sonuçları daha sonraki dönemlerde kendisini göstermiştir. Aynı tarihlerde İran’da baskın bir güç olan Sovyetler Birliği’nin Amerika’ya varlığını duyurmak için Azerbaycan ve Kürdistan’ın bağımsızlıklarını desteklemesi sonucunda İran

⁸⁸ Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması*, Nehir Yay., İstanbul, 1998, 31 s.

⁸⁹ *y.a.g.e.*, 32 s.

neredeşye bölgelere ayrılma noktasına gelmiştir. İran II. Dünya Savaşı'ndan sonra adeta sömürgeci devletlerin güç gösterisi yaptığı bir arenaya dönmüştür. Hangi ülke yönetimde daha baskın ise sinemalarda da o ülkenin filmleri daha fazla yer almıştır. İran halkının uzun yıllar Alman, Rus ve Amerikan filmleri seyretmek zorunda bırakılması aynı zamanda İran halkının iyi bir sinema seyircisi olmasına da neden olmuştur. Bu etkilenme film yapmaya başlayan İranlı yönetmenlerin filmlerinde de kendisini hissettirmiştir.

2.1.4. “Milli Cephe” Hükümeti ve Ulusalçılık Akımı

Musaddık'ın başbakanlığı döneminde yaşanan “Milli Cephe” yıllarında, her alanda olduğu gibi sinema alanında da millileştirme adına atılımların yapıldığı yıllar olmuştur. Sinema endüstrisi de bu yeni yapılanmadan olumlu anlamda etkilenmiştir. İran'da sinema ancak “Milli Cephe” hükümeti döneminde ve genel olarak kendi öz değerlerine dönüşün yaşandığı bir zamanda varlık gösterebilmiştir. Bu dönemde sinema alanında büyük bir sıçrama ve düzenlemeler yaşanmış, böylece 1950 ortalarından 1960'ların sonlarına kadar hızlı bir büyüme görülmüştür. “Birçok yeni yapımcı firma kuruldu. Bunların dışında birçok bağımsız yapım da bu dönemde ortaya çıktı. 1950–1960 döneminde 324 film üretildi. 1965 yılında Tahran'da 72, diğer bölgelerde ise 192 sinema salonu faaliyet gösteriyordu”.⁹⁰ Bu şekilde İran sinemasında yeni bir dönem başlamıştır.

*“1950'lerin başlarında, muhtemelen II. Dünya Savaşı esnasında gerçekleşen müttefik güçler işgaline bir tepki olarak doğan ulusalçılık akımı, İran sinemasında kendisine yer bulmaya başladı. Golam Hüseyin Nakşineh'in **Vatansever** (1952) adlı filmi, bu akımın ilk örneklerindendi... Böylece savaş sonrası dönemde sinema, giderek büyüyen orta sınıfın zevklerine hitap etmeye ve ulusalçı temaları kullanmaya devam etti... Vatan, ulusal miras, yabancı ve düşman kavramları bu sinemanın en önemli temalarını oluştursa da, filmlerin hepsi Pehlevi monarşisine hizmet etmekteydi”.*⁹¹

Bu dönemin en olumlu yanı, sinemanın yabancı filmlerin üstünlüğüne rağmen varlık göstermeyi başarmasıdır. Ancak ülkede yaşanan bu olumlu gelişmeler Amerika'yı rahatsız etmiştir. Ülkenin her alanına yayılmaya başlayan ulusalçılık akımından kurtulmak ve ülkede tam hâkimiyet kurmak ülke üzerindeki üstünlüğünü

⁹⁰“Shahin Parhami, “Iranian Cinema: Before the Revolution”, (www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/preiran.html) Özgür Yaren, **a.g.e.**, s.28'deki alıntı.

⁹¹ Debaşı Hamid, **a.g.e.**,16 s.

diğer ülkelere kanıtlamak için Mussadık hükümeti CIA destekli bir darbe ile görevden alınmıştır. Böylece İran siyasal tarihine “Umut Yılları” olarak geçen Musaddık Dönemi Amerika tarafından sona erdirilmiştir.

Amerika'nın İran yönetimi üzerindeki baskın gücü İran sinemasını da olumsuz etkilemiştir. İran'da sinema endüstrisinin kurulmamış olması Amerikan şirketlerinin çok işine yaramıştır. Amerikan hükümeti İran kültürü üzerinde de tam hâkimiyet kurmak amacıyla;

“Birleşik Devletler Enformasyon Ajansı (United States Information Agency) ile büyük film gösterim ve yapım projesine girişti. Bu kurumun himayesinde bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı (Syracuse Üniversitesi ekibi) 1950'li yılların başlarında 16 mm film işleme laboratuvarları kurmak ve İranlıları eğitim filmi ve belgesel yapımı konusunda yetiştirmek üzere İran'a geldi. Bu ekip aynı zamanda ülke çapında halka açık sinema salonlarında gösterilen 402 değişik konulu Ekber-e İran (İran Haberleri) adında Şah ve Amerikan yanlısı bir dizi haber filmi de çekti.”⁹²

Böylece İran'da gerçek anlamda sinema endüstrisinin kurulması ve burada çalışacak iş gücünün yetiştirilmesi Amerikalılar tarafından sağlanmış ve sinema sektörü tamamıyla Amerikalıların eline geçmiştir. Amerikan film şirketlerinin dünyaya yayılma politikalarına Şah'ın yabancı hayranlığı da yardımcı olmuştur. Tamamıyla Amerikan filmlerinin elinde olan İran kendi sineması adına söz söyleyecek yetkiyi yitirmiş, Amerikan şirketleri neredeyse kitle iletişim araçlarının tümüne hâkim olmuş, İran televizyonunun kuruluşundan, sinema endüstrisinin oluşmasına, stüdyoların kurulmasına ve buralarda çalışacak uzman kadronun yetiştirilmesine kadar her alanda söz sahibi olmuştur.

2.1.5. İran Sinemasının Oluşumu ve Tefrika Romanları (Farsi Filmler)

Musaddık döneminden sonra bağımsız İran ile ilgili umutlarını yitiren halk gerçeklerden uzaklaşmak için macera ve aşk romanlarına yönelmiştir. Dönemin hayli çalkantılı oluşu ve yaşanan olayların baskısından kaçma fırsatı bulan halk bu sayede rahatlama sağlamıştır.

Gramsci'nin söylediği gibi, kültür tarihinde ticari edebiyatı gözden uzak tutmamak gerekmektedir. Bu sayede halkın gerçek düşüncelerinin neler olduğunu, hangi duygular içinde olduğunu anlayabiliriz. Çünkü tefrika yazarları eserlerinde toplumun isteklerini geniş ölçüde yansıtırılar. Bu bakımdan

⁹² “Hamid Naficy, İrani Cinema, Geoffrey Nowell-Smith (c.d.) Oxford History of World Cinema, Londra: OUP,673 s. Özgür Yaren, a.g.e. s.29'daki alıntı.

*“kitlenin beğenisini kazanmış çok satan romanın önemi, edebi bir eser olmaktan çok toplumsal bir olgu olmasında yatar. Bu esastan iki sonuç çıkar: Birincisi, çok satan romanlar, okuyucuların ruhsal ihtiyaçlarıyla daha çok örtüşür ve onların toplumsal çevreleriyle daha sağlam bir bağlantı içindedir. Bu yüzden, toplumun kültürel durumunu inceleme bakımından ileri roman örneklerinden daha iyi birer belge durumundadır. İkincisi, bu tür romanların çok satması, okuyucuların geniş bir kesiminin eğilimlerini ve yönelişlerini yansıtır.”*⁹³

Ticari edebiyata olan bu ilgi, aynı zamanda halkın gerçek isteklerini de dile getirmiştir. Aynı tarihlerde ticari edebiyatın yükselişine benzeyen bir olay sinemada yaşanmıştır. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi kaçış sineması da oluşmaya başlamıştır. İran sineması, tam 20 yıl sonra, ‘Farsi Film’lerle ilk kez varlık göstermiştir. “1950’lerde İran’da ilk film stüdyosunu kuran Esmail Koushan burada, ucuz bütçeli ve sanatsal değeri olmayan filmler yaptı. Bunların birçoğu melodram, şiddet, seks gibi eğlencenin zevksizliğini yansıtan içerikteki filmlerdir”.⁹⁴ Dr. Koushan’ın çektiği **Utangaç** (1950) filmi hâsılat rekoru kırarak, İran sinemasında yeni bir dönem başlatmıştır. İran’da uzun bir süreden sonra yerli bir film gişe rekoru ve daha sonra sinema tarihine **Farsi Film** olarak geçecek olan bir türün de başlangıcını oluşturmuştur. İran’lı sinema eleştirmenlerinden olan Tuğrul Afşar ilk kez ‘Farsi Film’ kavramından bahsettiği makalesinde bu filmleri şöyle tanımlamıştır;

- 1- Filmler çok az mekânda geçer. En çok kullanılan mekânlar hapisane, mahkeme salonları ya da kabarelerdir.
- 2- Filmlerin konuları hiç değişmez. Kötü kaderleri nedeniyle bedbaht olan kadın ya da erkeğin hayatları konu edilir. Filmin sonunda mutlaka kötü kaderlerini iyilikleriyle yenerler.
- 3- Filmlerde konu ne olursa olsun mutlaka dans ve şarkı vardır.
- 4- Farsi filmlerin kahramanları genellikle kadınlardır. Bu kadınlar filmde bolca şarkı söyleyeceği için ya şarkıcılardan ya da tiyatrocılardan seçilir. Bu nedenle kadınların genç ve güzel olmaları önemli değildir. Ayrıca kadın kahramanlar başlarına ne gelirse gelsin namuslarından ve saflıklarının hiçbir şey kaybetmezler.
- 5 - Filmlerin temaları ise genellikle diyaloglarla verilir.
- 6- Farsi filmlerin hedef kitlesi yabancı filmlerden hoşlanmayan alt kesim seyircidir.

⁹³ Hasan-i Mîr Abidînî, **İran Öykü ve Romanının Yüzyılı II**, Çev: Hicabi Kırılgaç, Nusha Yay., Ankara, 2002, 55 s.

⁹⁴ www.iran.bulletin.org Ed: Richard Tapper, **The New Iranian Cinema Politics, Representation and Identity**, IB Taurus London, 2002

7- Bu filmlerin Farsça olması, herkes tarafından rahatlıkla anlaşılabilir bir konuyu işlemesi ve mutlu sonla bitmesi gerekmektedir.

8- Filmler genellikle çok düşük bütçelerle çekilir.

9-Eğer filmler gerektiğinden kısa bulunursa film stüdyoda, rasgele sahneler eklenerek uzatılabilir nitelikte olmalıdır.⁹⁵

Farsi filmler basit konuları, mekânları ve özensiz kurgusuyla bile halkın ilgisini çekmiş ve beğeniyle karşılanmıştır. Bu beğenin nedeni ise sinemanın ilk yıllarından itibaren yabancı film sultasında olmasıdır. Ayrıca filmlerin konuları kendilerine yakın bulması ve oyuncuların Farsça konuşması bu filmlerin gişe gelirlerinin de iyi olmasına neden olmuştur. Bu filmler yerli filmlerin de seyredilebileceğini sinema yetkililerine göstermiştir. Bu nedenle İran sinemasında Farsi filmler önemli bir yer tutmaktadır. Bu filmler sayesinde seyirciler kendi insanlarını ve sorunlarını (aşk, ihanet, kötü kader) beyaz perdede görme imkanı bulmuştur. Bu nedenle Farsi filmler İran sineması için ilk itici güç olmuştur. Hamid Debaşi, İran monarşisinin yabancı güçler karşısındaki çaresizliğinin sinemadaki izdüşümü olarak gördüğü bu filmlere '*cahil filmler*' adını vermiş ve şöyle tanımlamıştır;

"lumpen proleter ya da lumpen küçük burjuva karakterlerin çevresinde dönen ve 1960'lar boyunca sürececek olan cahil filmi akımı... patriyarkanın en aşağılık özelliklerinin cisimleşmiş hali olan lumpen insanları temsil etmekteydi. Ortaçağdaki kahramanlık geleneğinin karikatürü olan cahil erkek 'onur'unun kadın akrabaların namusuna doğrudan bağlı olduğu erkek şovenizminin en temel söylemlerinden birini temsil ediyordu".⁹⁶

Bu filmlerin sinema eleştirmenlerince eleştirilmesi normaldir. Ama asıl önemli olan kısım unutulmamalıdır ki, bu filmler uzun yıllar yabancı filmlere alışık olan seyirciyi yerli filmlere çekmeyi başarmıştır. Bu tarz filmler 1950–1968 yılları arasında İran sinemasına hâkim olmuştur.

Farsi filmler sayesinde oluşmaya başlayan İran sineması film endüstrisinin canlanmasına ve yeni stüdyoların kurulmasına ön ayak olmuştur. Farsi film türünün halk tarafından kabul edilip benimsenmesi yerli sinemanın palazlanıp gelişmesine öncülük etmiştir. Aynı dönemde yabancı filmlere konulan katı sansür kurallarının

⁹⁵ Tuğrul Afşar, İran'da Sinema, Gozareş Film Dergisi, Şubat 1992'den aktaran: Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, 34 s.

⁹⁶ Debaşi H., *a.g.e.*, 17s.

uygulamaya geçmesi ve yabancı filmlerin çoğunun sansüre takılması ile Farsi filmlerin önü de açılmıştır. Bu dönemde “159’u Amerikan, 32’si Alman, 31’i Fransız ve 19’u İngiliz yapımı olmak üzere 250’nin üzerinde yabancı film sansürlenmiştir.”⁹⁷ Şah döneminde yabancı filmlere uygulanan sansür daha çok ayaklanmalar, grevler ve devrimleri konu alıyorsa işlemektedir. Şah kendi rejimini tehdit edebilecek her türlü konuyu sansürlemiştir. Bu konuların dışında, muhafazakâr bir yapıya sahip olan İran toplumunca ahlaksız bulunabilecek seks filmleri ve İslam kurallarına uymayan davranışlar da sansürlenmiştir.

2.1.6. Farsi Filmlere Karşı Yabancı Filmler

Yeni oluşmaya başlayan İran sineması Farsi filmler sayesinde ticari olarak büyük başarı elde etmiş, kendine bir çıkış yolu bulabilmiştir. Yeni doğan bu sinemanın temellerini ticari sinema atmıştır. Bu beklenmedik durum karşısında şaşkına dönen yabancı film şirketleri kendilerince önlemler almışlardır. Öncelikle yabancı filmleri Farsça alt yazı kullanarak göstermişlerdir. Ancak bu yöntem İran halkının büyük bir kısmının okuması olmadığı için başarısız olmuştur. Daha sonra yabancı filmleri Farsça seslendirerek seyirci sayısını arttırmayı hedeflemişler ve bu konuda başarılı olmuşlardır. Seyirciler kısa sürede tekrara düşen ve ilkel şartlarda yapılan yerli filmler yerine, “*hayran olduğu Batılı yıldızların bülbül gibi Farsça konuştuğu yabancı filmleri izlemeyi*”⁹⁸ tercih etmiştir. Böylece olumlu başlayan süreç hızla olumsuzla dönüşmüştür. İranlı seyircinin yabancı filmleri tercih etmesinde üç önemli neden vardır:

1. Halkın yabancı filmler sayesinde yüzyıllardır geleneksel tarzdaki yaşamlarının dışında bir dünya ile karşılaşmış olması ve bu dünyanın koşullarına ve olanaklarına hayran olup kolay benimsemiş olmaları.
2. Yabancı filmlerin teknik mükemmelliğine alışmış olan seyircilerin bu standartlara uymayan, ilkel kabul ettikleri İran filmlerinde anlatılan olaylara ve öykülere ilgi göstermemeleri.

⁹⁷ “Hamid Naficy, *Iranian Cinema*, Geoffrey Nowell-Smith(e.d.) Oxford History of World Cinema, Londra: OUP, 673 s. Özgür Yaren, *a.g.e.* s.27’deki alıntı.

⁹⁸ Aktaş C., *a.g.e.*, 35 s.

3. Hayranlıkla izledikleri yabancı starların Farsça konuşmalarından etkilenmeleri.

Bu dönemde İran film endüstrisinin en önemli işi yabancı filmlerin dublajını yapmak olmuştur. Oysa bu durum yerli sinema için bir tehdittir. Filmlerin Farsça seslendirilmesi, dağıtımçıların ve sinema salonu sahiplerinin en iyi çözümü olmuştur. Piyasadaki yabancı filmlerin bolluğu ve okuma yazma bilmeyen İranlıların çokluğu nedeniyle yabancı filmler hızla Farsça dublajlanmış ve daha fazla seyirci yeniden yabancı filmlere yönelmiştir. Bu durum karşısında yabancı film dağıtımçıları ve sinema salonu sahipleri hızla dublaj stüdyoları kurup, tüm yabancı filmlere Farsça dublaj yapmışlardır.

*“Dublaj tekniklerinin gelişmesi, İran’ın ses röprodüksiyonu alanında küçük çapta dış piyasalara iş yapabilmesini sağladı. Bu gelişmenin yan etkileri de vardı; gelişmiş dublaj teknikleri gelecekte ortaya çıkacak eşzamanlı seslendirme ve sette sesli kayıt tekniğinin gelişimini yavaşlattı”.*⁹⁹

Yabancı filmlerin dublajlanması, kısa süreli de olsa, yabancı filmlerin yeniden canlanmasına yardımcı olmuştur. Ancak bu kez yabancı filmlerin karşına daha güçlü bir rakip olan, Yeni Dalga Sinemacıları çıkmıştır.

2.2. YENİ İRAN SİNEMASININ OLUŞUMUNA KATKIDA BULUNANLAR

İran’a sinema 1900’lu yıllarda gelmiştir, fakat sinemanın ciddi bir sanat olarak kabulü 1960’ların başlarını bulmuştur. 1960’lardan sonra kısa bir sürede İran sanat dünyası, Fars şiirinden ve romanından elde ettiği başarılarla sinemayı da eklemiştir. Değişen İran koşullarındaki bir kuşağın da ilgi kaynağı olmuş ve günümüz İran sinemasına da öncülük etmiştir.

1950’lerin sonları ve 1960’ların başlarında İran’da hem ekonomik hem de kültürel alanda yaşanan yenilikler ve değişimler her alanda kendini hissettirmeye başlamıştır. Ekonomik alanda yaşanan canlanma petrol kaynaklarından elde edilen gelirlerle sağlanmıştır. Kültürel alanda yaşanan değişimlerin başında yurt dışında eğitim görmüş birçok aydının İran’a geri dönerek sanat alanında kendilerini

⁹⁹ “M. Ali Issarı, *Cinema in Iran*, Londra: Scarecrow, 1989, 120 s., Özgür Yaren, *a.g.e.*, s.25’deki alıntı.

göstermeye başlamış olması gelmektedir. Bu canlanma sinemayı da etkisi altına almış ve sinema yeniden bir yapılanmaya doğru hızla ilerlemiştir.

Bu dönem Farsi filmin dışında yeni tarzların da denendiği bir dönemdir. İran sinemasının ilk gerçekçi filmi olan **Şehrin Güneyi** (Kenar Mahalle, 1958), sinema eleştirmeni Ferruh Gaffari tarafından çekilmiştir. Toplumsal bakış açısıyla yapılan bu film yönetmenin de ilk filmidir. Tahran şehrinin güney bölgesinde yaşanan olumsuz hayat şartlarını tüm gerçekçiliği ile anlatan film gösterimde sadece üç gün kalmış ve sansürlenerek gösterimden kaldırılmıştır. Bu film daha sonraları **Entelektüel sinema** olarak adlandırılacak olan sinemanın da ilk örneği olmuştur.

2.2.1. İran Televizyonu'nun Kurulması

İran Televizyonu Amerikalıların danışmanlığında kurulmuştur. Diktatörlük rejimlerinde sıkça görülen aksine Şah tarafından değil, Harvard Üniversitesi'nde işletme okumuş zengin bir İranlı olan İraj Sabet tarafından kurulmuş özel bir yapıdır. Yapısı gereği ticaridir ve Amerikalıların danışmanlığında programlar yapılmıştır. *“Kanalda çalışanlarını RCA teknisyenleri eğitiyor, programlar ise Amerikan reklâm ajanslarından MGM filmleri ve NBC TV dizilerinin yer aldığı paketler halinde ithal ediliyordu.”*¹⁰⁰ Şah rejimi 1966 yılında bu özel kanalı kamulaştırmıştır. Yapılan programların içeriğini değiştirmeye çalışmış, ancak ticari yapısını değiştirmemiştir. 1969 yılına gelindiğinde İran Televizyonu yeni yapılanma sonucunda sinemacıların film yapımlarına destek veren bir görünüm kazanmıştır. Genç yönetmenlerin film çekmeleri konusunda destek veren ve daha sonra bir akıma dönüşecek olan Özgür Sinema akımını da bünyesinde barındırmaya başlamıştır. İran sineması içinde önemli bir yere sahip olan Özgür Sinema akımında yer alan sinemacıların birçoğu rejim değişiminden sonra da İran sinemasında önemli bir yere sahip olmuştur. İran televizyonu bu dönemde içinde barındırdığı ilerici aydınların oluşturduğu özgür sinemacılar sayesinde yeni atılımlar için uğraşmıştır.

2.2.2. Sinema Okulları ve Genç Sinemacılar Derneği

¹⁰⁰Hamid Naficy, Iranian Cinema, Geoffrey Nowell-Smith(e.d.) Oxford History of World Cinema, Londra: OUP,673 s. Özgür Yaren, a.g.e., s.30'daki alıntı.

Ülke genelinde devlet desteği ile açılan sinema okulları sayesinde kısa film yapımı gelişme göstermiş, ayrıca Özgür Sinema da genç sinemacıların yetişmesine katkıda bulunmuştur. Özgür Sinema 1969 yılında İran televizyonu içinde oluşmaya başlayan bir hareket iken, 70'lerin ortalarında resmi bir kuruluş haline gelmiş, ancak sinema öğrencilerinin katkılarıyla amatör görünümünü de yitirmemiştir. İran Genç Sinema Derneği [IYCS] ise 1974 yılında kurulmuştur. Topluluğun görevi amatör sinema öğrencilerine profesyoneller tarafından sinema dersleri vermektir. IYCS ilk yıllarda kurslar açarak 8 ve 16 mm'lik film üretimi yapmıştır. 1977'den sonra ise daha çok kısa film yapıcılığını üstlenmiştir.

Günümüzde IYCS İran'daki en önemli kısa film üreticisidir. Ülke genelinde 54 şubesi ile gençlerin film yapımına en büyük desteği vermektedir. Yılda ortalama bine yakın kısa film yapımını üstlenen dernekte animasyon, deneysel, kurmaca, belgesel tarzda kısa filmler yapılmaktadır. IYCS yapıcılığında üretilen kısa filmler, tüm ulusal ve uluslararası film festivallerine katılmakta ve birçok ödüller almaktadırlar.

2.2.3. Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü

Monarşi sinemaya ilk kez gereken desteği sağlamıştır. Hatta bununla da kalınmamış, kişisel desteklerle sinemanın ulusal bir nitelik kazanması konusunda çalışılmıştır. Ulusal sinemanın oluşumuna en önemli desteklerden biri olarak, Kraliçe Farah Diba'nın yakın arkadaşı Lili Cihan Ara öncülüğünde '**Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü**'sü (Institute for Intellectual Development of Children and Young Adults) kurulmuştur. Farah Diba'nın kişisel desteğini her zaman alan enstitüde ilk olarak kütüphane, ardından da 1969 yılında sinema bölümü açılmıştır. Sinema bölümünün kurulmasıyla enstitüye kısa sürede birçok genç sinemacı katılmıştır. Dönemin etkisiyle enstitü kısa sürede özgürce düşüncelerin ifade edebildiği bir kurum haline gelmiş, İran'ın ulusal sinemasının en önemli yönetmenlerinin yetişmesine öncülük etmiştir. Enstitüde kısa sürede birçok animasyon ve kısa film yapılmıştır. Yeni İran sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Abbas Kiyarüstemi'nin bu enstitünün başına gelmesiyle sinema alanında yapılan yenilikler daha da cesaret verici bir hal almıştır. Behram Beyzai, Emir

Nadiri, Rıza Alamzade ve Sohrab Şehit Sales gibi İran'ın en önemli yönetmenleri de ilk filmlerini bu enstitüde yapmışlardır. Buradan yetişen yönetmenler İslami rejimde de var olmayı başarmışlar, muhalif sinemanın oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

2.2.4. Yeni Film Grubu

İran Yeni Dalgası'nın sinemacıları 1975'de Yeni Film Grubu'nu kurmuşlardır. Sohrab Şehit Sales **Sessiz Hayat** (1975) ve Parviz Seyyad **Çıkmaz Sokak** (1979) filmlerini bu grup içinde gerçekleştirmişlerdir. Amaçları Yeni Dalga yönetmenlerinin film çekme imkânlarını artırmaktır. Bu filmler konuları ve yapıları itibariyle bağımsız bir tarzda olduğu için ticari sinemada üretilen filmlerden de sayıca azdır. Bu nedenle aynı dönemde yapılan ticari filmlerin yanında sayıları çok az kalmıştır. Bu grubun amacı da bu bağımsız yapımların sayısını artırmaktır. Sohrab Şehit Sales'in **Cansız Tabiat** (1975) filmi döneminin en entelektüel filmi olarak sayılsa bile seyirciye ulaşamamıştır. Bu çok normaldir. Çünkü bu film zamanına göre çok ileridir ve uzun yıllar yabancı filmlerin kodlarına alışmış olan seyirci için oldukça zorlayıcı bir filmidir. Bu nedenle toplumsal eleştiri içeren ve belli bir bilinçlenmeyi de talep eden Yeni Dalga filmleri seyirci için sıkıcı olmuştur.

2.2.5 Entelektüel Sinemacılarla Canlanan Sinema

İran'ın entelektüelleri ve sinemacıları, toplumda yaşanan hızlı değişimlerin de etkisiyle 1950'lerde **Ulusal Sinema** olma yolunda önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Özellikle İran filmlerinin yabancı filmler karşısında seyirci kaybetmesini önleyebilmek için 1962 yılında 'Sinema Yapımcıları Derneği' devletten yabancı filmlerin girişinin sınırlandırılmasını istemiştir. Bu sayede seyircinin yerli film seyretmesi sağlanacaktır. Ancak bu talep devlet tarafından karşılıksız kalmıştır. İran'ın muhalif yönetmenleri 1960'lardan 70'lerin sonlarına kadar olan dönemde, köklerini İran'ın geleneklerinden ve kültüründen alan, İran edebiyatından fazlaca etkilenen '**Ulusal Sinema**'yı Şah'a rağmen oluşturmuşlardır. Bu dönemde İranlı entelektüeller ve muhalif yönetmenlerin yönlendirmeleriyle sinema sanatıyla ilgili önemli atılımlar yapılmıştır. İranlı seyircinin izleme

alışkanlıklarını değiştirmek ve kalıcı bir sinema kùltürü yaratmak için öncelikle, dünya sinemasının en iyi filmlerinin gösterimleri yapılmaya başlanmıştır. Bu gösterimlerin artması ile uluslararası festivallerde ödùl alan filmlere ilgi de artmıştır.

Devlet sinemaya önemli destekler vermeye başlamıştır. Bu destekler sayesinde birkaç iyi film üretilmiştir. Ayrıca yine devlet desteği ile üniversite öğrencilerinin organize ettiği film kulüplerinde sanatsal filmler üniversite öğrencilerine ulaştırılmış ve üniversiteler sinema üzerine tartışmaların yapıldığı bir platforma dönüştürölmüştür.

Pehlevi yönetimi yapılan filmlerde rejimi tehdit edebilecek her şeye karşı katı sansür uygulamaktan çekinmezken, diğer taraftan da halkın beğenisini kazanmak ve gözden düşmemek için isteksiz olsa bile, yönetime muhalif olan filmlerin yapılmasını desteklemiştir. Böylece isteksizce başlayan bu davranı, sinema alanında çok sesli bir yapının gelişmesine olanak sağlanmıştır. Pehlevi muhaliflere bu desteği politik kaygılarla yapmış olsa da, sonuçta bu durum sinemanın işine yaramıştır. Aynı durum rejim değişiminden sonra da mollalar tarafından gerçekleştirilmiştir. İslami rejime karşı olan muhalif yönetmenler de film yapımında desteklenmiş ve sinemacıların muhalif filmler yapmalarına izin verilmiştir. Aslında hem mollalar hem de şah aynı kaygılar ile sinemaya ve muhalif sinemacılara destek vermiş görünmektedir; oy kaybetmemek ve halkın gözünde itibar kazanmak amacıyla sinema desteklenmiştir. Ancak bu çıkar ilişkisinde kârlı çıkan taraf sinema olmuştur.

1960'lı yıllarda başlayan ve etkisini günümüze kadar hissettiren İran Yeni Dalgası bu dönemde oluşmaya başlamış, dönemin değişen şartlarına paralel olarak sinema alanında yapılmakta olan kaçış filmlerinden farklı bir tür olmuştur. Bu tür filmler ile hem kaçış filmleri eleştirilmiş hem de Fars Edebiyatı'nın en önemli eserleri sinemaya uyarlanmaya başlanmıştır. Edebiyat İran'da her zaman önemli bir yere sahip olduğu için sinemaya göre daha hızlı değişim göstermiştir. Bir anlamda bu durum sinemacıların da işine yaramıştır. Edebiyatçıların eserlerinde oluşmaya başlayan toplumsal bilinçlenme sinemada da yansımaları bulmuştur. İranlı sanatçı ve aydınlar yapılmakta olan ticari filmlere karşı yeni bir sinema anlayışı geliştirmişlerdir. Yapılan ticari filmleri eleştirerek, toplumsal bilinci uyandıracak nitelikli filmler yapılması için harekete geçen bir grup entelektüel İran sinemasını farklı bir dönemece getirmiştir. İran Yeni Dalgası olarak adlandırılan bu filmler İran

sinemasında gerçek bir dalgalanmayı yaratmış ve günümüz İran sinemasının da temellerini atmıştır. Farsi filmlerden sıkılan seyirciye, farklı seçenekler sunmuştur. Yeni Dalga sinemacıları, 1969 yılından rejim değişimine kadar olan süreçte, toplumsal yaşamda yaşanan değişimleri kendilerine konu edinmişlerdir.

Bu sinemanın kökleri İran sanatı, kültürü ve edebiyatındadır. Bu dönemlerden başlayarak İran sinemasının ulusal bir sinema olması için uğraşmışlardır. Bu dönemde dünya sinemasında ender görülen sinemacı–edebiyatçı işbirliğinin en iyi örneklerini vermişlerdir. Hatta edebiyatçılar bir adım daha ileri giderek bu dönemde filmler yaparak, edebiyat alanında görülen toplumsal bilinçlenmeyi sinemaya taşımışlardır.

İranlı şairler arasında önemli bir yere sahip olan Furuğ Ferruhzad da bu dönemde filmler yapmıştır. Ferruhzad'ın **Kara Ev** (1962) filminin İran sineması içinde önemli bir yeri vardır. **Kara Ev** filmi Genç Alman sinemasının ilk manifestosunun yayımlandığı Oberhausen Film Festivali'nde (1963) en iyi belgesel film seçilmiş ve İran sinemasının ilk ödülünü almıştır. Ayrıca bu film rejim değişiminden sonraki İran sinemasının şekillenmesinde önemli bir kaynak olmuştur. Aynı döneme ait diğer önemli film ise eleştirmen Ferruh Gaffari tarafından çekilmiştir. Gaffari'nin **Kamburun Gecesi** (1964) filmi İran sineması için ikinci büyük çıkış olmuştur. İran edebiyatının en önemli eserlerinden olan 'Binbir Gece Masalları'ndan aldığı bir öyküyü sinemaya uyarlayan Gaffari oldukça başarılı bir film çekmiş ve bu film Mehrcuyi'nin 1969 yılında yapacağı **İnek** filmine de öncülük etmiştir.

Bu canlı ve hareketli sinema ortamı sayesinde İran toplumsal hayatına çok farklı açılardan bakan yeni ve genç sinemacılar kuşağı oluşmuştur. Bu hareketli ortam yeni bir sinemayı yaratmıştır. Kimyayi'nin 1969 yılında yaptığı **Kayzer** filmi mevcut Farsi filmlerin bir eleştirisidir. Daryuş Mehrcuyi'nin aynı yıl yaptığı **İnek** filmi ise Gaffari'nin 1958 yılında yaptığı köklere dönüş temasını yeniden gündeme getirmiştir. Aynı zamanda **İnek** filmi İran Yeni Dalgası'nın da başlangıç filmi sayılmıştır. Mesut Kimyayi ve Mehrcuyi'nin filmleri İran sinemasında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. 1960'lı yılların sonlarında İran sinemasında adından söz ettiren ve etkilerini rejim değişiminden sonrada gösteren '**Yeni Dalga, Özgür Sinema, Üçüncü Cephe sinemacıları ya da Entelektüel Sinema**' olarak

adlandırılan yeni bir sinemanın oluşumuna tanıklık edilmiştir. Yeni İran Sineması ya da İran Yeni Dalga Sineması olarak adlandırılan entelektüel sinemacılar günümüz İran sinemasının da köklerini atmışlardır.

Günümüz İran sinemasında film yapan genç yönetmenleri de etkileyen bu yönetmenler, 1960'lı yıllarda film yapmaya başlamışlardır. Günümüzde de aktif olarak İran sineması içinde film yapmaya ve genç yönetmenlere öncülük etmeye devam etmektedirler. Bu sinemacıların en önemlileri, Daryuş Mehrcuyi, Abbas Kiyarüstemi, Behram Beyzai, Emir Naderi, Mesut Kimyayi, Perviz Seyyat, Behman Fermanara ve Sohrap Şehit Sales'dir. Bu sinemacıların birçoğu Yeni İran sineması olarak adlandırılan günümüz İran sineması içinde film yapmayı sürdürmektedirler.

Mehrcuyi ve Fermanara gibi yurt dışında sinema eğitimi almış sinemacılar ülkelerinin sinemasını halka yakınlaştırmak için uğraşmışlardır. Uzun yıllar yabancı filmleri seyretme alışkanlığı olan seyirciden bir anlamda fedakârlık yapmasını istemişlerdir. Oldukça zayıf teknik imkânlarla yapılan filmlerin ana eksenini oluşturan toplumsal konular, İranlı seyircileri bu filmlere çekmiştir. Bu sinemacılar yarı belgesel yarı kurmaca anlayışla yaptıkları filmlerle İranlı seyirciyi büyülemişlerdir. Ancak Farsi film yapımcıları Yeni Dalga filmlerinin İranlı seyirciyi böldüğünü bahane ederek olumsuz eleştirilerde bulunmuşlar ve İran sinemasını yabancı filmler karşısında zor durumda bıraktığını vurgulamışlardır. Oysaki bu eleştiriler tamamen gerçek dışıdır. Bu filmler sinema piyasasında bir canlanma sağlamış ve Farsi filmlerden sıkılan seyirci için yeni bir alternatif ve bilinçlenme olanağı sunmuştur. İlk kez ticari İran sinemasının alternatifini yabancı sinema değil, kendi içinden çıkan Yeni Dalga Sineması olmuştur. Bu İran sineması için önemli bir gelişmedir ve yabancı sinemaya karşı ilk duruşudur.

2.3. İRAN YENİ DALGA SİNEMASI

İran Yeni Dalga yönetmenleri toplumsal konuları gerçekçi bir tarzda işlemeleriyle İtalyan Yeni Gerçekçileri'ni anımsatırlar. Onlar gibi, günlük yaşamdaki zorlukları olduğu gibi filme aktarılmaktadırlar. Filmlerde insancıl temalar ön planda işlenmiştir. Profesyonel olmayan oyuncular ve doğal mekânlar kullanılmakta ve

belgesel görüntülerle konunun gerçekçiliği sağlanmaktadır. Yeni Dalga yönetmenlerinden Nasrullah Kerimi bu sinemacıların sinema anlayışlarını şöyle tanımlar:

“1-Estetik kurallara uygundur.

2-İçerik olarak insani ve yapıcıdır.

3-Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.

4-Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.

5-Öyle işlenmelidir ki havas beğenmeli, avam da anlamalıdır.¹⁰¹

1960’lı yılların sonlarında bir manifestoyu andıran bu maddeler niteliksiz Farsi filmlere karşı tepki niteliği taşımaktadır. Yeni İran Sineması olarak kabul edilen günümüz sinemasının bu akımın etkisinde oluştuğu anlaşılmaktadır. Denilebilir ki, günümüz İran filmlerinin niteliksel yapısı 1960’lardaki entelektüel sinemacılar tarafından atılmıştır ve günümüzde bu yapı devam etmektedir. Yeni İran Sineması olarak bilinen günümüz İran sinemasının temellerini atan İran Yeni Dalga sinemacıları İran kültür ve geleneklerini günlük yaşamın gerçekleriyle yoğurmuştur. Oluşturdukları yeni anlatım olanaklarını halkına aktarmayı başarmıştır. Bu sinemanın başarısı kendi özlerinden doğan, samimi ve insancıl bir sinema olmasıdır.

Bazı eleştirmenlere göre İran Yeni Dalga döneminde yapılan filmler siyasal sinema örnekleridir. Toplumsal sorunlara duyarlı, ülkenin emperyalist güçler tarafından paylaşımına karşı tavırlı ve çoğunluğunu sol görüşlü sinemacıların oluşturduğu Entelektüel Sinemacılar sosyal içerikli filmler yapmışlardır. Bu dönemde yapılan filmlerin ortak özelliği yerellikteki ısrarlı tutumlarıdır. Özellikle Fars edebiyatından aldıkları referanslarla önemli filmler yapmışlardır. Ayrıca İran sinemasında edebiyatın önemi sadece uyarılma bazında kalmamış, aynı zamanda dönemin en önemli yazarları da film çekerek bu döneme katkı da bulunmuştur.

Şah yönetimi yaşanan bu aktif sanat ortamından oldukça rahatsız olmuş ve sinema alanındaki baskıları arttırarak İran filmlerinin kendi aralarında rekabet etmesine neden olmuştur. Bu durum karşısında zorlanan entelektüel sinemacılar, Farsi ve yabancı filmlerle mücadele ettikleri gibi bir de sansürle uğraşmışlardır. İran sinemasının entelektüel yönden oldukça yetkin olan ve Avrupa’da sinema eğitimi görmüş genç sinemacıları kendilerini ispatlamaya başladıkları bu dönemde sansürün

¹⁰¹ Cihan Aktaş, a.g.e., 42 s.

ağır koşulları karşısında sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Ancak sansürle baş etme yollarını da geliştirmeyi başarmışlardır.

Yeni Dalga yönetmenleri edebiyattan aldıkları destekle özellikle toplumu ilgilendiren siyasal konuları anlatırken simgesel anlatımı kullanarak sansürlenmekten kurtulmuşlardır. Yasalar ve yasaklamalar karşısında zor durumda kalan sinemacılar bu zorluğu simgesel anlatımla aşmayı başarmışlardır. Bu anlatım şeklinin halen Yeni İran sinemasında da kullanılmakta olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ayrıca Yeni Dalga sinemasının kurucuları olan yönetmenler Perviz Kimyevi, Abbas Kiyarüstami, Daryuş Mehrcuyi, Beyzai, Kimyayi, Fermanara gibi yönetmenler, günümüz İran sinemasında da aktif olarak film yapmaya devam etmektedirler. Genç kuşak yönetmenlere her konuda hem öncülük etmekte, hem de sinema dilleriyle etkilemektedirler. Ancak Yeni Dalga'nın önemli sinemacılarından bazıları şah döneminde yaşanılan siyasal ve toplumsal belirsizlikler ve sansürün baskın yapısı nedeniyle film yapamaz hale gelerek ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. İran sinemasının en önemli isimlerinden Sohrab şehid Sales ve Emir Nadari gibi Yeni Dalga'nın önemli yönetmenleri 1976 yılında ülkelerini terk etmek zorunda kalmışlardır. Bazıları ise sisteme ayak uydurarak maddi yönden ayakta kalmaya başarmıştır. Sansürün katı kurallarından kurtulmak için suya sabuna dokunmayan filmler yapmışlardır. Yeni Dalga yönetmenlerinin sansürden kurtulmak için kullandıkları anlaşılması zor tekniklerinden sıkılmaya başlayan, kendilerine ağır gelen toplumsal eleştirilerden sıkılan seyirci tekrar yabancı filmlere yönelmiştir. İran sinemasına hâkim olmaya başlayan Hint filmleri, Farsi filmlere benzerliği nedeniyle halk tarafından ilgiyle izlenmiştir. şarkılı danslı bu filmler de Farsi filmlerin gösterildiği sinema salonlarında gösterilmiştir. Hint filmlerine seyircinin ilgisinin artmasına en büyük tepki, yıllardır yabancı film hâkimiyetine göz yummuş olan İran Film Sanayisi Birliği'nden gelmiştir. Birlik, Hint filmlerine karşı büyük bir mücadeleye başlatmıştır. "*Fakat Film Sanayisi Birliği, Batı ve özellikle de Amerikan sinemasının hegemonyasıyla hiçbir zaman mücadele etmedi. Aslında birlik üyelerinin çoğu zaten film ithalatçısıydı.*"¹⁰² İran Film Sanayisi Birliği'nin üyelerinin çoğunun film ithalatçısı olması İran sineması için bir trajedidir. Yabancı filmlerin ülkeye gelmesine

¹⁰² C. Aktaş , a.g.e., 40 s.

yıllarca göz yuman birlik kendilerini zarara uğratabilecek olan Doğu sinemasına karşı görevini nihayet yerine getirmiştir.

2. 3. 1. İran Sinemasında Edebiyat ve Edebiyatçıların Ağırlığı

1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarında İran entelektüel sineması deyince akla ilk gelen isimler; Furuğ Ferruzat, Ferruh Gaffari ve İbrahim Gülistan'dır. Bu yönetmenlerin yaptığı belgesel filmler entelektüel sinemanın en belirgin göstergesidir.

“Furuğ Ferruzat bir şairdir, İbrahim Gülistan bir yazar ve Gaffari'de bir eleştirmendir. Bakıyorsunuz ki, İran entelektüel sinemasının hepsi bunlara dayanarak çıkan filmlerden oluşuyor. Bu filmlerle Tahran'da yaşayan halka, ülkenin diğer bölgelerinde yaşayan halkı tanıttılar. Daha önceleri Tahranlılar köylerdeki yaşamları hakkında bir bilgiye sahip değillerdi. Bu belgeseller halkın yaşam biçimlerini Tahranlılara gösterdi.”¹⁰³

İran sinemasının entelektüel düzeyde bir sinema olması öncelikle yazarların ve şairlerin kendilerinin de sinema yapma serüvenlerinden başlamıştır. Başlarda pek başarılı olmasalar da İran edebiyatının güçlü anlatım dilini sinemaya geçirmeyi başarmışlardır. Bu nedenle Yeni İran sinemasından bahsedebilmek için içerik ve biçim özelliklerinin nerelerden kaynaklandığına araştırmak faydalı olacaktır.

2. 3. 2. Taziye Oyunları

Şii geleneği içinde Muharrem ayı uygulamalarından doğan Taziye, İslam dünyasının yarattığı tek dramdır. Oluşturduğu hikâyesi, sahne ve dekoru ile birlikte müziği de kullanması, Taziye oyunlarını tam bir tiyatro eseri haline getirmektedir.

“Kerbela şehitlerinin yasını tutan Şiilerin düzenledikleri tören, Muharrem ayının ilk günlerinde başlar ve aşura olarak isimlendirilen onuncu gününde sona erer.”¹⁰⁴

Taziye oyunlarının konuları, peygamberlerin hayatlarını ve Kerbela olayını anlatır. Taziye oyunları iyi ile kötü, güzel ile çirkinin mücadelesi ile Allah'ın adaletine inanmak gibi temalara sahiptir. Bu nedenle Taziye oyunları insanların değer yargıları üzerine oturtulmuştur. Taziye oyununun izleyicisi öyküde anlatılacak olan olayları

¹⁰³ Behram Beyzai ile yapılan röportaj, Sabire Batur, Nisan 2004, Tahran

¹⁰⁴ Aktaş, C., a.g.e., 253 s.

çok iyi bilirler ve oyunun sonunda ne olacağı ile ilgili ön bilgiye sahiptirler. Bu nedenle de Taziye oyunlarına seyirci katılabilmektedir. Bu oyunların yapıldığı yerlerde normal tiyatrolarda olan sıralar, localar yoktur. Oyunlara her sınıftan izleyici gelir ve bulduğu yere oturarak oyunu izler. Yani Taziye oyunlarının sergilendiği mekânlar sınıf farklarının ortadan kalktığı tek mekândır.

“Taziye hanlar seyircilerle konuşur, içlerine girer; programın icrasından sonra seyirciye katılırlar. ...Oyun pratik ve semboliktir. Belirgin bir mekân düzenlemesi yerine, mekâna işaret eden sembollere başvurulur. Mesela Fırat nehri bir iki leğen suyla ve hurmalıklar saksıdaki birkaç ağaç dalıyla anlatılır. Taziye seyircisi bu sembolik anlatımlara alışmıştır.”¹⁰⁵

B biçim anlamında Brecht’in Epik Tiyatrosu’nu andıran bir yapıya sahip olan Taziye oyunları içerik olarak oldukça farklıdır. Taziye oyunlarında kişiler ne kadar mükemmel olurlarsa olsunlar sonunda acı çekerek yok olurlar. Taziye kahramanını diğer insanlar yok ederler. Taziye oyunları üzerinde araştırmaları olan Metin And, Taziye oyunlarının altı önemli kriter üzerinde inşa edildiğini söylemektedir. Bu kriterler incelendiğinde Brecht’in “açık yapıt” olarak adlandırdığı yapıya uygunluğu görülecektir.

- 1- **Şiir;** Taziye oyunlarındaki en önemli unsurdur. Oyunun etkisini arttırmak için ünlü şairlerin şiirlerinden alıntılar yapılır. Epik oyunlardaki koroya denk gelebilir.
- 2- **Nakkali;** Taziye oyunlarındaki anlatıcıdır. Olaylar başlamadan önce seyirciye açıklayıcı bilgiler verir ve oyunun aralarına girerek açıklamalar yapar. Epik oyunlardaki anlatımcı yapıya denk gelir. Genellikle özdeşleşmeyi kırmak için uygulanır.
- 3- **Suhan-veri;** İki kişinin konuşmasıdır. Bu kişiler olaylar üzerine tartışırlar. Epik tiyatronun materyalist diyalektik üzerine kurduğu zıtların birlikteliğine denk gelir.
- 4- **Müzik;** Oyunun epizotik olarak birbirinden ayrılması için kullanılır. Epik tiyatrodaki kullanım gibi.
- 5- **Eza-darı;** Oyuncular kendilerine zarar verirler. Ağlama ve ağıtlar önemlidir. Acı çekerek sevap kazandıklarını düşünürler. Kısaca bu bölüm acı çekme törenlerini içerir.

¹⁰⁵ y.a.g.e., 263 s.

6- **Perdedari:** Nakkali gibi bir anlatıcıdır. Perde üzerinde oyunda geçen olayları gösteren resimleri seyirciye aktarır.¹⁰⁶ Göstermecî oyunculuğa denk gelir. Ayrıca Piscator'un sahne düzenlemesine benzer.

Klasik oyun kurallarına uymayan Taziye oyunları anlatılacak konuyu düz bir çizgide vermek yerine oyun formatını şiirlerle, anlatıcılarla, müzikle, resimlerle ve oyun sürerken oyun üstüne tartışmalarla parçalamakta, seyircinin oyun seyrettiği gerçeği korunmaktadır. Oyun sergilenirken sahnelerin seyircinin gözü önünde kurulması, dekor ve kostüm gibi önemli unsurların gerçekliğe uymaması seyirciye sürekli bir oyunda olduğunu hatırlatılmaktadır. Metin And bu nedenle; "*Taziye, İslam dünya görüşü ve çıkış noktası, amacı tümüyle başka olmakla birlikte kullandığı yöntem açık biçimdir*"¹⁰⁷ demektedir. Ancak Taziye birebir açık biçime de benzemez. Açık biçimin yapmak istediğinin tersine ulaşan bir sonuca sahiptir. Taziye oyunları katharsis kavramıyla barışıktır. Hatta ona acı çekme törenleri sırasında ihtiyacı vardır. Taziye oyunlarının özünü acı çekme oluşturduğundan, kötünün cezalandırılması ya da iyinin yok oluşu duygusal coşkuya neden olur. Tam bir katharsis yaşanır. Ayrıca Taziye oyunlarının, eleştirel bir bakış açısı oluşturma gibi bir amacı da yoktur. Taziye oyunlarında sürprizler de yoktur. Çünkü tarihsel bir kişinin veya olayın üzerine kurulmuştur. Peygamberin yolculukları, evlenmeleri, savaşları üzerine pek çok Taziye oyunu bulunmaktadır.

"Dr. Şehidi'ye göre Taziye halkın dini inançlarını güçlendirmiştir. Taziye, fedakârlık, hemsinsine yardım, doğruluk, kötülükten vazgeçme ve pişmanlık duyma, zulüm karşısında direnme ve özgürlük için mücadele etme gibi kavramları topluma yerleştirmiştir."¹⁰⁸ Rejim değişiminden önce Taziye oyunları din adamlarının yönetime muhalefetlerini yapabildikleri bir zemin görevi görmüştür. Bu nedenle 1931 yılında Rıza Şah geleneksel Taziye oyunlarını yasaklamıştır.

"Bir protesto tiyatrosu olan Taziye, Rıza Şah'ın gözünde iki açıdan katlanılmazdı; bu sanatın Şii ayaklanmaları için sembolik bir sığınma yeri olması ve şiddet içeren nitelikleri nedeniyle Şah'ın modernist yönelimlerinin programının oldukça uzağında kalmasıdır."¹⁰⁹ Ancak bu yasaklama Taziye oyunlarının yapılmasını engellememiş, her zaman varlık göstermiştir.

¹⁰⁶ Metin And, **Ritüelden Drama**, YKY, İstanbul, 2002, 93 s.

¹⁰⁷ Metin And, **y.a.g.e.**, 110 s.

¹⁰⁸ Aktaş, C., **a.g.e.**, 270 s.

¹⁰⁹ Debaşı Hamid, **a.g.e.**, 10 s.

Rejim değişiminden önce siyasi bir yapıya sahip olan Taziye oyunlarının rejim değişiminden sonra daha da gelişeceği düşünülse de, ilerleyen yıllarda seyircisinin büyük bir kısmını yitirmiştir. Rejim değişiminden sonra beklenmedik şekilde sinemanın haram olmadığı Humeyni tarafından açıklandığında, Taziye oyunlarının daha da gelişeceği düşünülmüştür. Ancak beklenen gerçekleşmemiş ve bunun sonucunda devlet önlemler almıştır.

Taziye oyunlarının pek çok konusu dini sinemaya aktarılmak istenmiştir. Ancak Taziye oyunlarının asıl kahramanı olan Hz. Hüseyin'in Taziye oyunlarında canlandırılmasına karşılık, sinemada canlandırılmasına din adamları pek de sıcak bakmamıştır. Ancak Taziye oyunlarının toplumda yüzyıllardır kabul görmesi İran sineması için önemli bir avantaj olmuştur. Sinemacılar Taziye oyunlarının biçimsel özelliklerini sinemalarına uyarlamışlardır. Taziye'nin konularını sinemada da kullanarak, seyircinin bu konular üzerinde düşünmelerini, Taziye oyunlarının aksine eleştirel bir bakış geliştirmelerini amaçlamışlardır.

Ayrıca Taziye oyunlarının biçimsel olarak Brecht'in açık yapıt olarak adlandırdığı (Epik) biçime benzemesi nedeniyle de, Fransız Yeni Dalga sinemasının 1950'lerde yaptığı, "dramatik yapının bozulması" mantığını da içinde taşımaktadır. Bu nedenle yabancı eleştirmenlerin Fransız Yeni Dalga sinemasına benzettikleri İran sinemasının, bu formunu aslında kendi kültürü içinde önemli yer tutan Taziye oyunlarından aldığı görülmektedir.

2. 3. 3. Binbir Gece Masalları

Binbir Gece Masalları, 200'den fazla masal ve öyküden oluşan bir derleme eserdir. Binbir Gece Masalları'nın çıkış noktası IX. ve X. yüzyıllarda İran derlemesi olan 'Bin Masal' kabul edilmektedir. Tek bir yazarı olmayan Binbir Gece Masalları Arap ve İslam kültüründen yararlanmıştır. Binbir Gece Masalları'nın günümüze ulaşması ise, Şah'ın halifelerinin yazdığı el yazmaları sayesinde gerçekleşmiştir. Binbir Gece Masalları İran'da sözlü kültür içinde yer almaktadır. Bu masallar dilden dile anlatılarak günümüze farklılıklar göstererek gelebilmiştir. 18. yüzyıldan itibaren Batı dillerine çevrilen Binbir Gece Masalları tüm dünya edebiyatını etkilemiştir. Bu masallar, hükümdar Şehriyar ile karısı Şehrazat'ın öyküsü üzerine oturtulmuştur. Şehriyar karısı tarafından aldatılmış bir hükümdardır. Aldatılmanın öcünü birlikte

olduğu kadınlardan almak niyetindedir. Her gece başka bir kadınla birlikte olan Şehriyar, sabah olduğunda bu kadınları öldürtmektedir. Hükümdarın bu davranışına son vermek için vezirin akıllı kızı Şehrazat hükümdar Şehriyar'la evlenir. Şehrazat gerdek gecesinden başlayarak her gece kocasına masallar anlatmaya başlar ve masalı 'sabah oluyor' gerekçesiyle yarıda keser. Hükümdar Şehriyar, Şehrazat'ın anlattığı birbirinden ilginç ve güzel masalların devamını dinleyebilmek için Şehrazat'ı öldüremez. Bu masallar yaklaşık üç yıl sürmüş ve Şehriyar'ın da bu üç yıl içinde Şehrazat'tan üç oğlu olmuş ve kadınlara olan öfkesi de bitmiştir.

“Şehrazat'ın ağzından anlatılan Binbir Gece Masalları'nda bu çerçeve içinde 200'den fazla öykü masal içinde verilmekte ve böylece eser, adeta labirentlerle dolu bir sisteme oturtulmakta, sonunda da bu labirentlerden rahatça kurtulma olanağı sağlanmaktadır... Esas öykülerin daha çok iki ana temaya dayandığı söylenebilir. İnsan rüzgârları kanat edinip kaçsa da, boynunda asılı bulunan talihinden kurtulamaz ve insan büyük çabalar verirse, Tanrı'nın da yardımıyla muradına erer. Bir de insan mevkice ne denli yüksek de olsa, yaradılışı aşağılık ise, rezil olmaya mahkûmdur; oysa sıradan insanların ruhunda asalet ve yaradılışında sezgi ve yaşam deneyi ile bilgelik etme istidatı varsa her türlü armağanlara layıktır, teması bu masallarda işlenmiştir. Bu yüzden geniş kitlelerce benimsenmiştir bu masallar.”¹¹⁰

Binbir Gece Masalları çerçeve öykü geleneği içinde yer alır ve evrensel konuları işler. Bu masalarda dünyanın her tarafında olabilecek ortak duygular ve alışkanlıklar anlatılmaktadır. Masalların kahramanları hükümdarlardan bilgilerden oluştuğu gibi sıradan insanlar da olabilir.

“Her ne kadar bunlar birer masal olsa da, zamanın alışkanlıklarını oldukça gerçekçi yansıtıyorlar. Üstelik bizleri şaşırtacak kadar da açık seçik ve açık saçık. Örneğin eski Yunanlıları şehvetli, Mısırlıları erotizm açısından becerikli, Frankları (Avrupalılar) utangaç olarak tanımlıyor. Bir tarafta edepli, saf aşklardan söz ederken, öte yanda birçok cinsel tabuyu hiçe sayıyor. Kahramanları arasında lezbiyen kadınlar, homoseksüel prensler, sevgililerini kırbaçlayan prensesler var. Ama öyküler en çok kadınların sadakatsizliği ve erkeklerin kıskançlığı üzerine kurgulanmıştır.”¹¹¹

Yeni İran sinemasında da Binbir Gece Masalları'nın etkisi filmlerde kendisini göstermektedir. Bu daha çok film boyunca akıp giden olayın dışında olan bir kişinin ya da kişilerin değişik hikâyeler anlatmasıyla olayı ya daha anlaşılır ya da anlaşılmaz bir hale getirir. Binbir Gece Masalları'nda olduğu gibi ana öykü sık sık bu yan öykülerle kesilir. Filmin kahramanı rastladığı her yeni kişiden öyküyle bağdaşmayan öyküler dinlerken, kendi sorunundan kısa bir süre de olsa uzaklaşır. Yani öykü içinde değişik öykülerden oluşan bu masalsı yapı, İran filmlerinde de mevcuttur. Abbas

¹¹⁰ Alim Şerif Onaran, “Binbir Gece Masallarının Ölmezliği Üzerine”, **Sanat Dünyamız**, YKY. Güz, 1992, 49 s.14 s.

¹¹¹ Büyüklere Erotik Masallar, **Focus Bilim ve Sanat Dergisi** , Sayı: 112, Nisan, 2004

Kiyarüstemi'nin **Arkadaşımın Evi Nerede?**, **Hayat Devam Ediyor**, **Kiraz'ın Tadı**, **Rüzgar** gibi bizi sürükleyecek filmlerinde, Jafar Panahi'nin **Beyaz Balon**, **Ayna** ve **Daire** filmlerinde, Rahşan Bani-Etamad'ın **Mayıs Kadını**, **Mavi Yaşmaklı** filmlerinde de bu yapı izlenebilir. Ayrıca Binbir Gece Masalları'nda çokça işlenen mücadele etmenin ve cesur davranmanın gerekliliği konusu da filmlerde çok sık olarak işlenir. Bununla birlikte İran sineması temelini oluşturan evrensel konuları da Binbir Gece Masalları'ndan ödünç almıştır.

Binbir Gece Masalları'ndan sadece İran sineması değil, dünya sinemaları da etkilenmiştir. Piere Paola Pasolloni 1974 yılında, **Binbir Gece Masalları** adında bir film çekmiştir. Ayrıca Amerikan sinemasının birçok örneklerini çektiği Binbir Gece Masallarından **Ali Baba ve Kırk Haramiler**, **Alâeddin'in Sihirli Lambası** ve **Simbat** filmleri çekilmiştir.

İran sinemasının ortak anlatım şekli haline gelen dramatik yapıya bağlı olmamak, sık sık öykünün dışına çıkmak, diyalogların sürekli tekrarlanması, öyküde iniş ve çıkışların olmaması, karakterlere değil olaya önem vermek gibi unsurlar, Binbir Gece Masalları'na benzer öykü anlatma şekline çok benzemektedir. Abbas Kiyarüstemi sinemasında Binbir Gece Masalları'ndan nasıl yararlandığını şöyle anlatır; *"bazılarına göre, seyirci ilk perdede konuyu anlamazsa siz onu kaybetmiş olursunuz. Bu klasik bir kuraldır. Ancak ben daima bu kuralların neye dayanarak, hangi seyirciye göre yazıldığını düşünüyorum... Ben seyirci olarak filmin her şeyi ilk on dakika içerisinde bana söylemesini istemeyebilirim. Tıpkı Binbir Gece Masalları'nda Şehrazat'ın hikâyelerinde olduğu gibi, hiçbir zaman varamadığım bir şeyin peşinde olabilirim."*¹¹²

2. 3. 4. Fars Şiiri*

Meşrutiyet yıllarında, Fars şiiri ülkede yaşanan karmaşaya karşılık gelen yaratıcı bir söyleme dönüşmüştür. Yeni oluşmaya başlayan umutların ve isteklerin ifadesi haline gelen Fars şiirinin önde gelen isimleri Taki Rafet (1889–1920), Miracle Eski (1894–1924), İreç Mirza (1874–1926), Arif Kazvini (1882–1934)

¹¹² Sabire Muhammed Kaşı, İran Sinemasının Batı'daki Başarısının Nedenleri, **Name-i Aşina**, İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği Kültür Müsteşarlığı, Ankara, sayı:15–16, 2004, 40–41 s.

* Bu bölüm İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I ve II Kitaplarından derlenmiştir.

(s.218), Ali Ekber Dehoda (1880–1955) İran'ın bu yeni oluşumuna öncülük etmişlerdir. Fars romanı ise 1930'ların ortalarına kadar kültürel ortamı belirleyecek güçte değildir.

Fars romanında ilk ciddi çıkış olarak kabul edilecek yazar Sadık Hidayet'tir. 1900–1930 yılları arasında değişen yaşam koşullarının yön verdiği Fars şiiri kolektif bilinç konusunda oldukça duyarlıdır. 1930–1960 tarihleri arasındaki Fars romanıyla birlikte, İran'ın sadece Tahran'dan ibaret bir ülke olmadığını altı çizilir. Kısaca İran edebiyatının en önemli belirleyicileri şiir ve roman, tarihsel ve toplumsal olanın önemini ortaya koymuşlardır.

İran'da 1960'lı yıllar, hem siyasal hem toplumsal hem de kültürel ortamda oldukça hareketli geçmiştir. Şamlu ve Sepehri'nin şiirine bu toplumsal hareketlilik yansımıştır. Bu şairler aynı zamanda İran'ın ileri görüşlü teorisyenleridir.

1900 ile 1930'lu yıllarda İran'da yaşanan modernizm hareketinin tek tanımlayıcısı şiirdir. Oysa 1930–1960 yılları arasında Fars romanı da aynı duyarlılıkla modernizmin üzerinde durmuştur. 1985–2000 yıllarında ise sinema toplumsal değişimlerin ve isteklerin aktarıldığı alan olmuştur. Toplumsal değişim ve dönüşümlerin İran sanatı içinde gerek edebiyat gerekse sinemada önemli bir itici güç olduğu söylenebilir.

Furuğ Ferruzad İran'lı şairler arasında en marjinal olanıdır. Yazdığı şiirlerle İran sinemasının en önemli yönetmeni Kiyarüstemi'yi etkilemiştir. Kiyarüstemi Furuğ'un şiirlerindeki görsel duyarlılığı sinemasına aktarmayı başarmıştır. Kiyarüstemi'nin şiirsel sinema yapmasındaki en büyük etken Furuğ Ferruzad'dır. Furuğ, Kiyarüstemi'yi o kadar etkilemiştir ki, Kiyarüstemi'nin şiir kitabı yazmasına neden olmuştur. Furuğ Ferruzad gibi Sohrab Sepehri'nin şiirleri de Kiyarüstemi'nin sinemasını etkilemiştir. Ayrıca Kiyarüstemi **Hayat ve Başka Hiçbir Şey**, **Arkadaşımın Evi Nerede?** ve **Rüzgâr Bizi Sürükleyecek** filmlerinin isimlerinde ise Hayyam'ın şiirlerine gönderme yapmıştır.

2.3.5. Fars Romanı

İran Edebiyatındaki gelişmeler Kaçarlar döneminde 19. yüzyılda başlamış ve Meşrutiyet dönemiyle (1906–1911) birlikte hız kazanmıştır. Dünyanın ve ülkenin değişen şartlarına göre değişim geçiren İran Edebiyatı bu tarihten itibaren yeni

edebi türler olan piyes, öykü ve romanı bünyesine katmıştır. Ancak yüzyıllardır İran edebiyatı denildiğinde ilk akla gelen Fars şiirinin yeri, her zaman ayrı olmuştur.

İran edebiyatında romanının ortaya çıkışı, meşrutiyetçi düşüncelerin bir ürünü olarak görülmüştür. İran edebiyatının toplumsal hayatta yaşanan değişimleri karşılayacak yeni anlatım biçimlerini oluşturması normal bir sonuçtur. İran romanının bu dönemde ortaya çıkışı, İran toplumunun hem kendisi hem de dünya ile kurduğu etkileşimi göstermesi açısından önemlidir.

“Fars romanı, İran orta sınıfının siyasi ve kültürel iktidar alanında kendine uygun bir yer bulmaya çalıştığı sırada ortaya çıkarak orta sınıfla at başı gelişir. Bireyin ve onun duygu ve düşüncesinin değer kazanması, bireysel yaşamı toplumsal olaylar düzleminde betimleyen romanın ve kısa öykünün ortaya çıkışının önemli etkenlerindedir.”¹¹³

Başlangıçtaki eserler modernle klasik anlatım arasında kalmış görünürler.

Biçim ve içerik açısından gelenekleri kırmakla birlikte, klasik yöntemleri de tam olarak dışlamamışlardır.

