

**T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**



**İRAN İSLAM DEVRİMİ SONRASI İRAN SİNEMASI VE
CAFER PANAHI SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALİHAN YİĞİT ÇAPARLAR

İSTANBUL, 2021

**T.C.
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**



**İRAN İSLAM DEVRİMİ SONRASI İRAN SİNEMASI VE
CAFER PANAHI SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ALİHAN YİĞİT ÇAPARLAR

İSTANBUL, 2021

KABUL VE ONAY

Alihan ÇAPARLAR tarafından hazırlanan “**İRAN İSLAM DEVRİMİ SONRASI İRAN SİNEMASI VE CAFER PANAHI SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ**” adlı tez çalışmasının savunma tarihi 23.06.2021 tarihinde yapılmış olup aşağıda verilen jüri tarafından oy birliği /oy çokluğu ile İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı Yok Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Danışman

Doç.Dr Aybike Serttaş

.....

Üye

Doç.Dr.Hasan Gürkan

İstinye Üniversitesi

.....

Üye

Doç.Dr.Mehmet Yakın

İstanbul Arel Üniversitesi

.....

İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun
..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

.....

Prof. Dr. Ali AKDEMİR
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “İRAN İSLAM DEVRİMİ SONRASI İRAN SİNEMASI VE CAFER PANAHI SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23.06.2021

Alihan ÇAPARLAR



ÖZET

**İRAN İSLAM DEVRİMİ SONRASI İRAN SINEMASI VE CAFER PANAHİ
SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
ALİHAN ÇAPARLAR
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI**

(DANIŞMAN: DOÇ.DR AYBIKE SERTTAŞ)

İSTANBUL, 2021

Sinema genel olarak görsel ve işitsel özellikleri barındıran bir araç şeklinde tanımlanmaktadır. Kendine has bir anlatım tarzı olan sinemanın bununla bağlantılı olarak kendine has bir dili bulunmaktadır. Sinema kendinden önceki bütün sanat dallarından yararlanmak suretiyle yeni bir dil oluşturmaktadır. Bilinen dillerin aksine bu dil görsel bir dildir.

Sinema, ifade etmek istediği olguyu kelimeler ile değil görüntüler ile anlatma çabası gösterir. Sinema, neredeyse tüm sanat dallarındaki gibi farklı iktidarlar ve ideolojilerin, fikirlerini halka yayıp kabul ettirmek, bir nevi hegemonya kurmak amaçlı kullanılan kültürel yapıtlar şeklinde kendini var etmektedir. Dünya tarihinde de bilhassa devrimsel siyasal değişim süreçlerinde oldukça önemli bir yeri bulunan sinema, İran’da da ülkeye giriş tarihinden itibaren siyasal süreçlerden keskin şekilde etkilenmektedir. Önceleri Şah döneminde uzun bir süre boyunca saraydakilerin zengin eğlencesi olarak görülen ve din adamlarının baskısı nedeniyle halka inemeyen sinema, sonraki zamanlarda dönemsel olarak siyasi çatışmalardan etkilenmesine karşın kendisini var etmeyi başarmaktadır. Rejim değişikliğinden sonra önceleri yasak olarak kabul edilmiş olan sinema, bu dönemin ardından İslami rejimin propagandası için kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, İran’da sinemanın var oluşu, siyasal süreçler ışığında sinemanın uğradığı dönüşüm, İran sinemasında kadın temsili incelenmiştir. Çalışmada göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılmaktadır. Bu yöntem ile yönetmen Cafer Panahi’nin Daire, Ofsayt ve Ayna filmleri ele alınacaktır.

Çalışmanın kuramsal desteği temsil teorisinden alınmaktadır. Kadının sinemadaki temsili, bu temsilin stereotipler çerçevesinde mi, egemen ideolojiyi destekler biçimde mi, yoksa kadını ataerkil sistem içerisinde konumlandırma çabası ile mi örtüştüğü bu tezin örneklem analizinde de sorgulanmıştır.

Çalışmanın sonucunda ise siyasi yapılanmanın sinema filmlerine ve toplumdaki kadın algısına dair etkileri yönetmenin filmlerindeki kadın temsili ile ilişkilendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kadın temsili, Cafer Panahi.

ABSTRACT

FEMALE REPRESENTATION IN IRANIAN CINEMA AND CAFER PANAHI CINEMA AFTER THE IRAN ISLAMIC REVOLUTION

MSC THESIS

ALİHAN ÇAPARLAR

GRADUATE SCHOOL, ISTANBUL AREL UNIVERSITY

MEDIA AND CULTURAL STUDIES

(SUPERVISOR: DOÇ.DR AYBIKE SERTTAŞ)

İSTANBUL, 2021

Cinema is generally defined as a tool that includes visual and auditory features. Cinema, which has a unique style of expression, has a unique language in connection with this. Cinema creates a new language by making use of all previous branches of art. Unlike known languages, this language is a visual language.

Cinema tries to explain the phenomenon it wants to express with images, not words. Cinema, as in almost all branches of art, exists in the form of cultural works that are used to spread the ideas of different powers and ideologies to the public and to establish a kind of hegemony. Cinema, which has an important place in world history, especially in revolutionary political change processes, has been sharply affected by political processes in Iran since the date of entry into the country. The cinema, which was seen as a rich entertainment for the people in the palace for a long time during the Shah's period and could not go down to the public due to the pressure of the clergy, succeeds in establishing itself despite periodic political conflicts in later times. After the regime change, cinema, which was previously accepted as a ban, is used for the propaganda of the Islamic regime after this period.

In this study, the existence of cinema in Iran, the transformation of cinema in the light of political processes, the representation of women in Iranian cinema and the films of the director Cafer Panahi will be discussed.

The theoretical support of the study is taken from the representation theory. The representation of women in cinema, whether this representation is within the framework of stereotypes, supporting the dominant ideology, or coinciding with the effort to position women within the patriarchal system, has also been questioned in the sample analysis of this thesis.

As a result of this study, the effects of political structuring on movies and the perception of women in society are associated with the representation of women in the director's films.

Key Words: Cinema, Female representation, Cafer Panahi.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
TABLolar LİSTESİ	v
1. GİRİŞ.....	1
2. GENEL BİLGİLER.....	2
2.1. İran Siyasi Ekonomik ve Toplumsal Koşullarına Genel Bakış	2
2.1.1. İran’da Anayasal Düzen	5
2.1.2. İran’da Ekonomi	5
2.2. İran Sineması Genel Çerçevesi.....	8
2.2.1. 1979 Devrimi Öncesi İran Sineması	12
2.2.2. Devrim Sonrası İran Sineması	14
2.2.3. Devrimin Sinemaya Etkileri.....	16
2.2.4. Devrim Sonrası İran Sinemasının Gelişimi	20
2.3. Sosyal Temsil Kuramı	21
2.3.1. Sinemada Temsil.....	26
2.3.2. İran Sinemasında Kadın Temsili.....	29
3. YÖNTEM.....	32
3.1. Yöntem.....	32
3.2 Yönetmen Hakkında Bilgi.....	33
4. BULGULAR.....	38
5. SONUÇ.....	56
KAYNAKÇA.....	59

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1. İran Siyasi Haritası	2
Şekil 2.2 İran İşsizlik ve Enflasyon Oranları (%)	6
Şekil 2.3. İran yıllık büyüme oranı (%)	7
Şekil 2.3. Devrimden Sonrası İran’da Yıllara Göre Film Yapım Sayısı	18
Şekil 2.4. Sosyal Temsil Süreçleri.....	24

TABLÖLER LİSTESİ

Sayfa

Tablo 2.1. İran'ın Anahtar Ekonomik Verileri	7
Tablo 2.2. Gösterim izni verilmiş veya Reddedilmiş İran Filmleri, 1979-1982	19
Tablo 2.3. 1987'de Yapılan Filmlerin Konuları.....	19
Tablo 2.4. Sosyal Temsil Çalışmaları.....	26
Tablo 4.1. Daire Filmi Hemşire İle Solmaz'ın Annesinin Konuşması	39
Tablo 4.2. Daire filmi Arizu'nun sokakta sigara içtiği sahne	41
Tablo 4.3 Daire filmi Arizu ile Nergis'in firar sonrası sahnesi	42
Tablo 4.4. Daire filmi Pari ile Munir'in buluşması	43
Tablo 4.5. Daire filmi Pari ve Elham'ın buluşması	45
Tablo 4.6. Daire Filmindeki Mojgan Karakterinin Gösterildiği Sahne	46
Tablo 4.7. Ayna Filmi Mina'nın Annesini Bekleme Sahnesi.....	49
Tablo 4.8. Ayna Filmi Mina'nın Evini Bulmaya Çalıştığı Sahne	50
Tablo 4.9. Ofsayt Filmi Maça Giriş Sahnesi	53
Tablo 4.10. Ofsayt Filmi Muhafızlar Ve Kadın Taraftarların Sahnesi.....	55

ÖNSÖZ

Bu araştırma, 1979 İran İslam Devrimi sonrasında İran sinemasında kadınların temsiline odaklanmaktadır. Bu bağlamda araştırma öncelikle İran'ın siyasi,ekonomik ve toplumsal koşulları, temsil kuramını, yönetmen hakkında bilgileri, yöntem, filmlerin analizi ve sonucunu içermektedir. Bu araştırma Cafer Panahi'nin 3 filminin incelenmesini kapsamaktadır ve bu üç film ile sınırlıdır. Araştırmanın yöntem tasarımı düzanlamsal, yananlamsal, gösterge ve temsil boyutlarını kapsamaktadır.

Tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi , birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösterici olan değerli danışmanım Doç.Dr Aybike Serttaş'a, tez çalışmam esnasında çok değerli katkılarından dolayı Doç.Dr Hasan Gürkan'a ve beni bu yolda her zaman desteleyen ve bekli de bu tezi yazmamı benden daha çok isteyen sevgili annem Gülhan Çaparlar ve babam Ahmet Çaparlar'a çok teşekkürler. Senin içindi Anneciğim.

15.04.2021

ALİHAN YİĞİT ÇAPARLAR



1. GİRİŞ

Bu araştırma 1979 İran Devrimi Sonrası İran Sineması ve kadın temsiline odaklanmaktadır. Bu maksatla öncelikle İran'ın toplumsal ve ekonomik durumlarına bakış ile başlayacak bundan sonraki aşamada İran Sinemasının genel çerçevesi çizilecektir.

Araştırma içerisinde Cafer Panahi ile ilgili bilgiler aktarılacak ve çalışmanın yöntem detayları tanımlanacaktır. Bu araştırmanın yöntemi göstergebilim çözümlemesidir. Göstergebilim, işaretler bilimi olarak ifade edilmekte; herhangi bir aracın işaret sistemi şeklinde incelenmektedir. İletişim adına kullanılabilecek bütün öğeleri göstergebilim incelemektedir. Kişilerin iletişim amacıyla kullanmış olan doğal diller, moda, yazınsal yapıtlar, paralar, reklam afişleri, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, mimari herhangi bir düzenleme, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir kentin yerleşim planı, trafik işaretleri, görüntüler, işitme engellilerin kullandığı alfabe, kısacası bildirişim amaçlı veya bildirişim amaçlı olmayan farklı işaret birimlerinden meydana gelen bir dizgedir.

Çağdaş göstergebilimin diğer bir önemli ismi olan Roland Barthes, geliştirdiği özgün yaklaşım ile çoğunlukla popüler kültür çözümlemeleri hususunda çalışmaktadır. Barthes'ın geliştirmiş olduğu çözümleme yöntemi, bildirişim gayesi taşımamakla beraber anlamlı bazı olguları (mobilya, giyim vb.) içermektedir. Barthes bütün bunları signification (anamlama) olgusu aracılığı ile göstergebilime bağlamakta, göstergeler ile ikincil gösterilenler veya yan anlam gösterilenleri arasındaki bağıntılar üzerinde durmaktadır.

Araştırma içerisinde öncelikle konuya ilişkin dokümanlar toplanacak, bu dokümanlar ile teorik zemin kurulacaktır. Bundan sonraki aşamada Cafer Panahi'nin *Daire*, *Ayna* ve *Ofsayt* isimli filmleri izlenecek ve filmlerin sahnelerinde kadın temsiline yönelik bir göstergebilim çözümlemesi yapılacaktır. Bundan sonraki aşamada sonuca bağlanarak çalışma sonlandırılacaktır.

2. GENEL BİLGİLER

Bu bölümde İran'ın siyasi, ekonomik ve toplumsal koşulları, İran sineması ve kadın temsili olguları incelenecektir.

2.1. İran Siyasi Ekonomik ve Toplumsal Koşullarına Genel Bakış

Tarihteki en eski medeniyetlerin yer aldığı, günümüzde Orta Doğu olarak isimlendirilen coğrafyada bulunan İran aynı zamanda Orta Doğu ile Orta Asya'nın kesiştiği bölgede yer almaktadır (Sönmezoğlu, 2000:372). Bölgedeki en eski ülkelerden biri olan İran, bulundurduğu zengin petrol kaynakları açısından da oldukça büyük öneme sahip olan ülkelerdendir. İran'ın ismini kelime manası olan "Aryanların Ülkesi" tanımından almaktadır. Yaşanan teknolojik gelişmeler ve dünya nüfusunun gittikçe çoğalmasıyla beraber artan enerji ihtiyacı, petrol üretmekte olan ülkeleri ve bilhassa İran'ı dünya gündeminde stratejik ve önemli konumuna getirmektedir.



Şekil 2.1. İran Siyasi Haritası

Kaynak: <https://www.harita.gov.tr/urun/12750000-olcekli-raster-iran-siyasi-haritasi/58>
(erişim tarihi 20.04.2021)

Tarihi boyunca büyük siyasî dalgalanmalara şahit olan, göç yollarının üstündeki konumu ile oldukça önemli bir merkez hâlini almış İran, zengin petrol kaynakları ile 20. yüzyıl başlarından itibaren farklı bir jeopolitik öneme sahip olmaktadır. İkinci Dünya Savaşı

sırasında büyük güçlerin bilek güreşi yapmış olduğu coğrafyaların başında gelmekte olan İran, savaştan sonra ise aynı güç odaklarını cezbetmeye devam etmektedir. Bir taraftan toplu üzerinde gelenekçi yapıların yönlendirici ve yaygın etkisi, bir taraftan da yüzyılın başında kuvvetlenmiş olan petrol ve modernleşme arayışları nedeniyle Batı ile geliştirilmiş olan ekonomik ilişkiler İran'ı, zaman zaman kargaşalar ve iç hâkimiyet mücadelelerinin yaşandığı bir ülkeye dönüştürmektedir (Âşık, 2006:151).

İran'da 1979'da gerçekleştirilmiş olan devrim, ülkeyi başka bir mecraya sokmakta ve bölgesel oyunculuk perspektifini perçinlemektedir. Bilhassa son 20 yılda Ortadoğu'da söz sahibi aktörlerinden biri hâline gelen İran, güçlü devlet geleneğinden gelen üst akıl ile yaşamış olduğu toplumsal kırılmalıkları günümüze dek yönetmeyi başarmaktadır (Göz, 2008: 206).

Batıya karşı geliştirmiş olduğu eleştirel retorik, mezhep kartını oynama konusundaki yeteneği, mevcuttaki fosil kaynaklarının zenginliği ve enerji nakil yollarındaki üzerindeki tehditkâr tutumu ile Ortadoğu'daki tepkili kesimlerin üzerinde kurduğu hâkimiyet İran'ın bölgede oyun kurucu bir figüre dönüştürmektedir (Âşık, 2006:157).

İran dünyaya sıkı bağlara sahip yekpare bir devlet izlenimini vermesine karşın daha önceleri benzerlerine rastlanmayan etnik uyanma hareketleri son yıllarda görülmektedir. Bu hareketlerin merkezindeyse İran Türkleri bulunmaktadır. Bazı yazarlarca çok-etnikli imparatorluk şeklinde tanımlanmakta olan İran'daki bu hareketlenme, ülkedeki iç siyaseti de derinden etkilemektedir. Bilhassa son cumhurbaşkanlığı seçiminde yükselmiş olan tansiyon, İran'ı öngörülmesi zor bir takım karışıklıklara sürükleyebilecek bir potansiyelin de habercisi olmaktadır. (Üşür, 1991:224).

İran'ın siyasal/yönetim yapısının toplumsal yapısıyla sıkı ilişkileri bulunmaktadır. 2005 yılında nüfusun % 51'i erkek % 49'u ise kadınlardan oluşturmaktadır. % 98'i Müslüman kalanlar da diğer dinlerdendir (Zerdüşt, Yahudi, Hristiyan, vd.). Nüfusun yaklaşık % 75'i'ni Azeri Türkleri ve Farslar oluşturmaktadır (Sinkaya, 2011: 6). Bu iki unsurun oranlarıysa neredeyse birbirlerine eşittir. Diğer etnik unsurlar ise Beluciler, Kürtler, Araplar, Azeriler haricindeki Türkler vd.'dir. Farklı etnik grupların mevcut olması İran toplumunu dilsel, kültürel, siyasi ve diğer alanlarda da karmaşıktırmaktadır. İran coğrafyasının sosyal ve siyasal parçalanmışlığı kişisel ve ataerkil ilişkiler ile Şii ulemayı öne çıkarmakta, çeşitli dil, kültür ve etnik kökenden insanları bir araya getiren en önemli kavram Şiilik anlayışı

olmaktadır (Balbay, 2007: 118). Fars nüfusu Kürt, Azeri, vd. gibi etnik gruplar içerisinde gelişebilecek milliyetçi akımları dizginlemeye çalışıp bu etnik gruplara asimilasyon ve baskı politikaları uygulamaktadır. Mevcut yönetim de Şii maskesi altına gizlenmiş koyu bir Fars milliyetçisi olup devlet yönetimi adına bütün önemli makamlara Fars kökenli veya asimile olmuş bireylerin getirilmesine özen göstermektedir. İran'daki parçalanmış etnik yapı ve iktidarın uyguladığı etnik ayrımcılık politikası ile Fars kökenli olmayanların mağduriyeti artmaktadır.

Siyasal bakımdan değerlendirildiğinde İran, 2500 yıl monarşiyle yönetilmesinin ardından 1979'da Humeyni öncülüğündeki güçlerce İslam Cumhuriyeti'ne dönüşmektedir. Birisi halkın seçtiği cumhurbaşkanı diğeri ise ömrü boyunca görevde kalarak seksen altı Müslüman din adamının oluşturduğu uzmanlar meclisince seçilmiş olan dini lider (velayet-i fakih)¹ olmak üzere iki devlet başkanı ile yönetilmektedir. İktidar aslen dini liderin elinde bulunmaktadır. İlk dini lider olan Humeyni'nin 1989 yılında ölümünün ardından yerine mevcut dini lider olan Ali Hamaney seçilmektedir. Bu konuma şu anki yasalar gereği kadınlar gelememektedir, çünkü Şia İslam'ın kadın dini lidere izin vermediğini savunmaktadır. Mevcut şartlar da değişime uğramadan İran'da kadınlar asla siyasal karar alma mekanizmalarının başına geçemeyecektir (Roskin, 2012:685).

Erkek egemenliğindeki siyasal iktidar oluşumunda atanmış olan kurumların seçilmişlere üstünlüğü açıkça görülmektedir. Güçler ayrılığı ilkesi devlet yapısında net biçimde tanımlanmamakta, her şey sonunda dini lidere bağlanmaktadır. Dini lider pratikte hükümet kanadını ve yürütmenin cumhurbaşkanının önünü tıkayabilmekte olup bu durum çoğunlukla gerçekleşmektedir. Nitekim Meclis'in hukuki varlığı dahi ancak, yarısı yargı erki başkanının önerisiyle meclisin belirlediği 12 üyeli Anayasayı Koruyucular Konseyi üyelerinin diğer yarısı da doğrudan Dini liderin oluşumuyla mümkündür olmaktadır (İran İslam Cumhuriyeti Anayasası, 93. Madde). 1979 Anayasası ve 1989 yılında yapılmış olan Anayasa değişikliği ile belirlenmiş olan İran İslam Cumhuriyeti rejiminde Anayasada güçler ayrılığı öngörülmüş olmasına karşın uygulamada kanundaki şekliyle güçler ayrılığı bulunmamaktadır (Gülmez, 2001: 88).

¹ Humeyni'nin icat ettiği velayet-i fakih siyasi iktidarın temelini oluşturmaktadır. Fakih sözcüğü İslam hukuku bilhassa Şia hukuku alanında derinleşmiş olan hukuk âlimi anlamına gelmektedir. Önemli olan dini örgütler ve devlet atamalarının tümünü velayet-i fakih yapmakta ve savaş ilan edebilmektedir. Radyo ve televizyon, istihbarat örgütleri, silahlı kuvvetler ve yargı da velayet-i fakih kontrolündedir. Gücü İran devlet başkanından fazla olup son sözü o söylemektedir (Roskin, 2012: 685).

2.1.1. İran'da Anayasal Düzen

İran İslam Cumhuriyeti Anayasası 15 Kasım 1979'da Anayasa Meclisi toplantısında onaylanmaktadır. Bununla beraber, bir süre sonra, birtakım hükümleri gözden geçirme ihtiyacı doğmakta, bu amaçla 24 Nisan 1989'da Ayetullah İmam Humeyni, İran Anayasasını değiştiren ve tamamlayan bir kararname çıkarmaktadır. Bu kararı uygulayan Anayasa İnceleme Konseyi, yapılan toplantılar neticesinde değişiklikleri kabul etmektedir (Savaş, 2000:173).

