



İRAN SİNEMASINDA SANSÜR:
KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME
Yüksek Lisans Tezi
Sahar JAVANŞİR GHOJEBAGLOU
Eskişehir 2020

**İRAN SİNEMASINDA SANSÜR: KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK
ÇÖZÜMLEME**

Sahar JAVANŞİR GHOJEBAGLOU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Zaur Mukarram

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs 2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Sahar JAVANSHİR GHOJEBAGLOU'nun "İran Sinemasında Sansür: Kadın Temsiline Yönelik Çözümleme" başlıklı tezi **08/05/2020** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı** Anabilim dalında Yüksek Lisans Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı- Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Prof. Dr. Zaur MUKARRAM	
Üye	: Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER	
Üye	: Dr.	

Doç. Dr. Mustafa KARACA
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

ÖZET

İRAN SİNEMASINDA SANSÜR: KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK ÇÖZÜMLEME

Sahar JAVANSHİR GHOJEHBAGLOU

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2020

Danışman: Prof. Dr. Zaur MUKARRAM

Bu araştırmanın temel amacı, İran sinemasında “kadının nasıl temsil edildiği ve bu temsilde uygulanan sansürün ortaya çıkarılması” oluşturmaktadır. Temsil ve sansür konusu, İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana çekilen üç film üzerinde dönemsel olarak incelenmiştir. Dünya sinemasında bireysel hak ve özgürlükleri daha fazla olan diğer kadın sanatçılar ile fiziksel ve psikolojik engellerle sanatını icra eden İranlı kadın sinema sanatçıları karşılaştırmak adaletli bir yaklaşım değildir. Sansürleme riski altında sanatını icra etmeye çalışan İranlı kadın sinema sanatçılarının başarılarını küçümsemeye çalışan yaklaşımları bu bakış açısıyla yeniden değerlendirmek gerekir. Batı’da kadının cinsel bir obje şeklinde gören kötü uygulamalara bakarak film yapımında kadınlara aşırı derecede kısıtlar getirmek, sansür uygulamak İran sinemasını ileriye taşımayacaktır. İslami Feministler de kadının sosyal hayat ve sanat hayatı içerisinde daha fazla aktif rol almasını savunmaktadırlar. Sinema sanatının gelişimini engelleyici kısıtlamalar, film izlemenin bir ihtiyaç haline geldiği günümüz toplumunda talebi dış yapımlara doğru kaydıracaktır. Bu ise kültürel anlamda yabancılaşmayı beraberinde getirecektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın temsili, Sansür, İran sineması

ABSTRACT

CENSOR IN IRAN CINEMA: ANALYSIS FOR WOMAN REPRESENTATION

Sahar JAVANSHIR GHOJEBAGLOU

Anadolu University Social Sciences Institute, May 2020

Supervisor: Prof. Dr. Zaur MUKARRAM

The main purpose of this research is “how women are represented and revealing the censorship applied in this representation” in Iranian cinema. The issue of representation and censorship has been periodically explored on three films shot since the founding of the Islamic Republic of Iran. It is not a fair approach to compare other female artists with more individual rights and freedoms in the world cinema and Iranian female cinema artists performing their art with physical and psychological barriers. It is necessary to reevaluate the approaches that try to underestimate the achievements of Iranian female cinema artists who try to perform their art under the risk of censorship. Looking at the bad practices that see women as sexual objects in the West, putting excessive restrictions on women in film making and applying censorship will not advance Iranian cinema. Islamic Feminists also advocate that women take more active roles in social and artistic life. The constraints that hinder the development of the art of cinema will shift the demand towards external productions in today's society where watching movies has become a necessity. This will result in cultural alienation.

Keywords: Woman representation, Censorship, Iranian cinema

ÖNSÖZ

Bir millet kendi kültürünü ve kimliğini, sanatıyla ve sinemasıyla zamana nakşeder. Sinema milletlerin hatırasını ve ruhunu ifade eden ve insanları birleştiren bir araçtır. Sanat ve kültür, millet olmanın, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurmanın anahtarıdır. Sinema sanatının gelişimi, geçmişle bağ kurmanın ve geleceğe umutla bakmanın yoludur. Elbetteki bu gelişim milletleri oluşturan kadın ve erkek toplulukların ortak çabasıyla mümkün olacaktır. Her ne kadar bu yük cinsiyet ayrımcılığı gözetmemesi gerekse de İran’da devrim sonrası filmlerde çok az yer verilen, yer verilse bile geleneksel rollerin dışına çıkartılmayan İranlı kadın sinema sanatçıları, günümüzde dünya çapında rekabet edebilecek bir seviyeye ulaşmıştır. İranlı kadın sinema sanatçıları tüm kısıtlamalara rağmen dünya sinema sektöründe kendilerine adeta tırnaklarıyla kazıyarak yer açmışlardır. Öncelikle bu tezi İran sinemasının kadın sanatçılarına ve yönetmenlerine ithaf ederken önlerinde saygıyla eğiliyorum.

Tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan ve değerli yönlendirmeleriyle yolumu aydınlatan tez danışmanım Prof. Dr. Zaur MUKARRAM hocama; bilgilerini, tecrübelerini ve değerli zamanlarını esirgemeyerek bana her fırsatta yardımcı olan Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER hocama, beni bu günlere ilgi ve sevgilerini vererek yetiştiren ve benden hiçbir zaman desteğini esirgemeyen bu hayattaki en büyük hazinem olan aileme sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

08/05/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Sahar JAVANSHİR GHOJEHBAGLOU



GÖRSELLER DİZİNİ

	Sayfa
Görsel 4.1. Anneanneninin bebeğin kız doğduğunu öğrenişi	69
Görsel 4.2. Arezu'nun kendisine laf atan erkekle kavgası	72
Görsel 4.3. Arezu ve Nergis'in arkadaşlarını izlemesi.....	73
Görsel 4.4. Nergis'in Otobüs terminalinde aracını kaçırması.....	75
Görsel 4.5. Peri ve Muniri'nin gece araç yolculuğu	77
Görsel 4.6. Peri'nin yanına Polis memurlarının gelmesi.....	78
Görsel 4.7. Hayat kadının minübüste sigara içmesi	80
Görsel 4.8. Marziyeh'in araçta konuşması.....	83
Görsel 4.9. Mezarında dua eden kadın	85
Görsel 4.10. Annenin misafirlere ikramda bulunması	89
Görsel 4.11. Kahvehanede köylülerle sohbet ederken	91
Görsel 4.12. Marziyeh ve arkadaşı Meadeh	92
Görsel 4.13. Gece evde eğlenen kadınların gölgesi	96
Görsel 4.14. Marziyeh'in final sahnesinde Behnaza koşması	97
Görsel 4.15. Antropoloji hocası ve kızı	98
Görsel 4.16. Araba kazası.....	99
Görsel 4.17. Mehrdad ile arabada seyahat	101
Görsel 4.18. İntiharını düşünen kız	102

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
ÇEV.	Çeviren
DER.	Derleme
ED.	Editör
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VD.	Ve diğerleri
YAY.	Yayınları

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem.....	1
1.2. Amaç.....	11
1.3. Önem.....	11
1.4. Varsayımlar	12
1.5. Sınırlılıklar.....	12
1.6. Yöntem	12
1.6.1. Araştırmanın Modeli	12
1.6.2. Evren ve Örneklem	14
1.6.3. Verilerin Toplanması.....	14
1.6.4. Verilerin Analizi ve Çözümlemesi.....	15
2. BÖLÜM: MEDYADA TEMSİL, SINEMADA SANSÜR VE FEMİNİST KURAMLAR.....	16
2.1.Temsil Kavramı	16
2.1.1. Medyada Temsil	19

2.2. Sansür kavramı.....	22
2.2.1.Sanatta Sansür.....	26
2.2.2. Sinemada Sansür	28
2.3. Feminist Kuramlar	32
3. BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE İRAN SİNEMASI	38
3.1. İran’da Sinemanın Doğuşu	38
3.2. Devrim Öncesinde İran Sineması	39
3.3. Devrim Sonrası İran Sineması.....	52
4. BÖLÜM: İRAN FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK SANSÜRE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEME	69
4.1. Daire Filmi.....	69
4.1.1. Filmin Konusu:.....	69
4.1.2. Temsil Açısından Çözümleme:	69
4.2. Üç Yüz Filmi	82
4.2.1.Üç Yüz Filmin Konusu	82
4.2.2. Temsil Açısından Çözümleme	85
4.3. Zayendehrood Geceleri Filmi	98
4.3.1. Filmin Konusu	99
4.3.2. Temsil Açısından Çözümleme	101
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	106
KAYNAKÇA	111
ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem

İran 1979'a kadar Şah'ın liderliğinde yönetilen bir ülkedir. 1979'dan İran'ın ismi, İran İslam Cumhuriyeti olarak değiştirilmiştir. İran'ın nüfusu 2018 yılına resmi araştırmalara göre 81.160.000 olarak belirtilmiştir.¹ Bu sayının yarısı Pers diğer yarısı ise Azerbaycan² (Türk), Kürt, Arap, Türkmen, Beluç, Lor, vd. etnik gruplar oluşturmaktadır. Ülkenin resmi dili Farsçadır.