Meşrutiyet devriminin sonuçları alınmamışken, I. Dünya Savaşı ile İran da savaşa girmiştir. Daha yeni oluşum tam oturmadan bu kez de savaşla birlikte ülkede bulaşıcı hastalıklar ve yoksullukla birlikte sosyal ve ekonomik kriz daha da artmıştır. 1919 yılında İngilizlerle imzalanan anlaşma ile İran adeta İngiliz sömürgesi haline gelmiştir. Kaçar Hükümeti'nin neredeyse etkisizleşmesi ile Rıza Şah'ın yönetime gelmesinin tüm koşulları hazırlanmıştır. Yaşanılan bu durum ülkenin genelinde umutsuzluğun oluşmasına neden olmuştur. Toplumda yaşanan bu umutsuzluğun ancak bir 'kurtarıcı' tarafından düzelebileceği yargısı toplumu lanse edilmeye başlanmıştır. 'Tarihi roman' bu kargaşa döneminin en yaygın türü olmuştur. İran romanında 'kurtarıcı' olmuş yöneticilerin hayatları yüceltilerek aktarılmaya başlanmıştır. Tarihi roman üslup olarak toplumun kargaşa dönemlerine en uygun türdür. *“Kimlik ve güvenlik arayışı İran tarihi romanının, tarihin bu zaman diliminde ortaya çıkışının en önemli etmenidir... Lucacs'a göre 'tarihi öykü, sadece, bir toplum devrim dalgalarına gebe kaldığında yaygınlaşır’”.*¹¹⁴

Meşrutiyetle birlikte toplumda hissedilmeye başlanan değişimler nedeniyle, Rıza Şah kendisini halka bir kurtarıcı olarak lanse etmiştir. Tarihi roman yazarları da, geçmişteki olayları kendi çıkarları doğrultusunda yeniden kurgulayarak, okurların bu doğrultusunda hareket etmesini sağlamıştır. Bilgi akışının modernizmle hızlanması

¹¹³ Hasan-i Mîr Abidîni, **İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I**, Çev: Derya Örs, Nüşa yay., Ankara, 2002, 6 s.

¹¹⁴ A.g.e., 14 s.

ile birlikte dönemin gözdesi olan tarihi roman geleneği sona ermiştir. Böylece yeni edebi türler gelişmiştir. Ancak tarihi roman hiçbir zaman tam olarak bitmemiş, 1941 yılından sonra da toplumdaki karmaşaya paralel olarak şekil değiştirerek varlık göstermeye devam etmiştir.

Tarihi romandan sonra ‘toplumsal romanlar’ ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplumsal romanlar 1920’li yıllarda toplumda yaşanan karmaşayı başka bir bakışla analiz etmişlerdir. Toplumsal romanların yazarları toplumda iyice belirginleşen siyasi ve idari yozlaşmayı, fahişeliği, meşrutiyet sonrası toplumsal güvensizliğin altını çizmişlerdir. Toplumsal roman yazarları eserlerinde Anayasal devrim sonrası oluşan genel umutsuzluğu yansıtmışlardır. Fahişeler, memurlar ve işçiler bu romanların en belirgin karakterleridir. Toplumsal roman yazarları konularını genellikle kendi dönemlerinin sorunlarından seçmişler, ülkenin başındakilerin halka yaptığı eziyetleri anlatıp, toplumdaki idealist kişilerin toplumsal adaleti sağlamak için verdikleri mücadele ve çabaları övgüyle anlatmışlardır.

1953’de ‘Milli Cephe’ hükümetinin darbeyle düşürülmesinden sonra toplumda yaşanan karmaşayı yatıştırmak amacıyla, her zaman işe yaramış olan macera ve aşk romanlarının sayısı artmıştır. Bu romanların genel olarak okunuşu kolaydır ve günlük yaşamın sıkıntılarından kaçmak için iyi bir araçtır. Bu dönemde ‘tefrika romanlar’ da popüler olmuştur. Tefrika romanlarının en önemli kahramanları ise cahiller ve hoş serserilerdir. Bu nedenle bu edebiyat türüne aydınlar arasında ‘cahiliyet edebiyatı’ adı verilir. İran edebiyatı içinde bu tür uzun zaman içinde bir gelişme göstermese de İran sinemasında istediği başarıyı elde etmiştir. İran sinemasında bu edebiyat türünün kahramanları Farsi filmin kahramanları olarak karşımıza çıkmıştır. Bu romanlarda dönemin her türlü karmaşasına karşın olaylar hayali bir dünyada gelişir ve asıl erdem sorumsuzluktur. Sinema ve televizyonun yaygınlaşmadığı dönemlerde haftalık dergilerde bol resimli tefrikalar, halkın ilgisini çekmiş, ancak sinema ve televizyonun etkinlik kazandığı 1960’lardan sonra düşüşe geçmiştir.

1960’larda orta sınıfın şehirlerde oluşmaya başlaması sonucunda şehirlerde yaşam gelişmiş ve boş zamanların eğlencelerle doldurulması ile tefrika yazarlığı da bitme noktasına gelmiştir. Bu dönemde yaygın olan kitap okuma kültürünün yerini sözlü ve görsel kültür almış sinema, televizyon ve müzik kasetleri de toplumda

yaygınlık kazanmıştır. Halk bu dönemde sinema ve televizyona yönelmiştir. Tefrika yazarları da bu dönemde filmlerin ve dizilerin metin yazarı olarak sinemada çalışmaya başlamıştır. Böylece edebiyat alanında başarıya ulaşamayan tefrika romanları sinemada Farsi filmler olarak gişe rekorları kırmıştır. Bir anlamda İran’da yerli sinemanın da doğuşu olarak kabul edilen Farsi filmlerin kaynağı İran edebiyatındaki tefrika romanlarıdır.

1958’den sonra ise toplumsal konulara ağırlık veren ‘toplumcu’ eserler ortaya çıkmıştır. Bu dönem yazarları, günlük yaşamın zorluklarının altını çizerek, günlük yaşamı tüm gerçekliğiyle eserlerinde vermeye çalışırlar. Bu yazarlar, Tahran’ın yoksul güney kesimlerindeki yaşamları doğal bir şekilde eserlerinde ifade ederler. Örneğin, artık toplumun benimsediği fahişeler ve marjinaler bu romanların kahramanları olmuş ve toplumsal değişimin göstergeleri olarak sunulmuştur. Toplumcu yazarlar 1970’li yıllardan itibaren daha da ileri giderek, bu yaşam tarzına karşı itirazlarını da dile getirerek keskinleşirler. Böylece edebiyatın siyasi yanı ağır basmaya başlamıştır. İran sanat tarihinde en fazla yeniliğin yaşandığı alan edebiyat olmuştur. İran edebiyatına yeni bir soluk getiren birçok öykü ve roman ortaya çıkmıştır. Edebi alandaki bu zengin yaratım toplumsal değişimlerle bağlantılıdır. Bunun çeşitli nedenleri vardır ama bunları en önemlileri olan orta sınıfın gelişmesi, kentleşme, okuma oranının artması, kısaca İran halkının gelişmesine bağlamak mümkündür. Bu dönemin yazarları, kurguya, üsluba ve iç dinamiğe özen göstermiş olmaları nedeniyle, romanın sanatsal bir forma dönüşmesine de öncülük etmişlerdir.

İran edebiyatında 1950’lerde baskın olan “kaçış edebiyatı”nın yerine, sömürge haline gelen ülkelerindeki duruma bir karşı koyuş ve yitirmeye başlanan kültürel değerlerin yeniden keşfedilmesine çalışılan bir edebiyat anlayışı oluşmaya başlamıştır. Bu nedenle “1963–1978 yılları edebiyatı, uyanış ve kendine geliş edebiyatıdır. Bu edebiyatın temel hedefi, gerçeklikle ve tarihle akıllı bir ilişkinin sağlanmasıdır.”¹¹⁵ Bu dönem edebiyatçılarının en büyük çabası, yaşanan her türlü olumsuzluktan ve yaşam pratiklerinden topladıkları tecrübeleri kendi özleriyle birleştirmeleridir. Bunun yanında dönemin yazarlarının toplumsal sorunlara duyarlı olması nedeniyle eserleri “yönetime itiraz”larını dile getirdikleri bir alan haline gelmiştir.

¹¹⁵ y.a.g.e., 3.s

Yazarlar karakterlerini gerçek yaşam içinden seçerler ve özenle insanların psikolojik yapılarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine ağırlık vermişlerdir. Zamanla edebiyatçılardan bazıları İran'daki hayatın çeşitli görünümünü sergilemek isteyerek yerel edebiyata yönelmişlerdir. *"Genç yazarlar halka, gelenek ve görenekleri, mimariyi ve yurdun çeşitli manzaralarını sergilemekle, kendi izlenim alanlarına genişlik kazandırdılar. En ücra yöreler, en keşfedilmemiş kültürler onların bakış ufuklarında yer aldı ve öykülerinde konu çeşitliliğine neden oldu".*¹¹⁶ Böylece İran'ın en ücra köşesinde yaşanan hayatlar çağdaş edebiyatın ilgi odağı olmuştur. Genç yazarlar yerel hayata ve kültürel geçmişlerine sahip çıkmışlardır.

1967–1971 yılları arasında köy edebiyatı dalgası egemendir. Bu dönemde genç yazarlar edebiyatın daha önce konusu olmayan köylere yönelmiştir. Bu yolculuklar sırasında genç aydınlar hem kendi yaşam koşullarını hem de köylerde yaşanan sefaleti karşılaştırma imkânı bulmuşlardır. Eserlerinde köy halkının yaşam zorluklarını anlatarak, şehirli okuyucuyu buralarda yaşanan sefaletler konusunda düşündürmek istemişlerdir. Şehirli okuyucu için kendilerine sunulan bu eserler daha önce hiç bilmedikleri kültürel, toplumsal ve ekonomik şartlarda yaşayan insanların ilgi çekici yaşam öykülerini tanıma ve ülkenin gerçek sefaletini de daha iyi anlama fırsatı bulmuşlardır.

Köylerde insanlar hâlâ geçmiş yüzyılın koşullarında yaşarken, büyük şehirlerde yaşayan orta sınıf ise modern tüketim toplumu olma yolunda hızla ilerlemektedir. Köylerden şehirlere göçlerin artarak sürmesi iş ve yaşam şartlarını daha da kısıtlı hale getirmiştir. Ayrıca modernizm projesi ile birlikte, büyük şehirlerdeki yaşam sorunları yazarları şehir insanının toplumsal güvensizliğini araştırmaya yöneltmiştir. Eserlerinde şehir yaşamının ihtiyaçlarına mahkûm olmuş olan insanın koşuşturmasını, iletişimsizliğini ve güvenden yoksun ilişkilerini anlatmışlardır.

Bu dönemde yazarlar tedirgin ve bezmiş bir şekilde Batı kavramından kendi özlerine dönmeye başlamışlardır. Özellikle ülkenin son elli yılını neredeyse sömürge olma üzerine kurulu olması nedeniyle, kendilerine yeni bir misyon aramaya girişmişlerdir. Edebiyatçıların en önem verdikleri misyon köylere ve mahrum kalmış bölgelere ulaşmaktır. Bu bölgelerin keşfi ise onları yitirmeye başladıkları ulusal

¹¹⁶ y.a.g.e., 86 s.

kimliği yeniden keşfetmeye itmiştir. Böylece Yeni İran Edebiyatı'nın başlaması, toplumsal değişimlerin ve muhaliflerin gelişmesiyle şekillenmiştir. Ahmed-i Şamlu'ya göre, yeni edebiyatın doğuşu 1920–1930 yıllarına dayanmaktadır. En iyi gelişmesini ise 1961–1971 döneminde yaşamış ve yalnızca İran'da değil, tüm dünya edebiyatı içinde önemli eserler vermiştir. Bu dönemde basılan dergilerin ve çeviri eserlerin önemi büyük olmuştur. Dergiler sayesinde edebiyattaki gelişmeler süreklilik kazanmıştır. Edebiyatla ilgilenenler düzenli yayınlanan dergiler sayesinde yenilikten haberdar olmuşlardır. 1963–1978 yılları arasında yazar olmanın gençler arasında oldukça hoş görülmesi nedeniyle, bu dönem en fazla genç yazarın eser verdiği dönem olmuştur. Toplumsal değerlerin altüst olması, sınıflar arasındaki farkın giderek açılması ve aydınların bu durum karşısında çaresiz kalmaları yazarların eserlerinde bir tür çatışma yaratmaktadır. Bu eserlerde roman kahramanı mevcut olan toplumsal ve ahlaki değişimleri kabullenmek istemez. Ancak tek başına da bir şey yapamaz ve çevrenin baskısı ile düşünceleri arasında kalır.

Edebiyat alanında sürekliliği olan bir okuyucu kitlesinin oluşması kitap satışlarının artmasını sağlamıştır. Ancak bu durum monarşi rejiminin pek de hoşuna gitmemiştir. 1966 yılında rejim çıkardığı bir genelge ile bütün yayıncıların basılmış kitapları dağıtmadan önce Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın Yayın Dairesi'ne göndermeleri şartını koymuş, devlet tarafından yazarlar üzerinde baskı oluşturulmuştur. Her türlü engellemeye karşılık 1968 yılında **Yazarlar Merkezi** kurulmuştur. Merkezin ilk bildiriyle ilgili olarak Hasan-i Mîr Abidînî şunları yazmaktadır:

“düşünce ve ifade özgürlüğünün aksesuar değil zorunluluk olduğunu, hem de birey ve toplumumuzun geleceğinin yetkinleşmesinin de zorunlu olduğunu vurgular. İranlı aydınlardan 49'unun imzasını taşıyan bu bildiri de merkezin en temel hedeflerinin ifade özgürlüğünün ve kalem sahiplerinin sınıfsal çıkarlarının savunulması olduğu duyurulmuştur. Bu duyuru, hükümete karşı açık bir muhalefeti içermese de aydınların siyasi bunalım ve buhrana karşı direnişlerinin ve topluma egemen olan kültürel örneği mücadeleye çağırmalarının ilginç bir belgesidir.”¹¹⁷

Bu nedenle hükümet, Yazarlar Merkezi'ni hiçbir zaman resmi olarak tanımamış ve toplantıları da engellemeye çalışmıştır. Toplantıların açık yerlerde yapılması zorlaşınca, Al-i Ahmed, Bihazin ve Beyzai'nin * evlerinde bir kaç toplantı düzenlenmiştir. Ancak baskının şiddetlenmesi ve sansürün hızlanması sonucunda üyelerinden bazılarının hapse atılması ve merkezin en önemli üyesi Al-i Ahmed'in

¹¹⁷ y.a.g.e., 12 s.

*Behram Beyzai, İran sinemasının 1960'lardan itibaren en önemli temsilcisi (S.B)

ani ölümü nedeniyle merkez büyük bir sessizliğe gömülmüştür. Bu temel sorunlar yazarları nihilist edebiyata yakınlaştırmıştır. 1970'ler siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan altüst olunan yıllardır ve bu yılları yazarlar “yenilgi yılları” olarak adlandırırlar. Bu yenilginin duygusal hayal kırıklığını ve umutsuzluğunu eserlerine yansıtırlar.

1961–1971 yılları arası edebiyat için hayli başarılı bir dönem olmasının yanında, sansür ve baskıların şiddetlendiği bir dönem de olmuştur. 1960'lardan itibaren yayın hayatına giren genç yazarların, bu dönemi atlatacak kadar ne bilinçleri ne de deneyimleri vardır. Bu nedenle bu dönemi “lambasız yola koyulan” kuşak olarak nitelendiren Furug-i Ferruhzad bu dönemin ayrıca ne kadar zor olacağını da altını çizmiştir. Aydınların bir bölümü toplumsal olaylarla direkt olarak ilgilenmektedirler. Edebiyatın toplum üzerindeki etkisini araştırmışlardır. Bu yazarlar toplumsal olaylara duyarlıdır ve eserlerinde siyasi bir söylem de mevcuttur. Genelde okuyucu kesimi öğrenciler ve gençler olması nedeniyle eserlerinde siyasi söylem ve semboller vardır.

“Bu eserlerin bir bölümünde gerçekliğin yerini bir tür zihinden uzak sembolizm alır. Şiirler ve öyküler, baskının şiddetine ve mevcut durumun katlanılmaz oluşuna ilişkin sembolik mesajlara dönüşür ki, bunlarda karmaşık toplumsal meseleler, bir tür edebiyatın büyük bir bölümü, “estetik” olmaktan çok “inançsal”dır.”¹¹⁸

Edebiyat alanındaki simgesel söylem, sinemada da kendisine yer bulmuştur. Aynı dönemlerde sinema da sansürden kurtulmak için sembolizmden oldukça sık yararlanmıştıdır.

1971 yılı ise, kültürel eserleri yok etmek amacıyla en yoğun sansür saldırılarının yapıldığı yıl olmuştur. Rejim bir yandan güçlenip ayağa kalmaya çalışan ve kültürel değerlere sahip çıkan edebi eserleri yok etmeye çalışırken, diğer yandan rejimi öven ısmarlama eserlerin yaratılmasını destekleyerek, anlamsız bir kültürün oluşmasıyla uğraşmıştır. 1972 yılında hükümet ülkedeki bütün yayınevlerine baskın düzenleyerek, birçok yayıncıyı ve kitapçıyı tutuklamış ve çok sayıda kitabı toplatmıştır. *“Kültürü yok etme yolundaki çaba, edebiyat dergilerini kapatmakla, yasaklı yazarlar listesini kabartmakla ve edebi eserleri genel kütüphanelerden kaldırmakla yeni bir boyut kazanır.”¹¹⁹* Hükümet bunlarla da kalmayıp aydınların toplum içindeki itibarlarını

¹¹⁸ a.g.e., 14 s.

¹¹⁹ ¹¹⁹ Hasan-i Mîr Abidîni, a.g.e., 13 s.

yok etmenin yollarını aramıştır. Bazı aydınların çok yüksek parayla devlette çalışmasını sağlayarak, kendi yanlarına çekmiştir.

1971–1976 yılları arasında iyice sertleşen sansür durumu fazla uzun sürmemiş, çünkü Şah rejimi her alanda güçlü görüldüğü yıllarda çöküşe geçmiştir. 1978’de ülkenin her yanında başlayan ayaklanmalar ile rejim en büyük darbeyi almıştır. Bu tarihlerde rejim kendini yeniden var etme uğraşı verirken, edebiyat ve sanat alanında uyguladığı baskıdan da vazgeçmiştir.

1978 yılı ile birlikte İran Yazarlar Merkezi kapsamını daha da genişleterek yeniden faaliyete geçmiştir. Aralarına şairleri de alarak edebiyat geceleri düzenlenmiştir. Bu geceler zamanla binlerce kişinin katıldığı kitlesel gösterilere dönüşmüş ve siyasal bir görünüş kazanmıştır. Böylece Merkez’in öncülüğünde üniversite öğrencileri, hukukçular, öğretmenler, doktorlar ve gazetecilerin sınıfsal hareketleri başlamıştır. Merkez bundan sonra muhalefetini daha da sertleştirip, rejime karşı bir söylem geliştirerek, açık bir biçimde siyasal bir dernek olduğunu ortaya koymuştur. Edebiyatçılar sadece yazdıkları eserlerle halkı bilinçlendirmekle kalmayıp, kurdukları merkezle rejime karşı muhalif bir parti gibi çalışmışlardır. 1970’li yılların sonlarına doğru sansür ve baskının artmasıyla, *“toplumsal ve siyasi eleştiri yayılma olanağı bulamayınca öykü yazarı, siyasi eleştirmenin ve muhabirin görevini üstlenir. Günün meselelerini sloganik bir biçimde işler.”*¹²⁰

1960’lı yıllarda başlayan İran Edebiyatı’ndaki özel gelişim yenilikçi yazarların kendi stillerini geliştirmelerini sağlamıştır. Bu yenilikçi yazarlar dönemlerinde yaşanan olaylara duyarlı davranmış ve hayata başka bir gözle bakmaya çalışmışlardır. Bu dönemde her yazar kendi üslubunu ve dünya görüşünü eserlerine taşımıştır. Bu nedenle ne kadar yazar varsa o kadar farklı üslup oluşmuştur.

*“Edebi bir olgunun ‘deneysel ve tarihsel tecellisi’ olup münferit hobilerden tutun da dışavurumcu bir üslupla ruh durumlarını ve düşleri betimlemeye ya da sıradan öğelerle gerçeküstücü bir biçimde şaşkıncu ilişkiler oluşturmaya varıncaya dek rengârenk bir tayfi içine alır.”*¹²¹

Ancak tüm bu çeşitliliğe rağmen, onları ortak paydada birleştiren olgular da vardır. Bunlardan en önemlileri ise dil ile ilgili kaygıları ve gerçekliğe olan yaklaşımlarıdır. Eserlerinde hemen hemen aynı temaları ve konuları işlemeleri

¹²⁰ a.g.e., 210 s.

¹²¹ a.g.e., 250 s.

açısından (aşk, ölüm, ayrılık ve evlilik) da bu yazarları aynı çatı altında toplamak mümkün olmuştur. Ayrıca bu edebiyat ürünleri burjuva yaşam tarzına karşı itirazı da içermiştir. Kısacası, 1960'lı yıllarda İran Edebiyatı'nda kendini göstermeye başlayan gelişim ve değişim, genç ve yenilikçi yazarların kendilerine özgü bir üslup geliştirmelerini sağlamıştır. Özellikle toplumsal sorunlara duyarlı olan bu yazarlar, günlük yaşamdaki değişimleri anlamak için yeni bir bakış açısıyla hayatı değerlendirmeye çalışmışlardır. Bu dönemin yazarlar kuşağındaki yazarları birbirlerinden çok farklı olmalarına karşın, bir grup gibi davranmayı başararak, İran Edebiyatı'na yeni bir soluk getirmişlerdir.

2.3.6. İran Sinemasını Etkilemiş Yazarlar

İran kültürel ortamının tüm referanslarının bulunabileceği şiir ve romanın dışında, 1960'lı yıllarda günlük yaşamın gelişmesi ve görsel anlatımın yaygınlaşmasıyla birlikte, kültürel ortama sinema da dâhil olmuştur. Özellikle edebiyatçıların varlığıyla gelişme gösteren sinema ilk dönem eserlerini 1960'lı yıllarda vermiştir. İran kültüründe her zaman varolan görsel sanatlar, sesli ve sözlü anlatım şekilleri İran sinemasının kültürel ortam içinde kolayca yer edinmesini sağlamıştır.

İran Edebiyatı ile sineması aynı döneme denk gelen bir başarı çizgisinde buluşmuştur. İran edebiyatının en önemli isimlerinin arasında yer alan ve devlete olan muhalefetleriyle bilinen, Sadık Çübek, Mahmut Devletabadi, Huşang Gulşiri ve Sadi gibi yazarlar, İran sinemasının yurt dışında eğitim almış yönetmenleri, Bahman Fermanara, Daryuş Merhcuyi ve Ferruh Gaffari ile işbirliği içinde, İran'da belli bir sinema kültürünün gelişmesine büyük katkılarda bulunmuşlar, sinema-edebiyat ilişkisinin en iyi örneklerini dünya sinemasına kazandırmışlardır. Bu yönetmenler varolan sinemadan tamamen farklı, edebiyattan aldıkları konu ve kahramanlarla oldukça gerçekçi filmler yaratmışlardır. Bu filmlerde karakterlerin psikolojileri işlenmiş ve toplumsal sorunlar çerçevesinde filmler üretilmiştir. Bu yönetmen ve yazarlar dünya sinemasında eşine zor rastlanır bir birliktelikle (edebiyat-sinema) sinemalarındaki en iyi örnekleri vermişlerdir.

Yazarlar bizatihi filmler çekerek veya yazdıklarını sinemaya uyarlayarak ya da eserleriyle yönetmenleri etkileyerek Yeni İran Sineması'nın ana kaynağı olmuşlardır. Sinema 1960'lardaki önemli çıkışından sonra hızını hiç bir zaman kesmemiştir. Fars şiirini ve edebiyatını kendi içinde yoğurarak, yirminci yüzyılın son yirmi yıllık döneminde İran sanatındaki canlılığın sinema alanına taşınmasını sağlamıştır.

İBRAHİM-İ GÜLİSTAN yazarlığının ilk döneminde Hemingway'ın öykülerinden etkilenmiştir. İlk eserlerinde gerçeğe ulaşma yolunda kafası karışmış olan İran'lı aydınları konu almış, 1960'lı yıllardan itibaren ise özlem dolu ve sembolik öyküler yazmıştır. Bu eserlerinde sinemadan öğrendiği sinemasal anlatım dilini kullanmıştır. "*Gulistan, kendi ruhunun duyularını, hayal biçimlerini ve kâbuslarını, kimi zaman kendini uyarma şeklini alan, kimi zaman da öğüt ve slogana dönüşen sembolik betimlemeler kalıbı içersinde anlatır.*"¹²² Gülistan'ın en önemli eserleri biyografik anılar içeren öykülerdir. Kendi anılarından hareketle İran'ın son yirmi yılının ruhsal ve toplumsal çalkantılarının betimlemesini yapmıştır. Gülistan olayları anlatmaz, öykü insanlarının davranışlarını, düşüncelerini ve toplumsal değişimi sergiler. Anlatım dili öyküdeki malzemeye göre değişim gösterir. Gülistan'ın son romanı "Cinli Dere Hazinesinin Sırrı" (1974) aslında senaryoyu andıran bir yapıdadır. Bu romanın daha sonra filmini de yapmış, ancak filmin gösterimi uzun bir süre yasaklanmıştır. Yazar sinemanın anlatım dilinden etkilenmesini önce eserlerinde göstermiş, sonra kendi yazdığı **Balıkçı ve Ayna** romanını sinemaya uyarlamıştır.

HUŞENG GÜLŞİRİ 1943 yılında İsfahan'da doğmuştur ve yıllarca bu bölgenin çeşitli şehir ve köylerinde öğretmenlik yapmıştır. Edebiyat alanına İsfahan bölgesinin folklorunu inceleyerek girmiştir. Gülşiri İran kısa öykülerinin en önemli yazarlarındadır. "*Öykücülük konusunda benim için temel mesele, öykünün merkezinin insan olabileceğini göz önüne alarak insanı tanımaktır. Son elde insanı tanımının olanaksızlığını bilmekle birlikte, teknik aracılığıyla ve mesafe oluşturarak, öykücü bu tanıyışa ulaşmak ister- son elde yine de başarısızdır.*"¹²³ "Şazde İhticab" adlı romanı, İran edebiyat kesiminin ilgisini çekmiştir. Bu roman İran'daki toprak aristokrasinin çöküşünü anlatır. Çeşitli olaylar, zaman sürekliliği olmaksızın tek bir zamanda, Şazde'nin zihninde oluşur. Bu öyküde ne şimdiki zaman ne de gelecek zaman

¹²² y.a.g.e., 41 s.

¹²³ y.a.g.e., 220 s.

bulunmaz. Bu öykü Behman Fermanara tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmış ve uzun bir süre gösterimde kalarak bir rekor kırmıştır.

GULAM HUSİYİN-İ SAİDİ Azerbaycan’ da doğmuştur. Psikoloji öğrenimi almasına rağmen yazarlığa yönelmiştir. 1960’lı yılların ilk büyük ismidir. 1960’ların başında piyes yazarı olarak tanınır. Saidi’nin birçok piyesi ve senaryoları vardır. Öykülerinin konuları ise, yoksulluk, hurafeler, kaos ve ölüm korkusudur. Kahramanları ise köyden kentlere gelmiş ve topraktan koparılmış köylüler, ne yaptığı belli olmayan aydınlar, dilenciler ve serserilerdir. Saidi bu konuları işlerken yoksulluk edebiyatından kaçınır. Eserlerinde asıl önemli olanın kültürel yoksulluk olduğunun altını çizer. Saidi eserlerinde güncel olayları ve konuları işler. Günlük yaşamın kargaşası içersinde yaşamaya çalışan bireylerin psikolojik tahlilleri üzerinde durur. Saidi toplumsal olaylarda yaşanan şiddetin sıradan insanların psikolojilerini nasıl olumsuz etkilediğini göstermek için, çoğu kez gerçeküstücü anlatıma kaymıştır.

SADIK-İ HİDAYET (1902–1951) 1926 yılında Avrupa’ya başka bir konuda eğitim almak için gitmiş ancak edebiyata yönelmiştir. Hidayet aristokrat bir aileden gelmesine karşın, bu sınıftan ayrılarak memurluk yapmıştır. Bunu yaparak toplumsal değişimlerin insanlar üzerinde nasıl etki yarattığını görme fırsatı bulmuş ve çağdaş İran Edebiyatı’nın en özgün yazarlarından biri olmuştur. Eserlerinde modernizmi ele almış, modernizmin gelenekler karşısında nasıl yenildiğini ve İran toplumunda yaşayan bireylerin bu durumundan nasıl etkilendiğini anlatmıştır. Hidayet, geleneklerle modernizmin çatıştığı bir dönemin yazarıdır. Bu dönemin yazarları toplumsal değişimin ve çatışmanın içindedirler. Bu nedenle değişmeye başlayan toplumsal yaşamı anlamaya ve yeni anlamlar bulmaya çalışmışlardır. Hidayet toplumsal yaşamın ikilemi gibi kendi yaşamında da ikilemler yaşayan bir yazardır. Eserlerinde de sıkça işlediği bu ikilem onu sonunda intihara sürüklemiştir. “*Hidayet, ne korkunç kâbuslar gibi geçen dumura uğramış yaygın hayatı beğenir ne de Rıza Şah’ın baskıcı modernizmine gönül bağlar. Gerçekçi öykülerinde, yerleşik değerleri yalıcı bir mizahla sorgu altına alır.*”¹²⁴ Eserlerinde hep geleneksel hayatın tüm görünümünü alt üst eder. Ancak modernizm adına da umutlu değildir. Bu ikilem tüm eserlerinde olduğu gibi yaşamında da görülmektedir. Hidayet’in “Büf-i Kūr” romanı, Çağdaş İran Edebiyatı’nın ilk modern Farsça eseri olarak kabul edilmiştir.

¹²⁴ a.g.e., 66 s.

Bu roman yıllar sonra bile oldukça yeni bir öyküyü içermektedir. Bu roman yıllar geçmesine rağmen yenilikçiliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir.

2.3.7. Yazar ve Yönetmenlerin Yön Verdiği Bir Sinema

Yeni İran Sineması'nın erken dönem örneklerini verenler yönetmenler değil, yazarlar ve eleştirmenlerdir. İbrahim Gülistan öncelikle bir yazardır. **Balçık** ve **Ayna** filmlerini 1956 yılında yapmıştır. Ferruh Gaffari ise eleştirmendir. **Şehrin Güneyi**, (Kenar Mahalle) adıyla 1958 yılında yaptığı film yasaklanmıştır. Şair Furuğ Ferruhzad'ın **Siyah Ev** adlı 1962 yılında yaptığı film aynı dönemde yapılan diğer filmlerden oldukça farklıdır. İran sinemasının varlığını dünyaya duyuran ilk yapıt olarak da çok önemlidir. Bu film Almanya'da yapılan Oberhausen Film Festivali'nde birinci olmuştur ve dünya sinemasına İran sinemasının varlığını göstermiştir. Günümüz İran sinemasının doğuşu olarak kabul edilen diğer film **İnek** ise Golam Hüseyin Saidi'nin kısa öyküsünden sinemaya Dariuş Mehrcuyi tarafından uyarlanmıştır.

1930–1960 yılları arasında İran kültürel yaşamına yön veren Fars romanı 1956 yılından itibaren İran sinemasına kılavuzluk etmiştir. Sinemacı-edebiyatçı çalışmasının ürünü olan **İnek** filmi hem yönetmenin hem de İran sinemasının en önemli çıkış filmi olarak kabul edilmiştir. Dariuş Mehrcuyi'nin 1969 yapımı **İnek** filmi İran sinemasında yeni bir dönemi başlatmıştır. Yazar Golam Hüseyin Saidi'nin “Bayal'ın Yasını Tutanlar”(1964) adlı kitabındaki bir öyküden sinemaya uyarlanan film, İran sinemasının en önemli filmi olarak kabul edilir. Film o güne kadar İran sinemasında gerçekleşmiş olan bütün filmlerden farklıdır. *“Bir inek ile sahibi arasındaki ilişkinin öyküsü Mehrcuyi'nin anlatısının sadeliğiyle birleşerek, insanlığın derinliklerindeki hayvansılığın doğası hakkında zengin bir incelemeye dönüşmektedir”*.¹²⁵ **İnek** filminde anlatılan olaylar İran'a ait olduğu gibi evrenseldir de. Bu film Farsi filmlerin baskın olduğu dönemde çekilmiştir. İran seyircisinin genel eğiliminin eğlence olduğu bu dönemde film toplumsal bir konuyu işlemiştir. Filmin halk tarafından tutulmayacağı düşünülürken, büyük bir gişe başarısı sağlamıştır. Bu film Gaffari'nin on yıl önce başlattığı, köklere dönüş yönelimini yeniden canlandırmıştır. Filmin köylüler üzerine

¹²⁵ Debaşı Hamid, a.g.e.,18 s.

olması, kendine dönüşü simgelemesi ve köy hayatını olduğu gibi aktarmasıyla İran sinemasında yeni bir anlayış olarak algılanmıştır. **İnek** aynı zamanda Pehlevi rejimini eleştiren ilk filmidir. Film Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklanmıştır. Ancak iki yıl sonra jeneriğinin başına olayların 50 yıl önce geçtiği (yani Pehlevi'den önce) yazısı eklenmesiyle tekrar gösterime girmiştir. **İnek** filmi üzerindeki sansür ancak Venedik Film Festivali'nde ödül aldıktan sonra kalkmıştır. Uluslararası festivallerde ödül alan bir filmin aynı zamanda ülkenin itibarını da dış ülkelerde arttırdığı ve ülke için olumlu bir izlenimin yarattığı için devlet tarafından desteklenmesi kararlaştırılmıştır. Bu karar, Behram Beyzai'nin **Sağanak** (1970) ve Mehrcuyi **Postacı** (1970) filmlerini yapmalarına olanak sağlamıştır.

Sinemacıların edebiyatçılarla işbirliği uzun sürmüştür. Örneğin, Behman Fermanara ve Gülşiri'nin beraberliğinden, “Şehzade İhticap” (1974) ve “Rüzgârın Uzun Gölgeleleri” (1978) romanları aynı isimle sinemaya uyarlamıştır. Mehrcuyi, Golam Hüseyin Saidi'nin romanlarını sinemaya uyarlamıştır. Kimyayi ise, Sadık Hidayet ve Mahmut Devlatabani'nin kitapları, Abbas Kiyarüstemi ise, Furuğ Ferruzad ve Söhrab Sepehri'nin ve Hayyam'ın şiirlerinden etkilenmiştir. Kiyarüstemi'nin **Hayat ve Başka Hiçbir Şey** ve **Rüzgâr Bizi Götürecek** filmlerinin özünü Hayyam'ın şiirleri oluşturmaktadır.

“Filmlerimde Hayyam şiirlerine atıfta bulunmam “Yaşam ve Başka Hiçbir Şey” adlı filmi yaptığım dönemde başladı. Deprem faciasının etkilerini görebilmek için depremzede bölgelere gittiğimde o zamana kadar görmediğim ölümle yaşam arasındaki çelişkiyi gördüm. İşte o zaman Hayyam'ın şiiri ve felsefesinin derinliği daha iyi anladım. Onun felsefi anlayışına göre, yaşamın değerini anlamak için ölüme yakınlaşmak, onun gözlerinin içine bakmak gerekir. Bunu deprem bölgesine gittiğim zaman anladım. Oraya ölümü görmek için gitmedim, yaşamı keşfetmek için gittim. Bu yolculuk benim için belirleyici oldu. Sanki deprem benim içimde olmuştu.”¹²⁶

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek filminin adı ise, Hayyam'ın bir şiirinin adıdır. İran sinemasındaki şiirsellik, bazı şairlerin sinema yapmasıyla da ilgilidir. Onlar İran sinemasını Fars şiirinin devamı olarak görmektedirler. 1960'ların dünya edebiyatını etkileyen Fars şiirinin ulaştığı başarıya 1990'larda sinemayla yeniden ulaşmışlardır.

¹²⁶ “Abbas Kiyarüstemi'nin Cahiers de Cinéma dergisiyle yaptığı söyleşi, (Gozareş-e Film, S:140) Sabire Muhammed Kâşi, **İran Sinemasının Batı'daki Başarısının Nedenleri** (İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği Kültür Müsteşarlığı, Aşina, Sayı: 15-16, Ankara, 2004), s.49'daki alıntı

Üstelik bu kez sinema Fars şiirinin yaşadığı dil sorununu görsel zenginliğiyle aşmayı başarmıştır.

1970'lerin ortalarına gelindiğinde sinema gerilemeye başlamıştır. Bu durum İran sineması için çok da garip değildir. Çünkü film ithalatçılarının büyük bir bölümü devlete yakın kişilerdir ve yerli filmin bu beklenmedik başarısından rahatsız olmuşlardır. Sinemanın kendi ayakları üzerinde durup, seyircisiyle bağ oluşturması bu kişilerin kazancını olumsuz etkilemiştir. Ancak,

*“Şah yönetimi, bu zor gününde de ithalatçı firmaların imdadına yetişir ve bir dizi ithalat yasası çıkararak; film ithalatını, film üretmekten daha karlı bir hale getirir. Bu en popüler eğlence aracının bilet fiyatları kraliyet kararıyla kasıtlı olarak düşük tutulurken enflasyon, film hammaddesi, teknik gereçler, hizmet ve ücret giderleri hızla yükseltilmiştir. Faiz oranları, filmin yapımı ile gösterimi arasında çok kısa bir gecikme olduğu halde bile yapımcıları iflasa sürükleyecek kadar yüksektir. Siyasal konulara uygulanan sansür nedeniyle bitirilmiş filmlerin, gösterim izni alabilmek için aylarca hatta yıllarca beklemeleri gerekmektedir. Bu durum sadece yapımcıların mali durumlarını tehlikeye atmakla kalmaz, aynı zamanda yönetmenlerin konuları ele alırken çekingen davranmalarına neden olur”.*¹²⁷

Denilebilir ki, bu dönemde ithal filmlerin ayrıcalıklı durumu sayesinde Amerikan filmleri tekrar İran'da güç kazanmıştır. Filmler neredeyse Amerika'daki ilk gösterimleriyle aynı zamanda vizyona girmiştir. “1975–76 yıllarında ülkeye giren yabancı film sayısı 600–900 arasındaydı. Yabancı film sultanı, gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın gelişmesine izin vermiyordu”.¹²⁸ Aynı yıl tüm dünya sinemalarını saran seks filmleri İran'a da ulaşmıştır. Şah yönetimi, yurt dışından getirdiği yabancı filmlerin arasında bulunan seks filmlerinin gösterilebilmesi için müstehcen filmlerin sansür kurallarını yumuşatmıştır. Böylece İran'da 1977 yılından itibaren seks filmleri gösterilmeye başlanmıştır. Yabancı seks filmleriyle rekabete girişen İranlı yapımcılar kısa sürede kendi seks filmlerini yapmışlardır.

1977 yılında entelektüel sinemacıların yaptığı filmlerden sadece Ali Hatemi'nin **Sutedelan** filmi gösterime girebilmiş ve büyük başarı kazanmıştır. Bu film dışında varlık gösterememelerinin nedeni bu sinemacıların çoğunun rejim tarafından sansürlenmiş olmalarıdır. Bununla birlikte her türlü yabancı filmin ülkeye rahatlıkla girmesini sağlayan karar da İran sineması için bir darbedir. Bu filmlerle beraber gelen seks filmlerinin de sansürsüz vizyona girmesi seyirciyi bu filmlere yöneltmiştir. Bu olumsuz şartlarda 1977 yılında sadece dokuz film yapılmıştır.

¹²⁷ Naficy'den aktaran, Özgür Yaren, a.g.e. ,

¹²⁸ Cihan Aktaş, a.g.e., 24 s.

1978 yılında ülke geneline yayılan grev ve ayaklanmaların en kanlısı ne yazık ki bir sinema salonunda gerçekleşmiştir. Abadan şehrindeki Reks sinemasında, yine bir entelektüel sinemacı olan Kimyayi'nin **Geyikler** filminin gösterimi sırasında yangın çıkmış ve salonda bulunan 700 kişiden 600'ü yanarak ölmüştür. Bu İran'da o güne kadar yaşanmış en büyük felakettir. Hükümetin, ülke çapında bir günlük genel yas ilan etmesine rağmen halk yatışmayınca, hükümet bu olay sonrası istifa etmek zorunda kalmıştır. Sinema yakmak, rejim öncesi her türlü protestonun en etkin gösteri aracı haline gelmiştir. Aslında 'sinema yakmak' İslami hareketin sembolü haline gelmiştir. Sinemaların yakılması olayını aşırı dincilerin örgütlediği öne sürülmüş olsa da, bu görüşün tam aksini iddia edenlerde vardır:

*“İran sinema tarihi yazarı Cemal Ümit ise, o tarihlerde sinema salonları dâhil, umumi mekânların planlı ve düzenli bir şekilde ve birçok yerde devrimin coşkusuna kapılmış heyecanlı gençlerden istifade edilmek suretiyle, devlet memurları (Savak) tarafından ateşe verildiğini yazmaktadır”.*¹²⁹

Her iki görüş de birbirini yalanlar nitelikte olsa da bu olaylardan en büyük zararı sinema sektörü görmüş, rejim değişiminden sonra, halkın ve sinemacıların uzun bir süre sinema alanına mesafeli kalmalarına neden olmuştur.

İran'da sinema salonları rejim değişiminden önce yakılmış, birçok sinema salonu sahibi ölüm tehdidi almış, birçok sinemacı bu dönemde film yapamaz hale gelmiştir. Rejim değişiminden önce gösterime giren son film, Abbas Kiyarüstemi'nin **Haber** (1979) filmidir. Bu film aynı zamanda bir döneminde kapandığını haber verir niteliktedir.

Rejim değişimine kadar olan süreçte İran sinemasında 1300 film yapılmıştır. Sinemanın İran'a gelişinden başlayarak, tamamıyla yabancı filmlerin egemenliğinde varlık göstermeye çalışan İran sineması yabancı film şirketlerine ve salon sahiplerine uzun yıllar çok para kazandırmıştır. Ancak sinemanın, endüstri olması yolunda hiçbir şey yapılmamıştır. Sinema alanında çalışacak uzman kadrolar yetiştirilmemiş ve daha da önemlisi bu sektöre maddi anlamda destek verilmemiştir. Tüm bu olumsuz şartlara rağmen İran sineması 1960'ların sonlarında kendisine çıkış yolu bulmuş ve günümüz İran sinemasını oluşturmuştur.

¹²⁹ y. a.g.e., 49 s.

İran'ın sinema tarihine bakıldığında; İran sinemasının birçok önemli yönetmeninin ve sinemanın gelişmesini sağlayan kurumların, devrim öncesi dönemde oluşmaya başladığı görülmektedir. İran sinemasının birçok önemli yönetmeni rejim değişiminden önce filmler yapmışlardır.

Edebiyatçı-sinemacı etkileşimi sonucunda ortaya çıkan filmler;

Huşeng Gülşiri & Behman Fermanara

Şehzade İhticap (1974)

Rüzgârın Uzun Gölgeleleri (1978)

Golam Hüseyin Saidi & D.Mercjui İnek (1969)

Hafız (Şair)

D.Mercjui **Peri** (1994)

Sadık Hidayet – Mahmut Deletabadi & Mesut Kimyayi

Ferruğ Ferruzad

Sohrap Sepehri

Hayyam

|

| **Abbas Kiyarüstemi**

| Hayat ve Başka Hiçbir Şey (1992)

Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (1998)

Edebiyatçı sinemacılar

Ferruh Ferruhzad

Siyah Ev (1962)

Ferruh Gaffari

Kenar Mahalle (1958)

Kamburun Gecesi (1964)

İbrahim Gülistan

Balıkçı ve Ayna (1965)

Cin Basmış Vadinin Sırları (1974)

Söhrab Şehide Sales

Basit Bir Hadise (1973)

Cansız Tabiat (1975)

Gurbet (1975)

3. BÖLÜM

İRAN SİNEMASININ YENİDEN YAPILANDIRILMASI

“En masum ve en keyif veren anlarında bile, sinemanın hissedilir bir siyasal yönü vardır”.

Hamid Dabaşı*

3.1.Yapılanmanın İlk Evresi (1979–1989)

Geleneksel yapıya sahip olan İran’da mollalar ve Ayetullahlar her zaman aktif olarak toplumsal yaşamın içinde yer almışlardır. Din adamları özellikle Pehlevi’nin sömürge devletlerin karşısındaki zayıflığından yararlanarak güç kazanmışlardır. Modernizm projesi ile hareketlenen İran’da modernizm yerine, batı taklidinin dışına çıkmayan bir takım değişiklik yaşanmıştır. Modernizm adı altında yaşanan toplumsal değişimlere en büyük muhalefet din adamlarından gelmiştir ve modernizm projesinin sonucunu Pehlevi ağır bir bedelle ödemiştir. Toplumdaki değişimlerin sonuçlarının özellikle de sinema yoluyla yaşanıyor olması din adamlarını tedirgin etmiştir. 1940’lı yıllarda İran’da hızla yaşanan modernleşmeye karşı en büyük muhalefet İran’ın önemli Ayetullarından Nevvab Safavi önderliğinde kurulan Fedayan-ı İslam hareketiyle başlamıştır. Fedayan-ı İslam hareketinin amacı geleneksel toplumun sürmesi konusunda muhafazakâr bir tutum izlemek, özellikle çarşı esnafının ve tüccarın görüşlerinden hareket ederek, modernizm adı altında ülkede yaşanmaya başlayan değişimlere, kadınların giyim tarzına, alkole, müziğe, sinemaya karşı savaş başlatmaktır. Fedayan-ı İslam hareketi bu tür karşı duruşların ilki olmuş ve modernizme başkaldırı bu hareketten sonra hız kazanmıştır.

Humeyni de rejim değişiminden önce yazdığı kitabı, “Keşf’ül Esrar”da sinema ile ilgili olumsuz düşüncelerini dile getirmiştir. Sinemayı her türlü kötülüğün ve çürümenin sorumlusu olarak göstermiştir. Humeyni sinema yoluyla ülkesinin zehirlendiğini, İranlıların cesaret ve ahlak anlayışlarının bozulduğunu ileri sürmüştür.

* Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, XIV s.

Sinemayı ilk günden itibaren batı icadı ve her türlü kötülüğün kaynağı olarak gören dini liderler, Pehlevi'nin sinema yoluyla batılı yaşam tarzının taklidine dayanan uygulamalarını siyasi propaganda olarak değerlendirmiş ve bu duruma muhalefet göstermişlerdir. Bununla birlikte batıdan olduğu gibi alınan ve din adamları tarafından toplumu yozlaştırdığı düşünülen sinema ne Ayettullah Navvab Safavi ne de Humeyni tarafından tamamen reddedilmiştir. Her iki din adamı da ahlaki değerlere bağlı kalınarak yapılması durumunda, sinemanın toplum için yararlı olabileceğini kabul etmişler ve sinemayı ret etmek yerine faydalanmak konusunda fikir birliği içinde sinemanın dönüştürülmesi gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Navvab Safavi Sinemanın ideal kullanımını şöyle açıklamıştır;

*“eğer sinema endüstrisinin kullanımı toplum için gerekli sayılıyorsa, o zaman kutsal İslam dininin ilke ve ölçütlerini gözeterek namuslu profesörlerin ve İslam âlimlerinin denetiminde İslam ve İran tarihi ya da tıbbi, tarımsal ve endüstriyel dersler gibi yararlı malzemeler üretilip eğitim, reform ve toplumsal olarak sağlıklı eğlence için kamuya sunulabilir”.*¹³⁰

Safavi sinema endüstrisinin gelişmesi toplum için faydalı olacaksa, İslami denetimi sağlayacak kişiler tarafından yapılabilirliği üzerine durarak, “faydacı” bir yaklaşım göstermiştir.

Humeyni ise sinemanın kötü amaçlara hizmet etmesinin sakıncalarından bahsederek, sinemanın monarşi döneminde siyasi bir araç olarak kullanıldığını ve Pehlevi'ye uzun süre halk nezdinde sempati kazandırdığını vurgulamıştır. Her iki din adamının da sinemanın yasaklanması konusunda kesin bir talimatı yoktur. Humeyni'nin sürgünden döndüğü ilk gün sinema konusuna değinmesi ve olumlu bir konuşma yapmış olması, devrimden sonra sinema için oldukça umut verici olmuştur. Sinemaya yapılan bu itibar iadesinde, Humeyni'nin Fransa'da bulunduğu süre boyunca ülkesiyle her türlü iletişimi görsel araçlarla sağlamış olmasının etkisi bulunmaktadır. Bu durum sinemanın rejim değişiminden sonraki durumunu belirlemiştir. Herkesin rejim değişiminden sonra yasaklanacağı konusunda kesin

¹³⁰ “Navvab Safavi, Jame'eh va Hakumat-e Eslami (1978 Cilt 11 “Hamid Naficy, İran'da İslamize Film Kültürü, Çev: Emrah Özen, (25.Kare Sinema ve Kültür Dergisi, Sayı:18,1997) s.59'daki alıntı

gözüyle baktıkları sinema Humeyni tarafından aksine nasıl gelişmesi gerektiği konusunda yaptığı açıklamalarla yolunu belirlemiştir.

İran'da sinemanın rejim değişimi sonrası gelişebileceği ilk yıllarda alınmış bir karardır. Ancak bunun hiç de kolay olmayacağı herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Ayrıca yeni rejim öncesinde her türlü protestonun sinema yakarak gösterildiği bu ülkede yeniden sinema ile uğraşmak oldukça tehlikelidir.

Rejim değişimi yıllarında ülke genelinde toplam 180 sinema salonu ya yakılmış ya da kapatılmıştır. Rejim değişiminin ilk yıllarında sinema ile ilgilenmek konusunda sinemacılar çekimser kalmıştır. Bu durum sadece sinema için değil, toplumdaki her yapılanma için geçerlidir. Çünkü dünya tarihinde o güne kadar hiçbir ülke hem İslam hem de cumhuriyet rejimiyle yönetilmemiştir. İslam cumhuriyeti neredeyse ilk on yıllık döneminde bu sorunun cevabını ararken, yönetimde yaşanan aksaklıklar ve boşluklar toplumun iki kutba ayrılmasına neden olmuştur. Muhafazakârlar ve reformcular olarak kutuplaşan toplum siyaset ve kültür alanında İran'ı tam anlamıyla çift başlı hale getirmiştir.

Pehlevi döneminin önemli yönetmen ve sanatçıları ilk yıllarda ülkedeki bu karmaşa ortamında ya film yapmamış ya da ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır. Ülkedeki belirsiz tablo nedeniyle, rejim değişiminden sonraki ilk yıllarda neredeyse tüm sinema faaliyetleri durma noktasına gelmiştir. Fakat dini lider Humeyni'nin sinema konusunda halka hitaben yaptığı konuşmalar sinemacıları cesaretlendirmiştir. Humeyni yıllar sonra ülkesine döndüğü ilk gün yaptığı konuşmada sinema konusuna açıklık getirmiştir: *"Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. [...] Sinema insanların eğitimi uğruna kullanılması gereken modern bir buluştur. Ancak bildiğiniz gibi daha önceleri gençliğimizi çürütmek için kullanılıyordu. Bizim karşı olduğumuz, sinemanın kötüye kullanılmasıdır. Bizi yönetenlerin haince siyasetlerinin sonucu ortaya çıkan bu kötüye kullanımdır".*¹³¹

Bu konuşma aynı zamanda sinema sanatının önünü açmıştır ve sinemacılara yeniden film yapma konusunda cesaret vermiştir. D. Mehrcuyi'nin **İnek** filmi İran sinemasının geleceğinin ne olacağını belirleyen bir film olarak ayrı bir yere sahiptir.

¹³¹ "Hamid Algar, Ruhullah Humeyni, İslam and Revolution: Writing and Declaration of Imam Khomeini, (Mizan Pres, Berkeley1981", Hamid Nafici, , İran'da İslamize Film Kültürü, **25. Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 59 s.59

“Devrim öncesinde sinema alanına yeni kapılar açtı ve devrim sonrası sinemaları ateşe verildiği sürede, İmam Humeyni'nin fetvalarıyla bu film yakılmadı. Humeyni'nin 'İnek filmi çok iyi bir filmidir. Bunu neden yakıyorsunuz. Sinema her zaman kötü şeyler sergileyecek anlamına gelmez' sözleriyle filmim yakılmaktan kurtuldu. Ve bu fetvadan sonra 'İnek' filmi yeni İran sinemasının dönüm noktası olarak kapıların açılmasını sağladı ve İran sinemasının yok edilmesi de önlenmiş oldu.”¹³²

Özellikle ülke genelinde yaşanan çift başlıktan kaynaklanan boşluklardan yaralanan sinemacılar sinemanın yeniden yapılandırılmasına yardımcı olmuştur. Ancak rejim değişiminden sonraki ilk yılların zayıf ve belirsiz ekonomisi ve politik koşulların tam olarak oluşmaması yönetmenlerin ve film yapımcılarının sinemaya yatırım yapmalarını engellemiştir. Bu durum yine film ithalatı yapanların işine yaramıştır. Film üretimi olmadığı için, ithal filmler sinema piyasasını tekrar ele geçirmiştir. İthal filmler komediden politikaya, westernlerden karate filmlerine kadar oldukça geniş bir çeşitlilikle sinemaya hâkim olmuştur. Ancak ülkeye gelen ithal filmlerin çoğu gösterim izni alamamıştır.

“1981'de İslami Rehber ve Kültür Bakanlığundan izin alabilen 213 filmin 74 tanesi Sovyet bloğundan gelmekte idi... İtalya 387 film ve Amerika 27 filmle üçüncü sırada idi. Bu yeni ithal filmler o zaman hâkim olan devrim ruhuna uygun idi... Costa Gavras'ın 'Z' ve 'Devletin Kuşatılması', Guzman'ın 'Şili Savaşı', Kurosawa'nın '7 Samuray', Mustafa Akad'ın 'Çağrı' ve Pontecorvo'nun 'Cezayir Savaşı.’”¹³³ gibi filmler ülkenin içinde bulunduğu*

ortama uygun görülmuş ve vizyona girmiştir. Ancak din adamları bu filmlerin içerikleri konusunda farklı görüşler bildirmiştir. Bazılarına göre bu filmler devrim ruhunu taşıdığı için onaylarken; diğer görüş de olanlar ise bu filmleri ticari bulmuştur. Rejim değişimin yaşandığı ilk yıllar, sinema adına yeniden yapılanma konusunda yoğun tartışmaların yaşandığı yıllardır. Bu tartışma ortamı şüphesiz sinema için oldukça yararlı olmuştur.

İran sineması siyasi tarih gibi, belli periyotlarda gelişmiş ve dönemin siyasi yapılanmasına göre farklılık göstermiştir ve hâlâ da göstermektedir. Bu nedenle bundan sonraki bölümlerde İran sineması, İran siyasi tarihindeki yaşanmış önemli olaylar çerçevesinde incelenecektir.

¹³² D.Mercjui ile yapılan röportaj, tahran, 2005

* İngilizce adı “State of Siege”dir ve “Sıkıyönetim” anlamına gelir ve film bu adla tanınmıştır.

¹³³ Hamid Nafici, a.g.m., 60 s.

İran rejim değişiminden sonra en fırtınalı dönemini ilk yıllarında yaşamıştır. İslami rejim bir yandan oluşturdukları yeni siyasi yapılanmayı toplumsal yaşamda oturtmaya çalışırken, diğer yandan da bu yeni yapının işlerlik kazanması için toplumun tüm katmanlarına getirdikleri kısıtlamaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu yıllarda ülke genelinde yaşanan tutuklamalar, mahkemeler ve idamlar toplumda şok etkisi yaratmıştır. Ayrıca Irak'ın İran topraklarına saldırmasıyla birlikte dış tehditle de sarsılan İran aynı dönemde hem sosyal hem siyasal yapılanmayla uğraşırken bir yandan da savaş koşullarını yaşamıştır.

Humeyni öncelikle ülke içindeki bütünlüğü sağlayabilmek adına önceki rejimin yarattığı her şeyi yok etmeye yönelmiştir. Hukuktan eğitime, kültürel ortamdaki toplumsal yaşama kadar daha önce yapılmış olan her şeyi yok saymış ve tüm bu kurumlarda değişime gidilmiştir. Din adamlarının sinemayı yıllarca Batının İran'a sokmaya çalıştığı her türlü kötülüğün kaynağı olarak görmeleri nedeniyle, Pehlevi döneminde yapılan yaklaşık 1300 film yok sayılmıştır. Oysa günümüz İran sinemasının kökleri Pehlevi döneminde atılmıştır. Pehlevi sinemaya modernizm sürecinde azımsanmayacak yatırımlar yapmıştır. Nitelikli birçok film bu dönemde yapılmış ve İslami rejimde film çekecek birçok sinemacı bu dönemde yetişmiştir. Ayrıca İran sineması daha 1960'lı yıllarda tüm dünyanın ilgisini çekmeyi başarmıştır.

İslami rejimin öncelikle yapmak istediği; sinemanın doğru kişiler tarafından yapıldığı takdirde doğruluğun, erdemin ve tabii ki dinin halk tarafından kolayca benimsenmesini sağlayacak bir sinemanın oluşturulmasıdır. İlk yıllarda bu doğrultu da çalışmalar yapılmıştır. Sinema yoluyla bazı düşüncelerin halka daha kolay iletebileceğini düşünenler, özellikle sinemasının propaganda yanıyla ilgilenmişlerdir. Ayetullah Humeyni "*bir filmin tesirinin yüz cilt kitap ve dergiden daha fazla*"¹³⁴ olduğu söyleyerek, İslami rejimin sinema yoluyla halka daha kolay anlatılabileceğini vurgulamıştır. İslami rejimden önce Ali Şeriatî'nin çağrısıyla kurulmuş olan Ayat Film Şirketinin üyeleri de İslami rejimle beraber sinema alanında önemli ayrıcalıklar kazanmış ve sinemaya yön verme konusunda söz sahibi olmuşlar ve öncelikle sinema sanatının din açısından günah olmadığını açıklamakla işe başlanmıştır.

¹³⁴ " Hüccetüİslamıslam Zem, , Vije-i Sinemayı Dini (Negd-i Film,no:11,Tabistan,1376 17 s" Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, (Nehir Yay.,İst.,1998), s. 99 'daki alıntı

Ancak yinede sinema açısından aşılması gereken bir sorun daha vardır. Sinema tasvire dayalı bir sanattır ve tasvirin İslam'da yeri yoktur. İslam'da tasvirin olmayışı nedeniyle İslam sanatı resim ve heykel dallarında belli bir başarı göstermezken mimari, şiir ve tiyatro alanlarında ise öncü olmuştur. Özellikle tiyatrodaki Şii toplumunun en önemli miti olan, 'Kerbela Olayı' bir oyun geleneğine dönüşmüş, Şii kültüründe önemli bir yere sahip olan Taziye oyunlarının gelişmesine neden olmuştur. İran'da taziye oyunları önemli bir halk gösterisidir. Taziye oyunlarının görselliğine alışık olan İranlıların sinemayı da benimsemesi kolay olmuştur. Şah döneminde de sinema halk tarafından her zaman ilgiyle izlenmiş bir sanattır. İslami rejim halkın sinemaya olan ilgisini kendi lehlerine kullanmak istemiştir. Şii din adamları İran kültüründe önemli bir yere sahip olan gösteri sanatlarına olan aşına oldukları için sinemayı tamamıyla dışlamamışlardır. Taziye oyunlarının 400 yıllık bir gelenek olarak varlığını sürdürmesi, sinemanın din adamları tarafından kabul edilmesinin en önemli etkeni olarak gösterilmektedir. Ancak önlerinde duran tasvir sorununu aşmaları gerekmiştir. İslam tasviri kabul etmediği için, tasvir meselesi İslam'a uydurulmaya çalışılmıştır. Hüccetülislam Hüseyin Nasiri'ye göre;

"Sinema, resim ve heykelticilikten farklı mütalaa edilmesi gereken bir sanattır ve tekniktir. Sinema şeklin modern bir anlatıdır; sinema şekilden yola çıkılarak icat edildi. Sinemada sesten önce şekil vardı. Sinemadaki şekillerin hareketi onu, başka şekillerden ayırır. Tiyatro ve taziye de hareketlidir ama otantik ve gerçektir, (oysa film) ışığın ve film makinesinin ürettiği şeydir. Film, ışık zerreciklerinin hareketinden oluştuğundan, eşyanın şeklinin taklidi anlamına gelmez. Sinemayla tasvir kendi zatında mubahtır; şüpheli konularda ihtiyatlı davranılması durumunda, bu işle uğraşmanın, ondan para kazanmanın ve onu seyretmenin hiçbir fikhî engeli yoktur... Sinema çağdaş dünyada en etkili ve önemli mesaj aracıdır... Bu nedenle elverişli ve eğitici nitelikte, eğlendirici, siyasi, dramatik, felsefi veya komedi türünde filmlerin yapımı ve sunumu yalnızca uygun değil, kıfayete kadar vaciptir. (...) Sinemanın bazı özellikleri, fakihlerin yeni düşünceler ileriye sürmesine imkân vermektedir. Doğrudan doğruya bakılması fıkhen caiz sayılmayan birçok görüntü, sinema sahnesinde olunca, caiz sayılabilir".¹³⁵

Din adamları tarafından sinemadaki tasvir konusu teknik olarak açıklanarak, muhafazakâr kesimin de onayı alınmıştır. Rejim İslami olunca sinemanın nasıl olacağı konusunda fikir yürütenlerin de din adamları olması doğaldır. İran sinemasında daha önce yapılmış tüm filmler, rejim değişiminden sonra ideolojik ve işlevsel değerlerine göre yeniden değerlendirilmişlerdir. İran sinemasına yeniden oluşum sırasında din adamları önemli bir görev yüklenmiştir.

"Bizim dini sinemamız, batı sinemasıyla karşılaştırılmaz. Dini sistemin uygar bir toplum yaratmak gibi bir iddiası vardır. Böyle bir yeni dünya görüşüyle nasıl olurda karşı karşıya gelebilir ki? Asıl soru şudur; acaba var olan sisteme teslim mi olmalı ya da batı dünyasından

¹³⁵ Aktaş, Cihan, a.g.e., 98 s.

*daha geri kalmış bir sinema mı yaratmalıyız? Acaba bu yeni yaratıcılık tüm bu yüksek düzeydeki unsurları içine mi alır? Veya farklı bir bakış açısı yakalayıp, çürümüş, bozulmuş ve müstehcen unsurları ret mi etmeli?**¹³⁶

Sinemanın yeniden oluşumu sırasında tüm bu sorulara cevap aranmıştır. Sonuçta var olan Batı tarzı sinemanın ret edilerek, İslami rejime uygun bir sinemanın yaratılması gerektiğine karar verilmiştir.

*“İran’ın ünlü şairi Hafız’ın şiirleri, toplumda hem sıradan insanlar hem de aydınlar tarafından çok sevilir. Bu örnek bize şunu göstermektedir; sanat dini toplumlarda düzeysiz slogancı ve değersiz olamaz. Bu toplumlar için sinema çok daha asil bir değere sahiptir. Bu açıdan çürümüş kapitalist sisteme göre, totaliter devlet sisteminin üstünlüğü vardır. Çünkü kapitalist sistemdeki yönetmen büyük bir rekabet ağı içindedir. Kâr amaçlı bir sinemanın varlığında kendi yeteneklerini dışa vuramaz. Böylelikle, sermaye-sinema ilişkisinde sinemayı kâr sağlayacak bir meta olarak görmüş ve bu çerçevede değerlendirmiştir.”*¹³⁷

Sinemanın dini toplumlarda mutlaka bir işlevi olması gerektiğinin altı çizilmiştir. Sinemayı İran geleneksel oyunlarıyla karşılaştıran Hüsrev Yahyai, sinemanın İslam kültürünün içeriklerini iletmek için uygun bir araç olmadığı tespitinde bulunmaktadır: *“Sinema batıdan intikal ettirildiği için, İslami değerler sinema üsluplarına hâkim olmamaktadır. Senaryo İslami olsa da anlatım batıdır. Yahyai, sinemadan doğru anlamda yararlanabilmek için, bu kuruma Taziye gibi İslami ve İrani oyunlardaki bağlantılar ve değerlerin intikalini gerekli bulmaktadır”*¹³⁸

Hüccetülislam Zem ise, sinemanın mesaj aracı olarak görülmesinin bir hata olduğu görüşündedir.

*“Estetik kurallarına uygun düşen bir film zaten kaçınılmaz olarak kutsal ve anlamlı değerlerle yüklenmiş olacaktır. Her iyi film, seyirci için yararlıdır, dolayısıyla dini açıdan uygundur. Seyirciyi ağlatan ya da güldüren bir film, özünde değerli, insani ve yararlı bir şeye sahiptir. Kötü ve sadece vakit geçirmeye yarayan filmler ise, söyleyecek sözü olmayan filmlerdir. Bununla birlikte sinema tebliğ aracı olarak görülmemelidir. Vaaz için zaten meşitler, minberler vardır, bu makam ve mekânlar maksatlarına uygun olarak kullanılırsa, etkili olurlar. Sinema vaaz ve propaganda açısından araç olarak kullanılabilirse de, işlevi vaaz değildir. Kimse vaaz dinlemek için sinemaya gitmez”*¹³⁹

Bu nedenle Zem sinemanın propaganda aracı olmasının ve dini mesajlar içermesinin faydalı olmayacağı görüşündedir. İnsani olan her şeyin dini açıdan yararlı olacağına altını çizmiştir. Ayrıca, sinema aracılığıyla halka mesaj vermenin

* Mir İhsan ve Mir Ahmet’in **“İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam”** kitabının bu bölümü sayın Vali ve Sayın Behbut tarafından tercüme edilmiştir.