İran İslam Cumhuriyeti Anayasası yapısal bakımdan incelendiğinde, şunu yansıtan 13 bölümden oluştuğuna dikkat edilmelidir (Olson, 2005:49):

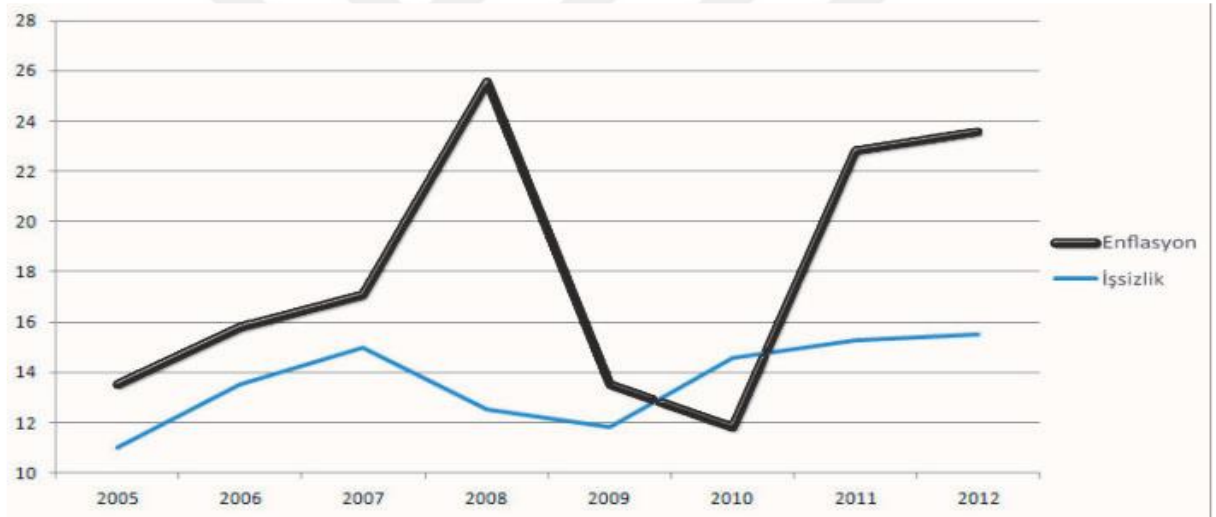
- İslam Devrimi'nin zaferinin ardından ortaya çıkmış olan yeni sistemin temel ilkeleri
- Finans ve ekonomi
- Halkın hakları, ülkenin ulusal bayrağı, tarih, alfabe ve diline ilişkin sorular
- İki bölümden meydana gelen yasama yetkisi
- Halkın ve buna bağlı otoritelerin egemenliği
- Birinci kısım: İslam Konseyi Mejlisleri, ikinci kısım: İslam Konseyi Mejlisinin yeterliliği
- Ülke Lideri ya da Ülke Liderliği Konseyi
- Sovyetler
- Anayasanın gözden geçirilmesi
- Ulusal Güvenlik Yüksek Kurulu
- Yayın ilkeleri
- Adli otorite
- İran'ın dış politikasının temel ilkeleri

2.1.2. İran'da Ekonomi

İran'ın ekonomi alanındaki hedeflerinin gerçekleşmesinin en büyük engeli teokratik oligarşi ile şekillenmiş, devrim ile beraber uygulanmaya başlanmış ve Humeyni'nin 1989 yılında ölümünün ardından büyük oranda değişime uğramış olan velayet-i fakih yapısıdır. Birtakım aşırı İran karşıtlarının yabancı düşmanı, gerici ve içinde bulunduğu zamana ait olmayan şeklinde nitelendirmiş olduğu bu yapının ekonomik büyümeye engel olduğu

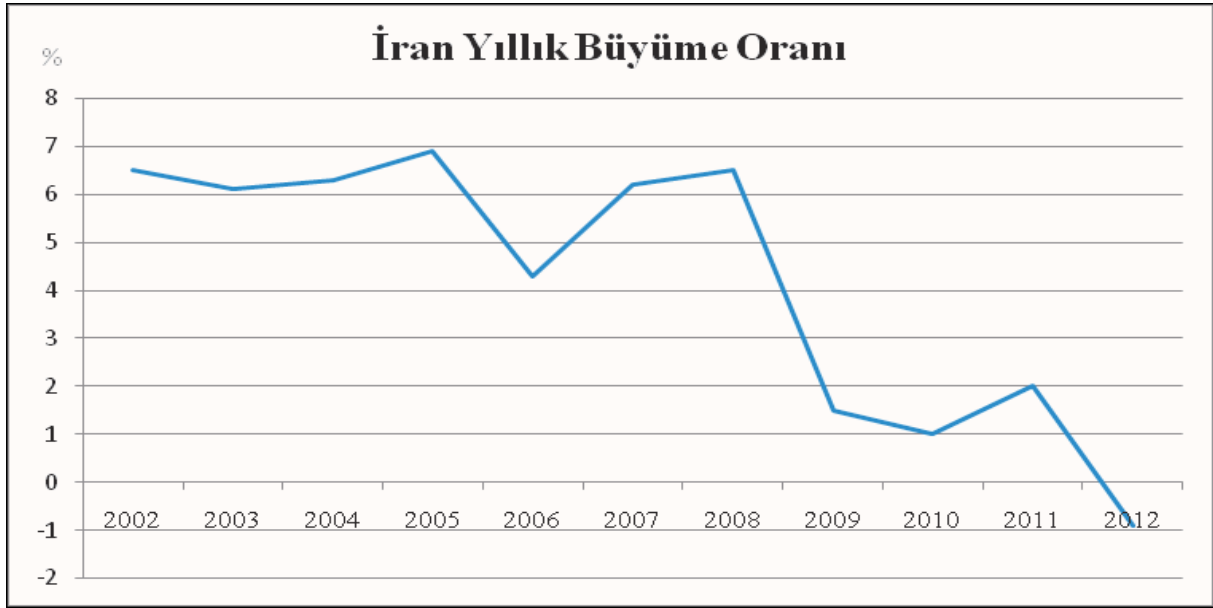
görülmektedir. Bununla beraber İran siyasetindeki aşırı muhafazakâr kesim de bahse konu bu karşıt eksenin görüşünün güçlendirmişçesine, asıl ekonomik gelişmenin yabancı modellerin İran'a adaptesiyle değil de İran'ın kendi bahçesinde yetiştirdiği İslami ve hakiki bir değerler dizisiyle mümkün olacağı savunulmaktadır (Amuzegar, 2003:43).

30 yılı aşan bir süre boyunca hükümetlerin beşer yıllık kalkınma planlarına tamamen bağlı kalmak şartıyla yürütülmeye çalışılan bu ekonomik modellerle amaçlanan ekonomik verimliliğe ulaşamadığı gözlemlenmektedir. 2007-2009 yılları arasında her ne kadar kısa süreli düşüş eğilimi gösterse de 2012 verilerinde % 16'lara yaklaşmış olan işsizlik oranı İran adına acil şekilde çözülmesi gereken hususların başında yer almaktadır. Ayrıca neredeyse nüfusunun yarısını oluşturmakta olan genç kitlede işsizlik oranının daha da fazla olduğu belirtilmektedir (Keneş, 2013:74).



Şekil 2.2 İran İşsizlik ve Enflasyon Oranları (%)

Kaynak: http://www.indexmundi.com/iran/youth_ages_15-24_unemployment.html (erişim tarihi: 20.04.2021)



Şekil 2.3. İran yıllık büyüme oranı (%)

Kaynak: http://www.indexmundi.com/iran/youth_ages_15-24_unemployment.html (erişim tarihi: 20.04.2021)

Veriler doğrultusunda yapılmakta olan değerlendirmeler neticesinde 2012 yılının İran adına, İran-Irak Savaşı'nın sona erdiği 1988 yılından bu yana ekonomik bakımdan en kötü yılı olduğu görülmektedir. Bilhassa kişi başına GSYİH'nın % -22.3'lük düşüşü doğrular niteliktedir.

Tablo 2.1. İran'ın Anahtar Ekonomik Verileri

	21 Mart 2011/ 20 Mart 2012	21 Mart 2012/ 20 Mart 2013	21 Mart 2013/ 20 Mart 2014
Kişi Başına GSYİH	4.589 \$	3.564 \$	2.853\$
Kişi Başına GSYİH Düşüş Oranı	% -18.6	%-22.3	%-19.9
Petrol ve Doğal Gaz İhracatı	81.7 milyar \$	66.2 milyar \$	75.8 milyar \$
Petrol Dışındaki İhracat (Hizmetler Sektörü Dahil)	31.9 milyar \$	34.1 milyar \$	34.8 milyar \$
İthalat	71.0 milyar \$	62.3 milyar \$	59.9 milyar \$

Kaynak: (Berik ve Yıldırım, 2011:79).

Şüphesiz söz konusu bu temel verilerden hareketle İran ekonomisindeki bu kötü gidişin tek sorumlusu olarak rejim gösterilememektedir. Yukarıda da bahsi geçmiş olan

“velayet-i fakih” ideolojisinin kültürel, politik ve sosyolojik pek çok etkisi olmasının yanı sıra, tıpkı diğer otokratik düzenlerdeki gibi ekonomik tıkanmışlığında önünde bir engel olarak durduğu aşikârdır. Fakat bu yapının varlığını olumsuz manada besleyen ve hatta zamanla İran’ın devrimi başlatan fikirden çok farklı bir yere savrulmasına sebep olan diğer bir unsur bu topraklarda hâkim olan politik algı ve devlet yapısıdır (Curtis ve Hooglund, 2008:354).

Genel itibarıyla sisteme bağlı haldeki İran ekonomisinin yol almaya çalıştığı fay hattında artık karakteristik olarak yer etmiş olan bazı önemli noktalara da ayrıca dikkat gerekmektedir:

“İran ekonomisi büyük oranda petrole bağımlıdır. Dünyadaki politik ve ekonomik dalgalanmalar neticesinde yaşanmakta olan ani iniş ve çıkışlardan İran iç piyasasının hemen etkileniyor olması İran ekonomisini kırılgan bir hale dönüştürmektedir. Bazı dönem petrol fiyatlarında yaşana hızlı düşüş İran ekonomisinin gerilemesine ve durgunlaşmasına yol açarken, petrol fiyatlarının arttığı dönemlerde de İran büyük kazanç sağlamaktadır. Fakat kısa vadede bu denli ani dalgalanmalar kalıcı ve sağlam bir ekonomi alt yapısı olmadığından dolayı kâra dönüştürülememekte, hatta iç pazardaki tüketim dengesizliği bazı zamanlarda enflasyonun artmasına da sebep olmaktadır (Taflioğlu, 2010:42).

2.2. İran Sineması Genel Çerçevesi

Hemen her sanat dalındaki gibi sinema da bazı ideolojiler ve iktidarların görüşlerini halka aktarmak ve bunların kabul görmesi için bir nevi hegemonya kurma amacıyla kullanılan kültürel yapıtlar şeklinde kendini var etmektedir. Bunun yanı sıra sinemanın, egemen tahakkümlerin baskısında kendi görüşlerini ifade etmenin bir yöntemi olarak muhaliflerin ve entelektüellerin sanatsal araçlarından biri olduğu söylenebilmektedir. Dünya tarihinde de bilhassa devrimsel siyasal değişim dönemlerinde etkin bir rol oynayan sinema, İran’a da geldiği tarihlerden itibaren dönemin siyasal süreçlerinden keskin bir biçimde etkilenmektedir. Önceleri Şah zamanında uzun bir süre saray erkânının zengin eğlencesi şeklinde kabul gören ve din adamlarının baskısı nedeniyle halka inememiş olan sinema, sonraki zamanlarda her dönemin siyasi çatışmalardan etkilenmesine rağmen varlığını devam ettirmektedir. Bu bağlamda bilhassa entelektüel muhaliflerin bir propaganda ve ifade şekli olarak belirli bir kültürel sinema birikimi üzerine, batıya özenmeyip Farsi yerel öğeleri kullanmak suretiyle propaganda yaptığı İran Yeni Dalgası oluşmaktadır. Günümüzde dahi dünya çapında prestijli ödülleri toplamakta olan Yeni Dalga sineması ülkesinde maalesef misafir konumunda bulunmaktadır. Humeyni’nin İslami Cumhuriyet rejiminden sonra İran’da sinema

sansürlenmekte ve Yeni Dalga yönetmenlerinden bazıları adeta sürgüne gönderilmektedir. Rejim değişikliğinden önce tamamen yasak kabul edilen sinema yeni rejimde İslami rejiminin propagandasının yapılması amacıyla kullanılmaktadır.

Sinema İran'da saray tarafından başlatılmış olan bir etkinlik şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kaçar Hanedan'ından Muzafferüddin Şah, 13 Nisan 1900'de Fransa'da saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı ile beraber şahsına özel gösterimde bulunan bir sinemaya gitmektedir. Muzafferüddin Şah, elle çalıştırılabilen, film gösterimi ve çekimi yapabilen sinematograf'tan oldukça etkilenmekte ve bu makinenin satın alınmasını Akkasbaşı'na emretmektedir (Aktaş, 2005:7). Muzafferüddin Şah'ın 1900 yılındaki Paris sergisi ziyaretinde Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'ya Gaumont yapımı bir sinematograf aldırması, İran sinemasının başlangıcı olmaktadır (Teksoy, 2005:606). Kurgusal olmayan ilk İran filmi Belçika'da, yaklaşık elli arabadan oluşan bir 'çiçek alayı'nın, ziyarete gelen Muzafferüddin Şah'ı çiçek buketleri yağmuruna tuttıkları 18 Ağustos 1900'de çekilmektedir. Saray fotoğrafçısı Akkasbaşı, İran'a dönüşünün ardından saraydaki günlük hayatı, Tahran sokaklarını ve Muharrem törenlerini filme almaktadır (Nafisi, 2008:766).

İran'da halka açık olan ilk sinema salonu 1900 yılında Katolik misyonerin Tebriz'de açtığı ticari olmayan Soli sineması olduğu bilinmektedir. İbrahim Han Sahhafbaşı Tahrani halka açık ilk ticari sinema modelini ortaya çıkarmaktadır. Tahrani Avrupa'dan film ithal etmek suretiyle (Nafisi, 2008:766) Tahran'ın merkezinde bulunan antikacı dükkânında halka açık film gösterileri düzenlemektedir. Tahrani Kasım-Aralık 1904'de Tahran'da sadece erkeklerin gidebileceği kısa ömürlü ticari bir salon açmaktadır. Salonun koltuksuz olmasından dolayı izleyiciler yerdeki halılarda oturmak suretiyle Tahrani'nin Belçika'da satın aldığı filmleri izlemektedirler. Kadınlar için ise 1917'de özel gösteriler yapılmaya başlanmaktadır. İran'ın bu sinema serüveni kısa sürmektedir. Şah'a komplo hazırlamak ile suçlanan Tahrani, sinemanın şeytan icadı olduğu görüşündeki tutucu çevrelerin baskıları neticesinde tutuklanmakta, sinema salonu açılışından yaklaşık bir ay sonra kapatılmakta ve teknik donanımına el koyulmaktadır.

Sarayın desteğini alan Russi Han'ın 1907'de açmış olduğu 600 kişi kapasiteli sinema salonuysa Max Linder'in güldürü filmleriyle büyük beğeni toplamaktadır (Teksoy, 2005:606). Russi Han Rusya'dan salonunda göstermek için film getirtmekte ve filmi musiki eşliğinde sunması için bir viyolacı ve piyanist tutmaktadır. Saray ile arası iyi olduğundan, yeni sinema salonu olan Farus kısa zamanda eşrafın bir araya geldiği bir mekân haline dönüşmektedir. Bu

süreçte, bir başka sinema salonu sahibi olan Agayef ile Russi Han arasındaki rekabet şiddetlenmektedir (Aktaş, 2005:10). Muhammed Ali Şah'ın iktidardan düşmesi, sarayda filmler de çeken Russi Han'a ait olan fotoğraf atölyesi ve sinema salonunun halk tarafından yağmalanmasına yol açmaktadır (Teksoy, 2005:606).

Ermeni kökenli Ardeşir Han 1912'de Tahran'da açmış olduğu sinema salonu ile sinema işletmeciliğinin kurucusu olmaktadır (Teksoy, 2005:606). İlk açık hava sinemasını açan ve kadınlar için Hurşid Sineması'nda özel programlar başlatan Ardeşir Han sinemada iki büyük yeniliğe öncülük etmektedir.

Başkentte bulunan tam teşekküllü ilk sinema salonunun sahibi Ali Vekili, Paris'te tanınmış bir ayakkabı şirketinin temsilcisidir. "Düne ait eski fikirler bugün işe yaramazlar: beşeriyetin bugünkü faal yaşamının yeni tasarımlara ihtiyacı var" inancı ile sinemaya yönelmektedir. Kadınların sinemaya olan ilgilerini dikkate alan Ali Vekili, kadınlara özel bir sinema salonu açmakta ve yeni sinema salonu olan Sipah'ta film aralarında İran musikisini icra etmesi adına bir orkestra tutmaktadır. İran'ın ilk sinema dergisi olan Sinema ve Gösteriler'in yayını için Maarif Bakanlığı'ndan yayın hakkı talep etmektedir. Sinema sanatçılarının eğitimi için merkezlerin kurulmasına öncülük etmektedir. Film alt yazılarının Farsça'ya çevrilmesi için, Han Babahan Mutezedi ile beraber çeşitli çalışmalar yapmaktadır.

Han Babahan Mutezedi Tebriz doğumludur (Aktaş, 2005:11) ve Paris'te mühendislik öğrenimi görmektedir. 1916'da Tahran'a dönmüş olan Mutezedi, hem sinema salonu açmakta hem de güncel olayları görüntülemektedir (Teksoy, 2005:606). Günümüze eserleri ulaşan sinemacıdır ve aynı zamanda İran'ın üçüncü kameramanıdır. Mutezedi kadınlara özel sinema salonları açma hususunda ısrar etmektedir. Mutezedi'nin katkıları ile İran musikisinin modernize edilmesinin öncülerinden Kolonel Alinaki Veziri, Peri Sineması adıyla erkeklerin sol, kadınların sağ tarafta oturduğu düzende karışık bir sinema salonu tasarlayıp açmaktadır (Aktaş, 2005:11). Fakat bu uygulama halk cephesinden beklenen ilgiyi görmemektedir. Ermeni asıllı İranlı Ohannes Ohanyan Tahran'da sinema oyuncusu yetiştirmek için Perveresgahe Artisiye Sinema isimli bir okul açmaktadır. Bu okulun ilk mezunlarının da rol almış olduğu ilk İran uzun metrajlı kurgusal film olan Abi ve Rabi (1928) çekilmektedir (Nafisi, 2008:766). Tüm bu girişimlerin neticesinde devlet, sinemacılığı bir meslek olarak kabul etmekte ve Tahran Belediyesi sinema salonlarından %10'a yakın vergi almaya başlamaktadır (Aktaş, 2005:11). Sessiz sinemanın sonuna geldiği dönemde Tahran'da 15 ve ülkenin başka kentlerindeyse 11 sinema salonu bulunmaktadır (Teksoy, 2005:606).

İran'da sinemanın gelişimine bakıldığında Müslüman olmayan kesimin büyük bir etkisinin olduğu görülebilmektedir. 1930 yılından 1944 yılına kadar özgün bir sinema örneği olarak gösterilebilecek bir film üretimi yoktur. Film piyasası Batı'ya, İngiltere ve Amerika'ya ait şirketlere bağımlı şekilde devam etmektedir. Bu süreçte dansa ve şarkıya ağırlık veren bilhassa Mısır sinemalarının etkisi oldukça fazla bir biçimde hissedilmektedir. 1941 yılından 1950 yılına dek önemli bir üretim olmamakla beraber 1960 yılına kadar nispeten iyi filmler yapılmaktadır. 1962 yılından sonra entellektüel sinemanın ilk örnekleri kendini göstermektedir. 1975-1976 yılları arasında yabancı film hem kültürel hem de ekonomik bakımdan kültürel sinemanın gelişmesine izin vermemektedir. Devrime kadarki elli yıllık süre zarfında yaklaşık 1300 film üreten İran sineması, bu uzun periyodun hiçbir avantajından yararlanamamaktadır.

İran sinemasının nitelikli yapıtlarının büyük çoğunluğu İran şiirleri ve İran edebiyatı ile doğrudan bir ilişki içindedir. Gav filmi de dâhil olmak üzere İran sinema tarihinde ismi geçen birçok film ya bir romandan ya da bir öyküden uyarlanmaktadır. İran şiiri ve edebiyatının sinemayı doğrudan etkilemesi ve köklü bir geçmişi olması İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durum olarak görülebilmektedir (Kanat, 2007:37).

Geleneksel toplum yapısındaki İran toplumunda Ayetullah'lar ve mollalar her dönemde toplumda etkin bir güce sahip olmaktadır. İran toplumunda başlangıçtan itibaren sinema şeytan icadı olarak görülmekte ve toplumu ahlakını olumsuz olarak etkilediği gerekçesiyle dini kesimler tarafından sinemaya karşı çıkmaktadır. Pehlevi Hanedanlığı'nın modernleşme faaliyetlerine ilk olarak Ayetullah Nevvab Safavi karşı çıkmakta ve Fedayan-i İslam hareketini kurmak suretiyle muhalefete başlamaktadır. Fedayan-i İslam grubunun hedefi modernleşme çalışmaları ile ülkede oluşmuş olan toplumsal değişimi engellemek ve geleneksel toplum yapısını korumaktır. Bu karşı çıkış devrimden sonra kendini daha etkin bir biçimde hissettirmektedir.