İran İslam Devrimi 1979'da gerçekleştirilmiştir. Bu devrimden sonra çok sayıda dönüşüm hızlı ve ani bir biçimde yaşanmıştır. İran Sineması da bu dönüşümden etkilenmiştir. Örneğin İran Sineması, kadının, filmlerde nasıl temsil edilmesi ile ilgili birtakım ideolojik sınırlılıkları göz önünde bulundurmak zorunda kalmıştır. Bu olguya neden olan siyasal faktörlerdir.

İran anayasasına göre resmi din İslam'dır. Resmi mezhep ise Şiiliğin Caferi koludur. Ülkenin çoğunluğu Şii'dir. Diğer dinlere üye olanlar örneğin Sünni Müslümanlar ise topluluklar halinde ülkenin sınır bölgelerinde dağınık ve küçük gruplar şeklinde yaşamaktadırlar. Ayrıca İran'da Ermeni, Musevi, Mecusi gibi gayrimüslim toplulukların yanı sıra 300 binden fazla Yezidi ve Zerdüştlük gibi dini gruplar da bulunmaktadır.

İran'daki İslam Devrimi'nden sonra ülkenin başına gelen Ayetullah Ruhullah Humeyni'nin 1989'da ölümünden sonra yerine Ayetullah Ali Hamaney ülkenin Dini Lideri olarak atanmıştır. Hamaney'in makamı, yönetimin yargı kolunda anayasal kontrol sahibi olmanın yanı sıra, iç ve dış politika önceliklerinin belirlenmesi ile silahlı kuvvetlerinin ve emniyet güçlerinin sevk ve idaresi yetkilerini de toplamaktadır (Al Jazeera, 2014).

Soğuk Savaş döneminin sona erdiği yıllarda İran'ın Cumhurbaşkanı Haşimi Rafsancani olmuştur. Rafsancani'nin cumhurbaşkanlığının başlangıcı (1989) Berlin

¹ <https://sccr.ir/News/7293/1/> گزارش وضعیت فعلی-جمعیت ایران

² İran'da Azeri değil, Azerbaycan olarak tanımlanmaktadır.

Duvarı'nın yıkıldığı seneye denk gelmiştir. 1990 sonrası şartlar bakımından bakıldığında, söz konusu şartları Rafsancani iyi okumuş, özellikle Ortadoğu bölgesi dışında dış politikada yeni tarz açılımlar yapmıştır. Rafsancani, İran'ın gücü ve kapasitesini iyi bilmektedir ve iç ve dış politikaya bu kapasiteyi yansıtmıştır. Rafsancani döneminde, İran hızlı gelişmeler ve değişimler yaşamıştır. O dönemlerde ekonomik hareketlilik ve bölgesel bütünleşmeler öne çıkmıştır. Ayrıca, İran'ı Soğuk Savaş sonrası uluslararası siyasî şartlara uyumlu hale getirmeye çalışmıştır (Sarıkaya, 2012, s. 20). Rafsancani'nin Cumhurbaşkanlığı döneminde toplumun sloganı, inşa etme slogandır ve böylece sinemaya göreceli bir özgürlük getirilmiştir (Aftabnews, 2019).

Muhammed Hatemi'nin geçmişine bakıldığında Radikal ve İslamcı Sol gelenekten gelen bir lider olduğu görülmektedir. Hatemi'nin, 1962'de daha 19 yaşındayken Humeyni yanlısı bildiriler dağıtan ve İslamcı siyasetle tanışan biri olduğu bilinmektedir. İslam Devrimi'ne de aktif biçimde destek vermiştir (Nejad'dan aktaran, Taşkın, 2008, s. 30). Devrimden sonra, 1980 yılında yapılan ilk Genel Seçimlerde milletvekili seçilen Hatemi, Humeyni tarafından Devrim'in önemli sözcüsü Kayhan Gazetesini de yayınlayan Kayhan Enstitüsü'nün başına getirilmiştir. 1982'de İslami İrşad ve Kültür Bakanlığı'na getirilen Hatemi, bu görevi Rafsancani'nin Cumhurbaşkanlığı döneminde de sürdürmüştür. 1992 yılında 'fazla liberal' olduğu eleştirileri nedeniyle istifa etmiştir. İslami İrşad ve Bakanlığı döneminde, İran Sineması başta olmak üzere sanatçılara verdiği ciddi destek nedeniyle entelektüel çevrelerde sempati kazanmıştır (Taşkın, 2008, s. 30).

Hatemi, gençlere iş ve daha fazla özgürlük vaatlerinde bulunmakta; kadın seçmenlere, "İran'daki erkek egemenliğinden" kurtulmak gerektiği türünden mesajlar vermekteydi. En önemli mesajının, 'İslami demokrasi' vaadi olduğu söylenebilir: "İran'da hükümetin halka ait olduğu; halka hükmeden değil, onun hizmetkârı bir hükümete ihtiyaç olduğu" türünden ifadelerinin, mevcut çizgiyi eleştirdiği çok açıktı ve toplumun önemli bir çoğunluğu, bu ifadelerden etkilendiğini sandığa yoğun bir katılım sağlayarak göstermiştir. Böylelikle gençlerin ve kadınların oy kullanma yoğunluğunun artması, tercihlerinin Hatemi lehine olmasından dolayı Muhammad Hatemi 1997 yılında Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir (Menashari'den aktaran, Taşkın, 2008, s. 31).

Mahmut Ahmedinecad, 2005 yılında İran'ın Cumhurbaşkanı seçilmiştir. O, sekiz yıl süreyle İran'da Cumhurbaşkanlığı yapmıştır. Bu dönemde Ahmedinecad, selefleri dönemindeki gibi aydın ve burjuva kesimle yoğun bir iş birliğinden çok, toplumdaki alt tabakanın sorunlarını gündeme getirmiş, yolsuzluklardan ve gelir dağılımındaki adaletsizlikten bahsederek geniş bir kitleye sahip olan onların dikkatini çekmeyi başarmıştır (Sayın, 2019).

Ahmedinecad'ın Cumhurbaşkanlığı dönemi, İran sinemasının en karanlık dönemlerinden biri olarak bilinmektedir. Filmlerin yasaklanmasının yanı sıra, hem yapımcılar örgütler tarafından saldırıya uğramış hem de film yapma zorlaşmıştır (Radiozamaneh, 2019). Ahmedinecad'ın sekiz yıllık döneminde diğer kültürel ve sanatsal dallar gibi tiyatro da eskisine göre daha yoğun baskı altına alınmıştır. Sonuç olarak, hükümetin uyguladığı kültürel politikalar büyük sıkıntı çektirmiştir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, o yıllarda kitap basımları da zorlaşmıştır. Şöyle ki denetim ve metinlerin sansürlenmesi ve geçen sekiz yıl boyunca çarpıcı performansların yasaklanması yoğunlaşmıştır (Jamshidnejad, 2013).

Hasan Ruhani, 2013 yılında İran'ın Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir ve halen Cumhurbaşkanı olarak göreve devam etmektedir. 2013 yılının ağustos ayında göreve geldiğinden beri İran'ın Cumhurbaşkanlığını yürüten Hasan Ruhani, "ılımlı" bir siyasetçi olarak bilinmektedir. Bir önceki Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde, Ahmedinecad döneminin ekonomik ve siyasi açıdan boğucu atmosferinden çıkış için bir kurtarıcı gözüyle bakılan Ruhani, dört yılda gerçekleştirdiği kadar gerçekleştiremediği vaatleri ile de ünlü bir isimdir. Cumhurbaşkanlığı görevinin dışında İran İslam Devrimi'nin ilk günlerinden beri çok önemli görevleri yerine getiren Ruhani'nin bu görevleri arasında Yüksek Ulusal Güvenlik Konseyi Sekreterliği (1989-2005) ve Nükleer Başmüzakerecilik (2003-2005) bulunmaktadır (Caner, 2017, s. 12-13).

Ruhani'nin kendisi kolaylıkla reformist olarak kategorize edilmese de seçmen kitlesinin ağırlıklı bir kısmını reformistler oluşturmakta ve yine medya kampanyalarında da reformist bir söylemin ağırlığı hissedilmektedir. İran reform hareketinin lideri ve 1997-2005 yılları arasında cumhurbaşkanlığı yapmış olan Muhammed Hatemi de Ruhani'ye olan desteğini, kendi resmî web sitesinden

yayınlanan bir açıklamada, “lkemiz halkının yararı, Ruhani hkmetinin devamına baēlı” diyerek ifade etmiştir (Caner, 2017, s. 13).

Hasan Ruhani, 2013 yılında sinemanın yeniden açılmasının gerektiēi şeklinde konuşmasına raēmen, Cumhurbaşkanlığı’nın ikinci döneminde bile sinemaya yer vermemiş ve sadece sanat ve sanatçı hakkında genel söylemlerde bulunmuştur. Hasan Ruhani döneminde birçok film gösteri izni alsa bile seyirci karşısına çıkmaya izin verilmemiştir (Tahbaz, 2018).

Haşimi Rafsancani Cumhurbaşkanlığı döneminden (1989) bugüne kadar bütün cumhurbaşkanlarının sinemaya ve sanat dallarına yeterince destek oldukları söylenemez. Hatta bazı filmlere gösterim izni verilmediēi için sansüre uğradıkları da söylenebilir. Ancak şu gerçeēi de vurgulamak gerekir ki Mohammad Hatemi döneminde (2005) yılında sinemada ve sanat dallarında özgürlük veya bir rahatlık yaşanmıştır. Hasan Ruhani Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde 2013 yılında sinemanın yeniden açılmasının gerektiēini söyler, ancak Hasan Ruhani’nin Cumhurbaşkanlığı ikinci döneminde bile yeterince sinema ve sanata yer vermemiştir.