¹³⁶ Mir İhsan Mir Ahmet, **İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam**, Tahran, Didaver Yay, 2004, s. 199

¹³⁷ *a.g.e.s.* 198

¹³⁸ “Hüsrev Yahyai, “Narisayih-i Ertebatı Sinemayı İran, (İran Gazetesi, 1997”, Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, (Nehir Yay., İst., 1998), s. 126’deki alıntı

¹³⁹ Aktaş Cihan, *a.g.e.*, 102 s.

de halkı sinemadan uzaklaştığını savunmuştur. Bir din adamı ilk kez sinemanın propaganda aracı olmaması konusunda düşüncelerini bildirmiştir.

Abbas Kiyarüstemi'nin sineması da bu açıdan şöyle değerlendirilebilir: *“sinema yoluyla doğrudan mesaj veren yönetmenlerin çabalarını anlamaz ve mesajı olan yönetmenlerin, film yapmak yerine, seyircilerine telgraf çekmelerini önerir. Sanatın yapabileceği tek şeyin seyirciyi cesaretlendirmek olduğunu savunur.”*¹⁴⁰ Kiyarüstemi filmlerini bu düşünce çerçevesinde yapar ve kendisinden sonra gelen genç yönetmenleri de cesaretlendirir.

Ayetullah Cenneti ise, sinemanın ahlaki dersler verebilecek ve *“rejimin siyasi hedeflerini yerleştiren bir araç gibi”*¹⁴¹ görmüştür. Sinema üzerindeki en önemli tartışmalar sinema aracılığıyla İslami rejimin amaçlarının aktarılmasına yoğunlaşmıştır. Bu durum aynı zamanda İran'da sinemanın nasıl yol alacağını da belirleyen tartışmalardır. Ancak her alanda olduğu gibi din alanında da farklı görüşlerin olması sinemanın geleceğini kökünden etkilemiştir. Farklı görüşlerin varlığı bir anlamda sinemanın tek sesli olmasını engellemiştir.

Hüccetülislam Efsani ise, sinema yoluyla mesaj verilmesinin tamamıyla karşısındadır. Sinemanın mesaj üreten bir araç olarak görülmesindeki en büyük hatanın sinema sanatını tanımamak olduğunu belirtmiştir. Efsani; *“Biz Stalin değiliz ki, sosyalist sinema oluşturmayı amaçlayalım. Dini sinemayı, içinde dindar insanların bulunduğu sinema sanatları yanılıyorlar. O açıdan bakılacak olursa, evlilik de dini bir şeydir, gülmek de”*¹⁴² diyerek; aslında dinin yaşamın içinde olduğunu vurgulayıp, din kavramını daha da genelleştirmiştir.

Hüccetülislam Efsahi'nin İran sinemada ilginç bir yeri vardır. Sinemanın geleceği konusunda fikir beyan edip, kenara çekilen diğer din adamlarına hiç benzemeyen Hüccetülislam Efsahi, sinema dergilerine yazılar yazan, sinema merkezleri açan ve bu merkezlerde dünya sinemasının klasiklerinin gösterimlerini organize eden çağdaş bir entelektüele benzemektedir. Üstelik tüm bunları din adamlarını yetiştirmesiyle ünlü Kum kentinde, Meşhed Hovze-i İlmiye de yapmıştır.

¹⁴⁰ Yüksel-Sabire Zebil (Batur), **“Yeni İran Sinemasında Bir Fırtına Kuşu; Abbas Kiyarüstemi”**, 25. Kare Sinema Kültür Dergisi, Sayı:19, 1997, 58 s.

¹⁴¹ Aktaş Cihan, a.g.e., 102 s.

¹⁴² a.g.e., 103 s.

3.1.1.Sinemada Devlet Desteği

Pehlevi'nin yıllar süren modernleşme hayalinin ülke çapında benimsenmeye başlandığı yıllarda rejim değişimi yaşanmıştır. Bu yeni duruma halkın alışması kolay olmamıştır. Pehlevi yıllar önce modernleşme hareketini ülke geneline yaymak için sinemayı kullanmış ve oldukça önemli yatırımlar yapmıştır. Ancak Şah'ın sinemaya yardımının nedeni ya rejimin propagandasının yapılması ya da suya sabuna dokunmayan Farsi filmlerden öteye gitmeyen bir sinemanın gerçekleştirilmesidir.

İslami rejimle beraber Humeyni de İslam kurallarını ülke geneline yayma adına sinemayı kullanmıştır. Her iki liderin amaçları ayrı olsa da sinemayı kullanma şekilleri aynı olmuştur. Şah'ın yıllar önce siyasi alanda halkın sempatisini kazanmak adına muhalif yönetmenlerin film yapmasına izin vermesi gibi, Humeyni de aynı amaçla muhalif yönetmenlerin film yapmasını engellememiş, aksine bu filmlerin yapımına destek vererek hem dünyayı şaşırtmış hem de kendine muhalif olan aydınların sempatisini kazanmıştır. Ancak bu yeni rejime uyum sağlayamayan birçok aydın ülkeyi terk etmek zorunda kalmış, 1980'lerde İran'da her alanda büyük bir beyin göçü yaşanmıştır.

1980'li yıllarda İslami rejim toplumun hemen her alanına İslami kuralları yaymak için çalışmıştır. İslami rejimin ülke geneline yayılması ve halk tarafından daha kolay kabul görmesi adına sinemaya her türlü destek verilmiş ve İslami rejimin ilk yıllarında sinema propaganda aracı olarak kullanılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde yapılan filmler genellikle devam etmekte olan İran-İrak savaşı sırasında şehit olanların olmuşların kahramanlık hikâyelerini ve dini liderlerin yaşamlarını konu almıştır. Bu yıllarda çekilen filmlerin hiçbiri çekici ve nitelikli değildir.

3.1.2. Sinemada Yasaklamaların Başlaması:

İslami rejim siyasi ve toplumsal yaşamda kendi kurallarını oluştururken, sinema için de yeni kurallar belirlemiştir. Sinemanın nasıl bir yol izleyeceğini belirlemek üzere sekiz kişiden oluşan bir komite kurulmuştur. Bu kurallar çerçevesinde rejim sonrasında sinema üç aşamalı bir süreçten geçmiştir.

- İlk aşamada rejim değişiminden önce oluşmuş seyirci potansiyelini kaybetmemek için Şah döneminde çekilmiş birçok film yeniden gözden

geçirilmiş ve bu filmler İslami kurallara göre yeniden hazırlanmıştır. Ayrıca gerekli gördükleri durumlarda komitenin filmleri sansürleme yetkisi de vardır. 1979–1982 tarihleri arasında komitenin şurasının yapmış olduğu incelemelerde toplam 2208 yerli filmde sadece 252 tanesi yeniden gösterime girme izni alabilmiştir. Bu filmlerden 1956 tanesi İslami kurallara uymadığı gerekçesiyle yasaklanmıştır. Bu aşamada Farsi film yapan yönetmenlerin bir kısmı da bu komiteye yardımcı olduğu söylenebilir. “Eski konulara devrimsel bir görünüm vererek ve temalarını yüzeysel olarak değiştirerek mesleklerini sürdüren ticari film yapımcılarının etkinliklerini kapsar. Aynı zamanda film endüstrisinin bu tüccarları, ciddi film yapımcılarını bloke ederek, film pazarını tekel altına almaya çalıştılar.”¹⁴³ Böylece Şah dönemindeki Farsi film seyircisini ellerinde tutmayı düşünmüşlerdir.

– İkinci aşamayı sol görüşlü entelektüel sinemacılar oluşturmuştur. İkinci aşamada sinema adına önemli gelişmeler yaşanmıştır. İlk aşamadaki ticari kaygılarla yapılan düzenlemelere karşı çıkmış, niteliksiz filmlere neredeyse savaş açılmıştır. Bu nedenle sinema adına önemli birlikler kurulmuştur. Ayrıca İran Yeni Dalga’sının önemli yönetmenlerinin bu dönemde film yapmasına izin verilmesiyle İran sinemasının önü de açılmıştır.

– Üçüncü aşamada ise; sakıncalı görülen yabancı filmler yasaklanmıştır. Önce “*emperyalist ve anti devrimci nitelikte bulunan Türk, Hint, Japon filmleri, bunların ardından da Amerikan filmleri yasaklandı. Devrimden sonraki ilk üç yılda ülkeye getirilen 898 filmin 513’ü geri çevrildi.*”¹⁴⁴ Komite daha da ileriye giderek, yabancı filmlerin ithalini belli bir süre yasaklamıştır. Böylece yerli filmlerin üretimine en büyük destek verilmiştir.

¹⁴³ Post-Revolution Iranian Cinema, Ministry of Ershad-e Eslami’s Pres House, 1982,s.10

¹⁴⁴ Cihan Aktaş, *Şarkın Şiiri İran Sineması*,Nehir Yay.,İstanbul, 1998, 54 s.

| YIL | İZİN ALAN | BATI BLOĞU | DOĞU BLOĞU | 3. DÜNYA |
|---------------|------------|------------|------------|-----------|
| 1980 | 121 | 56 | 36 | 2 |
| 1981 | 161 | 74 | 58 | 11 |
| 1982 | 85 | 56 | 18 | 4 |
| TOPLAM | 367 | 186 | 112 | 17 |

Tablo 1.a: 1980–1982 yılları arasında gösterim izni alan filmlerin sayısı

| YIL | İZİN ALAMAYAN | BATI BLOĞU | DOĞU BLOĞU | 3. DÜNYA |
|---------------|---------------|------------|------------|-----------|
| 1980 | 182 | 87 | 18 | 5 |
| 1981 | 326 | 156 | 97 | 8 |
| 1982 | 23 | 75 | 25 | 4 |
| TOPLAM | 531 | 318 | 140 | 17 |

Tablo 1.b: 1980–1982 yılları arasında gösterim izni alamayan filmler

(Bu veriler İslami Rehberlik Bakanlığı'nın yayımladığı çalışmadan alınmıştır.)

| YIL | GÖZDEN GEÇİRİLEN | İZİN ALAN | İZİN ALAMAYAN |
|---------------|------------------|------------|---------------|
| 1979 | 2000 | 200 | 1800 |
| 1980 | 99 | 27 | 72 |
| 1981 | 83 | 18 | 65 |
| 1982 | 26 | 7 | 19 |
| TOPLAM | 2208 | 252 | 1956 |

Tablo 2: İzin alan ve alamayan İran Filmleri (1979–1982)

Kaynak: İslami Rehberlik Bakanlığı¹⁴⁵

Komite tarafından incelenen toplam 898 filmde izin alabilen yabancı film sayısı sadece 367'dir. Bu filmlerin 186 tanesi Batı'dan, 112 tanesi de Doğu'dan gelmiştir. İran kendi gibi üçüncü dünya ülkelerinden sadece 17 tanesine gösterim izni vermiştir. İthal filmlerin yasaklanması sinema için oldukça önemli bir olaydır. Ancak

¹⁴⁵ Hamid Nafici, "İran'da İslamize Film Kültürü", 25. Kare Sanat ve Kültür Dergisi, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 60 s.

bu boşluğun mutlaka İran filmleriyle doldurulması gerekmektedir. Ancak ilk yıllarda bununla ilgili herhangi bir şey yapılamamıştır.

Yasaklamalar filmlerle sınırlı kalmamış, sinema salonlarının isimleri de Batı kaynaklı olduğu gerekçesiyle değiştirilmiştir. Pehlevi döneminde sinema salonlarının isimleri genellikle batılı popüler isimler iken, İslami dönemde sinema salonlarının isimleri örneğin Atlantik Sineması Afrika Sineması, Empire Sineması da İstiklal Sineması olarak değiştirilmiştir.

İran'da sinema salonu sahipleri yeni yapılandırmalardan çekindikleri ve sinema salonlarının kapatılmasından korktukları için, kendi çaplarında rejim yanlısı bir takım düzenlemeler yapmışlar, sinema salonlarının kapatılmasını önlemek için filmleri ya kafalarına göre kendileri sansürlemeye başlamış ya da filmlerdeki çıplak vücutları boyamışlardır.

Bu başına buyruk ortam, 1982 yılında sinema denetiminin İslami Rehber ve Kültür Bakanlığına geçmesiyle birlikte bu başına buyruk ortamdan yeni bir düzene geçilmiştir. Film yapımı ve gösterimi bakanlık iznine bağlanmıştır. Bir filmin çekilmesi için izin alınması gereken birkaç komite oluşturulmuştur. Yasaklamalar ve müdahaleler daha senaryo aşamasında başlayarak, filmin gösterimi aşamasına kadar film haline geldikten sonra da devam etmiştir. Her türlü izni almış bir filmin sinemada da beyaz perdede de gösterim izni alması gerekmektedir. Tüm izinleri tamam olan birçok film sinema salonlarının yetersizliği nedeniyle bu aşamaya takılıp seyirciye çıkmadan iflas etmektedir. Bu durum var olan sansürün dışında, gizli sansürün varlığının da en iyi göstergesidir. Günümüzde de İran sinemasının en önemli tehdidi bu gizli sansürün varlığıdır.

3.1.3.Sinema Salonlarıyla Uygulanan Gizli Sansür

1979 yılından önce tüm İran'da toplam 420 sinema salonu vardır. *“Bunların 150 tanesi Tahran'daydı. Ancak rejim değişiminden sonra, 77 sinema salonu kalmıştır.”*¹⁴⁶ İran'da rejim değişimi öncesinde başlayan sinema yakma eylemleri sonucunda ülkedeki sinema sayısında büyük bir azalma yaşanmıştır. Sinema

¹⁴⁶ Sabire Zebil (Batur), “Mahmelbaf'ın Gerçeğe Gebbe'vari Yaklaşımı”, **25. Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı: 20, Temmuz-Eylül 1997, 69 s.

sayısının azlığı ve rejim sonrasında yakılan sinemaların yeniden yapılandırılmaması arz-talep dengesini bozmuştur. Çünkü giderek artan sayıda film yapılırken salon sayısının azlığı nedeniyle filmler seyirci ile buluşmamakta ve birçok yapımcı ve yönetmenin filmi seyircisiyle buluşmadan yok olup gitmektedir.

Rejim değişiminden önce İran'da her türlü protestonun gösterim şekli olan sinema salonu yakma eylemleri yaşanmıştır. Bu eylemler sonucunda ülkede sinema salonu sıkıntısı yaşanmasına neden olmuştur. Bu durum hâlâ devam etmektedir. Sinema salonu yapımı konusunda geç kalındığı düşünülmektedir. *“1984’de 279 sinema salonu bulunan ülkede 1988’e gelindiğinde devre dışı kalan salonların yenilenmesiyle ancak 1984’deki rakama yeniden ulaşılmış, 1998’de ise salon sayısı 285’e çıkmıştır. Oysa bu yıllarda da hızlı nüfus artışı sürer, 1998’de 65,8 milyonluk nüfusa ulaşılır”*¹⁴⁷. Artan nüfusa karşılık yeni sinema salonlarının yapılmamış olması, ülkede ciddi anlamda sinema salonu sıkıntısı yaşanmaktadır.

Gösterim izni almasına rağmen birçok film, gösterecek sinema salonu bulamadığı ya da sırada beklediği için daha seyirciyle karşılaşmadan iflas etmektedir. Birçok yönetmene göre, İran sinemasının en büyük sorunu sinema salonundaki yetersizliktir.

İran Sinemasının duayeni Daryuş Merhcuî’de konunun önemini vurgulamıştır;

*“En büyük sorunumuz ekonomiktir. Sinema salon sayımızda çok azdır. 70 milyonluk nüfusun 60 milyonunun sinemaya gittiği düşünülürse, sinema salonlarının yetersizliği ortaya çıkar. Biz yılda 70–75 film yapıyoruz. Hâlbuki bu filmlerin 20 tanesi ekrana çıkabiliyor. Eğer sinema salonları Tahran gibi bir şehirde, bütün mahallerde şu tripleks tipi şeklinde kurulup izleyicilerin gidebileceği yerlere dönüştürülse, ekonomik olarak kendisini kurtarır hale gelir. Kendini kurtarmakla beraber çok iyi bir şekilde de ilerleyebilir. Ama maalesef ekonomik yönden kötü olduğumuz için bunu yapamıyoruz. En büyük sorun ekonomik ve sinema salonlarının çok çok yetersiz oluşudur.”*¹⁴⁸

Şah döneminde her türlü yozlaşmanın kaynağı olarak kabul edilen sinema için uzun bir süre hiçbir şey yapılmamıştır. Hatta rejimden önce yakılan sinema salonlarının enkazlarının dahi kaldırılmaması, rejimin sinemaya bakışını göstermiştir. Bu durum yönetmen, yapımcı, oyuncu ve seyirciler üzerinde baskı oluşturmuştur.

Sinema salonlarının ülkede sorun olmaya devam etmesi, sinema üzerindeki gizli baskının varlığını göstermektedir. Ayrıca bu salonların teknik donanımları da oldukça kötüdür. Rejim değişiminden hemen sonra Irak’la başlayan savaş koşulları nedeniyle sinema gibi batılı bir sanata yardım ilk yıllarda düşünülmemiştir.

¹⁴⁷ UNESCO Institute of Statistics (www.unesco.org)

¹⁴⁸ D. Merhcuî ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

“Var olan salonları tekrar güzelleştirmek ve yeni salonlar açmak için büyük miktarda para tahsis etmek gereği, ulusal ekonominin bunalıma girdiği ve devrimden sonra ilk defa olarak ülkeyi yabancı hükümetlerden ve Dünya Bankası’ndan borç almak zorunda bıraktığı bir dönemde ortaya çıkmıştır”¹⁴⁹

2001 yılında Özgür Yaren’in röportaj yaptığı Sinema Evi Başkanı Feresteh Taerpur sinema salonlarının yetersizliğini dile getirmiştir. Gösterim izni almış olan filmlerin bile, salonların yetirince olmaması nedeniyle, sıra beklemek zorunda kaldıklarını belirtmiştir. Sinema salonunda gösterilmek için sadece sıra sorunu olmadığı, nitelikli ve sanatsal filmlerinin de gösterim zorluğu yaşadığının altını çizmiştir. Bu nedenle bazı yönetmenlerin *“gösterim takviminde çok zaman kaybetmemek için sanat filmlerine ağırlık veremediklerini, kısıtlı gösterim olanaklarını ekonomik gerekçelerle seyircinin çoğunluğunun hoşlandığı filmlere ayırmak zorunda kaldıklarını belirtmektedir.”¹⁵⁰*

İslami rejim de sinema salonlarının eksikliğini farkındadır. Bu sorunu düzeltmek için bazı girişimlerde bulunmuştur. Ancak girişimlerde geç kalmıştır. Sinema salonu sorununun çözümü için, 2000 yılında toplanan III. Beş Yıllık Kalkınma Planı görüşmeleri kapsamında ele alınmıştır. Bu görüşmelerde özellikle nüfusu 15.000 den fazla olan şehirlerdeki sinema salonlarının yenilenmesi için düşük faizli kredi kullanımı ile ilgili bazı koşullar belirtilmiştir Bunların dışında sinema salonu açmak isteyen girişimcilere de ucuz arsa sağlanması, inşaat yapabilmeleri için malzeme verilmesi kararlaştırılmıştır. Sinema salonlarının yapıldığı yerlere alışveriş merkezlerinin açılması ile salon sahiplerine maddi destek sağlanması amaçlanmıştır. Ayrıca devlet desteği olmaksızın sinema salonunu yenileyen girişimcilere bazı ayrıcalıklar verilmesi planlanmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır: yabancı film ithalinde özgür davranma, dağıtımçıdan pay alma ve bilet fiyatlarını kendilerinin düzenlemesi. Ancak 2005 yılında sinema salonu sorununun hâlâ devam ettiği ve düşünülen bu desteklerin hayata geçmediği görülmüştür.

¹⁴⁹ “Hamid Naficy, Iranian Cinema”, Geoffery Nowell-Smith Oxford History of World Cinema Londra:OUP,1997 677 s. Aktaran Özgür Yaren, (Yay..mamış Yüksek lisans Tezi, A.Ü., 2002, 67 s.

¹⁵⁰ Sinema Evi Başkanı Feresteh Taerpur Özgür Yaren, Röportaj (Yayımlan...mamış Yüksek lisans Tezi), A.Ü., 2002 ,68 s.

Devlet olarak sinemaya bu kadar yatırım yapılırken, yılda 70–75 film yapılan bir ülkede 25 yıldır sinema salonlarının sayısını arttırmamış olması düşündürücüdür. Çünkü filme yatırım yapıp, filmlerin gösterilmesi için salonların olmayışı bir çelişkidir. Birçok yönetmen filmleriyle beyaz perdede gösterim sırasını beklerken iflas etmektedir. Bu durum adı konulmamış sansür olarak kabul edilmelidir. Sansür kendisini bu kez sinema salonlarının azlığıyla gizlemekte, yönetmenler üzerinde gizli sansür olarak işlev göstermektedir.

3.1.4. Sinemada “İslami Sansür” Kuralları

Yeni siyasal yapı oluşmaya başladıkça, toplumsal koşullar da belirginleşmiştir. Ortaya çıkan tablo ise yasaklamaların her alanda varlığı olmuştur. Toplumsal kuralların yeniden oluşturulduğu bu dönemde en belirgin yasaklamalar kadınlara gelmiştir. Bu yasaklamalarla kadın toplumsal alandan neredeyse dışlanmıştır. Pehlevi'nin modern İranlı kadını yerini çarşafli kadına bırakmıştır. Bu dönemde laik eğitim veren sistemle açılmış olan pek çok okul kapatılmış, onların yerine medreseler tekrar ön plana çıkmıştır. Toplumda yaşanan bu radikal değişimlerin sinemaya yansması kaçınılmazdır.

Humeyni sinemayı İran halkını denetim altına tutmak ve politikalarını yaymak için kullanmak istemiştir. Sinemanın devlete bağlanmasıyla birlikte, maddi olarak da desteklenmeye başlanmıştır. Ancak sinemacıların devletin kendilerine sundukları imkânlardan yararlanmaları için de uymaları gereken belli kurallar vardır. Sinema alanında çıkarılan yasalar ile bütün film senaryolarının çekilme izni alması şartı konmuştur. Bu kurallardan en katı olanı ise, 1998 yılına kadar devam eden Senaryo Tasvip Kurulu'ndan senaryolarının onay alması gerekliliğidir. Kültür Bakanlığına bağlı olan bu kurul İslami değerlerin sinemada da aynen uygulanmasını denetlemiştir. *“Bu kurulun senaryoları tasvibinde dikkat ettiği ilk iki önemli husus, İslami yasalara, dini olgulara ve şahsiyetlere saygınlığın ve hicabın korunmasıydı.”*¹⁵¹ 1980–1982 yılında bu kurula sunulan 200 senaryonun sadece 50 tanesi onay almıştır. Film yapım izni ise, ‘İslam Rehberlik ve Kültür Bakanlığı’na bağlı komite tarafından verilmiştir. Sekiz kişinin bulunduğu bu komitede filmin

¹⁵¹ Aktaş Cihan, a.g.e., 69 s.

senaryosu, oyuncular ve teknik ekibi ön incelemeden geçirilmiştir. “*Bazen de kontrollerini daha sıkı yaparak, filmin çekildiği mekânlara giderek inceleme yapmışlardır.*”¹⁵²

1982 yılında İslami rejimin sinema için yaptığı düzenlemelerle, bir filmin yasaklanması belli koşullara bağlanmıştır. Bu koşullar şunlardır:

- 1- “*Tevhid ve diğer İslami ilkeleri zayıflatmak veya herhangi bir şekilde aşağılamak,*
- 2- *Doğrudan ya da dolaylı olarak peygamberleri, imamları, Velayat-i Fakih’i (Yüksek Yargı), meclisi ya da müctehid’leri (hukukçular) aşağılamak,*
- 3- *Anayasada belirtilen İslam ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfretmek,*
- 4- *Yozlaşma, ahlaksızlık ve fuhuşu özendirmek,*
- 5- *Tehlikeli alışkanlıkları ve yasadışı yollarla para kazanmayı öğretmek ya da özendirmek,*
- 6- *Renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç farkı gözetmeksizin tüm insanların eşit olduğunu inkâr etmek,*
- 7- *İslami rejimin “Ne doğu ne de batı” siyasetine karşı olarak yabancı kültür, ekonomi ve siyasetini övmek ve özendirmek,*
- 8- *Yabancıların sömürebileceği bir şekilde ülke siyasalarını ve çıkarlarını açıklamak,*
- 9- *Ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleri ile izleyiciyi rahatsız etmek,*
- 10- *Tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtmak,*
- 11- *Düşük bütçeli, sanatsal değeri olmayan filmler ile izleyicinin zevkini düşürmek,*
- 12- *Ekonomik ve toplumsal bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkâr etmek.*”¹⁵³

İran sinemasının İslami yapısı bu yasaklamalarla belirmeye başlamıştır. Bu yasaklamalar belli başlıklar altında toplanabilir;

- 1) İslami şartlar yerine getirmeyen tüm filmler,
- 2) Emperyalizmi özendiren filmler,
- 3) Her türlü kötü alışkanlığı özendiren ve yozlaşma, ahlaksızlık, şiddet ve seks unsurları bulunduran filmler,

¹⁵² Andrien Malcy, Chaier du cinema, **La censure**, Juliet-Aout, 1995, No: 493

* Bknz. Farabi Sinema Kurumundan Sayın Muradi ile yapılan röportaj.

¹⁵³ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, **25. Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 63 s.

4) Niteliksiz filmlerle izleyicinin beğenisini düşüren filmler,

5) Kadının sinemada hicaba uymaması ve kadın oyuncuların artistlerin yakın planda yüzlerinin gösterilmesi kesinlikle yasaklanmıştır.

Bu yasaklamalarla Batı sinemasında var olan tüm değerler ret edilmiştir. Böylece İran'da yapılan yeni sinemanın batılı anlamda bir sinema olmayacağı da ortaya çıkmaya başlamıştır. İran'da sinema, etik ve etnik değerlerin ön planda olduğu, çürümüşlüğü her şekline kapalı olan bir sinema olacaktır. Kısaca Batı sinemasının tartıştığı her türlü konu İslami rejim tarafından yasak sayılmıştır. Bunların dışında

- *“Tek tanrıcılık ve tanrının emirlerine uyma*
- *Kanunları açıklamada “vahi”nin rolü*
- *Tanrının doğrultusunda yeniden doğuş ve bunun insanın gelişimindeki rolü*
- *Yaratı ve düzende tanrının adaleti*
- *Dini liderliğin sürekliliği*
- *Dünya emperyalizmine karşı vurulan darbeye ve Müslümanların kurtuluşunda Ayetullah Humeyni'nin liderliğindeki İran İslam cumhuriyetinin rolü”¹⁵⁴nü inkar eden tüm filmler yasaklanmıştır.*

Yasaklamalar aynı zamanda sansür kurallarını belirlemiş ve bu konular sinema literatüründen çıkartılmıştır. Bu kuralların özellikle din ile ilgili olanları yeni rejime karşı oluşabilecek muhalefetin önlenmesini de sağlamıştır. Böylece sinema İslami rejimle yönetilen İran'a uyarlanmaya başlanmıştır.

Ülke genelinde yaşanan istikrarsızlıklar, oluşan gruplaşmalar ve bu grupların arasındaki çatışmalar, ülkenin geleceği konusunda belirsizlikler yaratmış olsa da, bu durum sinema piyasasını olumlu etkilemiştir. Yönetmenlerin film yaparken nelere dikkat edecekleri konusundaki yorum farklılıkları sinemada belirsiz bir ortam yaratmıştır. Buradaki en önemli faktör oto-sansür kavramının devreye girmesidir. Oto-sansürün yanında bir de devletin uyguladığı sansürler ve yeni oturtulmaya çalışılan İslami kurallar da yönetmenleri zorlamıştır. Ayrıca sürekli değişen yeni kanunlar ve düzenlemeler ise bu belirsiz ortamı daha zor hale getirmiştir. Ancak bu karmaşıklık bir anlamda sinemanın yeniden oluşmasına yardımcı da olmuştur.

“Örneğin yasaların yorumlarının değişmesi, genelde politik çıkarlar temelli, daha önceden izin verilmiş bazı konularda yasaklar getirmiştir. Bu tip değişiklikler film yönetmenlerinin

¹⁵⁴ a.g.m., 63 s.

*sanatsal heveslerini kırmakta ve politik ya da sosyal konularla uğraşmak yerine daha güvenli konuları tercih etme.*¹⁵⁵ lerine neden olmuştur.

Bu ortamda kimse film yapmaya cesaret edemez hale gelirken, yaşanan bazı kavram karmaşaları ileriki yıllarda sinemacıların lehlerine kullandığı bir durum olacaktır. *“Devrimin ilk yıllarında eski yönetmenlerden Behram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edemedi. Hem yapımcılar bu alana para yatırmayı riskli buluyordu, hem de henüz kimse tam olarak ne söyleyeceklerini bilemiyordu.”*¹⁵⁶

3.1.5. İran Sinemasında Bilinen “Kırmızı Hatlar”

Rejim değişiminden sonra İran sinemasının en büyük sorunu kadının sinemadaki sunumudur. Rejim değişiminden sonra kadınların kamusal alandan hızla uzaklaştırmaları ve başlarını örtme zorunluluğunun gelmesiyle birlikte, sinemada kadının sunumunda da sorunlar yaşanmaya başlanmıştır. Özellikle kadın-erkek ilişkilerinin gerçek anlamda işlenemeyişi, inandırıcılık açısından büyük bir problem yaratmıştır. Filmlerdeki evli çiftler birbirlerine dokunamazlar. Evlerde kadınların başlarını örtmedikleri bilirse de Merchui bile **Sera** filminde kadın oyuncusunu yatağa başı örtülü olarak yatarken çekmek zorunda kalmıştır. Din konusu da İran sinemasında kırmızı hatların başında gelmektedir.

Bunların dışında emperyalist olarak nitelendirdikleri Batı sinemasının olmazsa olmazları olan cinsellik ve şiddet de kırmızı hattın içinde yer alır. Ayrıca bir filmde batılı hayat tarzını övmek ya da Amerikalıların yaşamlarının iyiliğinden söz etmek de Batı yanlısı propaganda olarak sayılmaktadır. Bu tip filmler de kırmızı hatta kalmaktadır. Aslında kırmızı hat olarak adlandırılan bu kurallar yazılı değildir. Bu kuralların çoğu günlük yaşam pratiklerinde de mevcuttur ve her İranlı bu kuralları benimsemiştir.

Devletin sinemaya bakışı ideolojik olduğu için, sinemaya getirdiği kırmızı hatlar da bu konularda kendisini belli etmiştir; Şah rejiminden övgüyle bahseden filmler ya da İslami rejim karşıtı filmler kesinlikle yasaktır. İran toplumunun genel görüntüsünün çok kötü çizilmesi de filmlerin yasaklanmasına neden olmaktadır. Ayrıca İslami liderin ve liderlik kurumunun eleştirilmesi de kırmızı hattadır. Mezheplerin ele alınması da tehlikeli bir konudur.

¹⁵⁵ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, **25.Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 66 s.

¹⁵⁶ Aktaş Cihan, **a.g.e.**, 55 s.

Devletin sinemaya bakışı rejim değişiminden önce de sonrada aslında pek değişmemiştir. Her iki döneminde sinemaya bakışları ideolojik olduğu için genel hatlarda belirgin bir değişme yaşanmamıştır.

*“Çünkü bu bakışın temel noktası siyaset ve ideolojik politikalar üzerinedir. Mesela komünistler gibi çok sıkı. Devrim öncesi yaptığım filmlerin her birisi için 1–2 sene bekletildim. Sürekli savaş vererek onları serbest bırakarak perdeye sundum. Devrimden sonrada az çok aynı sorunları yaşadım. Devrimden sonra yaptığım **Okula Gidiyorum** filmim 9 yıl yasaklandı. **Kiracılar** filmim ekranda olmasına rağmen şikâyet edilip, az kalsın ekrandan indiriliyordu. **Hamon** filmim de aynı şekilde. **Banu** filmimi de 9 yıl beklettiler. **Armut Ağacı** filmimde çok şairane bir bölüm vardı ama onlar bu bölümü çıkarttılar. Aslında bizim gibi düşünenler için çok şey fark etmedi. Çünkü doğu ülkelerinde bu tip sistemlerin hâkim olduğu diktatörlüklerde hâlâ demokrasi o kadar yayılmamıştır. Hâlâ herkesin düşüncelerini rahatça açıklayamadığı ülkeler için bu çok doğal bir şey. Her şeye ideolojik baktıkları için bizim için pek bir şey değişmemiştir. Zaten bugüne kadar röportaj yaptıklarında benim gibi kişiler... Zaten onlarda aynı şeyi söylemiştir size. Bazı konular var ki, bu konuları işleyemezsiniz. Konuşamazsınız bile. Başlıklar açık kadın, el ele tutuşma, sarılma, bunlar kırmızı çizgi olarak dururlar.”¹⁵⁷*

İran sinemasının en büyük duayenleri olan Merhcui, Beyzai, gibi yönetmenler her iki rejim içinde de sakıncalı görülmüş ve sinema yapmaları her iki dönemde de oldukça zor olmuştur. İki rejim birbirlerinden ne kadar farklı görünseler de diktatörlük anlamında birleştiklerinin en iyi göstergesi, bu yönetmenlere karşı tutumlarıdır.

İran sinemasının son dönem genç kuşak yönetmenlerden Rıza Mir Kerim-i ile yaptığımız röportajda kırmızı hat konusunu şöyle yorumlamıştır;

“Bu ülkede iki şekilde sansür vardır. Birincisi halkın inançlarıyla doğrudan ilişkili olan, mesela seks, şiddet gibi diğeri ise halkın doğrudan kendi dini inançları ile ilgili olan konular. Bunu benim anlayıp onaylamam önemli değil. Bu konular benim elimi ayağımı bağlıyor ve hepimiz bu tip kısıtlamalara karşı karşıyayız. İkinci sansür tipi ise, siyasi konular ki, hiçbir zaman mantıklı bir açıklaması bile yoktur. Bazı anlar öyle oluyor ki, çok açık görüşlü davranıyorlar bazen de çok tutucu. Ancak tüm bunlara rağmen, çok güçlü sosyal içerikli eleştirel filmler yapılıyor.”¹⁵⁸ Bu durum çok farklı bir çelişki gibi görünse de,

arkasında yine rejimin siyasal ideolojisi mevcuttur.

“Aslında sansür bu dönemde önceki dönemden daha çoktur. Bu dönemle kıyaslısak eğer, Devrimden önce kırmızı çizgileri çok daha rahat zorlayabilirdik. Entelektüel düşünceleri daha rahat bir şekilde sergileyebilirdik. Bir konuyu ele alıp daha zengin bir şekilde yorumlayabilirdik. Bu dönemde bunu yapamıyoruz. Konular eleştirel bakışı engeller. Kırmızı çizgilerle o kadar engeller koymuşlar ki, bunu aşmak zordur. Eskiden teknik olarak imkânlar daha kısıtlıydı ama biz daha eleştirel konulara girebiliyorduk ve sorunları daha fazla ortaya koyabiliyorduk. Şimdi yani devrimden sonra ise, eleştirel bakış açısı entelektüel zenginlik

¹⁵⁷ D.Merhcui, Yönetmen ile Sabire Batur’un yaptığı röportaj, Nisan 2005, Tahran

¹⁵⁸ Rıza Mir-Kerim-i Yönetmen ile Sabire Batur’un yaptığı röportaj, Nisan 2005, Tahran

sinemamızın elinden alınmıştır. Genç kuşak bunu bilmiyor. Eskiden nasıl yapıldığı konusunda da bir tecrübesi yok.”¹⁵⁹

3.1.6. İslami Sinemanın Yapılandırılmasında Yaşanılan Sorunlar

Rejim değişikliğinden sonra yeni rejimin en önemli hedefi her alanda İslami kurallara uygun yapılanmanın düzenlenmesidir. Oysa bu o kadar da kolay bir iş değildir. Son yüzyılını modernizme geçiş süreciyle geçirmiş bir ülke için bu daha da zordur. Siyasal tarihte yaşanan önemli devrimlerin tersine, İran’da yaşanan olayla ülke toplumsal anlamda geriye doğru gitmiştir. İslami rejim bu yeni durumu ülke geneline yaymak için uzun bir zamana ve katı yaptırımlara ihtiyaç duymuştur. Bunun içinde art arda gelen idamlar, mahkemeler ve tutuklamalar yaşanmış, bu güvenilir ortamdan kurtulmak için birçok kişi ülkelerini terk etmek zorunda kalmıştır.

İslami rejim sinema alanında da İslami bir yapılanmaya giderken zorluklar yaşamıştır. İslami rejimin ünlü (!) Temizleme sürecinden sinemacılar da oldukça büyük yaralar almıştır. Şah döneminde film yapmış olan birçok yönetmen ve oyuncu aşırı Batılılaştıkları için İslami rejim tarafından yasaklanmış, tutuklanmış, hapis yatmış hatta idam edilmiştir. “Ünlü prodüktörlerden Mehdi Misagiyeh beş yıl hapis yatmış, malları ve sinema salonları haciz edilmiştir.”¹⁶⁰ Bu ürkütücü tablo karşısında rejim değişiminin ilk yıllarında, hiç kimse film yapmaya cesaret edememiştir. Hatta Şah döneminde yakılmış olan birçok sinema salonunun enkazı da uzun yıllar kaldırılmayarak, hem topluma hem de sinemacılara yönelik psikolojik baskı yapılmış ve bunun sonucunda sinema rejim değişiminden sonra neredeyse durma noktasına gelmiştir.

Tüm bu olumsuz koşullara bir de ‘İslami sinemanın nasıl olması gerektiği’ gibi bir soru da eklenmiştir. Sinema ilk yıllarını bu sorulara cevap arayarak geçirmiştir. Bu nedenle de 1985 yılına kadar nitelikli filmler üretilmemiştir. Sinemanın karşılaştığı zorluklar aynı zamanda aranılan cevapları içermektedir. Ancak içinde büyük bir ikilemi barındırarak.

Bu ikilemler şunlardır:

- 1- İslami sinema örneğinin dünya sinema tarihinde olmayışı.

¹⁵⁹ D.Mercjui ile Sabire Batur’un yaptığı röportaj, Nisan 2005, Tahran

¹⁶⁰ “ Sinema-ye Iran dar Rah e Tazeh” Ettela’at(March 18, 1980” Hamid Nacifi, **İran’da İslamize Film Kültürü**,(25. Kare Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 18, 1997) s. 62’deki alıntı.

- 2- İslami kuralların sinema sanatıyla uyuşmaması. İslam'da her türlü tasvirin yasak olmasına karşın, sinemanın tasvire dayalı bir sanat olması nedeniyle sinemanın İslam'a uygun hale getirilmeye çalışılması.
- 3- 'İslami film' sınıflandırması yapılmasının İslami rejimle yönetilen bir ülke için sakıncalı olması. İslami sinema ayrımının, İslami olmayan sinemayı da kabul etmiş olmasının sakıncalı bulunması.
- 4- Rejim değişimi öncesinde büyük kayıplar veren sinema sanatı rejim değişiminden sonra da cezalandırılmıştır. Bu nedenle sinema alanına yatırım yapacak ve çalışacak kişilerin rejimin yaptırımlarından korkmaları ve çekimser kalmaları sinemaya gereken ilgiyi uyandıramamıştır.

Bunun gibi birçok sorunla uğraşan İslami rejim sinemanın yeniden yapılandırması sürecinin de uzamasına neden olmuştur. Bu nedenlerin başında şunlar gelmektedir:

- a) Film endüstrisinde belirsizlikler söz konusudur. Rejim değişimi sırasında günah keçisine dönüştürülen ve her türlü kötülüğün kaynağı olarak gösterilen sinemanın, rejim değişiminden sonra kaybettiği itibarını yeniden kazanması için zamana ihtiyacı vardır.
- b) Büyük yaralar alan sinema endüstrisinin mali durumunun çok kötü olması ve geçiş döneminde devletin sinemaya yeterince ilgi göstermemesi (örneğin 1983'de oluşturulan 5 yıllık bütçe planlamasında sinema endüstrisine yatırımla ilgili herhangi bir madde konulmamıştır).
- c) Sinema endüstrisinin kontrolsüz olması nedeniyle bu alanı ele geçirmek isteyen farklı grupların çekişmeleri sinema alanını tehlikeli hale getirmiştir (örneğin Yüksek Eğitim ve Kültür Bakanlığı ile Devrim Komitesi arasındaki rekabet vb.).
- d) Sinemada kullanılacak teknik araç ve gereçlerin yetersizliği.
- e) Yabancı ve yerli filmlerin İslami şartlara uygun hale getirilmesi için harcanılan zamanın uzaması.

Bu gibi nedenler İslami sinemanın yapılandırılmasını geciktirmiştir.

İslami rejime geçilmesinin ardından, sinemanın yapılanmamasından rahatsızlık duyan sinema salonu sahipleri, film yapımcıları ve entelektüeller harekete

geçmişlerdir. Bu kesim, 1980 yılında İslami rejime ve halka açık mektuplar göndererek yeni sinemanın oluşumunda göreve hazır olduklarını; *“Kültür ve Yüksek Eğitim Bakanlığına mektup göndererek; hükümet var olan sinemanın gerekliliğini onaylarsa hükümetin yardımı ile özel sektörün 5 yıl içinde rejimin ve halkın isteklerini yerine getireceklerini”*¹⁶¹ bildirmişlerdir. Mektupta sinemanın çok önemli bir alan olduğu ve planlanmamış şekilde işleyemeyeceği de hatırlatılmıştır. 1981 yılında Film Yapımcıları ve Sinema Salonu Sahipleri de halka ve hükümete açık bir mektup yazarak benzer sorunları dile getirmiştir.

*“Onlar da İran halkının bağımsızlığı ve İslami rejimin hâlâ film endüstrisi içinde yer almadığını belirterek, bunun Şah zamanındaki gibi bir tür bağımlılığı beslediğini belirtmişlerdir. Aynı şekilde yazarlar da hükümeti sıkıştırarak konuya bir çözüm getirilmesini aksi halde İran sinemasının doğu bloğunun sinemaya bulduğu çözümün basit bir karikatürü olacağını ve bu çözümünde problemin elimine edilmesi ile hallolacağını belirtiyorlardı.”*¹⁶²

Bu karmaşa ortamında “İslami sinemanın nasıl olması gerektiği” sorusuna cevap, yine sinema emekçilerinden ve aydınlardan gelmiştir. Yeni bir sinema oluşturmak için rejimin tam desteğini istemişler, yeni yapılanmada doğru bir strateji izlenmezse de başarılı olunamayacağını vurgulamışlardır.

Rejimin değişmesinden bir yıl sonra yapılan bu çağrılar dönemlerine göre çok radikaldir. Sinema emekçilerinin rejimden söz hakkı isteme cesaretini Humeyni’den almışlardır. Rejim değişiminden önce Humeyni’nin yaptığı konuşmalar neredeyse üçüncü dünya ülkelerinin halkçı liderlerini aratmayacak nitelikte olmuştur. İslami rejimden sonra İran’da kutlanan 1 Mayıs Emekçi Bayramı da bunun en iyi örneğidir. Yıllar sonra sinema emekçileri sinemanın yeniden yapılandırılmasında ilk kez söz sahibi olmuşlar ve ciddiye de alınmışlardır.

3.1.7. İslami Sinemanın Onayladığı Konular

İslami rejime uygun filmlerin yapılmaya başlanmasıyla, İran sinemasındaki türlerin ve temaların da farklılaştığı görülmüştür. Her zaman rejim değişiminin yaşandığı ülkelerde görmeye alıştığımız türlerle benzerlik gösteren, savaş ve kahramanlık, komedi ve aile içi yaşanan dramları işleyen filmlerin sayılarında artış

¹⁶¹ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, **25.Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 62 s.

¹⁶² a.g.m., 62 s.

görülmüştür. 1987 yılında İran da yapılmış olan filmlerin konularına göre sayıları aşağıda gösterilmiştir;

| “Film Konuları | Film sayıları |
|---|----------------------|
| <i>Rejim değişiminin yarattığı şokun etkisi ile ortaya çıkan amnezi</i> | 5 |
| <i>Psikolojik bozukluklar</i> | 9 |
| <i>Göç ya da ülkeden kaçış</i> | 11 |
| <i>Aile içindeki problem</i> | 14 |
| <i>Savaş</i> | 12 |
| <i>Zenginlik mutluluk getirmez teması</i> | 20 |
| <i>Şah dönemini anlatan filmler</i> | 11 |
| <i>Anti-Hükümet gruplarının anlatılması</i> | 4 |

Kaynak : Purmuhammad 1987”¹⁶³

İslami rejimin ilk yıllarında oluşmaya başlayan İslami kurallar çerçevesinde film üretiminde de belli konu ve temalar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde belli konular çevresinde filmler yapılması, sinemacıların yeni oluşumdan tedirgin olduklarını göstermektedir. Yukarıdaki tablo belli başlıklar altında toplandığında ise;

1) Şah Dönemini Anlatan filmler; rejim değişiminden sonra özellikle Şah döneminde yaşanan baskılar, Batı’ya bağımlı yaşam ve yozlaşmış bir toplum anlatılır. Bu tür filmler İran’da uzun yıllar ilgiyle izlenmeye devam edilmiştir. İslami rejim bu filmlerin yapımına destek vererek, ülkeyi nasıl bir bataktan kurtardıklarını bu filmler aracılığı ile halka anlatarak, İslami rejimin propagandasının yapmanın etkili bir aracını bulmuştur.

2) İslami değerleri konu alan filmler: İslami rejimin en çok kullandığı konuların başında yer almaktadır. İslami değerlerle özellikle ahlaki değerlerin önemi vurgulanmıştır. Yozlaşmış kabul edilen toplumun en çok ihtiyaç duyacağı konular olarak, geleneksel değerler ve halk kültürü, özellikle İslami değerlerle bütünleştirilerek işlenmiştir. (İleride daha detaylı anlatılacaktır.)

3) Irak ile savaş: Şii geleneksel kültüründe var olan, kendini adama, şehitlik ve kahramanlık olguları bu filmlerin ana temalarıdır. Özellikle savaşın yaşandığı dönemde yapılan bu filmleri devlet desteklemiştir.

“Savaş sırasında savaşla ilgili toplam 56 konulu film yapılmıştır. Bu filmlerin 2/3’ü savaş ve askeri operasyonlar üzerinde yoğunlaşırken geri kalanı da savaşın sosyal ve psikolojik etkileri ile ilgilidir. Çoğu savaş filmi aksiyon ve şiddetin insan üzerindeki psikolojik etkilerinden de bahsediyorlardı... Savaş İslami şehitlik ve kendini kurban etme değerleri ile dolu filmlerin

¹⁶³ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, **25.Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 63 s.

sayısında artışa sebep olmasına rağmen, bu tip klişe ve sloganlarla sınırlanmış filmler, film kalitesini negatif yönde etkilemiştir.”¹⁶⁴ Bu konu ve temalar sayesinde İslami propaganda yapılmaya devam edilmiştir.

4) İrfânî Filmler: İran kültürünün köklerinden olan İrfan, özellikle İslami rejimden ve savaştan sonra önem kazanmıştır. İrfan kelimesi İran’da felsefenin mistisizm içinde gelişmesi olarak tanımlanabilir.

*“İrfani filmler özellikle savaş bittikten sonra sadece dinsel açıdan kabullenilir olmaları bakımından değil, toplumun deruni olarak ihtiyaç hissetmesi nedeniyle yapılmaya başlandı.”*¹⁶⁵ İslami rejimin ilk yıllarında, aşk temasının işlenmesinin sakıncalı bulunmasından sonra, aşk teması insani aşktan ilahi aşka ve platonik aşka yönelmiştir. *“Yönetmenlerin bir kısmı İrfanı, ‘aydın ve sanatçıların dini algılama ve yaşama yolu’ olarak nitelendiriyor.”*¹⁶⁶

Bu filmlerde kullanılan aşk teması, daha çok ilahi aşk yani tanrıya duyulan aşktır. Bu aşk dini bütün tüm Müslümanların isteyecekleri bir aşk olarak gösterilir.

5) Farsî Filmler: İran sinemasının oluşumunu sağlayan Farsî filmler uzun yıllar ülkenin en çok seyredilen filmleri olmuştur. İran halkının melodrama duyduğu ilgi ve halkın büyük bir kısmının sinemayı hâlâ bir eğlence aracı olarak görmesi nedeniyle bu filmlerin yapımına devam edilmektedir. Denilebilir ki, İran sinemasında şu an da en çok Farsî ve entelektüel filmler yapılmaktadır. Bu filmler II. Bölüm’de bahsedilen, Farsî filmlerdir ve hâlâ aynı yoğunlukta izleyiciyi kendisine çekmektedir.

6) Entelektüel Filmler: Bu filmler 1960’ların İran Yeni Dalgası’nın günümüz İran sinemasındaki devamıdır. Ve bu tezin de ana konusudur. Bu nedenle ileriki bölümlerde Muhalif Sineması ve Entelektüel sinema olarak anılacaktır. Sadece bu tür filmlerde rejim eleştirisi yapılmakta ve sosyal içerikli bir sinema olarak varlık göstermeye devam etmektedir.

7) Sinemada Çocuk Kahramanlar; İslami rejime geçildikten sonra, kadının kamusal alanda yok sayılması, İran Sineması’nda da kadın konulu filmlerin tehlikeli olması ve sansüre takılması nedeniyle, kadınlar neredeyse sinemada da yok sayılmıştır. Bu nedenlerle 1990’lı yıllarda, kadını konu alan filmler neredeyse yapılmamıştır. Yapılan filmlerde ise kadınlar gerçek yaşamlarından farklı

¹⁶⁴ A.g.m. 64 s.

¹⁶⁵ Cihan Aktaş, “İrfani Sinema Üzerine: Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz? Cihangir Elmasi ile yapılan Röportaj, **Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi**, Sayı:167,2004, 12 s.

¹⁶⁶ “Nasır Takvai, Negd-i Film, (No.8, 36.s.) Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, (Nehir Yay., İstanbul, 1998) s.161’den alıntı.

sunulmaları gerektiğinden birçok yönetmen çocuk kahramanlara yönelmiştir. Çocuk kahraman özellikle ilk yıllar Yeni İran Sineması'nın önemli bir unsuru olmuştur.

“Yönetmenlerin söylemeye, tartışmaya ya da sorgulamaya cesaret edemedikleri her şeyi çocuk kahramanları aracılığıyla çok rahat yapabilmişlerdir. Çocukların hayata ön yargısız ve naif bakışları sayesinde, sorulamayacak birçok soruyu kolaylıkla sorabilmelerine ve seyirciyi de soru sormaya yöneltmeleri açısından önemli olmuştur. Yönetmenlerin çocuğu kullanmalarındaki diğer bir etken de geleceği simgelemeleridir. Çocuklar filmlerde ne istediklerini bilen, istekleri gerçekleştireceye kadar direnen kararlı karakterlerdir. Politik bir figür de olmayan çocuklar, yönetmenlere özgürlük katarak, anlatımın zenginleşmesine de katkıda bulunurlar.”¹⁶⁷

Bu filmler seyirciye İran'ı çocuk gözüyle görme ve sorgulama imkânı sunuştur. Bu tarz filmlerde çocuk kahramanlar yetişkinlerin dünyasında yaşarlar ve bu dünyayı tıpkı yetişkinler gibi anlamaya çalışırlar. Bu nedenle dünya sinemada bilinen “çocuk filmleri”nden ayrılırlar. Sadece Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasıyla benzerlik gösterirler. Tıpkı İtalyan sinemasında De Sica'nın ve Rossellini'nin yaptığı gibi, çocuklar büyüklerin dünyasında var olmaya çalışırlar. Bu filmler çocuklar için yapılmamıştır. Ancak en önemli kahramanları çocuklardır. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler gibi, İranlı yönetmenler de toplumsal çöküş ve dönüşümün izlerini çocuklar üzerinden sürmüştür.

Bu tarz yapılan filmlere Semira Makhmalbaf'ın **Elma**, Abolfazl Jalili'nin **Tozun Dansı**, Kiyarüstemi'nin **Arkadaşım Evi Nerede?**, **Ev Ödevi**, **Ve Hayat Devam Ediyor**, Panahi'nin, **Ayna**, Mejid Mejdî'nin **Cennetin Çocukları** filmlerini örnek verebiliriz. Bu yönetmenler çocuk kahramanları sayesinde toplumsal eleştirilerini de rahatlıkla yapabilmişlerdir. İran sinemasının lokomotif sayılan Abbas Kiyarüstemi uzun yıllar sinemasında kadını konu almamıştır. Kadının gerçekçi olmayan şekilde aktarılmasını da istemediğinden 2000 yılına kadar kadın konulu film yapmamıştır.

Hatemi'nin 1997 yılında Cumhurbaşkanı olmasının ardından ülkede kendini hissettiren özgürlük dalgası sinemada da yansımaları bulmuştur. Bu dönemde İslami rejim nedeniyle, kadının toplumsal yaşamda yok sayılan anlayışın yerine, özgürlük dalgasını arkasına alan yönetmenler konusu kadın olan filmler yapmaya başlarlar. Bu anlayış doğrultusunda Panahi **Daire**'yi, Rahşan Bani-İtimad **Mavi Yaşmaklı** ve **Mayıs Kadını**'nı, Tahmine Milani **Gizli Yarım**, Merchui sırasıyla; **Sera**, **Peri** ve

¹⁶⁷ Sabire Batur, “**Abbas Kiyarüstemi; Çocuk gözüyle İran'ı Keşfetmek**”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1. Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali Kataloğu, 2003

Banu filmlerini yapmıştır. Bu filmlerin her birinde İslami rejimin eleştirisi de yapılmıştır. Aynı zamanda bu filmler sinema tarihinin de en iyi politik filmler arasında yer almıştır. İleriki bölümlerde İran sinemasında kadın konusu daha detaylı incelenecektir.

3.2. HATEMİ DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE İSLAMİ REHBERLİK BAKANLIĞI'NIN ÖNEMİ

Sinema rejim değişiminin hemen ardından önemli bir ulusal değer olarak kabul edildiği için, İslam Cumhuriyeti'nin himayesine alınmıştır. *“Sanat ve Kültür Bakanlığı öncelikle, İslam İrşat Bakanlığı'na dönmüştür.. Ve sinema bu bakanlığa bağlamıştır. Sonra bakanlığa Kültür Bakanlığı da eklenmiştir.”*¹⁶⁸ Sinemanın gelişimini ve dönüştürülmesini kendisine bir görev olarak kabul etmiş olan İslami rejim, sinemanın gelişimi konusunda önceliklerini belirlemiştir. İslami rejim aydınlarından ve sinemacılarından gelen uyarıları da dikkate almıştır.

*“Film endüstrisindeki her tür etkinlikten Kültür Bakanlığı sorumlu olacaktır. Bu gücün bakanlığın elinde toplanması, denetimin ele alınması ve önceki dönemin etkilerinin azaltılıp İslami rejimi tek hâkim kılmaya çabaları uyarınca izlenecek siyasetlerin belirlenmesini sağlayacaktır.”*¹⁶⁹

İran sineması toplumsal olaylara ve siyasete o kadar endekslidir ki; İran'da yaşanan siyasi değişimleri yapılan filmleri izleyerek takip etmek olasıdır. Denilebilir ki, siyasetteki dalgalanmalardan birebir etkilenmiştir. Rejim değişiminden sonra, siyasi arenadaki en iyi olay, Hatemi'nin 1983–1992 yılları arasında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanı olmasıdır. Bu dönemlerde İran sineması Hatemi'nin reformcu eğilimlerini yansıtır. İran'da rejim değişiminden sonra sinemanın yeniden yapılanma süreci İslami kurallar çerçevesinde oluşturulmuştur.

Toplumdaki istikrarsız ortam, film yapımını engellediği için rejim değişiminden sonraki ilk yılında sinema neredeyse durma noktasına gelmiştir. Bu dönemde televizyonun önemi ortaya çıktıysa da, yerli film üretimi olmadığı için, televizyonda da yabancı filmler gösterilmiştir. Oysa yabancı filmlerin birçoğu İslami koşullara uymamaktadır. Bu nedenlerle de yerli film yapımına destek verilmesi gerekmiştir.

¹⁶⁸ Amir Shahab Raarviyan ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

¹⁶⁹ “Hamid Naficy, Iranian Cinema, Geoffrey Nowell-Smith Oxford History of World Cinema, Londra OUP” Özgür Yaren, Devrim Sonrası İran Sinemasında Muhsen Mahkbalbaf Örneği, (Yay...mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., 2002), s.50'deki alıntı.

Rejim değişiminin ilk yıllarda televizyon dizilerinin yapılmasına öncelik verilmiştir. Ancak Hatemi sorunun TV dizileriyle çözülemeyeceğini anlamış ve sinemanın yeniden yapılanması için bir dizi önlem almıştır. Öncelikle Pehlevi döneminde yerli sinemayı zarara uğratmak dışında bir işe yaramayan İthalatçılar Birliği'ni kapatmıştır. Ardından 1983 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlı yarı özerk bir kuruluş olan Farabi Sinema Kurumu'nu kurmuştur. Farabi Sinema Kurumu'nun kurulduğu günlerdeki en önemli görevi sinemaya maddi destek sağlamak ve yapılan filmleri denetlemektir.

İslami rejim sinemayı dışlamak yerine benimsemiş, her konuda rehberlik etmiş ve maddi olarak da desteklemiştir. Ancak tüm bunları İslami rejimin gözetim ve denetimi altında gerçekleştirmiştir. Sinemanın bu koşullarda yapılanmasının ana hatları Hatemi ve çalışma arkadaşları tarafından tasarlanmıştır. Bununla birlikte farklı grupların ve başka devlet kuruluşlarının da sinemayı ele geçirme çalışmaları başlarda karmaşa yaratmıştır. Ancak daha ilk yıllarda Hatemi sayesinde sinemanın tamamıyla devletin gözetiminde olmasının sakıncaları belirlenmiş, buna karşın tamamıyla özel sektöre bırakılmayacak kadar önemli bir sanat olduğunun da altı çizilmiştir. Böylece Hatemi sinemanın ilk yıllarında devletin tam himayesi altına girmesini önleyerek yarı özerk bir yapıda gelişmesini sağlamıştır. Bu rejim değişimi yaşamış bir ülke sineması için oldukça önemli bir gelişmedir. Belli uygulamalar ciddi sansür kalıplarına uysa da sinemacılara belli oranda açık kapı da bırakılmıştır.

Hatemi göreve başladığı ilk yıldan itibaren sinemanın İslami rejim tarafından propaganda aracı olarak kullanılmasını engellemiştir. *“Sinemanın cami olmadığına inanıyorum. Sinemayı tabii konumundan uzaklaştırırsak, uzun süre yaşayamaz. Bir seyircinin sinemaya baskı altında ya da görev duygusuyla girmesine yol açarsak, toplumu deforme etmiş oluruz.”*¹⁷⁰ Hatemi, İran sinemasının içinde bulunduğu durumdan ancak nitelikli filmler yaparak kurtulabileceğine inanmıştır. Bu nedenle de sinema sanatının ve yönetmenin sansürlerle bastırılmasına karşıdır. İslami rejimin propaganda boyutunda ısmarlama filmler yapmasını engellemiş ve rejime muhalif filmlerin yapılmasını da destekleyerek, İran sinemasını rejim değişiminden sonra tek boyutlu bir sinema olma tehlikesinden kurtarmıştır.

¹⁷⁰ Hamid Nafici, *Selam*, (İstanbul, Eylül 1997”, Cihan Aktaş s.110'daki alıntı.

Hatemi'nin Kültür Bakanlığı'nda kurduğu Sinema Bölümü'nde ilk olarak sinemanın amaçlarını belirlemiştir:

1) En önemli amaçları ulusal bir sinema yaratmaktır. Rejim değişime kadar olan dönemde ithal filmlerin çokluğu ve niteliksiz filmlerin varlığı, ulusal bir sinemanın oluşumuna en büyük sekteyi vurmuştur. Her ne kadar İran sinemasında 1960'lardan sonra belli düzeyde nitelikli filmler art arda kendilerini gösterse de bu örnekler oldukça sınırlıdır. Bu nedenle Hatemi'nin amaçlarının başında toplumsal sinema anlayışını tüm katmanlara yaymak vardır.

2) İthal filmlere belli bir sınırlama getirerek, sadece önemli buldukları yabancı filmlerin dışında film girişini yasaklamıştır. İran hükümeti rejim değişiminden hemen sonra sinemanın toplumsal yapılanmadaki önemini kavrayıp, sinemanın tekrar sosyal yaşama dâhil olması konusunda çalışmalara başlamıştır.

İslami filmlerin yanında Popülist (Farsi) ve entelektüel sinemanın da rejim değişiminden sonra varlığını koruduğu görülmüştür. Ancak konu ve temaların oluşturulmasından, oyuncu seçimine kadar birçok alanda İslami değerler filmlerde yerini almaya başlamıştır. Entelektüel sinemacılar yaptıkları filmlerle İslami değerlerin günlük yaşamda ve sinemada kullanılmasını ve İslami rejimin dayattığı koşulları kendilerine has üsluplarıyla eleştirmişlerdir. Kısaca Hatemi'nin özgürlük yanlısı demeçlerinden destek alan entelektüel sinemacılar devletin sinemaya olan desteğini kendi lehlerine çevirmeyi başarmışlardır.

Hatemi Yeni İran Sineması'nın kilit isimdir ve 1980'lerin başlarından 1990'ların başlarına kadar ülkedeki her türlü kültürel faaliyetten sorumlu olmuştur. Sinemanın İslami rejimin propaganda aracı olmasına baştan itibaren karşı çıkması, sinemanın kendi koşullarında gelişmesini sağlamıştır. *“Hatemi ile birlikte anılması gereken iki kişi daha vardır ki, bu kişiler İran sinemasının gelişmesi için programlar yapmışlardır. Bu kişiler Kültür Bakanı yardımcısı Fahrettin Akbar, diğer ise Farabi Sinema Kurumunun müdürü Muhammed Behiştî'dir. Her iki devlet adamı, sinemanın gelişmesi için programlar yaptılar.”*¹⁷¹

Hatemi'nin özgürlük yanlısı görüşlerine karşı çıkan 'Mücadeleci Ruhaneler Topluluğu', “devrim” olarak adlandırdıkları İslami kuralların toplumun her alanında korunması için sansürün işleme konusunda Hatemi ve ekibine çok ağır eleştirilerde

¹⁷¹ Amir Shahab Rezerviyan İle yapılan Röportaj, Nisan 2005, Tahran

bulunmuşlardır; Sinema yoluyla Batı'nın kötü alışkanlıklarının yeniden ülkeye gelmesinin İslami rejimi tehdit edeceğini savunmuşlardır. Hatemi bu eleştirilere 'devrimin özgürlükçü' yanına atıfta bulunarak cevap vermiştir;

*"Hiçbir asırda ve zamanda milletlerin kültürel alışverişte bulunmasından kaçınılmamıştır. Zamanımızda kültürel değişim hızlı ve tek taraflı olarak gerçekleşiyor. Bu yüzden onu 'kültürel saldırı' olarak adlandırıyor ve üçüncü dünyanın, bağımsız ülkelerin, özellikle İran'ın kültürünü yok etmek için önceden planlanmış bir hareket sayıyorlar. Oysa milli kültürün temelleri korunmadığı takdirde, halkın kişiliğini geliştirmek ve korumak zordur. Bilmeliyiz ki, gelişen ve büyüyen iletişim araçları karşısında mukavemet faydasızdır ve böyle bir mukavemet havanda su dövmeye benzer. Bu durumda ister istemez Batı kültürünün elemanları özellikle müptezel şekilleriyle ülkemize akacaktır. Onunla mücadelenin yolu tehdit, nasihat ve emirle yazılan makaleler değildir. Bu hücumu cevap vermenin yolu, kültürel ve sanatsal alanlara geniş imkânlar sağlanmasından geçer. Asıl, Batı'nın kültürel hücumunu öne sürerek kendi vatandaşlarına hatta devrim taraftarların karşıt bir tutum geliştirenler, Batılı ve yabancı kültüre kapı açmaktadır."*¹⁷²

Hatemi'nin yapmak istediği, iletişim araçlarından sonuna kadar yararlanmaktır. Kültürel ve sanatsal alana gerekli imkân ve özgürlükler verilerek özgün sanatsal yapıtların yaratılmasına yardımcı olunmasını savunmuştur. Hatemi'nin Kültür ve Rehberlik Bakanlığı yaptığı yıllar, sinemaya getirmek istediği özgürlük nedeniyle sinemacılar tarafından altın yıllar olarak adlandırılmıştır. Hatemi diğer devlet adamlarının aksine bakanlığı süresince, 'çağdaş toplum' yaratmak ve kültürün önemi üzerinde durmuş ve sanatçılar tarafından oldukça desteklenmiştir. *"Din adına, kadınlar evde otursunlar, sinema ve musiki ve benzeri sanatlar kötüdür, şeklinde öne sürülen düşüncelerin sosyal ve kültürel açıdan yoksullaşmaya yol açacağı"*¹⁷³ türünde verdiği demeçlerle mollaların tepkisini çekerken, kadınların da takdirini kazanmıştır.