Bir taraftan sağcı muhalefet (Fedayan-i İslam) bir taraftan solcu muhalefetin (Halkın Mücahitleri) yıpratmış olduğu Pehlevi Hanedanlığının kurucusu Rıza Şah Pehlevi ülkeyi terk etmek zorunda kalmakta, bunun üzerine sürgünde bulunduğu Paris'ten dönen İmam Humeyni'ni önderliğinde 1978 yılında İran İslam Cumhuriyeti kurulmaktadır. Bu gelişmeler sinemanın duraklama dönemine girmesine yol açmaktadır (Teksoy, 2005:610).

2.2.1. 1979 Devrimi Öncesi İran Sineması

1979 devrimi öncesi İran sineması üç döneme ayrılmaktadır. İran sinemasının başlangıç yılları kabul edilen 1928-1944 yılları arasında Batı etkisi görülmektedir. İran'da bu dönemde özgün sinema üretebilecek film sektörü olmadığı için sektör İngiliz ve Amerikan şirketlerine bağımlı durumdadır. Yapılan filmlerde, Mısır, Arap ve Hint gibi dansa ağırlık veren sinemalarının etkisi vardır. 1941-1950 yılları arasında kayda değer herhangi bir yapım olmamakta, 1962 yılından itibaren önemli gelişmeler meydana gelmektedir. Sinemada basit anlatımın etkin olduğu bu dönemde, entelektüel sinemanın ilk örnekleri de kendini göstermektedir. Entelektüel sinemacılar, toplum sorunlarına dair filmler yapmaya başlamaktadırlar. 1969 yılında yapılmış olan Daryuş Mehrcui'ye ait olan İnek filmi sosyal gerçekçi filmlere örnek olarak gösterilmektedir. Fakat yönetimin ithal filmlere yönelmesi bu eğilimi sektöre uğratmaktadır. 1975-1976 yılları arasında İran' 600-900 arası yabancı film girmektedir. Yabancı film egemenliği, hem kültürel hem de ekonomik bakımdan yerli sinemanın gelişmesine izin vermemektedir (Aktaş, 2005: 6).

1960'dan sonraki sosyo-ekonomik dönüşümler, İran sinemasını da etkilemektedir. 1963'den sonra İran'da köyden şehre göç hızlanmakta ve yeni bir sosyal tabaka meydana gelmektedir. Sanayileşme ile beraber köylüler, şehirli bir topluma dönüşmeye başlamaktadır. Tahran, iki bölgeye ayrılmaktadır. Meydana gelen yeni sosyal tabaka film sektörünü de ciddi biçimde etkilemektedir. İran sinemalarında devrime kadar Avrupa ve Amerika, Hong Kong, Türkiye ve Hindistan filmleri gösterilmektedir. Bunların haricinde Farsî filmler de halktan rağbet görmesine karşın sadece birkaç sinemada gösterime sokulmaktadır. Kentin ikiye ayrılmak suretiyle sınıflandırılmış olduğu bu dönemde ticari filmler, şehrin güney kesimini hedeflemektedir. Filmlerde, kentin güneyindeki dar geliri ve az eğitilmiş insanları muhatap almakta ve kahramanları da onlarından seçmektedir (Pour, 2007: 68).

1960'ların başlarında çoğunlukla ticari filmler rağbet görmekte iken 1968-1969 arasında bir grup yönetmen, farklı bir sinema türü oluşturmaktadır. Yeni Akım Sineması şeklinde isimlendirilmekte, ticari ve entelektüel sinemanın birleşiminden meydana gelmekte olan bu sinema İran edebiyatından etkilenmektedir. Bu akım ile 1970 yılından itibaren ticari sinema ve film yapımında olumlu gelişmeler olmaktadır. Bu gruptan Bahman Fermanara, Arbi Avenasyan, Hajir Daryuş, Naser Tegvai, Hosro Mirzaei, Emir Nadiri, Behram Beyzayi,

Ali Hatemi, Mesud Kimiyai ve Daryuş gibi yönetmenlerin isimleri sayılabilmektedir (Pour, 2007: 68).

İran Yeni Dalga Sinemasına ait ilk yapım sayılan İnek filmine uygulanan sansür, film sektörünü farklı arayışlara götürmektedir. Sansüre uğramış olan sahneler yerine dans sahneleri koymak suretiyle bazı filmler gösterim izni alabilmektedir. Eleştirmenler yabancı film egemenliğinin devam etmesinin ve İran sinemasının gelişmemesinin sebebi olarak sansürü göstermektedir. 1970'lerde Amerikan filmleri, neredeyse Amerika'daki ilk gösterimi ile beraber İran'da da izlenebilmektedir. 1971 sonrasında da İran mağazalarında çeşitli tüketim maddeleri sergilenmektedir. Bu dönemde Amerikan tarzı yaşamak, Tahran'daki orta kesim ve zengin ailelerinin ideali olmaktadır. Devlet, film ithalinde meydana gelebilecek sorunları engellemek adına sansürün sınırlarını tekrardan çizmektedir. İran'da 1977 yılında çekilen film sayısı yalnızca dokuzdur (Aktaş, 2005: 29).

İran devrimi, diğer birçok devrimden farklı şekilde yorumlanabilmektedir. İslami hareketin arttığı, Sovyetler Birliği ve ABD'nin küresel düzlemde çekiştiği ve iki kutuplu dünyanın egemenliği döneminde gerçekleşmektedir. Normal şartlarda dışardan dayatılan ve toplumun benimsemediği devrimlerin etkisi uzun sürmemekteyken İran'da bu süreç daha farklı gelişmektedir. ABD'nin İslamcılar sola karşı kullanmakta olduğu bir dönemde devrim gerçekleşmekte ve 1 Nisan 1979'da yapılmış olan referandum ile İslam Cumhuriyeti ilan edilmektedir (Kanat, 2006: 9-10).

İran devriminin bir tek sebebi bulunmamaktadır. Bu devrim, pek çok sorunun birikmesi suretiyle geniş bir rejim karşıtı grubun oluştuğu sürecin neticesinde gerçekleşmiş olan ekonomik, toplumsal ve siyasal bir kavramdır. 54 yıl (1925/1979) Pehlevi hanedanlığı, rejim destekçileri kadar rejim karşıtı tabakayı da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple İran devrimi, rejimin yabancılar ile olan bağlantılarına tepkili olanların, gün geçtikçe yoksullaşanların, hem dini bakımdan Pehlevi hanedanının uygulamalarından rahatsızlık duyanların hem de siyasi olarak dışlanmışların Şah karşıtlığı zemininde buluşmalarının neticesidir. Dolayısıyla bu devrim, pek çok kesimi bir platform etrafında toplamakta olan sürecin adıdır. Bu bağlamda 1952 yılında Mısır'da Nasır öcülüğünde gerçekleştirilmiş olan Hür Subaylar darbesinden, 1958 yılında Irak'ta ya da 1963 yılında Suriye'de gerçekleştirilmiş olan darbeler ile gelen rejim değişiklikleri ile farklılık taşımaktadır (Arı, 2004: 528).

Devrimden sonraki ilk günlerde sinema, kültürel bakımdan Batı'nın İran'ı sömürgeleştirme faaliyetlerinin bir aracı şeklinde tanımlanmakta ve devrimcilerin hedefi olmaktadır. 1978 yılında sinema yıkmak, Şah rejimini yıkmak anlamı taşımaktadır. 1979 yılında İslam hükûmeti kurulmuş olduğu dönemde, ülke genelinde 180 adet sinema salonu yıkılmaktadır. Bu süreçte, ithalat sınırlandırılmakta, İthal edilmiş olan yabancı filmler tekrardan gözden geçirilmekte ve filmlerin çoğunluğu da İslami değerlere uygun görülmemektedir. Gözden geçirilmiş olan 898 adet yabancı filmin 513'ü, 2208 adet yerli filminden de 1956 tanesinin gösterim izni iptal edilmektedir. Pek çok film, ahlaki değerlere aykırı bulunduğundan gösterim izni alamamakta, bir kısmı ise yapılmış olan çeşitli düzenlemeler neticesinde gösterim izni alabilmektedir. Yapılmış olan düzenlemeler teknik açıdan yetersiz olduğundan dolayı anlatı anlaşılabilir hale gelmektedir. Aynı titizlik ile incelenen yeni filmlerden de yalnızca %25'i onaylanmaktadır. Devrim sonrası birtakım sinemacı ülkeden kaçmakta ve sürgünde büyük bir İranlı sinemacılar topluluğu oluşmaktadır. Onlar çeşitli ülkelerde çalışmalarına rağmen İran sürgün sinemasını meydana getirmektedirler (Smith, 2003: 769).

İran için sinema yeni bir sanat konumunda bulunmakta ve taziye olarak bilinen dinî oyunların zamanla önemini yitirmesi ulemanın sinemaya karşı olumsuz bir bakış açısını beraberinde getirmektedir. Taziyenin içeriğinin dinî duygular ile örtüşmeyecek biçimde değiştirilmesinden sonra ulema bir bildiri ile bu festivali protesto etmektedir. Devrime doğru artan toplumsal hareketlilikte taziye tiyatro gösterileri diğer dinî törenler ile beraber, halkın tepkilerini yansıtan merkezi bir toplantıya dönüşmektedir (Pour, 2007: 102). Halkın isyanını dindirmek amacıyla devlet çeşitli yollara başvurmaktadır. Krizin şiddetlendiği dönemde, Muhammed Rıza Şah Pehlevi 1979 yılı Ocak ayında ülkeyi terk etmektedir. Devleti yetkilileri ve ordu bu dönemde halkın yanında yer almaktadır. Böylelikle 1979'da, İran rejimi, krallıktan cumhuriyete geçmektedir. İran halkı çatışmalardan sonra referandumda vermiş olduğu oylar ile eski rejim yerine İslam Cumhuriyeti'ni getirmektedir. 1979 yılı Mart ayında İran'ın yılbaşı tatillerinde yalnızca iki İran filmi gösterime girmekte, ancak bu iki filminden de beklenen netice alınamamaktadır (Aktaş, 2005: 273).

2.2.2. Devrim Sonrası İran Sineması

İslam devrimi genel olarak din egemenliği yanlısı ve köktenci bir hareket şeklinde gösterilmektedir. Bu kısmen doğru olmakla beraber her şeyden önce devrimin gerçek mantığı siyasaldır (Khosrokhavar ve Roy, 2000:41). Devrimin lideri olan Humeyni'nin,

popüleritesinin Şah'a karşı girişmiş olduğu siyasi mücadelenin sonunda artmış olması gerçeği İran devriminin siyasi yanının daha önemli olduğuna işaret etmektedir.

Devrim bir dizi ekonomik ve toplumsal sıkıntıların zamanla derinleşmesi neticesinde ortaya çıkmaktadır. Şah karşıtlığı çeşitli siyasi doktrine sahip grupların ortak paydası olduğundan dolayı muhalefetin dili, milliyetçi, üçüncü dünyacı, anti-emperyalist ve büyük ölçüde monarşi karşıtı bir dil olmaktadır (Bayat, 2006:164). Seküler yapıların liderlik kadrolarından yoksun olması, örgütsüzlüğü ve dağınıklığı, devrimin İslami bir tona dönüşmesine sebep olmaktadır. Din adamlarının hiyerarşik yapısının avantajları ve yaklaşık on bin cami ve cemaatinin oluşturduğu düzenli ilişki ağıyla İran devriminde Ulemanın önderliği garantilenmektedir. Şah'ın ülkeyi terk etmesinin ardından dini yapılanma, tabandan almış olduğu güç ile seküler siyasi oluşumları tasfiye etmekte ve İran siyasi yapısını ele geçirmektedir.

Devrim sonrasındaki ilk seneler karışıklık ve İslami söylemin toplumu biçimlendirme seneleri şeklinde tanımlanabilmektedir. Sinema da bu durumdan payına düşeni almaktadır. Bilhassa dini çevreler ve din adamlarının sinemayı, emperyalist stratejinin bir parçası olan insanların ahlak ve inançlarını çürütmek ve zehirlemek amacındaki bir araç şeklinde algılaması sinemanın devrimden sonraki seyrinin de ipuçlarını vermektedir (Yaren, 2002:41).

Sinema devrimin ilk günlerinde, kitlelere Pehlevi rejimine ait batılılaşma projelerinin ulaştırılmasında etkin bir araç şeklinde algılandığından dolayı yasaklanmaktadır. Bilhassa gelenekçiler sinemayı, batının İran'ı kültürel bakımdan sömürgeleştirmesinin bir aracı olmak ile suçlamakta ve sinema devrimci öfkenin hedefi olmaktadır (Nafisi, 2008:769). İran adına bu süreç geleneksel ile modernin hesaplaşması şeklinde tanımlanabilmektedir. Monarşi karşıtlığı öyle güçlü bir dışavurum sergilemiştir ki, Şah'ın batılılaşma projesiyle araçsal bir ilişkisi olduğu düşünülmüş olan sinemalar adeta yok edilmek istenmektedir. 1978 yılı Ağustos ayında, Abadan'da bulunan Rex sinemasında kasıtlı olarak çıkarılan yangında 400'e yakın izleyici hayatını kaybetmektedir. Bu olaydan sonra sinema yakmak, Şah rejimini yıkmamanın ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir (Tapper, 2007:329). Ancak bazı araştırmacılar Rex sineması yangınına, rejimin tehlikede olmasından dolayı askeri darbe ortamı hazırlama amacıyla Savak ajanlarının çıkarıldığını söylemektedir (Aktaş, 2005:49). 1979 yılında İslam hükümeti kurulduğu dönemde, ülke genelinde 180 adet sinema salonu yıkılmakta ve günümüzde dahi İran sineması bu salon sıkıntısını çekmektedir (Nafisi, 2008:769).

2.2.3. Devrimin Sinemaya Etkileri

Devrim, İslami ilkelere uygun bir hayat biçimini topluma kodlama yoluna gittiğinden dolayı, ahlaken yozlaşmaya sebep olacak dış etkileri sınırlayıp içte uygulanmakta olan yasaklar ile devrimi pekiştirmek, devrimden sonraki İran'ın genel bir panoraması olmaktadır. Devrimin hemen ardından sinemaların faaliyetlerini durdurma kararı alınmakta, ancak Kültür Bakanlığı aradan bir ay dahi geçmeden sinemaların açılmasına karar vermektedir. Sinemalarda gösterilebilecek filmlerin tespiti için 1979 yılında 9 kişilik bir Film ve Sinema Şurası kurulmaktadır (Aktaş, 2005:54). Bu şura çoğunlukla batı kaynaklı ithal 898 adet filmi İslami ölçülere uygunluk bakımından değerlendirmekte ve 513'ünü reddetmektedir. Yerli yapımlar için de aynı sansür uygulanmakta, denetime tutulan 2208 yerli filmin de 1956'sının gösterim izni iptal edilmektedir (Nafisi, 2008:769). Devrim siyasi söylemini tamamen Şah rejiminin reddi üzerine inşa etmesine karşın, yeni kurulan iktidarın da etkin araçları sansür ve baskıdır. Pek çok filmin iffetsizlik ve çıplaklık şeklinde tanımlanmakta olan unsurları sansürlenmektedir. Makaslama anlatının anlaşılmasına sebep olduğundan dolayı, uygunsuz bölümler her kareye uygulanmakta olan kalın kalemle karalanmaktadır. Sinemacılar, oyuncular ve komedyenler, mallarına el konması, hapsedilmek, yasal suçlamalar, ses, yüz ve vücutlarının perdede görünmemesi dâhil olmak üzere bir takım sansürlere tabi olmaktadır (Nafisi, 2008:770). Yaşanmakta olan bu belirsizlik film yapma konusunda yerli sinema yapımcılarında tereddüt oluşturmaktadır. 1981 yılına dek neredeyse hiç film yapılmamaktadır. Yerli film üretiminde meydana gelen bu azalma, belirsizliğin oluşturduğu atmosferi en iyi biçimde ifade etmektedir.

Bu atmosferden en fazla kadınlar etkilenmektedir. Şah döneminde uygulanan modernleşme politikalarıyla İranlı kadınlara çeşitli hak ve özgürlükler verilmiş olmasına rağmen tam anlamıyla kadının özgürleşmesi İran için mümkün olmamaktadır. İranlı kadınlar devrim boyunca sokak eylemlerinin önemli bir aktörü olmak suretiyle devrimin motor gücü olmaktadır. Ancak devrimin ardından uygulanan baskı, kadınları tekrardan ev yaşamına dönmeye mecbur kılmaktadır. Bu dönemde kamusal alandan kadının çekilmesiyle bağlantılı olarak sinemalardaki kadın imgesi silikleşmektedir. Neyin yasak olup neyin izin verilebilir olduğu konusundaki belirsizlik, kadının filmlerden çıkarılmasına neden olmaktadır. Böylece filmlerde kadın oyuncular rol almamaya başlamaktadır (Nafisi, 2008:769). Bu dönemde Emir Nadiri ve Bahram Beyzayi haricinde kimse film yapmaya cesaret edememektedir. 1982 yılında Naderi 'Cüst ü Cü' filmini, Beyzai de 1980 yılında 'Çerike, yi Tara (Taranın Türküsü) ve 1982 yılında 'Marg-e Yazd, i Gerd (Yezd-i Gerd'in Ölümü) isimli filmleri çekmektedir.

Ancak çekilmiş olan bu filmler gösterim izni alamamaktadır. Ayrıca devrim sonrası dönemde bazı sinemacılar ülkeyi terk etmekte ve sürgünde büyük bir 'İranlı Sinemacılar Topluluğu' oluşturmaktadırlar.

Humeyni de İslami rejim ile birlikte İslam kurallarını ülkeye yaymak için sinemayı kullanmaktadır. İki liderin hedefleri farklı olmasına rağmen sinemayı kullanma biçimleri benzerlik taşımaktadır. Yıllar öncesinde Şah'ın siyasette halkın sempatisini kazanabilmek adına muhalif yönetmenlere film yapma izin vermesi gibi, Humeyni de aynı amaç ile muhalif yönetmenlerin film yapmasını engellememekte, aksine filmlerin yapımına destek vermek suretiyle hem kendisine muhalif aydınların sempatisini kazanmakta hem de dünyayı şaşırtmaktadır. Fakat bu yeni rejime ayak uyduramayan pek çok aydın ülkeyi terk etmekte ve İran'da 1980'li yıllarda her alanda büyük boyutlu bir beyin göçü yaşanmaktadır.

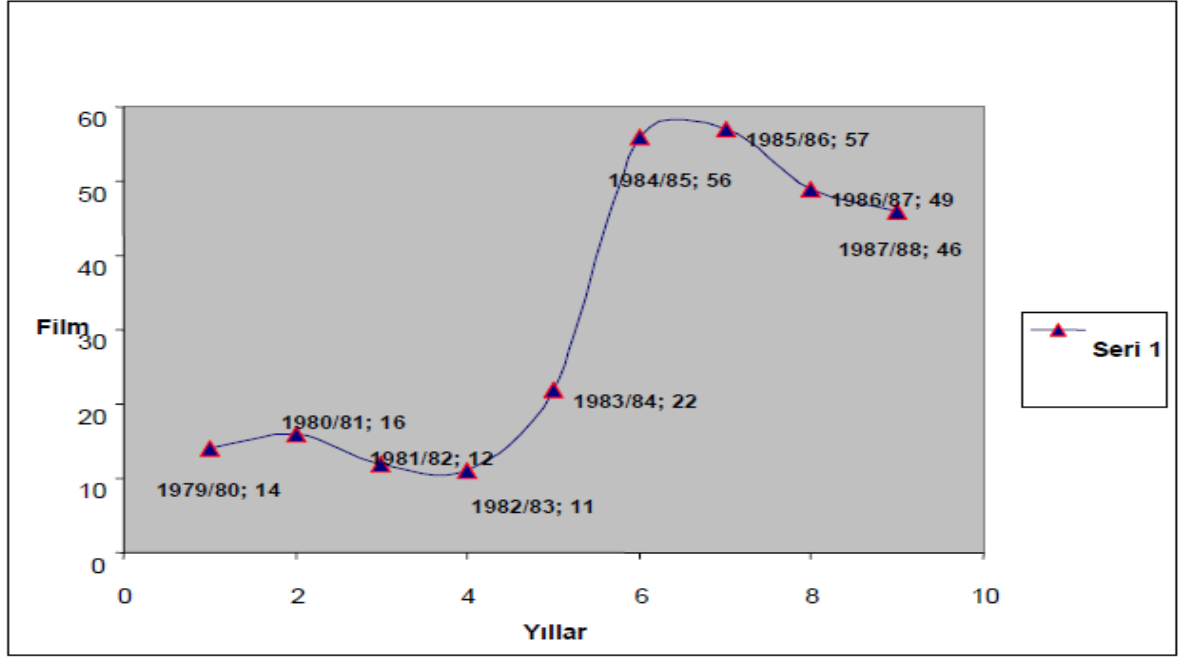
1980'lerde İslami rejim toplumun bütün alanlarına İslami kuralları yayma amacı ile çalışmaktadır. Ülke genelinde İslami rejimin yayılması ve halkın daha kolay kabul görmesi için sinemaya tam destek verilmekte ve sinem İslami rejimin ilk zamanlarında bir propaganda aracı şeklinde kullanılmaya çalışılmaktadır. Bu zamanda yapılmış olan filmler çoğunlukla dini liderlerin hayatlarını ve İran-Irak savaşı esnasında şehit olanların kahramanlık hikâyelerini konu almaktadır. Bu yıllarda yapılmış olan filmlerin herhangi bir niteliği ve çekiciliği bulunmamaktadır (Yaren, 2002:43).