Zamanın tarafsızlığı dendiēinde akla sinema getirilmelidir. Nitekim sinemanın zamanın tarafsızlığı olduēunu söylemek gerekir. Sinemayı plastik gerçeēliēin ileri evrimi olarak tanımlayan And Malraux’un bu tanımı da dikkat çekicidir. Zaman boyutunun işin içine katılması, sinemayı resimden ayıran en büyük özelliktir (Bazin, 2011, s. 16). Sinema bir dil kurar. Burada kullandığı araçlar arasında renkler, ışık, ses, kurgu, kamera hareketleri ve objektif açısı gibi tüm araçlar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra simge olarak imajları da kullanmaktadır. Yönetmene gerçeē yaşamdaki mekân ve görünümleri kendi görüş ve amacı doērultusunda deēiřtirme olanaēı saēlayanlar da şunlardır: Filme alınıp görüntülenecek mekânın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler. Yönetmen sinemasal mekân kavramını ve anlayışını ise şu şekilde ortaya koyar: Somut görüntüler kullanarak gerçeē yaşamdan hayallere geēiř yapabilir. Bunu yaparken, düşsel mekândan da hayallere geēebilir.

İran sinemasının ortaya çıkışı 1900 yılının mart ayında Gacar şahı Muzafferüddin’in Avrupa ülkelerini ziyaret etmesiyle başlamıştır. Mzafferdin şah, Paris gezisinin ardından kendi özel fotoērafçısı Mirza Ebrahim Han ile birlikte

sinematograf ve Lantern Majik (Büyülü Fener) makinaları ile tanışmış ve bazı filmleri seyretmiştir (Shirin pour, 2005). Dabashi'ye göre İran'ın ilk filmini genç bir İran Ermenisi olan Ovans Ogansyan (1900-1961) çekmiştir. İsmi *Abi ve Rabi* olan film ilk uzun sessiz filmidir. İran'ın ilk uzun sesli filmi ise Ardeşir İrani'nin *Duhter-i Lor* (Lor Kızı) isimli filmidir. Bu filmin ilk gösterimi 21 Kasım 1933 Salı günü Tahran'da yapılmıştır (Dabashi, 2008, s. 130). Bu çalışmanın konusu İran filmlerinde kadın temsili olmasından dolayı, temsil konusunda değinmek yararlı olacaktır.

Temsil (representation), belli bir kültüre sahip bireyler arasında anlamın üretilmesi ve alınıp verilmesi örneğinde olduğu gibi değiş tokuşa konu olmasının temel unsurudur. Bu sürecin içerisinde yer alan kavramlar ise dil, işaretler ve imajlardır. Hall'a göre temsil etme kavramı yansıtmadan farklılaşmaktadır. Burada bir seçme, sunma, yapılandırma ve biçimlendirme olmaktadır. Burada önemli bir nokta ise anlamlandırma pratiğinin söz konusu olmasıdır. Anlamlar ise bireysel değil, toplumsal olarak işlev görmektedirler. Burada da toplumsal ve kültürel yapılar ve ilişkilerle iktidar ilişkileri dışında konumlandırılamazlar (Hall, 2002'den aktaran Yaktıl Oğuz, 2012, s. 217).

Medya ve temsil kavramları bir arada kullanıldığında dikkat edilmesi gereken nokta, medyanın işlevlerinden birinin bir tür temsil aktörlüğü yapmak olduğudur (Curran, 1997'den aktaran Doğru Arsan, 2004, s. 160). Durum böyle olunca konuyu liberal ve eleştirel yaklaşımlar bağlamında ele alıp değerlendirmek yararlı olacaktır. Liberal yaklaşımda, medya düşünce pazarı oluşturduğundan farklı toplumsal grupların ve örgütlerin kendilerine özgü seçenekselsel bakış açılarını ve konuları değerlendirmelerini ifade edecek bir araç olmaktadır. Medyaya yönelik bu iyimser görüş, uzun bir tarihsel süreçten geçerek oluşmuştur (Özer, 2010, s. 43-48). Ancak, söz konusu iyimser görüşün ve medyaya ilişkin olumlu bir anlam yüklemenin, gerçekte özel bir dayanağı ve karşılığı olduğunu söylemek pek mümkün görünmemektedir. Nitekim medyanın gerçekte ve bunun pratik görünümünde temsil gücünü, egemen grupların çıkarları doğrultusunda kullandığı çeşitli çalışmalarda ortaya konmaktadır (Özer, 2019). Bu süreçte medya egemen kişi ve kurumların dayattığı çerçeveleri benimseyip yaymaktadır. Buna karşılık, egemen konumda olmayan görüşleri de marjinalleştirmekte

ve meşru olmayan bir konuma itmektedir (Shoemaker ve Teese, 1997'den aktaran Doğru Arsan, 2004).

Temsil ve medya ve temsil konularında kısa açıklamalardan sonra, sinema ve temsil konusunda da yine kısa bir açıklama yapmak doğru olacaktır. Bu konuda Prof. Dr. Serdar Öztürk şunları ifade eder:

“Sinema üzerine yapılan çalışmaların çoğunda neredeyse a priori konumuna yükselmiş kabullerden en önemlisi sinema filmlerini temsil olarak görmektir. Sinemada kadın kadınlık / çocuk / çocukluk / zengin / fakir / korku / hayvan / dostluk / aşk / erkek / erkeklik... temsili / temsilleri.” Bu anlayışa göre içinde yaşadığımız hakiki bir dünya vardır, sinema ise o dünyayı kendi tarzında temsil eder: Gerçek dünya ve sinemanın dünyası. Bu yarıktaki sinema bilinçli ya da bilinçsiz hiyerarşinin altında yer alır. Sinemadaki imajlar, artık kendi içinde ontik bir konum edinmek yerine, gerçek dünyanın bir gölgesi gibi değerlendirilir. Bunun illa bilinçli, ayrıntılı teorik ve felsefi bir tartışmayla kabul edilmesine gerek yoktur; paradigma o kadar güçlüdür ki onun sorgulanmaya ihtiyacı yoktur. Önemli olan gerçek/hakiki dünyanın bir temsili, bir benzerini, gölgelerini imajların içinde aramak ve belki de daha doğrusu sosyolojide, bilimde, tarihte, felsefede ve diğer disiplinlerde kabul ettiğimiz soyut kavramları sinematik imajlara onaylatmaktır. Sinematik imajlar temsil ekolüne göre ister istemez hakikatin soluk gölgeleri gibi araçsal bir konuma, işlevsel bir pozisyona yerleştirilir.” (Öztürk, 2019, s. 3).

Özetle şunu söyleyebiliriz ki temsil ve medya genel olarak medya çalışmalarındaki temel kavramlardan biri, medya olayları ve gerçekleri nasıl sergilediğidir. Temsil, sözlü, yazılı veya hareketli görüntüler şeklinde olabilir.

Sinema etkili bir kitle iletişim aracıdır. Sessiz sinema filmlerinden bu yana yapılan araştırmalar sinemanın bu gücünü ortaya çıkarmıştır. Sinema, gündelik yaşamın görünür olduğu bir anlatım ve anlamlandırma aracıdır. Sinema aynı zamanda bir sanat formudur. Bu özellikleriyle sinemanın, tarihsel süreç içerisinde gerçek ile bunu temsil edişi sorunsallaştıran bir konudur. Gerçeği olduğu gibi yansıtan filmler olduğu gibi, gündelik hayatı dönüştürmenin bir aracı olarak da sinema aracını kullanan filmler bulunmaktadır. Biyolojik bedenlere, kadınlık ve erkeklik özellikleri kazandıran toplumsal cinsiyet sinemada temsiller aracılığıyla inşa edilen kültürel bir formdur. Sadece eğlence aracı olarak değerlendirilmeyen sinema, bir temsil biçimi olarak toplumsal yaşamda cinsler arasındaki ilişkileri ortaya koyan, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen rolleri pekiştiren aynı zamanda farklı yaşam biçimlerinin üretildiği ve toplumsallaştırıldığı bir alan olma özelliğine sahiptir (Timisi, 2010'dan aktaran, Göker ve Göker, s. 228-229).

Toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen roller, bazı toplumlarda belirli kısıtlar altında kabul edilebilir olarak değerlendirilmektedir. Bu kısıtları aşma durumunda ise sansür kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sansür, ilk basılı eserlerde görülmesine rağmen en yaygın biçimde sinema sektöründe uygulanmaya başlamıştır. Özellikle hâkim ideolojinin, kendi görüşlerini kitlelere dayatmak amacıyla sansüre başvurduğu görülmektedir. Hangi ideoloji olursa olsun, hangi ülke olursa olsun, az ya da çok sansüre başvurmuştur. Bu noktadan hareketle öncelikle sansürün ne anlama geldiği, medyada temsillerin nasıl yönlendirildiği, özellikle kadın temsiline ne gibi sansürler uygulandığı üzerinde durulacaktır.