Ancak her ne kadar yenilikçi ve özgürlükçü düşünceye sahip olsa da bakanlıkta yapabilecekleri sınırlı kalmıştır. İslami rejimin ilk yıllarında uygulanmaya çalışılan İslami kuralları ve sinemaya getirilen yasakları yumuşatmaya çalışmış olsa da, İran sinemasında hiçbir zaman istenilen ölçüde bir özgürlük ortamı oluşmamıştır. Ayrıca unutulmamalıdır ki; Hatemi devrimci değil, reformcu bir liderdir ve rejim değişimi sırasında Humeyni'nin en iyi öğrencisi olmuştur. O sadece İslami kuralları çağın gerekliliğine göre uyarlamaya çalışan bir reformcudur. Amacı İslami rejimi yıkmak değil, reforme etmektir. Bu amaç doğrultusunda oluşturduğu politikaları dini

¹⁷² Selam gazetesi, tahrir, 9 nisan 1992", Cihan Aktaş, s.113'deki alıntı.

¹⁷³ Tekapu-i vjir Banuvan,(No.1 Fer verdin 1371", Cihan Aktaş.s.115'deki alıntı.

liderin baskısı sonucunda günlük hayata geçirememiş olması uzun vadede halkta büyük hayal kırıklığı yaratmıştır.

3.2.1. Farabi Sinema Kurumu ve Sinemanın Yeniden Oluşturulması

Farabi Sinema Kurumu kurulduğu ilk yıllarda en önemli görevi; İran sinemasının gelişmesi için gerekli olan her türlü maddi desteğin sağlanmasıdır. Ayrıca sinemanın tam anlamıyla devletin denetiminde gerçekleşmesinin önünü açmaktır. Farabi Sinema Kurumu'yla birlikte;

- İslami değerler ön plana çıkartılır.
- Nitelikli filmlerin yapılmasının özendirilir.
- Yerli filmlere uygulanan vergiler azaltılır, sinema bileti fiyatları yükseltilir.
- Film yapımında kullanılacak yabancı malzemenin temini konusunda döviz kuru yeniden ayarlanır.
- Film yapımcılarına filmlerinin gösterime girecek salonları seçme hakkı tanınır.
- Sinema salonu sahiplerine salonlarında gösterilecek filmleri seçme hakkı verilir.
- Sinema çalışanlarına ve yönetmenlere sağlık ve sosyal güvence sağlanması için, gişe gelirinin %2'lik kısmı ayrılır.
- Bankaların yerli filmleri desteklemeleri için uzun vadeli ve düşük faizli kredi vermesi sağlanır.

Bu destekler sayesinde yerli film üretimi üç katına çıkmıştır. Ayrıca bu dönemde Şah döneminin en önemli yönetmenlerine de yeniden film yapma olanakları sağlanarak, nitelikli filmlerin yapılmasının da önü açılmıştır. Ancak rejim değişiminden sonra İran sinemasında, “*ne Marilyn Monroe, ne Sophie Loren kaldı... Hepsi ahlak anlayışının kurbanı olmuşlar... Öpüşme, yatak ve sevişme sahneleri kesilir*”¹⁷⁴ ya da yasaklanır. Sansür kuralları o kadar serttir ki, kadın oyuncunun saçının tek bir telinin bile görünmesi filmin, yönetmenin, oyuncunun ve yapımcının geleceğini tehlikeye atan, katı yaptırımların devreye girmesine neden olan bir hatadır.

İslami rejimin sinemaya desteği kesindir ancak, bu desteğin belli koşulları vardır. ‘III. Beş Yıllık Kalkınma Planı Esaslarına Göre Siyasalar ve Uygulama Yolları: İran

¹⁷⁴ Nirumand Bahman, **İran**, Çev: Kemal Kurt, Belge Yay., İstanbul, 1988, 172,173 s.

İslam Cumhuriyeti Sineması' kitapçığında, sinemayı desteklemenin koşulları açık bir şekilde belirtilmiştir. Adı geçen kitabın, 'Takdir Edilen Sinema' bölümünde, devletin sinemayı desteklemesinin nedenleri de açıklanmıştır.

*"Kuşkusuz, sinema etkili bir sanattır ve birçok sinemamız toplum yararına olacak konuları gerçekleştirmekte pay sahibi olmak ister. Bu nedenle iyiye yönelen ve kötüden sakınan veya toplumsal, siyasal ve kültürel sorunlarla ilgilenen filmler yayınlanacak tüzük gereğince... Devlet tarafından teşvik edileceklerdir. Ayrıca her yıl İran İslam Cumhuriyeti'nin kurucusunun doğum yıldönümünde bu tür filmlerin yapımcularına özel teşekkür törenleri düzenlenir."*¹⁷⁵

Bunların dışında çocuklar ve gençler için yapılmış, konusu savaş ve din olan filmlere ise karşılıksız destekler verilerek, rejimlerinin hedef kitlesi olan gençlere ve çocuklara yönelik filmlerin yapılması özendirilmiştir. Bu doğrultuda toplam 183 film yapılmıştır. "Bu filmlerin 31'i gençler için yapılmış olan İran-İrak savaşına ait 'Kutsal Savaş' filmi, 25'i çocuk ve ergin çocuklara yönelik kutsal savaş filmi, 31'i gençlere yönelik dini film, 25'i çocuk ve ergin çocuklara yönelik dini film, 21'i çocuk filmi ve 50'si sanat filmi (özel muhatap) olacaktır. Bu filmlere yapılacak karşılıksız desteğin miktarı toplam 13.425.000.000 Riyal olacaktır."¹⁷⁶ Bu oldukça önemli bir rakamdır ve İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemaya verdiği önemi göstermektedir.

Farabi Sinema Kurumunun dış ilişkiler müdiresi Fatemeh Şalmani Moradi' rejimlerinin çok genç olduğunu ve İslam Cumhuriyeti için gençlerin ve çocukların önemini vurgulamıştır. Çocuk ve gençlere yönelik filmlerin dışında, sanatsal filmlere de devlet belli kurallar çerçevesinde destek vermiştir. Öncelikle bu filmlerin topluma yararlı olması koşulu vardır. Bu kurallardan bazıları şöyledir: devlet tarafından yapılan maddi destek yapım giderlerinin %30'unu geçmez. Bu nedenle çoğu yönetmen sanatsal filmlerin yerine, devletin parasal destek sağlayacağını bildiği konularda; ahlak ve dinin ön planda olduğu, savaşın ve şehitliğin övüldüğü propaganda filmler yapmıştır.

Bu destekler sadece Farabi Sinema Kurumu tarafından A ve B derecesine uygun görülmüş filmlere verilmektedir. Eğer bir filmin başka bir filmin taklidi olduğu anlaşılırsa filmin yönetmeni aldığı her türlü yardımı geri vermek zorundadır. Bu

¹⁷⁵ "III:Beş Yıllık Kalkınma Planı Esaslarına Göre Siyasalar ve Uygulama Yolları: **İran İslam Cumhuriyeti Sineması**" Kitapçığından aktaran Özgür Yaren,(Yay.mamii Yüksek Lisans Tezi, 2002)s. 81'deki alıntı..

¹⁷⁶ "III:Beş Yıllık Kalkınma Planı Esaslarına Göre Siyasalar ve Uygulama Yolları: **İran İslam Cumhuriyeti Sineması**" Kitapçığından aktaran Özgür Yaren, s. 82'deki alıntı.

* Bknz. Fatemeh Şalmani Moradi ile yapılan röportaj, 2005 Tahran,

oldukça ağır bir yaptırımdır ve genç yönetmenleri yaratıcılığa yönlendirmektedir. İranlı yönetmenler, baskılardan ve ağır yaptırımlardan kendilerini korumak için, sinemalarına oldukça yakışan bir sinema anlayışını geliştirmiştir. Her türlü baskı ve yasaklama İran sinemasında yaratıcılığın boyutlarını zorlamıştır. Bu nedenle en iyi rejim karşıtı filmler yine bu sistem içinde yapılabilmektedir.

Farabi Sinema Kurumu siyasal anlayışlarını destekleyecek senaryoların yazılması için her yıl yaz döneminde senaryo yazım kursları açmaktadır. Kurum içerik ve biçim olarak uygun gördüğü yüz senaryonun yayın hakkının satın alarak, genç senaristleri motive etmektedir. Genç senaristler altı ay içinde yapımcı bulurlarsa, telif ücretini yapımcıdan alabilmelerini de karara bağlamışlardır. Böylece genç senaristlerin hakları devlet tarafından koruma altına alınmıştır. Böylece ilk beş yıllık dönemde İran sineması belli koşullar gözetilerek devlet tarafından desteklenmeye başlanmıştır. Farabi Sinema Kurumu İran sinemasının yurt dışında temsi edilmesi konusunda önemli girişimlerde bulunmuş ve sonuçlarını ancak 1986'da alabilmiştir.

Sansür İran sinemasının nitelikli filmlerin ortaya çıkmasındaki en olumsuz etken olarak kabul edilse bile, sinemaya yön veren Kiyarüstemi, Beyzai, Naderi, Merhcuyi gibi yönetmenler sayesinde, bu olumsuz koşulları lehlerine döndürmeyi başarmışlardır. *“İran sinemasında sansür, sinemacılar üzerinde bir yandan baskı yaratırken bir yandan da yaratıcılığın canlanmasında itici güç olmuştur. Bu yönetmenlerin ortak yönleri, kendi kültürel koşulları ve geleneklerine bağlı kalarak, yeni bir sinema anlayışı oluşturmalarıdır.”*¹⁷⁷ Özellikle İran şiirinde bulunan metaforik anlatımı kendi sinemalarının anlatım dili yapmışlar ve sansürün katı kurallarından kurtulmuşlardır.

Film yapımı için gereken alt yapı oluşmaya başladıktan sonra ikinci önemli adım olarak yönetmenleri ve seyircileri yeniden sinemaya çekmek için girişimlerde bulunmuşlardır.

“Sinema eğitimi olanlara da olmayanlara da sinema yapma olanağı verildi. Şah döneminde faaliyet gösteren ‘Özgür Sinemacılar’ı göreve çağırdılar. Kısa film yapan bu gençlere uzun metrajlı film yapma izni verdiler. Ayrıca ‘Genç Sinemacılar Derneği’ne üye olan gençler de sinema yapmaya çağrıldı. ‘Gençleri ve Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimini Sağlayan Enstitüsü’nde olanlarda bu bünyede toplandı. Ülke içinde ve dışında sinema eğitimi almış sinemacılar film yapmaya çağrıldı. Devrimden sonra Güzel Sanatlar Fakültesi’nden mezun olan

¹⁷⁷ Sabire Batur, **“Abbas Kiyarüstemi; Çocuk gözüyle İran’ı Keşfetmek”**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 1. Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali Kataloğu, 2003

*genç sinemacılara çalışma imkânı verdiler. Böylece devrim öncesi sinemaya yapılan yatırımlar, devrimden sonra ürün vermeye başladı.*¹⁷⁸

Farabi'nin baştan beri amacı; sloganlarla yüklü, dini klişelerle kaplı İslami rejimin propagandasını yapan bir sinema yapmak değildir. Farabi'nin amacı yılda en az kırk kadar kaliteli film yaparak, 1960'ların sinemasının ulaştığı başarıyı yeniden elde etmektir. Yeniden yapılanma yıllarında rejim yeni sinema anlayışı için yeni sinema yönetmenleriyle birlikte Pehlevi döneminin yönetmenleri ve emekçilerine de ihtiyaç duymuş, bu nedenle İslami rejim katı bir tutum sergilemek yerine, görüşlerine muhalif olup Şah döneminde ön plana çıkmış tecrübeli ve yaratıcı yönetmen ve oyuncularıyla da işbirliğine gitmiştir. Amaçları kısa sürede ülke genelinde belli bir sinema kültürünün oluşmasını sağlamaktır.

1985 yılında bir söyleşide, Ayetullah Hamaney sinema ile ilgili görüşlerini şöyle bildir: *“sinemada yönetmenlerin ve senaristlerin artistlere nazaran daha önemli bir fonksiyona sahip olmaları gerektiğini vurgulamıştı... Hamaney, halk içinde olumsuz bir imajı olan starların, oluşturmaya çalıştıkları sinema anlayışına zarar vereceği görüşündedir”*¹⁷⁹. Bu nedenle İran sineması rejim değişiminden sonra starları ile ortaya çıkmış bir sinema olmamıştır. Neredeyse dünyanın hiçbir ülkesinde görülmemiş bir şekilde starlarından daha popüler yönetmenlere sahiptir.

İran sinemasında 1985'lerden sonra önemli atılımlar yaşanmıştır. Sinemalarında kendi insanlarını ve sorunlarını gerçekçi bir anlatımla seyretmeye başlayan halkın bu filmleri benimsemesi ile yerel ögelere ağırlık veren projeler Farabi Sinema Kurumu tarafından desteklenmiştir. Böylece 1960'lardan sonra gündelik yaşamın sorunları ve konuları tekrar sinemaya taşınmıştır. Farabi'nin katkılarıyla İran sineması yeniden ulusal bir kimlik kazanmıştır. Böylelikle İran sineması yaşadığımız yüzyılda diğer ülke sinemaları içinde en özgün olma sıfatına da sahip olmuştur.

Farabi Kurumunun görevleri arasında yabancı filmleri seçmek ve ithalini denetlemek de vardır. 1985'den itibaren Farabi yabancı filmlerin ülkeye girmesine belli ölçülerde yasaklama getirmiştir. Özellikle yerli sinemanın desteklenmesi doğrultusunda yabancı filmlerin ülkeye girişi daha sonraki yıllarda azaltılarak, yerli

¹⁷⁸ Amir Shahab Razarviyan ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

¹⁷⁹ Aktaş Cihan, a.g.e., 73 s.

sinemaya önemli bir destek verilmiştir. Buradaki amaç yerli sinema sektörünün oluşumunu hızlandırmak ve ulusal kimliğin kazanılmasını kolaylaştırmaktır.

Sansürden geçebilen oldukça sınırlı sayıdaki yabancı filmler ise İslami kurallara uygun hale getirildikten sonra gösterime girebilmiştir. Ayrıca yabancı filmlerin İslami kurallara göre dublajlanması da bu filmleri başka bir şeye dönüştürmüştür. İranlı seyirci sevdiği yabancı starların İslami rejimi öven sözleriyle şaşkına uğratmıştır. Bazen de filmler o kadar çok sansürlenmiştir ki, konunun ne olduğu bile anlaşılabilir hale gelmiştir. Aslında bu şekilde gizli sansür devreye girip, yabancı filmler yoluyla bile İslami rejimin propagandası yapılmıştır. Hatta bazen o kadar kötü dublajlanır ki, filmler anlaşılabilir hale gelerek seyirciler tarafından tercih edilmez. Seyirci yabancı filmler yerine, konusunu bildiği yerli filmleri seyretmeyi tercih etmeye başlamıştır. Böylece İslami rejim belirlediği sansür kurallarının dışında yeni bir sansür daha geliştirmiştir.

Farabi Sinema Kurumu'nun desteği ve teşviki neticesinde sayısız genç sinema alanına yönelmiştir. Alınan her türlü önlem ve desteklerle, 1984 yılında 22 film yapılmışken bu sayı 1985 yılında iki katını aşmıştır. Genç yönetmenlerin cesaretlendirilmesi, yabancı filmlere gelen yasaklamalar, sinema alanına yapılan yardımların ciddi boyutlara ulaşması sonucunda hem sinema sektörü canlanmış hem de seyirciyle istenilen bağ kurmuştur.

Sinema sektörü olarak gelişme gösterdikçe bünyesine daha fazla eğitimli genç sinemacı katılmıştır. Sinema alanında çalışmak isteyen İran Radyo Tv ve Sinema Üniversitesi ve Tahran Sanat Üniversitesi'nden mezun olan öğrencilere iş imkânları sunulmuştur. Rejim değişiminden önce sinema her türlü fuhuşun ve batağın simgesi olarak görülürken, artık orta sınıf ailelerin bile çocuklarına sanat eğitimi almaları ve sinema okumaları konusunda destek oldukları görülmüştür. M. Mahmelbaf **Selam Sinema** filminde tam da bu konuyu işlemiştir. Bir film yapmak istediğini ve oyuncu aradığı duyurusunu yapan yönetmen başvurularında izdiham yaşanmasını ve çarşafli genç kızların bile bu seçmelere katılmasını İran sinemasına özgü belgesel tadında bir kurmacayla aktarmaktadır. Bu film sinemanın toplumsal yaşamdaki dönüşümünü görmek için iyi bir örnektir.

1980'lerin ortalarında film endüstrisinin rasyonelleşmesi ve yerli üretimin teşvik edilmesi sonucu sinemada ortak tavır ve arayışlar ortaya çıkmıştır. Geçmişte üst

yapının önemsiz bir parçası olarak ret edilen sinema İslami rejimle birlikte kültürün önemli bir parçası olmuştur. Sinema sektöründe çalışmak eskiden aşağılanır ve küçük görülürken, artık toplum tarafından kabul edilen ve saygı gören bir uğraş haline gelmiştir. Devlet başkanı Ali Ekber Haşimi Rafsancani meclisteki konuşmasında; *“bizim sanatçılarımız kadın ya da erkek saygı görmemekten şikâyetçi iken şimdi herkesten saygı görüyorlar, işte gerçek devrim budur”*¹⁸⁰ diye konuşmuştur.

Farabi Sinema Kurumu tarafından rejimin ideolojisinden farklı bakış açısına sahip birçok yönetmene de bu dönemde yeniden sinema yapma yetkisi verilmiş ve bu sayede sinemanın çeşitlenmesi sağlanmıştır. Sinema alanında yapılan yenilikler ve desteklemeler sayesinde film yapımı oldukça büyük bir artış göstermiştir. Dönemin olumlu havasından etkilenen geçmiş dönemin Yeni Dalga yönetmenleri de bu dönemde yeniden önemli yapıtlar yapmaya başlamışlardır. Bu yönetmenlerin arasında Beyzai, Nadiri, Mehrcuyi gibi muhalif yönetmenler de vardır. Özellikle Beyzai'nin **Başu**, **Küçük Yabancı** filmi (1985) Nadiri'nin **Koşucu** (1985), Takvai'nin **Kaptan Hürşit** (1986) ve Mehrcuyi'nin **Kiracılar** (1986) filmleri bu filmlerin en önemlileridir. İran'da 1987 yılında filmlerin büyük bir kısmı devlet destekli çekilmiştir.

Rejim değişimi sonrasında da Kiyarüstemi İran sinemasının en önemli yönetmendir. Gençleri ve Genç Yetişkinleri Geliştirme Enstitüsü'nde başlayan sinema serüvenine, her türlü iç çatışmalara ve çift başlılığa rağmen muhalif filmler yaparak günümüze kadar mevcut sinema dilini sürdürmeyi başarmıştır. Kiyarüstemi gibi Pehlevi döneminde de filmler yapan muhalif yönetmenler Beyzai ve Mehrcuyi de çizgilerinden ödün vermeksizin film yapmaya devam etmiştir. Rejim değişiminden sonra sinemayla ilgilenmeye başlayan Makhmalbaf **İyilerin Düğünü** (1988) filminde İran-Irak savaşı sonrasında İran'ı sert bir dille eleştirmiştir. Mir-Hosseini'ye göre, bu filmler İran sineması için çok önemlidir. Çünkü rejimin en baskıcı olduğu dönemlerde yaşadıkları olumsuzları ifade etme konusunda cesaret göstermişlerdir. Böylece kendilerinden sonra gelen genç sinemacıları da cesaretlendirerek, rejim eleştirisi yapan filmlerin çekilmesine öncülük etmişlerdir.

¹⁸⁰ a.g.m., 66 s.

Sinema tüm entelektüellerin ve aydınların ilgisiz kalmadığı sürece farklı, tartışan, yaşayan bir alan olduğunu kanıtlamayı başarmıştır.

Rejim değişiminden sonra beklenmedik bir şekilde sinemaya yapılan yatırımlar ve destekler sayesinde canlı bir sinema ortamı yaratılmıştır. İlk şubesi Tahran'da açılan Genç Sinemacılar Derneği gençlere fotoğraf ve sinemayı öğretmiş ve kısa film konusunda gençleri cesaretlendirmiştir. Ayrıca ülke çapında 60'a yakın sinema büroları kurarak, gençlerin sinema ve fotoğraf konusunda eğitim almalarını da sağlamıştır. Bu dernekler günümüzde de faaliyetlerini devam ettirmekte ve genç sinemacıların kısa film yapımından, eğitimlerine kadar her alanda destek vererek, gençlerin hayallerini gerçekleştirmelerine yardım etmektedir.

*"Farabi sinema kurumu, geçmiş dönemden farklı yeni sinemacılar yetiştirmek üzere, sinema okulları açtı, kurslar ve seminerle düzenledi, sinema dernekleri kurdu ve sinema dergileri çıkarttı."*¹⁸¹

Farabi sinema kurumu önderliğinde sinema alanında yeni bir uygulama daha başlatılmıştır. Filmler elli kişilik bir jüri tarafından derecelendirilmiştir. Jüri üyeleri akademisyenler, yazarlar ve sinema eleştirmenlerinden oluşmuştur. Jüri tarafından,

*"filmler; a, b, c, d, şeklinde dört düzeyde sınıflandırılmıştır. İyi filmlere, iyi yönetmene ve iyi senaryoya daha fazla imkânlar sağlanmıştır. En iyi sinema salonları ve sinema seyircisi bakımından en elverişli saatler, kaliteli sayılan sanat değeri taşıdığı düşünülen bu filmlere ayrıldı. Verilen destek nedeniyle, "a" ve "b" sınıfında olan kaliteli filmlerin ortalama kazançları yükselirken, "c", "d" sınıflarına girenler genellikle kâr edemediler. Bu filmlerin yönetmenlerinin çalışma izni tehlikeye düşebilirdi. "C" grubu bir film yapan yönetmen iki yıl destekten mahrum kılıyordu. Yani kısaca cezalandırılmıştır. Bu uygulama ile yönetmenler daha yaratıcı filmler yapmaya yönelmiştir. 1992'den sonra derecelendirmelerde "d" grubu kaldırılarak, filmler üç grupta değerlendirilmiştir. Neticede özenle çekilmiş filmlerin ticari başarısı, yapımcıları bu tür filmlere daha fazla yatırımda bulunmaya sevk etmektedir. Daha yüksek bir fiyatla uygun zamanda uygun seyirciye sunulduğu için, kaliteli yapımların hâsılatı yükselmektedir. Bu planla sinemada tabii bir tasfiye başlamıştır"*¹⁸²

Amaç nitelikli filmlerin desteklenmesidir. Filmlerin bu şekilde sınıflandırılmaları yönetmenleri de kaliteli filmler yapmaya yöneltmiştir. İyi filmlerin iyi sinema salonlarında ve en iyi gişe saatlerine konulması filmleri ticari olarak desteklemiştir.

Devletin sinema sektörünü desteklemesi sesli çekimleri özendirmeyle devam etmiştir. Devlet sesli çekim için gerekli malzemenin alımında ucuz döviz kuru uygulatarak sesli çekimleri cazip hale getirmeye çalışmıştır. Sesli çekimler gerçekçi

¹⁸¹ Sabire Batur, "Kar Altındaki Ateş İran Sinemasında Kadın", Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 mart, 2004, Sempozyum Bildiri Metinleri, 3.Cilt, Yeditepe Üniv.Gsf, İstanbul, Ağustos, 2004,

¹⁸² Aktaş Cihan, a.g.e., 60 s.

anlatımı güçlendirmiştir. Ayrıca sesli çekimlerin desteklenmesindeki diğer bir amaç da yabancı filmlerin dublajlı olmasını engellemektir. Böylece her alanda yerli film piyasasının desteklendiği görülmektedir. Ayrıca, Sayın Moradi, Farabi Sinema Kurumunun günümüzde sinema için yaptıkları yatırımları şöyle anlatmaktadır;

“Festivaller yapmak. Herhangi bir festivale maddi destek vermek. Marketing yapmak ve yabancı festivallerine katılım sağlamak ve filmlere küçük miktar da kredi veriyoruz... Bunların yanında yeni başlatılan bir uygulamayla tüm okullarda, 06–13 yaş grubu çocuklara sinema konusunda seminerler veriliyor, filmler izletiliyor. 6 yaş grubundan filmle ilgili resim çizimleri isteniyor, 13 yaş grubundan da filmin eleştirisini yapmaları. Bu uygulama çok önemli, çünkü sinema eğitiminin çocuk yaşlarda başladığının farkındalar. “Biz hedefler koyduk. Bizim hedefimiz geleceğe ve çocuklara ait bir vizyon oluşturmak.”¹⁸³

Çocuklara yönelik yatırımları bununla da bitmemiş bitmiyor. Çocukların yurtdışında düzenlenen çocuk film festivallerine gitmeleri sağlanmıştır;

“Mesela İtalya’da uluslararası bir çocuk filmleri festivali vardır. Her yıl düzenlenir. Biz gazeteyle ilanlar veriyoruz. Dil bilen tüm çocuklar bu festivale gidebilir diye. Birçok çocuk bu ilana müracaat ediyor. Biz onlardan kendilerini anlatan bir yazı ve beğendikleri bir filmin konusunu anlatan bir şeyler yazmalarını istiyoruz. Jüri bu çocukların arasından İtalya’da jüri olabilecek çocukları seçiyor. Seçtiğimiz çocuklar kızlı erkekli gruplar halinde İngilizce bir seminere katılıyorlar. En iyileri seçip film Festivaline jüri olarak gönderiyoruz. Aynı şekilde İtalya’dan da buraya çocuklar geliyorlar ve buradaki festivalde jüri üyesi oluyorlar.”¹⁸⁴

Bu yaklaşım da gösteriyor ki, sinemaya bu rejim gerçekten değer vermektedir. Ayrıca Farabi Sinema Kurumu’nun her yıl çıkarttığı birinci hamur kağıda bastırıldığı sinema yıllığı da övgüye değerdir. Yapılan önemli önemsiz tüm filmler, filmin künyesi, yönetmen hakkında bilgi ve filmin özeti hem Farsça hem de İngilizce sunulmaktadır, Örneğin geçen yılın (2006) sinema yıllığı kitabının yanında ayrıca filmlerin fragmanlarından oluşan bir de VCD verilmiştir. Tüm bu yatırımlar İran İslam Cumhuriyeti’nin sinemaya verdiği önemi göstermektedir.

Devletin sinemaya desteği sadece ulusal değerlerin ön plana çıkarıldığı ve rejimin propagandasının yapıldığı filmlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanatsal niteliği olan yapımlar da desteklenerek, sinemanın ulusal kültürün bir parçası olarak kabul görmeye başlanması sağlanmıştır.

Farabi Sinema Kurumu hedeflerine uygun olarak yurt dışında azımsanmayacak bir başarı sağlamıştır. Dünya sinemasının gündemine oturmuş, tüm dünya tarafından merakla izlenen bir sinema olmuştur. Ülkesinde de yılda 70 film çeken ve yaklaşık 25 milyona yakın seyirciye sahip olmuş dev bir sinema sektörü yaratmıştır.

¹⁸³ y.a.g.röportaj,2005

¹⁸⁴ y.a.g.röportaj,2005

İran sinemasının Tahran şehrinde iki tane büyük sinema stüdyo şehri bulunmakta ve bu setlerde birçok film çekimi yapılmaktadır. Ancak Farabi yetkililerince bu şehirlerin olanakları ve büyüklüğünün İran sinemasına yetmediği düşünülmektedir. Daha büyük ve teknolojik olanakların mükemmel olduğu dev bir sinema şehri kurulması için çalışmalar yapılmaktadır.

“Bir ay önce Tahran’ın yakınlarında bir bölgede uluslararası bir seminer yapıldı. Bu bölgede büyük bir sinema seti yapılacak. Ariflex firması ve diğer on büyük sinema araçlarını yapan firmalar geldiler. Son teknolojilerin kullanılacağı bu sinema kentinde kullanılmak üzere tüm araçlarını gösterdiler. İki büyük mimarlık firması ki, bunların biri İranlıydı diğeri Avusturyalı, bunlar gelip bu şehrin tasarımını yapmak için çalışıyorlar. Biz yılda 70–80 film yapıyoruz. Ama yılda 200 film yapmak hedefimiz. Bunun için uğraşıyoruz. Ve biz potansiyel olarak ve iş gücü olarak da buna sahibiz. Ve orada sinema şehri yapıldığında böylece yılda 200 film yapabileceğiz.”¹⁸⁵

Bu proje hayata geçirildiğinde, İran sineması, Hollywood ve Bollywood gibi, Ortadoğu ve Avrupa’nın en üretken sineması olacaktır.

Yurt dışında yaşayan fotoğraf sanatçısı ve film yönetmeni Şirin Neşat’ın dediği gibi;

“İran sineması ülkeme saygıyı ve ülkemin tanınırlığını geri getirdiğini düşünüyorum. Bu yalnızca kültürle oldu. Bunun her türlü olanağa sahip öteki ülkelerde değil de İran’da olması çok ilginç bir durum. Orada yaşayan insanlar yalnızca hayatta kalmayı başarmadılar, aynı zamanda büyük sanat eserleri verdiler. Bu bana yönetimlerin geçici, kültürün kalıcı olduğunu gösteriyor.”¹⁸⁶

3.2.2. Sinema Sektörünü Oluşturan Kurumlar:

İran’da sinema sektörü kamu kuruluşları, karma yapıda olan kuruluşlar ve özel sektör olarak varlık göstermektedir.

Kamu Sektörü: Farabi Sinema Vakfı, Film, Foto ve Slayt Üretim Merkezi, Deneysel ve Amatör Filmleri Geliştirme Merkezi, İslami Film Uygulayım Merkezi, Genç Sinemacılar Derneği, İslam Cumhuriyetinin Sesi ve Gözü (Tv kanalları), Savaş Propaganda Kumandanlığı, Devrimci Bekçilerin Kültürel Birliği, Devrim Komitesinin Film Bölümü vb.

Karma Sektör: İslami Propaganda Örgütü, İslami Kültür ve Sanat Grubu

Özel Sektör: Film Kooperatifleri, Bağımsız Yapımcılar, Ticari Firmalar, Film Stüdyoları¹⁸⁷

Bu sektörlerin yanı sıra, filmlerinin sansürlenmesini istemeyen yönetmenlerin çoğu, yabancı ortaklı yapımlar yaparak, filmlerinin sansürlenmesini ve yurt dışına rahat çıkmasını garantilemişlerdir. İran bulunan sinema sektörünce yapılan filmler,

¹⁸⁵ Fatemeh Şalmani Moradi ile yapılan röportaj, 2005 Tahran, Sabire Batur

¹⁸⁶ Seray Genç, “Yeni İran Sinemasında Farklı Bir kadın”, Şirin Neşat ile söyleşi, **Yeni Film Dergisi**, Sayı:3, Ekim-Aralık 2003, 30.s.

¹⁸⁷ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, **25.Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, Çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 68 s.

Ortadoğu da çekilen filmlerin neredeyse % 60 şını oluşturmakta ve Ortadoğu'nun en üretken sektörü olma özelliğini de taşımaktadır. Yabancı yapımcıların desteklediği filmlerde yönetmenler daha özgür bir alan bulmaktadırlar. Özellikle Abbas Kiyarüstemi'nin son yıllarda filmlerinin sürekli yabancılar tarafından desteklenmesi, ülkesi İran'da çok da hoş karşılanmamaktadır.

“1979–2000 Yılları Arasında Yapılan Yerli Filmler

| <u>Yıl</u> | <u>Film Sayısı</u> |
|------------|--------------------|
| 1979–80 | 14 |
| 1980–81 | 16 |
| 1981–82 | 12 |
| 1982–83 | 11 |
| 1983–84 | 22 |
| 1984–85 | 56 |
| 1985–86 | 57 |
| 1986–87 | 49 |
| 1987–88 | 46 ¹⁸⁸ |
| “1989 | 49 |
| 1990 | 56 |
| 1991 | 45 |
| 1992 | 52 |
| 1993 | 56 |
| 1994 | 45 |
| 1995 | 62 |
| 1996 | 63 |
| 1997 | 54 |
| 1998 | 64 |
| 1999 | 54 |
| 2000 | 60 ¹⁸⁹ |

¹⁸⁸ a.g.m.,s.68 s.

¹⁸⁹ Kaynak: Farabi Sinema Kurumu Yayınları Tahran, 2001

3.2.3. Farabi'nin İran Sinemasını Yurtdışına Açmasındaki Nedenler

1980'lerin sonlarında Farabi Kurumu'nu ilgilendiren, nitelikli filmlerin önemli uluslararası festivallere katılımına öncülük etmek ve tüm dünyaya İran sinemasını tanıtmaktır. 1986'dan itibaren Farabi İran filmlerinin yurt dışındaki festivallere katılması için önemli girişimler başlatmıştır. Amaçları sinema yoluyla dış dünyaya İran'ı tanıtmaktır.

*“Farabi'nin yabancı festivaller bölümü müdürü Şeca Nuri bu çabalarını, 'sinema milletleri tanımak için en iyi pencere, selam vermek için de en uygun vesile' diyerek, açıklıyor... İlk yıllarda uluslararası festivallere katılım için gönderilen 400 mektuptan ancak 4'üne cevap alınabilmişti. Sinema sanatçıları ve eleştirmenlerin büyük kısmı, İran filmleri bir yerde gösterime girdiğinde, bu filmleri seyretmeye bile yanaşmamıştı. 1986–1991 yılları arasında bu tutumların değiştirilmesi için yoğun bir gayret gösterildi”.*¹⁹⁰

Bu yıllarda İran, Irak ile savaş halindedir ve birçok film yoğun bombardıman altında çekilmiştir. Dünya sinema tarihinde İtalyan Yeni Gerçekliği döneminden hatırladığımız savaş sırasında film yapımı bu kez Doğu'da İran'da gerçekleşmiştir. Üstelik kendilerini dış dünyaya tanıtmaya gibi bir misyon da yüklenmişlerdir. Bu bir anlamda ülkenin rejim değişiminden sonra yurt dışına tanıtımı anlamına gelmiştir.

Rejim değişiminden sonraki kaotik ortamda hiç de kolay olmayan bir girişimi başlatan Farabi Kurumu her türlü siyasi baskıya ve yaşanan savaşa karşın, yabancı festivallere katılmakta kararlı bir tutum izlemiştir. Yurtdışında yapılan ilk girişimlere olumlu cevap alamayan Farabi yetkilileri, *“İlk beş yıl içinde dış festivallere gönderilen filmlerde en azından yüzde elli oranında dış dünyanın anlayabileceği bir sinema dili kullanmışlığa dikkat ettiklerini”*¹⁹¹ itiraf etmişlerdir. Yani devlet desteği ile çektikleri bu filmlerde anlattıkları hikâyenin, Batılılar tarafından anlaşılması için çaba harcamışlardır. Rejim değişiminden sonra dış dünyaya kapılarını kapatmış olan İran, ülkedeki değişimleri ve rejimlerini Batı ülkelerine sinemaları aracılığıyla göstermek için yoğun bir çaba harcamıştır. Batı ise İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemasında sadece kara çarşafli kadınların ve “devrim muhafızı” olan sarıklı ve sakallı adamların boy gösterdiği, yeni rejimin “devrim”in propagandasını yapan filmler olacağı konusunda sabit fikirli davranmıştır. Ancak İran Sineması 1985 yılında Naderi'nin **Koşucu** filminin uluslararası bir festivalde ödül almasından sonra Batı'nın dikkati çekilebilmiştir.

¹⁹⁰ Aktaş C., a.g.e., 63 s.

¹⁹¹ Aktaş Cihan, a.g.e., 64 s.

İslami rejimin ‘Şeytan’ olarak kabul ettiği Batı’yı önemseyip, rejimlerini sinema aracılığıyla tanıtmaya çalışmaları çelişki gibi görünmektedir. Oysa yapılmak istenilen basittir. İslami rejimce çekilen bu filmlerde Şah döneminde Batı’nın kuklası haline gelen ‘yozlaşmış toplumun’ İslami rejimden sonra ‘kendi özüne dönüp’ ‘erdemli ve ahlaklı’ olması ve İslami rejim sayesinde her türlü ‘kötülükten arındığı’, ‘insani değerlerinin önemi’nin kavradığını anlatan filmlerle İslami rejimin ‘yozlaşmış’ ve ‘hastalanmış’ bir toplumu’ nasıl ayağa kaldırdığını göstermektedir.

Bu İran sinemasında yaşanan yapılanmanın devlet yönünden gözükten propagandacı ilk yüzüdür. Bu filmlerin içinde metaforik anlatımı ön plana çıkarıp, rejim eleştirisi yapan entelektüel sinemacıların yaptığı öyle filmler vardır ki, bu filmler zekice yapılmış ve sansürü atlatarak yurt dışı festivallere katılabilmiş, Batı izleyicini şaşırtmıştır.

Farabi’nin ısrarlı girişimlerinin sonucu 1985 yılında Emir Naderi’nin **Koşucu** filmi, Nantes Film Festivali’nde büyük ödülü kazanmıştır. Bu olay İran kadar yabancı ülkeler içinde büyük bir sürpriz olmuştur. Batılıların hiç beklenmedik bir zamanda İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Nadiri dünyaya İran sinemasının hâlâ var olduğunu kanıtlamıştır.

*“Koşucu devrimden sonra uluslararası festivallerde dikkati çeken ilk İran filmi oldu. Bu film 1987’de San Fransisco Film Festivali’nde en seçkin on film arasına girdi. Aynı yıl yabancı film dalında Oscar’a aday gösterildi ama İran yönetimi filmi Oscar jürisine sunmadı. Amerika ve İngiltere şirketlerinin Koşucu’yu satın almalarından sonra Batı ülkelerinde birdenbire İran’da kayda değer bir sinemanın varlığı fark edildi...1986’da Farabi’nin girişimiyle, Mesut Caferi Cozani’nin **Soğuk Yollar** 1985 Berlin Film festivaline kabul edildi.”¹⁹²*

Bundan sonra İran’dan festivallere gönderilen her film tartışmasız kabul görmeye başlamıştır. Yabancı ülkeler İran’dan gelen her filmi dikkatle ve ilgiyle izlemeye başlamıştır.

“1988’de yaklaşık olarak 125 çeşitli düzeyde uluslararası katılım gerçekleşti.1989’da bu sayı 240’a yükseldi. İran filmleri 1989’da 8 festivalin büyük ödülünü kazandı, birkaç da mansiyon aldı. Bazı festivallerde İran filmlerine siyasal nedenlerle ödül verilmeyişi ciddi eleştirmenler tarafından tenkit edildi.”¹⁹³

İran sineması yurtdışına açılırken Amerikan yönetiminin baskı ve engellemelerine maruz kalmıştır. ABD yönetimi İran filmlerinin festivallere katılmasını, hatta ödül almasını engellemek için birçok alanda çalıştıysa da en

¹⁹² A.g.e.s.65

¹⁹³ A.g.e.67

azından Avrupa'da başarılı olamamıştır. Ancak İran filmleri Avrupa'daki başarılarından sonra Amerikan seyircisinin de dikkatini çekmeyi başarmıştır. Artık birçok Amerikalı seyirci Kiyarüstemi ve Mahkmebaf ve Mejidi'nin filmlerini izlemiştir. Ne ilginçtir ki, din adamları başlangıç yıllarından itibaren Batı'nın her türlü kötülüğünün kaynağı olarak gördükleri ve her zaman muhalefet gösterdikleri sinemanın yıllar sonra dünyaya kendilerini anlatmanın en iyi yolu olduğunu fark etmişler ve bu amaç doğrultusunda sinemaya çok önemli yatırımlar yapmışlar ve hâlâ da yapmaktadırlar. Bu, İslami rejim açısından çelişkili bir durum olarak görünse de, rejim bu çelişkiyi kendi lehine kullanmıştır.

İran sineması yurt dışına gönderilen başarılı filmler sayesinde dünyanın İran'a olan negatif bakışını da değiştirmiştir. İran'ın rejim değişimi sırasında ve sonrasında dünyadaki imajı çok kötüdür. İslami rejimle birlikte ilk yıllar şiddetin, idamların, toplumsal baskıların var olduğu, üniversitelerin kapatıldığı, sinema salonlarının seyirciyle yakıldığı kaotik bir ülkedir. Dış basında da bile İran haberleri sarıklı ya da yeşil bantlı besic askerler ile kara çarşafı kadınlardan başka bir şey sunmamıştır. Bu kötü tablonun değiştiğini kanıtlarcasına İran filmlerinin neredeyse tüm festivallere katılması amaçlanmıştır. İlk kez bir ülke, sineması yoluyla kendini dış dünyaya tanıtmaya başarısı göstermiştir. Bu durumu genç yönetmen Rıza Mir Kerimi şöyle ifade etmektedir;

“İran siyasi olarak inzivadadır. Yabancı bir ülkede herhangi bir şekilde varlık göstermek İran'ın yararınadır. Hatta o filmlerde İran'ın bazı sosyal durumlarını eleştiren filmler olması daha da önemlidir. Yabancı ülkelerde gösterilen İran filmlerini göz önünde bulundurursanız fark edeceksiniz. Bu filmlerin eleştirel dili olmasından ziyade, İran sinemasının dış piyasada varlık göstermesi etkiliyor. Devlet inzivada olduğu için, sinemayı kendi yararına kullanmıştır... Nerede ve hangi alanda İran bayrağı yükselirse bizim için iftihar kaynağıdır. Ve bu politik açıdan da dış dünyaya iyi bir izlenim bırakır.”¹⁹⁴

Ancak yurtdışında yaşayan ve İslami rejime muhalif olan İranlılar festivallere katılan tüm yönetmenlere karşı tavır almışlardır. Sinemacıları İslami rejimin propagandasını yapmakla suçlamışlardır. *“Biz yurt dışında bir festivale katıldığımızda; bu festivale gelen rejim muhalifi İranlılar, bizleri rejimin propagandasını yapmakla suçlarlar ve ağızlarına geleni söylerler. Ama bizim böyle bir amacımız yok. Ben filmlerimi kendi bulduğum parayla yapıyorum.”¹⁹⁵* Dışarıdan bakıldığında sinemanın devletin elinde olduğu ve kurmuş oldukları yeni rejimin

¹⁹⁴ Rıza Mir-Kerimi ile yapılan röportaj, Nisan, 2005, Tahran

¹⁹⁵ Amir Shahab Razarviyan ile yapılan röportaj, Nisan 2005, Tahran

yapmış oldukları “devrimin” tanıtılması ve yayılması için sinemayı propaganda aracı olarak kullandığı şeklinde bir yorumlanama yanlış sayılmasa da tam olarak doğru da değildir. Bu durum ‘madalyonun iki yüzüne’ benzetilebilir.

“Bu sinemacılar İran’a döndükleri zaman ‘Neden İran aleyhine faaliyette bulunuyorsunuz?’ sorusuyla karşılaşıyorlardı. Batı basınında İran filmlerinin çok zekice ve sanatsal yöntemlerle İslam Cumhuriyeti’nin propagandasını yaptığı öne sürülmüştü. Fakat aynı tarihlerde İran basınında da bu filmlerin İslam cumhuriyetinin aleyhine çekilmiş filmler olduğunu öne süren eleştiriler yayınlanıyordu. Yönetmen Tahmine Milani, bu tutarsızlığı şöyle dile getiriyor: ‘Batı’da bize gerici veya rejimin adamı damgasını vuruyorlar, İran içinde ise garpzedeler’”¹⁹⁶ olarak ülkelerinde kötü muamele görmektedir.

3.2.4 İslami Rejimin Sinemayı Desteklemesinin Nedenleri

“Kültür ekmek ve süte benzer. Nasıl devletler ekmeği ve sütü finanse ediyorsa, kültürü de finanse etmesi gerekir.”

Massoud Bakhshi*

1990 yılına kadar İran’da film yapmak isteyen ve iyi bir projesi olan yönetmenler Farabi sinema Kurumu’nca desteklenmiştir. Bu destek gerek malzeme gerekse kredi anlamında sağlanmıştır. Bu işbirliğinin sonucunda İran sineması dünya sinemasında kendisine azımsanmayacak bir yer edinmiştir.

Kültür Bakanlığı Sinema Araştırma ve İnceleme Merkezi Müdürü Tahmasebi ile Özgür Yaren’nin 2001 yılında yaptığı görüşmede, Tahmasebi sinemaya devlet desteğinin devam etmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

“Biliyorsunuz ki şu anda biz Amerikan ambargosu altında yaşıyoruz. Tarihte Amerikan ambargosuna rağmen kendi ayakları üzerinde durabilen hatta ilerlemeye devam edebilen çok az ülke var. İran o az sayıda ülkelerden biridir. Bu koşullarda devletin özel sektörü desteklememesi düşünülemez. Bu ambargo altında devlet desteği olmadan sinemanın ya da başka herhangi bir dalın gelişmesi olanaksızdır. Biliyorsunuz ülkeye teknoloji girişi gerçekleşmiyor, başka ülkelerle işbirliği engelleniyor. Bu koşullarda devlet desteğinin olmaksızın gelişme ve ilerleme olanaksızdır. Ülkenin inandığı ve öngördüğü hedeflere ulaşması için devlet

¹⁹⁶ “Tahmine Milani ile söyleşi, (Zenan, No.35 1376), Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran Sineması**, Nehir Yay., İstanbul,1998) s.169’daki alıntı.

* Massoud Bakhshi İran Genç sinemacılar Derneği Başkanı’nun araştırmacı ile röportajı, Sabire Batur, 2005,Tahran

*ve insanların el ele vererek bu gelişmeyi ve ileri doğru hareketi devam ettirmesi gerekiyor. Ekonomik, kültürel, toplumsal ve siyasi gelişme için devletin desteği gerekiyor.”*¹⁹⁷

Farabi Sinema Kurumu'nun Dış İlişkiler Müdürü Sayın Moradi ile 2005 yılında yapılan görüşmede Moradi de Tahmasebi'nin görüşüne benzer bir görüşü dile getirmiştir:

*“Genç kuşak yönetmenlerimiz bize geldiğinde hayır cevabı almamalı, mutlaka yardım almalı. Çünkü biz Amerika'ya yok dedik bir kere. Biz Amerika'ya yok dedik ve tüm dünyada yalnız kaldık. Ve tüm TV ve sinema ürünlerimizi kendimiz kendi imkânlarımızla, kendi doğrularımız doğrultusunda yapmak zorundayız. Bu olaya ekonomik açıdan bakarsak, mesela birçok ülke 'yabancı bir ülkenin sinemasından ürünlerini alırım ve senede 1 milyon dolar veririm, kolayca gösteririm, başım da ağrımaz' diye düşünür. Ama bizim için sinema kültürü ve bu kültüre erişmek çok daha önemlidir. Biz bunun için yılda en az 2-3 milyon dolar para harcıyoruz.”*¹⁹⁸

Ayrıca bu konuşmadan çıkan diğer bir sonuçta çok önemlidir: 'Biz kapılarımızı Amerika'ya kapattık dünyada tek kaldık ve artık gençlerimize hayır diyemeyiz' anlamına gelen bu yaklaşımda Moradi'nin sözlerinden de İslami rejimin sinemayı desteklemesinin zorunluluğunun altını çizmiştir. İran'ın dünyada yalnız kalması dünya tek kalmaları ve İranlıların İslami kurallar çerçevesinde yaşamak zorunda olması ve eğlence alanlarının olmaması sinemanın, eğlendirme işlevini daha da önemli hale getirmiştir. Kısaca Moradi ile yapılan konuşmadan çıkarılacak sonuç, Farabi'nin İranlı gençlerin hayallerini gerçekleştirmek gibi bir misyon yüklenmiş olmasıdır. Ayrıca yine sinemanın tüm dünyadaki işlevinden ayrı olarak, gençlerin yaşamlarına eğlence alanı olarak dâhil olmasıdır. Tüm dünya ülkelerinden farklı olarak, İslami rejim gençlere film çekmeleri için her türlü olanağı sağlanarak, sinema alanının eğlence alanına çevirmiştir. Bu dünya sinemasında benzeri olmayan bir durumdur ve İran İslam Cumhuriyeti'nin dayattığı özel durumun sonucudur. *“İran sinemasının personel sorunu yoktur. 280 uzun metrajlı film yönetmeni ve 600 den fazla kısa film yönetmeni vardır.”*¹⁹⁹ Bu sayıda kısa film yönetmenin olması gençlerin film yaparak eğlendikleri gerçeğini de sayısal olarak desteklemektedir.

“Bizim geleceğimiz gençlerimiz. Bu İran'a ait bir şey değil. Tüm dünyada bu böyledir. İran'daki politika şudur; eğer senin bir projen ve yeteneğin varsa, bu yeteneğini göstereceksin. Benim tanıdığım 17-18 yaşında üniversite öğrencisi olan birçok genç var. Mesela felsefe okuyor ya da üniversitede herhangi bir bölümde okuyor. Ama gerçekten de film yapmak

¹⁹⁷ Kültür Bakanlığı Sinema Araştırma ve İnceleme Merkezi Müdürü Tahmasebi ile Özgür Yaren'in röportajı, 2002, Devrim Sonrası İran sinemasında Muhsin Mahmelbaf Örneği, Yayın... mamış Yüksek lisans Tezi, 85 s.

¹⁹⁸ Moradi, Farabi Sinema Kurumu Dış İlişkiler sorumlusu'nun araştırmacı ile röportajı, 2005 Tahran

¹⁹⁹ Rıza Mir-Kerimi, Yönetmen, Kısa Film Derneği Üyesi, Nisan 2005 Tahran

*istiyorlar. Biz onlara yardım ediyoruz. Bu yardımı ailesinden alamaz ve biz devlet olarak ona bu yardımı veriyoruz. Onlarda öyle filmler yapıyorlar ki, insan hayranlıkla bakıyor.*²⁰⁰

İslami rejim gençlerine ve çocuklarına inanıyor ve onlara sinema yoluyla kendilerini ifade etme imkânı veriyor. Günümüz koşullarında İslami rejimin başka da şansı yok gibi gözüküyor. Gelişmiş ülkelerdeki yaşlıları daha fazla özgürlük alanına sahipken, İranlı gençlerin bu alanlardan büyük ölçüde yoksundur, örneğin gidecekleri bir diskotek, gece kulübü ya da pub yoktur. Ama İslami rejim sinemayı her alanda baskıladıkları gençlerin kendi dünyalarını filmler yoluyla aktarabilecekleri bir eğlence alanı haline getirmiştir. Ve bu eğlence alanı rejim tarafından desteklenip, ülke genelinde yüze yakın şubeler açarak, sadece büyük şehirlerde yaşayan gençlere değil, ülkedeki tüm gençlere sinema yoluyla ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda;

*“Genç Sinemacılar Derneği, yeni ve genç yetenekleri keşfetmek için 1982 yılında kuruldu. Bu dernekte sadece 8 mm’lik film yapılıyor. 52 şubesi var. 52 şehirde aynı zamanda eğitim de veriliyor. Bu eğitim 1–2 yıllık kurslarla oluyor. Bu kurslar fotoğrafçılık ve film yapımıcılığı üzerine veriliyor. Bu genç yönetmenler yaptıkları filmleri bölgesel festivallere gönderiyorlar. Bölgesel festivallerde derece alan filmler, ulusal gösterimlere katılıyorlar. Bu festivaller 21 senedir yapılıyor. Bu festivallerde ödül alanlar ise yönetmen oluyorlar.”*²⁰¹

İran sinemasında bu düşünceye sahip olan yöneticiler, gençlere maddi destek sağlamaktadırlar. Gençlerine olan güvenleri tam olan devlet yetkilileri iyi bir projeye maddi anlamda destek vermektedirler.

Ayrıca Bakhshi’nin kültürü ekmek ve süte benzetmesi de kültür kavramına nasıl bakıldığını göstermektedir. Derneğin İslami rejim tarafından finanse edildiği ve Kültür Bakanlığı’na bağlı olduğu düşünüldüğünde Bakhshi’nin rejimi temsil ettiğini rahatlıkla söylenebilir.

Genç Sinemacılar Derneği yarı özerk bir yapıya sahip olsa da mali açıdan devlet tarafından desteklenir ve doğrudan Kültür Bakanlığı’na bağlı bir kuruluştur. Kısaca devlet politikaları tarafından yönlendirilen İran için oldukça önemli bir kuruluştur. Bu derneğin belgesel, deneysel, kısa ve çizgi filmlerin gençler tarafından yapılmasını desteklemek, ayrıca İran sinemasını dış ülkelere tanıtmak gibi görevleri bulunmaktadır.

“Gençlere sadece teknik anlamda yardım vermez. Genç yönetmenler gelir, ne yapmak istediklerini anlatırlar. Bu projeyi yapmak için nasıl bir desteğe ihtiyaçları olduğunu söylerler.

²⁰⁰ Muradi, Farabi Sinema Kurumu Dış İlişkiler sorumlusu ile yapılan röportaj, Nisan 2005 Tahran

²⁰¹ Massoud Bakhshi, Genç Sinemacılar Derneği Başkanı ile yapılan röportaj, Nisan 2005, Tahran

*Dernekten biri de o kişinin cv'sine bakar, cv uygun bulunursa, destek verilir. Buradaki destekler çok değişken olabilir. Bazen, filmin bütçesinin yarısı, bazen ¼ 'ü, bazen tamamına destek oluruz. Ya da sponsor ayarlarız. Ayrıca bir özel sektörle birlikte çalışıyoruz. Kamera, ışık gibi teknik araçları kiralamalarında da yardımcı oluyoruz. Ancak dijital devrimden sonra, kısa film de, belgeseller de çok değişti. Artık yönetmenler çok düşük bütçelerle filmler yapıyorlar. Ve birçok kişi kendi imkânlarıyla filmleri bitiriyor. Bizden sadece dağıtım için yardım istiyorlar. Şu anda dış ilişkiler bölümümüzün en önemli faaliyeti, dağıtım ve ortak üretim için yabancı partner bulmaktır.*²⁰²

Görüldüğü gibi genç sinemacılar film yapmak için devletten oldukça önemli destekler almakta ve yabancı yapımcılarla ortak film yapımı da desteklenmektedir.

3.2.5. Sinemada İslam'ın Siyasallaşması

Yeni rejim, İslam'ı bir yönetim şekli haline getirerek siyasallaştırdığı gibi, sinemasında da “siyasal İslam sinemasının” nasıl olması gerektiğini açıklamaya çalışmıştır. Bu nedenle yeni oluşturulacak olan sinemanın Batı'da var olan sinemalardan farklı olacağı kesindir. Yeni ve farklı bir sinema oluşturmak adına sinemaya farklı bir bakış açısı getirmiş olan İslami rejim, din unsurunu ön plana çıkarmış Batı sinemasının maddiyatçı yapısına karşıt bir yapı geliştirmişlerdir. Mir İhsan, Mir Ahmet, “İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam” kitabında batı sinemasında nelere karşı çıktıkları şöyle maddelemiştir:

- a) Kapitalist sistemlerin temelinde menfaat vardır. Sinema bir ticaret aracı olarak görülür ve bu nedenle seks ya da şiddet kullanımı kapitalist sistemlerde, herhangi bir endişe oluşturmaz. Oysa tüm bunlar, izleyicinin kültürünü ve psikolojisini bozmaktadır.*
- b) Hollywood'da film üretimi, sistem ve sermaye ile uyum içindedir ve onun kurallarına uyar.*
- c) Müstehcen kültürün yayılmasındaki en büyük pay, şirketlerin ve sermayedarların kârlarıyla belirlenir.*
- d) Batı özellikle de Amerikan sineması kâr amaçlı ve herkes tarafından beğenilecek düzeyde sinema yaratmak için bütün unsurları kullanır. Bunu da kapitalist sistem içinde oluşturur.*
- e) Böyle bir sinema, cinsellik, şiddet hatta kâr getiriyorsa, dinsel unsurları da rahatlıkla kullanır. Star oyuncular yaratmak, yüceltmek, gözyaşı, eğlence, cinayet, heyecan,*

²⁰² Massoud Bakhshi, ile yapılan röportaj, Nisan 2005, Tahran

*hırsızlık, tarih vb. her konuda hiç kısıtlama yapmadan filmler üretiyor. Bu filmleri, ABD yaşam tarzının bir amaç olarak sunulması ve Amerikan toplumunun üstünlüğünün belirtilmesi için yapıyor. Kısaca Amerikan sineması kendi ülkesinin propagandasını her filmde yapıyor.*²⁰³

Hollywood sinemasına alternatif olacağını düşündükleri sinemalarının ticari bir sinema olmayacağına, dolayısıyla kâr edeceği kesin olan konu ve unsurları kullanmayacaklarını belirtmişlerdir. Bu nedenle İslami sinamada gişe getirisi kesin ve Batı sinemasının olmazsa olmazları olan şiddet, cinsellik ve aksiyon öğeleri sinema literatüründen çıkarılmıştır. Bunun yerine insani değerlerin ön plana çıkarıldığı projelere destek verilmiştir. *“Bir de dini devlet, hoşgörüye sahiptir ki, sanatsal sinemaya yardımı sadece propaganda aracı olarak kullanmak için yapmaz. Devlet kendi propagandasını yapmak için filmler üretebilir, ancak dini sinemanın gelişmesi için kâr amacı da gütmaz,”*²⁰⁴ İslami rejimin yapılan filmlerden ticari bir beklentisi olmadığına göre, bu filmlerin propaganda amaçlı yapıldığı sonucu çıkmaktadır.

Bu nedenle de İslami rejim, düşüncelerine uygun olan projeleri kâr etmesi beklenmeksizin bu amaç doğrultusunda desteklemiştir. Ancak yapılan bu filmler oldukça didaktik ve mesaj ağırlıklı olmaktan öteye gidememiştir. Rejim değişimden sonra bu tarz filmlere karşı eleştirilerde artmıştır. Yönetmen ve yazar olan Nadir İbrahimi rejimin baskıları sonucu sinemayı *“dini, şekilci, sathi, bıktırıcı ve tekdüze hareketlerin bir toplamı olarak gösterdiklerini ve bu nedenle halkın özellikle gençlerin sinemadan uzaklaştığını, uydu yayınlara ve yasak kasetlere yöneldiğini”* ifade etmektedir.²⁰⁵

En önemli şikâyetlerin başında filmlerin teknik olarak kötü olması ve bu filmlerdeki konuların çok yüzeysel işlenmesidir. Sansür Şurası onayladığı filmlerin kalitesine dikkat edilmeksizin filmlerin dini kurallara uygunluğuna bakmıştır. 1985 yılında Otoriter dergisinde rejim değişiminden sonra yapılan filmleri şöyle değerlendirilmiştir; *“35 film iğrenç, 57 tanesi kötü, 22’si orta, 1 tanesi iyi ve hiç*

²⁰³ Mir İhsan, Mir Ahmet, **İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam**, Tahran, Didaver Yay, 2004, 198 s.

²⁰⁴ **A.g.e.**, 199 s.

²⁰⁵ Aktaş Cihan, **a.g.e.**, 80 s.

mükemmel olanı yok."²⁰⁶ Sinemanın bu denli kötü durumda olmasının aslında belli başlı nedenleri vardır. Bunların en önemlileri; rejim değişimi sonrası koşullar ve Irak'la girişilen savaş ve savaş koşullarıdır. Toplum genelinde ve sinemada uygulatılmaya çalışılan İslami kurallar bunların en önemlisidir. Rejim değişiminden önce sinemaya olan negatif bakış yönetmenlerin çekingenliğine neden olmuştur. Toplumda yaşananların belirsizliği nedeniyle yönetmenlerin kendilerine uyguladıkları oto sansür ve devletin sansürü de önemli bir nedendir.

Her gün değişen düzenlemeler ve İslam'ı yorumlarken oluşan farklılıklar bu dönem yönetmenlerinin ne kadar zor ve belirsiz bir ortamda film yaptıklarını göstermektedir. Devletin koyduğu İslami kuralların yorumlarının sürekli değişmesi ve daha önceden izin alınan konuların daha sonra yasak kapsamına alınması yönetmenleri zor durumda bırakmıştır.

*"Sinema-sanat, sinema-ahlak, sinema-düşünce... Bütün bunlar bakış açılarıdır. Yeni sistemde, sinema kendi hareket alanını tüm bu tanımlar üzerine kurmuştur. Kısaca batı sinemasının bazı konularını ret ediyor ve yeni yaklaşımlar ve gereksinimleri kabul ediyorlar. Tüm bunların hepsinin merkezine dini bir düzen ve uzlaşmacı düşünceyi getiriyorlar."*²⁰⁷

Bu nedenle İslami rejim, oluşan sinema anlayışının temelini 'İslami değerleri', 'ahlaklı ve erdemli olmayı', 'insani değerleri' koymuştur.

*"Sanatsal ürünler bizim halkımızı daha aydın ve düşünür yapıyor ki, halkın kültürümüzü ve estetiğimizin gelişmesinde büyük rol oynuyor. Böylece düşünsel sinema canlılık ve eğlenceli yönüyle dini sistemi etkiliyor ve onları Allah kültüründen 'düşünmeye', 'yaratıcılığa', ve 'manevi üstünlüğe', 'değer vermeye' davet ediyor. Bu sistemin gerçek hedefi ve amacı, gerçekten de dinsel görünmektedir. Halkın estetik değerlerini yükseltmek arzusu ile bu sistemin yaratıcı düşünceye yaklaşımında dinsel bir önemi vardır. Kâr amacı gütmeyen ve baskıcı olmayan bir yapıdadır."*²⁰⁸

İran'ın en prestijli ve köklü festivali olan Ferj Film Festivali'nin tarihleri bile siyasi niteliktedir. Bu festival Humeyni'nin Fransa'da sürgünden İran'a döndüğü gün olan 1 Şubat'ta başlamaktadır. Ferj Film Festivali İran'ın olduğu kadar dünya sineması için de önemli bir festivaldir. 1983 yılında ulusal düzeyde yapıda başlayan festival 1989 yılından itibaren uluslararası olmuş ve hiç aksamadan günümüze kadar gelmiştir.

İslami rejim dünya kapitalist düzeninin parçası olan sinemaya karşı, kendi ideolojisini i yansıtan sinema yapmak istemekte ve bu nedenle dini sistemin

²⁰⁶ Hamid Nafici, "İran'da İslamize Film Kültürü", 25. **Kare Sanat ve Kültür Dergisi**, çev: Emrah Özen, Sayı:18,1997, 65 s.

²⁰⁷ Mir İhsan, Mir Ahmet, **İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam**, Tahran, Didaver Yay, 2004, s.199

²⁰⁸ a.g.e.s.200

hizmetinde kendi kültürlerinden uzaklaşmadan ve milli kimliklerinin temelini bozmadan filmler üretmektedir. Bu yeni yapılanma sinemayı İslamlaştırmaya çalışmıştır.

“Dini hükümet, sinemanın düşünce üretmesinden mutludur. Çünkü bunu kendisi için istemektedir. Düşünce üreten bir sinema ise, batıdan gelen baskın unsurları kabul etmez. Dini bir sinema, sinemanın para kazanmak ve içi boş değerleri savunan avam filmler üretmez. İran İslam Cumhuriyeti sineması, başka yönlerde gelişmektedir. O düşünen ve sanat yapabilen, kendine ve aklına güvenebilen, kendi yönetmenlerine inanan filmler üretmektedir bu nedenle de kapitalist sinema düzeninden farklıdır. Yani,

1) Bizim sinemamız kapitalist kültür tanımından seks ve şiddeti kullanmadan gelişmektedir. Aynı zamanda bir sinemanın cazip olduğu üstün değerleri, asil ve ahlaki sanattan alır ve entelektüellik üzerine bir sinema kurmak ister. Devrimden önceki İran sineması, seksi ve şiddeti daha doğrusu batının tüm değerlerine her geçen gün daha da yaklaşıyorlardı. İçerik ve yapı olarak içi boştu ve en büyük amacı batı değerlerinin içinde eriyip gitmekti. O sinemadaki krizin kaynakları bugünün İran sinemasının krizinden farklıdır. Devrimden önceki sinemada krize neden olan şey, yönetmenlerimizin kültürümüzle kavga halinde olmasıydı... Ama aynı zamanda, üreten ve sanatsal çekim kuvveti olan sanatsal bir aktivitedir. Özellikle entelektüel sinema İran devriminden sonra bunu ispatladı. Bir filmin iyi satış yapması ve halk tarafından seyirci bulması için, batının basit unsurlarını içeren ve yüzeysel nitelikte olmayabilir. Sağlam bir sinema elit kesime hitap eder. Dini hükümet, bilinçli ve programlı olarak aydın bir politika izleyerek sinemalarını yabancı ülkelerde de benimsetmiştir ve batı anlayışından farklı bir sinemanın da izlenebilir olabileceğini kanıtlamıştır... Hatta yabancı ülkelerdeki insanların da sinema zevkini değiştirebilir. Hatta onları sanat kaygısıyla üretilen bu ciddi filmleri görmeye motive edebilir. Gerçi bunları yaparken, çok ölçülü biçimde ve derinlemesine dini ve Allah'a ibadeti, sorumluluğu göz önünde bulundurmalıdır ve bu da çıkarıcılıkla gelişmektedir.

2) İran sinemasının sorunları; sinemaya bir entelektüel sanat gibi bakmalı ve onu rahatsız eder bir unsur olarak görmemelidir.

3) Sinema sanatımızı elit bir kesimin sineması değil, herkesin zevk alabileceği bir sanat haline getirmeliyiz ve sanat sineması bunu yapar. Aynı zamanda bütün kitleleri toplayabilen bir niteliktir.

4) Sanat sineması genel halk kitlesinin yükselen isteklerini karşılamalı ve bunu bir dini görev gibi görmeli dini sorumluluk arasında bir denge kurulmaktadır.