İslami rejim toplumsal ve siyasal hayatta kendi kurallarını oluşturmakta iken, sinema için de yeni kurallar belirlemektedir. Sinemada izlenecek yolun belirlenmesi adına sekiz kişilik bir komite kurulmaktadır. Bu kurallar neticesinde rejim sonrasındaki dönemde sinema üç aşamalı bir süreçten geçmektedir.

Birinci aşamada yaşana rejim değişimi öncesinde oluşmuş olan seyirci potansiyelini kaybetmeme adına Şah zamanında çekilen pek çok film tekrar gözden geçirilmekte ve bu filmler İslami kurallar çerçevesinde yeniden hazırlanmaktadır. Ayrıca gereksinim duyduklarında filmleri sansürleme yetkisi de komitede bulunmaktadır. 1979-1982 yılları arasında komitenin yaptığı incelemeler neticesinde 2208 yerli filmin yalnızca 252'si yeniden gösterim izni alabilmekte, 1956'sı da İslami kurallara uymadığından yasaklanmaktadır. Farsça film yapan yönetmenlerden bazılarının da bu aşamada komiteye yardımcı oldukları söylenebilmektedir (Ministry of Ershad-e Eslami's Pres House, 1982:1).

İkinci aşamayı sol görüşlü entelektüel sinemacılar oluşturmaktadır. Bu aşamada sinema için önemli gelişmeler yaşanmaktadır. İlk aşamada ticari kaygılar ile yapılmış olan düzenlemelere karşı çıkılmakta, niteliksiz filmlere savaş açılmaktadır. Bu sebeple sinema için önemli birlikler kurulmaktadır. Bu dönemde İran Yeni Dalga'sının önemli yönetmenlerinin de film yapmalarına müsaade edilmesiyle beraber İran sinemasının önü açılmaktadır.

Üçüncü aşamadaysa; sakıncalı görülmekte olan yabancı filmler yasaklanmaktadır. Önce "anti devrimci ve emperyalist vasıflı Japon, Hint ve Türk filmleri, sonrasında Amerikan filmleri yasaklanmaktadır. Devrimin ardından geçen üç yıl boyunca ülkeye 898 film getirilmekte, bunların 513'ü geri çevrilmektedir (Aktaş, 2005:56). Komite daha da ileri gitmek suretiyle yabancı film ithalini belirli bir süreliğine yasaklamaktadır. Yerli film üretimine böylelikle en büyük destek verilmektedir.



Şekil 2.3. Devrimden Sonrası İran'da Yıllara Göre Film Yapım Sayısı

Kaynak: (Scognamillo, 1997:155).

Yasaklamalar filmlerle sınırlı kalmamakta, Batı kaynaklı isimleri olduğundan dolayı sinema salonlarının isimleri değiştirilmektedir. Sinema salonları isimleri Pehlevi döneminde genellikle batılı popüler isimlerden seçilmekteyken, İslami dönemde daha çok ülke ile özdeşleşmiş isimler konulmaktadır.

İran'daki sinema salonu sahipleri yeni yapılandırmalardan çekindiklerinden ve sinema salonlarının kapatılmasından korktuklarınsan dolayı, kendilerince rejim yanlısı çeşitli düzenlemeler yapmakta, sinema salonlarının kapatılmasını önlemek adına ya filmlerdeki çıplak vücutları boyamaya ya da kafalarına göre kendilerince sansürlemeye başlamaktadırlar.

1982'de sinemaların denetiminin İslami Rehber ve Kültür Bakanlığına geçmesi ile beraber bu başına buyruk ortam düzelmektedir. Film yapım ve gösterim izni bakanlığa bağlanmaktadır. Bir filmin çekilmesinde izin alınması gerekli olan birkaç komite oluşturulmaktadır. Müdahaleler ve yasaklamalar senaryo aşamasında başlamak suretiyle, filmin gösterimi aşamasına dek devam etmektedir. Her türlü izinleri alınmış olan bir filmin beyaz perde ve sinema için gösterim izni alması gerekmektedir. Bütün izinlerini tamamlayan pek çok film sinema salonlarının yetersizliğinden dolayı bu aşamaya takılmakta ve seyirciye çıkmadan iflas etmektedir.

Tablo 2.2. Gösterim izni verilmiş veya Reddedilmiş İran Filmleri, 1979-1982

Yıl	İncelenen	İzin Verilen	Reddedilen
1979	2000	200	1800
1980	99	27	72
1981	83	18	65
1982	26	7	19
Toplam	2208	252	1956

Kaynak: (Tapper, 2007:43).

Tabloda görüldüğü üzere devrimin yapıldığı yılda oldukça fazla film çekilmiş, ancak denetimlerin ardından oldukça az sayıda film gösterim izni alabilmektedir. Devrimin ardından da denetimlerin ve şartların ağırlaşması neticesinde hem ülkeye giren ithal film sayısı hem de gösterim izni alan film sayısında ciddi oranda azalma görülmektedir.

Tablo 2.3. 1987'de Yapılan Filmlerin Konuları

Konular	Sayılar
Şoktan Kaynaklı Hafıza Kaybı	5
Psikolojik Bozukluklar	9
Yurtdışına göç veya kaçış	11
Ailevi Sorunlar veya kavgalar	14
Savaş	12
Parayla Saadet Olmaz (İslami Değerler)	20
Pehlevi Rejiminin teşhiri	11
Hükümet Karşısı Grupların teşhiri	4

Kaynak: (Tapper, 2007:59)

2.2.4. Devrim Sonrası İran Sinemasının Gelişimi

Devletin sinema hakkındaki görüşleri rejim değişiminin öncesinde de sonrasında da pek değişmemektedir. Her iki dönemde de sinemaya olan bakışları ideolojik olduğundan dolayı bu bakışın genel hatlarında belirgin şekilde bir değişim yaşanmamaktadır.

İran sinemasının en büyük duayenlerinden olan Beyzai ve Mehrcui gibi yönetmenler her iki dönemde de sakıncalı görülmekte ve sinema yapmaları oldukça zorlaşmaktadır. Birbirlerinden farklı görünmelerine rağmen diktatörlük noktasında iki rejimin de birleşiminin en iyi örneği, bu yönetmenlere karşı tutumları olarak gösterilmektedir.

Bu tutumlar 1990 ile 1996 yılları arasındaki döneme karşılık gelmekte ve bu dönemde devletin sinema için yapmış olduğu ekonomik yardımlar da kesilmektedir.

Bu sebeple sinema dalında halkın dikkatini çekebilecek ticari amaçlı filmler yapılmaktadır. Devrim'in ardından sinema filmlerinde, genellikle tanınmış yıldızlardan ziyade yeni yakışıklı ve genç oyuncular baş göstermektedir. Bu filmlerin ana kurgusunda, devrim, savaş ve kahramanlık ağırlıklı sahneler konularak ekonomik açıdan gelir elde etmeyi hedefleyen konular yer almaktadır. Fakat çalışmaların çoğu zayıf kalmaktadır.

Devletin yeni sinema politikası imkânlarını halkın sevdiği ve hadiselî konulara yöneltmektedir. Mohammed Rıza Alami'ye ait Engerek Yılanı (Mar-e Afi) isimli film başarı elde edince, bu tür filmler moda olmaktadır. "Hollywood tarzı İran filmi" şeklinde isimlendirilen bu filmler, Amerika'nın maceralı film tarzından etkilenmekte fakat içeriğinde Amerika ile mücadele, devrim ve İran Savaşı gibi konuları işlemektedir. Yalnızca bilet satışı

hedeflenen bu filmlerde beklenenin aksine filmler pek de iyi hasılat yapmamaktadır. Çünkü halk, şiddet ve savaştan yorulmakta, bu tür filmleri sevmemektedir. Buna karşın devlet yardımı ile bu tür filmlerin yapımına sayıları arttırılarak devam edilmektedir. Örnek olarak şu filmler gösterilebilmektedir: Ahmet Muratpur-Ateş Seccadesi(1992); Said Alemzade-Tehlikenin Üstünde(1995); Naser Mehdipur-Şok(1995); Muhsin Muhsini Naseb-Hamle(1996) (Yaren, 2002:47).

Bu dönemin belirgin özelliklerinden biri de genç ve yeni sinema sanatçıların faaliyetleridir. Yeni yönetmenler film çekim tekniklerini bilmemeleri ve yeteri kadar tecrübelerinin bulunmaması nedeniyle, genel olarak belirgin bir düşünceye sahip olamamaktadırlar. İlk çalışmalarında ticari amaçlı basit sinema uygulamalarına yönelmektedirler. Diğer bir taraftaysa sanatsal filmler, ülke sınırlarını aşıp dünyaya hitap etmeye başlamakta, filmler uluslararası festivallerde yer almaktadır.

1995'de İran Sineması'nda ön sıraları yine anarşist ve asi gençler doldurmaktadır. Hassas, uzlaşmayan ve itirazcı gençler, caddeler ve sokaklardaki kanlı yüzleri ile filmlerde yer almaktadır. Feriborz Arabniya'nın oynamış olduğu Sultan filmi, Mesud Kimyai'nin İtiraz ve Mercedes filmleri, bunlara örnek gösterilebilmektedir. Mesud Kimyai'nin İtiraz(1999) ve Gheysar(1969) filmleri arasında büyük farklılıklar hissedilmektedir. Gheysar'da namus savunması, kendi kurallarınca yapılmakta iken (dini karakter), İtiraz filminde namus müdafaası kanunlara bırakılmaktadır. Bunun dışında siyasi güçlerin insanların cahilliğini kötüye kullanması ve insanın oyuna gelmesi dile getirilmektedir (Aktaş, 2005:55-59).

1990'lı yılların ortalarında toplum problemleri ve devletlerarası çatışmaların yükselmesinden dolayı hükümet bazı açıklamalar yapmaktadır. O dönemde yasaklanmış olan filmlerden bazılarına gösterim izni verilmektedir. 1982 yılında Ali Hatemi'nin çektiği Hacı Washington filmi, 16 yıllık yasaklamanın ardından ekranlarda izleyici ile buluşturulmaktadır. Daryuş Mehrcui'nin Banu(1992) filmi, Muhammed Rıza Honarmand'ın Görüşme(1984) filmi, Muhsin Mahmelbaf'ın Vazo, Ekmek ve Aşk Nöbeti(1987) filmleri, gösterim izni alan filmlerden bazılarıdır (Aktaş, 2005:60).

2.3. Sosyal Temsil Kuramı

Günümüzde, iletişim bilimi, sosyal psikoloji, siyaset bilimi ve hukuk olmak üzere pek çok alanda çeşitli işlev aralıklarında kullanılmakta olan temsil olgusunun etimolojik kökeni, Romalıların "bir objede soyutlamanın somut hale dönüştürülmesi" anlamına gelen

“repraesentare” kelimesine dayanmaktadır (Gürleyen, 2012:16). Temsil anlamında kullanılmakta olan “repraesentare” kavramının dâhil olduğu sözcük ailesinin etimolojik kaynağıysa Klasik Latince’dir. Klasik Latince’de “yeniden sunmak ya da ortaya çıkarmak, var etmek” anlamlarına da gelen bu olgu, Roma döneminde genellikle müvekkil ile avukat arasında bulunan ilişkiyi belirtmek amacıyla hukuki bir çerçevede kullanılmaktadır (Örs, 2006:2). Ayrıca, “repraesentare” olgusu, köken bakımından Roma döneminde kullanıldığı hukuki anlamının dışında eski tiyatrocuların canlandırmış oldukları karakterlere daha iyi bürünmeleri adına yüzlerine taktıkları maske olan “persona” ile ilişkilendirilmektedir (Skinner, 2005:51).

Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle başlayarak Rönesans hareketiyle sona eren Orta Çağ’da temsil kavramı, Hristiyan ayinlerinin sahnelenmesi anlamında kullanılmakta, sonraki dönemlerdeyse pek çok dalda çeşitli işlev aralıklarıyla kullanılmaya devam etmektedir (Pitkin, 1972:4). Siyasal düşünceler tarihinde Jean-Jacques Rousseau, John Locke ve Thomas Hobbes gibi düşünürlerce siyasal bakımdan ele alınan temsil kavramı, bir anlam inşası şeklinde temsili tanımlamış olan Stuart Hall ve bir gerçeklik veya kökenden yoksun hiper-gerçek temsillere dair bir tartışma alanı oluşturan Jean Baudrillard gibi sosyal bilimcilerce çeşitli açılardan tartışılmaya devam etmektedir.

Serge Moscovici, 1961 yılında ortaya koymuş olduğu sosyal temsiller kuramını, Durkheim’in kolektif temsiller olgusundan yola çıkarak geliştirmektedir. Ancak Moscovici, kolektif temsiller olgusunun çağdaş toplumun anlaşılması bakımından statik bir olgu olduğunu ve toplumsal dünya ile ilgili bilgileri hatırlatma, analiz etme, yorumlama ve onlar hakkındaki izlenimin oluşturulma biçimi olan sosyal bilişleri yeteri kadar açıklayamadığını belirtmektedir (Çolakoğlu, 2011:97). Moscovici bu sebeple, “kolektif temsiller” olgusuna karşı Gabriel de Tarde, Gustav le Bon ve Max Weber’in de olduğu geniş bir entellektüel kavrayış etkisiyle dinamik bir yapıdaki “sosyal temsiller” olgusunu ortaya koymaktadır. Moscovici sosyal temsilleri; kendine has bir mantık ve dile sahip olan, bütün toplum üyelerince ortak bir bilinçle paylaşıp toplum içerisinde yayılan; bilgiler, imgeler, düşünceler ve fikirlerdir (Höijer, 2011:4). Toplumda ortaya çıkmakta ve yayılmakta olan sosyal temsiller, gündelik konuşmalarda bireyler ve gruplarca üretilmekte, bilgi inşasında bir yapı taşı olmak suretiyle aşına olmayan ve yeni olanı aşına kılmaktadır. Böylelikle sosyal ve fiziksel dünyada kurmuş olduğumuz ilişkileri yönlendirmek suretiyle birikimlerin yayılıp anlaşılmasını sağlamaktadır (Çolakoğlu, 2011:99).

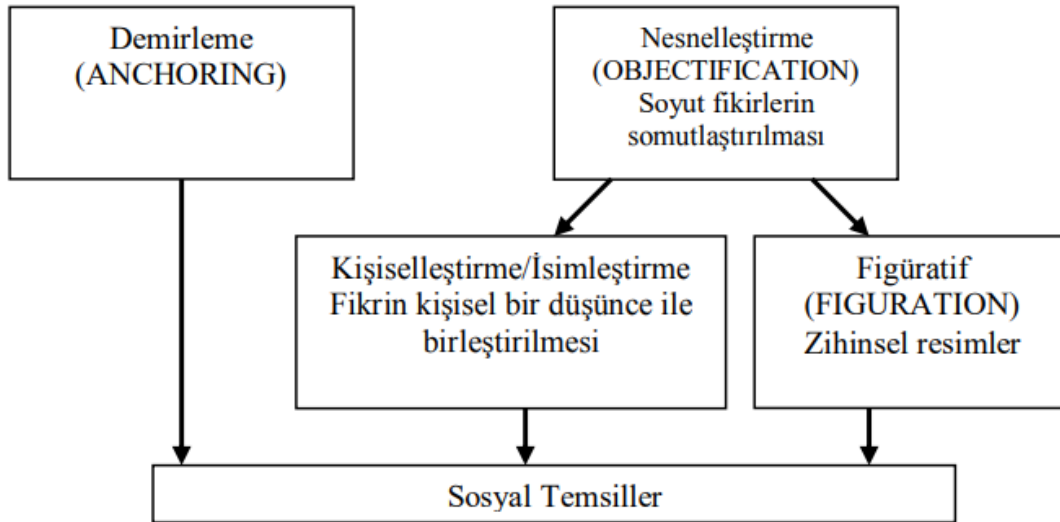
Moscovici, sosyal temsilleri; Hegemonic (hegemonik), Polemic (polemik) ve Emancipated (özgürleşmiş) temsiller olarak üç kısma ayırmaktadır. Hegemonik(Hegemonic) temsiller, toplumdaki bütün üyelerce paylaşılan ve toplumun grupları arasındaki mücadele alanlarından bağımsızlaşmış olan temsillerdir (Ben-Asher, 2013:63). Hegemonik temsiller toplumun politik partileri, alt kültür ve toplumun diğer üyelerince ortak bir biçimde oluşturulmuş olan, açıktan tartışılmasına ihtiyaç duyulmayan olgu statüsündeki statik temsillerdir (Üzelgün, 2015:74). İklim değişikliği gibi, modern toplumlarda bütün insanlık adına tehdit oluşturabilecek temsiller hegemonik temsillere örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu türdeki temsiller, toplumun bütün gruplarınca önemli bir problem şeklinde görülmekteyken, medya bu temsillerin toplumda yayılıp toplum üyelerince benimsenmesinde önemli bir görev üstlenmektedir.

Özgürleşmiş(Emancipated) temsiller, toplumdaki gruplar arasındaki mücadelelerde aktif biçimde dolaşımda bulunan; gündelik argüman, söylem ve dillerle çeşitli yönlere çekilebilmekte olan, inşa halindeki kavram ve imaj öbekleri şeklinde nitelendirilmektedir (Ben-Asher, 2013:64). Hegemonik temsiller ile özgürleşmiş temsillerin arasındaki fark, toplum içindeki belirli gruplarca yapılandırılmış olmasıdır. Özgürleşmiş temsiller, hegemonik temsillerle uyuşmamış olan temsiller şeklinde de nitelendirilebilmektedir (Üzelgün, 2015:74). Özgürleşmiş temsiller, toplumun alt gruplarınca ortaya çıkarılmaktadır. Alternatif tıp ve modern tıp örneği, özgürleşmiş temsillerin örneği olarak gösterilebilmektedir. Toplumdaki gruplar, her iki yöntemi deneyebilmekte ve gündelik yaşam pratikleriyle birleştirebilmektedir.

Polemik (Polemic) temsiller, bilginin bir bütün olarak sosyal otoriteler ya da toplum tarafından alt gruplarla paylaşılması neticesinde ortaya çıkmış olan bir sosyal çatışma ya da anlaşmazlık halini belirtmektedir. Polemik temsiller, komünizm ve liberalizm gibi dünya görüşlerinde görüldüğü üzere karşılıklı dışlayıcı bir özelliktedir (Ben-Asher, 2013:64-65).

Moscovici bütün bu temsil türlerinin temel hedefinin merak uyandıran, belirsiz ve tanıdık olmayı tanıdık haline dönüştürmektedir (Cirhinoğlu vd., 2006:166). Sosyal temsil kuramında, toplumun tanıdık olmayanı tanıtır hale getirmek için nesneleştirme (objectifying) ve demir atma (anchoring) olmak üzere iki farklı mekanizma bulunmaktadır. Mekanizmalardan ilki olan nesnelleştirme (objectifying) süreci Moscovici'ye göre tanıdık olmayı tanıtır hale getirmekte, soyut olguların, ilişkilerin ve niteliklerin somut nesne ve imgelere dönüştürmektedir. Bu süreçle soyut varlık ya da fikir nesnelleştirilmekte ve bir sembol halinde yeniden üretilmektedir. Diğer mekanizma olan demir atma(anchoring)

sürecinde, aşına olunmayan olaylar ve nesnelere belirli manalar yüklenmek suretiyle aşına olunmayan olaylar ve nesnelerin bir sosyal gerçekliğe dönüşmesi sağlanmaktadır. Bu süreçte, olaylara ve nesnelere yüklenmiş anlamlar ve inşa edilmiş gerçekler, doğrudan ya da dolaylı şekilde bu olaylar ve nesnelerle ilgili anlam, anlayış ve kuramlara dayanmaktadır. Moscovici demir atma sürecinin, bir adlandırma ve sınıflandırma süreci ortaya çıkarttığını belirtmektedir. Öyle ki, adlandırılmayan ve sınıflandırılmayan olaylar ve nesneler bir anlam taşımamaktadır. Bununla birlikte, yargılanmayan, değerlendirilmeyen, adlandırılmayan ve tanımlanmayan, olaylar ve nesnelerin başkalarına iletilebilme ihtimali de bulunmamaktadır (Öner, 2002:34). Bu süreçlerden geçmemiş olan olaylar ve nesneler, karşılıklı konuşmalarda yer alamayacağından dolayı sosyal gerçekliğe ait bir parça da olamamaktadır. Adlandırma ve sınıflandırma mekanizmaları, olayları ve nesneleri tanınır hale getirmek suretiyle onlara önem ve anlam kazandırmaktadırlar. Bununla beraber, merak uyandıran, belirsiz ve tanıdık olmayanı tanınır hale getiren bir diğer mekanizmayla Hristiyan toplumlarında "tanrı" olgusunun "baba" olgusuyla somutlaştırılması örneğindeki gibi soyut olanın nesneleştirilmesidir (Cirrinoğlu vd., 2006:165).



Şekil 2.4. Sosyal Temsil Süreçleri

Kaynak: (Moscovici,1988: 215).