BBC'nin eski yayın yönetmenlerinden John Wilson sansürü "resmi ve resmi olmayan" şekline iki başlık altında ele alır. Wilson, resmi sansürü, "eğer bir resmi sorumlu, bir gazete ya da televizyonda şu içeriği yayınlamayın derse ve böyle bir direktif vermeye yetkili ise, işte buna resmi sansür denir" şeklinde ifade etmektedir. Wilson'a göre, içeriğin üretim ortamına yabancı kişi veya kurumların, yine üretim ortamı dışındaki nedenlerle getirdiği kısıtlama ifadesi resmi olmayan sansürü tanımlamaktadır. Wilson sansürün dışarıdan bir müdahale olmadan da ortaya çıkabileceğine de dikkat çekmektedir (Wilson, 2001 aktaran Özgen, 2008, s. 14).

Sansür sözcüğünün kökenine baktığımızda, kavramın Fransızca *censure*'den alıntı olduğu anlaşılır. Fransızca sözcüğünde, "Eski Roma'da censorluk görevi, ayıplama" anlamına gelen Latince *censura* sözcüğünden alıntı olduğunu görülmektedir. Bu sözcük de "sayım ve ahlak işlerinden sorumlu görevli" Latince *censor* sözcüğünden türetilmiştir. Sansür, "basın, yayın ve haberleşme ile sinema ve kitap yapıtlarının hükümetçe önceden denetlenmesi ya da kısıtlanması işi" olarak tanımlanmaktadır (Dilçin, 1983). Örneğin Larousse sözlüğünde "her türlü yayının, sinema ve tiyatro eserlerinin önceden denetlenmesi işi; yayım ve gösterimlerinin izne bağlı olması" şeklinde verilmiştir (Larousse, 1973).

Öndenetim şeklinde sansür mekanizması uygulamayan ülkelerde bu durum, medyanın öndenetimden geçmediği anlamına gelmemektedir. Çünkü resmi sansürün uygulanmadığı ortamlarda resmi olmayan sansür kendini daha şiddetli bir biçimde gösterebilmektedir. Özellikle günümüzde medya sahipliği ve siyasal yakınlaşmalar

beraberinde bu sansür şeklini getirmektedir. Resmi sansür uygulamayan bir devlet ya da kurum, resmi olmayan sansür uygulayarak hem sansür mekanizmasını çalıştırabiliyor hem de düşünce ve iletişim özgürlüğünden yanaymış gibi bir tavır sergileyebilmektedir (Özgen, 2008, s. 16-17). Sansür, sinemayla ilgili çalışmalarda bir kontrol mekanizması işlevini sürdürmektedir. Bunu yaparken resmi resmî makamlar tarafından geliştirilen belli kurallar ve değer yargılarını kullanılır (Öztürk, 2006, s. 56). Burada ortaya çıkan bir sonuç şu olabilir: Sansür ve denetleme birbirlerinin yerine kullanılabilir iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır (Bülbül, 2014, s. 217).

İran Sinemasında sansürü iki döneme ayırarak ele almak doğru olabilir. Bu dönemler “devrim öncesi ve devrim sonrası” olarak kategorize edilebilir. Devrimden önce İran’da sansür tüm boyutlarıyla uygulanmamıştır. Sadece saltanat ve geri kalmışlık konularında duyarlı davranılmıştır. Bunun yanında müstehcen filmlerde de bir uygulama yumuşaklığına gidildiğini söylemek mümkündür. Bunun nedeni de ihracatta kolaylık sağlanmak istenmesidir. Bunun doğal sonucu olarak yönetmenler yabancı filmlerle rekabet etmek için yerli filmlerde seks ve şiddete yönelmişlerdir (Yorulmaz, 2012). Entelektüel sinemacılar ise sistemi sorgulamamıştır. Bunun yerine İran halkının ulusal ve dini değerlerini değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Bu nedenle halk sinemaya gitmemeye başlamıştır. Filmler de birkaç gün gösterimde kalabilmiştir (Yorulmaz, 2012).

1978 Ağustos’unda İran’da ilginç olaylar yaşanmaya başlamıştır. Örneğin bu ayın 19’unda “Geveznha” (Geyikler 1976) filmi izlenirken, Abadan Raks sinemasında yangın çıkar. Salonda 700 kişi bulunmaktadır ve bunların 600’ü yaşamlarını yitirir. Bunun üzerine İran’da bir günlük yas ilan edilir, olaydan üç gün sonra da İran Hükümeti istifa eder. İzleyen günlerde ise Tahran’da sinema yangınları sürer. Anılan günlerde 25’ten fazla yangın çıkmıştır. Bu olayların sorumluluğu da İran Sinema Tarihi yazarı Cemal Ümit tarafından Savak’a yüklenmiştir. Ona göre Savak, devrimin coşkusunu duyumsayan gençleri kullanarak askeri bir darbe hesaplamaktadır (Yorulmaz, 2012).

İran, tarihsel açıdan çok zengin bir geçmişe ve kültüre sahiptir. İran sinemasının da kuruluşundan başlayarak bu zengin kültür birikiminin yansıtıcısı olduğunu söylemek

yanlış olmaz. İçinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve sosyal iklimi aktaran sinema olgusu, İran'da da bir döneme kadar benzer şekilde var olan gerçekliği yansıtmaktadır denebilir. İran Sinemasını anlamak için de toplumsal olarak yaşananlar ve tarihsel süreçteki etmenler göz önünde tutulmalıdır. Sinema İran'da hem bir kültür oluşturucu hem de bir kültür taşıyıcı olarak başlangıcından beri önemsenmiş ve erken dönemde bir sinema okulu da açılmış, ancak ekonomik dinamiklerini kendi izleyicisiyle kendine özgü üretim tarzı ile kendisi geliştirmiştir. İran'da sinema, yaşanan radikal toplumsal değişimlere karşın biçim ve içerik olarak kendi anlatım dilini bularak dünya sinema entelektüelleri tarafından kabul görmüştür (Uğur, 2017, s. 334).

Devrim'den sonra en güçlü iletişim araçları televizyon ve radyo, sanat dalları olarak sinema ve tiyatro ile basın yayın, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na bağlanmıştır (Tapper, 2007, s. 8-9). Ali Reza Hagigi'nin belirttiğine göre, din adamları sinemaya gitmenin ahlaksızlık olduğunu ileri sürmüş, hatta sinemayı yok saymışlardır. Bu nedenle devrimden sonra, yani 1979- 1983 yıllarında İran'da yılda 3 ila 21 arası gibi az sayıda film yapılmıştır (Hagigi, 2007, s. 139). Bunun yanında İran Lideri Ayetullah Humeyni'nin İran'a gelişinin ilk gününde yaptığı konuşmasında “Biz sinemaya değil çürümeye karşıyız” sözlerini bir sinema eleştirisi olarak değerlendirmek mümkündür (Hagigi, 2007, s. 140).

İran'daki devrim İslami vurgular taşımaya başladığından bu yana İran sinemasında da belli oranda sansür uygulandığını söylemek mümkündür. İran sinemasında sansürü özellikle “kadın temsili” konusunda görebilmek mümkündür. Dolayısıyla İran sinemasında kadın temsili konusunda sansür uygulamalarını İran devriminin İslami vurgular taşımaya başladığı 1981'den bu yana çekilen bazı filmler üzerinde değerlendirmek önemlidir.

Bir önceki paragrafta kadın temsilinden söz edilmiştir. Kadın temsili denildiğinde akla feminist kuramlar gelebilir. Dolayısıyla bu aşamada tez çalışmasının ilgili literatürü açısından ele alınan feminist kuramlardan kısaca söz etmek yararlı olacaktır. Feminist kuramlar üç başlık altında toplanmaktadır. Bunlar “liberal feminizm, radikal feminizm ve sosyalist feminizm”dir. Liberal feminizm yaklaşımının önerdiği çözümleri iki kategoride toplamak mümkündür: Kadınlar, toplumda eşit konumlarını

güçlendirmelidirler, erkeklerin güçlü olduğu alanlara da girmeli ve güçlerini yoğunlaştırmalıdır. Nitekim bir süre sonra medya yaşanacak değişimi vermeye başlayacaktır. Medyanın bu aşamada katkısı şöyle olacaktır: Kadın ve erkeği geleneksel olmayan rollerde gösterecektir. Buna ek olarak cinsiyetçi olmayan bir dil kullanacaktır (Zoonen, 2002, s. 474-475).

Radikal feminist söylemin temelde önem verdiği kavram, “ataerki”dir. Bu yaklaşıma göre, tüm erkekler tüm kadınları tahakküm altına almaktadır. Erkekler kadınlara zulüm yapmaktadır. Bu zulmü işaretleyen kavram olan “ataerki”, kadınların toplumdaki konumunu açıklamaktadır. Radikal feminizm yaklaşımına göre medyanın rolleri açık olarak belirtilmektedir. Buna göre kadınların kendi medyalarını açmaları gerekmektedir. Bu yaklaşımda hiyerarşilerin hiçbir anlamı bulunmamaktadır. Yaklaşım taraftarları tarafından bunlar eril toplumun sapkınlığı olarak kabul edilmektedir. Tüm kadınlar ataerkiyi yaşamaktadır (Zoonen, 2002, s. 477).

Sosyalist feminizmin sorunu sadece toplumsal cinsiyet değildir. Bunun yanı sıra onların sınıfsal ve ekonomik durum ve koşullarını da işleme sokarlar. “Emeğin yeniden üretimi” ve “evdeki emeğin ekonomik değeri gibi ifadeler bu yaklaşımın ve taraftarlarının temel kavramlarıdır. Örneğin yaklaşıma göre çocuk büyüme gibi bazı pratikler kapitalizmin sürdürülmesinde yaşamsaldır. Zaretsky’ye göre emeğe ücret ödenseydi kapitalizmin kâr oranı ciddi biçimde azalacaktır (Zaretsky, 1986’dan aktaran Zoonen, 2002, s. 479).