5) Şunu da iyi anlamalıyız ki, halkın dini hükümetle sorumlulukları üzerinde hakkı vardır ve dini hükümet onların yükselmesini ve yönlendirilmesini sağlamalıdır. Buradaki yönlendirme, tüm kitleleri entelektüel ve sanatsal sinemayla tanıştırmak demektir. Sinemanın sorumlulukları, kapitalist sistemlerin tersine izleyiciyi yaratıcı düşünceyle tanıştırmaktır. Totaliter sistemlerin tersine ki, orada da propaganda amaçlı sinema ile düşünceye binlerce sınır konuluyor. Bunlardan da kaçınılmalıdır.

6) “Ticari sinema satılabilir filmler üretir.” Bu bir yalandır. Ticari sinemada ahlakız ve pornografiktir.

7) Bizim sinemamızın temel sorunu; felsefi olarak sinemaya karşıdır. Sinemadan şeriatın gözetilmesini istemekteyiz. Sanatçı söylemek istediği şeyleri üretirken, ahlaki yöntemlere başvurmaktadır ve dini metinlere dayanarak sanat yaratmaktan da vazgeçmez. Bunu yaparken dini metinlerde veya geleneklerde bulunan ölçülerin sınırlarını zorlamak başlı başına Şeriat dışıdır ve bireyselliktir. O yüzden yöneticiler kişisel zevk ve isteklerini, yasaklamalarını değerli ve ahlaklı olan sinemaya uygulamalıdır.

8) Sinema bir araçtır ama üretken olmayan deneyimsiz, güzellikten anlamayan insanın da kâr etme aracı olmamalıdır. Sinema bir bürokratin elindeyse, gerçek bir sanatçının elinden çıkanla aynı şekilde etkili olmaz... Dini hükümet, sinemayı asil sanatçılara vermekte ama sinema yine de kendi amaçlarının gerçekleşmesini beklenmektedir... Dini bir hükümet eğer doğru dürüst çalışıyorsa ve batının sinemayı bir araç olarak kullandığını öne sürüyorsa, kendi sinemasının güzellik, maneviyat açısından en yüksek dereceye ulaşmasını istiyorsa taraftarı olmalıdır. Dini hükümet, riyakârlıkla yaratılan ve başka isteklerini anlatmaya çalışan sinemaya karşıdır. Zaten bir komünist sinema da bu türdendir... Dini bir sistem, gelişmiş harmonisi olan, istenilen bir sinemayı kendi özgür ve kurtarıcı hedefleri yüzünden yapılandırılmalı ve sinema sistemini yanlış yöne yönlendiren unsurları elinden çıkarmaya çalışır.

9) *Böyle bir düşünce izlenmeye layıktır. Çünkü böyle bir görüş İran'ın değerli sinemasına yeni bir olgu gibi bakar. Bu filmleri geliştirir ve avamlıktan ulu bir düşünceye çağırır.*²⁰⁹

İslami rejime uygun bir sinema oluşturmak için din unsuru ideolojik bir işlev kazanmıştır. Böylece İslami rejim ideolojisine yakın olan filmlere maddi yönden her türlü desteği verilerek ideolojilerinin yayılmasını sağlamıştır. Behram Beyzai sinemanın geldiği durumla ilgili olarak;

“İran sinemasının kendine özgü sorunları, baskın geleneksel değerler ve özgürlük, akılcılık gibi ortaya çıkan modern kavramlar arasındaki, mutlak dogmalar ve göreceli eğilimler arasındaki yüzyıllık çatışma bağlamında değerlendirilmeli. Siyasal, kültürel ve dini despotizm bu bağlamda gelişti. Aslında İran sinemasını çok dar bir elbiseye mahkûm eden, İslami kurallarla çok da ilgili olmayan resmetme ve görsel betimleme yasağı da aynı bağlamda çözümlenmeli. Son yüzyılda İran'daki mutlak gelenekçilik gönülsüzce de olsa fotoğrafik ve sinemasal sanatların büyümesine kesintilerle ve düzensiz aralıklarla izin verdi. Doğrusu iktidardaki gelenekçiler sinemayı sadece meşru bir sanat olarak kabul etmekle kalmayıp, son on yıldır İran filmlerinin uluslararası festivallerde boy göstermesine de destek oldular. Sonunda “imge”yi, özellikle kendi zaferlerinin imgesini meşrulaştırdılar. Ancak onayladıkları ve destekledikleri, açığa çıkartmaktan çok örten, parçalayıp incelemekten çok çarpıtan imgeydi. Böylece, sinemanın doğuşunun yüzüncü yılında, “mutlakçı” devlet, film endüstrisi için insanlığın tasarladığı en ayrıntılı, en karmaşık devlet denetimi yolunu, gözetim ve denetim mekanizmasını yaratmayı başardı. Film yapımına sonu gelmez engellemeler getiren sadece devlet değildi. Bir sinemacının çalışmasının kaderini belirleyen son sözü sokaklar dolusu molla ve dindar fanatikler söylüyordu. Bu yüzdendir ki, sinemanın yüzüncü yılının tüm dünyada kutlandığı, ulusal gurur için film arşivlerinin araştırıldığı şu sıralarda, devrim öncesi İran filmlerinin kalan kopyaları, değerlerine aldırış edilmeden kasıtlı olarak açık alanlarda ve gözden uzak, elverişsiz depolarda çürümeye terk edilmiş durumda”²¹⁰ olduğunu vurgulayarak, İslami rejimin sinemayı nasıl manipüle ettiğini göstermiştir.

Yönetmen Beyzai'nin de söylediği gibi, rejim yanlısı değilseniz asla maddi destek alamazsınız. *“İran sineması hakkında en belirgin nokta İran film*

²⁰⁹ Mir İhsan, Mir Ahmet, **İran Sinemasında Yaratıcılık ve Anlam**, Tahran, Didaver Yay., 2004, 201-213 s.

²¹⁰ “Sussan Siavoshi, Cultural Policies and The Islamic Republic: Cinema and Book Publication, (İnt J.Middle East Studies, 517-519 s”, Özgür Yaren, Devrim Sonrası İran Sinemasında M. Mahkbalbaf Örneği, Yayın...mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), s. 88-89'daki alıntı.

endüstrisinin bütünüyle, sinemayı hem içerde hem de uluslararası arenada siyasal bir propaganda aracı olarak kullanan İslam devleti denetiminde olduğudur."²¹¹

3.3.SİNEMA ALANINDA YENİ ÇATIŞMALAR (1989–1997)

İran'da ilk on yıllık dönemin bitimi yeni gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu dönem Irak savaşının 1988 yılında bitmesi ve Ayetullah Humeyni'nin 1989 yılında ölümü ile büyük ve radikal değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu on yıllık dönemde, hem toplumsal hem de sinema koşulları birbirlerine paralel olarak değişim göstermiştir. İlk on yıllık dönemde İran'da yaşananlar her değişim sonrası yaşanabilecek felaketlerdir. İslami rejim ilk on yılın sonunda liderini kaybetmiştir.

*"Mir-Hosseini'ye göre Ayetullah Ali Hamaney'in dini lider, Ali Ekber Haşimi-Rafsanjani'nin cumhurbaşkanı olmasıyla, "yeniden yapılanma" adı verilen, İslam'ı farklı yorumlayan görüşler arasında ve iktidardaki ("sağcılar" ve "solcular" olarak adlandırılan) iki farklı görüşün arasındaki gerilimle anılan yeni bir dönem başlamıştır. Radikal ve militan hizipler arasında varolan stratejik ortaklık bu dönemde çatırdamaya başlamıştır. Humeyni'nin liderliğindeki 'solcular'(Vurgu, S.B) hükümetteki bakanlıklarını, meclisteki temsilcilerini ve yarıdaki etkilerini derece derece kaybederler."*²¹²

Yeni kurulan meclisi muhafazakârlar oluşturduğu için, rejimin hâkimleri de onlar olmuşlardır. Muhafazakârların rejime hâkim olmalarıyla birlikte, kültürel ortamda katı bir siyasallaşmanın uygulanması da başlamıştır. O zamana kadar belli bir düzeye seviye getirilen kültürel faaliyetler en büyük zararı görecektir. Özellikle bu alanla uğraşan aydınlar ve seçkinler, muhafazakârlar tarafından sözlü ve fiziksel saldırıya uğramışlardır. Ancak belli bir gelişme göstermiş olan muhalifler her şeye rağmen kendilerini kültürel alanda var etmeyi başarmışlardır.

"İçerideki düşman olarak tanımlanan solcu muhalifleri karalamak ve yok etmek için sağın ideolojik aracı durumundaydı. 'İçerideki düşmanlar' tanımı, zamanla katı ideolojilerinden koparak çok daha ılımlı ve liberal bir görüş geliştiren bazı eski militanları ve radikalleri de içeriyordu. Bu gruba daha sonra 'ılımlılar', 'liberaller' ve radikallerin devrimin ilk

²¹¹ "Parviz Sayyad, The Cinema of the Islamic of Iran, Farrokh Gaffari (ed) Special Issue on Iranian Cinema, Iran Nameh, IV:3 (www.fis-iran.org/cinema.htm), Özgür Yaren, (Yayın...mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü. 2002), s.89'daki alıntı.

²¹² "Mir Hosseini' Ziba, "Iranian Cinema: Art, Society and the State", Middle East Report. (www.merip.org/mer7mer219/219_Ziba-mir-hosseini.html) aktaran Özgür Yaren, (Yay...mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., 2002, 57 s.

*yıllarında üstesinden geldikleri laiklerden de katılımlar olmuştur. Tüm bu gruplar 1997 yılında ortaya çıkan reformcu hareketin belkemiği olmuşlardır.*²¹³

İran'da ikinci on yıllık döneme damgasına vuran olay, muhafazakârların başa geçmesiyle birlikte ülkenin her alanında yasaklamaların yeniden alevlenmesidir. Kültür ve İslami İrşad Bakanı Hatemi bu yasaklamaların toplumda huzursuzluk yaratacağının altını çizerek düşüncelerini açıklamıştır;

“Devrimimizin iki ana mihveri, hak ve özgürlüktür. Terörizmin önünü aldığımız şu durumda, nizamımız, herkesin kanun çerçevesinde düşüncesini söylemekte özgür olduğunu iddia ediyor. Eğer biz bazılarının yanlış davranışları ve ihanetleri yüzünden bu yüksek İslami ilkeyi, özgürlük ilkesini ihlal edersek, kendimize zarar vermiş oluruz... Bu ülkede özgürlük kavramı arkasına sığınarak İslam'ın kutsal değerlerine ve kutsal varlıklarına hareket edebileceklerini sananlar da yanılıyorlar... Bizim asıl fakihliğimiz, özgürlüğü ve adaleti isteyerek yola çıkmıştır... Devrim ya da imam adına İmam'ın düşüncelerine ve devrimin ilkelerine muhalefet mümkündür. Din ve fıkıh adına da İslam'da var olan en temel hukuki ilkelere karşı çıkılabilir... Devrimimizin en önemli özelliği, bu devrime düşünceler bastırılarak değil, özgürlükler tanınarak başlanmasıdır”²¹⁴ Yapılmaya çalışılan düzenlemelerin halkta huzursuzluk yaratacağını belirtmiştir.

Kültür Bakanlığı gibi önemli bir kurumun reformcuların elinde olması muhafazakârları her zaman rahatsız etmiştir. Yeni hükümetle beraber 1983'de göreve başlamış olan Hatemi Kültür Bakanlığı'ndan alınıp 1992 yılında Milli Kütüphane'nin başına getirilmiştir. Amaç Hatemi'nin pasif bir görevde tutularak, özgürlükçü düşüncelerini yaymasını engellemektir. Hatemi ve ekibi İran sinemasının ve özgür basının gelişmesi için gereken her türlü yardımı 1983 yılından 1992 yılına kadar sağlamıştır. Ancak liberal kesimin üstünlüğünü kaybetmesiyle ülkede yapılan tüm olumlu gelişmelerde zarar görmüştür. Çünkü sadece Hatemi değil, nerdeyse onunla birlikte görev yapan tüm ekibi de makamlarından olmuşlardır.

Kültür Bakanlığı'na yeni gelenler ise muhafazakârlıklarını sergileyecek yetkili bir konuma sahip olmuşlardır. Bu dönem her türlü baskı, kısıtlama ve sansürün mevcut olduğu karanlık bir dönemdir. Hatemi ve ekibinin o güne kadar oluşturdukları ve kültür alanında getirdikleri yenilikler ve sinema ile başına sağlanan özgürlükçü ortam da bu dönemde sekteye uğramıştır.

Bu dönem birçok bakımdan oldukça önemlidir. Liberal görüşlü seçkinlerin iktidardan ayrılmalarıyla birlikte hükümetin içindeki oluşumlar da zarar görmeye

²¹³“Mir Hosseini' Ziba, “Iranian Cinema: Art, Society and the State”, Middle East Report. (www.merip.org/mer7mer219/219_Ziba-mir-hosseini.html) aktaran Özgür Yaren, (Yay...mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., 2002, 59 s.

²¹⁴ y.a.g.e., 76, 77 s.

başlamıştır. Muhafazakârlar hükümetteki yetkilerini her alanda kullanmaya başlamıştır. Bunların başında şüphesiz sinema alanı gelmiştir.

Sinema yeni hükümete hem düşünce hem de ekonomik olarak işleyiş şekliyle uygun gelmemiştir. Bu dönem o kadar kritiktir ki, hem İran-İrak savaşı (1980–1988) hem de Körfez Savaşı (1990–1991) kötü sonuçlarla bitmiştir. Amerika'nın İran'a koyduğu ambargolarda devam etmektedir. Neredeyse dünyada yalnız bırakılan İran bu dönemin zor şartlarına göre ekonomisini yeniden belirlemek zorunda kalmıştır. Bu nedenle sinema alanına maddi olarak verilen destekler kesilmiştir. Özellikle sinemaya rejim değişiminden sonra verilen maddi destekler kesilmiş, ayrıca yurt dışından alınan teknik malzemelere uygulanan döviz indirimi de kaldırılmıştır. Bu, sinemanın gelişmesine sekte vuracak önemli bir karardır. 1992'ye gelindiğinde ise ülkede yaşanan yüksek enflasyonun film üretimindeki maliyetleri yükseltmesiyle birlikte sinema sektörünün iyice zor duruma girmesine neden olmuştur. Bu da film üretiminin neredeyse durması anlamına gelmektedir.

Rejimin sinemayı maddi olarak desteklediği yıllar geride kalmıştır. Yönetmenler, İslami rejimin maddi olarak desteklemediği sinemayı eskisi kadar sıkı denetlemeyeceğini düşünseler de sonuç hiç de beklenen şekilde olmamıştır. Çekilen filmlerin büyük bir bölümü düşünülenin aksine, rejim tarafından sansürlenmiştir.

Yeni dönemle birlikte devlet ile entelektüeller arasındaki çatışma giderek artmıştır. Özellikle kültürel alanlara yapılan yardımların ekonomik kriz bahane edilerek kesintiye uğramasıyla, yumuşama ve hoşgörü ortamını darbe yemiştir. Özellikle İslami kurallara uymayan filmler sansürün en ağırlığıyla karşılaşmıştır. Rejim aydınlara uyguladığı baskıyı arttırarak, onları pasifleştirmek istemiştir.

Her türlü sansür ve sınırlamalara karşın, İranlı yönetmenler kendilerine her zaman sinemasal bir çıkış bulmuşlardır. Bir anlamda sınırlamaların İran sinemasının önünü açıp, özgün eserler vermesini de desteklediği görüşü hâkimdir. Rejim değişiminden önce de var olan alternatif sinema anlayışını benimseyen yönetmenler gündelik yaşamın sıradan gözüken sorunlarını belgeselci bir yaklaşımla saptamış ve belgesel ile kurmacayı birleştirerek yeni bir yaklaşımla filmler yaratmışlardır. Sansürün etkileyemeyeceği sembolik anlatıma dayalı bir sinemanın gelişmesini sağlamışlardır. Sembolik anlatım aynı zamanda yeniden yapılanan İran sinemasının anahtarı olmuştur.

Bu dönemde de sinema İran şiirinden ve romanından izler taşımaktadır. Rejimin katı sansür kurallarından kaçabilmek için, şiirin metaforlarını sinemaya eklemeyerek bir dil yaratmayı başarmışlardır. Ayrıca rejimin kendi içindeki karışıklığından da yararlanan yönetmenler karışıklıktan doğan açıkları kendi lehlerine kullanmışlardır.

Ayrıca rejimin koyduğu video yasağının toplumda hiç işlemediği de görülmüştür. İran'da halk evlerinde yasak olmasına karşın eski Farsi filmleri, Hint, Arap ve Türk filmlerini izlemeye devam etmiştir. Aslında yasaklar ve kısıtlamalar İran halkı için hiç bir dönemde gerçek olarak bir kısıtlama anlamına gelmemiştir. Her zaman bu yasaklamaları delegecek bir potansiyeli içlerinde taşımışlardır. Video yasağına uyulmadığı gibi, daha sonra yaygınlaşan uydu yayınlarına konulan yasak da bir işe yaramamıştır. Bu gün hâlâ Tahran'da evlerin ve apartmanların balkonlarında ve çatılarında milyonlarca çanak anten bulunmaktadır. Ayrıca yasaklanmış yabancı filmlerin VCD ve DVD'leri de her yerde bulunabilmektedir. Bu durumda göstermektedir ki, bir şeyi ne kadar yasaklarsanız, o şeye olan ilgiyi o kadar arttırmış olursunuz. Bunun en canlı örneği İran ve İran'da yaşanan olaylardır.

3.3.1. Yeniden İslami Sinema Arayışları

İran sinemasının gelişmesi ve ilerlemesi tamamıyla siyasal değişikliklere göre belirlenmektedir. Bu durumda sinemanın siyasal İslam'ın değişen şartlarına göre şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. 1993 yılındaki siyasi kadronun değişmesinden sonra muhafazakârlar sinema alanında dini sinemayı oluşturmak amacıyla yeniden girişimlere başlamışlardır. Rafsancani'nin 2. dönem cumhurbaşkanlığına başladığı bu tarihten itibaren hem toplumsal hem de sinema alanında bir gerileme yaşanmıştır.

Sinema muhafazakârların girişimleriyle rejim değişiminin yaşandığı ilk yıllarından itibaren istenilen propaganda sinemasına dönüştürülmeye çalışılmıştır. 1993 yılında Farabi Sinema Kurumu'nun başına getirilenler de bu görüş doğrultusunda hareket etmişlerdir. Yabancı filmlerin ithali bu dönemde neredeyse durma noktasına gelmiştir. Daha çok dini film alanına girebilecek projeler desteklenmiştir.

Bu dönemde Farabi Sinema Kurumunun başında olan yöneticilerin önceki yönetimden en önemli ayrılığı; seyirci beğenisinin göz önünde tutularak filmler yapılmasını desteklemesidir. Farabi Kurumu ilk yıllarda sinemanın yeniden oluşması için neredeyse tüm projelere her türlü desteği verirken, bu dönemde sadece, dini mesaj veren projelerle, seyircinin en beğendiği konulara destek verilmiştir. Bu durum şöyle açıklanabilir: bu dönemde Farabi, filmleri gişe başarısı kazanan yönetmenlere daha sonraki projelerini gerçekleştirmek için maddi destek vermiştir. Gişe başarısı olmayan yönetmenler ise maddi destek alamamıştır. Kısaca bu dönem ile geçmiş dönem Farabi Kurumu'nun en büyük farkı; gişe başarısının öneminin ortaya çıkması olarak özetleyebiliriz.

1993 yılında dini filmlerin desteklemek amacıyla Tahran'da 'Dini Sinema Festivali' yapılmıştır. Farabi Sinema Kurumu'nun İslami sinemayı oluşturmak ve yaymak için bu yıllardaki amaçları arasında *“televizyon ve sinema filmlerinin yapımını gerçekleştirmek, mescitlerde sanat gösterileri, parklarda film gösterimleri, taşrada sinema faaliyetleri gibi başlıklar yer alıyordu.”*²¹⁵ Ancak yine de istenilen doğrultuda filmler yapılamamıştır. Buradaki nedenlerden biri de sinema tarihinde İslami sinema diye bir olgunun olmayışıdır. Bu nedenle İslami sinema olgusunun ne olduğu İslami rejimde sürekli tartışılan bir olgu olmuştur. Cihan Aktaş dini lider Hamaney'in bu konuya el attığını belirterek, İslami sinemanın özellikleriyle ilgili olarak yaklaşımını şöyle özetlemektedir:

*“İlkin, o filmde telkin edilen değerler, İslami olmalıdır... İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür... Doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir... Bu değerleri işleyen ve öğreten her film gerçekte İslami bir içeriğe sahiptir... İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır. Hamaney'e göre, böyle bir film hem içerik hem de biçim açısından İslamilik özelliğini haiz olacaktır. Seyirci sinemaya sanatsal bir arayış ve beklenti içerisinde, hakiki ve yüreği kani eden mesajlar için gitmeyi istediği zaman ise, sinemada hakiki dönüş meydana gelmiş demektir.”*²¹⁶

Sinema Merkezin yöneticisi Beheşti ise bu duruma karşıdır. Ona göre İslami rejimle yönetilen bir ülkede İslami sinema ayrımı yapmak oldukça sakıncalıdır.

“Devrimimizi düşünsel ve kültürel bir devrim değil de yumruk ve feryat devrimi sayıyorlar. Bu anlayışlarını sinemaya da yansıtmak istiyorlar. Eğer İslam devrimini bir düşünce ve kültür devrimi olarak nitelendirirsek, sinema da kaçınılmaz olarak bu alanda gelişme gösterecektir. Böyle bir sinemadan tefekkür, din, İslam tarihi işleyen filmler beklenmelidir. Eğer siz bana sinemamızın devrimin ve İslam'ın ilkelerine neden yeterince yakın olmadığını

²¹⁵ Cihan Aktaş, **Şarkın Şiiri İran sineması**, Nehir Yay., İstanbul, 1998, 129 s.

²¹⁶ “Hüner Hamaney, (10,56,s.) Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri İran Sineması** (Nehir Yay., İstanbul, 1998), s.122'deki alıntı.

sorarsanız, ben de size toplumumuzda hangi sahada tam anlamıyla bu ilkelerin gerçekleştirildiğini sorarım.(S:B) Sinemamız henüz bu ilkelere tam anlamıyla uygun olmayabilir, ama karşı değil."²¹⁷

Beheşti İslami sinemanın topluma yarar sağlayacak bir oluşum olmadığını vurgulamıştır.

Hüccetülislam Efsahi 1996 yılından itibaren Tahran'da düzenlenen ve sinemacılarla din adamlarını bir araya 'Sinema Gözüyle Din Sempozyumları'nı da düzenlemiştir. Bu sempozyumların en önemli yanı din adamları ve sinemacıların bir araya gelerek sinema üzerine tartışmalar yapmaları ve sinemanın geleceğine yön vermeleridir. Efsahi sinema hakkında konuşmak ve sinemaya yaptırım uygulamak için, öncelikle sinemanın tanınması gerektiğini vurgulamıştır. Efsahi'nin bu girişimleri sonucunda din adamları sinema üzerine tartışmış ve sinemalarını tanıma fırsatı bulmuşlardır.

*"Bugüne kadar ulemanın bakış açısından uzakta kalan hakiki konumunu onlara göstermeyi amaçladık. Doğrusu, bir mucize gerçekleştiğini düşünüyordum. Ben, öğrencileri olarak, onlardan her türlü tepkiyi bekliyordum ve bir bakıma onurumun yaralanabileceğini hesaba katmıştım... Beni kabul etmeyebilirlerdi. Ne mutlu ki bu mesele yavaş yavaş zihinlerinde bir yere oturdu. Ve şimdi bazen kendileri temas kurup film istiyorlar. Dreyer, Bresson, Fellini, Bergman, Passolini, vs. gibi, bir kısmının zaten dini ve manevi eğilimleri olan sinemacıların dilini daha iyi anlıyorlar... Böylece sinemanın öteki yüzüyle de tanışmış oldular. Şimdi 90'lı yılların sinemasını izliyorlar. Açtığımız salonlardaki sinema üzerine tartışmalarımız bazen sabaha kadar sürüyordu. Hovze'lerde içtihat seviyesinde bulunan, felsefe okumuş ve bu alanlarda kitaplar yazmış olan arkadaşlarımız bu tartışmalarımıza büyük bir içtenlikle iştirak ettiler. Sinema konusunda farklı açılardan araştırmalar yapıyor, makaleler yazıyorlar. Bu araştırmalar ve makaleler, Sinemada Aşk, Sinemada Neorealizm, Filmin dini Teorisi,... Sinemada Ekspresyonizm, Kieslovski'nin Sineması, Kierostami'nin sineması... gibi başlıklar taşıyor. Diğer bir önemli adım olarak, Hovze'nin büyük üstatları ve taklit mercileriyle sinema üzerine konuşarak, onların fetvalarından yararlanmayı düşündüm... Hovze talebeleri ve ulema sinemaya yakınlaşmışlardır diye düşünüyorum. Bu önemli merkezlerde sinema artık bir yer bulmuştur."*²¹⁸

Gerçekten de sinemanın ulemalarca kabul görmesinde Efsahi'nin kişisel çabalarının yeri büyüktür. İran'da din çevrelerine sinemayı sevdiren adam olarak tanınmıştır. İran sinemasının en önemli sorununu şöyle belirtir:

*"Dindarlarımızın cümlesinin sinemadan, sinemacılarımızın da dinden uzak olması. Maalesef bazı (sinemacılar) dini, tanıdığı bazı dindarlardan ibaret sanıyorlar... Tuhaf sözler duyuyorum. Birisi, sinema nefsin şeytanıdır, diyordu; bir diğeri yüz yıl boyunca sinema sadece bir hiçten ibaretti, diyordu; bir başkası, sinemada aşka ve şiddete yer verilisinin dini değerlere karşı olduğundan söz ediyordu"*²¹⁹

Efsahi özellikle bu karmaşaya bir son verme amacıyla bu sempozyumları düzenleyerek, din adamlarına hiç tanımadıkları sinemanın sorunlarını göstermiştir.

²¹⁷ "Beheşti'nin açıklamaları (Selam Gazetesi, 8 Ekim 1992, 26, 27, 29 Nisan 1992),Cihan Aktaş, s.123'deki alıntı.

²¹⁸ "Film, (no:213, 1980, 35 s" .Cihan Aktaş, s.110'daki alıntı

²¹⁹ A.g.e.,108 s.

Efsahi'nin önemle üzerinde durduğu kavram İslami sinema kavramıdır. Üzerinde durup düşünülmesi gereken asıl kavramların dini duyarlılık içinde evrensel olanı yakalamak olduğunu ileri sürmüştür. Dini film ayrımının yapılmasının, İslami rejimle yönetilen İran için sakıncalı bulmuştur. İslami sinema diye bir ayrım yapıldığında, diğer bütün filmleri İslami olmayan diye sınıflandırmanın rejim için tehlikeli olacağını vurgulamıştır. Böyle olunca da dini olmayan filmler desteklenmeyecektir. Bu nedenle tüm sorunların ve kavramların bir an önce açıklanması gereklidir. Aslında başından beri dini sinema konusunda söylenenler çok da açık değildir. Erdemli olmak, insani değerlere sahip çıkmak olarak kısaca özetlenebilecek kavramlar, İslami değer olarak sunulmaktadır. Böyle bakıldığında dünya sinemasında birçok yönetmen dini sinema yapıyor demektir.

Ancak bu açıklamaların sinemanın bilenler tarafından yapılmasının ülkenin sinemasının geleceği için önemlidir. Efsahi*, doğru bir sinemanın oluşması için sinema konusunda bilinçlenmenin ve eğitimin şart olduğunun altını çizmiştir. Bu nedenle Efsahi başkanlığında gerçekleştirilen sempozyumlar, tartışmalar özellikle dini çevrenin sinemaya bakışlarını olumlu anlamda etkilemiştir.

Seyyid Murtaza Avayni gibi entelektüeller de dini sinema kavramını kullanmaktan yana değillerdir. Din ile sinema ilişkisini araştıran yazar Avayni, İslami sinema ya da İslami sinema tanımlamasının yerine, 'İslam'ın hizmetindeki sinema' kavramını önermiştir. Entelektüeller ve din adamlarının da İslami rejime geçildikten sonraki ilk yıllarında da üzerinde en çok tartıştıkları konu dini sinema olmuştur. Bu nedenle de bir çok sempozyum, panel ve seminer yapılmış ve her kesimden yetkililer konu hakkında görüş bildirmiştir. Ancak bu kadar zaman içinde yapılan tüm açıklamalarda net bir tavır gelişmemiştir. Bu nedenle yeni dönemde de dini sinema kavramı tartışılmaya devam etmiştir. 1996 yılında Tahran da yapılan

"II. Sinema Gözüyle Din Sempozyum"unun konusu da yine İslami sinemadır. Hüccetülİslam Hüseyin Nasiri "günümüz sineması her şeyden daha çok insanın kâinattaki konumunu tanımaya susamıştır. Dini düşünceye dayalı sinema ile dini olmayan sinema arasındaki en

*Nisan 2005 yılında Tahran'a yaptığım ziyarette, özellikle sinemaya yaptığı olumlu katkılardan dolayı Hüccetülİslam Efsahi ile tanışmak ve konuşmak istedim. Ancak Farabi Kurumu'na Efsahi ismini sorduğumda, hiç de hoş bir tepkiyle karşılaşmadım. Efsahi söylediklerine göre, belli bir süre sonra çizgisinden sapmalar göstermiş, Kum kentinde ahlak üzerine dersler verirken, kız öğrencilere ahlaksız davranışlarda bulunduğu için elinden hocalığı ve Hüccetülİslam unvanı geri alınmış. Çok şaşırđım. İran sineması için bu kadar önemli oluşumlar yapan biri için, duyduklarım hiç hoş ve inandırıcı değildi!

önemli fark budur... Müslümanlar sinemayı icat etmemiş olabilirler; fakat nasıl hat, musiki, mimari gibi sanatlar İslamiyet'ten önce de mevcuttu ve İslamiyet'in doğuşundan sonra bu sanatlar İslam medeniyetini temsil eden birer kurum olarak gelişme imkânı bulduysa, bu sinema için de mümkün olabilir."²²⁰

Aynı sempozyumda konuşan Hüccetülislam Kaymakami ise,

"Biz bugün sinemayı dinin hizmetinde konumlandırmamışsak, bu sinemanın din dışı bir yapıya sahip olduğu anlamına gelmez. Dinin gölgesi altında şekillenmeyen bir sanatın dini olmayacağını düşünmemeliyiz. Batılı bazı düşünürlerin öne sürdüğü ve bizde de bazı aydınları etkileyen bir görüşe göre, sinema ve televizyon maddi batı medeniyetinin ürünüdür ve bu nedenle hiçbir zaman dinle uzlaşamazlar. Bu görüşü savunanlar, dinin geçmişte kalan bir şey olduğunu sanıyorlar. Tekniğin ve makinenin zaferinden sonra dinin tesirinin azaldığını düşünüyorlar. Oysa bu düşünce yanlıştır. Din güneşi kesinlikle yeniden parlayacaktır. Biz modern dünyanın içindeki zıtlıklar nedeniyle süratle dine yöneleceğini düşünüyorsak, sinema ve televizyonun da özlerinde şerre ve fesada ihtiyaçları olmadığına göre, dinin hizmetinde olabileceğini kabul edebiliriz."²²¹

Farabi Sinema Kurumu içinde yer alan Sanat Kurumu'nun müdürü

Hüccetülislam Zem'e göre,

"İslami sinema başlığı altında yaptırdığı filmler, sinemanın sadece sinema olarak kaldığı takdirde faydalı olabileceğini düşündürmüştür. Dini filmin bir mesajı olması ve sinemanın seyirci tarafından bir vakit geçirme aracı olarak algılanmaması gerektiği inancıyla bazen, estetik açıdan zayıf, kuru, tatsız filmler yapılmıştır."²²²

Farabi Sinema Kurumu'nun dini bir sinema yaratma konusundaki girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlanması üzerine, bu kez de kurum 1996 yılından başlayarak, "Dini Sinema Arayışı Seminerleri" yapmaya başlamıştır. Amaç aynıdır: filmler yoluyla yapmayı başaramadığı dini mesajları seminerler aracılığıyla halka duyurmak. Bu seminerlerde dini sinema, dinin öngördüğü hedefler doğrultusunda yapılan ve din kültürünü halka yaymakla sorumlu filmler olarak tanımlanmıştır. Ancak Farabi'nin dini sinema yapma konusundaki tüm girişimleri başarısız olmuş ve halk sadece dini konu alan filmlere ilgi göstermemiştir.

3.4. HATEMİ DÖNEMİ VE SİNEMADA ÖZGÜRLÜK (1997–2005)

İran'da dengeler bir kez daha cumhurbaşkanlığı seçimleriyle bozulmuştur. 1997 tarihinde yapılan cumhurbaşkanlığı seçimlerine, muhafazakârların hiç

²²⁰ "Hüccetülislam Hüseyin Nasrı, Mebani Fıkhi Karberi Tasvir Der Sinema 1376 Tahran'da gerçekleşen 2. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu'nda sunulan bildiri, (Gozareş-i Film no:69, Tahran, 1376 9-11 s." Cihan Aktaş, s.126-127'deki alıntı.

²²¹ Y.a.g.m.,s.127'deki alıntı.

²²² Aktaş a.g.e., 130 s.

beklemediği bir isim olan eski Kültür bakanı Hatemi'nin adaylığını açıklaması, gelecek olan üçüncü on yıllın habercisi niteliğinde olmuştur.

1997 seçimlerinde ilk kez sinemacılar siyasal eğilimlerini ortaya koymuşlardır. Neredeyse tüm sinema çevreleri seçimden önce Hatemi'yi desteklemiştir. *“Hatemi'nin reklâm kampanyası sinemacı Seyfullah Dad tarafından hazırlanır. Bir grup sinemacı Hatemi'nin adaylığını destekleyici konuşmalar yapar”*.²²³ Aydınların, gençlerin, kadınların ve özel olarak da sinemacıların desteğiyle Hatemi cumhurbaşkanlığı seçimlerini ezici bir çoğunlukla kazanarak iktidara gelmiştir. Ülkedeki kültürel ve siyasal eksen bir kez daha taraf değiştirmiştir. Bu birbirine neredeyse tamamıyla zıt olan kutuplaşmalardan da en çok halk etkilenmiştir. Çok yakın bir geçmişte yaşadıkları radikal değişimin izleri henüz geçmeden, her on yılda bir rejimin reformcular ve muhafazakarlar tarafınca el değiştirmesi halkı şaşırtmaktadır.

Hatemi'nin sürpriz bir şekilde cumhurbaşkanı olmasıyla birlikte, ülkedeki yetkili kadrolar da değişmeye başlamıştır. Seçimlerden önce muhafazakârların elinde olan Kültür Bakanlığı yeniden reformcuların eline geçmiştir. İslami rejimin de üçüncü dönemi başlamıştır.

Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı yaptığı dönemde özgürlük rüzgârı ülkenin her yerinde kendisini hissettirmeye başlamıştır. Sinema sektörü de bu özgürlük rüzgârından etkilenmiştir. Hatemi cumhurbaşkanı seçilmesi sırasında kendisine büyük destek vermiş olan yönetmen Seyfullah Dad'ı Sinema Dairesi Başkanlığı'na getirmiştir. Böylece sinemanın ancak sinemayı bilenler tarafından yapılandırılabileceğini göstermiştir. Seyfullah Dad sinemaya devletin yol göstermesini doğru bulmayan bir yöneticidir. Sinemayı hiç bilmeyen kişilerin denetleme yapamayacağını savunmuştur. Dad sinemada “dini sinema” olarak bir ayrımın yapılmasını sakıncalı bulmuştur.

Seyfullah Dad ticari ve entelektüel filmler arasındaki mesafenin giderek açılması konusuna dikkat çekerek, rejimin hangi sinemayı destekleyeceği konusunda taraf belirlemesi gerektiğini belirtmiştir. Aslında bu ayrım 1960'lı yıllardan itibaren İran sinemasında mevcuttur. Uzun yıllar Farsi film geleneğiyle yetişmiş seyircide bir

²²³ “Mir Hosseini’ Ziba, “Iranian Cinema: Art, Society and the State”, Middle East Report. (www.merip.org/mer7mer219/219_Ziba-mir-hosseini.html) aktaran Özgür Yaren, (Yay. mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., 2002, 65 s.

izleme alışkanlığı da oluşturmuştur. Bu nedenle farsî filmlerin de entelektüel filmler gibi desteklenmesi gerektiğini açıklamıştır. Ancak bu filmlerin yapımını sınırlı tutarak entelektüel filmlerin desteklenmesini sağlamıştır.

“1998 yılına gelindiğinde bile İran sinemasında seyircisinin, Farsî filmlere duyulan ilginin ortadan kalkmadığı görülmektedir. Ticari sinema olarak varlık gösteren Farsî filmler sinema salonlarına çekici afişleriyle seyirci çekmeye devam etmektedir. Ayrıca filmlerin konuları ile Farsî filmleri aratmayan Hindistan ve Türk filmleri de seyirci bulmaktadır. Tüm bunlar Farsî ya da ticari sinemanın İran’da aranan bir tür olduğunu göstermektedir. Ancak Farsî olarak bilinen ve ‘c’ kategorisinde bulunan bu filmlerin senelik film üretiminin % 20’sini aşmaması amaçlanmıştır.”²²⁴

Dad bu açıklamasıyla Farsî film yapımına sınırlama getirerek, entelektüel filmler yapmaları için yönetmenleri yönlendirmiştir.

Üçüncü dönem siyasal ve kültürel hoşgörünün ön planda olduğu bir dönemdir. Sinemanın gelişimine de büyük katkılar sağlamıştır. Sinemada özellikle kadın olgusunun tekrar gündeme gelmesi, özellikle kadın yönetmenlerle sağlanmıştır. Bu dönemde hiçbir dönemde görülmeyen sayıda kadın yönetmen çağdaş ve ilerici filmleriyle seyircinin karşısına çıkmaya başlamıştır. Aslında 1993’den beri Fecr Film Festivali’yle beraber düzenlenen Kadın Filmleri Festivali kapsamında kadın yönetmenler, senaristler, müzisyenler, görüntü yönetmenleri ve montajcılar ödüllendirilmektedir. Bu durumu kadının kamusal alana yeniden çıkışı, sanatsal yolla yapılarak yasallaşması olarak da okunabilir. Çünkü bilindiği gibi Ferc Film Festivali İran’ın devlet tarafından düzenlenen en önemli sinema festivalidir. Kadınlar filmlerin konusu ya da oyuncusu olmasa bile, senaristi, müzisyeni ya da yönetmeni olarak kendilerini göstermeyi başarmıştır.

Bu dönemde Hatemi’nin reformcu atılımlarıyla, İslami rejim yaşanan çağa uyarlanmaya çalışılmış, kendisini genç nesle böylece kabul ettirmeyi amaçlamıştır. Böylece önceki dönemin aksine, bu dönemde sinemaya yatırım oldukça artmıştır. Bu dönemde önemli olan, nitelikli filmlerin yapılması ve yurt dışı festivallerde bu filmlerin başarı sağlamasıdır. Böylece daha özgürlükçü konular sinemada yapılmaya başlanmıştır. Bu nedenle, filmlere gereken mali destek yeniden sağlanmıştır. Buradaki en önemli etken İran nüfusunun %75’ini oluşturan genç nüfusun ne Pehlevî dönemi koşullarını ne de Humeyni dönemini yaşamış olmasıdır. Genç nüfus için artık daha bireysel özellikler, haklar ve özgürlükler önemlidir. İslami rejim de bunun

²²⁴ Aktaş Cihan, a.g.e., 60 s.

farkındadır. Bu nedenle gençlerin istekleri ön plana çıkarılmış ve yaşayamadıkları bireysel özgürlüklerini sinema aracılığı ile yaşamaları amaçlanmıştır.

Bu dönemde özellikle aydın, genç ve kadınlar ortak bir söylemde birleşerek, bireysel özgürlüklerini istemelerine tanıklık edilmiştir. Sinema okullarından yetişen kadın yönetmenler devletten her alanda daha fazla özgürlük istediklerini, çektikleri filmlerle açıkça dile getirmişlerdir. Bu dönemde hiç olmadığı kadar eleştirel filmler yapılmaya, özgürlük istemleri daha radikal dile getirilmeye başlanmıştır. İşin ilginç yanı, tüm bu filmlerin yapımı olmasa da, gösterim izninin devlet tarafından veriliyor olmasıdır. Bazılarına göre bu durum oldukça normaldir. Artık ne rejim değişimini oluşturan şartlar ne de rejim değişimi sonrası yapılanma kalmıştır. Tüm bunların üzerinden neredeyse çeyrek yüzyıl geçmiştir. Artık İslami rejimde zamana ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

İran sinemasının son dönem önemli yönetmenlerinden Rıza Mir-Kerimi ile yapılan röportajda “*Sansür kurallarının bazen çok katı bazen de açık görüşlü olması siyasi yapının dengesizliğinden mi kaynaklanıyor*”²²⁵ sorusuna verdiği cevap şöyle olmuştur:

*“Hayır. Tamamıyla ilk heyecanın geçmesiyle ilgili. Geçiş döneminin geçmesi gerekiyordu ki, kaba kültürel bakış açısının değişmesi gerekiyordu. Biz nasıl film yapacağımızı öğrenirken, onlar da aynı zamanda nasıl film izlenmesi gerektiğini öğrendiler. Yavaş yavaş da olsa rejimimiz değişiyor. Çünkü artık yavaş yavaş her şey değişiyor. Ve tüm taşların yerine yerleşmesi biraz zaman aldı ve biraz da sürtünmeler oldu.”*²²⁶

Daha önceki dönemlerde yönetmenlerin kıyısından geçmekle yetindiği kadın-erkek ilişkisi, kadının toplumdaki yeri gibi İslami rejimin zaafalarını konu alan filmler arka arkaya çekilmeye başlanmıştır. Böylece çeşitlenen konularla zenginleşen sinema devletin maddi desteğiyle teknik anlamda da önceki dönemlere göre daha çok profesyonelleşmiştir. Artık yapılan filmlerin iyi öykü anlatmasının yanında, biçimsel olarak da kaliteli yapımlar olması için uğraşmıştır. Bu dönemde yapılan filmler içerikte olduğu gibi biçimde de özenli filmlerdir.

“Bence artık pratik sinema devri kapanmak üzere. Minimal sinema Avrupa’da çok ilgi görüyordu. Mesaj önemliydi. Genç sinemacılar şu anda profesyonel sinemaya atılmak üzereler ve bu İran sinemasında başladı. Mesela benim son filmim % 100 profesyonel bir filmidir. Yani yapılış biçimine de en az, öykünün anlatılış şekli kadar dikkat ettik. Benim filmimden sonra birçok eleştirmen yazılarında, İran sinemasının artık biçime de önem vermelerinin gerekliliğini yazdı. Şöyle denebilir, profesyonel sinema Amerika’da var. Sadece profesyonel yapımlar

²²⁵ Sabire Batur, Rıza Mir- Kerimi ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

²²⁶ Rıza Mir- Kerimi ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

*dünyada rağbet görüyor. Biz de artık teknik bilgiye ve enstüramanlara sahip olmalıyız. Biz konularımızı değiştirmeyeceğiz, sadece yapılış biçimine önem vermeliyiz,*²²⁷

3.4.1.İslami Rejimin İçinde Gelişen “Siyasal Sinema”

“Dini sinema toplumcu, devrimci, siyasi ve eleştirici sinemadır”

Seyfullah Dad²²⁸

İslami rejim kendi siyasaları doğrultusunda film yapımı desteklerken, aynı zamanda sinema sanatının da güçlenmesine neden olmuştur. İslami rejim propaganda sineması yapmak için çalışırken, planladıkları bir olayla karşılaşmıştır. Entelektüel sinema İslami rejimin her türlü yasaklamaları ve kuralları içinde var olma başarısını gösterebilmiş, aydınların muhalif tutumları sayesinde İran sinemasını salt dini propaganda yapan bir sinema görüntüsünden kurtarmıştır. İran sinemasını önemli kılan da bu noktadır; devletin desteğiyle rejim eleştirisini yapabilme başarısını gösteren entelektüel sinemacıların hâlâ sinema sektörünün film sinemanın içinde olmalarıdır. Bu noktada entelektüel sinemacılara en büyük destek Fars şiirinin metaforlarından gelmiştir. İranlı sinemacılar rejim eleştirilerini daha da ileriye götürerek, siyasal sinema örnekleri olabilecek filmlerini metaforlar sayesinde izleyicine ulaştırmıştır. Bu nedenle İran filmleri bir değil, birkaç katmanlı bir anlama sahiptir. İslami rejim her ne kadar kendi ideolojisine uygun filmleri desteklediğini düşünse de, İran’ın entelektüel sinemacıları bu zorluğu da zekice aşmayı başarmıştır.

İran sinemasının usta yönetmenlerinden Behman Farmanara; *“sansür kurulundakiler ancak anlayabildikleri şeyleri sansürleyebilmektedir. Oysa bizim filmlerimizde metaforlar öyle güçlüdür ki, söylemek istediğimizi özetler. Bu incelikten yoksun birinin bunu anlayıp sansürlemesi çok zordur.*”²²⁹

İran sinemasının içinde İslami rejime muhalif siyasal sinema örneklerinin yayılması çok şaşırtıcı bir durumdur. Çünkü sinema devletin elindedir ve devletin onaylamadığı hiçbir proje gerçekteşemez. Bu durumda nasıl oluyor da bu filmler bu sistemde çekilebiliyor? Sorusuna ilk cevap, İslami rejimin zamanla değişime uğramış

²²⁷ y.a.g.röportaj, Tahran, 2005

²²⁸ “Seyfullah Dad ile röportaj, (Cumhuri İslami, 1376”, Cihan Aktaş, s. 112’deki alıntı.

²²⁹ Behram Fermanara ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

olmasıdır. Ancak bu soruyu tam olarak cevaplamak için öncelikle siyasal sinemanın ne olduğunun açıklanması gerekmektedir.

“Siyasal filmler genel olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünleridir... Siyasal nitelikli filmlerin başlıca amacı izleyicisini şu ya da bu düzeyde siyasallaştırmaktır. Oysa siyasallaşma büyük ölçüde sistem için tehlike oluşturur, var olan siyasal yapının sorgulanmasına yol açar... O halde siyasal sinemanın başlıca amacı, verili bir durumun (düzenin, sitemin, ilişkilerin) değiştirilmesi gerektiğini iletmeektir.”²³⁰

Bu yorumdan anlaşılacağı üzere, siyasal sinemanın İslami rejimde yapıyor olması dahi başlı başına bir çelişki gibi görünmektedir. Ancak yine tanıma göre İran’da muhalif yönetmenlerin, filmleriyle topluma vermek istedikleri, rejimin eleştirisini yaparak, seyircinin bilinçlenmesinin sağlamaktır. Bu konuda siyasal sinemanın tüm koşullarını yerine getirmektedir.

Oğuz Makal’ın da dediği gibi; *“siyasal sinema egemen sınıfların çıkarlarını parçalayan, anti-emperyalist sinemadır. Ticari sinemada pek çok görünen dramatik yapı içindeki olağanüstü kişiler-kahramanlara karşıdır, gerçek kahramanın kitleler olduğunu bilen sinemadır. Siyasal sinema belgedir.”²³¹*

İran sinemasının muhalif filmlerinde, egemen olan İslami rejimin zaafları ortaya konularak, bu konular üzerinde tartışma açmak en önemli görevidir. Ayrıca bu filmlerde geleneksel filmlerden alışık olduğumuz kahramanların yerine sıradan insanların, gündelik sorunlarını izleriz. Ancak sıradan insanın gündelik yaşamı, İslami kurallar ve yasaklamalarla belirlendiği için, bu filmler sistem eleştirisini aynı zamanda yapabilme fırsatını bulur.

Özellikle İran sinemasının muhalif yönetmenleri Beyzai, Mehrcuyi, Farmanara, Naderi, Kiyarüstemi, Mahmelbaf rejime muhalif filmleriyle tanınmaktalar. Bu yönetmenler çektikleri filmlerde toplumsal bakışlarını ve yaşadıkları toplumun sorunlarını eleştirel bir şekilde filmlerine aktarmayı başarmış ve böylece rejimin sorgulanmasını da sağlamıştır. Ancak İslami rejime rağmen bunu başarmalarında yatan başka bir gerçek vardır. Özellikle Hatemi’nin cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra yönetmen olan Seyfullah Dad’ın Sinema Dairesi’nin başına geçmesi ile yönetmenleri yüreklendirecek açıklamalar yapmıştır;

“ Bana göre bugün yapılabilecek en iyi dini film, sosyal adaleti ve adaletin anlamını irdelenecek olandır. Liberal bir yaklaşımla adalet din dışı bir kavramdır. Fakat (dini

²³⁰ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, Kitle yay., Ankara, Ekim, 1997, 11 s.

²³¹ Oğuz Makal, “Yapı, Kültür Ve Siyasal Sinema”, **Gerçek sinema**, Ocak sayı: 4, 8 s.

düşüncede) idari yozlaşmaya karşı siyasi-eleştirel bir film yapılıyorsa, bu da dini bir film olacaktır. Memlekete idari yozlaşmanın peşine düşmeyi konu alarak, rüşveti, torpilleri ve kayırmaları açıklamaktan daha büyük bir hizmet olabilir mi? Bu konuları ele alan sinemacı yaptığı işi ibadet gibi algulamıştır. ... işte bu anlayışla dini sinemaya ulaşılabilir. Dini sinema toplumcu, devrimci, siyasi ve eleştirel sinemadır... (S:B) Dini sinema namaz ve oruç sineması değildir.”²³²

Bu açıklamayla birlikte Dad, İslami rejimin zaaflarını eleştiren filmlerin dini sinema olduğu konusunda yönetmenlere vize çıkarmış, muhalif yönetmenler de İslami rejimi eleştiren filmlere ağırlık vermiştir. Dad ayrıca Farsi film olarak da bilinen ticari sinemanın önünü kesmek için, “‘c’ kategorisinde bulunan bu filmlerin senelik film üretiminin % 20 sini aşmaması amaçlanmıştır.”²³³ açıklamasıyla da Farsi film yapımına sınırlama getirerek, entelektüel ve muhalif filmlerin yapılmasının önünü açmıştır.

Ayrıca İran sinemasının kendisini baskılardan ve yasaklamalardan korumak için geliştirdiği bir yöntem olan metaforik anlatım tarzıyla da yönetmenler filmlerini çift katmanlı bir yapıda gerçekleştirerek, eleştirel filmler yapmayı başarmışlardır.

Ertan Yılmaz’ın 1968 ve Sinema kitabından yararlanarak, siyasi sinemanın ne olduğu ile ilgili çıkardığımız sonuçlara göre de entelektüel İran sineması siyasi sinema örneği filmler yapmaktadır. Yılmaz’ın kitabındaki örnek ve tanımlamalardan yola çıkarak, İran sinemasıyla karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonuç şudur:

- 1) Yılmaz’ın kitabında örnek olarak verdiği filmlerin hemen hepsi tarihsel gerçekliği olan olaylardan yola çıkılarak oluşturulmuştur (**Cezayir Savaşı, Z, Sıkıyönetim, JFK, Nixon** vb.). İran’ın muhalif sinemasında bu filmlerdeki gibi birebir tarihsel bir olayı konu alan film yoktur. Sadece gündelik yaşamın içinde baskı altında olan bir toplumun yaşamla mücadelesi anlatılır. Anlatımın güçlenmesi için gazete haberleri ya da gerçek hayattan konular seçilir. Ancak bu günlük yaşam aynı zamanda tarihsel bir gerçekliği de taşıdığı için yukarıdaki örnekler kadar siyasi önemi olmamakla birlikte, toplumun o tarihteki durumunu gözler önüne serer. Abbas Kiyarüstemi’nin **Hayat ve Başka Hiçbir Şey** filmi depremden 5 gün sonra çekilmiş görüntüleriyle tarihsel bir olaya da şahitlik etmektedir. Ayrıca Semira Mahmelbaf’ın **Elma** filmi de gerçek bir olaydan yola çıkılarak anlatılmış,

²³² “Seyfullah Dad ile röportaj, (Cumhuri İslami, 1376”, Cihan Aktaş, s. 112’deki alıntı.

²³³ Aktaş Cihan, a.g.e., 60 s.

toplumsal bir sorunu işlemiştir ve İran toplumunun bastırılmışlığını metaforik olarak vererek sistem eleştirisi yapmaktadır.

- 2) Ertan Yılmaz'ın adını verdiği filmler bu olaylarla ilgili belgesel görüntülerle desteklenmiş ya da 'belgeselmiş gibi' bir hava yaratılmıştır. İran muhalif sinemasında ise, bambaşka bir tarz geliştirilerek, kurmaca olanla belgesel olan görüntüleri büyük bir ustalıklarla birleştirilmiştir. Bu anlamda yönetmenlerin yaşamın içinde gezinen kameralarının güncel olanı yakalama başarısı toplumsal bakışla birleşerek, İslami rejimin toplumda neden olduğu sorunları gerçek görüntülerle verilir. Buradaki ayırım gerçekliktir. Yukarıdaki filmlerde Gerçekçi 'miş' gibi yapmaktan öteye geçemezken, İran filmlerinde gerçek bizatihi oradadır.
- 3) Siyasal sinemanın geleneksel anlatım kalıplarına tam anlamıyla uygunluk göstermemesi gibi İran sineması da geleneksel anlatım kalıplarına pek uymayan kendine has anlatım tarzları olan bir sinemadır ve geleneksel sinemanın anlatım kalıplarını Taziye oyun geleneğinden etkilendiği epizodik anlatım ve Binbir Gece masallarının anlatım formlarıyla dönüştürmektedir.
- 4) Siyasal sinema örneklerinde sistem eleştirisi yapıldığı ve gerçeklerin ortaya çıkarılmasının amaçlandığı belirtilmiştir. İran muhalif sinemasında da sistem eleştirisi yapılmaktadır. Ancak İslami kurallar ve yasaklar nedeniyle bu eleştiri bire bir filmlere yansıtılamaz. Bu nedenle de İran filmlerinde Fars şiirinden ödünç aldıkları metaforik anlatımla bu sorunu aşmayı başarmışlardır. Bu nedenle İran filmlerinde metaforların ne anlama geldiğinin de bilinmesi gerekmektedir. Semira Mahmelbaf'ın **Elma** filminde gözleri görmediği için yaşlı babaları tarafından eve kapatılan 12 yaşındaki ikiz kızların dramı anlatılır. Oysa Mahmelbaf'ın da dediği gibi, bu film metaforlarla anlatılmış gerçek bir hikâyedir. Yaşlı baba Humeyni'yi, gözleri görmeyen kızlar hasta İran halkını ve eve kapatılmaları da, İran'ın kendisini dış dünyaya kapatmasına göndermedir. Film bu şekilde okunduğunda, baştan sona rejim eleştirisini içinde barındırmaktadır. Ayrıca kızların eve kapatılması gibi, İran'da kadınlar da evlerinde hapis hayatı yaşamaktadırlar. Görüldüğü gibi filmlerin metaforik anlamları oldukça zengindir ve İran

toplumuyla ilgili belli bilgi birikimini de talep eder. Bu nedenle de geleneksel sinemanın edilgen seyircisinin yerine, aktif seyircileri talep eder.

- 5) Filmlerde duygusal katılımların yerini, gerçeklerin anlaşılmasının ön planda olduğu belirtilmiştir. İran sinemansın muhalif yönetmenleri yaptıkları filmlerde duygusal katılımdan çok gerçek olan üzerinde durmuştur. Kiyarüstemi *“seyircilerden filmlerime katılmasını değil, sorular sormasını istiyorum”*²³⁴ diyerek, İran sinemasının siyasal yönüne atıf yapmaktadır.
- 6) Yaşanılan tarihsel gerçeklikler filmlerde sorgulanır. İran filmleri de bu tanımlamaya uymaktadır. Muhsin Mahmelbaf'ın **Selam Sinema** filminde sinemanın tarihsel süreç içindeki değişiminin izleri sürülmüştür. Yarı belgesel olan bu filmde sinemanın toplumda saygın bir yere gelmesindeki nedenler sorgulanır. Ayrıca Tehmine Milani'nin **Saklı Yarım** filminde rejim değişiminin hemen öncesinde solcu öğrencilerin durumunu anlatmaktadır. Tarihsel bir gerçeklik olan bu durumun film olarak saptanması İslami rejimin hoşuna gitmemiş, yönetmenin tutuklanmasına ve idam cezasıyla cezalandırılmasına kadar giden toplumsal olaya dönüşmüştür.

*“Siyasal filmlerin seyirci toplaması içeriğin kendi öz değerinden çok anlatım yapılarına bağımlı görünüyor. Bu filmlerin ilk bölümünü yani dolaysız sinemanın (cinéma direct) bütün olanaklarıyla birlikte, kullanışlılığın ve düşük maliyetin bilgi vermeyi ve tanıklık etmeyi kolaylaştırdığı, üstelik sansürün ve baskı gruplarının gözetimini genellikle atlatmayı sağladığı ölçüde türün benimser görüldüğü tekniklerini kullananları ele alalım. Bunların pek sınırlı bir yaygınlığa ulaştıklarını gözlemek zor olmaz.”*²³⁵

Ayrıca yıllardan sonra kadının sinemada yer almaya başlamasıyla, kadının İslami rejim içindeki sıkışmışlığını anlatan oldukça siyasi nitelikte filmler yapılmıştır. Bunların en popüler olanı Jafer Panahi'nin **Daire** filmidir. **Daire** filminde kadının toplumdaki kısıtlanmışlığı anlatılmaktadır.

²³⁴ Sabire Batur, *“Abbas Kiyarüstemi, İran'ı Çocuk Gözüyle Keşfetmek”*, I. Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali, Seminer Kataloğu, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fak. Yay., İstanbul, 2003

²³⁵ Frantz Gevaudan, *“Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya”*, , “Cinéma” Ocak 1973, Çev:Engin Özden, **Gerçek Sinema** Kasım , s. 22.'deki alıntı.s.

İran muhalif sinemasının siyasal sinema örneklerini çoğaltabiliriz. Çünkü neredeyse entelektüel ya da sanat sineması olarak adlandırılan bu gruptaki tüm filmler rejim eleştirisi yapan siyasal sinema örnekleridir.

3.4.2 İran Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu

İran toplumu 1979 yılından beri İslami rejimle yönetilmektedir. İslami kuralların ön planda olduğu ve Şeriat kanunuyla yönetilen ülkede demokratik haklar ve özgürlükler de son derece kısıtlıdır. İslami kurallar çerçevesinde yeniden oluşan toplumsal yaşamda en büyük baskıyı da kadınlar yaşamaktadır. Şeriat hukukuna göre İran'da boşanma hakkı erkeğindir. *“Medeni Kanun’un 1133. maddesi, erkeğe, herhangi bir delil göstermeden kadını boşama hakkını vermektedir.”*²³⁶ Kadın kocasının izni olmadan seyahat edemez. Kadının zina yapması durumunda recm ile cezalandırılır. Çocuk, miras ve tanıklık durumlarında kadının değeri erkeğin yarısına eşittir. Kadının *“akıl ve zeka bakımından eksik yaratılmış olduğu Kur’ân’ın Bakara Süresinde yer alan:... ‘İki erkeği de bu muameleye tanık tutunuz. İki erkek bulunmazsa... Bir erkekle iki kadın tanık olsun’.”*²³⁷ Yedinci yüzyıl koşullarına göre oluşturulmuş bu yasalar, yirmi birinci yüzyılın İran’ında hâlâ hüküm sürmektedir. Şeriat’a göre kadınların kapanması da şarttır. *“Ey Peygamber! Eşlerine, kızlarına ve Mü’minlerin kadınlarına, dışarı çıkarken üstlerine örtü almalarını söyle; bu onların (tanınmamalarını)... sağlar”.*²³⁸

Hicap yükümlülüğü ya da İslami kurallara uygun giyinme, kadınlara baştan kabul ettirilen bir yasaklamadır. İran İslam Cumhuriyeti’ne günümüzde de hicap kurallarına uymayan hiçbir yabancı kadın ülkeye alınmaz. Bu zorunluluğa İran’a gitmek isteyen tüm kadınlar da uymak zorundadır. İslami rejimin yaşandığı ilk yıllarda kara çarşaflarıyla kadınlar bu değişimin simgesi olmuştur. Kısaca İran’da kadın olmak baskıyı, bürokrasiyi ve eşitsizliği kabul etmek anlamına gelmektedir.

²³⁶ Cihan Aktaş, **“Devrim ve Kadın”**, Nehir yay., 2.Baskı, İstanbul, 1997, 132 s.

²³⁷ 2 Bakara Süresi 282, aktaran, İlhan Arsel, **Şeriat ve Kadın**, Dilek Ofset, 13.Baskı, İstanbul, 1995, 47 s.

²³⁸ K.33 Ahzâb Süresi 59 aktaran, İlhan Arsel, **Şeriat ve Kadın**, Dilek Ofset, 13.Baskı, İstanbul, 1995, 260 s.

Kadının toplumsal baskı altında yaşaması intihar olayının kadınlarda daha fazla görülmesine neden olmaktadır. “1988 yılındaki intihar olaylarının %69’u kadın intiharlarıdır... 1993 yılında Horasan eyaletinde gerçekleşen 3600 intiharın 2500’ü kadındır.”²³⁹ İran’da Orta Doğu’nun en etkin kadın hareketleri bu durumu değiştirmek için aktif olarak çalışmakta ve kendilerine uygulanan insanlık dışı baskıların kaldırılması için uğraş vermektedir. Bu hareketin amacı, İslami rejimin kendilerine zorla dayattığı İslami kuralların yaşamlarına müdahalesini sona erdirmektir. “Kadınlar İslami rejimden istekleri olan ve hakları için mücadele eden, kaderlerine boyun eğmeyen devrimci ruhla sürekli savaşan, toplumun en dinamik kesimini oluşturur.”²⁴⁰

Toplumsal yaşamın yeniden düzenlenmesi ve Hatemi’nin cumhurbaşkanı seçilip kadınlara sunduğu insanca yaşama özgürlüğü ancak 1998 yılında dolaylı verebilmiştir. Hatemi cumhurbaşkanlığı seçimlerinde aktif görev alan kadınları seçimden sonra unutmamıştır. Şeriat yasalarıyla yönetilen ülkesinde toplumsal yaşamdan İslami kurallarca dışlanan kadınlara toplumsal itibarını yeniden vermek için uğraşmıştır.

*“İslami değerlere bağlı olan bizler için, Anayasa’da da belirtildiği gibi aile ve eğitim çok önemlidir. Aynı zamanda kadının insan hakları resmen tanınmıştır ve şayet henüz bazı eksiklikler varsa, meclis ve diğer kuruluşların, İslam’ın istediği gibi ve İranlı Müslüman kadının yüce kişiliğine yakışır bir şekilde, onların ruhsal ve maddi gereksinmelerini karşılayabilmemiz için çaba göstermesi gerekiyor.”*²⁴¹

Kamusal alanda kadınların yeniden yer bulmasının en iyi yansıdığı alan sinema olmuştur. Rejim değişiminden sonra kamusal alandan olduğu gibi, sinema alanından da çıkarılan kadınlar yapılan yeni düzenlemelerle yeniden eski konumlarına kavuşmuştur.

*“Kadınlarımızın sahip oldukları gizli kalmış çok büyük potansiyellerinden yararlanmamız gerektiğidir... Nitekim kadınlarımız, imkân sağlanan alanlarda, birçok kabiliyete sahip olduklarını gösterdiler. Kadınların toplum içindeki yerlerini bulmaları için, kesinlikle onların güçlerinden faydalanmalıyız; çünkü hâlâ kadınlar ve erkekler arasında çok mesafe var.”*²⁴²

²³⁹ Farhad Khosrokhavar ve Olivier Roy, **İran: Bir Devrimin Tükenişi**, Çev: İsmail Yerguz, Metis Yay., İstanbul, 2000, 62 s.

²⁴⁰ Sabire Batur, “**Kar Altındaki Ateş İran Sinemasında Kadın**”, (Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 mart, 2004, Sempozyum Bildiri Metinleri, 3.Cilt, Yeditepe Üni. GSF, İstanbul, Ağustos, 2004.)

²⁴¹ “ M. Hatemi, Siyasi Gelişme, (24 ağustos 1997’de yaptığı konuşmanın metninden, 21-28 s.” Sami Oğuz, “**Gülümseyen İslam, Hatemi’nin Ağzından İran’da Değişim**, Metis Yay., İstanbul, 2001, s.25’deki alıntı.

²⁴²Y. a. g. e., 25 s.