Sosyal temsillerin temel hedefi bireylerin merakını uyandıran ancak aşına olmadıkları belirsiz olaylar ve nesneleri tanıdık yapmaktır. Bu süreç, bir manada merak uyandıran ancak aşına olunmayan belirsiz olaylar ve nesnelerin uzaktan yakına, dışarıdan içeriye transferidir. Bu transfer süreci, yabancı olan konular, nesneler, olaylar ve insanların; yargılanması,

değerlendirilmesi, adlandırılması ve tanımlanması süreçlerinden geçmek suretiyle yeni bir bağlama yerleştirilmesi ve dolayısıyla bilinmeyen tasdik edilen kategoride yer almasını sağlamaktadır. Bilinmeyen açıklanmaya başlanmasıyla ortaya çıkmakta olan sosyal temsiller, medya araçları aracılığıyla ifade edilmekte, değiştirilmekte ve yayılmaktadır. Bu sosyal temsilleri insanlar da bir fiziksel gerçeklik şeklinde kabul etmekte ve davranışlarını bu sosyal temsiller doğrultusunda şekillendirmektedirler (Vergès, 1998:166). Örneğin, akıl hastalığının sosyal temsili, akıl hastalığının ya da diğer farklılıkların tehlikelerine karşı sosyal ve bireysel kimliğin korunmasına hizmet edebilmektedir. Bununla beraber, sosyal temsiller kuramı Covid-19, Ebola ve pek çok aşına olunmayan ve eylemlerimizi etkileyen olaylar ve nesneleri anlama fırsatı sunarken, bu sosyal temsiller hakkında insanlara bir bilgi sunmakta, topluluğun devamlılığına ve kültürel kimliğinin korunmasına imkân sağlayabilmektedir. Ancak sosyal temsiller yalnızca tehlike taşıyan olaylar ve nesnelerin toplumda "tehlikeli" ve "farklı" olarak nasıl yerleştiği hakkında bilgiler sunmamaktadır (Kırık ve diğerleri, 2019:12).

Sosyal kavramların anlaşılmasında sosyal temsiller anahtar konumda bulunmakta ve bütün bilimleri ilgilendirmektedir. Bu durum onun birçok araştırma alanında yer almasına sebep olmakta ve temsile ilişkin çeşitli yorumlar ile beraber çeşitli anlayışlar ortaya çıkarmaktadır (Bilgin, 2008:328).

Tablo 2.4. Sosyal Temsil Çalışmaları

Jodelet (1991)	“Deliliğin” Sosyal temsilleri
Farr ve Markova’ (1995)	Sakatlığın” Sosyal temsilleri sakatlık imajı ile ilgili
Moscovici ve Perez (1997)	Çingeneler üzerindeki önyargılar üzerine yapılmış.
Abreu ve Cline (1998)	Etniksel Çeşitli İlkokullarda Matematik Öğreniminin Sosyal Temsilleri”
Gervais ve Jovchelovitch (1998)	“Sağlığın” Sosyal temsilleri
Rutland (1998)	16-18 Yaşındaki İngiliz Çocuklar Arasındaki Avrupa’ya İlişkin Sosyal Temsiller
Schulze (1999)	Evrenin Sosyal Temsilleri”
Jaqueline (1999)	Mezuniyet sonrası yönelimlere ilişkin tercihlerin sosyal temsili
Or, Sagi ve On (2000)	İsrail ve Filistinli lise öğrencilerinin“ Kolektif Başa Çıkma ve Savunma”ya ilişkin temsilleri
Duveen (2000)	“Cinsiyetin” Sosyal temsilleri
Foster (2001)	Mental hastalıklar ile ilgili “Birleştirme ve Ayırma” çalışması,
Lindeman, Pyysiainen, Saariliouma (2002)	Tanrının Temsili
Joffe (2002)	AIDS’in Sosyal temsilleri AIDS hastalığını tanıtarak HIV/AIDS tehlikesini azaltmaya yönelik
Joffe ve Harrhoff (2002)	Britanya’da Ebola’nın temsili
Howarth (2002)	(Brixton) toplumunun sosyal temsilleri , suçlu bireyleri tanımlayarak, sapkın ve tehdit edici durumların, toplum dışında bırakılmasına hizmet eder.
Copozza, Falvo, Robusto ve Orlando(2003)	“İnternet Hakkındaki İnanışlar
Licata (2003)	“Avrupa Birliği’nin Geleceğinin Temsilleri”
Sen ve Wagner (2005)	“Hindistan’daki Hindu –Müslüman İlişkileri örneğinde İç-Grup Çatışmaları”nın temsili
Liu ve Sibley (2006)	Sosyal Demirleme ve Tutumların Yeni Zellanda’daki Kültürel Çeşitliliğe Olan Etkisi
Moloney, Hall, Walker (2005)	Organ Bağışının sosyal temsili
Washer (2006)	Deli dana hastalığının temsili
Raty, Ikonen, Honkalampi (2006)	Depresyona ilişkin sağduyu temsilleri
Helen, Ann vd.(2006)	Saldırganlık sosyal temsillerinde cinsiyet farklılıklarının temsili

Kaynak: (Howarth,2006:69, Menkü, 2006:8)

2.3.1. Sinemada Temsil

Gregory Currie temsil konusundaki genel yaklaşımını, Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science isimli kitabında (Currie, 1995:49); “Temsiller dünyadaki

şeylere epistemik erişiminizi genişletmektedir. Güvenildiği takdirde, o şeylere erişimi sağlanmasa dahi bize onların bilgilerini verebilmektedirler” şeklinde açıklamaktadır.

Hareketli görüntü doğası gereği hem fotografik hem de teknolojik bakımdan kazandığı veya sahip olduğu düşünülmekte olan özellikleri ve zamanla kendine özgü işitsel ve görsel - anlatılar kurabilmesi ile temsil, biçim ve içerik açısından da birçok defa ele alınmaktadır. Bu noktada çeşitli olgular ortaya çıkmaktadır. Reproduction (yeniden üretim) olgusu, sinemanın teknik doğası gereği sahip olduğu bir özelliktir. Sinemadan önce gerçekliğin yeniden üretimi resim sanatına ait kabul edilmekteyken; fotoğraf makinesinin icat edilmesiyle plastik sanatların gerçekçilik anlayışı ve bu anlayışı yansıtırma ihtiyaçları ve şekilleri değişmektedir (Gripsrud, 2010:46).

Sunum (presentation) olgusu, sinemanın ifade aracı olma niteliği ile ilintilidir. Currie'nin(1995) ifadesi ile teknik bakımdan “Çıplak göz ile görünmeyecek detayları lensler görmemizi sağlamaktadır. Dünyayı bize temsil etmemekte (represent), sunmaktadırlar (present)”. Sinemadaki hali ile temsile sinemasal araçlar kullanılarak suretiyle referans alınan her neyse onun yerini tutabilecek farklı ifadeler oluşturmak şeklinde tanımlanabilmektedir. Kurulmuş olan bu ifadeler aracılığı ile ortaya çıkan nihai yargı veya sözse söylem kavramıyla karşılık bulmaktadır.

Söylem olgusu hakkında yapılmış olan çalışmalar konusunda akla ilk gelen film kuramcısı, Saussure ve Saussure'nin dilbilim alanındaki çalışmalarından faydalanarak ortaya koyduğu sinema göstergebilimi ile tanınmış olan Christian Metz'dir. Filmleri birer metin şeklinde değerlendiren Metz onları iç birimleri aracılığı ile analiz ettiği bir yöntem geliştirmektedir. Filmlerdeki söylemi(discourse) açıklama yolu parça-bütün ilişkisi ile sinemanın gramerini ortaya çıkarmak suretiyle, biçimsel bir yöntem ile deşifre etmektir (Metz, 2012:48).

Bir filmdeki temsilleri incelendiğinde dikkat edilmesi gereken unsurlardan başlıcaları(Chatman, 2008:9);

- Temsillerin nasıl kurulduğu; filmin anlatımında görsel, işitsel ve anlatıya dayalı araçlar ile nasıl karşılık bulduğu,
- Neyin temsil edildiği,
- Temsilin kim ya da kimlerden oluştuğu,
- Bu temsilin oluşturulduğu tarihsel dönemin özellikleri,

- Kurulan temsilin hangi klişe ve ölçülere dayandığı sorularına verilecek cevaplardır.

Filme neyin veya nelerin temsil edildiği, filmin konusu ve teması ile beraber düşünülmesi gereken, öncelikle içeriğe dair bir tartışmadır. Bu temsillerin kuruluş şekilleriyse içerik ve biçimle beraber şekillenen, filmsel anlatım araçlarının kullanılış şekilleri, öykünün ne tür bir olay örgüsü kurgusu ile oluşturulduğu ve film için özel olarak tasarlanmış olan görsel-işitsel yöntemlerin hedefe uygun biçimde nasıl kullanıldığını ifade etmektedir (Arnheim, 2009:73).

Filmlerde kurulan temsillerin oluşturulduğu dönem, içinde bulunduğu ülke, filmin yapıldığı yıllara ve şartlara göre çeşitli hassasiyetlere sebebiyet verebilecek; sansür veya oto-sansüre yol açabilecek biçimlerde değişiklik gösterebilmektedir. Filmlerin üreticileri ve yapımcıları toplumsal ve tarihsel şartlardan ayrı düşünülememektedir.

Temsil ile ilgili diğer bir kriter de klişelerin kullanımına yöneliktir. Tıpkı tiyatro oyunları, romanlar ve öyküler gibi bütün kurgu anlatılarda olduğu kadar sinemada da anlaşılır olabilme yolu klişelerin yerli yerinde kullanımından geçmektedir. Yaklaşık iki saatte belli başlı karakterlere vakıf olup onların diğerleriyle ilişkilerini, yaşadıkları olayları ve içinde bulunmuş oldukları evreni anlamlandırmak ve tanımak için karakterler ve olaylar özelinde bir takım klişelerin kullanılması kaçınılmaz olmaktadır. Bazı karakterlerin kısa yoldan olduğundan iyi veya kötü gösterilmesi gibi çözümler gerekebilmektedir. Bu klişelerin filmsel evrende işleyebilmesi için karakterlerin belirli davranışları sergilemesi ve başlarına gelecek olayların kabul edilebilir türde olması gerekmektedir (Kracauer, 1997:41).

Temsile, referans alınan gerçeklik üzerinden yapılmakta olan yorumlamalar ile ulaşılmaktadır. Sanatçının gerçekliği bulunduğu dönem, yöntem, kültür ve araçları ile yorumlaması neticesinde izleyiciye ulaşan temsil meydana gelmektedir. Bu süreç hem temsili oluşturanın hem de onu algılayanın katılımının gerekli olduğu bir yorumlama süreci olarak nitelendirilmektedir. Casebier'in filmsel temsil hususundaki yorumuyla(Casebier, 1991:47):

İzleyici film denilen olgunun dışında tutulamamakta, filmdeki temsilleri ve diğer özellikleri kavrayıp güncel tabir ile metnin oluşumundaki aktif katılımcılar kadar metne dâhil olmaktadır. Bu aktivitelerinde metinlerdeki temsil ve anlamların oluşturulmasında kullanılan kodları kullanmaktadırlar. Bu kodlar arasında sinemacının kendi kodları, kültürel kodlar ve sinemasal kodlar gibi şeyler bulunmaktadır.

Filmsel temsillerin hiç biri rastlantısal değildir. Senaryo aşamasından son aşamaya kadar filmler pek çok değerlendirmeden geçmekte ve nihai manada yapımcıların söylemek istediklerini içermektedirler. Temel referansın somut gerçeklik olduğu en gerçekçi film anlayışlarında dahi, görsel-işitsel ve anlatsal stratejilere dayanmakta olan tercihler bazı unsurları ön plana çıkarırken diğerlerini geriye itmekte ve aralarında hiyerarşiye dayanan bir seçim yapmaktadır. Bu noktada, ortaya çıkan söylem ve temsilin rastlantısal olduğunu düşünmek zordur (Bazin, 2005:12).

2.3.2. İran Sinemasında Kadın Temsili

İslam Devrimi ile beraber kara örtülere bürünüp evlerine hapsedilmiş olan kadınlar film karelerinden de çıkmakta ve dönüşleri de kolay olmamaktadır. Sinemaya getirilmiş olan yasakların yanı sıra kadınlar için konulan yasakların başka bir yeri bulunmaktadır. Asgari düzeyde, olağan bir kadın temsili dahi imkânsızlaştığından dolayı 1979–1983 yılları arasında birçok yönetmen kadına senaryolarına olabildiği kadar az yer vermekte, hatta neredeyse kadını yok saymaktadırlar. Yönetmenlerin geneli için çocuklarında kahraman oldukları filmlere yönelmek, çocuklar ile oluşturulmuş olan metaforik atmosfer aracılığıyla büyüklere verilen mesajlar seçilebilecek en tehlikesiz ve zararsız yol olarak görünmektedir. Diğer taraftan, İranlı çocuk sanatçıların mükemmel performansları ile bu zorunluluk oldukça değerli eserlerin kapısını da aralamaktadır (Parvaneh, 1998: 37-8).

Kadının beyaz perdedeki yer alış şekli ve kadına dair engeller, devrim ardından ilk bir kaç yıl ve sonrasındaki on yılda görece daha ağır bir sorun olmasına karşın, günümüzde de İran sinemasının en büyük problemlerinden biri olmaktadır. Bu problemin ideolojik temeli, Mevdudi görüşüdür. Bu görüş, kadınların devrimin ardından sahneden çıkarılışını teorize eden Hüccetülislam Cevat Mohaddesi'de de aynı şekilde görülmektedir:

Altı ülkede İslami hareketin gelişimini araştırmış olan İslam araştırmacısı Ayub Nazihi İslami kültürde kadının, baştan çıkarıcılığın ve dolayısı ile toplumsal yoldan çıkmanın kaynağı şeklinde görüldüğünü iddia etmektedir (Ayubi, 1993:37). Yoldan çıkmamanın çaresi de kadının örtünmesi, erkeğin de kendini sakınması olduğunu belirtmektedir. Nazihi şöyle devam etmektedir:

Arap-İslami kültür, seksi, hayatın meşru zevklerinden birisi şeklinde kabul etmektedir. Ancak buradaki zorluk, kadınların İslami kültürde cinsel olarak aktif olduklarına, agresif olmamaları şartıyla inanılmaktadır (Ayubi, 1993:36).

Bu durum, feminist sinema kuramınca dile getirilmiş olan kadının, popüler-ticari sinema cephesinde bir arzu nesnesi şeklinde görülüp gösterilmesi durumundan farklılık göstermemektedir (Mulvey, 1997:46). Kadın gösterilmeden de “arzu nesnesi” olabilmektedir. Soltan Parvaneh de, kadına yaklaşım bakımından devrim öncesi ucuz-ticari sinema ile devrim sonrasındaki sinemanın sınırlarını belirlemiş olan zihniyet arasında herhangi bir farkın olmadığını düşünmektedir:

İki sistem de kadınları cinsel objeler şeklinde görmektedir. Biri bedeni ve parçaları ve ardından da sinemada kadının fiziksel varlığını ortadan kaldırmaktadır. Çünkü kadın cinsel bir varlıktır. Ticari sinemaysa kadının bedenini izleyicileri çekme amaçlı kullanmaktadır. Bu iki yaklaşım birbirlerinden farklı görünmelerine karşın gerçekte bir farkları bulunmamaktadır. Her iki yaklaşım da toplumdaki ataerkil sistem kültürünün neticeleri ve her ikisi de kadınları kendi gerçek varlığından ayrılmış, parçalanmış ve pasif olarak sunmaya çalışmaktadır (Parvaneh, 1998:53).

Kadınların senaryodaki kabul edilebilir temsili 1996 Sinemacılar Rehberi’nde şu şekilde tanımlanmaktadır:

Müslüman kadın kesinlikle takvalı, iffetli ve çocuklarının eğitiminden sorumlu, merhametli bir anne ve fedakâr eş olarak gösterilmesi gerekmekte, cinsel arzuları giderme nesnesi şeklinde gösterilmemesi gerekmektedir (akt. Naficy,1995: 64).

Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı(KİRB)’na bağlı olan Senaryo Tasvip Kurulu’nun senaryoyu uygun bulması da sorun çözmemektedir. Film yapımı esnasında kadın-erkek ilişkilerinin ahlak bakımından uygunluğu doğrudan denetlenmekte, karı-koca olmayanların kişilerin film setlerinde bir arada olmaları engellenebilmektedir. Hüccettülislam Hüseyin Naşiri filmin yapımı sürecindeki yasakları şu şekilde sıralamaktadır:

Kadının yabancı erkekler ile bir arada bulunması ve temas etmesi, dans etmesi, koşması, elbisesi, gülüşü, şarkı söylemesi, ziyneti, makyajı, duygularını ifade ediş şekli, erkeğe benzetilmesi (İslam’a aykırıdır). Filmlerdeki ilişkileri ne düzeyde olursa olsun kadın ve erkek oyuncular, birbirleriyle mesafeyi korumaları gerekmektedir (akt. Aktaş, 2005: 296).

Netice olarak, KİRB’in oluşturmuş olduğu genel kurallar silsilesinde KİRB film sinopsislerini incelemek ile işe başlamakta, üstünü çizdiklerini dışlamakta, kalanların da senaryolarını değerlendirmektedir. Az sayıdaki seçilmiş senaryonun üretim izni

onaylanmakta, üretim sürecinde yapılanlar yerinde denetlenmekte ve bitirilmiş olan filmler izlenerek yeni sakıncalar saptanmakta, saptanan sakıncalar neticesinde kimi senaryolar ayıklanırken kimileri de son aşamada rafa kaldırılmaktadır.

1986 yılından itibaren kadınların hoca, oyuncu ve yönetmen sıfatlarıyla sinemada yer bulmuş olmaları yeni bir aşamaya geçildiğini göstermektedir. Kadınlar mayın tarlasına benzeyen engellere ve karşılaştıkları tüm sorunlara karşın sinemaya geri dönmekte, film karelerini oluşturmak ve o karelere ruh ve renk verme konusunda da belirleyici roller üstlenmeye başlamaktadırlar. 1989 yılında senaryoları önceden onaylama şartı kaldırılmakta, sansürlenmiş filmlerin büyük çoğunluğu gösterim izni alabilmektedir. Böylelikle İslami liberalleşme olarak nitelendirilebilecek bir dönemin önü açılmakta ve film konuları çeşitlilik göstermekte, birçok İran filmi İran dışında da başarıya ulaşmaktadır (Dönmez, 2006:15).

1993 yılına kadar nitel ve nicel bakımdan önemli bir sıçrama olarak değerlendirilecek bu gelişmeler yaşanmaktayken, İran sinemasının “auteur” kadınları kendi tarzlarını, dillerini ve yollarını aktardıkları birçok filme imzalarını atmaya başlamakta, sinema ve sanata ilgi duyan genç kadınlar ile beraber toplumdaki tüm kesimlerden kadınlara da örnek olmaktadır. Fakat uzun süren bir politik istikrarın yaşanmaması sebebiyle 1993 yılında bu gelişim tekrar engellenmek istenmekte, kadınların aralamış oldukları perdeler tekrardan sıkı sıkı gerilmektedir. Bu bakımdan devrimin ardından, tartışmaların merkezinde İslam ve kadının olduğu birçok gel-gitler görülmektedir (Öztürk, 2000: 93).

3. YÖNTEM

3.1. Yöntem

Göstergebilim, işaretler bilimi olarak ifade edilmekte; herhangi bir aracın işaret sistemi şeklinde incelenmektedir. İletişim adına kullanılabilecek bütün öğeleri göstergebilim incelemektedir. Kişilerin iletişim amacıyla kullanmış olan doğal diller, moda, yazınsal yapıtlar, paralar, reklam afişleri, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, mimari herhangi bir düzenleme, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir kentin yerleşim planı, trafik işaretleri, görüntüler, işitme engellilerin kullandığı alfabe, kısacası bildiririm amaçlı veya bildiririm amaçlı olmayan farklı işaret birimlerinden meydana gelen bir dizgedir. Bu dizge birimleri genel olarak gösterge şeklinde isimlendirilmektedir (Rıfât, 2009). Göstergebilime ismini İngiliz filozof John Locke(1632-1704) vermektedir. Locke, ilk olarak ‘semeiotike’ ifadesini kullanmak suretiyle ‘doctrine of signs (göstergeler öğretisi) şeklinde ifade ettiği semiyotiğin, bilimin üç temel branşından biri olması gerektiğini öne sürmektedir. Locke’nin ardından birçok düşünür ve yazar eserlerinde dil dışı ve dilsel göstergelerin incelenmesini ele almakta, bu bağlamda Locke’yi takip etmektedirler.