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında bu çalışmanın konusunu, İran filmlerinde “kadının temsili” oluşturmaktadır. Temel amaç, İran filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini ortaya koymak ve bu süreçte uygulanan bir sansür varsa ortaya çıkarmaktır. Söz konusu amaç ortaya konurken, belli filmler seçilip üzerinde değerlendirme yapılmıştır. Çalışmanın tezi, İran filmlerinde kadın temsil edilirken sansür uygulandığıdır. Çalışmanın ana problem ise, araştırmada ele alınan filmler özelinde İran sinemasında kadının ne şekilde temsil edildiği ve bu temsilde uygulanan sansürün nasıl uygulandığıdır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacını, İran sinemasında “kadının nasıl temsil edildiği ve bu temsilde uygulanan sansürün ortaya çıkarılması” oluşturmaktadır. Söz konusu temsil ve sansür, İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana çekilen üç film üzerinde dönemsel olarak incelenmiştir. Bu amaca bağlı olarak, tezde şu sorulara yanıtlar aranmıştır:

1. Çalışmada ele alınan filmlerde kadın nasıl temsil edilmiştir?
2. Filmlerde kadın temsilde uygulanan sansürün görünüşleri nelerdir?
3. Ele alınan filmlerde kadının temsilde uygulanan sansür, filmler bazında dönemsel olarak farklılaşmakta mıdır?

1.3. Önem

İran Sineması hakkında günümüze kadar Türkiye’de bazı tez çalışmaları yapılmıştır (Aydın, 2017; Güler, 2006; Kanat, 2006; Sajjadi, 2016; Ulusal, 2018). Hasan Güler (2006), çalışmasında devrimden sonra İslami bir devlete dönüşen İran’ın kültürel dönüşümünü incelemiştir. Fatih Kanat (2006) bazı İranlı kadın yönetmenlerin çalışmalarını kapsamına almış, onların filmleri üzerinden devrimden sonra kadınların sorunlarını ele almıştır. Mahdi Sajjadi (2016) gerçekleştirdiği çalışmada İran sinemasında Abbas Kiyarüstemi’nin tüm filmlerinden öykü ve sinemasal anlatım teknikleri açısından benzerlikleri ortaya çıkarmıştır. M. Yağız Aydın (2017) çalışmasında devrim sonrası İran sinemasında sinemayı konu alan, film yapım sürecini konu eden veya sinemanın doğasına dönen filmlerde düşünsel olarak adlandırılan bu tekniklerin nasıl uygulandığını saptamaya yönelmiştir. Dilek Ulusal (2018) çalışmasında modern İran sinemasının 1997-2006 yılları arasında çekilen kadın temalı politik filmleri bellek bakımından incelemiştir.

Bu çalışmalara bakıldığında belli açılardan İran Sinemasını konu aldıkları görülmektedir. Bazılarında sansür ve kadın konusunda sansür de ele alınmıştır. Ancak bu çalışmada incelenen kadın temsilde sansür, diğer çalışmalardan belli açılardan ayrılmaktadır. Örneğin ele alınan filmlerde farklılıklar bulunabilmektedir. Dönemlerde de farklılık var denebilir. Elbette inceleme biçiminde temelde farklılıklar yer

almaktadır. Ayrıca kuramsal temelde de kendine özgünlük kurulabilmiştir. Örneğin feminist kuramlara yer verilmiştir.

Öte yandan İran'ın geçirdiği dönüşümler sinemasına da yansımıştır denebilir. İran Sineması üzerine yapılan çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Yapılan çalışmanın nicel olarak bu çalışmalara katkı vermesi hedeflenmektedir. Bunun yanında, İran'daki siyasal rejime bağlı olarak çekilen filmlerde kadın temsiline yönelik uygulanan sansürün ortaya çıkarılması önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Temel varsayım, incelenen filmlerde kadın temsiline İran sinemasının dönemsel özelliklerini yansıttığıdır. Filmlerde yansıtılan kadın temsili aynı zamanda sosyal hayattaki kadın kimliğinin yansımasıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, konu ve içeriğe en uygun olarak belirlenen filmlerle sınırlıdır. Bunlar, Cafer Penahi'nin Daire (Dayerh) ve Üç Yüz (Se Rokh) isimli filmleriyle Mohsen Makhmalbaf'ın Zayendehrood Geceleri (Shabhave Zayendeh Rood) isimli filmleridir.

1.6. Yöntem

1.6.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, İran sinemasında Devrim öncesi ve Devrim sonrası filmlerde kadın nasıl temsil edildiği ve uygulanan sansürler incelenmiştir. Sinema filmi analizi yapıldığından nitel analiz türü tercih edilmiştir. Creswell (1998) nitel araştırmayı açıklarken sosyal hayatı ve insana dair problemleri kendine özgü metotlarla sorgulayarak, anlamlandırma süreci olarak ele almaktadır (Işıkoğlu, 2005, s.159). Nitel araştırma yönteminde “nasıl” ve “niçin” soruları yanıtlanmaya çalışıldığından araştırılan sosyal olay ya da olgunun derinlemesine incelenmesi söz konusudur. Nitel araştırma,

araştırılan problemin miktarı, sayısı, sıklığı ve yoğunluğundan daha çok problemin sürecine ve anlamına odaklanır (Denzin ve Lincoln, 1998'den aktaran Işıkoğlu, 2005, s.159).

Seçilen İran sinemasındaki örneklerde araştırma sorularındaki cevapları bulmak ve titiz biçimde tanımlamak amacıyla betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen veriler araştırmacı tarafından araştırma soruları çerçevesinde indirgenerek yorumlandığı için betimsel analize başvurulmuştur.

Betimsel içerik analizi, araştırmacının herhangi bir konu veya disipline ilişkin genel eğilim ve araştırma sonuçlarını ortaya koymak adına gerçekleştirdiği bir sistematik derleme yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Çalık ve Sözbilir, 2014). Yani, betimsel içerik analizi araştırılmak istenen konuya ilişkin literatürün nicel, nitel veya karma olmasına bakılmaksızın belli ölçütlere dayanarak seçilmesi, seçilen literatüre ilişkin betimsel verilerin ortaya çıkartılması ve elde edilen verilerin yorumlanması sürecine dayanmaktadır. Burada temel amaç betimsel verilerden hareketle incelenmek istenen konunun araştırmacılar tarafından nasıl ele alındığını ve bu durumun zaman içerisinde nasıl bir eğilim gösterdiğini derleme öncesi veya sonrası oluşturulan çeşitli temalardan faydalanarak ortaya koymaktır. Bu yöntemde araştırmacının amacı çoğunlukla seçtiği konuyla ilişkili olarak yapılan akademik çalışmaların amaçlarını, hangi kuramsal çerçeveye ve yönteme dayandığını ve araştırmaların bulgularını ortaya koymaktır (Bellibaş, 2018, s.513).

Betimsel analizde temel amaç, elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır. Betimsel analizi gerçekleştirmek için dört aşama söz konusudur. İlk aşama araştırmacının araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareketle veri analizi için bir çerçeve oluşturmaktır. Dolayısıyla verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı bu aşamada belirlenir. İkinci aşamada ise araştırmacı daha önce oluşturmuş olduğu çerçeveye bağlı kalarak verileri işler ve düzenler. Bu aşamada verilerin anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi söz konusudur. Üçüncü aşamada araştırmacı düzenlemiş olduğu verileri gerektiği yerlerde doğrudan alıntılara başvurmak suretiyle tanımlar. Son aşamada araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Eğer bu aşamada bulgular arasındaki neden sonuç ilişkileri açıklanırsa ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapılırsa açıklama, ilişkilendirme ve anlamlandırma yorumları daha da güçlendirilmiş olacaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Tez çalışmasında önce filmler izlenerek kadının temsiline örnek olabilecek sahneler saptanmıştır. Bu sahneler ayrı ayrı olmak üzere incelenmiş ve

değerlendirilmiştir. Böylece, kadının erkek karşısındaki konumuna ilişkin metaforlar, davranışlar ve sözler tespit edilmiştir.

1.6.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini İran sinemasında yapılmış olan kadın temalı filmler oluşturmuştur. Örneklem ise amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Amaçlı örneklem derinlenmesine araştırma yapabilmek amacıyla çalışmanın amacı bağlamında bilgi açısından zengin durumların seçilmesidir (Büyüköztürk, 2012, s. 9). Araştırmada filmlerde yer alan kadınların konumunu incelemeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla incelenen filmler, Devrim sonrası kapsamaktadır ve 3 filmden oluşturulmuştur. Bunlar 2000, 2000 öncesi ve sonrası olarak tanımlanmıştır. İncelenen filmler şunlardır: Makhmalbaf'ın Zayendehrood Geceleri-1990 (Shabhave Zayendeh Rood); Cafer Penahi'nin Daire-2000 (Dayeh) ve Üç Yüz-2018 (Se Rokh)

Bu noktada akla neden 1980'lerden film alınmadığı gelebilir. Belirtmek gerekir ki, 1980'lerde kadınlar filmlerde oynatılamamaktadır. Nedeni ise İslam Devrimi'nin gerçekleşmesidir. Yönetmenler kadını oynatmaktan korkmaktadırlar. Çünkü İslam devleti yetkilileri tarafından sansürleneceğini düşünmektedirler. Kadın yerine genellikle çocukları oynatmaktadırlar. Dolayısıyla bu çalışma kadın temsili ve bu temsilde yer alan sansür konusunda olduğundan söz konusu filmler örnek alınmış ve çözümlemesi yapılmıştır. Nitekim bu filmlerde kadın yer almaktadır.