Hatemi öncelikle erkeklerle kadınlar arasındaki mesafeyi kapatmak için uğraş vermiştir. Bu uğraşın sonuçlarının toplum genelinde alınmaya başlandığının en iyi kanıtı da sinema alanında kadının yeniden sunumunda görülmüştür. İslami rejimin kurallarına göre;

“Müslüman kadın mutlaka iffetli, Tanrı korkusu ve çocukların eğitiminden sorumlu yani toplumda önemli bir rol almış biri olarak gösterilmektedir. Buna ek olarak, mal ya da cinsel arzuları giderme nesnesi olarak gösterilmez. Bu genel ve belirsiz rehberlik sinemadaki kadın portresinin çiziminde oldukça etkili olmuştur. Oto sansür ve çekingenlikle birlikte kadınlarla ilgili öykülerde en etkili özellik olmakta ve bu da bu tip filmlerin sansürün kaskacından kurtulabilmelerini sağlamaktadır.”²⁴³

İslami rejimin kurallarına göre bir kadının filme rol alması da belli şartlarda gerçekleşmiş, genellikle kadınlar filmlerde ev kadını ya da anne olarak tanımlanmışlardır.

“Devrim sonrası İslami film yönetmenleri İslami performans sanatlarında kadının hep oturmak zorunda olduğundan yola çıkarak onların gösteriminde ‘provokatif yürümelere’ kaçınmaları gerektiğini belirtmişlerdir. ‘Göz kontaktı’ özellikle arzuların açıklanması ve kadın ile erkeğin birbirine dokunması tasvip edilmeyen aksiyonlardandır. Bu yüzden yakın zamana kadar kadınlar filmlerde plan-sekans, çok az yakın çekim ve mimiksel anlatımlarda gösterilmiştir.”²⁴⁴

Kadını sinemada göstermedeki sınırlamalar bazı gerçek dışı sahnelerin oluşmasına neden olmuştur. Yönetmen Mahmelbaf **Gebbe** (1996) filminde doğurmak üzere olan bir kadını göstermek yerine, etek giyerek hamile kadını canlandırmak zorunda kalmıştır. Filmlerde kadınlar kendi akrabalarının yanında dahi örtülü gösterilmektedir. Oysa gerçek yaşamda böyle bir şey söz konusu değildir. Bu tip filmler ve rol yapma biçimleri oyuncunun sanatını zayıflatmakta ve böylece ataerki İran sineması içinde kadın karikatürleşmektedir.

İslami rejimin ilk yıllarında çekim izni alan filmler bile hükümet ajanları tarafından çekim sırasında setler basılmış, filmlerin ahlaka uygun olup olmadığı kontrol edilmiştir. Hatta bunun en aşırı örneklerinden birisi de karı-koca rolünü oynayan kadın ve erkek oyuncuların film süresince mut’a nikâhı* ile evlenip daha sonra boşanmaları şartının getirilmiş olmasıdır. Tüm bu nedenlerden dolayı yönetmenler sinemalarında uzun yıllar kadını konu alan filmler yapmaktan

²⁴³ Hamid Nafici, “İran’da İslamize Film Kültürü”, Çev: Emrah Özen, 25.Kare sinema ve Kültür Dergisi, Sayı: 18, 1997, 64 s.

²⁴⁴ y.a.g.m., 65 s.

* **Mut’a Nikahı**: Belli bir süre birlikte yaşamak isteyen kadın ve erkeğin, aralarında yaptığı bir anlaşma ile evlenmesidir. Bu süre bir ya da üç gün olabileceği gibi daha uzun da sürebilir.

çekinmişlerdir. Ancak bu ilk dönemde sadece Behram Beyzai ve Daryuş Mehrcuyi gibi yönetmenler kadın konusunu cesurca ele almıştır. Beyzai'nin **Başu, Küçük Yabancı** (1985) filmi oldukça başarılıdır ve ilk kez kadını savaş koşullarına dâhil etmiştir. Kiyarüstemi sinemada kadın konusunun gerçek dışı görünümüleriyle ilgili olarak örnekler vererek şöyle açıklıyor;

“Son yirmi yıldır İran sinemasında ailenin ve kadının sorunlarını anlatan, kadın erkek ilişkilerini gösteren filmler yapmanın imkânı yok. Çünkü İslami baskı nedeniyle, kadınla erkeğin sevişmelerini göstermek olanaksız. Erkek kadına dokunamıyor bile. Birbirini seven iki insan birbirine dokunmaz mı? Kadını mahremiyetinde bile türbansız, başörtüsüz göstermek mümkün değil. Sabah bir kadın yatağında uyanıyor, çarşafı... Böyle şey olur mu? Ben bu yüzden kadın erkek öykülerini anlatamıyorum”²⁴⁵ diyerek, kadın konulu film yapmama nedenlerini açıklamıştır.

Kadınların beyaz perdede görünmesinin yarattığı sorunlar yüzünden kadınlar İslami rejimin sinemasında oyuncu olarak değil, yönetmen ve senarist, görüntü yönetmeni, müzisyen olarak yer almaya başlamıştır. Kadınların çoğunun sinema okullarına gitmesi ve buradan mezun olup film yapması bu kısıtlamanın en iyi sonucudur. Bugün İran sineması, önemli filmlerle adını yurt dışında duyuran kadın yönetmenlere sahiptir. Rahşan Beni-İtimad, Tehmine Milani, Semira Mahmelbaf, Merziyeh Meşkini, Meryem Şahriyar, Tahmineh Ardekaniş, Niki Kiremini vb. kadın yönetmenler filmlerinde; *“toplumsal yaşamlarında ekonomik ve siyasal açıdan kuşatılmış kadınların öykülerini gerçekçi ve içten bir bakışla anlatırlar.”²⁴⁶* Bu yönetmenlerden Rahşan Beni-İtimad **Şehrin Sınırları Ötesinde** (1986) filmde Tahran'ın yoksul kesiminde yaşanan veba salgınına 1962 yılında Furuğ Ferruzad'ın yaptığına benzer bir çalışma yaparak, geçmişin sinemasından etkilendiğini kanıtlamıştır. Tahmineh Ardekaniş, **Gülbahar** (1985) filminde fakir insanların ve özürsüz insanların yaşamlarını aynı çizgide anlatmıştır. İran her alanda olduğu gibi, iki başlı görünümünü sinemada da göstermektedir. Bu nedenle de yabancı eleştirmenlerin filmlerde gördükleri İran'la, filmleri çeken aydın sinemacılar karşısında şaşkınlık yaşamaktadırlar. Semira Mahmelbaf'ın Cannes Film Festivali'nde ödül alan filmi **Elma**'yı izleyen bir eleştirmen yönetmene haklı olarak şöyle bir soru sormuştur: *“İran nasıl bir ülke? 12 yaşındaki kızların evlere*

²⁴⁵ Atilla Dorsay, “İran Mucizesi”, Sabah Gazetesi, 6 Mayıs 1999.

²⁴⁶ Sabire Batur, “Kar Altındaki Ateş İran Sinemasında Kadın”, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 Mart, 2004, Sempozyum Bildiri Metinleri, 3.Cilt, Yeditepe Üni. GSF, İstanbul, Ağustos, 2004.

*hapsedildiği mi, yoksa 18 yaşındaki kızların film yaptıkları bir yer mi?”²⁴⁷ Bu eleştirmen bu sorusuna Semira’dan tabii ki bir cevap alamamıştır. İran bir yandan İslami kurallarla yönetilen bir ülke olmayı sürdürürken, entelektüel olmayı da direten bir ülke olarak varlık göstermektedir. **Elma** (1998) filminde Mahmelbaf 12 yaşındaki ikiz kızlarını doğdukları günden itibaren eve kapatan yaşlı bir adamın hikâyesini anlatır. Gerçek bir olaydan çıkılarak ve gerçek kişilerin kullanıldığı filmi için Semira şunları söylemiştir:*

“Kızların hikayesi benim için bir metafor halini aldı. Onlar İran’da yaşayan bütün kadınları temsil ediyordu. Onlarla aynı mahallede yaşayan diğer kadınların da pencerelerinde kalın demirler var. Onlar da çador giyiyor. Onlar da aynı hapisanedeler aslında. Toplumda bir rol oynamak konusunda erkekler kadar özgür değiliz.”²⁴⁸ Metaforun mucizesiyle film

çok katmanlı olarak seyircisine sunulmuştur.

İran sinemasında kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlerden daha cesur bir şekilde sosyal içerikli filmler yaptığı görülmektedir. Buradaki cesurluk uzun yıllar susturulmaları ile ilgili olabilir. Ancak filmlerinde anlattıkları konular tüm İranlı kadınları ilgilendirmekle beraber evrenseldir de.

İslami rejim içinde yaşadıkları bastırılmışlığı anlatmak için yönetmen olan Beni-İtimad rejim değişiminin yaşandığı ilk yıllarda sinemada kadın konusunun çok hafife alındığını düşünmektedir. Beni-İtimad özellikle Hatemi’nin Cumhurbaşkanı olmasından sonraki yıllarda İranlı kadının toplumsal yaşamda mücadele ettiği; *“yoksulluk, suç, fahişelik, çok eşlilik, boşanma, bastırılmış duygular, evlilik dışı ilişki ve toplumsal yapıdaki diğer benzer gerçekler gibi tabu olan konulara odaklanarak ülkesinin sinematografik sınırlarını zorlar.”²⁴⁹ **Nergis, Mayıs Kadını, Mavi Yaşmaklı** filmleri onun nitelikli ve titiz çalışmalarının bazılarıdır. Beni-itimad kadar yetenekli ve ondan daha cesur olan Tehmine Milani’nin filmleri rejim tarafından kışkırtıcı bulunduğu için sürekli yasaklamalarla uğraşmıştır. Milani *“İki Kadın (1998) filminin senaryosuna onay alabilmek için sekiz yıl beklemek zorunda kaldı. Muhammed Hatemi’nin cumhurbaşkanlığı döneminde çekilen film, televizyonda**

²⁴⁷Robin Wright, **“Son Büyük Devrim”**, Doğan Kitap, İstanbul, 2000, 171 s.

²⁴⁸ Ruken Öztürk, **“Komşunun Sineması”**, Radikal II, 27 Mayıs 2000

²⁴⁹ Gönül Dönmez-Colin, **“Kadın İslam ve Sinema”**, Çev:Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004, 64.s.

herhangi bir şekilde reklâmının yapılmasının yasak oluşuna rağmen üç milyondan fazla seyirci çekmeyi başardı.”²⁵⁰ Milani'nin **Saklı Yarım** (2000) filmi nedeniyle,

“İslam Devrim Mahkemesi tarafından sanatı kötüye kullanmak ve tanrıya karşı savaşa olanları desteklediği gerekçesiyle tutuklanır. Eğer suçlu bulunsaydı ölüm cezası alacaktı... Tutuklu halinin kaldırılması için, sinema dünyasının birçok yönetmenin (Oliver Stone, Spike Lee, Steven Soderberg, F. Coppola, M. Scorsese, M. Makhmalbaf, A. Kiyarüstemi, Agnes Varda vb.) önderliğinde başlatılan kampanya sonunda Hatemi'nin özel izniyle serbest kalabilmiştir.”²⁵¹

Sinema İran'da ölüm cezası alacak kadar tehlikeli bir iştir. Ancak her şeye rağmen kadın yönetmenler nitelikli filmler yapmaya devam etmektedirler.

²⁵⁰ y.a.g.e.,s.72

²⁵¹ Sabire Batur, “**Kar Altındaki Ateş İran Sinemasında Kadın**”, Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1-4 mart, 2004, Sempozyum Bildiri Metinleri, 3.Cilt, Yeditepe Üniv.Gsf, İstanbul, Ağustos, 2004,

SONUÇ

Sinema rejim değişiminin hemen ardından ulusal bir değer olarak kabul edilmiş ve İslam Cumhuriyeti'nin himayesine alınmıştır. İran sineması rejim değişimden sonra toplumsal olaylara ve siyasete o kadar endekslenmiştir ki, İran'da yaşanan siyasi değişimleri, yapılan filmleri izleyerek takip etmek olasıdır. İran'da rejim değişiminden sonra sinemanın yeniden yapılanma sürecinde İslami kurallar çerçevesinde oluşturulması, propaganda ve denetim mekanizmasının kurulması için çalışmışlardır. İslami rejime uygun filmlerin üretilmesi için sinema kurumları ve dernekler açılmıştır. Ancak rejimin ilk yıllarında sinemanın tasvire dayalı bir sanat olması nedeniyle zorlandıkları, din adamları ve muhafazakâr kesimden tepki almamak için, sinemanın İslami rejim için faydalarının belirlenmesi gerekmiştir. "İslami sinemanın" da ne olduğu konusunun açıklanmasında da sorunlar yaşadığı saptanmıştır. Bu nedenle İslami rejimin sinemayı kullanması kolay olmamıştır. "İslami Sinema" adına rejim değişiminden sonra siyasi arenada alınan en iyi karar, Hatemi'nin 1983–1992 yılları arasında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığına getirilmesidir. Hatemi bakanlığı döneminde entelektüellerden ve sinema çevrelerinden gelen eleştirilere duyarsız kalmamıştır. Hatemi döneminde İran sinemasında reformcu eğilimler öne çıkmaya başlamıştır. Devletin sinemaya desteği sadece İslami rejimin propagandasına yönelik filmlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda halkın çok sevdiği Farsi filmler ile sanatsal niteliği olan yapımlar da desteklenmiştir. Böylece Popülist (Farsi) ve entelektüel (Muhalif) sinema, rejim değişiminden sonra da devam etmiştir. Entelektüel sinemacılar yaptıkları filmlerle İslami kuralların günlük yaşamda ve sinemada kullanılmasının yarattığı sorunları kendilerine has üsluplarıyla eleştirmişlerdir.

Sinemanın yeniden yapılandırılması sürecinde yaşanan belirsizlikler entelektüel sinemacılara yaramış, din adamlarının İslami kuralları farklı yorumlamaları sonucunda bazı konulara izin verilmesiyle eleştirel filmler yapabilmişlerdir. Doğrudan 'İslami sinema' adına yapılan filmler seyircinin ilgisini çekmediği için nitelikli bir 'İslami' sinemanın oluşması için Şah döneminin muhalif yönetmenlerine film yapmaları için izin vererek İran sinemasının entelektüel filmleri

bu dönemde de yapılmaya devam etmiştir. İran'ın entelektüel sinemacıları İslami rejimin desteği ile İslami kurallardan ve yasaklamalardan kaçmayı başarabilen bir dil oluşturarak, rejim eleştirisini bu dönemde de yapabileceğine sahip olmuşlardır. Şah yıllar önce siyasi alanda halkın sempatisini kazanmak için muhalif yönetmenlerin film yapmalarına izin vermişti. Humeyni de aynı amaçla, aynı muhalif yönetmenlerin film yapmalarına izin vererek muhalif olan aydınların sempatisini kazanmıştır.

Rejim değişiminden sonra, Yeni(!) İran sinemasının temsilcisi olarak kabul edilen muhalif sinemacı Abbas Kiyarüstemi,* filmlerinde toplumu olumsuz yönde etkileyecek olan her şeyin karşısında olduğunu göstermiştir. Muhalif olarak kabul edilen diğer yönetmenler Beyzai, Mehrcuyi, Fermanara, Şah döneminde de toplumsal sorunları ele alıp, rejim eleştirisi yapmışlardır. Halen de filmlerinde aynı konuların mücadelesini vermektedirler. Çünkü İran'da değişen rejime rağmen değişmeyen 'diktatörlük rejimi' halen devam etmektedir.

İran entelektüel sinemasının yaşanan toplumsal ve siyasal olaylara duyarlı 'siyasal filmleri' İran'ın siyasal tarihiyle paralellik gösterir. Bu nedenle de İran sinemasının 1980'lerde ele aldığı konular ve işleyiş tarzları ile 1990'larda ele aldığı konular ve işleyiş tarzlarının farklılaştığı görülebilir. Değişim yaşandığı ilk dönemde, kadınların toplumsal alandan çıkarılması gibi, İran sinemasından da kadın oyuncular ve kadın konuları çıkarılmıştır. Kadının İran sinemasında yeniden ele alınışı Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde gerçekleşmiştir.

İran Sinemasının entelektüel yönetmenleri, filmlerinin konularını ve oyuncularını gerçek hayattan seçerek, İtalyan sinemasındaki 'gerçekçilik' boyutunu bir adım daha ileri götürmüşler ve verilmek istenilen konunun 'gerçeklik etkisi' daha da arttırılmıştır. İranlı yönetmenler bu eğilimi sinemalarında ortak bir tarz olarak kullanmışlar, filmlerinde belgesel görüntülerle gerçekçiliğin altı doldurulmuş,

* 1969 yılında kurulmuş olan Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü'nün Sinema Bölümünün başkanlığını yapmış tecrübeli bir yönetmendir. Pehlevi döneminden başlayarak sistem eleştirisi yapmayı başaran bir yönetmen olarak Humeyni döneminde de aynı tavrını sürdürmüştür. Abbas Kiyarüstemi, din adamlarını da içeren farklı toplumsal sınıfların toplumla uyumsuzluklarını ve beceriksizliklerini açığa çıkaran, mollaların toplumu yavaşlattığı eleştirisinde bulunan **Alternatif 1** ve **Alternatif 2** (1979) filmlerinde; Mollaların topluma ayak uydurmadığını ve bu nedenle toplumsal yaşamı yavaşlattığını anlatır. O dönem için bu filmler hayli toplumsal ve cüretkârdır. Bu filmler yasaklanmış ve asla gösterim izni almamıştır.

kurmaca ile de anlatılan olayın hikâyesi güçlendirilmiştir. Bu tarzda yapılan filmlere en iyi örnekler olarak Abbas Kiyarüstemi'nin **Hayat ve Başka Hiçbir Şey*** ve **Yakın Plan*** filmleri, Muhsin Makhmelbaf'ın **Gabbeh*** ve **Selam Sinema***, Makhmelbaf'ın kızı olan Samira Makhmelbaf'ın **Elma*** filmi verilebilir. Bu filmlerin ortak özellikleri gerçek yaşamdan alınmış konu ve kişilerle oluşturulmasıdır. Böylelikle verilmek istenilen gerçeklik etkisi daha da arttırılmıştır.

1990'lardan itibaren dünya sinemasına 'Devrim sinemasının başarısı' olarak lanse edilen İran sinemasının kökleri 1960'larda oluşan toplumsal konulu filmler yapmış olan İran Yeni Dalga'sına dayanmaktadır. İran sinemasını sadece İslami bakış açısıyla yapılan filmler olarak değerlendirmek, bu sinemaya baştan haksızlık etmek anlamına gelmektedir. Yüzyıllardır sanata olan bağlılıkları ve edebiyat alanındaki başarıları ile bilinen İran 20. yüzyılda adını bu kez de sineması ile dünyaya duyurmayı (üstelik İslami bir rejimle) başarmıştır. Bu azımsanmayacak bir başarıdır. Ancak bu başarıyı tesadüfi ya da tek başına İslami rejime yüklemek yanlış olacaktır. Çünkü İran Sinemasının kökleri İran edebiyatına ve Fars şiirine dayanan, Taziye oyunlarının görselliğini ve anlatım biçimlerini özümseyen, dünyanın en güzel masallarından biri olarak nitelendirilen Binbir Gece Masalları'nın hikâye etme yeteneğine sahip köklü bir geçmişle beslenmiştir. Şah döneminde temelleri atılan İran Yeni Dalgası işte bu birikimle beslenmiş ve en önemli örneklerini 1960'ların sonlarından itibaren vermeye başlamıştır. Yaptıkları filmlerle yeni oluşacak İran

* **Hayat ve Başka Hiçbir Şey** filmi İran'da yaşanan bir depremin hemen ardından yollara koyulan bir yönetmen ve küçük oğlunun hikâyesini anlatır. Yönetmen olan adam Kiyarüstemi'dir. **Arkadaşımın Evi Nerede?** filminin çekildiği bölgede olan depremde küçük oyuncularının yaşayıp yaşamadığını öğrenmek için yollara düşmüştür. Film bu konu üzerinde yürürken aynı zamanda seyirci belgesel nitelikteki deprem felaketinin gerçek yüzüne tanıklık eder. Yolda konuştuğu insanların çoğu gerçekten depremde yakınlarını, evlerini kaybetmiştir. Onların acılarına ortak oluruz.

* **Yakın Plan** bir gazete haberinden yapılmıştır. Haberde kendisini yönetmen M. Makhmelbaf olarak tanıtan bir adam Tahran'da zengin bir ailenin evine yerleşip, film yapma isteğini anlatır. Filmde mağdur zengin ailenin fertlerini mağdur aileye oynatır. Böylece gerçeğin temsilini yine gerçek kişilere yaptırarak, yeni bir tarz oluşturur.

* **Gabbeh** İran'ın Güney Doğu'sunda Gashgai bölgesinde yaşayan ve halı dokuyan kadınların Gabbeh olarak çağrıldığı yörede yaşanan günlük yaşamı, yine yöre halkıyla anlatarak göstermiştir.

* **Selam Sinema** Makhmelbaf'ın 'sinemacılar aranıyor' başlığıyla gazeteye verdiği ilana gelen İranlı gençlerin sinema konusundaki görüşlerinin belgesel tarzda anlatıldığı filmidir.

* **Elma** adlı Samira Makhmelbaf'ın bir gazete haberinden yola çıkarak gerçek kişilerle çektiği film de doğuştan gözleri görmeyen ikiz kızlarını dış dünyadan gelecek kötülüklerden korumak için, eve kapatan yaşlı bir babanın ve iki kızının hikâyesini anlatır.

sinemasının nasıl olması gerektiğini gösteren Kiyarüstemi, Naderi, Kimyai, Beyzai, Mehrcuyi, Fermanara, Makhmelbaf gibi önemli yönetmenler İslami rejimin olanaklarıyla sinema yapmaya devam etmişler ve genç sinemacılarla her zaman dayanışma içinde olmuşlardır. Günümüz İran Yeni Dalga'sının etkileri genç yönetmenlerin filmlerinde sürmektedir.

İslami rejim, kendi siyasaları doğrultusunda film yapımı desteklerken aynı zamanda Entelektüel (muhalif) sinemanın da güçlenmesine neden olmuştur. Ne ilginçtir ki, din adamları, başlangıç yıllarından itibaren her türlü kötülüğün kaynağı olarak gördükleri ve her zaman muhalefet gösterdikleri sinemayı yıllar sonra dünyaya kendilerini anlatmanın en iyi yolu olduğunu fark etmişler ve bu amaç doğrultusunda yurt dışı festivallere katılarak, rejimin ilk yıllarındaki kötü imajını düzeltme imkânı bulmuşlardır. Bu tez İran filmlerinin festivallere katılma isteğinin nedenlerini de ortaya koymaktadır.

İlk bakışta, uzun yıllar din adamlarının 'şeytan' olarak kabul ettiği 'Batı'yı önemseyip, rejimlerini sinema aracılığıyla dünyaya anlatmaya çalışmaları çelişki gibi görünebilir. Oysa yapılmak istenilen 'siyasal bir atak'tır. İslami kurullarla yapılan filmlerle, Şah döneminde Batının kukla'sı haline gelen 'yozlaşmış toplum'un, İslami rejimden sonra 'kendi özüne dönüp', 'erdemli ve ahlaklı' olması ve İslami rejim sayesinde her türlü 'kötülükten arınması', 'insani değerlerinin önemi'ni anlatan filmlerle, İslam'ın 'yozlaşmış' ve 'hastalanmış toplum'u olumlu yönde değiştirdiğini göstermek istendiği filmlerle festivallere katılmak istenmiştir. Bu tarz filmler, İran sinemasının ve toplumun İslami yönde yapılandıktan sonraki halini göstermeye yöneliktir. Ancak festivallerde İslami sinema tarzında yapılmış filmlerden çok, muhalif yönetmenlerin filmleri ön plana çıkmıştır. İslami rejim tarafından desteklenen muhalif filmlerde metaforik anlatımla rejim eleştirisi yapılmaktadır. Bu gelişmeler sonrasında, İslami rejim sinema aracılığıyla kendi propagandası yapmayı hedeflerken, muhalif bir sinemanın gelişmesine istemeden de olsa katkıda bulunduğu saptanmıştır. İran sinemasının usta yönetmenlerinden Behman Farmanara; *"sansür kurulundakiler ancak anlayabildikleri şeyleri sansürleyebilmektedir. Oysa bizim filmlerimizde metaforlar öyle güçlüdür ki, söylemek istediğimizi özetler. Bu incelikten yoksun birinin bunu anlayıp sansürlemesi çok zordur."*²⁵²

²⁵² Behram Fermanara ile yapılan röportaj, Tahran, 2005

Muhafif sinemacıların sayesinde bugün İran sineması dünya sinemaları içinde saygın bir yer edinmiştir. Haghghat'a göre rejim değişimi ile birlikte;

“devletin tüm kademelerinin “İslami” bir sinema yaratmak için harekete geçtiği süreçte birkaç sinemacı 1979'dan önce var olan nitelikli film yapımı geleneğini sürdürerek, günlük yaşamdan ilhamla belgesel ve kurmacayı birleştirerek ve İran şiirinden etkilenererek, iktidarın amansız sansüründen kaçabilen bir dil yaratmayı başarmışlardır. Film yönetmenleri aynı zamanda yetkililerin sıklıkla makam değiştirmesinden faydalanarak devletin bir kurumuna karşı diğer bir kurumuna oynamayı öğrenmişlerdir.”²⁵³

Yurt dışındaki birçok saygın festivalin onur konuğu ve en iyi film ödüllerini toplayan İran filmlerinin bu ödülleri salt İslami propaganda yaptığı için aldığına inanmak mantıklı görünmemektedir. Özellikle yabancıların İran sinemasında ne bulduklarına bakmak gerekir. İran sinemasını dünya sinemaları içinde aranan ve önemli kılan ülkenin kendine has koşullarından kaynaklanmaktadır. İran'lı yönetmenler dış dünyaya kendisini kapamış siyasi rejimin İslami kurallarıyla sinema sanatının tüm inceliklerini kullanarak yaratıcı sinema örnekleri sunmaktadır. İran filmlerinin Hollywood ve Batı sinemasında fazla rastlanmayan bir çok görülmeyen minimal sinema* anlayışıyla filmler yaptığı saptanmıştır. İslam rejiminin koyduğu kurallar doğrultusunda film yapmak zorunda kalan yönetmenler, İslami rejimin kamusal alanda yaptığı gibi, kadını sinema alanından da ilk dönemler dışlamak zorunda kalmıştır.**

Dünyadaki egemen sinema anlayışının dışında kalan İran Sineması günlük yaşamın içinden sıradan insanların hayatlarını, belgeselle kurmacayı birbirine karıştırarak sunmaktadır. Filmlerinde genellikle az sayıda profesyonel olmayan sıradan insanları oynatırlar. Bu filmler yavaş temposuyla, günlük yaşamın hızlı temposunda gözden kaçabilen detayları görme ve sorgulama şansı verir. İran sinemasında kurgu anlayışı da farklıdır. Batı dünyasının hızlı kurgusuna karşın İran filmleri yavaştır. Anlattıkları hikâyeleri görsel malzeme ile güçlendirdikleri için plan sekanslarla seyirciye şiirsel sinema örnekleri vermektedir. Bu özellikleri ile yıllarca Amerikan sinemasının etkisinde kalan seyircisi için yabancı ve zor bir anlatı yapısına

²⁵³ “Mamad Haghghat, After the Revolution the cinema will carry us The Courier Unesco.2000, (www.unesco.org/courier/2000_10/uk/doss21.htm#top” Özgür Yaren, (Yay..mamış Yüksek Lisans Tezi, A.Ü., 2002,) s. 60'daki alıntı.

* Minimal Sinema: abartılı oyunculuğun olmadığı, teknik hilelere başvurulmayan, doğal mekân ve ışık kullanılarak yapılan sinema.

** Bu dışlanma Hatemi'nin Cumhurbaşkanı olduğu 1997 yılına kadar devam etmiştir.

sahiptir. Özellikle Amerikan sinemasının star sistemini benimsemeyen İran sineması stara bağlı bir sinema yaratmak yerine, kendisi starlaşan bir ‘Yönetmen Sineması’ nı yaratmıştır.

Batı ve Hollywood sinemalarının gösterişli ve ticari kaygılarla ele aldığı konuların yerine, İranlı yönetmenler evrensel konuları yerel özelliklerle harmanlayarak ulusal bir sinema anlayışı geliştirmişlerdir. İran sineması, Hollywood’un yıllardır seyircisine kabul ettirdiği şiddet, seks, star sistemi ve aksiyonun olmadığı filmlerin de ilginç olabileceğini göstermiştir. Üstelik bu filmler oldukça küçük bütçelerle gerçekleştirilmiştir. İran sinemasının yönetmenlerinin dünya üzerindeki yerlerinin Doğu olduğu konusunda ortak düşünceleri vardır. Dünyadaki evrensel konuların ırkları ve ülkeleri olmadığını söyleyen filmleriyle tüm dünyanın ilgisini çekmeyi başarmışlardır.

İranlı yönetmenler Batı’nın maddeci dünyasına karşın, Doğu’nun manevi evrenini ve insana ait duyguları ön plana çıkaran filmler yapmaktadırlar. Zamana karşı yaşayan Batı dünyasına karşın, İran filmlerindeki durağanlık Batı’nın Tarkowski’den beri karşılaşmadığı bir sakinliktedir. Belki Tarkowski’nin filmleri kadar felsefi boyutta değildir ama insancıldır. İran sinemasının tüm bu özellikleri ve naif tavrı ile Batılı seyirciyi adeta şok etmeyi başarmıştır. İran filmlerinin her birinde günlük yaşamın hızında atladığımız önemli ayrıntıları bize sunmaktadır. Bu ayrıntılar bazen arkadaşlık, kardeşlik, dayanışma olduğu gibi, bazen de toplumsal bir bakışla toplumlarındaki kadın sorununu incelemektedir.

Sinemanın devlet denetimine girdiği ilk yıllardan bugüne kadar geçirdiği süreçler hep siyasal yapıdaki değişimlere paralel olmuştur. Bu nedenle İran sineması siyasal ve toplumsal yaşamın yansımalarını sunmakta; ülkenin acılarını ve sıkıntılarını, mutlu ve mutsuz yönlerini sinema yoluyla ifade edebildiği yaşayan canlı bir yapı sergilemektedir. Toplumdan kopuk yaşamayan entelektüelleri ve sinemacıları sayesinde rejimin yumuşamasında önemli bir işlevi üstlenmiştir.

Rejim kendisini dünyaya kapmış olmasa da, dış dünyaya açılmanın yolu olarak kullandıkları sinemalarıyla, toplumda yaşanan değişimleri anlatma fırsatı bulmaktadır. Bu durum İslami rejimin propagandası olarak algılanabilir, ancak bu filmlerde başka bir şey daha vardır. İranlı yönetmenler metaforik bir anlatım tarzıyla, İran toplumunun gerçek sorunlarını filmlerin alt metninde anlatmaktadırlar. Fars

şiiirinden ve Taziye oyunlarından metaforik anlatıma alışkın olan İranlı seyirciler alt metinleri çözerek, filmin siyasal mesajını kolaylıkla anlayabilmektedir. Bu filmler siyasal rejimin eleştirisi yaparak halkın bilinçlenmesini hedeflemektedir.

Katı sansür kurallarına ve rejimin İslami baskılarına rağmen, sansür kurulunun anlayamayacağı ya da Hatemi döneminde göz ardı edilen bu filmler sansürden kurtulup, çoğu kez izleyiciyle buluşabilmektedir.

İran entelektüel sineması siyasal ve toplumsal gelişmelerden etkilendiği gibi toplumunu da etkileyen, seyircisiyle etkileşim içinde olan ve rejime muhalif bir sinemadır. 1960'ların İran Yeni Dalga'sının yönetmenlerinin varlığında devam eden bu sinema genç yönetmenleri de etkileyerek, toplumu ilgilendiren sorunları sinemalarının sorunu haline getirerek filmler yapmaktadır.

Bu tez çalışmasından şu sonuçlar da çıkarılabilir.

- 1- “Devrim sonrası İran sineması” olarak dünyaya tanıtılan İran sinemasının Şah döneminde başladığı görülmüştür. İran sineması köklü bir kültürel birikimden beslenmektedir. İslami rejim şartlarında dahi, muhalif olabilecek kadar güçlü argümanlara sahiptir. İran sinemasını “devrim sonrası” olmuş bir sinema olarak değerlendirmek, bu ülkeye ve özellikle de yönetmenlerine haksızlık olacaktır.
- 2- İran sinemasının entelektüel filmlerinin büyük bir kısmı, siyasal sinema örneği olarak adlandırılacak niteliktedir ve bu filmler devlet tarafından isteyerek ya da istemeyerek(festivaller için) desteklenmektedir.
- 3- İslami rejimin sinemayı desteklemesi, tamamıyla siyasi bir olaydır. Sinema İslami rejimin propaganda aracı olarak düşünülmüştür. Ancak gerek İran halkının gerekse aydınların İslami filmlere ilgi göstermemesi sonucu, başka tarzların desteklenmesiyle; Entelektüel İran Sineması yeniden varlık göstermiştir.
- 4- İslami rejim dünyanın tüm argümanlarına kendisini kapatmıştır. İslami kurallara göre her türlü eğlence mekanı kapatılmıştır. Ancak nüfusunun %75'ini oluşturan gençlerine yeni eğlence alanı sunmak zorundadır. İslami rejim sinemayı dünyadaki her türlü kullanımının dışında gençlerin filmler çekerek eğlenebileceği bir alan haline getirmiştir. İslami rejimin gençlere alternatif eğlence alanı olarak sinemayı sunduğu görülmektedir. Bu girişimin

sonucunda İran'da resmi kayıtlara göre 280 uzun, 600 kısa film yönetmeni vardır. Ayrıca İran sineması yılda 2000 kısa filmin çekildiği hareketli bir ortamdır.

- 5- İslami rejim sinema yoluyla, “devrimlerinin” dünyaya tanıtılması amaçlanmış ve rejim değişiminin ilk yıllarındaki kötü imajlarının silinmesi hedeflenmiş ve başarılmıştır. Ayrıca yurt dışı festivallerine gönderilen filmlerin neredeyse çoğu entelektüel (muhalif) yönetmenlerin, “siyasal sinema” olarak adlandırılan filmleriyle katılmaktadır.(Bknz. Tablo 3-4-5-6-7-8-9)
- 6- Bazı kaynaklarda İran sinemasının, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına ve Fransız Yeni Dalga sinemasına benzediği vurgulanmaktadır. Oysa ki İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasıyla benzerliğinin sadece savaş koşulları ve sonuçlarıyla ilgili olduğu bu çalışmada saptanmıştır. Fransız Yeni Dalga sinemasıyla benzerliklerinin ise, İran kültüründe var olan Taziye oyunlarının yapısına ve Binbir Gece Masallarının anlatım formlarına dayanması nedeniyle olduğu görülmüştür. Bu nedenle İran sineması için “İran-Yeni Gerçekçi-Dalga” saptaması doğru değildir. Etkilenmeler tüm sanatlarda görülebilir, ancak benzerlik kurulması, (taklidi düşündürdüğü için) İran sinemasına haksızlık olacaktır.
- 7- İran sineması Hollywood Sinemasının kurallarının dışında da filmlerin yapılabileceğini gösteren, kendisine yönelik İslami baskılara karşın, kendine has söylem ve dilini oluşturabilmiş, “yaratıcı” bir sinemadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ABİDİNİ, Mir Hasan-i., **İran Öykü Ve Romanının Yüz Yılı I**, Çev: Derya Örs, Nüsha yay., Ankara, 2002, 318 s.

ABİDİNİ, Mir Hasan-i., **İran Öykü Ve Romanının Yüz Yılı II**, Çev: Hicabi Kırlangıç, Nüsha yay., Ankara, 2002, 301 s.

ABRAHAMİAN, Ervand., **Humeynizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler**, Çev: Mehmet Toprak, Metis yay., İstanbul, Ekim 2002, 165 s.

ADELKHAN, Fariba., **İran’da Modern Olmak**, Çev: İsmail Yergüz, Metis yay., İstanbul, Şubat 2001, 223 s.

AKTAŞ, Cihan., **Şark’ın Şiiri İran Sineması**, Nehir yay., İstanbul, Eylül, 1998, 357 s.

AKTAŞ, Cihan., **Devrim ve Kadın**, Nehir yay., İstanbul, Şubat 1997, 291 s.

AND, Metin., **Ritüelden Drama**, YKY, İstanbul, 2002, 93 s.

ARSEL, İlhan., **Şeriat ve Kadın**, 13.baskı, Dilek Ofset, Ocak 1995, 460 s.

BATUR, Sabire., **“Kar Altındaki Ateş; İran Sinemasında Kadın”**, “Kadın çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma, 1–4 Mart 2004, Sempozyum Bildiri Metinleri, 3.Cilt, Yeditepe Üniv. GSF. İstanbul, Ağustos, 2004

BATUR, Sabire; **“Abbas Kiyarüstemi; Çocuk Gözüyle İran’ı Keşfetmek”** I. Uluslar arası Çocuk Filmleri Festivali, Sempozyum Bildiri Katoloğu, İstanbul Üniv. İletişim Fakültesi, İstanbul, 2003

BEBEL, Auguste., **Hz. Muhammed ve Arap Kùltürü**, İkinci baskı, Çev: Veysel Atayman, Alan yay., İstanbul, 1997, 143 s.

CAHEN, Claude., **İslamiyet**, Çev: Esat Nermi Erendor, Bilgi yay., Ankara, Ağustos 1990, 279 s.

ÇALIŞLAR, İpek ve Oral Çalışlar, **İran Bir Erkek Diktatörlüğü**, Gendaş Yay., İstanbul, Ocak 2004, 127 s.

COLİN - Dönmez, Gönül., **Kadın, İslam ve Sinema**, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, Şubat 2006, 126 s.

ÇİZGEN, Nevval., **İki Ülke İki Devrim Türkiye - İran**, Say yay., İstanbul, Kasım 1994, 171 s.

DABAŞI, Hamid., **İran Sineması**, Çev: Barış Aladağ ve Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, Kasım 2004, 300 s.

DELCAMBE, Anne-Marie., **Allah'ın Resulü Hz. Muhammed**, Çev: Mahmut Kanık, YKY, 1987, 192 s.

ESPOSİTO, John L., **Kutsal Olmayan Savaş, İslamcı Terör**, Çev: Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Oğlak yay., İstanbul, 2003, 212 s.

FERRUZAD, Furuğ., **Yaralarım Aşktandır**, Çev: Haşim Hüsrevşahi, Telos yay., Mart 2002, 203 s.

FULLER, E. Graha., **Siyasal İslamın Geleceği**, Çev: Mustafa Acar, Timaş Yay., İstanbul, Nisan 2004, 352 s.

GAFFARİ, Rıza., **Ağlayan Laleler, İran'lı Bir Muhalifin Anıları**, Çev. E. Karakebeli, Alev Yay., İstanbul, Aralık 1998, 341 s.

GERGES, Fawaz., **Amerika ve Siyasal İslam**, Çev: Ahmed Emin Dağ, İkinci Baskı, Anka Yay., İstanbul, Kasım 2001, 424 s.

GÖLE, Nilüfer., **İslamın Yeni Kamusal Yüzleri, Bir Atölye çalışması**, İkinci baskı, Metis yay., İstanbul, Ekim 2000, 260 s.

GRABAR, Oleg., **İslam Sanatının Oluşumu**, Çev: Nuran Yavuz, Hürriyet Yay., İstanbul, Temmuz 1988 131 s.

GRUNEBAUM, Gustave Edmund Von., **İslamiyet 3.Kitap**, Çev: Esat Nermi Erendor, Bilgi yay., Ankara, Şubat 1993 261 s.

HALLİDAY, F. ve Thoda Skocpol., **İran Devrimi Din, Anti-Emperyalizm ve Sol**, Der: Dr.serpil Üşür, Belge yay., İstanbul, Temmuz 1992, 200 s.

HAYWARD, Susan., **Cinema Studies: The Key Concepts**, Londra Newyork, Routlrdge, 2001

HENTCH, Therry., **Hayali Doğu**, Çev: Aysel Bora, Metis yay., İstanbul, Mayıs 1996, 282 s.

İSTİ'LAMİ, Muhammed-i., **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Çev: Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, Ağustos 1981, 244 s.

KAPUSCİNKİ, Ryszard., **Şahların Şahı**, Çev: Oktay Döşemeci, Metis yay., İstanbul, Nisan 1989, 122 s.

KEPEL, Gilles., **Allah'ın Batısında**, Çev: Işık Ergüden, Metis Yay., İstanbul, Ağustos 1995, 312 s.

KHOSROKHAVAR, Farhad ve Olivier Roy., **İran: Bir Devrimin Tükenişi**, Çev: İsmail Yergüz, Metis Yay., İstanbul, Eylül 2000, 207 s.

KOLOĞLU, Orhan., **İslam'da Değişim**, Gür Yay., İstanbul, Ekim 1993, 189 s.

MACCIOCCHI, Maria-A., **Faşizmin Analizi**, İkinci baskı, Payel Yay., Aralık 1979, 312 s.

NIRUMAND, Bahman., **İran'da Soluyor Çiçekler**, Çev: Kemal Kurt, Belge yay., İstanbul, 1987, 272 s.

OĞUZ, Sami., **Gülümseyen İslam Hatemi'nin Ağızından İran'da Değişim**, Çev: Nazila H.Nejad, Metis Yay., İstanbul, Haziran 2001, 106 s.

OKTAY, Ahmet., **Siyasal İslama İtirazlar**, İnkilap Yay., İstanbul, 2000, 136 s.

ÖZEK, Çetin., **Devlet ve Din**, Ada yay., İstanbul, 701 s.

ÖZDOĞRU, Pelin., **Minimalizm ve Sinema**, Es Yay., İstanbul, Mayıs 2004, 109 s.

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri., **İslamda Büyük Günahlar**, Hürriyet Yay., İstanbul, Nisan 1991, 235 s.

RODİNSON, Maxime., **İslam ve Kapitalizm**, Çev: Fevzi Topaçoğlu, İkinci Baskı, Akyüz Yay., İstanbul, Ocak 2002, 343 s.

ROY, Olivier., **Siyasal İslamın İflası**, Çev: Cüneyt Akalın, 2.basım, Metis Yay., İstanbul, Ocak 1995, 268 s.

PARKAN, Mutlu., **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kit. Yay., Ankara, Ekim 1983

SAFA, Zebihullah., **İran Edebiyatına Genel Bir Bakış**, Çev: Hasan Almaz, Nüsha Yay., Ankara, Kasım 2003, 118 s.

SENA, Cemil., **Hz. Muhammed'in Felsefesi**, Altıncı Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, Ekim 1993, 584 s.

SHAYEGAN, Daryush., **Yaralı Bilinç; Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**, Metis Yay., İstanbul, 1997,

TUNAYA, Tarık Z., **İslamcılık Akımı**, Simavi Yay., İstanbul, 1991, 296 s.

TÜLÜMKEN, Turgut., **İran Devrimi Hatıralar**, Boğaziçi Yay., İstanbul, Eylül 1998, 251 s.

YILMAZ, Ertan., **1968 ve Sinema**, Kitle Yay., Ankara, Ekim 1997, 205 s.

ZENGİN, İsmail., **İran Devrimi ve Ortadoğu'ya Etkileri**, Milliyet Yay., İstanbul, Mayıs 1991, 176 s.

MAKALELER

AKTAŞ, Cihan; “İrfani Sinema Üzerine: Nereden Geldik? Nereye Gidiyoruz? Cihangir Elmasi ile Sohbet; **Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi**, Sayı: 167, Ocak 2004

ATAY, Tayfun; “İran İslam Devrimi'nin Arka Planı”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, Nisan 1997

AYÇA, Engin; “Siyasal Sinema”, **Yeni Sinema**, Sayı:19–20, Temmuz 1968

CONDAL, Elias; “Siyasal Film..Siyasal Hareket.., Çev:Engin Ayça, **Yedinci Sanat**, Sayı: 3, 1972

GENÇ, Elif; “Yeni İnan Sinemasında Makhmelbaf Kuşığı ve Kandahar”, **Yeni Sinema**, Sayı: 11, Mart-Nisan 2002

GENÇ, Seray; “ İnan Sinemasından Sınıfsal Bir Bakış: Kızıl Altın”, **Yeni Sinema Dergisi**, Nisan 2004

GENÇ, Seray; “ Şirin Neşat Söyleşisi”, **Yeni Film**, Sayı: 3, Ekim- Aralık 2003

GEVAUDAN, Frantz; “Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya”, Çev: Engin Özden, **Gerçek Sinema**, Sayı:2, Kasım 1974

GÜLMEZ, Serhat; “Büyük Bir Düşün Sonu: Natık Nuri'nin Yenilgisi”, **Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi**, Eylül 1997

FARGIER, Jean-Paul; “Sinema Politika İlişkilerinin Kuramsal Açından Tanımlanması Üzerine Bir Deneme”, Çev. Yakup Borakas, **Yeni Dergi**, Sayı:64, Ocak 1970

KAMBUR, Ayla; “Komşunun Evi Nerede? Festivalde İnan Filmleri”, **25.Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı: 28, Temmuz-Eylül 1999

KÂŞİ, Muhammed, Sabire; “İnan Sinemasının Batı'daki Başarısının Nedenleri”, **Aşina**, İnan İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği Kültür Müsteşarlığı, Sayı: 15-16, Kış-İlkbahar 2004

KIREL, Serpil; “Küresel Seyircilik, Hollywood ve ‘Öteki’ Sinemalar Bağlamında İnan Filmlerinin Konumlandırılması”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını** 04, Haziran 2006

KÖMEÇOĞLU, Uğur; “Gençlik, Gündelik Yaşam, Beden-Mekân Siyaseti ve İran”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı:26, Şubat-Mart-Nisan 2004

LEBEL, Jean-Patrick; “Militan Sinema mı, Siyasal Sinema mı?”, Çev: Mahir Şaul, **Yedinci Sanat**, Sayı:21, Aralık 1974

MAKAL, Oğuz; “Yapı, Kültür ve Siyasal Sinema”, **Gerçek Sinema**, Sayı:4 Ocak

NAFİCİ, Hamid; “İran’da İslamize Film Kültürü”, Çev: Emrah Özen, **25.Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı:18, Ocak-Mart 1997

ONARAN, Alim Şerif, “Bin Bir Gece Masallarının Ölmezliği Üzerine”, **Sanat Dünyamız**, Y.K.Y., Güz 1992

ÖZEN, Emrah; “İran Sinemasında Anti Modernist Bir Örnek: Ayna”, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı: 29, Ekim-Aralık 1999

SAVAŞTA, Üstün; “Sinema-Devrim İlişkisi”, **Yeni Dergi**, Sayı: 68, Mayıs 1970

ZEBİL(Batur), Sabire; “Makhmalbaf’ın Gerçeğe ‘Gabbah’ vari Yaklaşımı”, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı: 20, Temmuz- Eylül 1997

ZEBİL,(Batur) Yüksel ve Sabire; “Yeni İran Sinemasında Bir Fırtına Kuşu; Abbas Kiyarüstemi”, **25. Kare Sinema ve Kültür Dergisi**, Sayı: 19, Nisan-Haziran 1997

“ İran’da Yangın var!”, **Sesimiz**, Sayı:116, Mart 1979

“Büyüklerle Erotik Masallar”, **Focus Bilim Ve Sanat Dergisi**, Sayı: 112, Nisan 2004

YAYINLANMAMIŞ TEZLER.

YAREN, Özgür; “Devrim Sonrası İran Sinemasında Muhsin Makhmalbaf Örneği”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü,2002

KAYNAK KİŞİLER

Behman FARMANARA (Yönetmen)

Rıza-Mir-KERİMİ (Yönetmen)

Berham BEYZAİ (Yönetmen)

Dariush .MERHJUI (Yönetmen)

Amir Shahab RAZAVİAN (Yönetmen)

Sadegh MİANJI& Behar BEHİ (Görüntü Yönetmeni)

Fatemeh Şalmani MORADİ (Farabi Sinema Kurumu, Dış İlişkiler Sorumlusu)

Massoud BAKHSHİ (Documentry & Experimental Film Center)

GAZETELER

DORSAY, Atilla; “İran mucizesi”, **Sabah Gazetesi**, 6 Mayıs, 1999

Komşudaki Yangın”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 14 Şubat 1979

ÖZTÜRK, Ruken; Komşunun Sineması, **Radikal II**, 27 Mayıs 2003

ANSİKLOPEDİLER

Ana Britannica, Ara Yay.,A.Ş., İstanbul, 1987, Cilt:7

İNTERNET ADRESLERİ

www.unesco.org

www.iran_bulletin.org

EKLER

EK 1 RÖPORTAJ

DARYUŞ MEHRCUYİ İLE YAPILAN RÖPÖRTAJ

S: Yeni İran sinemasını araştırırken sizin “İnek” filminizin bu sinemanın başlangıç filmi olduğunu gördüm. İnek filmi nasıl bir filmdi ki, bütün kaynaklar sizin filminizi bir dönüm noktası olarak alıyor?

M: Bunun esas nedeninin ne olduğunu anlamak için 1960’lı yıllarda İran atmosferini ve ortamını iyi değerlendirmek gerekir. O dönem bütün yenilikler ve bütün çelişkilerin birbirine geçirek bir şeylerin oluşmasına neden oldu. Ve O dönem bizim büyük şairlerimizin ortaya çıktığı, Miranç gibi, Şamlu gibi, Ferruzat gibi dönemdir. Edebiyatta da aynı şekilde, entelektüel ve çağdaş yazarlar ortaya çıktı ve sinema da sanatın bir yönü olarak bu dalların üzerinde aynı şekilde ilerledi. Aslında entelektüel filmlerin başlangıcını zaten bir dönem önce, Gaffari ve Gülüstan yapmışlardı. Ama maalesef Gaffari ve Gülüstan’ın çalışma tarzı ve çıkan filmleri ne İran seyircisi ne de dünya seyircisi benimsemedi. Ve hatta eleştirmenler bile bu filmleri dikkate almadı. Ama “İnek” filminin farkı bütün kitleyi kendisine çekmeyi başarmasıydı. Yani hem entelektüelleri hem İran halkını hem de eleştirmenleri ve üstelik ticari ve farsî üslubun dışında bir üslupla oluştuğu için de film bir dönüm noktası olarak değerlendirildi. Bu filmin başka bir önemli noktası da senaryosunun çok sade ve sevimli olmasıdır. Herhangi bir üçkâğıtçılığın ve ticari bir çıkarın olmadığı, dramatik ve çok sade bir şekilde seyirciyle irtibata geçen bir film olduğu için dönüm noktası olarak kabul edildi. Bunlara ilave olarak, bu film çok profesyonelce ortaya çıktı. Çok iyi bir estetik yanı vardı ve sinema sanatının önem verilen unsurları da çok iyi kullanıldı. Yeni sinemayı yani profesyonel sinemayı iyi bir şekilde ilerletebildi. Bunlara ilaveten bu filmin senaryosunun içeriği çok derin

kültürel bir eleştirel bakış olduğu için, senaryonun kendisi de çok ağırdı. Konu derin olduğundan bu yine filmin avantajı oldu. İnek filminin başka bir önemli noktası da devrim öncesinde yeni kapılar açmasıydı. Devrim sonrasında ise sinemaların ateşe verildiği dönemde, İmam Humeyni'nin fetvalarıyla bu film yakılmadı. Humeyni'nin "İnek filmi çok iyi bir filmidir. Bunu neden yakıyorsunuz. Sinema her zaman kötü şeyler sergileyecek anlamına gelmez" sözleriyle film yakılmaktan kurtuldu. Bu fetvadan sonra İnek filmi Yeni İran Sinemasının dönüm noktası olarak kapıların açılmasını sağladı ve İran sinemasının yok edilmesi de önlenmiş oldu.

S:B: Devletin sinemaya bakışını nasıl yorumluyorsunuz?

M: Estetik bir bakıştan bakarsanız, herhangi bir değişiklik yok. Her iki dönemde sinemaya çok ideolojik bakıyor. Her şey ya siyahtır ya da beyazdır. Bu bakış devrimden önce de sonra da değişmedi. Yani sinema Filmleri üzerindeki sansür eski hükümette de yeni hükümette aynı kaldı değişmedi. Çünkü bu bakışın temel noktası siyaset ve ideolojik politikalar üzerinedir. Mesela komünistler gibi çok sıkı. Devrim öncesi yaptığım filmlerin her birisi için 1-2 sene bekletildim. Sürekli savaş vererek onları serbest bıraktırmak ekrana sundum. Devrimden sonrada az çok aynı sorunları yaşadım. Devrimden sonra yaptığım " Okula Gidiyorum" filmim 9 yıl yasaklandı. "Kiracılar" filmim ekranda olmasına rağmen şikâyet edilip, az kalsın ekrandan iniyordu. "Hamon" filmim de aynı şekilde. "Banu" filmimi de 9 yıl beklettiler. "Armut Ağacı" filmimde çok şairane bir bölüm vardı ama onlar bu bölümü çıkarttılar. Aslında bizim gibi düşünenler için çok şey fark etmedi. Çünkü doğu ülkelerinde bu tip sistemlerin hâkim olduğu diktatörlüklerde hala demokrasi o kadar yayılmamıştır. Hala herkesin düşüncelerini rahatça açıklayamadığı ülkeler için bu çok doğal bir şey. Her şeye ideolojik baktıkları için bizim için pek bir şey değişmemiştir. Zaten bugüne kadar röportaj yaptıkların da benim gibiler... Zaten onlarda aynı şeyi söylemiştir size. Bazı konular var ki, bu konuları işleyemezsiniz. Konuşamazsınız bile. Başı açık kadın, el ele tutuşma, sarılma, bunlar kırmızıçizgi olarak dururlar.

S:B: Sizin kuşağınızdaki herkes aşağı yukarı hep aynı cevabı verdi. Ama genç kuşak yönetmenler daha ılımlı daha farklı bakıyorlar. Artık her şeyin çok

farklaştığını ve çok değiştiğini daha rahat olduklarını söylüyorlar. Acaba genç oldukları için mi yoksa geçmişi çok bilmedikleri için mi bu kadar umutlular?

M: Dünyadaki ilerlemelerin doğal sonucu bu. Genç yönetmenler kendilerine her türlü imkân verildiği için sinemada bir ilerleme kaydettiklerini kabul ediyorlar. Hâlbuki eski dönemde benim gençliğimde bu imkânlarla sahip değildik. Bu tam iki farklı konudur. Siz bunun sinemanın iki bölümü olduğunu yani; teknik araçlar ve imkânlar ile filmde hâkim olan bakışın olduğunu kabul etmelisiniz. Gençler teknik olarak tabii ki ilerlediler ve çok daha iyi şeyler yaptılar. Ancak asıl konu bakış açısı ve kolay engellemelerdir. Mesela bu yıl 50 yönetmen birinci ya da ikinci filmleriyle festivale katıldı. Dünyanın başka hiçbir yerinde hiçbir festivale bir yönetmen ilk ya da ikinci filmiyle katılmaz. Bu demek oluyor ki, büyük bir kitle sinema konusunda yetişmiş. Ancak asıl konu bakıştır. Siz o sinemacının vereceği sosyal bakışı kolayca engellersiniz. Aslında sansür bu dönemde önceki dönemden daha çoktur. Bu dönemle kıyaslarsak eğer, devrimden önce kırmızıçizgileri çok daha rahat zorlayabilirdik. Entelektüel düşünceleri daha rahat bir şekilde sergileyebilirdik. Bir konuyu ele alıp daha zengin bir şekilde yorumlayabilirdik. Bu dönemde bunu yapamıyoruz. Konular eleştirel bakışı engeller. Kırmızıçizgilerle o kadar engeller koymuşlar ki, bunu aşmak zordur. Eskiden teknik imkânlar daha kısıtlıydı ama biz daha eleştirel konulara girebiliyorduk ve sorunları daha fazla ortaya koyabiliyorduk. Şimdi yani devrimden sonra ise, eleştirel bakış açısı entelektüel zenginlik sinemamızın elinden alınmıştır. Genç kuşak bunu bilmiyor. Eskiden nasıl yapıldığı konusunda da bir tecrübesi yok.

S:B. Festivallere katılan İran filmleri hakkında ne düşünüyorsunuz? Festivallerin İran sineması için önemli bir etken olarak görüyor musunuz? Görüştüğüm bazı kişiler bazı yönetmenlerin festivallere göre filmler yaptıklarını düşünüyor. Bu durumun İran sinemasının önünü tıkadığı için de bir engel olarak görüyorlar. Bu görüşe katılıyor musunuz?

M: Yok bence filmlerimiz yabancı festivallere katılmalı. İran sinemasını bu durumun geliştirdiğini düşünüyorum. Mesela benim filmlerin o festivallerde de çok başarılı ve İran'da da halka ulaşabiliyor. Ama bizim tipte film yapanların ise sayısı oldukça az. Bazı yönetmenler dış festivallerde de başarılı olabiliyor, Fermanera, Beyzai,

Kiyarüstemi... Görünüşe göre festivaller sinemamızı olumlu etkiliyor. Festivallere yönelik filmler yapıldığını düşünmüyorum. Zaten filmler onların hoşuna gidecek tarzda da değil. Bu filmlerin belli bir kalitesi var, kalite içeriyor.

S:B: Benim söylemek istediğim, sizin yolunuzda giden genç yönetmenlerin kendilerini beğendirmek kaygısıyla sizin görüşlerinize sahip olmasalar bile, yaptıkları filmlerin festivallerde beğenileceğini düşünerek film yapan yönetmenlerdi.

M. O zaman konuyu şu şekilde söyleyelim; Devrim öncesinde siz sosyal eleştiride bulunabiliyordunuz. Bu sosyal eleştiri çok gerçekçi ve çok doğrudu. Çünkü o zaman Pehlevilik ve burjuva sistemi hâkimdi. Ve yoksul insanlar çok kötü durumdaydı. Biz sosyal eleştiri yaparken, yoksulların durumunu gösterebiliyorduk ve eleştirebiliyorduk. Ancak devrimi zaten yoksul insanlar yapmıştır ve en büyük sloganları “biz yoksulları destekliyoruz” olmuştur. Hükümeti yönetenler hep “biz yoksullar için görevdeyiz” gibi propaganda yaptılar. Dolayısıyla eleştirilerin sosyal kısmını bu yöne bağlamak olanaksızdır. Çünkü adamlar sürekli “yoksullar için buradayız” diyorlar. Çelişki de zaten burada. Artık devrimden sonra yapılan filmler festival için ya da iç Pazar için fark etmiyor. Burada dışarıdan bakanlar çelişkiye düşüyorlar. Bu çelişki belki yönetmenlerin festivallerde beğenilsin diye filmler yaptıkları düşünebilirler. Ben buna pek katılmıyorum. Festivallere katılmak çok doğru ve pozitif bir harekettir. Çünkü bu işler 50 sene öncede yapılıyordu. Ama İran sinemasını kimse tanımıyordu. Ve bu sosyal eleştiriye de bir imkân tanımak gerekiyor. Buna bir imkân verdiler ve biz başarıyı en iyi festivallerde yakaladık. Filmler sosyal eleştiri içeriyor ve ülkede zaten bu gerçek var. Ama hükümet de bunu pekte kısıtlamıyor. Zaten kendi propagandasını yaptığı konu da bu. Festivaller Yeni İran sinemasının ilerlemesine de neden olmuştur. Entelektüel İran sineması zaten 60-70’li yıllarda en parlak devrini yaşadı. O parlak yıllarından sonra, şuan da sürekli yan yan gidiyor. Entelektüel sinema çok yaygın değildir. İzleyicisi çok olmayan bir sinemadır. Bu filmler sadece festivallerde iş yapabiliyor. Bu festivaller olmasa bu bakışta kaybolabilir.

S.B. Ama sanki bir çelişki var gibi. Yönetmen Mir kerimi, aynı zamanda sinemacılar derneğinde komite üyesi imiş. “İran’da 280 tane kayıtlı uzun metrajlı film yönetmeni ve 600 tane de kısa metrajlı film yönetmeni var” dedi. Bu kadar çok sayıda yönetmeni olan başka bir sinema tanımıyorum ben. Bunu neye bağlıyorsunuz? İranlı gençler neden bu kadar çok sinemaya ilgi gösteriyor?

M. Zaten bizim halkımız kültürümüzde hâkim olan şiir ve edebiyatı seven ve sanatı seven bir halk. Bizim yüzyıllardır sevilen şairlerimiz edebiyatçılarımızın çok ünlü eserleri günümüze kadar gelmiştir. Bizde bir şiir vardır; “bütün sanatlar sadece İran’da var” diye. Ancak bu dönemde neden sinemaya bu kadar ilgi var sorusunun cevabını iki konuya bağlamak gerekir. 1.si video kameraların çok kolay donanımlı ve herkesin rahatlıkla kullanabileceği şekilde olmasıdır. Yani artık bir film yapmak pekte o kadar zor değildir. 2. ise bütün dünya görselliğe doğru yöneldi. Yani söze göre görüntünün ön plana çıkması. Gençler görüntüyü çok seviyor. Gençler “eğer ben büyük bir sinemacı olursam, büyük bir kitlem olur” diye düşünüyorlar. Sinemanın büyük kitlelere hitap etmesini ben kitlelere daha kolay ulaşılmasına bağlıyorum. Bu durum bizim şuanda içinde bulunduğumuz şartlara ve eğlence alanlarının olmayışına da bağlı. Tahran’da herhangi bir eğlence alanı yoktur. Pavyon ya da disko yoktur. Herhangi bir yerde konser verilmez ya da bir stand-up gösterisinin olmaz ya da müzikal filmler gibi eğlenceyi içeren hiçbir şey yoktur. Eğlence alanında hiçbir şeyin olmamasına karşın, sinemanın her yerde olması gençlerin sinemayı biraz eğlence alanı olarak görmesine neden oluyor ve doğal olarak bu durum gençleri de etkiliyor.

S.B: O zaman bu biraz devlet politikası gibi görünüyor. Çünkü ben Farabi sinema kurumundaki yetkililere de aynı soruyu sordum ve şöyle bir cevap aldım; “Biz kendimizi dışarıya kapattık. Kapalı bir toplumuz. O zaman gençlerimizin hayallerinin bir şekilde gerçekleştirmemiz gerekiyor. Gençlere bunun için imkânlar veriyoruz.” Siz ne düşünüyorsunuz?

M: Ben bu görüşe katılıyorum. Tabi bu kadar yönetmenin ortaya çıkması bir hükümet politikasıdır. Zaten burada İran’da film yapımı; ya hükümetin bütçesiyle olur ya da hükümetin desteklediği kurumlar tarafından yapılır. Zaten onun için

Ülkemizde bu kadar çok film yapılıyor. Eğer devletin desteği olmasa bu kadar film yapılamaz zaten. Ülkemizde zel sektör etkisiz haldedir ve maddi olarak da güçlü değildir. Kısaca devlet sinemaya çok destek verdiği için İnan'da çok film yapılıyor.

S.B: İnan sineması sizce küresel bir sinema olma yolunda mı? Dünyanın her köşesinde seyircisinin olması, İnan sinemasını nasıl etkiliyor?

M: İnan sineması entelektüel ve araştırmacı sinemacılar için önemli, yle Hollywood ya da Bollywood sineması gibi bir seyirci kitlesine sahip değildir. Biz entelektüel bir kitleye hitap ediyoruz. şu an dünya manevi konulara yoksun bir durumdadır. Yani sinema filmleri maneviyattan yoksul durumdadır. Dolayısıyla İnan, Tayvan, Çin, Japon, Kore ve Hindistan gibi ülkelerin hala ele aldığı ve üzerinde çalıştığı konular ve yaptığı filmlerde maneviyatı işledikleri için bu filmler yabancı ülkelerde beğeni kazanıyorlar.

S.B: Peki bu seyircilerin sinemaya etkisi ne oluyor?

M: Size pencereler açıyorlar. Sinema için bir pencere açılıyor. Ben sadece kendi kitleme film yapmıyorum, birçok insana hitap ediyorum. Zaten dünyada da insanlığın temel unsurları her yerde aynıdır. Aynı olduğu için de bu konular işlendiğinde bütün kitlelere hitap edebilirsiniz. Hollywood ticari anlamda çok başarılı olabilir ama sanatı ve insanın maneviyatını bir araya getirip bir konu anlatamıyorlar daha. Sadece ticari anlamda başarılılar.

S.B: Sizce İnan sinemasının en önemli sorunu nedir ve nasıl aşılabilir?

M: En büyük sorunumuz ekonomiktir. Sinema salon sayımızda çok azdır. 70 milyonluk nüfusun 60 milyonu sinemaya gittikleri dşnlrse sinema salonlarının yetersizliği ortaya çıkar. Biz yılda 70–75 film yapıyoruz. Hâlbuki bu filmlerin 20 tanesi ekrana çıkabiliyor. Eğer sinema salonları Tahran gibi bir Şehirde bütün mahallerde şu tripleks tipi sinemalar kurulup izleyicilerin gidebileceği yerlere dnşebilse, ekonomik olarak kendisini kurtarır hale gelir. Kendini kurtarmakla beraber çok iyi bir Şekilde de ilerleyebilir. Ama maalesef ekonomik yönden kötü olduğumuz için bunu yapamıyoruz. En büyük sorun ekonomik ve sinema salonlarının çok çok yetersiz oluşu.

M: Peki sinema salonu sorunu Türkiye’de yok mu?

S.B: Yok gibi, bizde durum çok farklı sinema salonlarına Amerikan filmleri hâkim olduğu için, asıl sorun Türk filmlerine salon bulmaktır. Eğer bir Amerikan şirketi tarafından filminizin dağıtımı yapılmıyorsa neredeyse imkânsızdır.