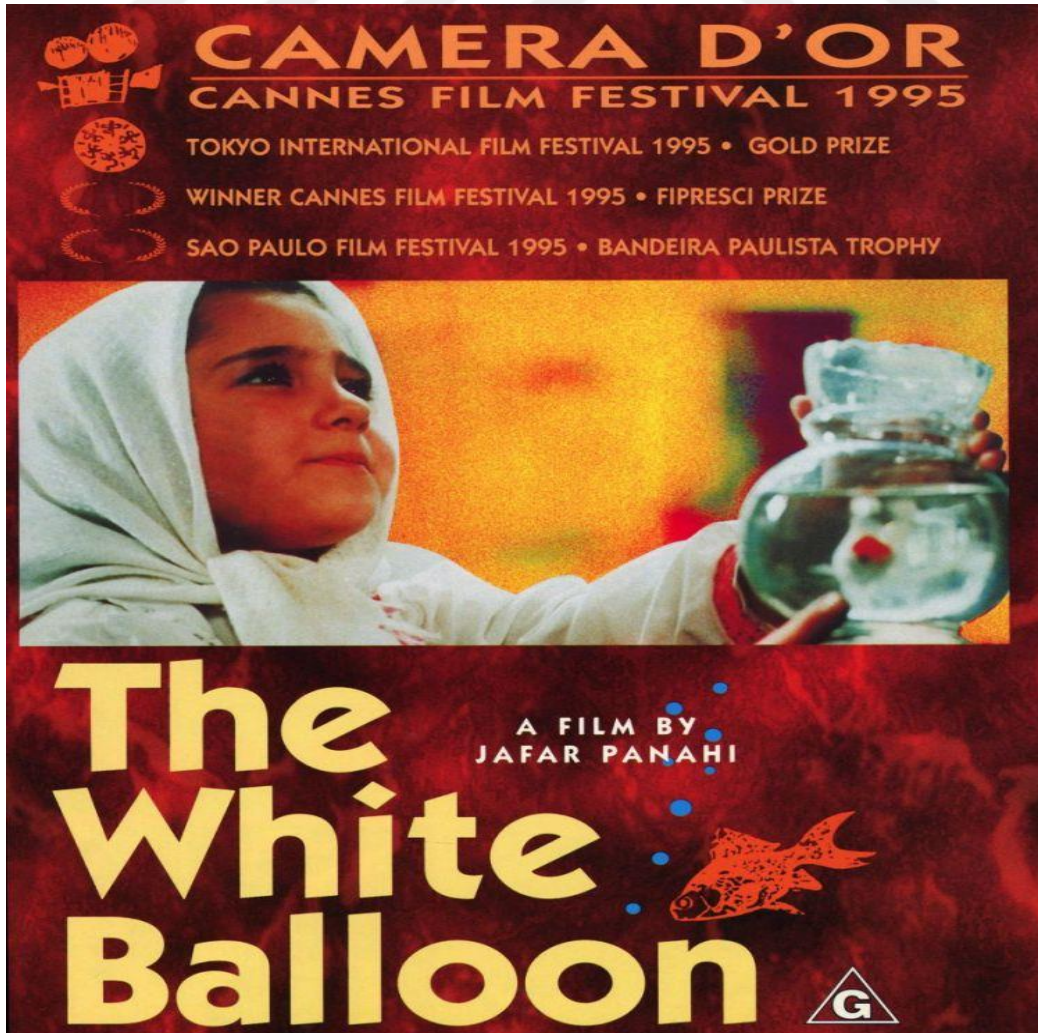
Çağdaş göstergebilimin kuruluş tarihi 20. yy başlarına dayanmaktadır. Filozof Charles Sanders Peirce ve dilbilimci Ferdinand de Saussure hemen hemen aynı zaman zarfında, birbirlerinden habersiz bir biçimde çağdaş göstergebilimin temellerini atmaktadırlar (Rıfât, 2009). Mantıkçı ve ayrıca pragmatizmin de kurucusu olan C. Peirce semeiotic kavramını kullanmak suretiyle genel bir göstergeler kuramı tasarlamaktadır. Mantık temelinde bir göstergebilim anlayışını savunmuş olan Peirce, göstergelerin mantıksal işlevi üzerinde durmaktadır. Göstergebilimi bağımsız bir bilim dalı haline getiren Peirce, fikirlerini bu yöntem ile sistemleştirir iken, dilbilimci Ferdinand da Saussure “sémiologie” adıyla tasarlamış olduğu bilimi “yeri önceden belirlenmiş olan ve gelecekte kurulacak bir bilim dalı olarak ifade etmektedir. Peirce’den farklı olarak Saussure “signifiant” (görsen) ve “signifie” (gösterilen) şeklinde ikili bir yapı oluşturmaktadır (Rıfât, 2009).

Çağdaş göstergebilimin diğer bir önemli ismi olan Roland Barthes, geliştirdiği özgün yaklaşım ile çoğunlukla popüler kültür çözümlemeleri hususunda çalışmaktadır. Barthes’ın geliştirmiş olduğu çözümleme yöntemi, bildiririm gayesi taşımamakla beraber anlamlı bazı olguları (mobilya, giyim vb.) içermektedir. Barthes bütün bunları signification (anamlama)

olgusu aracılığı ile göstergebilime bağlamakta, göstergeler ile ikincil gösterilenler veya yan anlam gösterilenleri arasındaki bağlantılar üzerinde durmaktadır (Vardar, 2001). Saussure geleneğinin temsilcilerinden olan Barthes, Saussure'ün aksine, dilbilimi göstergebilimin bir parçası olarak değil, göstergebilimi dilbilimin bir parçası şeklinde olması gerektiğini savunmaktadır(Erkman, 1987).

3.2 Yönetmen Hakkında Bilgi

11 Temmuz 1960 tarihinde İran'da doğmuş olan Cafer Panahi, Majid Majidi, Bahman Ghobadi ve Abbas Kiarostami gibi ustalarıyla aynı şekilde ciddi manada sinema hayatına (Yaralı Başlar 1988) kısa filmi ile başlamakta ve İran Yeni Dalgası'nın önemli isimlerinden biri olmaktadır. Sonrasında Abbas Kiarostami'ye ait olan Zeytin Ağaçları Altında isimli filmde yardımcı yönetmenlik yapmış olan Cafer Panahi'ye ait ilk uzun metrajlı filmin (Badkonake Sefid, Beyaz Balon, 1995) senaryosunu da Abbas Kiarostami yazmaktadır. Panahi sinemasında, Abbas Kiarostami'nin ilk dönem çocuğu merkez almış olduğu filmleri ile biçim ve içerik olarak benzerlik göstermesinin yanı sıra sinemalarında deneysel ve sosyal gerçekçilik yönleri de bulunmaktadır.



Panahi Ghobadi gibi sinemada mevcut rejime karşı propagandist ve eleştirel bir dil kullanmaktadır. Sonrasında açlık grevine kadar varmış olan cezaevi süreci 2010 yılında 2 milyon riyal kefalet ile sona ermesine karşın, yurt dışına çıkış, film çekim ve uluslararası film festivallerine katılım yasağı devam etmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nden almış olduğu Konuşma Özgürlüğü Ödülü'nün ardından Panahi: "Ben siyasi film yapmam çünkü bir gruba veya partiye üye değilim. Sosyal bir sinemacı sorumluluğuyla toplumun çelişkilerine tepki gösteriyorum" şeklinde konuşmaktadır.

Üçüncü filmi olan "Dayereh" (Daire, 2000)'de, toplumun dışladığı kadınları ele almak suretiyle doğrudan kadın sorunlarına yönelmekte, diğer filmlerinde de sosyal gerçekçi çizgiden ayrılmadığı görülmektedir: Kanlı Altın (Talaye Sorkh 2003), Ofsayt (Ofsayt, 2006). Daire'de filmin bütünündeki her bir karakterin aynı günde yaşadıklarının plan sekans anlatım ile birbirlerine bağlanması ve dairesel anlatım ile dönüp dolaşıp aynı yere çıkılmasıdır. Bu dairesel hareketi Panahi diğer filmlerinde de sık sık kullanmaktadır. Örneğin Kanlı Altın filmi, Hüseyin isimli karakterin intiharı ile neticelenen mücevher dükkânındaki soygun ile başlamakta ve filmin sonunda da aynı sahneye geri dönülmektedir (Baskın, 2012).



Panahi, Ayna ve Beyaz Balon'dan Daire'ye uzanmakta olan filmsel sürecini ise şu şekilde ifade etmektedir (Kanat, 2006: 47):

“Önceki filimlerimde, çok önem verdiğim çocukların sorunlarına yoğunlaştım ve bu filmler benim olgunlaşmamı temsil etmektedir. Ancak asıl soru şu: Beyaz Balon ve Ayna filmlerinde, peşlerine düşmüş oldukları şeyi başarmak adına olağanüstü bir gayret sarf eden o çocuklar büyüdüklerinde aynı incelik ve hassasiyetlerini koruyabilecekler mi? Herkesin çok iyi bildiği üzere, toplum onları belli bir çember içerisinde tutmakta ve eğer bu çemberden çıkmak isterler ise bunun için bir bedel ödemeleri gerekmektedir. Gerçek hayatta bu durum yaşanmakta ve ben bu duruma öfke ile yaklaşmaktayım. Filimlerindeki öfke, bu durumu anlatış şeklimden kaynaklanmamakta, durumun kendisindedir. Toplumun mevcutta bir öfkesi bulunmakta ve ben de bu öfkeyi perdeye yansıtmaktayım; yoksa ben hiç öfkeli değilim.”

Yönetmenin ses getirmiş olan filmleri tıpkı Kiarostami'deki gibi çocuğu merkeze almış olan filmlerdir. Ayna ve Beyaz Balon filmleri Berlin ve Cannes Film Festivali'nden ödül almakta, Daire filmi ile de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan'ın sahibi olmaktadır. Çocuk temsiliinde ödül almış olduğu Daire ve Beyaz Balon filmleri yönetmenin aynı zamanda ilk uzun metrajlı filmleridir.

Usta yönetmen Kiarostami den etkilendiği her karesinden belli olan Beyaz balon filmi İran sinemasının vazgeçilmezi olan çocuk kahramanların peşlerinden koştukları küçük idealleri , toplumsal isteklerin alegorisi gibidir. Annesinden kopardığı parayla bir balık almak isteyen Raziye'nin küçük ve masum isteği , Kiarostami'nin ödev defterini arkadaşına ulaştırmak için (Arkadaşımın Evi Nerede ? (Khaneye-ye Dost khodjast ? 1988) anımsatır.

Abbas Kiarostami'nin ilk dönem kısa filmlerinin de yine benzer konulara ait hikayelerden oluştuğu düşünülürse Panahi'nin Beyaz Balon'un ve bu filmde sonra çekeceği Ayna'nın (Ayneh 1997) Kiarostami sineması ile hem biçim hem de içerik açısından bir çok yönüyle benzerlik taşıdığı gözden kaçmaz.

Ayna yine Kiarostami sinemasında sık sık vurgulanan bir durumu; çocuklar vesilesiyle hem çocuk doğasının evrensel bütünleştiriciliğinin sembolizmini taşır , hem de kurmaca olarak gerçekliğin yarı saydam ve geçirgen bir merceğe dönüşmesi işlevini yerine getirir.

Cafer Panahi'nin tüm dünyada tanınmasına vesile olan Altın Ayı ödüllü Daire (Dayere ,2000) Tahran'daki bir grup kadının hayatlarının kesişmesini,esasinda hepsinin aynı kaderi

paylaşmasını konu edinir.Daire neredeyse bir biri içine geçen halkaların birleşimi gibi kurgulanmıştır. Doğan bir kız çocuğuna üzülen akrabadan, hapisten kaçan üç kadın karaktere , oradan maddi inkansızlıktan dolayı çocuğunu terk edip giden bir anneye ve en son bir hayat kadınına bağlanır.

Her bir kadın karakterin aynı gün içinde yaşadıkları , plan sekans anlatımla (bu plan sekanslar dairesellik arz eder.) birbirine bağlanır . Bir diğer kadın karaktere geçişte adeta bir öncekinin bütün dertleri ve acıları da aynen naklolur.Her bir karakterde tezahür eden bu olgular içinden çıkılmaz olduğu için dairesel bir kısır döngüye dönüşür. Filmin başlangıcı ile sonu arasındaki bu döngü , ülkede doğacak bir kız çocuğunun Tahran'da nasıl bir hayatla karşılaşacağını , kaderinin nasıl sonlanacağını bütün şiddetiyle göstermektedir.

Panahi bu dairesel hareketi diğer filmlerinde de sık sık tekrarlayarak adeta bir leitmotif olarak kullanır.Örneğin Kanlı Altın (Talaye Sorkh,2003) senaryosunu yine Abbas Kiarostami'nin yazdığı ve Cannes film festivalinde jüri ödülü alan bu film Panahi filmografisinde ilginç bir yerde durur.

Sürekli kadının temsili üzerinde kafa yoran yönetmen bu kez de İran sorunsallarını daha geniş bir perspektiften görüntülemiş ve detaylandırmıştır.İran'daki mevcut sisteme karşı öfke ve tepkisini daha ironik ve hümanist bir bakış açısı ile gösteren Panahi , her ne kadar ısrarla tüm beyanatlarında politik bir sinema yapmadığını söylese de , hem otoritenin gülünçlüğü , absürlüğünü , hiçbir şekilde kabul edilemez tutumunu rejimin yüzüne vurması itibariyle hem de kamerasının duruşu itibariyle politiktir.

Panahi Makhmalbaf ailesinin İran'daki rejime karşı hırçınlığının vardığı oto-oryantalizm tehlikesine düşecek kadar kaba bir politik sinemadansa daha estetik olan kaygı ve yaratıcılığı ön plana çıkararak özellikle bu çabayı filmlerinin bir çeşit olmazsa olmaz haline getirir.Otoriter rejimin temsili konumundaki devrim muhafızlarını , polisleri katı otoriter yapıyı sarsacak ilk gönüllüler olarak resmeder.Rejim tüm katılığı ile özellikle kadın karakterlerin karşısına dikildiğinde bile Panahi'nin tavrı , tıpkı Kanlı Altın filmindeki Hüseyin'in herkese aynı pizzadan dilimler sunması gibi birleştirici bir tavidir.Panahi filmlerinin İran'a bakışı daha vakur ve soğuk kanlıdır önermesi yapılabilir.Ancak açlık grevine kadar uzanan cezaevi sürecinin Panahi sinemasında nasıl bir etki oluşturacağı ve filmlerinin bundan sonra nasıl bir mecrada ilerleyeceği de merak konusu olmuştur.

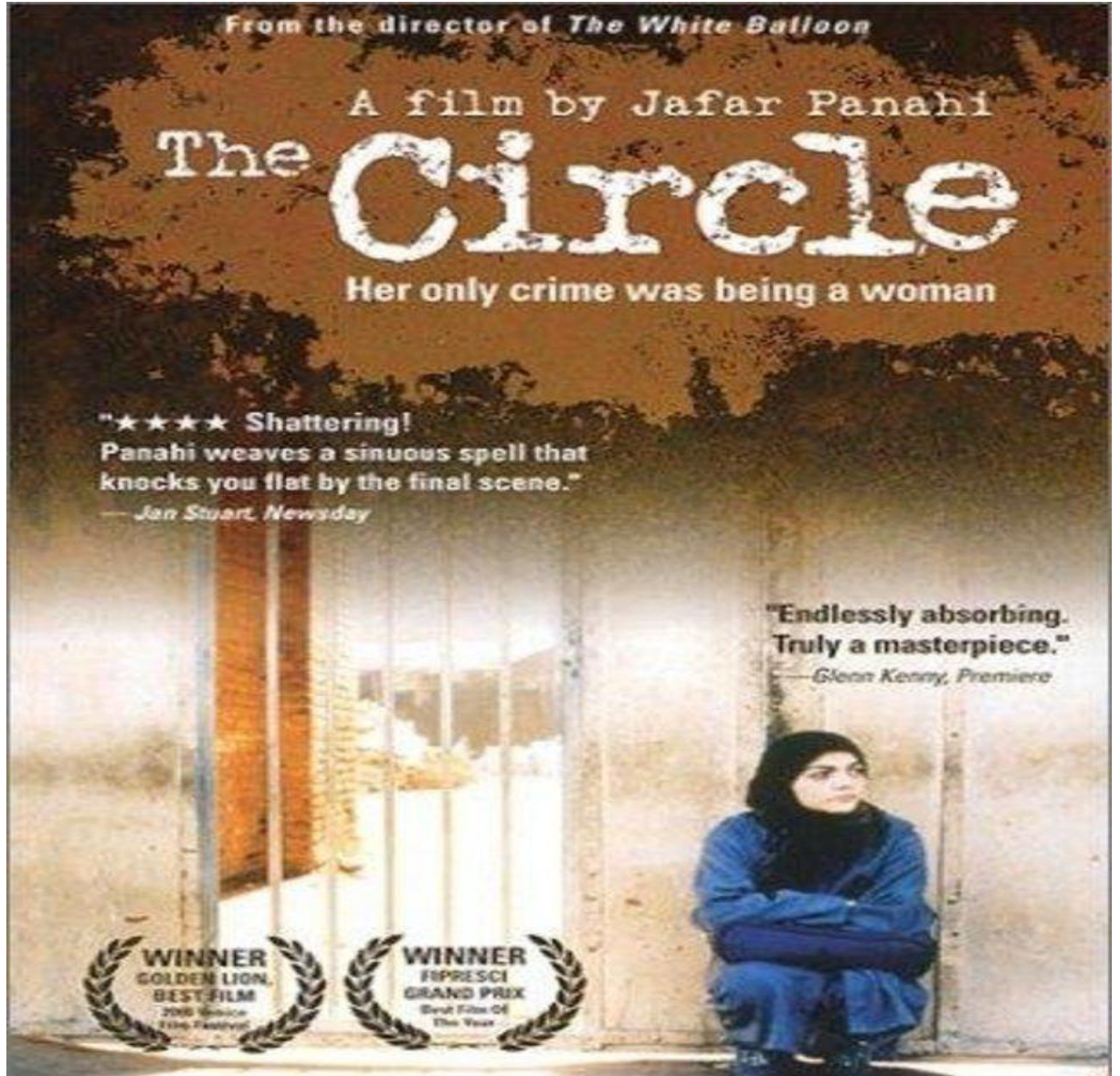
2015 yapımı Taksi Tahran (Taxi Tehran) filminde ise yasaklı bir yönetmenin yaratıcılığı ile taksiye binen müşterilerin güncel hikayeleri anlatılmaktadır.Yönetmen taksi şoförüdür ve hiç taksiden inmeden bütün Tahran gezilir ve yaşam gösterilir.

2018 yılında çektiği 3 Hayat filmi (3 faces 2018) filmi Cannes film festivalinde en iyi senaryo ödülü almıştır.Panahi Taksi Tahran ve 3 Hayat filmlerini hem yönetmiş hem de Cafer Panahi olarak rol almıştır. Yönetmenin bu filmlerinde kendisini İran halkı ile iletişim kuran bir entelektüel olarak konumlaması Gramsci'nin organik aydın tanımlamasını akla getirir. Yani bu da mesafesiz bir ilişki ve toplumla duygusal bağ kurabilmektir.Panahi tamamen bunu benimsemiş ve bir söyleşisinde “ Benim yerim burası.Herşeyden önce bir sinemacı olarak yürüyüşüyle, yemesiyle, içmesiyle tanıdığım İranlıların filmlerini yapmak istiyorum , yapmalıym da.Zaten bu nedenle hep amatör oyuncularla çalışmayı tercih ettim , ortak yüzler ve bedenler bulmak için.” Sözleriyle kendisi için öncelikli olanın , kendi gerçekliğini İran halkının gerçekliğinden ayırmamak olduğunu ortaya koymuştur.

4. BULGULAR

Bu bölümde Daire, Ayna ve Ofsayt isimli filmlerin incelemesi yapılacaktır.

4.1. Daire Film Analizi



1990'lı yılların sonlarına doğru İran'da, bilhassa İslam Devrimi karşıtı yönetmenler, Modern Sinema adı altında kadın temalı politik filmler çekmek suretiyle, toplumun öteki olarak gördüğü kadınlara dair görünmezlik perdesini yok etmek istemektedirler. İran'da çekilmiş olan kadın temalı politik filmlerin en önemlilerinden birisi de Daire filmidir. Bu film,

kimlik kavramı üzerinden belleğe yönelen yapısı ile dikkat çekmektedir. Toplumda var olan cinsiyet ayrımcılığı, filmde kadın kimliği üzerinden kurulan anlatım eşliğinde, toplumda egemen olan söylem dışına çıkılıp verilmektedir.

Filmde farklı karakterde ancak aynı kaderi paylaşmakta olan beş kadının hikâyesi konu edilmektedir. Filmin öyküsü sadece bir kadın üzerine değil, birçok kadının üzerine kurulması öyküyü sanatsal bir boyuta taşımaktadır. Filmde her bir kadın karakter vasıtasıyla geçmiş ve bugün tasarlanmaktadır. Göstergebilimsel olarak düz anlam ve yan anlam açısından bakıldığında düz anlamdaki kadın karakterlerden bir kısmı yan anlamda belleği yani geçmişi temsil etmekte, diğer kısmı da belleğin yeniden inşasını, bugünü temsil etmektedir.



Tablo 4.1. Daire Filmi Hemşire İle Solmaz'ın Annesinin Konuşması

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Kadınların yaşadığı korku ve tedirginlik	Kadınların geçmişten günümüze uğradıkları baskı ve yaşadıkları acılar	İki kadın arasında geçen diyalog	İran toplumunda kadının kimiksizleştirilmesi	İran toplumunda kadının yeri ve konumlandırılması

Filmdeki en önemli kadın karakterlerden biri olan Solmaz Golami, cezaevinde bir kız dünyaya getirmektedir. Film Solmaz'ın doğum sahnesiyle başlamaktadır. Fakat kadının yüzü film boyunca gösterilmemektedir. Filmin ilk sahnesinde hemşire ile Solmaz'ın annesi arasında geçmekte olan diyaloglardan ve Solmaz'ın annesinin hemşire ile konuşmasından bebeğin kız olduğu anlaşılmaktadır. Seyircinin yönetmen tarafından filmin ilk sahnesinde bu tarz bir durum ile karşı karşıya bırakarak kadının İran toplumundaki yeri hakkında bilgi vermek istemektedir.

Filmin en önemli karakterlerinden birisi olan Solmaz'ın ve annesinin bu sahnede yaşadıkları acı, korku, tedirginlik ve çaresizlik gibi kadının geçmişine ait duygularına tanık olunmaktadır. Bu noktada yönetmen Panahi'nin Solmaz'ın hikâyesine değindiği filmin ilk bölümünde izleyicilere, devrimin yıkıcı etkilerinden en fazla etkilenen kadınların çektikleri acıları gösterip kadınları geçmişleri ile yüzleştirmeyi amaçlamaktadır. Burada düz anlamda kadınların yaşadığı korku ve tedirginlik, yan anlamda kadınların geçmişten günümüze uğradıkları baskı ve yaşadıkları acıları ifade etmektedir.