1.6.3. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler, film kayıtlarının izlenmesiyle toplanmıştır. Filmler izlenmiş ve deşifresi yapılmıştır. Bundan sonra temsil ve sansür sahneleri saptanmıştır. Daha sonra da analizi yapılmıştır. Kuramsal temel için veri kaynakları, dergiler, kitaplar, makaleler, tezler, internet sayfaları olmuştur.

Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Merkezi ve Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivlerinden yararlanılarak kuramsal temel oluşturulmuştur. Araştırma için öncelikle arşiv taraması yapılmıştır. Filmler google'da taranarak elde edilmiştir.

1.6.4. Verilerin Analizi ve Çözümlemesi

Araştırmanın bu kısmında “amaç” bölümünde ortaya konan soruların yanıtlandırılmasına özen gösterilmiş, araştırmanın birinci bölümünde medyada temsil ve sansür açıklanmış, aynı zamanda sinema ve medyada sansürden söz edilmiştir. Ardından Liberal, Radikal ve Sosyalist Feminist kuramlar anlatılmıştır. İkinci bölümde dünya sinemasıyla ilgili bilgi verilmiş, sinemanın nasıl ortaya çıktığı ve nasıl geliştiği ile ilgili genel bir tanımlama yapılmıştır. Daha sonra İran sinemasının nasıl geldiği ve nasıl geliştiği ile ilgili bilgi aktarılmıştır. Ayrıca İran’da sinemada sansür ve kadınlara karşı olan sansürden söz edilmiştir. Son olarak da Devrim sonrası İran sinemasından bazı filmler seçilerek dönemlere göre kadın temsili ve bu temsilde sansür incelenmiştir.

2. BÖLÜM: MEDYADA TEMSİL, SINEMADA SANSÜR VE FEMİNİST KURAMLAR

Birinci bölümde tezin konusunu İran sinemasında kadına uygulanan sansür oluşturduğundan önce genel olarak sansür ve sinemada sansür konularında açıklamalar yapılmıştır. Daha sonra da tezin kuramsal temeli bakımından feminist kuramlardan bahsedilecektir.

2.1.Temsil Kavramı

Temsil kavramının kökenine indiğimizde Romalıların “repraesentare” sözcüğünden türemiş olduğunu görürüz. Temsil kavramı sinema alanından daha çok siyaset bilimi, hukuk, felsefe ve sanat dallarında daha çok karşımıza çıkmaktadır. Temsil kavramını açıklayacak olursak daha önce olmayan bir şeyin yazılı olarak açıklanması ya da bir soyutlamanın bir objede somut biçime dönüştürülmesidir (Örs, 2006, s. 2).

Temsiller, üretenlerin ve kullananların iş birliği içinde bulunduğu bir ortamda gerçekleşir. Toplum hakkındaki anlatıları belirli bir örgütsel bağlam içerisinde gerçekleşen faaliyetler, o toplumu oluşturan fertler tarafından üretilen örgütlü etkinlikler şeklinde algılandığında anlamlı bir hale gelecektir. Topluma ait anlatıları örgütsel olarak algılamak demek, analize dahil edilecek örgütlerin tüm yönleriyle dikkate almak anlamına gelir. Topluma dair anlatılarda bürokratik yapılar, bütçeler, profesyonel davranış kodları, hedef kitle ve imkanlar etkili olmaktadır. Sözü edilen tüm temsil dünyaları bu temsilleri üreten ya da kullanan kişi ya da kurumların sahip olduğu bilgi ya da iktidara göre farklılaşmaktadırlar (Becker, 2016, s.38-39).

Diğer temsil üretme dünyalarında, temsilleri üretenler düzenleme ve yorumlama işinin çoğunu kullanıcılara bırakır. Toplumsal gerçekliğin temsillerini üzen bazı sanatçılar bunu kasıtlı olarak yapar. Sundukları materyalden hareketle bir anlamda malumun ilamı görülebilecek genellemeler yapmayı reddedip bu işi tereddütsüz bir şekilde kullanıcılara bırakırlar. Burada da özgürlük gerçek olmaktan daha ziyade görünüştedir çünkü üreticiler, zanaatlarının teknik ve kavramsal araçlarını kullanıcının etkinliğini ve tepkisinin yönlendirmek üzere işe koşarlar (Becker, 2016, s.57).

Temsili iki perspektiften incelemek mümkündür. Bunlardan ilki temsil edenin temsil ettiği şeyi algılama ve aktarma perspektifidir. İkincisi ise temsilin toplumsal

perspektifidir. Nitekim temsil genellikle bireysel niteliğini de toplumsal konumdaki referanslarından almaktadır (Alp, 2013, s. 43). Temsil kavramını sözlü ve görsel olarak iki kategoride ele almak mümkündür. Örnek vermek gerekirse Dede Korkut'un kopuzunun baş tarafındaki tellerinin ses gruplarından birisi Güneşi temsil ederken diğer telleri ise Ayı temsil etmektedir. Gövde kısmında yer alan telleri taşıyan köprü diye adlandırılan bölümün alt tarafları yeryüzünü, üst tarafları ise gökyüzünü temsil etmektedir (Eroğlu, 2011, s. 5). Sözlü temsilin yanı sıra müzik aletlerin üzerine işlenmiş motif ve yazıların da içinde yaşanılan topluma ait bilgiler verdiği gözlenmektedir. Nitekim müzelerde halihazırda sergilenen çalgılarla ilgili kaynaklarda mevcut görseller incelendiğinde, toplumların kültürlerini temsil eden örneklerle rastlamak mümkündür. Bu motiflerin ilk örneklerinin ise eski Mezopotamya medeniyetlerinden biri olan Sümerlere kadar dayandığı görülmektedir (Tuncer 2005'den aktaran Tetik Işık, 2016, s. 1301).

Becker (2016) insanların içinde yaşadıkları toplumlarını anlatmak için kullandıkları roman, istatistik, tarih, etnografya, fotoğraf, sinema gibi araçlarla ilgilendiğini, bütün bu mecralarda üretilen temsil çabaları hakkında ise "toplum hakkında bildirimler" ya da bazen "topluma dair temsiller/anlatılar" adını verdiğini ifade etmektedir (Becker, 2016, s.23). Dolayısıyla birey, bilmediği bir şey hakkında ilk izlenimlerini başkalarının bir şeyler anlatmak için ürettiği toplum hakkında temsillerden elde etme arayışına girerler. Gündelik hayatın akışında insanların ürettiği rutin temsiller ya da anlatılar mevcuttur (Becker, 2016, s.25).

Hall; dil, kültür ve temsil süreçleri arasındaki ilişkiyi izah ederken "dil'in dünya hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı başkalarına manidar biçmek sunmak amacıyla kullanılması" olduğunu belirterek, temsilin dil ve anlamı kültüre bağladığını ortaya koymaktadır (Çelenk, 2005, s. 81-82). Özetleyecek olursak Hall, temsili bir anlam inşa eden ve anlamlandıran süreç olarak ele almıştır. Hall'e göre temsil kavramı üç ayrı perspektifle açıklanabilir. Bunlar; inşacı, yansıtmacı ve kasıtlı yaklaşım perspektifleridir. İnşacı yaklaşımda; temel olan kavram dildir. İnsanlar etkili bir iletişim sağlayabilmek için dil kullanır ve diller kültürlere göre değişiklik gösterir bu diller farklı türlerde örgütlenen işaretlerden meydana gelir (Dinçer, 2019, s. 96).

Temsil mekanizması incelediğimizde yalın işleyen bir süreçten ibaret olduğu görülmektedir. Genel olarak insanlar çevresinden çeşitli iletilere maruz kalan doğal ve sosyal bir çevre içinde yaşamaktadır. İnsanoğlu çevresindeki her şeyi; özne, nesne, simge, kavram olarak algılayarak ne anlatmak istediğini anlamaya çalışmaktadır. İşin doğasında kaynağın anlatmak istediğini eksiksiz ve tam olarak algılama ihtimali düşüktür. Bu iletilere zihinde bir ad atfederek çözümlemeye gayret gösteririz. Bunu yaparken de algıladığımız varlığın (özne nesne, simge kavramı v.s), daha doğrusu bizim görüş- seziş- algılayış alanımıza iletisini sokmayı başaran her şeyin daha önceki zihinsel kayıtlarımızda karşılığının olup olmadığını, bu kayıtlarda, hangi izlenimlerimize karşılık geldiğini anlamaya çalışmaktayız (Anık, 2004, s.51).

Hobbes, temsil olgusunun her türlü hükümet türü için geçerli olduğunu ve tüm yönetimlerin halkı temsil ettiğini savunmaktadır. Temsili gerçek ve gerçek olmayan kişiler arasında bir yetki devri olarak tanımlayan Hobbes, bu olgunun biçimsel yönü üzerinde dururken gerçek kişinin kendine düşen rolü doğrudan yerine getiren, gerçek olmayan kişinin ise başkalarına ait düşünceleri eylem olarak yerine getirmeye çalışan bir birey olarak tanımlamaktadır (Çitçi, 1989, 18, 19).