M: Bizim sinemamızın en büyük şansı Amerikan filmlerinin ülkede gösterilmemesi. Amerikan filmlerinin çok olduğu bir ülkede ulusal bir sinemadan söz etmek zorlaşıyor. Ancak bizim burada bütün konuştuklarımız bir yana, Amerikan filmleri buraya gelmediği için ulusal sinemamız gelişebildi. Eğer bir gün buraya da Amerikan filmleri gelirse, bizim sinemamızı da tehdit eder.

S.B: Daha önce görüştüğüm kişilere Amerikan filmlerinin İran sinemasını tehdit edip edemeyeceğini sorduğumda bir çok kişi “hayır tehdit oluşturmaz. Artık bizim seyircimiz belli bir anlatıma alıştı, kesinlikle itibar etmezler”. Dediler. Siz ne diyorsunuz?

Haide: Bizim toplumumuzu iyi irdelememişler.(Tercümanım)

M: Katılmıyorum. Sinemaya Hollywood filmlerini getirsinler ve burada yapılan yüzeysel filmleri de yanına koysunlar. Kim İran filmini izler ben bir göreyim... İran’da da Amerikan filmleri gösteriliyor ama gösterilen filmlerde sansür kurulu seçtiği için, bu filmler Amerikan politikasına karşıt filmler oluyor. Ayrıca seçtikleri bu filmlere de sansür uyguluyorlar. Ayrıca filmlerin kendi sesini ve efektini yok edip, dublaj yapıyorlar. O film zaten başka bir şeye dönüşüyor. Bu nedenlerden dolayı seyirci her şeyi değişmiş olan bu filmi sinemada seyretmek yerine, el altından bulduğu VCD sini ya da DVD sini alıp evde izlemeyi tercih ediyor. Bu sonucun sayısını alıp bir kıyaslama yapıyorlarsa bu gerçekçi değildir. Eğer bir Amerikan filmini orijinal olarak gösterebilirler bir de İran filmlerini gösterebilirler, bakalım kim hangi filme gider. Mesela Evita filmini biliyorsunuz; filmdeki serbestçe görülen bütün sahneleri kesmişler, filmi İslami kurallara göre sansürlemişler ve hatta filmdeki konuya anlatmayan bir şekilde dublajlamışlar, sonuçta film Evita olmaktan çıkıp bambaşka bir hal almıştır. Eğer filmin yönetmeni filminin ne hale geldiğini görse

kesin Şikâyetçi olur. Mesela bir filmde karı koca ilişkisinde bir taraf diğerini aldatırsa, bu nişanlı olayı şeklinde dublajlanır. Yani sansür dublaj olarak ta burada kullanılır.

SB: Sayın Mehçui verdiğiniz tüm bilgiler için çok teşekkür ederim

EK 2. RÖPORTAJ

BEHRAM BEYZAİ (YÖNETMEN)

YAPILAN RÖPORTAJ

S.B. Sizce Yeni İran sinemasının kökleri nereye dayanıyor?

Beyzai: Benim görüşüme göre, yeni İran sinemasının kökleri sessiz sinema döneminde çekilen Hacı Ağa filmine dayanıyor. Yeni İran sineması çok öncelere yani 1929 yılına gidiyor. Bu filmi Ovaryan adlı ermeni asıllı bir İranlı yönetmen yaptı. Bu filmde film yapmak isteyen bir kişi vardır ama herhangi bir imkâna sahip değildir. Yönetmenin o zamanlarda yaptığı bu film, daha sonra gerçekleşti. Ondan sonraki dönemlerde İran ortamında entelektüel bir film yapma imkânı olmadı. Bu yönetmenin bu filminden 30–34 yıl sonrası ilk entelektüel filmler yapılmaya başlandı. Şuan ki filmlere baktığımızda bu filmlere ne ad verileceğine insan şaşırıyor. Çünkü o dönemde güzel sanatlar idaresi vardı ve o dönemde Furuğ Ferruzat, Gaffari ve Gülistan'ın yaptığı belgesel filmler zaten bu entelektüel sinemanın en belirgin örnekleriydi. Furuğ Ferruzat bir şairdir. İbrahim Gülistan bir yazar. Ve Gaffari'de bir eleştirmen. Bakıyorsunuz ki, İran entelektüel sinemanın hepsi bunlara dayanarak çıkan filmlerden oluşuyor. Bu filmler Tahran'da yaşayan halka, ülkenin diğer bölgelerinde yaşayan halkı tanıttı. Onlara da Tahran'ı tanıttı. Daha önceleri Tahranlılar köylerdeki yaşamları hakkında bir bilgiye sahip değillerdi. Bu belgeseller köylerdeki halkın yaşam biçimlerini Tahranlılar gösterdi. İran'da entelektüel olmak tek yönlü bir şey değildir. Birçok grup çok dar görüşlü partizan bir bakışa sahiptir. Diğer bir grupta ise daha aydın ve gerçek bir entelektüalizme yönelik çalışmalar yapıyorlar ve her iki grubunda ortak bir noktaları var; sansüre karşı durmalarıdır. Diyebiliriz ki, İran sineması iki çelişki üzerine ortaya çıktı. Ticari sinemaya karşı ve sansüre karşı çıkarak yeni sinema oluşturdu.

S:B: Yeni İran sinemasının doğuşunu çok eski tarihlere götürdünüz. Yani bu belgesellerin yapıldığı tarihler nelerdir?

B: Bu yıllar 1957–58 yılları arasına dek geliyor. Furuğ Ferruzat zaten kısa filmler yapıyordu ve ne yazık ki uzun metrajlı film yapmaya vakti olmadı. Bir kazaya

kurban gitti. Gaffari'nin ilk uzun metrajlı filmini beğenmeyebiliriz ama o ticari sinemanın dışında bir film yapmış oldu. Bunlar o güne kadar yapılan filmlerden çok farklıydı. Bu nedenle de halkla bir ilişki kuramadı. Halk bu filmleri benimsemedi. Gülistan ise çok değişik şeyler yapmak istedi. O kadar farklı olmak istedi ki, gerçek olmayan şeylerin görüntüsünü sinemasına aktardı. Gaffari halkçılıktan yanaydı ve halk için filmler yapmak istiyordu. Kendi halktan olmadığı için ilk filmlerinde bunu beceremedi. O dönemlerde başka biri daha filmler yapıyordu, Ferudun Rahlamni, O da bir şairdi. O dönemde o da Şahname üzerinden bir film yaptı. Ama bu filmde o kadar farklıydı ki, senaryosu şiir üzerinden olduğu için film halka ulaşamadı. O dönemde muhafazalık hem yönetimin hem de halkın benimsediği bir şey olduğu için, yapılan yenilikçi filmlere iyi gözle bakılmıyordu. Bu kötümser bakış hem yönetim hem de halk tarafından oluşuyordu. Ve bundan dolayı da yenilikçi yönetmenlere karşı çıkıyorlardı.

S:B: Peki nasıl bir karşı çıktı bu?

B: Hükümet desteklemiyordu bu filmleri, dolayısıyla perde de uzun süre kalamıyorlardı. Halkta filmlerde anlatılanları zaten anlamadığı için bu yönetmenler benimsenmiyordu. Onları desteklenecek bir ortamları yoktu. Hükümet öyle bir anlayışı benimsemişti ki, bu yönetmenlerin filmlerindeki imaları zaten halkın da anlamayacağını düşünüyordu. Bu filmler ne yazık ki, İran sinemasının başarısız görünmesine de sebep oldu.

S:B: Yani halkın bu filmlere ilgi göstermemesi ve filmleri deneysel bulmaları ve filmlerdeki imaların da düşüncelerini aştığını düşünüp benimsemezken, hükümette bu filmlerdeki imalar nedeniyle yönetimin ellerinden gideceği korkusuyla gösterimleri kısa tutuyordu öylemi? Yani bu durum o dönemin başarısız olmasına neden sebep olsun ki?

B: Zaten de olmadılar. Her şeye rağmen, onların başını çektiği akım, durdurulamaz hale geldi. Nitekim bu dönemde kültür ve sanat alanında bir sürü kameraman yetişti. Bu dönemde dışarıda eğitim gören İranlılar ülkelerine geri döndüler. Teknik ve bilimsel bilgileri İran'a getirip, İran'da yeni bir neslin yetişmesini sağladılar. Bu dönemden 5-6 yıl sonra bu yetişen insanlar sinema ruhuna daha yakın filmler

yaptılar. Halkın daha fazla anlayabileceği ve halk tarafından daha çok benimsenen filmlerdi bunlar. Ve onlar teknik olarak ta daha donanımlı oldukları için bunu daha başarıyla yaptılar. Bu yeni dönemde yılda 2–3 film yapan yönetmenler çıktı ki, bu yönetmenler yeni dönemde başlangıcı oldular. Kimyayi, Beyzai, Mehrcuyi, Tahvai. Kimyayi'nin yaptığı filmler ticari sinemanın düzelmiş haliydi. Aktörlerin ve ortamın daha iyi olması nedeniyle ticari film olma niteliğindeydi. Halkın bu filmlere olan ilgisi sayesinde bu film hemen benimsendi. Bu benimsemenin iki önemli noktası vardır, bu filmin kahramanı silah taşıyor ve bir toplumsal eleştiri yapmak yerine bireyselliği ortaya çıkarıyor ve silahı kullanarak ta düşüncesini ortaya koyuyordu. Bu filmde sonra, bu filmi temel alarak İran da yaşanan siyasi hareketlerde silahların kullanılması ve militanların silahlanarak savaşa girmelerinin de temel oluşturmuş olabilir. Çünkü o dönem Kimyayi'nin kahramanı halk tarafından çok benimsenmişti. Bu kahraman en zor sorunlarda silahla çözüm buluyordu. Ve İran'ın siyasi durumundan kurtulması için militan savaş sürecine girmesi gerektiğini de vurguluyordu.

S:B: Bir film kahramanı nasıl bu kadar etkili olabilir?

B: Kimyayi'nin devrim sırasında çektiği başka bir filmi daha vardır, “Taşın yolculuğu”. Bu filmde devrimi sorgulamaktadır. Kimyayi'nin filmlerinde ticari sinemanın kabadayılarının ruhunu görebilirsiniz. Ve Amerikan sinemasının kovboylarını da görebilirsiniz ki bu filmlerde her şeylerini kaybettikten sonra silahlarına başvururlar. Kimyayi bunu kadar doğal ve yerli bir hale getirirdi ki, senaryo da ilk bakışta bunu anlayamazdınız. Ama sonradan anlıyordunuz ki, bu kahramanlar farsî filmlerin ya da Amerikan kovboylarının kahramanları. Tahvai'nin filmleri de sansürle çok uğraşmıştır. Her iki yönetmen ve filmde bir yazara ait olduğu için yazarın başarısına çok şey borçludurlar. Her iki yönetmen Seyitzade'nin yazdığı iki hikâyeden yola çıktılar. İnek filmi de film olmadan önce tiyatro oyunu olarak aynı oyuncular tarafından sahnelenmişti.

S:B: Tiyatro oyununun da yönetmeni yine Mehrcui miydi?

B: Hayır yönetmen Caferiydi. Seyitzade yazar olmaktan çok psikologdur. Çok iyi bir psikolog olduğu için ve yazdığı hikâyeler toplum ve bireyin ruhunu çok iyi verdiği

için, filmlerde çok başarılı oldu. Seyitzade, toplumsal ve bireysel olayları İneğin öyküsünü yazarken kullanmıştı. Sinemaya aktarılan ikinci öyküsü Beyza'da ise, aile psikolojisini çok iyi sergiledi. Beyza filmi de ticari kodları kullanarak yeni bir tarz geliştirdi. Daha sonraki yönetmenler de hep ticari filmlerin verilerini kullanarak yeni bir bakış açısıyla bunları yorumluyorlardı. Bu yeni sinema bir şeyi çok iyi anlamış gözüküyordu, ticari sinemada var olan kodları alıp bu kodları farklı bir bakış açısıyla yorumluyorlardı. Yani denilebilir ki bu yeni sinemanın kökü, iki yeni konuya bağlı kalmıştı. Biri tiyatrodur. İran'daki tiyatrolardaki gelişmeler sahnelemelerdeki farklılıklar sinemaya öncülük etmiştir. İkincisi ise, edebiyattaki gelişmeler ki, hikâyenin yazılış biçimi gibi yeniliklerde bu yeni sinemanın kökünü oluşturmuştur.

S:B: Ben İran sinemasıyla ilgili araştırmalar yaparken edebiyata ulaştım. Özellikle 1960'larda edebiyatçılarla sinemacıların birlikte çalıştıklarını öğrendim. Tiyatro ile ilgili kısmı ilk kez sizden duyuyorum. Bunu biraz daha açıklayabilir misiniz?

B: Tiyatro konusunda en büyük isim İbrahim Gülistandır. “Ayna” ve “Tura” filmlerindeki oyuncuların çoğu tiyatrocudur. Mehrcuyi'nin filmlerindeki oyuncular da tiyatrocudur. O dönemde ben ve rahmetli Ali Hatemi de tiyatro yapıyorduk. Saidi de tiyatro için öyküler yazıyordu. Denilebilir ki neredeyse güzel tüm filmlerin oyuncuları tiyatrocuydu. Demek istiyorum ki, o dönemde yapılan bu filmlerde ticari film kodlarından vazgeçip yeni olanaklar ve yeni kodlar kullandılar. Ve bunların hepsin temel noktası tiyatroydu. Tiyatrodan gelen insanlar tiyatrodaki Faaliyet gösteren kişilerdi. Onun için sinemaya da etkisi olmuştur. “Rehname” filminde (Şehname'den etkilenecek yapılmıştır) de oyuncuların hepsi genç tiyatroculardı. Bir başka konu da 1953 yılındaki darbeden sonra bütün partilerin ve özgürlüklerin yok sayılmasından dolayı pesimist bir şiir anlayışı ve edebiyatı ortaya çıktı ve yeni bir düşünce tarzı olarak gelişti. “Biz kimiz”, “nereliyiz”, “ne durumdayız” soruları da buna bağlı olarak edebiyatta ve tiyatrodaki gelişti. Ve tüm bunlar yani tiyatro, edebiyat ve şiir hepsi beraber bu yeni sinemanın kökünü oluşturdu.

S:B: Tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu çok farklıdır. Tiyatronun doğası gereği oyuncular seslerini ve jestlerini abartmak zorundadır. Oysa

sinemada gerçekçi bir oyun anlayışı vardır. Tiyatro oyuncularının sinemada oynamasının sinemaya ne tür bir katkısı olmuştur?

B: Tiyatroda çalışanlar, zaten sinemada da çok başarılıydı. Bu tüm dünyada da böyledir. Orson Welles gibi çok iyi yönetmenlerde aslen tiyatrocudur. Buradaki ana faktör bir tiyatro oyuncusu filmin 3 dakikasında görünecekse, nasıl bir oyunculuk sergileyeceğini anlar ve kullanır. Dolayısıyla daha güçlü bir oyunculuk sergiler. Dolayısıyla tiyatro oyunculuğundan gelmek dezavantaj değil avantajdır.

S:B: Ben bunlara bir şey demiyorum. İgmar Bergman da tiyatro yönetmenliğinden gelir ve çok da iyi bir sinemacıdır. Oda tiyatrosu kavramını sinemaya taşımayı başarmıştır. Onun filmleri oda tiyatrosu havasındadır. Onun filmleri 2–3 oyuncu ile tek mekânda ağır bir atmosferde geçer. Bu nedenle Bergman’ın bu filmleri, onun tiyatrosunun sinemaya uzantısı gibidir. Ve her iki sanatı da birbirine yakınlıştırır. Ben Tiyatro oyuncularının sinemaya ne tür bir yenilik kazandırdıklarını merak ettim?

B: Ticari sinemada oyuncular yüzeyseldi. Kadınlar sadece dans ediyor, erkeklerde sadece kabadayı olmayı biliyordu. Zaten sokaktan toplanmış getirilmiş birkaç kişiydi bunlar. Ama zamanla yeni sinemada yönetmen, oyuncularını kontrol etmek istemesi oyuncuların da daha iyi oynamalarını sağlamıştır. Bu dünyanın her yerinde böyledir. Tiyatro yapan insan karşısındaki seyircini mesafesine göre oyununu oynar. Ancak oyuncu sinema da kameraya karşı oyununu oynar. Her oyuncu işini yapar. Ve bana göre oyuncu abartılı bir oyun değil, kendini kontrol edebileceği bir oyun sergiler. Bence tiyatro sinemaya oyuncu sayesinde psikolojik düşünceyi ve kimlik derinliğini getirdi. Ve kahramanlara belli bir kimlik kazandırdı. Benim “Köpek Öldürme” filmimin tüm oyuncuları tiyatrocudur. Bence tiyatro yeni sinemaya belli bir kimlik çerçevesi, psikolojik bir boyut getirdi. Böylece sinemadan yüzeysel dramatik oyunculuk ve abartı yok olmuştur.

S:B: Evet şimdi tiyatro oyuncularının önemi daha net çıktı. Kendinizi genç kuşağın öncüsü olarak görüyor musunuz? Sizden etkilenerek filmler yapan yönetmenler var mı?

B: Kendi hakemliğimi yapamam. Bu sorular bana kendimi övmeme yönelik geliyor. Sinema bir tek benim çalışma alanım değil. Ben tiyatrodaki çalıştım ve üniversitede hocalık yaptım. Tiyatrodaki Doğu ve İran araştırma dersleri verdim. Bunları verirken zaten birçok oyuncu da yetiştirdim. Dolayısıyla bir nesile bir şeyler öğretirken yetiştirmiş de olabilirim. Ama ben bunu tam olarak bilemem.

S:B: Hala kendinize sorular soruyor musunuz; “Ben kimim” “Nerede duruyorum” diye?

B: Ben bu soruları ilk sorduğumda 19–20 yaşlarımdaydım. O zaman zaten İran Yeni sineması ortaya çıkmıştı. O zaman bu soruları sorduğumda araştırmalarda yaptım. Ve bu konularda okumaya başladım. İran’ın eski kültürünü araştırdım ve halkımı tanımaya çalıştım. Sonuçta sinemam ortaya çıktı. Uzun yıllar sansürle uğraştım. Film yapmama izin verilmediğin de tiyatro yaptım. Onu da yasakladıklarında üniversitede dersler verdim. Beni her susturmaya çalıştıklarında ise yazdım. Şu an yasaklıyım beş yıldır bir tek film çekmedim ve bana film çekmek için ne zaman izin verilecek bilmiyorum.

S.B.: Sayın Beyzai verdiğiniz değerli bilgiler için çok teşekkür ederim.

EK .3 RÖPORTAJ

RIZA MİR- KERİMİ (YÖNETMEN)

YAPILAN RÖPORTAJ

SB: B. Fermanera az önce sizin dünyanın en iyi yönetmeni olduğunuzu söyledi.

M.Kerimi.: Bu sevgi karşılıklı ben de Fermanara'yı çok severim.

S:B: Benim İran sinemasında en çok sevdiğim olayların başında karşılıklı sevgi ve himaye etme durumunuzdur.

M:K: Biz birbirimize kenetlenmiş büyük bir aileyiz. Ve son 7 yılda bir sürü sorunla uğraştık. Zaten sinemamızın bu kadar başarılı oluşundaki sebep, herkesin bu sinemayı daha başarılı olması için uğraş vermesidir. Bir ya da iki kişiye bağlı değil bu sistem.

S:B: Ben ne yazık ki genç sinemacıları tanımıyorum. Biraz kendinizden bahseder misiniz?

M:K: 38 yaşındayım. Tahran üniversitesinde grafik okudum. Sinemayı ise pratik olarak öğrendim. Sinema eğitimi almadım. 16 sene önce birkaç kısa film yönettim. 16–35 mm.'lik ve onlar da çok başarılı oldu ve birçok ödül kazandı. 10 sene boyunca TV yapımcılığı yaptım. Birkaç Tv dizisi çektim, 2 çocuk dizisi ve 2 belgesel dizi yaptım. 5 sene önce ilk uzun metrajlı filmim olan “Onlar ve Çocuk” filmimi yaptım... Ben bu filmde insan ilişkisindeki samimiyeti ön plana çıkarmak istedim. O sene Ferj Film Festivali ve Çocuk Film Festivalinde bu film birçok ödül aldı. Yurt dışında Nantes, Montreal, Delhi, Tokyo gibi birçok yerden ödül aldım. 2.filmim de ise, çok sıcak sosyal konuları ele aldım. Politik açıdan çok kritik bir evre geçiriyordu İran.

S:B: Tarih?

M:K: 4 sene önce (2001) ve bu filmin adı da “Ay ışığının altında” idi. Bu film o yıl çok konuşuldu. Çünkü hikâyesinde ilk kez bir molla eleştirisi vardı. Bu filmim

Cannes da Eleştirilenler Özel Ödülünü aldı. Bu filmimle Tokyo ve birçok festivalden de ödülle döndüm.

S:B: Peki bu kadar kritik olan filminiz sansürlenmedi mi?

M:K: Hayır sansürlenmedi ama çok ağır muhalefetlere maruz kaldım uzun bir zaman gazeteler muhalefette olanlarla, bu filmde yana olanların demeçlerini yayınladı. 3.filmim “Burada Bir Işık Yanıyor” dur. Bu filmde şiirsel sinema atmosferindedir. Film Ferj Film Festivalinde üç ödül kazandı. En iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni ve en iyi oyuncu. Ayrıca bu filmime birçok ödülde yurt dışından geldi. “Çok Uzak çok Yakın” filminin senaryo aşaması 11 ay, çekim aşaması ise 7 ay sürdü. 5 ayda kurgu ve müziği. Bence bu film benim de en iyi filmimdir. Tüm bu 15–16 yıllık tecrübelerimin hepsinden edindiğim olgunluğu bu filmde kullandım ve bu filmi çok sevdim. Bu filmimle 2 ay önceki Ferj Film Festivalinde 6 ödül kazandım. En iyi sahne dekoru, en iyi makyaj, en iyi film, en iyi kameraman. Şimdilerde de Paris’e gideceğim dijital seslendirmesi için. Benim referanslarım bunlar.

S:B: Çok etkilendim. Ancak ben burada şunu fark ettim ki, ne kadar araştırsam da tarih olarak sizin arkanızdan geliyorum. Sizi tanıdığıma çok sevindim. Sizin ya da diğer genç yönetmenlerin örnek aldığı yönetmenler var mı? Yâda İran sinemasının kendine has bir üslubu var mı?

M:K: Bence var ve üslubun öncüsü Kiyarüstemi’ dir. Söhrap Seyit Sales devrimden önce film çekmişti. Ancak buna bir akım diyemeyiz çünkü bu yolda birçok kişi ilerlemiyor. Kiyarüstemi varsa, üsluba orijinallik katar, burada yönetmenin bakış açısı çok önemlidir. Kiyarüstemi’nin bir filmde bakış açısı varsa, film baştan iyi olur. Ancak, Kiyarüstemi’yi taklit eden bir film başarısız oluyor. Biz yeni bir üsluba sahip değiliz. Ama sinema sektörü İran’da önemli bir iştir. Yani profesyonel olarak, ürettiği eserler olarak, tüm bunları bir bütün olarak düşündüğümüzde bunların müstakil bir kişiliği oluyor. Ve sonuç olarak ne kadar yönetmen varsa o kadar da farklı üslup oluyor.

SB: Peki İran sineması nereden besleniyor?

M:K: Bu durum İran'a ait bir durum. Bizim yönümüz doğudur ve filmlerimizdeki mesaj insanca yaşamaya çalışmak ve modernite, çağdaş toplumun insancıl ilişkileri yok etmesi... Yani İran sineması biçimsel bir sinema değildir içeride doludur. Masallardan da beslenir.

SB: Tamam bunlar tüm çağdaş sinemanın da konuları ama İranlı yönetmenler bunu nasıl yapıyorlar ki bu kadar başarılı oluyorlar. Mesela İranlı yönetmenlerin ele aldığı konular genelde toplumun sorunlarına yöneliktir ve halkıyla da iyi bir bağı vardır. Kısaca filmlerinizde bu bağı nasıl kuruyorsunuz?

M:K: İran sineması dediğimiz zaman anladığım kadarıyla siz, düşünen entelektüel ve öncü sinemadan bahsediyorsunuz.

SB: Tabii, evet.

M:K: Yönetmenlerde sonuçta bu ülkenin vatandaşları. Bu ülkede yaşıyorlar. Bu ülkede sevinip, bu ülkede üzüyorlar. Ve devrimden sonraki korkulu günler mesela savaş, ambargo ve yeni sosyal yapılanma, bunların hepsi birçok filme konu oldu. Bizim yönetmenlerimiz halkın içinde yaşadığı için bu konuları da daha iyi işleyebiliyorlar. Yeni İran sineması, hiçbir zaman halkı eğlendirmek amacını gütmeyi.

SB: Sosyal kritiklerin olduğu filmleri sansür ortamında nasıl çekiyorsunuz?

M:K: Bu ülkede iki şekilde sansür vardır. Halkın inançlarıyla doğrudan ilişkili olan sansür vardır mesela, seks, şiddet ve halkın doğrudan dini inançları gibi. Bunu benim anlayıp onaylamam önemli değil. Bu konular benim elimi ayağımı bağlıyor ve hepimiz bu tip kısıtlamalarla çalışıyoruz. İkinci sansür tipi ise, siyasi konular ki, hiçbir zaman mantıklı bir açıklaması bile yoktur. Bazen öyle çok açık görüşlü davranıyorlar inanamazsınız bazen de çok tutucu. Ancak tüm bunlara rağmen çok güçlü sosyal içeriği olan eleştirel filmler yapılıyor. Artık devrimin ilk heyecanı çoktan geçti ve her şey yerine oturmaya başladı.

SB: Sansür kurallarının bazen sıkı olması, bazen de açık görüşlü olması siyasi yapının dengesizliğinden mi kaynaklanıyor? Yani bazen reformcuların, bazen de muhafazakârların önde olması ile ilgilimi?

M:K: Yoo. Hayır. Tamamıyla ilk heyecanın geçmesiyle ilgili. Bu döneminin geçmesi gerekiyordu ki, kaba kültürel bakış açısı değişebilsin. Biz nasıl film yapacağımızı öğrenirken, onlarda (hükümet) aynı zamanda nasıl film izlenmesi gerektiğini öğrendiler. Yavaş yavaş da olsa hükümetimiz değişiyor. Çünkü artık yavaş yavaş her şey değişiyor. Ve tüm taşların yerine yerleşmesi biraz zaman aldı ve biraz da sürtünmeler oldu. Ama ben geleceğe çok umutlu bakıyorum.

S:B: Film yapımcılarının şuan ki en önemli sorunları nedir?

M:K: Bence artık pratik sinema devri kapanmak üzere. Minimal sinema Avrupa'da çok ilgi görüyordu. Mesaj önemliydi. Genç sinemacılar şuan da profesyonel sinemaya atılmak üzereler ve bu İran sinemasında da başladı. Mesela benim son filmim % 100 profesyonel bir filmidir. Yani yapılış biçimine de en az öykünün anlatılış şekli kadar dikkat ettik. Benim filmimden sonra birçok eleştirmen yazılarında, İran sinemasının artık biçime de önem vermelerinin gerekliliğini yazdı. Şöyle denebilir, profesyonel sinema Amerika'da var. Sadece profesyonel yapımlar dünyada rağbet görüyor, bizde artık teknik bilgiye ve ensturamanlara sahip olmalıyız. Biz konularımızı değiştirmeyeceğiz, sadece yapılış biçimine önem vermeliyiz o kadar.

S:B: Bazı görüşlere göre genç İran sinemasının artık kullanacağı konular kalmadı. Çünkü tüm konuları bir önceki kuşak zaten bitirdi. Ne diyorsunuz?

M:K: Ben buna katılmıyorum.

S:B: Bu görüşe göre o yüzden artık genç yönetmenler daha deneysel filmlere yöneldiler.

M:K: Teknik ilerlerse, filmlerimiz dünya piyasasında da rağbet görür. Bu rağbet piyasayı açar ve daha fazla konuyu ele alma imkânı verir bize. Birçok hikâyeyi teknik araçlarımız olmadığı için anlatamıyoruz. İran sinemasının aslında personel sorunu yok. 280 yönetmeni var, kısa film yönetmenleri 600 'ü geçiyor. Ve TV büyük

bir piyasa, altı kanalı var. Ve hep yerli yapımları kullanıyor. Ve çok az yapımı dışarıdan satın alıyor.

SB: Ben neredeyse bir haftadır buradayım, TV’de bir tek İran filmine rastlamadım.

M:K: Çünkü televizyon ile sinema kavgalı iki kurum... Ama şu ara barış yapmak istiyor. Mesela televizyonda Nevruz bayramı süresince 15 günde 17 İran film gösterildi. Sinemacılar derneği de TV’ye teşekkürlerini bildirdi. İnşallah bu durum devam eder.

SB: Bir başka görüşe göre de festivallerde kazanılan ödüller bazı yönetmenlerin, festivallere yönelik filmler yapmaya itiyormuş, oysaki bazı görüşlere göre de bu festivaller İran sinemasının en büyük düşmanı imiş, siz ne düşünüyorsunuz?

M:K: Bence böyle değil. Bence sinemanın teknik biçiminin değişmesi gerekiyor ve biz o eski teknikleri kullanabildiğimiz kadar zaten kullanmışız. Şu an kabuk değiştirip, profesyonel sinemanın içine girmemiz gerekiyor. Ayrıca sinemamızın tıkanma noktasını, yabancı festivallere atmak ta bana doğru gelmiyor. Bence herkes işini iyi yaparsa, yeni piyasalar bulunur.

SB: Peki siz İran’da 600 tane kısa film yönetmeni ve 280 tane uzun metraj yönetmenini nasıl değerlendiriyorsunuz. Bu kadar çok sinemacının olduğu ender bir ülke İran. Sizce gençler neden bu kadar sinema yapmaya meraklı?(Mir Kerimi aynı zamanda genç sinemacılar derneği üyesidir.)

MK: Bizde bu kadar ilgiye şaşıyoruz. Bir de bir düşünceye göre, kısıtlama bir şeyi büyütür. Ama düşünün her şeyin başında da devlet himayesi var. Devlet çok himaye ediyor. Bir sürü kurum var ki, bu iş için çalışıyor. Mesela kısa film gibi.

SB: Başka biri de, “Biz kendimizi dışarıya kapattık. Gençlerimizin hayallerini gerçekleştirmek için imkânlar vermeliyiz” dedi. Bu görüşe katılıyor musunuz?

MK: Bunu size mutlaka bir devlet memuru söylemiştir. Hatta o filmlerde mevcut sosyal durum kötülenir ve bu filmler dış ülkelere gönderilir.

SB: Ne yani devlet mi destekliyor bu filmleri?

MK: Evet çünkü İran siyasi olarak inzivada ve yabancı bir ülkede herhangi bir şekilde varlık göstermek, İran'ın yararınadır. Hatta o filmlerde İran'ın bazı sosyal durumlarını eleştiren filmler olması daha da önemli. Yabancı ülkelerde gösterilen İran filmlerini göz önünde bulundurursanız fark edeceksiniz. Bu filmlerin eleştirel dili olmasından ziyade, İran sinemasının dış piyasada varlık göstermesini sağlıyor. Devlet inzivada olduğu için, sinemayı kendi yararına kullanmış oluyor.

SB: “ Uluslararası festivallerde beğeni toplayan ve yabancı eleştirmenlerce lanse edilen bir avuç film ne İran film endüstrisinin tamamını ne de İran halkını gösterir. Aksine, İran İslam Cumhuriyetinde en azından sinema alanında, ifade özgürlüğü olduğuna dair yanlış yorumların yaygınlaşmasına hizmet eder” (Alıntı) bu söylenenlere katılıyor musunuz?

MK: Bu alıntının ilk bölümüne katılıyorum. Yurt dışı festivallere filmlerin çok küçük bir bölümü katılıyor. Ama ikinci bölümde ne demek istendiğini anlayamadım.

SB: Yani özetle ikinci bölümde, İran İslam Cumhuriyetinin sinema yoluyla özgür ifadenin var olduğuna dair bir yanlış yarattığını söylüyor.

MK: Bu görüş İran sinemasından çok uzak. Bu kişi aşırı muhalif bir kişi ve çok tutucu bir bakışla olayları değerlendiriyor. Bence bir verilere bakın, İran sinemasının birçok yönü var. Çok çok sosyal yönden baskının olduğu bir ülkede de bu kadar film üretilemez.

SB: Aslında biraz önce buna benzer şeyler siz de söylediniz. Sosyal eleştirisi olan filmlerin yapılmasına devletin izin verdiğini, bir anlamda sinemayı kullanarak dış dünyaya kendilerini tanıtım aracı olarak kullandıklarını söylemiştiniz?

MK: Ama bu filmler İran'da da gösteriliyor. Ve hiçbir sorun yaşanmıyor. Ben kimsenin kendi zararına çalıştığını görmedim. Bence bu konu bu kadar basit değil. Yani İran devrimden sonra siyasi konularda inzivaya çekildi. Nerde ve hangi alanda İran bayrağı yükselirse bizim için iftihar edilecek bir durumdur. Ve politik açıdan da

iyi bir izlenim bırakır. Ben demiyorum tüm hükümet yüzde yüz bu olayı destekliyor. Bu çelişki devletin içinde de vardır. Diyemeyiz ki onlarda yüzde yüz kendi istekleri doğrultusunda karar veriyorlar. Bunun için görüyoruz ki bazen birçok konuda serbest bırakılırken, bazen de birçok konuda zorluk çekiyoruz.

SB: Nüfusun çok büyük bir kısmı genç, büyük olasılıkla da sinema seyircisini gençler oluşturuyor. Gençler ne tür filmleri izliyorlar.

MK: İran sinemasının en büyük sorunlarından birisi de, iç piyasayı yavaş yavaş kaybetmesi. Birçok konu bu olayda etkili. Birçok ticari film yavaş yavaş kendi standartlarını düşürerek, halkın beğenisinide düşürdüler. Yavaş yavaş, sinemamızda yeniden Hindistan sinemasının etkileri görülmeye başlandı. Bizde şiddetle buna karşıyız bu durum elit kesimi yani üniversite öğrencilerini ve kültürlü orta sınıfı etkiledi. Artık yılda iki kere sinemaya gitmeye başladılar ve bunun için bir istatistik de yok. Bizim filmlerimiz iyi iş yapmıyor. Düzgün bir film çıktığı zamanda halk buna inanmıyor ve buda kötüdür inancındalar.

SB: Şunu mu anlayacağız, İran sinemasının artık halkla bir bağı kalmadı mı?

MK: Şimdiye kadar biz entelektüel sinemadan bahsettik. Ama şu anda ticari sinemadan konuşuyorum. Ticari sinema halkın günlük sorunlarını ve yaşamını anlatmaz. Çok klişe konular üzerine kuruludur. Sadece halkı eğlendirmeyi amaçlar.

SB: Eğer İran seyircisi daha çok ticari filmleri tercih ediyorsa, entelektüel filmleri ne oranda seyrediyor bir istatistik var mı?

MK: Şu anda hiçbir şey söyleyemiyoruz. Çünkü hiçbir istatistik bilgi yok elimizde. Ama Ferj Film Festivalinde (Çünkü bu festival halkın festivalidir) her film ortalama 25 kez ekrana geliyor. Hep görüyoruz ki uzun kuyruklar var ve halk soğukta kar altında bekliyor. Her yıl böyle oluyor. Çünkü halk biliyor ki, bu festivalde entelektüel filmler izleyecek ve filmlere girdiklerinde biliyorlar ki kimse kendilerini aldatmayacak. Entelektüel sinemaya karşı ticari sinemanın hali böyle. Eğer biz festivallerdeki güveni sinema salonlarında da yakalarsak, sinema satışlarımız daha iyi olur.

SB: İran sinemasında ve dünya sinemasından genel olarak hangi yönetmenlerden etkilendiniz?

MK: Ben grafik kökenliyim. Benim için görüntü ve işin grafik yönü çok önemli. Scorses ve Kubrick'i çok seviyorum ve tabiki Kurasawa'yı. İran sinemasında ise Kiyarüstemi'nin benim üzerimde etkisi büyüktür.

SB: İran'da genç sinemacı olarak, kendinizden başka kimleri sayabilirsiniz.

MK: Mutlaka genç mi olmaları gerekiyor?

SB: Hayır illaki genç olmaları gerekmiyor ama burada Genç İran sinemasını temsil edenlerden söz ediyorum.

M.K: Behman Gobadi, Mecid Mejdidi ve Kiyarüstemi. Farmanara'nın yönetmenliğinden önce, onun insancıl konuları ele alış şeklini ve bakış açısını çok seviyorum.

SB: Kiyarüstemi'nin ya da o dönem yönetmenlerinin hepsinde simgesel bir dil var. Kiyarüstemi'den etkilendiğinizi söylüyorsunuz, sizin de sinemanızda simgesel anlatım var mı?

MK: Bence Kiyarüstemi simgesel bir dil kullanmıyor. Kiyarüstemi'nin sineması basit ve toplumcu bir sinemadır ki, çok daha derin konuları onların çok üzerine basmadan kullanıyor.

SB: Peki o zaman yan anlam diyelim?

MK: Hikâyenin vitrini sizin için önemli değil onu derinleştirmek önemli, ama Kiyarüstemi de vitrin çok daha önemlidir ki, bu da gerçekte olup biten her şeydir. Kiyarüstemi'nin kendisine göre bir realitesi vardır. Benim bakış açım da ona benzer ama sinema tarzım çok farklıdır. Ben profesyonel sinemanın profesyonel kurallarına uymak istiyorum. Hikâye anlatmayı seviyorum. Biraz daha hızlı bir ritme sahip olsun ve farklı bir atmosfer ve sosyal bakışı da biraz farklı olsun istiyorum. Kiyarüstemi küçük bir konuyu ayrıntılara bölerek anlatır. Birçok izleyici bunun çok boşu boşuna filmi uzattığını düşünürken, birçoğu da bu uzunluğun kendilerini cezp ettiğini söyler.

S.B.: Çok teşekkür ederim.

EK. 4 RÖPORTAJ

SADEGH MİANJİ (GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ)

BEHAR BEHİ(KISA FİLM YÖNETMENİ)

YAPILAN RÖPORTAJ

S.B.: Biraz kendinizi tanıtır mısınız?

S.M.: Tahran Sanat Üniversitesi Sinema bölümünden mezun oldum. Daha sonra yüksek lisans yaptım. İran sinemasında 20 yıl kameraman olarak çalıştım. Üniversite de iki yıl öğretim elemanı olarak ders verdim. Birçok kısa filmim var.

S.B.: Sinema eğitimi almışsınız. Sinema eğitimi almış olmanız sinemanızı nasıl etkiledi?

S.M.: Eğitim etkili oldu. Ancak ben üniversiteden önce de kameramanlık yapmış ve kameramanlık eğitimimi yurt dışında almıştım. Şu an İran sinemasının büyük bir bölümü eğitilmiş insanların elindedir.

S.B.:Niçin kameraman olmayı seçtiniz?

S.M.: Kameramanlığı da yönetmenliği de seviyorum. Üniversitede yönetmenlik eğitimi aldım. Ancak sinemanın şartları beni kameramanlığa yöneltti. Benim sinemaya girdiğim yıl olan 1986'da 600 yönetmen ve 50 kameraman vardı. Ben sinema evi diye bir yere gittim. Bana orada dediler ki, sen 601.yönetmen ya da 51. kameraman olacaksın. Birçok yönetmenimiz akademik olarak sinema eğitimi almamıştır mesela, Beyzai, Mehrcuyi, Kiyarüstemi; Jalili, Makhmelbaf gibi, İşi pratik yaparak öğrenmişlerdir.

S.B.: Siz hem 1986 yılının şartlarını hem de 2005 yılının şartlarını biliyorsunuz. Her iki dönemi karşılaştırabilir misiniz?

S.M.: Aslında film yapımına 1982 yılında başladım. O yıllar savaş yıllarıydı. Savaşın özel şartları vardı ve teknik olarak çok gerideydik. O zaman ki sinema politikamız

şuan kinden çok farklıydı. Birçok yönetmenimize devrimden sonra çalışma yasağı kondu. Ve birçok genç yönetmene de çalışma izni verildi. Tecrübesi olsun olmasın. Bu gençlerin neredeyse hepsi devrim sonrasının yönetmeni oldu.

S.B.:Sizce tecrübesiz yönetmenlere neden film yapma imkanları verildi?

S.M.: Birinci neden; devrim öncesi yönetmenler eski rejimle çalışmışlar ve o dönemin propagandasını yapmışlardı. Bu yönetmenlere çalışma izni verilmedi. İkinci neden: genç ve dini düşüncesi olan yani kendi düşüncelerine yakın buldukları yönetmenlere film yapmaları için imkânlar verdiler. Hatemikia ve Makhmelbaf gibi. Bu dönemde aynı zamanda savaş filmleri de popülerdi. Hükümet bu tür propaganda yapan filmleri destekledi. Rejim yanlısı birçok genç yönetmen maddi yönden desteklendi. Eski yönetmenler ise savaşı sevmiyorlardı ve propaganda da yapmak istemiyorlardı. Zaten Şah döneminde film yapmış olanlar bu dönemde bir şekilde boykot edildi.

S.B.: Bu yönetmenler kimlerdi?

S.M.: Bir çok bayan oyuncu ve Fermanara, Beyzai, Mehrcuyi, Taghvai gibi.

S.B.: Şöyle diyebilir miyiz; genç yönetmenler devrim sonrası koşulların kendilerine sunduğu olanakları mı değerlendirdiler?

S.M.: Şuan da devrimin üzerinden 25 yıl geçti. Devrim sırasında 18–20 yaşında olan bu yönetmenler, devrimin imkânlarını kullanıp, tanınmış yönetmenler oldular.

Bahar: Şah dönemi sinemasında birkaç güzel oyuncu kameranın önüne geçip oldukça biçimsel filmler yapıyorlardı. Aşk filmleri gibi ama devrimden sonra birçok kısıtlama sinemanın daha derin konulara girmesine neden oldu. Bana göre kısıtlama zihni açıyor. Ama kısıtlamanın da bir sınırı olmalı. Çok kısıtlarsanız hiçbir şey de kalmayabilir.

S.M.: 1982–1985 yılları arasında yetkililer bize “filmlerinizde seks, şiddet ve aksiyon olmayacak, kadınların yüzü yakın planda gösterilmeyecek, hadi gidin şimdi film yapın” dediler. Artık başka konular bulmamız gerekiyordu.

S.B.: Bu arayış sinemanıza yaramış, çok güzel hikayeler anlatmanıza neden olmuş.

Bahar: Ama bazen filmde kadın rol gereği yere düşüyor, kocası olan adam ona yardım edemiyor. Bu durum filmin akışını olumsuz etkiliyordu.

S.M.: Mehrcuyi'nin Sara filminde kadın yatarken eşarbını çıkarması gerekir, biz bu sahneyi gölgesinde görebiliyoruz. Mejidi de Yağmur filmin de kızın saçını tararken göstermedi, gölgesini gördük. Mesela karı koca ilişkisinde aldatma olayı işleyemiyoruz.

S.B.: Peki son çektiğiniz Mesih filminde şartlarda herhangi bir değişme oldu mu?

S.M.: 85 yılına göre şartlar çok değişti ve çok daha ılımlı ve yumuşak oldu. Mesela Farmanara'nın Suyun Üzerindeki Ev filmini, bundan on yıl önce kimse çekemezdi. Artık çekilebiliyor. Kemal Tebrizi'nin Kertenkele filmi, mollalarla ve savaşla dalga geçiyor. Gelin filminde kadınlara yakın plan yapılıyor. Hatemikia Alçak Yükseklik filmini 20 yıl önce çekmiş olsaydı idam edilirdi.

S.B.: Bu değişimi siz neye bağlıyorsunuz?

S.M.: Çünkü artık gerçekleri görmeye başladılar. Devrimin heyecanı bitmiştir. İran devrimin ilk yılından itibaren yaklaşık 10 yıl savaş koşullarını yaşadı. Savaşın rejimi yok edeceği düşünülmüştü. İlk on yıl olağanüstü yıllardı.

S.B.: Denilebilir mi, İran Sineması ilk on yıl baskı sinemasıdır.

S.M.: Kesinlikle evet. Aynı konu ve senaryoyu iki kişi götürse, rejime yakın olan onay alırdı. Diğerinin senaryosu onaylanmazdı. Kiyarüstemi'nin sinemada yaptıklarından daha sert eleştiri yapan filmler piyasadaydı. Toplumsal ahlaka ters düşen filmlere izin verilmiyordu. Ancak felsefe yapan filmler izin alabiliyordu.

S.B. Sinemanın siyasal rejimle sıkı sıkıya bağlı bir sanat olduğunu söyleyebilir miyiz?

S.M.: Bizim hükümetimiz ideolojik bir hükümettir. Bu nedenle sinemaya sadece kültürel bir araç olarak bakmıyorlar, politik ve diğer yönleri de göz önünde

bulunduruyorlar. Politik kimliği olan bir kişi başa geldiği zaman kendi bakış açısını da getirmek istiyor. Biz üçüncü dünya ülkesiyiz. Televizyon hükümetin gücüdür. Devrim sırasında ilk ele geçirilen yer TV oldu. Halk rejime olan nefretini göstermek istediği zaman sinemaları yaktı. Devrim sırasında 30 sinemayı yaktılar. Bu şunu gösteriyor ki, halk sinemadan çok etkileniyor. Bu çok hassas bir noktadır ki, her hükümet ve her şahıs kendisiyle birlikte bakış açısını da değiştirmek istiyor. Hiçbir film Kültür Bakanlığı'nın izni olmadan yapılmıyor. Özel TV kanalımız yok. Bu şunu gösteriyor ki; bizim sinemamız devlet ve devletin üstündeki kişilerin etkisi altındır. Ve bunlar kendilerini eleştiren sözler içeren hiçbir şeye tahammül edemezler.

S:B: Ama benim izlediğim filmlerde sistem eleştirisi yapılmıştır. Benim asıl merak ettiğim bunlara nasıl izin veriliyor?

S.M.: Bence bürokratlarda gerçekleri görmeye başladılar. Rejimi eleştirmeye başladılar. Çünkü halk bunu istiyor, kamuoyu bunu istiyor.

S:B: Siyasal İslam kavramı hakkında ne düşünöyorsunuz? Yada islamın siyasallaştırılmasına nasıl bakıyorsunuz.?

S.M: Bence sinema zaten politik bir araç. Hatta Hollywood'un tüm filmleri de politik bir bakış açısı getirir. Sizce siyasi sinema politik bir konuyu çalışırsa mı politik oluyor?

S:B: Mesela İran sineması, sizin biraz önce yapmış olduğunuz tanıma göre siyasi bir sinema. Çünkü kendi ideolojilerine ait filmler yapılması için baskı uyguluyorlar.

S.M: Bu bütün ülkelerde böyledir.

S:B:Bence bu İran için biraz farklı bir durumdur. Çünkü İranlı yönetmenlerin üzerinde bir baskı var. Sistemin siyasi görüşlerinin dışındaki filmler sansürleniyor.

S.M: Sansür doğal bir araç. Mesela Türkiye'de de biri kalkıp Atatürk'ü karalamak istese, sansüre takılır. Mesela Yol filmini Yılmaz Güney hapishanede başlıyor yönetmeye, bu film yıllarca Türkiye'de gösterilmedi ve biz yurt dışında bir sürü

festivalde bu filmi gördük. Bence sansürün uygulanış biçimi önemlidir. Mesela doğu bloğu ülkelerde, Berlin duvarının yıkılmasından önce Milos Forman'a soruyorlar, "siz o zamanlar nasıl film yapıyordunuz" diye. Oda diyor ki, "bizim ülkemiz de iyi adamlar vardır bir de daha iyi adamlar, bize diyorlardı ki, bu iyi adamlar arasında bir rekabet olacak". İdeolojik Hükümetlerde bu doğal bir sonuçtur.

SB: Mir Hüseyini "özgür bir basının yokluğunda sinema, toplumsal eleştiri yapma işlevini görmektedir..." diyor, sizce Yeni İran sinemasının böyle bir misyonu var mı?

SM: Mir Hüseyini öyle düşünüyor olabilir ama bence sinema, insanın hayal gücüyle özdeşleştiği için özgür basının yokluğunu ya da boşluğunu seyircinin hayalinde canlandırabilir yâda ima edebilir.

SB: İran sinemasında bence yönetmenler var olan durumları gösteriyorlar. Örneğin ben Rahşan Beni- Etamad'ın "Mayıs Kadını" filmini izledim. Bu filmde yönetmen İranlı kadınların durumlarını çok doğru saptamış ve filminde ortaya koyuyor. Bu film üzerinden mesaj vermek gibi bir kaygısı yok. Baktığımda diğer filmler içinde aynı şeyi söylemem mümkün. Bu durumun ilerisine gidilebilir mi? Yani artık bir çözüm sunuyor mu filmleriniz?

Bahar: Mayıs kadını filminde yönetmen kadını toplum değil, oğlu baskılıyor. Yönetmen olarak değil, bir anne olarak baskılanıyor. O da bu durumu aşıyor. Oğlundan gerçekçi olmasını istiyor ve oğluyla araba sürerken tartışıyor. Çocuğu için Sevgilisinden, sevgilisi için de çocuğundan vazgeçmiyor. Ve ikisinin de birlikte yaşamayı öğrenmelerini istiyor.

S.M: Bence sinemanın da güzelliği de burada. Herkes kendine göre bir çözüm ve bir son bulabilsin. Bizim yönetmenlerimiz şimdiki mevcut durumu gösteriyorlar ve çözümü de seyircinin kendisine bırakıyorlar.

S.B. İran sinemasında izlediğim diğer bir konuda, basit konulardan çok güzel hikâyelerin yaratılması. Herkesin her an karşılaşabileceği yalnlıktaki bir olayı alıp öyle bir anlatımla sunuyorlar ki beni bu çok etkiliyor. Bu durumu neye bağlıyorsunuz?

S.M.: Bizim kuşağın önderleri vardır mesela Beyzai gibi. Bu ülke de 25 senede çok büyük değişiklikler oldu. Şah zamanının gördük ve devrimin ilk yıllarını yaşadık. Ve tüm Şah simgelerinin yok oluşunu izledik. Savaşı gördük ve savaş sonrası durumu. Savaş sonrasında en büyük göstergesi işsizliktir. Bu kadar deneyimden çok tecrübe kazandık. Bu nedenle Yeni kuşak çok hassastır. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemanın etkileri henüz burada kendini gösteriyor.

SB: Yani yeni kuşak yönetmenleriniz İtalyan Yeni Gerçekçiliği anlayışında mı filmler yapıyor?

S.M: Ben aslında özellikle bir akımı söylemek istemiyorum. Ama eğer savaş olmasaydı ve devrim de olmasaydı bu kuşak da olmazdı. Siz Türkiye de haberlerde sadece, İran-İrak savaşı sırasında İran'ın Irakta falan bölgesini ele geçirdiğini ya da tersini duymuşsunuzdur. Oysa burada İran'da yaşayanlar savaşı tüm vücutlarıyla tüm gerçekliğiyle ve şiddeti ile yaşadılar. Çünkü devim sırasında bizim düzenli bir ordumuz yoktu ki, savaşın ve dönün. Her evden bir iki kişi silah alıp savaşa katıldı. Savaşın en iyi yeri cephelerdi. En kötü yeri ise kentlerdi. Hep korkuyla yaşıyorduk. Acaba bir bomba başımıza düşecek mi diye. Bu kuşak bu atmosferde pişti.

SB: İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin de çıkış nedeni savaş ortamıydı. Savaşın getirdiği yıkım, şiddet, vahşet sonucunda onlarda yitirilen insanlık onurunu tekrar canlandırmaya çalışmışlardı. Ve tüm dünya sinemalarını etkilemişlerdi. Belgeselle kurmacayı birleştirip, sıradan insanların da öyküleri olabileceğini gösterdiler. Sizin anlattıklarınız doğrultusunda ben İran sineması ile İtalyan yeni gerçekçi sinemasını çok benzer gördüm. Ne diyorsunuz?

S.M.: Aynen katılıyorum bu açıdan çok benzer.

SB: Genel olarak İran sinemasını inceleyenler, sinemanızı İtalyan yeni gerçekçileriyle Fransız yeni dalgasının karşımı olarak algılıyorlar ve İtalyan sinemasından gerçeklik anlayışını, Fransız yeni dalgasının da anlatım özelliklerini alğını söyleyip kısaca, “yeni gerçekçi- dalga” diyorlar. Ancak ben bu benzetmeyi çok yapay buluyorum. Çünkü daha derinde ve içeriği olan bir sinemadır İran sineması.

S.M: Bay Mejid Mejidi benim arkadaşımdır. O hiçbir zaman, Rosselini'nin filmlerindeki bakış açısını, İranlılara uydurup filmler yapmaz. Aslında tam olarak hiçbir sinema akımının etkisinde değiliz. Biz insan doğallığını yakalamaya çalışıyoruz. Bize bunu İtalyanlar öğretmedi.

SB: Beni yanlış anlamayın. Ben İran sinemasının taklit olduğuna asla inanmıyorum. Eğer Sinema Nova akımını biliyorsanız. Onlarda yeni gerçekçilerden etkileniyorlar ve bu akımın bazı unsurlarını alıp kendi gerçekliklerini kuruyorlar. Benim sizi İtalyan yeni gerçekçilerine benzetme nedenim, her iki sinemanın da savaş koşullarında oluşmaları, insanı anlatmalarındır. Gerçek mekânlar, profesyonel olmayan oyuncular ve yalın anlatım. Sadece bu anlamda beziyor. Yoksa asla bir taklit değil.

S.M: Aslında İran sineması İran edebiyatından ve dünya edebiyatından çok etkilenmiştir.

S:B: Bende size bunu soracaktım. Araştırmalarımda birçok edebiyatçı ismine rastladım. Ben bu yazarları ve şairleri tanımadığım için bu etkilenmelerin nasıl olduğunu bilemiyorum.

S.M: Yönetmenlerin bu yazarlardan nasıl etkilendiklerini açıkça bilemem. Ama ben Borges'in etkisi altındayım. Onun bakış açısını kendi İranlı bakış açısıyla birleştiriyorum ve bu da ister istemez filmlerime yansıyor. Onlar belli bir bakış açısı veriyor ve onu da filmlerime yansıtıyorum.

S:B: Kiyarüstemi'nin filmlerinde yakaladığım şiirselliği Sepehri'den aldığımı biliyorum.

Bahar; Sepehri'nin şiirlerinde umut ve yaşam vardır. Kiyarüstemi'nin “Yaşam devam ediyor.” Filminin İran'daki ismi; “Yaşam ve başka hiçbir şey”dir ve bu Sepehri'nin bir şiirinden alınmadır. Veya “Arkadaşımın evi nerede?” Sepehri'nin bir şiirinin adıdır. Hafız'ın şiirlerinde ise İrfani bir bakış açısı vardır.

S:B: Laf açılmışken, İrfani bakış ve İrfani filmler hakkında ne düşünüyorsunuz?

S.M.: Bizim İrfani bakışımız Mevlana'nın bakış açısına benzemiyor. Ondan da bir şeyler almış ama aynısı değil. Biz herhangi bir metafizik inanışa irfanı deriz.

S:B: Peki İran sinemasında İrfani film çok mu?

S.M: Mehcuî'nin Peri filmi İrfanidir

S:B: Sanırım İrfani film İran'da çok değil?

S.M: Evet çok değil.

S:B: Farsi film hakkında ne düşünüyorsunuz?

S.M: İran sinemasının emekleme döneminde Hindistan ve Hollywood'tan çok ucuz filmler gelmişti ve bu filmleri halka gösteriyorlardı. Mesela biz o filmlerle büyüdük. Halkın bir kısmı hala bu tip filmleri seviyor. Eskiye oranla nitelikleri çok değişti ve daha iyiye gitti ama farsî filmler ve melodramlar gişelerde daha iyi iş yapıyorlar. Ama bir aydın ya da entelektüelin filmine daha az ilgi oluyor.

Bahar: Biz en iyisi sinema seyircisine bakalım. Mesela bir Ferj Film Festivalinde halkın seçtiği en iyi film gerçekten de çok kaliteli oluyor. Ama onlar profesyonel sinema seyircisi. Pazar gününü geçirmek için sinemaya giden kişiler Ferj Film Festivaline geliyor.

S.M.: Halkın birçoğunun bakış açısı hiç değişmiyor. Mesela Fransa'da Godard ve Trauffaut vardır ama halkın büyük bir kısmı bunlardan habersizdir. Bu durum İran içinde böyle, dünyanın her ülkesinde durum aynıdır. Şah dönemi yapılan Farsî filmler videolarda hala vardır. Ama bu çok sayıda değildir.

S:B: Festival filmleri sadece festival seyirciyle mi buluşuyor? Yani vizyona girmiyor mu?

Bahar: Tam tersi, eğer bir film festivalde bir ödül alırsa, gişesi de çok iyi oluyor. Sırf festival izleyicisi için değil. Festivalden bir film ödülle dönerse daha iyi satış yapıyor.

S:B: Bu çok iyi. Çünkü festivallerde gördüğümüz filmler çok iyi filmler. Eğer bu filmler halkla da buluşuyorsa, bu çok iyi bir etkileşim oluyordur.

Bahar: Bazı özel filmler hariç, festivallerden ödül almış olan filmleri halka ta benimsiyor. Ve izliyor.

SB: Benim en çok merak ettiğim de buydu. Festivallerde ödül alan filmler seyirciyle buluşuyorsa harika. Seyircisiyle bir bağı olan bir sinema yani. Şu anda gençlerin seyrettiği filmler hangi tarz genelde?

S.M: Gençlerin sorunlarını işleyen gençlik filmleri.

Bahar: Gençlerin sorunları. Bir genç ne düşünür gibi.

S:B: Gerçekten bu sorunlar işleniyor mu?

S.M: Tabî ki,

S:B: Bizim ülkemizde gençlerimiz Hollywood'un aksiyon ve şiddet sahneleriyle dolu abuk sabuk filmlerini izliyorlar. Yani Türkiye gençlik filmleri çekilmiyor.

S.M: Ancak unutulmamalı İranlı genç de Batılı atmosferin etkisi altındadır. Biraz da erişilmez olduğu için daha da çok etkileniyor. Mesela bir gencin partiye gitmek istemesi o partiden birkaç sahnenin olması bir filmin iyi gişe yapması için yeterli oluyor.

S:B: Bu çok enteresan. Buda İran sinemasının her yaşa uygun filmler yaptığını gösteriyor.

S.M: Fransa'da da durum böyle. Bazı filmler o kadar az bir kitle için yapılıyor ki, kendi masrafını bile çıkaramıyor. Ama devlet kültürel itibarını korumak için, bu tür filmlerin bütçelerini karşılıyor.

S:B: Ne olursa olsun bu iyi bir şey değil mi?

S.M: İyi bir şey tabî ki, Farabi'nin en önemli işlevlerinden biri de bu. Farabi bakıyor ki birkaç konu var ki kimse bu konularda çalışmıyor bu konularda çalışılması için para veriyor. Mesela çocuk filmleri, savaş filmleri, manevi filmler, İrfani filmler. Bunların satışları ancak kendini kurtarmasına yetmesine rağmen yapılmaktadır. Gençlik filmleri zaten iyi satıyorlar, onlar için bir şey yapmalarına gerek yoktur.

S.B. Ben hep Farsi filmlerin ticari sinemaya daha yakın olduğunu için daha çok tercih edildiğini düşünürdüm.

S.M: Şu an halkın bakış açısı çok yükseldi.

Bahar: Eskiden devrimin ilk yıllarında Avrupa’da yapılan bir film çok zor şartları aşıp İran’a gelebilirdi. Oysa şuan İranda kolayca Avrupa ve Amerikan filmleri görebilirsiniz.

SB: Peki bu filmler şimdi nasıl geliyor.

S.M: Korsan olarak. Korsan oldukları için de çok çok ucuz. Eğer bir genç sinemaya gidiyorsa sinemada kaliteli bir film seyretmek içindir.

S:B: Şunu diyebilir miyiz, İran sineması değişen izleyicisiyle birlikte belli bir disipline girdi ve artık dış Pazar o kadar büyük tehlike oluşturmuyor.

S.M. İzleyici etkilenecektir. Etkilenmez dersek yanlış olur. Ama İran sineması 20 yıl öncesinin Farsi filmlerinden çok çok daha farklı bir konumda artık. Ancak Martix filmi İran’a gelirse, sinema salonlarının önünde uzun kuyruklar oluşur.

Bahar: Teknik olarak çok üstünler. Ama bizlerde öyle konularla çalışıyoruz ki, onlar zaten tek başlarına bir bütünler. İran’da yabancı filmler özgür bırakılırsa, sinemamızın yok olacağını sanmıyorum ama çok etkilenir. Mesela Hollywood sineması etkili bir film yapım ustasıdır. Eğer bu filmler İran’a gelirse, İran filmlerinin seyircisi azalır. Ancak sadece Farabi Sinema Kurumu yabancı filmlerin vizyona girişini sağlıyor.

SB: Mesela bir yılda kaç yabancı film vizyona giriyor?

S.M: Bir yılda toplam 7–8 yabancı film gelir.

SB: Peki izleyicisi çok mu?

Emir: (25 yaşlarında tercümanım) Bazı konular beni o kadar etkiliyor ki, benim için konu çok önemlidir. Mesela Fransız sinemasında 8.gün filmine 5 kez gittim. Matrix filmine ise bir kez. Kimse beni bir daha Matrix e götüremez. Mesela Tahmine Milani 5.güç filminde; kocası ölmüş genç bir kadının yaşamda nasıl ayakta kaldığını anlatır. Bu filmi Matrix’e 1000 kere tercih erdim.

S:B: Sizce İran sinemasının şu an en büyük sorunu nedir? Ve bu sorunun çözümü var mıdır?

S.M: Bazı sorunlar ekonomik olarak görülebilir mesela dağıtım sorunu gibi. İran'da başka bir sorun daha vardır; İran sinemasında devletin etkinliği kalkarsa ve yönetmenler daha rahat çalışabilirlerse, tabii ki toplumsal ahlaka aykırı olmadan. Bizim sinemamız jet hızıyla ilerler. İran da koyu tutuculuk çok. Tutucu olmak kötü bir şey değildir. İyi tutuculukta vardır. Koyu tutuculuk bizim sinemamızı engelliyor ki bu sorun ekonomik değildir. Ama İran sinemasının en önemli sorunu sinema salonlarının çok az olmasıdır. Dünyadaki tüm sinemaların ortak bir sorunu var artık; DVD'ler ve uydu kanalları ve tüm bunlar sinemayı olumsuz etkiliyor. Ancak bunlar evrensel sorunlar. Bunların dışında bizim sinemamızın başka sorunları da var. Mesela sinemada oynatılan filmler, TV'de gösterilmiyor. Sinemada filmler en iyi ihtimalle en çok 2 milyon kişiye ulaşabiliyor Ama TV'de herkese ulaşacakken bu engelliyor.

SB: Bu sinema için iyi değil midir?

S.M: Ancak burada politik bir durum var. Sinemaya karşı bir tavırdır bu. Onun için Tvde sinema filmi ne yazık ki, gösterilmiyor. Burada TV'de devletin elinde ve TV'deki hiçbir program onların isteklerinin dışında gerçekleşmiyor. Çünkü çok geniş bir kitleye sahip. Ama sinema sadece elit bir kesime hitap ediyor ve sinema da bazı konular daha rahat işlenirken TV'de bu olanaksızdır.

SB: TV'de sansür kuralları daha sert işliyor o zaman?

S.M: Evet. Bu nedenle TV'de tüm sinema filmleri gösterilmez.

S:B: Bu bir çelişki gibi durmuyor mu? Çünkü bu filmleri çektiren de bir devlet kurumu olan Farabi değil mi?

S.M: TV kurumu Farabi'den farklıdır. Hamaney direkt olarak Tvden sorumludur. Ama kültür Bakanını ve Farabi'nin başındakileri Hatemi seçmektedir. Bu iki kurumun her zaman bir birleriyle sorunları vardır. TV'de sinema filmlerinin reklâmları bile gösterilmez. Sinema da elinden geldiği kadar TV'yi karalar.

SB: Bu Hamaney ile Hatemi arasındaki politik görüş farklılığından mı kaynaklanıyor?

S.M: Kesinlikle...

SB: Peki kısa bir süre sonra İran'da Cumhurbaşkanlığı seçimleri yapılacak, seçimler sinemayı ve genel de ülkeyi nasıl etkileyecek?

B: Gülüşmeler... Allah bilir...

S:B: Belli değil mi yani. Aslında belli olur biraz ne olacağı? Adaylar vardır. Güçlü aday da bellidir.

S.M. Kim gelirse gelsin artık herkes biliyor ki; bu halk artık 10 yıl öncesinin halkı değildir. Eğer gerçekçi biriyse olaylara çok daha modern bakması gerekir. Yoksa sinema ölür.

SB: Son seçimlerde muhafazakârlar en büyük oyu aldılar ve temsil hakları da mecliste daha fazla. Eğer cumhurbaşkanı muhafazakâr biri olursa, yani sormak istediğim bu ülkenin gidişatı ne olur?

S.M: Ben bu politik sorulara cevap vermek istemiyorum.

SB: Haklısınız. Ama bu sonuç sinemayı yakından ilgilendiriyor. O açıdan öğrenmek istedim fikrinizi.