Filmin bir diğer önemli kadın karakteri de Arizu'dur. Yönetmen, Arizu karakteriyle kadını geçmişteki aciz ve pasif görünümünden çıkararak, kadına günümüzün şartları doğrultusunda aktif ve güçlü yönlerini ön plana çıkaracağı yeni bir görünüm kazandırmaktadır. Filmde cezaevinden firar eden Arizu'nun, sokakta kendilerine sataşan erkekler ile tartıştığı, yasak olmasına karşın sokak ortasında rahatça sigara içtiği, birlikte cezaevinden kaçtığı ve telaşlı tavırlar sergilemekte olan arkadaşı Nergis'i sakinleştirmeye çalıştığı, paraları olmamalarına karşın vazgeçmeden arkadaşlarından borç aradığı sahneler bu durumun göstergelerindendir. Yönetmen filmdeki Arizu karakteriyle kadının ötekileştirildiği geçmişe karşın, kadını toplum ve ailedeki öteki konumundan kurtararak, kadın kimliğini yüceltmektedir. Panahi filmdeki Arizu karakteriyle, kadınların geçmişte yaşamış oldukları kötü anıları gün yüzüne çıkararak kadınların geçmişleri ile hesaplaşmalarını sağlamakta ve böylece yine belleği dönüştürmektedir. Sönmez, geçmişte yaşanmış olan kötü anılar ile baş etmede, bunların olumsuz etkileri ile mücadelede, rahatsız edici geçmişten kurtulmak için harcanan çaba, bir bakıma travmaların ortaya çıkarılarak tedavi edilmesi süreci şeklinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (Sönmez, 2012: 17- 18).



Tablo 4.2. Daire filmi Arizu'nun sokakta sigara içtiği sahne

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Sokakta sigara içen Arizu	Kadınların geçmişte yaşamış oldukları kötü anıları gün yüzüne çıkararak kadınların geçmişleri ile hesaplaşmalarını sağlamak	Sigara içen kadın	Kadınlara dayatılan yasaklara karşın kadın kimliği öne çıkarılmaktadır	Kadının ötekileştirildiği geçmişe karşın kadın kimliğini yüceltmektedir

Filmdeki bir başka karakter de Arizu ile beraber firar eden Nergis'tir. Nergis, Arizu'dan oldukça farklı bir karakterdedir. Panahi, Nergis karakteriyle toplumun ataerkil düzenine başkaldırmaktan korkan, bu sebeple sessiz kalan kadınların da olduğunu gösterip geçmişe göndermede bulunmaktadır. Çünkü filmde Nergis karakteri, cezaevinden kaçmasına karşın yine de ürkek, tedirgin, erkekler ile diyaloga girmemeye çalışan bir kadın olarak görülmektedir. Bu noktada belleğin yeniden inşasını temsil eden Arizu'nun aksine filmde Nergis'in belleği temsil eden bir karakter olduğu görülmektedir. Gösterge bilimsel açıdan bakıldığında düz anlamdaki Nergis'in korkak ve sessiz karakteri, yan anlamda kadının İran



toplumundaki konumunu ifade etmektedir.

Tablo 4.3 Daire filmi Arizu ile Nergis'in firar sonrası sahnesi

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Arizu ile firar eden ürkek ve tedirgin karakter olan Nergis	Kadının İran toplumundaki konumunu	Firar eden iki kadın	Korkusuz ve rahat olan Arizu ile İran toplumundaki tedirgin ve ürkek karakterdeki	İran toplumundaki kadın

			Nergis	
--	--	--	--------	--



Tablo 4.4. Daire filmi Pari ile Munir'in buluşması

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Çeşitli zorluklarla mücadele eden Pari	Yaşadıklarından çekinip saklaması itibarıyla geleneksel İran kadını, zorluklara göğüs gerip pes	Konuşan iki kadın	İran toplumundaki bellek ve belleğin yeniden inşası	Geleneksel İran kadını ve kadının yeni kimliği

	etmemesi itibarıyla kadının kazandığı yeni kimlik ifade edilmektedir			
--	--	--	--	--

Filmin önemli karakterlerinden bir diğeri de Fereşteh (Pari)'dir. Diğer karakterler gibi Pari de firar etmektedir. Yönetmen, Pari'nin hikâyesiyle hem kadının geçmişini ele almakta hem de Pari'nin güçlü, mücadeleci, bütün zorluklara direnen ve pes etmeyen yönünü ortaya çıkarmak suretiyle kadını, kazandırdığı yeni kimliği ile bugüne taşımaktadır. Cezaevinden firar eden Pari'nin yasak ilişki neticesinde hamile kalması ve İran'ın yasaları gereğince kadının hem kürtaj hem de nikâhsız çocuk doğurması mümkün olmadığından, kimsenin haberi olmayacak şekilde bu işi çözmeye çalışması, kadının sancılı geçmişini gözler önüne sermektedir. Fakat kadının bu işi çözebilecek tek kişi olarak gördüğü ve uzun süredir de görüşmediği arkadaşı Munir'ı bir süre araması ve nihayetinde bulmasıysa kadının mücadeleci ve güçlü yönünü vurgulamakta olan önemli sahnelerinden biridir. Panahi, bu sahneyle beraber kadını geçmişteki öteki ve pasif imajından sıyrıp günümüzde olmasını arzuladığı yeni imajı ile buluşturmaktadır. Gösterge bilimsel açıdan bakıldığında Pari'nin yaşadıkları düz anlamdaki zorlukları ifade etmekte iken yan anlamda yaşadıklarından çekinip saklaması itibarıyla geleneksel İran kadınına, zorluklara göğüs gerip pes etmemesi itibarıyla kadının kazandığı yeni kimliğini ifade etmektedir.

Filmdeki Elham karakteri, cezaevinden çıkışından kısa bir süre sonra çalışmış olduğu hastanede tanıştığı bir doktor ile evlenen, fakat geçmişini saklayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Yardım bekleyen Pari'ye, kocasının geçmişi ile alakalı bir şeyler öğrenmesinden korkarak yardım edemeyen Elham, geçmişi ile yüzleşmeye cesaret edemeyen ve yaşadığı hayatından gayet memnun bir karakterdir. Tam da bu noktada Varoluşçu Feminist De Beauvoir'ın bu konu ile ilgili görüşlerine yer vermek gerekmektedir. De Beauvoir'e göre, kadınlar, korunan nesne olma rolünün getirmiş olduğu bilinen avantajlarla baştan çıkmaktadır. Bu avantajlar, kişinin kendi hayatının sorumluluğunu almasından çok daha kolay gelmektedir (Donovan, 2015: 236). Toplumda gayet iyi bir mevkide bulunan doktor ile evlenen Elham'ın

geçmişine set çekip kocasının güdümüne girmesi ve kocasının geçmişini öğrenebileceği korkusuyla zor durumda olan ve kendisinden yardım bekleyen arkadaşı Pari'ye dahi yardım etmemesi, De Beauvoir'ın yukarıdaki görüşünü desteklemektedir. Bu noktada filmdeki anlatımın önemli bir parçası konumundaki Elham'ın, toplumda hâkim olan ataerkil düzene sahip çıkması sebebiyle belleği temsil ettiği söylenebilmektedir.



Tablo 4.5. Daire filmi Pari ve Elham'ın buluşması

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Geçmişinin öğrenilmesi korkusuyla arkadaşı Pari'ye yardım etmeyen Elham	Toplumda hâkim olan ataerkil düzen	Pari ve Elham	Pari'ye yardım etmekten korkan ve ondan çekinen Elham	İran toplumundaki ataerkil düzen



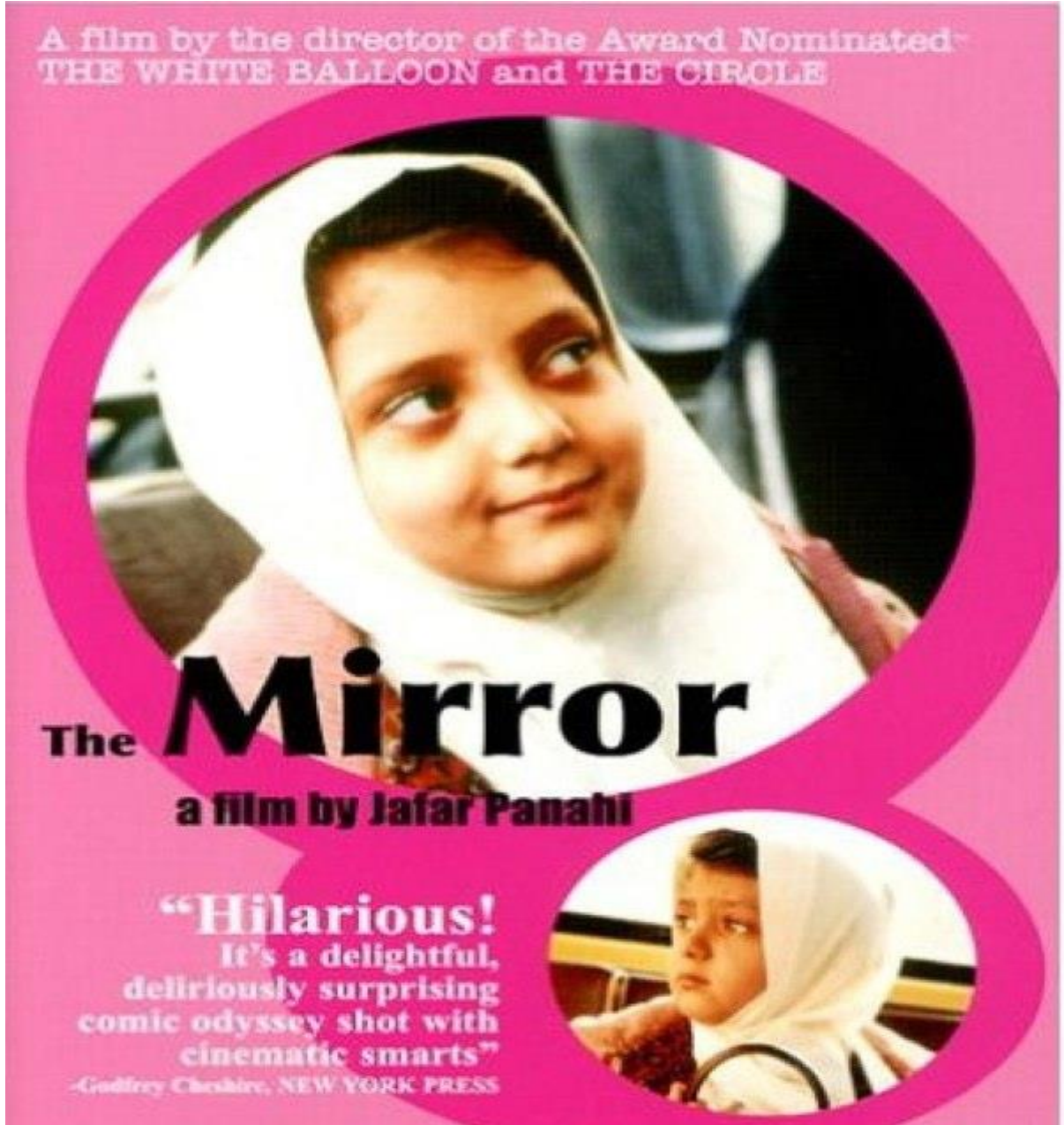
Tablo 4.6. Daire Filmindeki Mojgan Karakterinin Gösterildiği Sahne

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Süslü kıyafetli ve aykırı giyişi ile geleneksel İran kadınından farklı bir karakter olan Mojgan	Kadını sancılı geçmişinden kurtarıp bugünün koşullarında yeniden inşa ederek kadın kimliği yüceltmektedir	Süslü ve bakımlı bir kadın	Geçmişteki kadın algılarına zıt olan kadın	Kadının geçmişteki konumunun değiştirilerek kadını yüceltmek

Filmdeki en önemli ve en dikkat çeken karakterlerinden biri de Mojgan'dır. İran'da bir fahişe olarak yaşamını sürdüren Mojgan, süslü kıyafetleri, rujlu dudakları ve başörtüsünün

altından görünen saçları ile filmdeki en aykırı karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Boş vermiş tavırları ile dikkat çeken kadın, bilhassa polislerce yakalandığı sahnede korkusuz duruşu ile izleyiciyi şaşırtmaktadır. Mojgan'ın toplumdaki ataerkil yapıyı umursamaz ve bu denli korkusuz tavırları, onu filmin bugünü temsil eden karakterleri arasına sokmaktadır. Kadın, araç ile sorgulanmaya götürülürken oldukça sakin kalmakta, hatta aracın içerisinde yasak olmasına karşın pek çok erkeğin içinde çekinmeden sigara bile içmektedir. Gösterge bilimsel açıdan bakıldığında düz anlamda süslü kıyafetli ve aykırı giyinişi ile geleneksel İran kadınından farklı bir karakteri ifade etmekte iken, yan anlamda kadını sancılı geçmişinden kurtarıp bugünün koşulları çerçevesinde yeniden inşa ettiği bellek içerisine yeni kimliği ile beraber yerleştirmektedir. Böylelikle dönüştürmüş olduğu bellekte kadın kimliğini yüceltmektedir. İran'da kadını mağdur eden ve ötekileştiren geçmişe inat, bu film aracılığı ile tekrardan inşa ettiği bellekte kadını daha güçlü ve özgür bir konuma yerleştirmekte ve geçmişteki kadına yönelik algıyı değiştirmekte, böylelikle kadınları örgütlemektedir. Radikal Feminist Burris de aynı şekilde, kadınların kendi kültürlerini özgürleştirebilmeleri için örgütlenmesi gerektiğini savunmaktadır (Donovan, 2015: 271- 272).

3.3.2. Ayna Film Analizi



Ayneh (Ayna, 1997) Panahi'nin Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar ödülü aldığı



filmidir. Film Tahran’da ilkokula giden bir küçük kız olan Mina’nın, okul çıkışına annesinin gelmemesi sebebiyle kendi başına evine gitmeye karar vermesi ve eve giderken izlemiş olduğu yollarda yaşadıklarını ve gördüklerini anlatmaktadır. Film iki farklı bölümden oluşmaktadır. Mina yolculuğuna, her sabah annesi ile bindiği otobüs olduğunu düşündüğü otobüse binerek başlamaktadır. Kendi tarifi ile çeşmeli meydana gidecektir. Zaten otobüs şoförü de sabah annesi ile gördüğü şofördür. Otobüs son durağa vardığında şoför ters yönde geldiğini söylemekte ve Mina’yı o yöne doğru giden bir başka şoför Abbas’ın otobüsüne bindirmektedir. Otobüsün muavini olaydan habersiz olduğundan Mina’yı otobüsten indirmektedir. Abbas Mina’yı hatırlayıp geri dönene kadar, Mina küsmüştür ve suskundur. Bunların hepsi bir filmidir ve Mina oynamayı reddetmektedir.

Tablo 4.7. Ayna Filmi Mina’nın Annesini Bekleme Sahnesi

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Okul çıkışı annesini bekleyen Mina	Annesinin gelmemesinden dolayı tedirgin ve korkulu bir haldeki kız	Okul bahçesinde oturan kız	Geleneksel İran toplumundaki çocuk tiplmesi	İran toplumundaki genel çocuk karakteri

Böylece filmin ikinci kısmı, ikna uğraşlarına karşın oynamayı reddeden Mina’nın “gerçekten de” evine gitmeye karar vermesi ile başlamaktadır. Filmcilerin eşyalarını geri vermektedir. Üstünü değiştirmekte, daha kararlı ve daha bilmiş şekilde yolculuğuna devam



etmektedir. Nitekim evinin yolunu zor bulan bir çocuk rolünde oynamak, kolu kırıkmiş gibi göstermek ve okumuş olduğu sınıftan daha alt bir sınıfa gidiyor olmak ağır gelmektedir. İkinci bölümdeki bu dönemeç bir taraftan seyirciyi uyandırmakta diğerk taraftan da filmin doğaçlama teknikler ve yetenekler ile sürdüğünü düşündürmektedir.

Tablo 4.8. Ayna Filmi Mina’nın Evini Bulmaya Çalıştığı Sahne

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Evini bulmak için çevredekilere evini soran Mina	Mina çevresindeki herkesin evini bildiğini düşünüp evine nasıl gideceğini sormaktadır	Adres soran çocuk	Evine gitmeye çalışırken kaybolan küçük çocuk	Evine gitmek için çevredekilerden yardım isteyen küçük çocuk

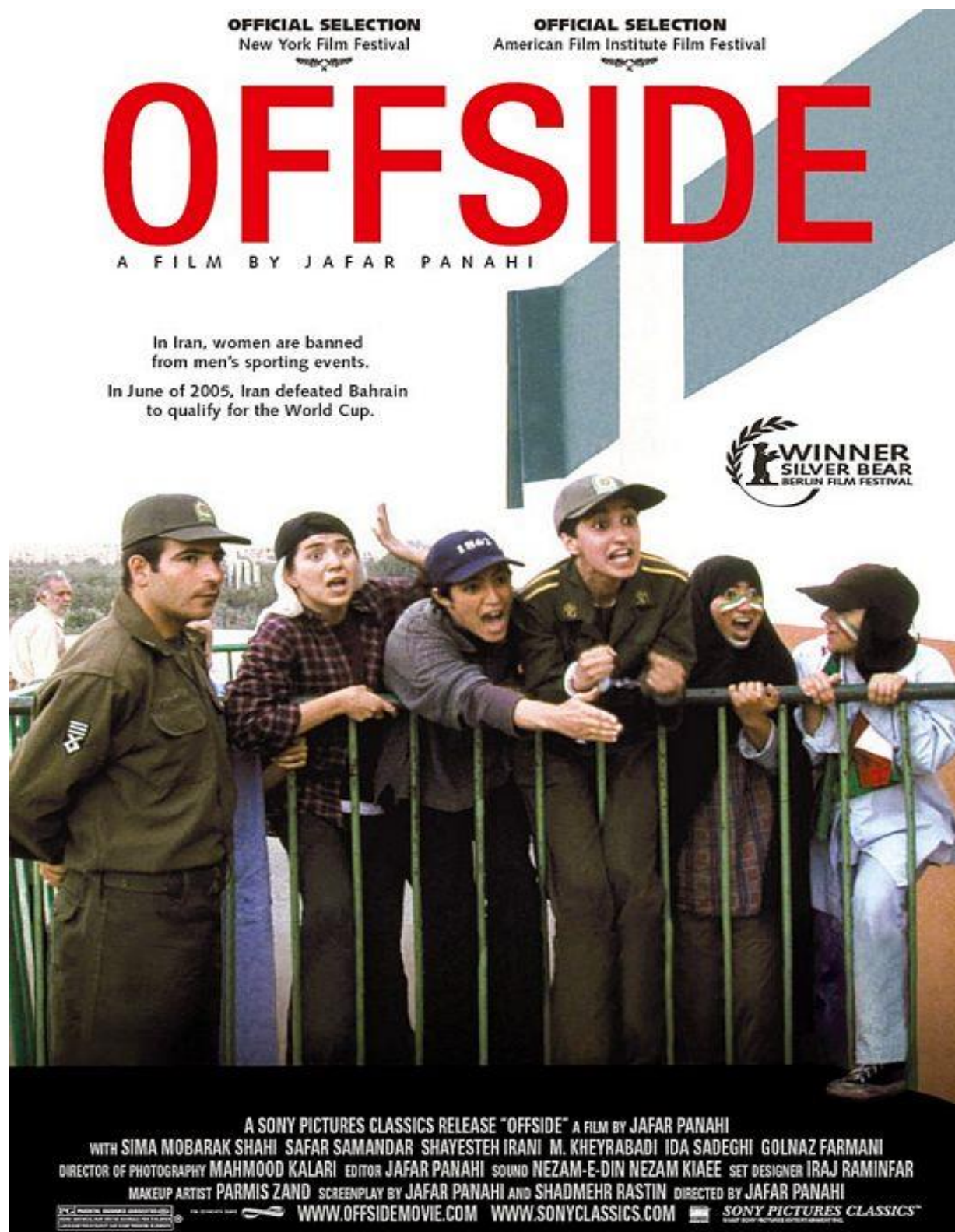
Jafar Panahi filmlerinde genellikle kendini bulmaya çalışan, sakin, şakalaşmayan ve slogan atmayan çocukların öyküsü ele alınmaktadır (Gökçe, 2012:42). Ayna yine Kiarostami sinemasında sıkça vurgulanan bir boyutu; çocuklar vesilesi ile çocuk doğasının evrensel bütünleştiriciliğinin sembolizmini taşımaktadır.

Ayna, yalnızca İran sinemasında değil sinema tarihindeki en deneysel eserlerden birisidir. Bunun nedeni, Mina’nın film ortasında “Ben kolumdaki alçıdan, üstümdeki kıyafetlerden sıkıldım oynamak istemiyorum...” sözleridir. Mina filmi terk etmektedir. Filmin kalan kısmında Mina, üzerinde bulunan mikrofona sayesinde sesini duyup ve gizliiden gizliye takip edildiği kameranın gözü ile film içinde film” şeklinde izlenmektedir. Oluşturulan kurmaca gerçeklik filmin yarısından sonra gerçekliğin kayda alınmasına dönüşmektedir. Kurmacanın doğasına yapılmış olan bu ani müdahale izleyiciye yeni “görme biçimleri” sunmakta, Mina bu defa gerçek kimliği ile evini bulmaya çalışmaktadır. Her iki durumda da hedef eve varmaktır ve Tahran caddeleri aşırı derecede kalabalıktır. Bu kalabalıkta evini

bulmak için çabalayan Mina yetişkinlerin dünyasında derdini bir türlü anlatmamaktadır (Baskın, 2012).