Edward Said'e göre ise temsil kavramı sadece tarihsel, kültürel ve siyasal olarak iç içe geçmektedir. Ayrıca Said, temsillerin hedefi olduğuna vurgu yapmaktadır. Temsiller genellikle etkiler yaratarak birden fazla görevi yerine getirirler. Temsiller şekillenmelerdir ya da Roland Barthes'ın dilin tüm işleyişleri için söylediği gibi şekil bozumlarıdır. (Said, 2010, s. 285).

İnsanların temsilleri üretmek konusunda belirli amaçları vardır. Etkili bir temsilin kullanıcı için ihtiyaç duyulan şeylere odaklanarak gereksiz şeyler elimine ederek amaca yönelmesi gerektiği ifade edilebilir. Temsil edilen şey gerçekliğin minimize edilmiş hali olduğundan bazı ufak tefek müdahalelere maruz kalabilir. Hem temsili üretenler hem de kullanıcılar nihai şekli vermek üzere gerçeklik üzerinde birkaç operasyon gerçekleştirmektedirler. Nihayetinde toplumsal organizasyon, üreticilerin bu operasyonları hangi şekilde yapacaklarını belirlerken temsilin üretim ve kullanım şeklini de belirlemiştir olur. Tüm temsiller aslında biraz da zorunlu olarak gerçekliğe ait bileşenlerin bir kısmını dışarıda bırakmaktadır. Burada bazı sorular karşımıza

çıkılmaktadır. Gerçekliğin hangi öğeleri temsile dahil edilmiştir? Bu seçkiyi bu haliyle kim ya da kimler kabul edilir bulur? Ya da tam tersi kim bu temsile itiraz eder? Bir temsil tarafların her şeyi açıkça anladığı zaman etkili olur. Çoğu zaman kullanılan metaryaller, temsili izleyicilerin anlaması açısından doğru anlaşılmayabilirler. Peki bu temsiller yetersiz olduğunda kullanıcılar üzerinde nasıl bir etki bırakırlar? Kullanıcılar, temsil üretenleri güçlü ve önemli gördükleri için genelde üreticilerin en başta niyetlendiği duruma yakın bir tepki verirler. Böylelikle üretilen temsil ya da ortaya konulan ürün, tüm taraflar açısından kabul edilebilir hale gelir (Becker, 2016, s.45-47). Dolayısıyla profesyonel olarak üretilmiş bir temsilin, üretenlerin tercih ve çıkarlarını yansıttığı ifade edilebilir (Becker, 2016, s.53).

Sinemada da kadın temsili, kadının toplumsal rollerini yansıtmaması açısından önem arz etmektedir. Kadın sosyal hayatın içinde nasıl bir yer tutuyorsa sinema da bunun yansımalarını görmek mümkündür. Sosyal hayat içerisinde ikinci konuma itilen kadının sinema sahnelerinde de ikinci planda olması kaçınılmazdır. İran sineması incelendiğinde kadının bazı sınırlılıklar altında rollerini oynamaya gayret göstermektedir. Bu sınırlılıklara bir de sansürlenme tehditi eklenince oyunculuk biraz daha zorlaşmaktadır. Temsil kavramını sadece sinema ile sınırlandırmamak gerekir. Bu nedenle medyada temsil konusuna değineceğiz.

2.1.1. Medyada Temsil

Temsil (representation), belli bir kültüre sahip bireyler arasında anlamın üretilmesi ve alınıp verilmesi örneğinde olduğu gibi değiş tokuşa konu olmasının temel unsurudur. Bu sürecin içerisinde yer alan kavramlar ise dil, işaretler ve imajlardır (Hall, 2002). Bu aşamada Hall bir noktaya dikkat çekmektedir. Ona göre temsil etme kavramı yansıtmadan farklılaşmaktadır. Nitekim bir seçme, sunma, yapılandırma ve biçimlendirme olmaktadır. Burada önemli bir nokta ise anlamlandırma pratiğinin söz konusu olmasıdır. Anlamlar ise bireysel değil, toplumsal olarak işlev görmektedirler. Burada da toplumsal ve kültürel yapılar ve ilişkilerle iktidar ilişkileri dışında konumlandırılmazlar (Yaktıl Oğuz, 2012, s. 217).

Temsil kavramından günümüzde farklı alanlarda farklı anlam ve işlevlerle yararlanılmaktadır. Temsil kavramının tanımlanmasının zor olması da buradan

kaynaklanmaktadır. Öncelikle belirtilmelidir ki temsil sözcüğünün kaynağı, Romalıların “repraesentare” kavramıdır (Örs, 2006, s. 2). Bu sözcük sosyoloji, siyaset bilimi, hukuk, felsefe ve sanat alanlarında daha yaygın olarak tartışılmıştır. Sanatın tarihinin tümünün bir temsil tarihi olduğu ileri sürülebilir (Örs, 2006, s. 18).

Temsil kavramı kültürel çalışmalarla örtüşen ve özdeşleşen bir kavram haline almıştır. Kültürel çalışmalar, özünde sosyal gerçekliğin çarpıtılarak temsil edildiği görüşünü kutsamaktadır. Bir şeyin temsili, yazılı görsel ve işitsel bakımdan dil aracılığıyla genelleme yapmak olarak tanımlanabilir (Doğru Arsan, 2004, s. 159). Sözcüklerin temsil için yaptığı iki anlamlı tanım Stuart Hall’a dayandırılarak şu şekilde açıklanabilir (Hall, 1997)

- Bir şeyi temsil eden tanımlama yapmak, hafızalarda o şeyi çağrıştırarak portrelemek ya da zihinlerde mevcut bir imaja gönderme yaparak benzerlerini anlamamamızı sağlamaktadır.
- Temsil aynı zamanda bir şeyin sembolize edilmesi anlamı da gelmektedir. Örneğin Hristiyanlıkta haçın İsa’nın çarmıha gerilişini sembolize etmesi gibi.

Temsil, yoğun olarak dolaylı ve sembolik bir yapıyı da kapsayan bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Yani dil, sanat ve kültür gibi alanlar temsil alanlarından bazılarıdır. Bunun nedenini söz konusu alanların aktarım aracılığını üstlenen alanlar olmasına bağlamak doğru olacaktır (Alp, 2013, s. 40-61).

Temsiller, yaşanan kültür tarafından aktarılır ve bu kültürden devralınır. Daha sonra değerleri de benimseyecek biçimde yoğrulur. Böylece bir kültürü belirleyen alan olarak belirir. Temsiller, ayrıca siyaset alanı bakımından da önem taşır. Sinema, günümüzde siyasi mücadelelerin yürütülmesi açısından önem taşıyan bir kültürel temsil oluşturmaktadır. Filmler nedir, ne işe yarar, toplumsal işlevleri nelerdir gibi sorular bu aşamada önemli hale gelmektedir. Bu sorulara yanıt şu açıklamalarda olabilir: Sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşlar bulunmaktadır. Bunlar, dünyanın ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirir. Böylece, toplumsal ve siyasal kurumları ayakta tutan geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası olur (Ryan, 2010, s. 37-38).

Medya ve temsil kavramları bir arada kullanıldığında dikkat edilmesi gereken nokta, medyanın işlevlerinden birinin bir tür temsil aktörlüğü yapmak olduğudur (Curran, 1997'den aktaran Doğru Arsan, 2004, s. 160). Durum böyle olunca konuyu liberal ve eleştirel yaklaşımlar bağlamında ele alıp değerlendirmek yararlı olacaktır. Liberal yaklaşımda, medya düşünce pazarı oluşturduğundan farklı toplumsal grupların ve örgütlerin kendilerine özgü seçenekselsel bakış açılarını ve konuları değerlendirmelerini ifade edecek bir araç olmaktadır. Medyaya yönelik bu iyimser görüş, uzun bir tarihsel süreçten geçerek oluşmuştur (Özer, 2010). Ancak, söz konusu iyimser görüşün ve medyaya ilişkin anlam yüklemenin, gerçekte özel bir dayanağı ve karşılığı olduğunu söylemek pek mümkün görünmemektedir. Nitekim medyanın gerçekte ve bunun pratik görünümünde temsil gücünü, egemen grupların çıkarları doğrultusunda kullandığı çeşitli çalışmalarda ortaya konmaktadır (Özer, 2019). Bu süreçte medya egemen kişi ve kurumların dayattığı çerçeveleri benimseyip yaymaktadır. Buna karşılık, egemen konumda olmayan görüşleri de marjinalleştirmekte ve meşru olmayan bir konuma itmektedir (Shoemaker ve Teese, 1997'den aktaran Doğru Arsan, 2004, s. 160). Nitekim egemen medyanın temsil pratikleri 5N ve 1K formülünün karşılıkları olmakta ve bu da akredite kaynakların görüşlerinin haberlerin çerçevesini belirlediğini saptamak ve buradan türeyen dizi ve filmlere sızdığını söylemek mümkündür. Elbette bu, ideal temsil olamaz ve liberal görüşün uydurduğu bir olgudur.