S.M: Lütfen sadece sinemadan konuşalım. Yani sırf sinema soruları olsun.

SB: Kusura bakmayın. Ben İran sinemasını siyasetten ayrı görmediğim için sorular da ister istemez bu yöne kayıyor. Ama konu İran sineması olunca ister istemez bu alanlara kayıyorsunuz. Zaten ben de tezimde burada takılıyorum. Hatemi Cumhurbaşkanı, Kültür Bakanlığı ve Farabi Sinema Kurumu onun elinde. Peki, muhafazakâr bir Cumhurbaşkanı gelirse sinemanın hali ne olacak? Aslında beni ilgilendiren de bu.

Bahar; Seçimlerden sonra tekrar gel ve kendin gör...(Gülüşmeler)

S.M: Sanatçı sanat eserini oluştururken kendi düşüncesini bazı şeylerin içine saklayarak(eğer baskı altındaysa) seyircisine aktarabilir. Sanatın güzelliği de buradadır. Asıl önemli olan da bu değerlidir. Çünkü sanatçılar gazeteci değillerdir. Ve herkeste bir yolunu bulur kendisi için.

SB: Ben burada bir şeyi gözlemledim. İran sinemasındaki yönetmenler toplu ile çok iç içe yaşıyorlar. Toplum sorunlarını çok iyi saptıyorlar. Bu anlamda sinemaları da başarılı.

S.M: Tüm yönetmenler böyle değil. Sizin saydığınız yönetmenlerin birçoğu, modern bir yaşamın içindeler. Ancak kırsal haklıda çok iyi tanıyorlar. Belki modern bir yaşam tarzı sürüyorlar ama halkın içindeler. Mesela Sara filminde o kadar gerçek bir tutucu aile tavrı ediliyor ki, sanırsınız yönetmen öyle bir aileyle büyümüş. Bu mehcui'in bir özelliğidir.

Ama benim sinema ile ilgili bir umudum var. O da dijital sinema. Böylece sinemanın önünün çok daha açılacağı görülüyor. Çoğu insan dijital bir kamera ile hayallerini çekip, montajlayıp hayata geçiriyor. 10 sene önce bu bir hayaldi. Bence sinema için dijital kamera bir umut kapısıdır.

SB. Maliyeti düşürdüğü için mi?

S.M.: Tabii ki.

Bahar: Birçok kısa film yapımcısı eğer imkânı olursa çok iyi uzun metraj yönetmeni olabilir.

SB: Bence kısa filmcilerin ileri de illaki uzun metraj çalışmaları gibi bir kaide olamaz. Çünkü her ikisi de farklıdır.

Bahar: birçok örnek gösterilebilir ki, iyi bir yönetmenin birçok kısa film tecrübesi olmuştur.

SB: Siz hem kısa filmler yaptınız, hem de uzun metrajlarda kameramanlık. Bu gün öğrendim ki, yılda iki bin tane kısa filmin yapıldığı bir ülke burası. Sizce kısa filmler sinemaya bir katkı sağlıyor mu?

S.M: Ben dünyanın hiçbir yerinde görmedim bir kurumun senede 2 binden fazla yönetmen eğitmesini ve gençlere imkânlar vererek filmler yapılmasını sağlamasını. Sonra bu filmlerle düzenledikleri festivallere katılıp ödüller verdiğini hiç görmedim.. İşte kısa film derneği bunu yapıyor... Kısa film yapanların eline daha fazla imkân verirseniz, uzun metrajlı filmler neden yapmasınlar ki...

SB: İranda kısa film alanı yetenekli gençlerin yetiştiği bir alan haline gelmiş, kısa filmcilere geleceğin uzun metraj yönetmenleri gözüyle mi bakılıyor?

S.M: Son iki sene göz önüne alınırsa, bazı yönetmenlerin ilk uzun metrajlı filmlerini bu dönemde çıktıkları görülür. Ve birçoğu da yabancı festivallerde ödüller aldı. O zaman her türlü imkân de bu yönetmenlere verildi.

SB. Bana çok yardımcı oldunuz sağ olun...

S.M.: Ben sadece kendi doğrularımı söyledim. Birçok arkadaşım var ki, benim düşüncelerimin tersini düşünen. Bence onlarla da görüşmelisiniz.

SB. Mutlaka. Çok teşekkürler.

EK 5. RÖPORTAJ

AMİR SHAHAB RAZAVİAN (YÖNETMEN)

YAPILAN RÖPORTAJ

SB: Yeni İran sinemasını oluşturan koşullar sizce nelerdir?

S.R: Eski filmler, olaylar ve konular bu sinemayı oluşturdu ve devrimden sonraki olay ve durumlar bu sinemayı geliştirdi. Yani devrim sonrası sinemanın nasıl geliştiğini incelemeliyiz. 1979–1982 yılları arasında sinema tamamıyla durmuş durumdadır. O dönemde film yapılması için gereken tüm faktörlerde yok olmuştur. Sinemalar yakılmış, stüdyolar kapatılmıştır. Birçok sinemacı da ülke dışına gitmiş, kalanlarda film yapamaz hale gelmiştir. Ancak yine de kişisel çabalar vardır. Ama devletin desteklediği hiçbir proje yoktur. Devrim öncesi ticari film yönetmenleri ve kabadayı oyuncularını, bu dönemde devrimci olmuştur. Filmler ise devrimci söylem içindedir. O dönemde işte bu tip filmler ekrana sunulmuştur. Ayrıca yurt dışından özellikle Rusya ve Şili’den alınan devrimci filmler gösteriliyordu. Böylece devrimci ruh desteklenmiş oluyordu. Hatta o dönemde gelen yabancı filmler öyle bir dublajlaşıyordu ki, filmin senaryosundan başka şeyler çıkıyordu ortaya. Mesela Almaya 1962 olimpiyatlarını gösteren bir filmde İsraili sporcular rehin alınıyor hatta birkaç tanesi tutuklanıyordu. Bu filme öyle bir dublaj yapmışlardı ki, gören Filistin yanlısı İsrail karşıtı bir film olduğunu düşünür. O dönemde sinema sanatsal değil devrimci bir propaganda aracı olarak kullanılıyordu. Ülke henüz Şah rejiminden kurtulmuştu ve ortamda özgürlük rüzgârları esiyordu. Kim ne söylemek istiyorsa söyleyebildiği özgür bir ortam yaratılmıştı. Çok kısa bir dönem sağcısı da solcusu da dincisi de ne düşünüyorsa söyleyebildi. O dönemde eski farsî film yapımcıları, devrimin etkisi altında döneme uygun bir yaklaşımla solcu söylemlerle filmler yaptılar. Taki 1982 yılına kadar. 1982’de Sinai Bey, Yaşasın filmini yaptı. Mehrcuyi de Arka Bahçe. Bu yapılan filmlerde, devrimden önceki sefil yaşamı konu alıyordu. Henüz savaş filmleri devreye girmemişti. Bu dönemde yapılmış bana göre en iyi film ise Kiyarüstemi’nin yaptığı, Alternatif I ve Alternatif II filmleridir. Benim görüşüme göre bu filmler, 1979–1981 yılları arasındaki toplumsal yapıyı ve devrimci düşünceleri gösteren en iyi filmlerdir. Filmin konusu kısaca şöyledir; Bir öğrenci sırasında ses çıkarır. Ama sırada dört kişi oturmaktadır. Öğretmen sestem rahatsız

olur ve kimin yaptığını söylemezlerse onları sınıfa almayacağı söyler. Kiyarüstemi bu filmi yaparken Çocukları ve Gençleri Geliştirme Enstitüsünün sinema bölümünün başkanıdır. Bu dört çocuğu alıp; solcu, sağcı dinci ve sıradan halka götürüyor ve bu çocuklara bir çözüm önermelerini istiyor. Yani bu soruna dört farklı bakış getiriyor ve soruyor, çocuklar ne yapmalı? Önce o dönemin Tudeh Partisinin başkanı, “araç amacı temsil eder mi etmez mi?” sorusunu soruyor ve amacı gerçekleştiriyor ve bir çözüm getirmiyor. Dönemin katil lakaplı savcısına gidiliyor. Savcı “casusluk çok kötü bir şeydir” diyor. Dönemin dış işleri bakanına gidiyor. Bunların hepsi özneye ve etrafına bakmadan nesneye bakıyorlar. Oysaki kültürlü sade bir vatandaşa sorduklarında; “esas sorun hocadadır. Hoca çocukları bu duruma sokmamalıydı” diyor. Bu filmle Kiyarüstemi sosyal bir sorunu inceleme altına almıştır. O dönemde herkes “ne yapalım?” sorusuna cevap arıyor ve bu filmde bu sorunun üzerine duruyor. O dönemdeki gruplar “ben haklıyım” diyorlar. Eski bir hedef vardır. Ne kadar insan varsa o karda gerçeklik vardır. Ancak bu grupların başında olanlar ise böyle yorumlamıyor, “gerçek bende” diyorlardı. Bu filmler; “İran’da sinema devam edecek mi etmeyecek mi?” sorusu üzerine yapılmıştır. Kiyarüstemi’nin bu filmi uzun bir belgeseldir. O dönemdeki sert ve devrimci filmlerden farklıdır. Bu dönemde yapılmış tarihi bir film daha vardır; Beyzai’nin çektiği, Yazdgerd’in Ölümü tarihi bir filmidir. İran tarihinde Sasani döneminin padişahı kaçarak bir değirmenciye gidiyor. Ama değirmenci onu öldürüyor. Ölen adam padişah mıdır değirmenci midir? Film bu şüphe üzerine kuruluyor. Filmde buradan başlıyor. Padişah öldükten sonra Arap hükümdarı da ülkeye saldırıyor. Film dönemin de çelişmesini içeriyor. Beyzai filminde şöyle dedirtiyor; “bizim padişahımız beyaz bayrakla dolaşıyordu ancak durumumuz ortada, oysa siz siyah bayrak taşıyorsunuz durumumuz ne olacak?” yani bir anlamda devrimi sorgulamış oluyor ki bu çok önemli. Herkes devrimi kutlarken Beyzai, şüpheli bir bakışla bakıyor. Bu yapılan devrim önemli midir? Bu soruyu sormuş oluyor. Yani sanatçının bakışı politikadan önde gidiyor. Yine o dönemde yapılmış bir film vardı Özgürlük İçin bu belgesel film 20 yıl yasaklandı. Ancak bu yıl gösterim izni aldı. Bu çelişkiler içinde İslam Cumhuriyeti bir sineması olmasına karar verdi. Sanat ve Kültür Bakanlığı öncelikle, İslam İrsat Bakanlığına dönüşüyor. Ve sinema bu bakanlığa bağlanıyor. Sonra bakanlığa kültür bakanlığı da ekleniyor. Bu dönemde devrim öncesi film yapmış yönetmen, yapımcı ve oyuncular çok nadir

izin alıp film yaptılar. Sinemanın gelişmesi için devlet sinemaya destek verme kararı aldı. Hatemi İrşat Bakanı oluyor. Hatemi ile birlikte anılması gereken iki kişi daha vardır ki, bu kişiler İran sinemasının gelişmesi için programlar yapıyorlar. Bu kişiler Kültür Bakan yardımcısı; Fahrettin Akbar diğeri ise, Farabi Sinema Kurumunun müdürü Muhammed Behiştî'dir. Her ikisi de sinemanın gelişmesi için programlar yaptılar. Öncelikle sinema geçmişi olanlara sinema yapma izni verdiler. Böylece sinema eğitimi olanlara sinema yapma olanağı verildi. Şah döneminde faaliyet gösteren Özgür Sinemacıları göreve çağırdılar, kısa film yapan bu gençlere uzun metrajlı film yapma izni verdiler. Ayrıca Genç Sinemacılar Derneğine üye olan gençlerde sinema yapmaya çağrıldı ve Gençlerin ve Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimini Sağlayan Enstitüsünde olanlar da bu bünyede toplandı. Ülke içinde ve dışında sinema eğitimi almış sinemacılar film yapmaya çağrıldı. Devrimden sonra Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olan sinemacılara çalışma imkânı verdiler. Devrim öncesi sinemaya yapılan yatırımlar devrimden sonra ürün vermeye başladı. Behiştî'nin yaptığı programla sinemanın gelişmesi için teknik araçların hepsi yurt dışından getirildi. Devrimden önce ses ve kayıt aynı anda yapılamıyordu. Tüm araçlar getirdi. Sanat okullarından mezun olan kameramanlar ve kurgucular gelen teknik araçlarla çalıştılar. Akbar ise, sinemanın gelecekte daha iyi olması için sinema eğitiminin lisede verilmeye başlamasını ister ve böylece sinemada belli bir bakışa sahip filmler çekilir. Yaklaşık 50 şubesi olan Genç Sinemacılar Derneğindeki sinemacılar, genç entelektüel bakışlarını geliştirmelerini sağlandı.

S:B: Bu desteklemelerin amacı sizce siyasi mi yoksa sanatsal mı?

S.R: Bence politik bir yanı yoktur, gelecekteki sinemalarını geliştirmek için yaptılar bu desteği.

S.B: Ben Farabi'deki bir yetkiliye buna bezer bir soru sordum ve aldığım cevap kısaca şöyleydi; "Biz Amerika'ya yok dedik ve tüm dünya da yalnız kaldık... İran'daki politika budur ki, eğer senin bir projen varsa ve eğer bu işte yeteneğin varsa, bu yeteneğini göstereceksin." Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?

S.R: Şah döneminde de sinema öğrencileri yetiştirildi ve yetişen bu gençler onun karşısına çıktı. Kısa filmin gelişmesinin sebepleri ise eğlence merkezlerinin kapatılması nedeniyle gençler sinemaya yönelmesidir. Buraları bir anlamda eğlence yerine getirdiler. Ülke çapında bu şubelerinin açılmasıyla gençlere film yapmaları için kamera ve filmler verdiler ve onların akademik olarak gelişmesini sağladılar. Buralarda yetişen gençler, entelektüel sinemayı oluşturuyorlar. Bu gruba dâhil olan bu gençlerin Şu an 3.kuşak entelektüel sinemacıları yetişti. Bu grup içinde olan gençlerin %90'sını daha sonra gidip sinema eğitimi alıyorlar. Bu grubun içinden daha sonra Behram Ghobadi, Jafer Panahi gibi önemli yönetmenler yetişmiştir.

S.B: Bu genç yönetmenlerin bakışları ve sinema eğilimleri nasıldır?

S.R.: Devrimden sonra Kiyarüstemi, Makhmalbaf, Mejidi gibi 2.kuşak sinemacılar 20 yıl boyunca söylemek istedikleri her şeyi, tüm bakış açılarını düşüncelerini söylediler. Ben bu yönetmenlere çok saygı duyuyorum. Ama artık söyleyecek sözleri ve konuları kalmadı. Biz 3.kuşak yönetmenler hala çok tanınmıyoruz. Biz daha deneysel filmler yapıyoruz. 1980 yıllarındaki Kiyarüstemi, Beyzai, Mehrcuyi gibi önemli yönetmenlerin açtığı yoldan gidiyoruz ama biz daha farklı arayışlar içindeyiz. Bizler kendi içimizde kendi tarzımızı arayış içindeyiz.

S.B.: Sinema Fakültesi Öğretim Üyesi, Mecid Şeyh Ensari, “2.kuşak yönetmenler tüm konuları kullandılar ve artık orijinal tüm konuları bitirdiler. Daha çok batılların istediği şekilde filmler yaptılar ve bu da sinemamızı duraksattı. Yeni gelen yönetmenler bir arayış içindeler ne yapacaklarını bilmiyorlar” dedi. Siz söylediklerine katılıyor musunuz?

S.R.: Ben söylediklerine kısmen katılıyorum. Evet, kısmen duraklama dönemindeyiz. Ama buradaki asıl neden artık batılların başka arayışlar içinde olması. Batılılara Kore ve Çin sineması daha ilginç ve cazip geliyor. Bu sinemalar artık daha ön planda. 3.kuşakta o kadar çok yönetmeni yetişti ki, bunlar içinde en az 20 kişi çok iyi yönetmen olacak.

S.B.: Ben İran sinemasını İtalyan sinemasına çok benzetiyorum. İtalyan sineması da savaş koşullarında oluştu ve o güne kadar denenmemiş bir şey

yapıp sıradan insanların yaşamlarını sinemaya taşıdılar. Savaş koşullarında filmler yaptılar ve dönemin koşullarının değişmesiyle birlikte duraksama dönemine girdiler ve sonraki dönemde sinema tarihinin en iyi yönetmenleri olan, Passolini, Fellini, Antonioni, Rosi gibi yönetmenleri dünya sinemasına kazandırdılar. Ben İran sinemasının da böyle bir süreç yaşadığını düşünüyorum. Siz ne dersiniz?

S.R.: İran sineması geleneksel bir sinema aynı zamanda geçmişi olan bir sinema olduğu için, halkı için önemlidir ve seyircisinin belli bir sinema eğilimi de vardır. Sinemamızda duraksamalar ve krizler yaşayabilir. Bence bu sinemada entelektüel sinema her zaman yaşar ve çok başarılı filmler de ortaya koyar.

S.B.: Sizce şu an İran sinemasının en büyük sorunu nedir? Sansür mü? Ekonomi mi? teknik ve dağıtım sorunu mu? Ya da salon bulma sorunu mu?

S.R.: En büyük sorun ekonomiktir. Sonra da salon bulma sorunu geliyor.

S.B.: Beyzai ile yaptığım görüşmede bana şöyle bir şey söyledi; “rejim istemediği insanlara asla ekonomik destek vermiyor” sizde katılıyor musunuz?

S.R.: Evet Beyzai’nin dediği kesinlikle doğrudur. Bizim ülkemizde sansür iki şekilde yapılıyor. Bazen hiç sansür yapmadıkları da oluyor. Ancak yaptığınız filmi sinema salonu bulup gösteremiyorsanız işte sansür burada devreye giriyor.

Yasha: Yani saygılı bir şekilde ambargo uyguluyorlar.

S.R.: Evet, bence en büyük sorun sermaye ve bu sermayenin dolaşımıdır.

S.B.: Beyzai ayrıca, “ben film yapmak için yabancı yatırımcı da bulamam... Bizim ülkemizde, bazı yönetmenler her koşulda film çekilebilir ama bazı kişiler var ki benim gibi Merhjuı gibi, film yapmamız her koşulda zordur” bu sözleri nasıl yorumlarsınız. Rejim size destek veriyor ya da siz yabancı yatırımcı bulabiliyorsunuz. Yani siz rejime yakın bir sinemacı mısınız?

S.R.: Ben Beyzai’e saygı duyuyorum. Ama ben bizim ülkemizde hiçbir şeyin %100 doğru olduğunu sanmıyorum. Benim bir akrabam var namaz kılıp, akşamları içkisini içen. Şimdi bu adama Müslüman diyemeyiz çünkü içki içiyor ama değil de diyemez çünkü namazını da kılıyor. Ben bu örneği hep sinemamıza benzetiyorum. Yani her

iki durumu da beraber yaşıyor. Bu söylediğinizi **iki taraflı bir bıçak** gibi düşünün(Bıçak Sırtı). Hem olabilir hem olmayabilir. Eğer bu şekilde düşünürsek Jafer Panahi yabancı yatırımcı bulup filmlerini yapabiliyor ama ülkesinde yapımcı bulamıyor. Beyzai'nin bu sözleri tam doğru değildir. Çünkü Panahi'nin de hükümetle sorunları vardır. Onun da yabancı yatırımcı bulamaması gerekir. Ama benim hükümetle hiçbir sorunum yok. O yüzden hem yabancı hem de yerli yapımcı bulabiliyorum. Yani bir sorun yaşamıyorum. Bu durum bazı yerler için geçerli, bazı yerler için geçerli değildir.

S.B.: Ben şöyle bir şey düşünüyorum. İran o kadar uzun zaman iki başlı idare edilmiş ki, bu durum tüm alanlara geçmiş. Bir tarafta muhafazakârlar diğer tarafta reformcular. Bir şekilde muhalefet hep yaşanmış. Ben bu durumu Tahran'da daha iyi anlayabildim. Ancak bu muhalefet sanki yarı yarıymış gibi geldi bana. Ama bu durum en çok ta sinemanın işine yaramış gibi. Yönetmenler bu açıkları çok iyi kullanmışlar ve istedikleri filmleri çekebilmişler. Siz ne düşünüyorsunuz?

S.R.: Ben bir genelleme yapabilirim. Kötülük ve iyilik gibi. Bu durum her zaman vardır. Bazen kötülük öndedir, bazen de iyilik. Ama ben ahsen politikadan etkilenmeyen bir sinemadan yanayım. Çünkü politikanın belli bir kullanma tarihi vardır. Ve kullanma tarihi bitimlidir. Benim için insani olan çok önemlidir ve bunun da kullana tarihi yoktur. Bu konu hiçbir zaman bitmez.

S.B.: Ben bu söylediklerinize çok da katılamıyorum. Her yönetmenin bir bakış açısı ve bir duruşu vardır. Yönetmenleri bakış açılarından soyutlayamayız. Bu nedenle her film politiktir. Ben tüm filmlerin politik olduğuna inanıyorum. Ama sizin kast ettiğiniz siyasi sinema ise tamam.

S.R.: Evet tabî ki herkesin bir görüşü ve düşüncesi vardır. Ama ben siyasi konuların ön planda olmasını sevmiyorum. Mesela ben Panahi'nin filmlerini çok seviyorum. Her zaman bir sosyal konuyu ele alır ve siyasi yanını arka planda tutar. Asıl yapmak istediği sosyal sorunu göstermektir. Direkt siyasi bir film yapmayı sevmiyorum. Biz yurt dışında bir festivale katıldığımızda; bu festivale gelen rejim muhalifi İranlılar, bizleri rejimin propagandasını yapmakla suçlarlar ve ağızlarına geleni söylerler. Ama

bizim böyle bir amacımız yok. Ben filmi mi kendi bulduğum parayla yapıyorum. Devletten destek almıyorum yani.

S.B.: Ama tüm filmler hem gösterim hem de yurt dışına çıkmak için devletten izin almıyorlar mı?

S.R.: Hem evet hem hayır. Bıçak sırtı örneği yani. Ama her gördüğünüz film İran İslam Cumhuriyetinin propagandasını yapmıyor ama bıçak sırtı örneğini unutmamak lazım.

İran sinemasına dışarıdan bakanlar sinemamızın siyasi olduğunu düşünüyor. Tüm yönetmenler ayaklarını ve sırtlarını bir yere yaslayıp bir şeyler yapmak istiyorlar. Bu yapmak istedikleri illaki siyasi değildir.

S.B.: Ancak sinemanızın denetimi devletin elince olunca ve istediği filmi onaylayıp istemediğini onaylamıyorsa, film çekimi için belli bir bütçe de veriyorsa, rejime yakın kişileri desteklediğini düşünmek sanırım hatalı değil. O yüzden sinemanızın hep siyasi yanının var olduğu düşünülüyor dışarıdan bakınca.

S.R.: Bizim sinemamız sosyal yaşamın içinden çıkıyor. İran öyle bir toplum ki zaten toplum olarak çok karışıktır ve bu karışıklık sinemamıza da yansıyor. Sinemamıza o yüzden çeşitli yönlerinden bakmak gerekiyor. İran sineması İran toplumundan feys alır. Ama İran toplumu hastadır. Yani gözü kulağı midesi hasta. Doktor geliyor ve gözü için bir reçete veriyor. İlaç gözüne iyi geliyor ama midesini daha da hasta ediyor. Bunun gibi, İran sineması çok yönlü bir sinemadır ve sinemayı anlayabilmek için toplumu da iyi anlamak gerekir. Çeşitli şekilde ve çeşitli hallerine bakmak gerekir. İran sinemasını çok yönlü değerlendirmek gerekir.

S.B.: Ben zaten bu düşüncedeyim ve buraya bu yüzden geldim. Ancak sinemanız dışarıdan bu şekilde gözüküyor. Ben bunu anlamak için buradayım. Herkesle bu yüzden konuşuyorum.

S.R.: Ben biliyorum ki siz sinemamıza her yönüyle bakmaya çalışıyorsunuz. Size bir projemi göstermek istiyorum. Ben aynı zamanda gazeteci ve araştırmacıyım ve şu

an da Osmanlı imparatorluğu ile İran'ın 19.yüzyıldaki ilişkilerini araştırıyorum. Size de bulduğum o döneme ait fotoğrafları göstermek isterim.

S.B.: Çok sevinirim. (Bilgisayarını açıyor ve o döneme ait Osmanlı- İran siyasi ilişkilerini gösteren bir sürü fotoğraf gösteriyor ve fotoğrafların arkalarını çeviriyor. Çoğunda Osmanlıca ve Farsça yazılar var.)

S.R.: Ne yazdığını okuyabildiniz mi?

S.B.: Hayır

S.R.: Bence sizin kültürünüzün en büyük eksikliği bu. Kendi geçmişinizi okuyamıyorsunuz. Ben İstanbul'a geldiğim zaman sağ da solda gördüğüm yazıları okuyup oranın dokusuna sizden daha kolay ulaşıyorum. Bu çok önemli bir eksik bence.

S.B.: Bence de.(diyebiliyorum utanarak.) Verdiğiniz bilgiler için çok teşekkür ederim.

EK 6.RÖPORTAJ

FARABİ SİNEMA KURUMU

FATEMEH ŞALMANİ MORADİ İLE (DIŞ İLİŞKİLER SORUMLUSU) YAPILAN RÖPORTAJ

SB: Son zamanlarda İran sinemasının Uluslararası festivallerde başarıya ulaşmasını neye bağlıyorsunuz?

M: Filmlerin insansal mesajlar vermesine.

SB: Yönetmenlerinizin başarısını neye bağlıyorsunuz?

M: Yönetmenlerin başarısını, İran İslam Cumhuriyetinin sanata ve sinemaya verdiği değere bağlıyorum.

SB: Ben yurt dışındaki kaynaklardan bu sinemanın ciddi bir sansür sorunu olduğunu okudum. Bu sansür sorununa rağmen bazı yönetmenlerin toplumsal eleştiriler yaptığını da görüyorum. Bu tür filmlere nasıl izin veriliyor?

M: Bu filmlerdeki eleştiriler de gösteriyor ki, sizin okuduğunuz kaynaklara bunu abartıyorlar. Tüm dünyada sansür var. Tüm dünya sinemasında olduğu gibi İran'da da sansür var. Bizim sinemamızda sadece seks ve şiddet sansürlenir. Onun için bizim yönetmenlerimiz sisteme ve mevcut duruma istekleri eleştiri yapabiliyorlar. İstedikleri gibi konuşuyorlar, kolayca yurt dışına çıkabiliyorlar. Ve röportajlarında rahat davranabiliyorlar. Zaten yönetmenlerin eleştirileri bizi öne götürüyor ve bizim ilerlememize sebep oluyor.

SB: Farabi bir devlet kuruluşu. Yani Farabi sinemaya böylemi bakıyor? Sinemaya devletin bakışı bu şekilde mi?

M: Hangi şekilde?

SB: Yani biraz önce söylediğiniz gibi “yönetmenlerin eleştirileri sizi ileriye götürdüğü...”

M: Bu sadece Farabi'nin bakışı değil, her aydın görüşlü insan böyle düşünüyor. Bu insani

İlişkiler de etkili oluyor. Mesela siz bana gelip, beni överek konuşursanız ben hiçbir zaman işimde ilerleyemem. Bir sanatçı bir eser yaptığı zaman ondan biraz uzaklaşır. Biraz uzaklaştığı zaman gerçekçi demeçler verebilir, kendi eseriyle ilgili ve sanatçı devlet ilişkisi de böyledir. Bize birçok kişi geliyor ve projesini anlatıyor. Biz sadece bu projesini hayata geçirmesi için sadece yardımcı oluyoruz. Ben size bir şey sormak istiyorum. Ne oldu ki, İran sineması sizin ilginizi çekti?

SB: Doktora programında ders aşamasındayken, hocam bana seminer konusu için İran sineması ve Abbas Kiyarüstemi'yi incelememi istemişti. O zaman yani 1997 yılında Türkiye'de kimse İran sinemasını ve Abbas kiyarüstemi tanımıyordu ve hiçbir kaynak ta yoktu. Ben yabancı kaynakları araştırdığımda, İran sinemasının ne kadar önemli olduğunu ve Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasının benim çok sevebileceğim bir sinema olduğunu fark ettim ve çok etkilendim.

M: Kiyarüstemi'nin hangi filmlerini izlediniz?

SB: Arkadaşımın evi nerede?, Hayat devam ediyor, Yakın Plan, Rüzgar bizi sürükleyecek, Kiraz'ın tadı ve On.

M: Bay Kiyarüstemi'den başka hangi yönetmenleri tanıyorsunuz?

SB: Beyzai, Merhcu, Etamad, Milani, Makhmalbaf

M: Çok iyi bir yönetmen grubu. 1996'da Türkiye'de İran film haftası yapılmıştı. Türkiye'deydim, İstanbul ve Ankara'da. İran ve Türkiye'nin kültürel düzeydeki ilk programıydı. Ben de çok iyi izler bıraktı. Çok iyi anılarla döndüm.

SB: Böyle bir şeyi tekrar yapabilir miyiz?

M: Ne zaman için?

SB: Ben yetkilerle görüşüp, kültürel ilişkiler bağlamında yeniden yapmayı düşünüyorum. Kesinleşmesi için uğraşmam gerek.

M: Seve seve... Bizde Genç Sinemacılar Derneği var. Bu derneğin ülke çapında 40'tan fazla şubesi var. Bir genç proje ile geldi mi, bizler bu projesini gerçekleştirmesi için elimizin geleni yapmaya çalışırız. Sinema çok geniş bir kavram. Kameramanı, sesçisi, senaristi, herkes geliyor ve kendi yolunu buluyor.

SB: Sizce İslam Cumhuriyeti'nin sinemaya bu kadar önem vermesi Farabi gibi bir kuruluşu kurması, genç sinemacıları desteklemesini neye bağlıyorsunuz?

M: Çünkü İran genç bir ülke.

SB: Anlıyorum ama sinema sanatı mesela her ülkede çok fazla desteklenmez. Ama bir İslam cumhuriyetinde bu kadar çok desteklenmesi açıkçası benim çok ilgimi çekiyor. Bunun özel bir nedeni var mı?

M: Pek öyle değil. Mesela Fransa'da sinema çok destekleniyor. Hem Kültür Bakanlığı hem de halk destekliyor ve Hollywood'un önüne geçebilmişler.

SB: Bu çok özel bir örnek. Sinemanın Fransa'da doğması nedeniyle Fransızlar için sinema kültürel bir gelenek... Fransa'da dışında başka bir örnek göstermek zor gibi.

M: Mesela Hint sineması. Senede 1000 film yapıyor. Amerikan filmleri bu ülkede hiç rağbet görmüyor. Hiç satış gerçekleştiriyor ve Hint filmleri Orta Doğu ve Asya'yı elinde tutuyor. Çünkü Hint filmleri Asyalılar ortak dili konuşuyor. Hindistan'daki yeni dalga filmleri seksi öne çıkarıyor ki, satışları çok kötü gidiyor. Halk o konuları istemiyor. Halk mesaj bekliyor filmlerden ama halk filmlerin onları eğitsin de istemiyor. Sadece bir mesajı olsun istiyor. Mesela " Arkadaşımın Evi Nerede" filmini siz seviyorsunuz niçin, çünkü içinde insancıl bir mesajı var. Toplarsak sonuçta sinema, bir teknolojidir ve bu teknoloji mevcut ve öğretilmiştir. Biz bunu yok sayamayız. Mesela bu şuna benziyor ki, bilgisayarlarda teknolojik bir araç ve Batı kaynaklı. Ama biz bunu kullanıyoruz. Sizin sorunuz da buna benziyor. Niye tüm masalarda bilgisayar var gibi bir soru.

SB: Hayır böyle bir şey demiyorum. Şunu anlamaya çalışıyorum; tabii ki sinema desteklenecek ama benim gördüğüm sinema bu ülkede gerçekten ciddiye

almıyor. Sinema aracılığıyla seyirciyle bir bağ oluşturuyor. Ben bunu merak ediyorum. Tabii ki teknolojiyi kullanacaksınız benim buna bir itirazım yok.

M: İran'da birçok film özel sektör desteği ile yapılıyor.

SB: Öylemi? Oysa benim okuduğum kitaplarda Farabi ve Kültür Bakanlığının onayı olmadan asla film yapılamadığıydı.

M: Okuduklarınızı teessüf ederim. Farabi destekler. Siz senaryoyu getirirsiniz paranız yoktur. Projenizi verirsiniz biz okuruz ve bir bütçe ayırırız. Ama kendi bütçeniz ve imkânlarınız varsa, kimse size film yapma demez.

SB: Yani artık Kültür bakanlığından özel bir izin alınmıyor mu?

M: Kültür Bakanlığının izni de tüm dünyadaki gibi, eğer sizin paranız varsa ve kendiniz kendi imkânlarınızla film çektikten ve filmi bittikten sonra, filminizi Kültür Bakanlığı'na gönderiyorsunuz. Orada filminiz izleniyor ve ekran izniniz çıkıyor. Farabi sizin düşündüğünüz kadar zengin bir kurum değil. Farabi her yapılan filme %100 katkıda bulunsaydı şu ana kadar çoktan iflas etmiş olurdu. İran dünyada film üretiminde 6 yada 7. ülkedir. Bunu politik bir olaya bağlamayın. Sistem ve halk sinemayı seviyor o kadar. Politik düşünmezseniz daha iyi edersiniz. Halk ve genç nesil özellikle sinemayı seviyor. Benim bir mesajım var, en etkili bizim sinemamızdır ve bu mesaj sinema yoluyla iletilebilir. İran'da bir sinema sektörü oluştu. Birçok ülkede de film yapılıyor ama bir film sektörü yok. Türkiye'de yüksek düzeyde bir potansiyel var ve istediği zaman ulusal bir kimliğe sahip olabilir.

SB: Ben bu kadar umutlu değilim. Ulusal kimliği kazanmak için, yönetmenlerin bu kimliğe sahip çıkmaları gerektiğine inanıyorum.

M: Tabi yönetmenler önemli. Ama ondan önemlisi sinema politikası ve izlenen kültürel politika.

SB: Benim az önce sorduğum soruda buydu. Devlet nasıl bir politika izliyor ki, sinema varlığını koruyabiliyor?

M: Ben bu soruyu bir yazayım.(5dk.durdu) bu soruya cevap vermeyeceğim.

1 ay önce burada bir seminer oldu. Tahran'ın yakınlarında bir bölgede uluslararası bir seminerdi. Bu bölgede büyük bir sinema seti yapılacak. Ariflex firması ve diğer on büyük sinema araçlarını yapan firmalar geldiler. Son teknolojilerin kullanılacağı bu sinema kentinde kullanılmak üzere tüm araçlarını gösterdiler. İki büyük mimarlık firması ki, bunların biri İranlıydı, diğeri Avusturyalı. Bunlar gelip, bu şehrin dizaynını yapmak için çalışıyorlar. Biz yılda 70–80 film yapıyoruz. Ama yılda 200 film yapmak hedefimiz. Bunun için uğraşyoruz. Biz potansiyel olarak ve iş gücü olarak ta buna sahibiz. Ve orada sinema şehri yapıldığında böylece yılda 200 film yapabileceğiz. Bizim genç kuşak yönetmenlerimiz geldiğinde hayır cevabı almamalı. Mutlaka yardım almalı. Çünkü biz bir kere Amerika'ya yok dedik ve tüm dünya da yalnız kaldık. Tüm Tv ve Sinema ürünlerimizi kendi imkânlarımızla, kendi doğrularımız doğrultusunda yapmak zorundayız. Bu olaya ekonomik açıdan bakarsak mesela birçok ülke yabancı bir ülkenin sinemasından ürünlerini alırım ve senede 1 milyon dolarda veririm kolayca gösteririm, başımda ağrımaz. Ama bizim için sinema kültürü ve bu kültüre erişmek çok daha önemliydi ki biz bunun için yılda 2–3 milyon dolar para harcıyoruz.

SB: Şimdi bu konuşmalardan ben şunu çıkartıyorum; “Biz kapılarımızı Amerika'ya kapattık dünyada tek kaldık ve artık gençlerimize hayır diyemeyiz “diyorsunuz. Yani gençlerinizin hayallerini gerçekleştirmeleri için bir alan mı oldu sinema. Bunu sinemanın bir misyonu olarak mı görüyorsunuz?

M: Bizim geleceğimiz gençlerimiz. Bu İran'a ait bir şey değil. Tüm dünyada bu böyledir. İran'daki politika budur. Eğer senin bir projen varsa ve eğer bu işte yeteneğin varsa bu yeteneğini göstereceksin. Mesela benim birçok arkadaşım var 17–18 yaşında üniversite öğrencisi. Mesela felsefe okuyor ya da üniversitede herhangi bir bölümde okuyor. Ama gerçekten de film yapmak istiyorlar. Biz onlara yardım ediyoruz ki bu yardımı ailesinden alamaz ve biz ulus olarak ona bu yardımı veriyoruz, o da öyle klipler yapıyor ki, insan hayranlıkla bakıyor.

SB: Benim de İran sinemasında hayran olduğum şey gençlere bu kadar önem verilmesi ve gençlere bu denli umutla bakılması.

M: Ben sinemanın varlığına şu şartlarda inanırım dışarıdan ithal edilen filmler ülke içinde yapılan filmlerden daha fazla olduğu zaman.

SB: Bizim ülkemizde ithal filmler, ülkede yapılan filmlerden daha fazladır. Bizim gençlerimiz için Türk sineması yok gibidir. Gençlerin sinemamızla çok büyük bir gönül bağı yoktur. Türk filmi yerine yabancı filmleri izlemeyi tercih ederler. Onlar artık Hollywood'un seyircisi halindedir. Türk sinemasından bir film seyretmek onlara çok naif geliyor. Benim İran sinemasına olan ilgimde buralardan geçiyor. İran sineması bunu nasıl başarıyorlar. Ben bir eğitmenim ve bir şeyler yapabilirim diye düşünüyorum.

M: Türk sineması o kadar da kötü durumda değil. Çok güzel filmler yapılıyor.

SB: Tabii ki konu Türk sinemasının kötü olması değil ki, şu an da biz genç seyircilerden konuşuyoruz.

M: Ben anlatabilirim. Bu çok zor bir yol ama ben inandığım doğruları size anlatabilirim.

Biz yabancı filmlerin girişini engelledik. İyi filmler yaptık ve halk bu filmlere alıştı. Ama şu anda yabancı filmler DVD'ler her yerde var ve çok ucuz. Bunlara artık olarak uydu kanalları var.(uydu antenleri ve yabancı filmler yasak olmasına rağmen buna göz yumuluyor) Halk artık alıştığı İran filmlerini görmek istiyor. Onları da izliyor ama İran filmlerinden de vazgeçmiyor. Öncelikle ticari bir yapısı olmayan bir kuruluşa ihtiyacınız var ve devlete bağlı olmayan bir kurum olmalı. Böyle bir kurum oldu mu her şeyi yapabilir. Bu hayır kurumu da olabilir. Büyük çapta kültürel işlerde yapabilir. Örneğin birlikte bir ortak proje yapabiliriz. Siz senaryo çalışmaları yaptırın en iyi olanları siz seçin biz 5 projeyi destekleyelim.

SB: Bu harika olur. Bunun için araştırmalar yapmalıyım. Farabi'nin başka ne tür faaliyetleri var?

M: Örneğin okullara gidip çocuklara bir film gösteriyoruz. Sonra da çocuklardan bu filmin resmini çizmelerini istiyoruz. İşte 6 yaşındaki çocuklar filmden sonra bu resmi yaptı. (Bir tomar resim gösteriyor) Biz sinema eğitimine 6 yaşında başlamak istiyoruz. Onları film festivallerine film izlemeleri için getiriyoruz. Mesele bu yıl 13

yaşında olan bir çocuk, 2–3 sene sonra amatör bir film yapımcısı olabilir. Çocuklarımızın yeteneklerini film yapmaya yönlendirirsek bu iş bitmiş olacak. Biraz daha büyük çocuklardan bu filmleri eleştirmelerini istedik. Ama bu eleştiriler ciddi bir eleştiri değildi. Sadece doğru bakışı yakalamalarını istedik.

SB: İran’da tüm film festivallerini Farabi mi destekliyor.

M: Evet hepsini.

SB: Farabi’nin en önemli üç işlevi yerine getirdiğini biliyorum.

—filmlere Rehberlik etmek

— filmleri Desteklemek

— Film endüstrisinin denetimini yapmak

Bunların dışında da görevleri var mı?

M: (Gülüyor). Bunlar Farabi ilk kurulduğunda böyleydi.

SB: Peki ya şimdi?

M: Festivaller yapmak. Herhangi bir festivale maddi destek vermek. Marketing yapmak ve yabancı festivallerine katılım sağlamak ve filmlere küçük miktar da kredi veriyoruz.

SB: Sanırım birde küçük yaştaki çocuklara sinema disiplini veriyorsunuz.

M: Fakat bu çok küçük bir olay.

SB: Küçük bir olay olarak görüyorsunuz ama bence çok önemli bir olay.

Çocukları 6 yaşından başlayarak sinema eğitimi veriyorsunuz.

M: Tabi, çünkü biz hedefler koyduk. Bizim hedefimiz geleceğe ve çocuklara ait bir vizyon oluşturmak.

SB: Bu eğitimi tüm okullarda mı uyguluyorsunuz?

M: Tabî ki hepsinde.

SB: Peki sinema dersi de veriyor musunuz?

M: Çok ana hatlarıyla evet. Mesela İtalya'da uluslararası bir çocuk filmleri festivali vardır. Her yıl düzenlenir. Biz gazeteye ilanlar veriyoruz. Dil bilen tüm çocuklar bu festivale gidebilir diye. bir çok çocuk bu ilana müracaat ediyor. Biz onlardan kendilerini anlatan bir şeyler ve beğendikleri bir filmin konusunu anlatan bir şeyler yazmalarını istiyoruz. Jüri bu çocukların arasından jüri olabilecek çocukları seçiyor. Seçtiğimiz çocuklar kızlı erkekli gruplar halinde İngilizce bir seminere katılıyorlar. En iyileri seçilip film Festivaline jüri olarak gönderiyoruz. Mesela İtalya'dan da buraya çocuklar geliyorlar ve buradaki festivalde jüri üyesi oluyorlar.

SB: Tebrik ediyorum. Başka da bir şey demiyorum.

M: Biz yaptığımız işi iş olarak değil, severek yapıyoruz.

SB: İran'lı seyircinin profili elinizde var mı? Mesela % kaç gençtir.

M: Yok biz de böyle bir bilgi yok ama Kültür Bakanlığında olabilir.

SB: Peki kültür bakanlığından benim için alıp bana e-mail atabilir misiniz.

M: Olabilir.

SB: Araştırma yaparken İran'da birçok film türü gördüm. İrfani, Farsi, Savaş, Entelektüel filmler gibi. Son dönem yapılan filmlerin kaç tanesi farsî, irfani, olduğuna dair bir bilgi var mı?

M: Yok maalesef.

SB: yardımlarınız için çok teşekkürler.

M: Umarım yeniden görüşürüz.

EK 7. RÖPORTAJ

MASSOUD BAKHSİ

Documentry & Experimental Film Center

SB: Bu derneğin tam adı, yaptığınız görev ve İran sinema için önemi nedir?

MB: İran Genç Sinemacılar Derneği, bir sene önce başka bir dernekle birleştirildi. Burası Belgesel Sinema Derneği iken Genç Sinemacılar Derneği ile birleşti. 1979 devriminden sonra, Kültür Bakanlığının uzun vadeli politikalarının doğrultusunda da Farabi sinema Kurumu kurulmuştu. Bu kurum uzun metrajlı filmleri destekleme için kurulmuştu. Genç sinemacılar derneği, yeni ve genç yetenekleri keşif için 1982 yılında kuruldu. Bu dernekte sadece 8 mmlik film yapılıyor. 52 şubesi var 52 şehirde aynı zamanda eğitim de veriliyor. Bu eğitim 1-2 yıllık kurslarla oluyor. Bu kurslar fotoğrafçılık ve film yapımcılığı üzerine veriliyor. Bu genç yönetmenler yaptıkları filmleri bölgesel festivallere gönderiyorlar. Bölgesel festivallerde derece alan filmler, ulusal gösterimlere katılıyorlar. Bu festivaller 21 senedir yapılıyor. Bu festivallerde ödül alanlar yönetmen oluyorlar.

SB: Bu merkez devlet destekli mi?

MB: Merkezin bütçesi yarı özel, politikalarını kendi çizebiliyor.

SB: Özerk bir yapıya sahip diyebilir miyiz?

MB: Evet yarı özerk ama Kültür bakanlığına bağlıdır. Bu derneğin görevleri, Kısa film, belgesel, deneysel ve çizgi film yapmaktır. Görevinin bir bölümünde sinemamızı dış ülkelere tanıtmaktır.

SB: Sinemanızı dış ülkelerde tanıtmak neden bu kadar önemli?

MB: Sinema evrensel bir kavramdır. İran sineması konu ve tecrübelerden dolayı yüksek bir potansiyele sahiptir. Bu konuları göz önüne alırsak, yönetmenlerimiz yabancılarla ortak film yapmak istiyorlar. İran'da yılda ortalama 90 film yapılıyor. Amerika, Hindistan ve Fransa'dan sona dördüncü ülkeyiz. Bu filmlerin birçoğu da dış pazara yönelik yapılmıyor.

SB: Bazı eleştirilenler “İran sineması bizi yansıtıyor sadece dış Pazar için yapılıyor” görüşündeler. Bu görüşe katılıyor musunuz?

MB: % 80–85 oranında uzun filmler İran iç piyasa için yapılıyor. En fazla %20 -%25 ‘i yabancı piyasa için yapılıyor. Filmlerde de ister istemez ülkenin gerçekleri yansıtıyor.

SB: Türk sinemasını tanıyor musunuz?

MB: Çok az tanıyorum. Sadece Festivallerden. Kişisel yapısını çok seviyorum. Ama sinemanızın dağıtım sorunu var. Dünyada dağıtım sorunu yaşandığı bir sorun, halka da ulaşmıyor. Ben sanatsal sinemayı seviyorum. Beni cezbeden sanatsal değerleridir. Işığı dekoru anlatımıdır. Yılmaz Güney sineması, İran sinemasına benzer özellikler taşıyor. Çünkü İran ve Türk toplumu benzer özellikler taşıyor. Ne yazık ki, son Türkiye gezim beni çok üzdü. Avrupa’ya yakınlaşmak için Doğu kültüründen uzaklaşmış. Bu beni çok rahatsız etti. Bazı belgesel yapımcılarıyla konuştuğumda, “başörtülü bir kadını gösteremediklerini” söylediler. Oysa bu bir gerçek ve bu gerçek Türkiye’de var. Eğer kültürün derinliklerine inerse, İran ve Türk kültürünün birbirine çok benzediğini görürüz. Ne yazık ki, büyük ve köklü kültürlerle sahip ülkeler İran ve Türkiye gibi, kültürlerini modernleştirmekte güçlük çekiyorlar. Biz bu sorunu İran’da başka şekilde yaşıyoruz. Siz Türkiye’de başka şekilde yaşıyorsunuz. Ancak burada İran belgesel sineması ile Türk belgesel sineması ayrılıyor. İran sineması bu sorunları ele alıp gösterirken, Türk sineması bu sorunları teğet geçiyor. Sadece Nuri Bilge Ceylan sinemasında biraz görüyoruz. İstanbul’daki belgesel sinemacılarla konuştuğumda, “yönümüz Batıdır. Kültürel açıdan birbirimize çok yakınız ama biz sizi unutmuştuk” dediler.

SB: Ne anlamda unutmuşuz?

MB: Her anlamda. Biz İran sinemasını Avrupa’nın her ülkesinde en az bir kez tanıttık. Ama biz Türkiye ile bu iş birliği içinde değiliz. Ben içgüdülerime dayanarak söylüyorum ki, İran ve Türk sineması birbirlerini çok daha iyi anlayabilir. Bizde geçen iki yılda bini aşkın belgesel ve kısa film yapıldı. Filmlerin konuları da gösteriyor ki, gerçekler ne kadar yaşamın içinde ve kültür henüz yaşıyor.

SB: Anladığım kadarıyla, Türkiye’de uygulanan kültürel politikaya karşı genel bir eleştiriniz var. Türk sinemasının başarılı olamayışını da, günlük yaşam gerçeklerine karşı duyarsız olmasına bağlıyorsunuz. Biraz önce örneğini verdiğiniz başörtülü kadının filme alınması sizce hangi gerçeği gösterir?

MB: Ben hiç politika konuşmadım. Sadece duyduklarımı size aktardım. Başörtülerinin varlığını da konuşmadım. Bu sadece bir örnekti. Benim kişisel görüşüm hiçbir halk hiçbir medeniyet kendi geçmişini tanımadan kendisine farklı bir gelecek planlayamaz.

SB: Son söylediklerinize tamamıyla katılıyorum. Ben de bir eğitmenim ve öğrencilerime her zaman bunu öğütlüyorum.

MB: Yüzde yüz haklısınız. Kültür bir tohuma benzer. Önemli olan o toplumun ekmesi, görüp görmemek önemli değil, önemli olan tohumun atılması. Bu bir gerçek. Türkiye önümüzdeki birkaç yıl içinde Avrupa Birliğinin en önemli üyesinden biri olacaktır. Ama beni üzen bu toplumun geçmişinden kopuk olmasıdır. Örneğin İstanbul’da bir cami ve binada Farsça ve Arapça yazılar var. Ama birçok kişi bu yazıların ne Farsçasını ne de Arapçasını bilmiyor.

SB: Bizim gelecekle ilgili tüm planlarımız batı ile ilgili. Ben de bu konuda kendimi çok garip hissediyorum. Mümkün olduğunca derslerimi tarihsel ve kültürel referanslarla anlatmaya çalışıyorum.

MB: Çok güzel bir iş yapıyorsunuz. Kültür Almanya’da, Nazi döneminde başka, savaştan sonra başkalaşım gösteriyor ama kültürel kökler hiç değişmiyor.

SB: İran kendini dışarıya kapatarak, kültürel emperyalizmden kendini koruyabilmiş gözüküyor. Yanlış anlaşılmasın kapıları kapatmaktan yana değilim ama siz en azından sinemanızı bu anlamda geliştirme imkânı bulmuşsunuz.

MB: Kapıları kapalı tutmak. Belki bir ölçüde avantaj sağlayabilir. Ama bence kapıları açık tutmak her zaman ve her konuda daha güzel ve daha iyidir. Ancak iç piyasayı iyi korursanız, dış piyasa elinizde olur. Zaten politikalarımız dışa yönelik,

bu nedenle dış piyasalarda daha iyi çalışsınız. Kültürel geçmişimizde birçok kişi de ortaktır. Mevlana ve Şeyh Bedrettin, felsefelerini Tebriz’de yazdı ve daha iyi yayılması için Türk toplumuyla hem de Tebriz’de yaşıyorlardı ki bu kişiler ve eserleri, bizim en önemli ortak kültürel mirasımızdır. Bu potansiyeli zerre kadar kullanmıyorlar. Sizce neden kullanmıyorlar?

SB: Bence ilgilenmiyorlar.

MB: Bence Mevlana ve Şeyh Bedrettin’le ilgili filmler yapsalar piyasa bulamayacaklarını düşünüyorlar. Özellikle dış piyasaya yönelik film yapılırsa, festivallere dahi giremezler.

SB: Bence bu sorun sadece piyasa bulmakla ilgili değil. Bizim ülkemizdeki aydınlar ve yönetmenlerimiz toplum gerçeklerinden kopuk yaşıyorlar.

MB: Ancak bu piyasa tanıtımla olur. Mesela siz tanıtım konusuna yönelmiyorsunuz.

SB: Ben yönetmenlerimizin henüz toplumumuzu anladığını sanmıyorum.

MB: Bu çok önemli bir nokta.

SB: Ben İran sinemasına baktığımda karşıma bir mozaik çıkıyor, oysa bizim sinemamıza baktığımda hiçbir şey görmüyorum.

MB: Zaten tüm eleştirmenleriniz de bunu eleştiriyor sanırım. Oysa önemli olan kültürü aktarmak değil, kendi vizyonlarında bu kültürü aktarmak önemlidir. Yıllarca Kurosowa, Bergman ülkesel olmamakla suçlandı. Oysa onlarda kendi kültürlerini kendi pencerelerinden aktardılar. Örneğin Kiyarüstemi son filmini İtalya’da yönetti bir İranlı yönetmen olarak.

SB: Bizim sinemamızda da bir Fatih Akın var. Yıllardır Almanya’da yaşar ama tam bir Türk gibi olaylara bakma yeteneğine sahiptir. Bu nedenleri filmleri samimi ve bize yakındır. Fersan Özpetek’te İtalya’da yaşar ve neredeyse tam bir İtalyan gibi filmler yapar. Bir de çok enteresan bir yönetmen olan Ahmet Uluçay; Oda kendine “köylü yönetmen” sıfatını uygun bulmuştur. Son dönem

sinemamızda en ilginç isimlerden biridir. Bence bu birazda kendini konumlandırmakla ilgili.

MB: Kesinlikle katılıyorum.

SB: Kısa filmde konuşalım birazda. Sizce kısa filmcilerin illaki uzun metraj çalışması gerekir mi?

MB: Kısa film yönetmeninin uzun film yapmaya geçmesi zordur. Ama İran da herkes Willy Weller'in sözüne inanır. " Sette elektrikçi iseniz bile bir gün film yapmış olmayı hayal edin".

SB: Biz de tüm öğrencilerimiz okul döneminde kısa film çalışıyorlar, ama asıl hayalleri hep uzun yapmaktır. Ancak ülkemizde ne yazık ki sizin gibi maddi yönden destek verecek herhangi bir kuruluş olmadığı için, TV'ye, dizilere yöneliyorlar ve genelde de mutsuz oluyorlar.

MB: Kültür, ekmeğe ve süte benzer. Nasıl ki, tüm devletler ekmeği ve sütü finanse ediyor, kültürü de finanse etmesi gerekir.

SB: Ne diyorsunuz? Ülkemizde bunlar finanse ediliyor mu?

MB: Tabii ki, mesela Hollywood'da her şey formüle edilmiştir. Destek yoksa filmde olmuyor.

SB: Peki derneğiniz kısa filmin tamamını mı finanse ediyor? Yani kamera, ışık, kurgu, post prodüksiyon...

MB: Burada teknik anlamda yardım yok. Yönetmenler gelir, ne yapmak istediklerini anlatırlar. Bu projeyi yapmak için nasıl bir desteğe ihtiyaçları olduğunu söylerler. Dernekten biri de o kişinin CV'sine bakar. Uygun bulunursa, destek verilir. Buradaki destekte çok değişken olabilir. Bazen, filmin bütçesinin yarısı, bazen ¼ 'ü, bazen tamamına destek oluruz. Yada sponsor ayarlarız. Ayrıca bir özel sektörle birlikte çalışıyoruz. Kamera, ışık gibi teknik araçları kiralamalarında da yardımcı oluyoruz. Ancak dijital devrimden sonra, kısa filmde belgesellerde çok değişti. Artık yönetmenler çok düşük bütçelerle filmler yapıyorlar. Ve birçok kişi kendi imkânlarıyla filmleri bitiriyor. Bizden sadece dağıtım için yardım istiyorlar. Şu anda

dış ilişkiler bölümümüzün en önemli Faaliyeti, dağıtım ve ortak üretim için yabancı panter bulmaktır. Ben dağıtımı bir eve benzetirim. Önce evi yaparsınız sonra satışa çıkartırsınız. Ama bir filmi yapım aşamasında dağıtımı içinde çalışırsanız, sanki evi bitirmeden satıyormuş gibi olursunuz.

SB: Siz daha önce ne ile uğraşıyordunuz?

MB: Ben de bir yönetmenim. 1997 yılında ilk filmimi yaptım. 1999'da Roma sinema ve Tv bölümünde bir yıl burslu okudum. İtalyan TV'sinden iş teklifleri aldım. Ama burada yapılacak çok iş olduğuna inandığım için İran'a döndüm. Amacım genç yönetmenlere yardımcı olmak.

SB: Sinema ile ilgili daha kapsamlı bir eğitiminiz var mı? Biliyorsunuz yardım etmek için sinemayı da bilmek gerekir.

MB: Çocuk yaşlarımdan beri sinema derneklerine üyeydim. Yönetmenlik, Fotoğrafçılık ve kameramanlık eğitimi aldım. Ancak üniversite de mühendislik okudum Bence İran sinemasının bir özelliği de, yönetmenlerin çoğunun sinema eğitimi almamış olmasıdır. Mesela Kiyarüstemi, ressamdır. Malkmelbaf ve Beyzai'nin lise diploması bile yoktur.

SB: Devrim sonrasında kadınlar, kameranın önünden arksına geçmişler. Ama kaç eğitilmiş kadın yönetmeniniz olduğu konusunda bir bilgi var mı?

MB: Bizden mezun olan kısa filmci kadın yönetmenlerin sayısal bilgisi vardır. En az 10 tanede uzun metrajlı çalışan kadın yönetmenimiz var. Tehmine Milani, Rahşan Beni- Etamed, Samira Malkmalbaf... Çok başarılılar. Çok ilgi görüyorlar ve en çok iş yapan yönetmenlerimiz.

SB: Peki bu yönetmenler eğitilmiş mi?

MB: Etamad ve Milani sinema okulu mezunu. Samira ise, babasının açtığı sinema okulundan mezun.

SB: Bana vermiş olduğunuz kataloglardan bile, sinemanıza verdiğiniz önemi görmek mümkün. Her şey için tekrar teşekkürler.

MB: Umarım sinemamıza bakış açınızı değiştirebilir.

Tablo 3.

**1997 YILINDA ULUSLAR ARASI FESTİVALLERDE EN BAŞARILI
İRANLI YÖNETMENLER**

| YÖNETMEN | ALDIĞI ÖDÜL SAYISI |
|---------------------|---------------------------|
| Majid Majidi | 27 |
| Abbas Kiyarüstemi | 22 |
| Mohsen Makhmalbaf | 21 |
| Dariush Mehrcuyi | 18 |
| Jafar Panahi | 13 |
| Abolfazl Jalili | 11 |
| Behram Beyzai | 10 |
| Rakshan Bani-Etamad | 10 |
| Amir Naderi | 9 |
| Ebrahim Hatami Kia | 9 |
| Ali Rıza Raissian | 9 |
| Farhad Mehranfar | 9 |
| Parviz Shahbazi | 9 |

Tablo.4

**1997 YILINDA ULUSLAR ARASI FESTİVALLERDE EN BAŞARILI İRAN
FİLMLERİ**

| FİLM ADI SAYISI | YÖNETMEN | ÖDÜL |
|------------------------------|-------------------|-------------|
| The Father | Majid Majidi | 16 |
| Children of the Heaven | Majid Majidi | 10 |
| The Mirror | Jafar Panahi | 10 |
| The Paper Misilse | Farhad Mehranfar | 9 |
| The Traveller From The South | Parviz Shahbazi | 9 |
| Taste of Cherry | Abbas Kiyarüstemi | 8 |
| A True Stroy | Abolfazl Jalili | 8 |
| Journey | Ali Rıza Raissian | 7 |
| Water, Wind, Dust | Amir Naderi | 6 |
| Bashu The Little Sranger | Bahram Beyzai | 6 |
| Leili is With Me | Kemal Tabrizi | 5 |
| Leila | Dariush Mehrcuyi | 5 |

Kaynak: Farabi Sinema Kurumu Yayını, Tahran, 1997

Tablo.5
1997 YILINDA FARABİ SİNEMA KURUMUNUN YURT DIŞINA SATTIĞI
EN İYİ ON FİLM

| FİLM ADI | YÖNETMEN |
|---------------------------|-------------------|
| The Children of Heaven | Majid Majidi |
| The Cyclist | Mohsen Makhmelbaf |
| Where's the Friend's Home | Abbas Kiyarüstemi |
| Close-up | Abbas Kiyarüstemi |
| The Father | Majid Majidi |
| And Life Goes On | Abbas Kiyarüstemi |
| The Runner | Amir Naderi |
| Marriage of The Blessed | Mohsen Makhmelbaf |
| The Key | Ebrahim Foruzesh |
| The Traveller | Abbas Kiyarüstemi |

Kaynak: Farabi Sinema Kurumu Yayınları, Tahran,

Tablo.6

**1998 YILINDA ULUSLAR ARASI FESTİVALLERDE EN BAŞARILI
İRANLI YÖNETMENLER**

| YÖNETMEN | ALDIĞI ÖDÜL SAYISI |
|----------------------|---------------------------|
| Dariush Mehrcuyi | 61 |
| Abbas Kiyarüstemi | 57 |
| M.Makhmelbaf | 32 |
| Abolfazl Jalili | 25 |
| Farhad Mehranfar | 25 |
| Majid Majidi | 19 |
| Rakhshan Bani-Etamad | 19 |
| Jafar Panahi | 15 |
| Samira Makhmelbaf | 15 |
| Parviz Shahbazi | 11 |

Tablo.7

**FARABİ SİNEMA KURUMUNUN 1998 YILI YURT DIŞINA SATTIĞI EN
İYİ ON FİLM**

| FİLM ADI | YÖNETMEN |
|----------------------------|-------------------|
| Where's The Friend's Home? | Abbas Kiyarüstemi |
| The Father | Majid Majidi |
| Homework | Abbas Kiyarüstemi |
| Sara | Dariush Mehrcuyi |
| First Graders | Abbas Kiyarüstemi |
| Cyclist | Mohsen Makhmelbaf |
| The Jar | Ebrahim Foruzesh |
| The Traveller | Abbas Kiyarüstemi |
| Close-Up | Abbas Kiyarüstemi |
| And Life Goes on | Abbas Kiyarüstemi |

Kaynak: Farabi Sinema Kurumu Yayını, Tahran 1998

Tablo. 8
1999 YILINDA ULUSLAR ARASI FESTİVALLERDE EN BAŞARILI İRAN FİLMLERİ

| FİLM ADI | YÖNETMEN | ALDIĞI |
|------------------------------|----------------------|---------------|
| ÖDÜL | | |
| Dance of Dust | Abolfazl Jalili | 24 |
| The Color of Paradise | Majid Majidi | 16 |
| Maternal Love | Kemal Tabrizi | 14 |
| May Lady | Rakhshan Bani-Etemad | 13 |
| Dan | Abolfazl Jalili | 13 |
| Two Women | Tahmineh Milani | 11 |
| The Pear Tree | Dariush Mehrcuyi | 9 |
| The Wind Will Carry Us | Abbas Kiyarüstemi | 9 |
| The Paper Misilse | Ferhad Mehranfar | 9 |
| Leila | Dariush Mehrcuyi | 8 |
| Where is the Friend's House? | Abbas Kiyarüstemi | 8 |
| Clouse-up | Abbas Kiyarüstemi | 8 |

Tablo.9
1999 YILINDA ULUSLAR ARASI FESTİVALLERDE EN BAŞARILI İRANLI YÖNETMEN

| YÖNETMEN | ALDIĞI ÖDÜL |
|----------------------|--------------------|
| Abolfazl Jalili | 52 |
| Abbas Kiyarüstemi | 42 |
| Dariush Mehrcuyi | 32 |
| Mohsen Makhmelbaf | 32 |
| Rakhshan Bani-Etemad | 23 |
| Majid Majidi | 22 |
| Kamal Tabrizi | 19 |
| Tahmineh Milani | 15 |
| Farhad Mehranfar | 12 |
| Kianoush Ayyari | 11 |

Kaynak: Farabi Sinema Kurumu Yayınları, Tahran, 1999



Fot.1. **Berham BEYZAI** (Yönetmen)

Fot: Sabire BATUR



Fot.2 Berham BEYZAI ve Sabire BATUR
Fot: Hayedeh Motevasseli



Fot.3 Dariush MERCHJUI (Yönetmen)

Fot: Sabire Batur

EK 3 FOTOGRAF



Fot.4 Dariush MERCHJUI ve Sabire BATUR
Fot: Hayedeh Motevasseli



Fot.5 Sabire Batur-Fatemeh Salmani Moradi
(Farabi Sinema Kurumu Dis Iliskiler Sorumlusu)
Fot. Hayedeh Motevasseli

EK 5. FOTOGRAF



Fot.6 Riza MIR KERIMI (Yönetmen)
Fot: Sabire BATUR



Fot.7 Riza MIR KERIMI ve Sabire BATUR
Fot: Hayedeh Motevasseli



Fot.8 Bahman FARMANARA(Yönetmen)
Fot.Sabire BATUR

EK 8 FOTOGRAF



Fot.9 Bahman FARMANARA ve Sabire BATUR
Fot. Hayedeh MOTEVASSELI

EK 9 FOTOGRAF



Fot.10 Sabire BATUR Behar BEHI Sadegh MIANJI-
Fot. Hayedeh MOTEVASSELI



Fot.11 Behar BEHI& Sadegh MIANJI (Görüntü Yönetmeni)

Fot.Sabire Batur

EK. 11 FOTOGRAF



Fot.12 Sabire Batur- Amir Shahab REZERVIAN (Yönetmen)
Fot.Yasha Bayat



Fot.13 Massoud BAKHSHI (Genç Sinemacilar Derneği Baskani)
Fot.Sabire Batur