Mina aslında bu yaptığı ile doğal olmayana tepki vermektedir. “Ben eşarbımı böyle bağlamıyorum. Kolumda alçı yok” sözleri ile İran Sineması’nda deneysel bir yaklaşım ile doğal oyunculuğun belgesele dönüşümünü izletmektedir. Fakat elde edilen neticeler şiişsel gerçekliğe çok da uzak olmamaktadır. Bu durum da çocuk temsiliinde hayatın içinden amatör oyuncuların seçilmesi ile doğrudan alakalıdır. Mina gerçek yaşamda da şehir meydanına bırakıldığında evini bulmakta zorlanacak ve çocuk saflığı ile olaya yaklaşıp onu hiç tanımayan kişilere “Siz evimin yolunu söyleyin ben kendim giderim” diyecektir. Farklılıklarına karşın film genel olarak doğal ışık seçimi, doğal mekân ve gerçek zamanı kullanımı vb ile hem içerik hem de biçimsel bakımdan ele almış olduğu konularla İran Sineması’nın tipik özelliklerini taşımaktadır.

3.3.3. Ofsayt Film Analizi



Panahi, İran’da kadınların futbol maçlarına alınmadığı durumda “her şeyi yapmanın bir yolu olduğu” fikri ile yola çıkmaktadır. Ofsayt filmi, futbol maçlarına erkek kılığına girerek giden kadınların heyecan ve korku dolu dramını anlatmaktadır. Belgesel tarzındaki bu film yönetmenin komedi unsurlarına yer verdiği ilk ve tek öyküsü olmaktadır. Panahi bu film ile daha geniş kitlelere ulaşmayı başarmakta, toplumu taşıyan ve alaycı anlatımı, dijital el kamerası kullanımı ve amatör oyuncularıyla Ken Loach’u anımsatmaktadır.



Tablo 4.9. Ofsayt Filmi Maça Giriş Sahnesi

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Stadyumda maç izleyebilmek için erkek kılığına giren kadınlardan biri	İran’da kadınların maç izlemesi yasak olduğundan erkek kılığın girmek zorunda	Stadyuma girmek için sırada bekleyen taraftarlar	İran’da kadına yönelik yapılan kısıtlamalar	İran toplumunda kadının yaşamış olduğu ötekileştirme

	olan bir kadın			
--	----------------	--	--	--

Ofsayt filmi, Panahi sinemasının bütün sinemasal kodlarını içeren, kadın kahramanları itibarı ile Daire filmini de anımsatmaktadır. Filmde 2006 yılındaki Dünya Kupası elemelerinde Bahreyn ile karşılaşan İran milli maçına girmeye çalışan kadın taraftarların trajikomik hikâyesi anlatılmaktadır. Yüzlerini İran bayrağının renklerine boyayıp şapka ile gizleyerek maça girmeye çalışan kadınları görevliler fark edip tutuklamakta ve stadyum dışında tutulmaktadır. Film milli maç süresi boyunca, gerçek zamanlı olarak ilerlemektedir. Stadyumun dışındaki kadınlar gibi izleyiciler de bir an olsun maça girememektedir. Maçın gidişatı ve skorunu içeriden gelen seslerden ve genç muhafızların yaptıkları heyecanlı anlatımlardan görünmektedir. Zamanla durum oldukça komik bir hal almakta ve genç muhafızlar da -bilinçsizce de olsa- kadınların tarafına geçmekte ve stadyum dışında oynanmakta olan bir başka oyunun parçası olmaktadır. Film araba ile karakola götürülen kadınların maç kutlamalarından istifade ederek meydandaki kalabalığa karışmaları ile sona ermektedir. Birleştirici bir unsur olarak “milli maç” galibiyeti neticesinde oluşan coşkulu kalabalıkta genç muhafızlar da dâhil olmak üzere herkes bir araya gelmekte; orada bulunmayıp otoritesi ve yasaklarıyla genç muhafızlarca temsil edilen rejim ofsayta düşmektedir. Gösterge bilimsel olarak düz anlam ve ya anlam açısından bakıldığında; düz anlamda Panahi futbolun birleştirici boyutunu gözler önüne sermekten yan anlamda, kadınları ‘ötekileştirici’ ve özgürlüklerini kısıtlayıcı politikaların oluşturduğu anlamsızlığı ve



absürdlüğü göstermektedir.

Tablo 4.10. Ofsayt Filmi Muhafızlar Ve Kadın Taraftarların Sahnesi

DÜZ ANLAM	YAN ANLAM	GÖSTERGE		TEMSİL
		GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Futbolun birleştirici boyutu	Kadınları ötekileştirici ve özgürlüklerini kısıtlayıcı politikaların oluşturduğu anlamsızlığı ve absürtlük	Muhafızlar ve kadın taraftarlar	İran toplumundaki kadının uğradığı haksızlık ve baskı	Kadına uygulanan ötekileştirilme

İran'ın mevcut sistemine olan tepki ve öfkesini daha hümanist ve ironik bir bakış açısı ile ifade eden Panahi, bütün röportajlarında ısrarla politik bir sinema yapmadığını ifade etmesine karşın; hem otoritenin absürdlüğünü, gülünçlüğünü ve kabul edilemez tutumunu rejimin yüzüne vurması itibarı ile hem de kamerasının konumu itibarı ile politiktir. Otoritenin temsilcileri konumundaki devrim muhafızlarını, polislerini, katı otoriter yapıyı sarsacak ilk gönüllüler olarak resmetmektedir. Daire filminde Peri'den arayacakları kişinin numarasını çevirmesini isteyen ve Ofsayt filminde stadyumun dışındaki kadın taraftarlar ile en iyi diyalogu kurabilen yine genç muhafızlardır. Rejim tüm şerhleri ile hazır ve nazır bir biçimde karakterlerinin karşısına dikildiğinde dahi Panahi'nin tavrı, birleştirici bir tavidir. Panahi filmlerinin İran'a bakışının daha soğukkanlı ve vakur olduğu söylenebilmektedir.

5. SONUÇ

Medyada ve sinemada kadın temsili uzun zamandır araştırmacıların dikkatini cezbeden çünkü hayatın içinden kitle iletişim araçlarına aktarılan bir sorundur. Temsil, toplum içerisindeki öznelerin kendilerine bir ayna tutulduğunda ki bu çalışmada bu ayna sinemadır; ne şekilde ekrana yansydıklarını tespit etmek açısından önemlidir. Problem şudur ki bu yansıma çoğu zaman eksik, hatalı, sınırlı bir bakış açısı ile veya kasıtlı bir konumlardırma çabası ile gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmada da temsil kuramından yola çıkılmış ve İran sinemasında kadın temsili, tarihi gelişmeler ışığında ve tez çalışmasının sınırlılıkları gözetilerek Cafer Panahi filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Konu ile ilgili tespitlerimizi aktarmadan önce İran sinemasını ana hatları ile son kez özetlemek yerinde olacaktır.

Sinema İran'da da tüm dönemler ve coğrafyalarda olduğu gibi egemenlerin çıkarlarına olacak biçimde kontrollü olarak geliştirilmiş, buna rağmen baskı altındaki sanatçılar, egemen politikaların baskılarına karşın nitelikli eserler üretmeye başlamışlardır. İran Yeni Dalga sineması dünyadaki birçok farklı ülkede beğenilerek izlenmekte, pek çok prestijli ödül kazanmaktadır. Dünya çapında kült sayılan ve ana akım tüketim sinemasına ve Hollywood filmlerine özellikle entelektüellerce alternatif olarak beğeni ile takip edilen bu filmlerden bazıları İran'da gösterime girememiştir.

Sinemanın etki alanı, kudreti, gücü oldukça önem arz etmekte, başından itibaren sinemaya “günah” olduğundan dolayı karşı çıkan din adamları dahi, bu gücü devlet politikalarını yaymak amacıyla kullanmaya çalışmakta, İran da sinemayı sansürlü şekilde destekleyip kendilerine biat etmeyen yönetmenlere yaptırımlar uygulamaktadır. Bütün bu baskılar neticesinde, bu kişilere karşı daha nitelikli ve protest filmler üretilmektedir.

Birkaç istisna dışında İran sinemasında kadın figürü, erkeğin aksesuarı olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır. İran sinemasında kadın temsili İslam Devrimi'nin başlangıç tarihinden günümüze kadar çeşitli aşamalar geçirmektedir. Birinci aşama, öncelikle sinemanın ve dolayısıyla kadının da yok sayıldığı aşamadır. Şüphesiz “İslami film kriterleri” şeklinde

isimlendirilen sansür, yeniden sinema yapımına başlamış olan yönetmenleri doğrudan etkilemekte, kadınsız senaryolar seçilmektedir. 1985 yılından itibaren bu aşamadan yavaş yavaş çıkmıştır. 1985 yılında 27 adet film üretilmiş, bu filmlerden sadece ikisinde kadınlar başrolü paylaşmıştır.

İkinci aşamada kadınsız sinema olamayacağı anlaşılmış, 1987 yılında Humeyni'nin fetvası ile kadınlar yasal olarak sinemada var olabilme hakkını elde etmiştir. Billhassa bu tarihten itibaren, bağımsız olarak kendi filmlerini yapmayı arzulayan kadınlar, sinemada kadını, kadın gözü ile temsil etme yolu açmışlardır. Hem Devrim öncesinin tecrübeli kadın yönetmenlerinin gayretleri, hem de genç kadınların saygınlığı artmakta olan sinemaya mesleki ilgi duymaları, sinema sektöründeki kadın sayısını çoğaltmıştır. Bu dönemde kadın yönetmenlerin filmleri ve kadın temsiliinde ağır sınırlamalar devam etmiştir.

Üçüncü aşamaysa, kadınlara uygulanan kısıtlamaların teoride olmasa dahi pratikte azaldığı dönemdir. 1989 yılından itibaren kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın, ana karakter olarak güçlü, üretken, aktif ve bağımsız kişilikler olarak gösterilmeye başlanmıştır. Fakat bu dönemler arasında basit ayrım çizgileri olmadığı gibi, politik ortamın sertleşmesi veya yumuşamasına bağlı olarak film konuları çeşitlenmiş, filmler vizyonda görünür olmuştur veya gösterimleri iptal edilmiştir.

İran'da sırf kadın olmak bile yaşamsal, sosyal alanların dışında kalmayı gerektirmektedir. Çünkü otoriter rejim İslami baskı unsurlarını kullanarak, kadının kabiliyet gücünü sınırlamakta ve hareket alanlarını daraltmaktadır. Humeyni devrimi öncesinde Musaddık'ın ABD destekli askeri darbe ile yıkılmasından sonra yönetime gelen Şahlık rejimi 26 yıllık bir saltanat sürdürmüştür. Modernite etkisiyle kadına olan bakış biraz daha yumuşamış ve başörtü zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Bu dönemlerde yapılan sinema filmlerinde kadınlar, eğer rol gereği icap etmiyorsa hiç başörtüsü takmamışlardır. Bu serbestliğe rağmen, yine de sinemada kadınların ikincil roller dışında bir varlıkları olmamıştır.

Pehlevi monarşizmi (Şahlık) dini özel alanlara hapsedmeyi benimsemiş ve çeyrek yüzyıl bu anlamda şekillenilmeye çalışılmıştır. Ardından gelen Humeyni rejimi ise dini özel alanlardan çıkarıp, genel alanların tümünde uygulamaya başlamıştır. Şahlığın dini daralttığı baskıların ardından tam tersi Humeyni yönetiminin dini genele yayma politikaları sonucunda, halk iki ayrı uygulama arasında sıkışıp kalmıştır.

Bu zıt tarzların muhatabı olan farklı kuşakların yaşamış olduğu kültürel ve siyasi karmaşa, yine kuşaklar arası müspet ya da menfi yaşanan etkileşimler İran'ın görünen yüzünden çok daha derin ve sorunlu bir sosyal yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu durumun oluşturduğu psikolojik ve sosyolojik travmanın çözümlenmesinin de çok zor olduğu aşıkardır. Böyle bir sorunlu sosyal yapının, sinemaya aktarılması da içinde sorunları barındırmakta olup yönetmenleri de oldukça yormuş ve yıpratmıştır. Bir yandan dini dualiteler yeniden sisteme entegre edilmeye çalışılmış, bir yandan da yaşamsal gerçeklikler, küreselleşen dünya ile birlikte doğal sürece dahil olmaya başlamıştır.

Bu çalışmada İran sinemasının, devrim öncesi ve devrim sonrası geçirdiği evreler, sosyo-ekonomik durum ve siyasal yapılanmalarla olan etkileşimi, sinemada kadın temsili ve özellikle islam devrimi sonrası, kendine önemli bir yer edinen Cafer Panahi'nin yönetmenliği ve kadına atfettiği önem konuları irdelenmeye çalışılmıştır. Toplumsal hayatta olduğu gibi, sinemada da kadın ne kadar önemsizleştirilmeye çalışılsa da, hatta yok sayılsa da her zaman tüm önemli olayların merkezinde yer alan bir gizli özne olmuştur.

İran sinemasında kadın temsili ve kadının sosyal konumuna dair sinema filmleri konusunda ön plana çıkan kadın yönetmenler olarak; Rahshan Beni Etemadi, Tahmireh Milani, Meryem Shehriyar, Menijeh Hekmet, Samira Makhmalbaf ve Merziye Meshkini gibi isimler sayılabilir. Yalnız sinemacı kadınlar değil, İran'daki ataerkil gelenekçi düzene, İranlı kadın yazar ve şairler de sıklıkla eleştiri getirmişlerdir. Bunların başında ise; Furuğ Feruhzad, Simin Behbehani, Pervin Etesami gibi isimler sıralanabilir. Kadın hareketinin yakın dönemdeki önde gelen isimleri ise; Shirin Ebadi, Nesrin Stude, Ehzem Talegani, Mehrengiz'kar olarak sayılabilir. Sinemada olsun, edebiyatta olsun kadın temsili ve kadının önemini kadınlarla birlikte sanat dünyasından İranlı erkekler de sahiplenmiş ve desteklemişlerdir. Teorideki kısıtlamalar devam etse de uygulamada gevşemeler değişen ve gelişen dünya şartlarına uyum göstermektedir ve bu olgu kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, C.(2005). Şark'ın Şiiri: İran Sineması, Kapı Yayınları.
- Amuzegar, J. (2003). "Iran's Theocracy under Siege", Middle East Policy, Volume 10, No:1.
- Arı, T. (2004). Ortadoğu. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Arnheim, R. (2009), Sanat Olarak Sinema, çev: Rabia Ünal Tamdoğan, İstanbul: Hil Yayınları.
- Âşık, M. O. (2006). "1851 Yılından Günümüze İran Eğitim Sisteminin Beklenmeyen Sonuçları", Sosyoloji Dergisi, Cilt: 16: s. 137-158.
- Ayubi, N. (1991). Political Islam: Religion and Politics in the Arab World, Londra: Routledge.
- Balbay, M. (2007). İran Raporu, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Baskın, Ç. (2012). "Cafer Panahi Sineması Vakur ve Soğukkanlı", Altyazı, <http://www.altyazi.net/makale/cafer-panahi-sinemas%C4%B1-8-164.aspx>, Erişim Tarihi: 13.06.2012.
- Bayat, A. (2006). Ortadoğu'da Medeniyet, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, A. (2005), The Ontology of the Photographic Image", içinde What is Cinema?, Cilt 1 , ABD: California University Press.
- Ben-Asher, S. (2013). Hegemonic, Emancipated and Polemic Social Representations: Parental Dialogue Regarding Israeli Naval Commandos Training in Polluted Water. Peer Review, 12, S.6-12.
- Berik, T. C. ve Yıldırım, A. K. (2011). İran'a Yönelik Uluslararası Ekonomik- Finansal Yapıtrımlar ve Bankacılık Sektörümüz, Bankacılar Dergisi.
- Bilgin, N.(2008). Sosyal Psikolojiye Giriş, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Casebier, A. (1991), Film and Phenomenology, Towards a Realist Theory of Cinematic Representation, New York: Cambridge University Press.
- Chatman, S. (2008), Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, çev: Özgür Yaren, Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Cirhinlioğlu, G., Aktaş, V., Özkan, B. (2006). Sosyal Temsil Kuramına Genel Bir Bakış. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 2, S.163-174.
- Currie, G. (1995), Image and Mind, Film, Philosophy and Cognitive Science, Australia: Cambridge University Press.
- Curtis, G.E. ve Eric H. (2008). Iran: A Country Study. 5. Baskı. Washington: U.S Government Printing Office.
- Çolakoglu, B.E. (2011) Reklamlarda Sosyal Temsil Alanı Olarak Yaşlı Kuşağın Sunumu, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, S.1-347.
- Donovan, J. (1997). Feminist Teori. (1.Baskı). (Çev: A. Bora, M. Gevrek, F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2006). Kadın, İslam ve Sinema, İstanbul: Agora.
- Gökçe, Ö. (2012). “Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine”, Sinefil, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sineması.pdf, Erişim Tarihi: 01.07.2012.-
- Göz, A. C. (2008). “İslami Feminizm: Feminizmle Uzlaşma mı veya Feminizme Meydan Okuma mı?”, Toplum ve Demokrasi, Cilt: 2, Sayı: 4, s.201-210.
- Gripsrud, J. (2010). “Sinema İzleyicileri”. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde. Derin Yayınları: İstanbul.
- Gülmez, S. (2001). “Hatemi’nin Yeniden Cumhurbaşkanı Seçilmesi, İran’da Reform Hareketinin Geleceği”, Birikim, Sayı: 149, s. 85-93.
- Gürleyen, S. (2012). Siyasi Temsil Teorisi: Kavram, Tarih, Felsefe, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, S.15-260.
- Howarth, C. (2006) “A Social Representation is not a Quiet Thing: Exploring The Critical Potential of Social Representations Theory”, British Journal of Social Psychology, Vol.45, 65–86
- Höijer, B. (2011). Social Representations Theory. Nordicom Review, S.3-16.
- Kanat, F. (2006). İran Sineması’nda Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Kanat, F. (2006). İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kanat, F.(2007). İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler, Dönem Yayınları, Ankara.
- Keneş, B. (2013). İran Siyasetinin İç Yüzü, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2000). İran: Bir Devrimin Tükeneşi, İstanbul: Metis Yayınlar.
- Kırık, A., Orkan, S., Çaycı, E., Çaycı, B. (2019). İletişim Kuramları Çerçevesinde Medyaya Tarihsel Bakış. AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5, S.11-21.
- Kracauer, S. (1997), Theory of Film, The Redemption of Physical Reality, ABD: Princeton University Press.
- Menkü, U. (2006) Kalite Algısının Sosyal Temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Metz, C. (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, çev: Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Moscovici S (1988) Notes towards a description of social representations. European Journal of Social Psychology, 18, 211-250.
- Mulvey, L. (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Çev. Nilgün Abisel.
- Naficy, H. (1995). "İranda İslamize Film Kültürü", Çev. Emrah Özen. 25. Kare, No.18.
- Nafisi, H. (2008). "İran Sineması", Derleyen: Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, (Çev: Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi.
- Öner, B. (2002). Sosyal Temsiller. Kriz Dergisi, 10 (1), S.29-35.
- Örs, B. (2006). Siyasal Temsil. I.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 35, S.3-22.
- Özçetin, B. (2010). İdeoloji, İletişim, Kültür: Bir Stuart Hall Değerlendirmesi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 13, S. 139-159.
- Öztürk, S.R. (2000). Sinemada Kadın Olmak, İstanbul: Alan.
- Parvaneh, S.(1998). "The True Face of Women: A Missing Link in Iranian Cinema". 02.04.2006. <[http://www.iranbulletin.org/women/ PARVAN](http://www.iranbulletin.org/women/PARVAN)>.
- Pitkin, H. F. (1972). The Concept of Representation. Berkeley, L.A.: University of California Press.
- Post-Revolution Iranian Cinema, Ministry of Ershad-e Eslami's Press House, 1982:1.

- Pour, M. S. (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Rıfat, M. (2009). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Say.
- Roskin, M. G. (2012). (Çev. Bahattin Seçilmişoğlu), Çağdaş Devlet Sistemleri, Ankara: Adres Yayınları.
- Savaş, V. (2000). İktisadın Tarihi, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Scognamillo, G. (1997). Dünya Sinema Sanayii, İstanbul, Timaş Yayınları.
- Sinkaya, B. (2011). "İran İslam Cumhuriyeti'nde Siyasal Yapı ve Yönetim", Ortadoğu Siyasetinde İran, (Ed.Türel Yılmaz, Mehmet Şahin), s. 3-77.
- Skinner, Q. (2005). "Hobbes On Representation", European Journal Of Philosophy, Volume 13, Issue 2, (Erişim) <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.0966-8373.2005.00226.x>
- Smith, N. G.(2003). Dünya Sinema Tarihi. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sönmez, S. (2012). Toplumsal Bellek ve Sinema: Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller.
- Sönmezoğlu, F. (1998). Uluslararası İlişkiler Sözlüğü, İstanbul, Der Yayınları, 2000.
- Taflıoğlu, S. (2010). Humeyni: İran İslam Devrimi, İstanbul: Kripto Yayınevi.
- Tapper, R. (2007). Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil, Kimlik, 1. Baskı, Çev: Kemal Sarısözen, İstanbul, Kapı Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). Dünya Sinema Tarihi, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Üşür, S. (1991). Din, Siyaset ve Kadın İran Devrimi, İstanbul: Alan Yayınları.
- Üzelgün, M.A. (2015). Sosyal Temsil Çalışmaları İçin Sistematik Bir Yöntem Olarak Argüman Analizi. Psikoloji Çalışmaları, 35 (2), S.71-90.
- Vardar, B. (2001). Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil.
- Vergès, P. (1994) "Approche de noyau central:propriétés quantitatives et structurales", Structures et Transformations des Représentations Sociales, C. Guimelli (Ed).
- Yaren, Ö. (2002). "Devrim Sonrası İran Sineması", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.