Anlam açısından yapısalcı ve kültürel çalışmaları bir araya getirmeye çalışan bir çalışma olarak Hall ve arkadaşlarının (1978) klasikleşmiş araştırmaları örnek verilmektedir (Curran vd. 1991, s. 249). Medya, anlam alanı içinde ve bu alan aracılığıyla işlevini sürdürmektedir. Anlam, çok anlamlıdır. Bunun nedenini anlamın kendine özgü doğasında aramak doğru olacaktır. Çoğu anlam arasında sadece birisi başat konuma yerleşir ya da yerleştirilir. Bu mücadele sırasında gerçekleştirilir. Ancak belirtmek gerekir ki söz konusu başatlık daha baştan verili değildir; mücadeleyle oluşturulur ya da başarılıdır. Anlamın bu aşamada bir ayna gibi değil de bir dil gibi rol oynadığını saptamak önemlidir. Nitekim anlamlar, toplumsal yapı ve ilişkiler içerisinde var olur (Hall, 2002). Anlam üzerindeki ideolojik mücadele sürekli olarak var olacaktır. Ancak, iletişim kuramı ve araştırması ideoloji sorunuyla ilgilenmekten kesinlikle kaçınmaz. Medyanın ideolojik olduğuna ilişkin bir iddia bulunmaktadır. Bu iddianın

temelinde medyanın anlamın toplumsal inşası alanında işgördüğü düşüncesi yatmaktadır. Medyanın sağladığı alanın üzerinde, insanlar kendi bilinçlerine varmaktadırlar (Hall, 2002, s. 118). Eleştirel bakış açısı, medyanın en önemli etkisinin ideolojik etki olduğunu savunmaktadır (Shoemaker ve Reese, 2002, s. 139). Özetle medya asla gerçekliği nesnel bir düzlemde temsil edemez. Buna karşılık medyanın yaptığı, sosyal gerçekliği ideolojik olarak temsil etmektir.

Anlam oluşturma kaygısında olan ideolojiler ya da hükümetler, iletişim araçlarını kullanarak istedikleri mesajları topluma enjekte etmeye gayret gösterirler. Her ideolojinin kadının toplumsal görünümü hakkında bir görüşü vardır. Bu görüşün diğer görüşlerden üstün olduğunu düşünmektedirler. Dolayısıyla medyada tercih edilen temsil biçiminin ideolojilerin ya da hükümetlerin bir tercihi olduğunu söylemek mümkündür. Bu temsilin ne şekilde gerçekleşeceği ise bir takım yasal düzenlemeler ya da dolaylı sınırlamalarla gerçekleşir ki bu durum karşımıza sansür kavramını çıkarmaktadır. Bu noktada sansür kavramının ne olduğu ne şekilde uygulandığı, sanatta uygulanan sansürün ne şekilde gerçekleştiği hususları üzerinde durmak gerekir.

2.2. Sansür kavramı

Sansür kelimesi, Latince ‘censieren’ sözcüğünden türetilmiş olup, denetlemek, yargılamak anlamlarını taşımaktadır. Eski Roma’da ‘censor’ adı verilen devlet görevlileri atanıp oynanacak çeşitli tiyatro oyunlarını denetleme ve yargılama görevlerini üstlenmişlerdir. Fransızcaya ‘censure’ sözcüğü olarak türemiş olup, Türkçeye de Fransızcadan gelmiştir (Tunalı’dan aktaran Yılmaz, 2019, s. 4).

Sansür kavramını genel olarak politik iktidarlar tarafından denetlenip kontrol edilmesi anlamına gelmektedir. Sansür hemen her toplumda baskı, yasak ve diktatörlük gibi kavramlarla bir arada anılmaktadır. Sansür aynı zamanda devletin ve toplumun işleyişinde geleneksel yapıya ve kurumlara zarar gelmesini istemeyen ve bu nedenle değişim fikrine karşı çıkanlarla, toplumun gelişimi için yeni olan hemen her şeye kucak açılması gerektiğini savunanlar arasında yüzyıllardır var olan bir tartışmanın da sebebidir (Çelik, 2009, s. 72). Öztürk (2006) sansür kavramını, bir toplumun ya da bu

topluma ait alt grubun düşüncelerini dile getirmesini sınırlayan bir süreç olarak açıklamaktadır.

‘Sansür’ kitap, dergi, oyun, film gibi yazılı, görsel veya sözel eserlerin içeriğinde sakıncalı olarak nitelendirilen entelektüel, siyasi ve dini fikirlerin, ahlaka aykırı, müstehcen, onur kırıcı, saldırı niteliği taşıdığına inanılan düşüncelerin veya görüntülerin denetlenmesi, değiştirilmesi ve kontrol altında tutulması olarak tanımlanabilir. Sansürün kapsamı hemen hemen her zaman erk sahibi merciler tarafından belirlendiği ve uygulandığı için otoritenin baskıcı ve sert müdahalesi olarak algılanmaktadır (Şenlen, 2011, s. 8).

Sansür iletişim araçlarından yayılan bilgiyi iki türlü etkileyebilir. Sansür, özendirme şeklinde gerçekleşebileceği gibi yasaklama şeklinde de tezahür edebilir. Sansürü uygulayan kurum ya da bireyler belirledikleri bilgilerin hedef kitlelere yayılmasını arzu edebilirler. Bu durum sansürün özendirme yönüne bir örnek teşkil edebilir. Yasaklama şeklinde gerçekleşen sansür de ise istenilmeyen bilgilerin engellenmesi ya da çarpıtılması söz konusudur (Mutlu, 2004, s. 246). Özgürlük alanının daraltılması sansür kavramını ortaya çıkarmaktadır. Şahbaz’a (2007, s. 26) göre düşüncenin üretilmesi için bazı özgürlüklerin var olması gerekmektedir. Bu özgürlükler şunlardır:

- Bilgi ve fikirleri özgürce araştırabilmek ve ulaşabilmek,
- Öğrenme hakkının serbest olması,
- Haber alma özgürlüğünün olması,
- Haber alma kanallarında yer alan tıkanıklıkların ya da engellemelerin ortadan kaldırılmasını isteme özgürlüğü,
- Çoğulcu bir toplum yapısı anlayışı,
- Farklı düşüncelerin özgürce tartışılmasına zemin oluşturacak ortamın sağlanması,
- Eğitimin özgür ve demokratik biçimde yapılmasını isteme hakkı.

Sinemaya bu özgürlükler açısından bakıldığında bu hususlardan herhangi birinin engellenmesi ya da bu özgürlükleri kısıtlayıcı tüm faaliyetler sansür kapsamında değerlendirilebilir.

Ahmet Çitçi'nin aktardığı üzere sansür, sözlük anlamıyla kitap, film, piyes, mektup gibi eserleri kontrol etmek ve saldırgan siyasi olarak kabul görmeyen veya özellikle savaş anında güvenliği tehdit eden unsurları çıkarmak anlamına gelmektedir (Oxford Advanced Learner's Dictionary 1995'den aktaran Çitçi, 2001, s. 19). Sansür söz, yazı, resim, film ve sesle yapılan her çeşit haberleşmenin yapılmasından önce veya sonra ya da yayım anında bunları denetlemek üzere alınan emniyet önlemi demektir (Yılmaz 1992'den aktaran Çitçi, 2001, s. 19). Nitekim sansür ifade ve eylem özgürlüğü üzerinde yapılan bir kısıtlamadır ve genel olarak tüm toplumlarda kültürel ve politik bağlamlara uygulanmaktadır. En özgür toplumlarda bile, sansür uygulandığını görebilmekteyiz.

15. yüzyılın ortalarından başlayarak yeni baskılar ortaya çıkmıştır. Avrupa ve dini otoriteler tüm yazılarda katı, kısıtlayıcı düzenlemeler getirmeden önce Katolik kilise yetkilileri ve Avrupa zalim kralları yapılan teftişlere eşlik etmektelerdir (<https://aasjb.blogspot.com>).

Dünyada sansürden bahsedecek olursak, üçüncü dünya ülkelerinde ve laiklik ilkesine uymayan ülkelerde daha fazla sansür uygulandığı gözlenmektedir. Ancak bu, diğer ülkelerde olmadığı anlamına gelmemektedir. Örnek verecek olursak, birinci dünya ülkesi olan Türkiye'de sansür uygulanmaktadır. Ya da eski Sovyetler Birliği'nde imge sansürü yaygındı. Sansürün oluşumunda veya ortaya çıkmasında en önemli faktör siyasi sorudur, ancak konunun politik doğasına ek olarak, toplumdaki hâkim gelenekler özellikle dini, ahlaki ve etik alanlarda gelenekler ve iki yönlü ilişki. Sosyal ve kültürel ilişkiler arasında ve sözde "ulusal değerler" altında ve genellikle bunlara bağlı kalmak (yanlış, mantıksız ve haksız da olsa), farklı mesajlaşma sürecinde sağlam bir balyoz olarak sansüre neden olmaktadır (<https://aasjb.blogspot.com>).

Foucault'a göre, iktidar genellikle her alanda var olmaktadır, ayrıca kurumlarda bulunan sosyal bir güç olarak bilinmektedir. On altıncı Yüzyılda ortaya çıkan devlet kavramı, belirli bir tabakanın veya kimselerin çıkarları göz önünde bulundurup bireyleri

yok sayan siyasal bir güç olarak değerlendirilmektedir. Foucault; hapishane, okul, hastane gibi yansız ve bağımsız olarak görülen kurumların aslında insanlara baskı, egemen olma, dışlama ve sansür yoluyla şiddet uyguladığını öne sürmektedir (Foucault, 1995'den aktaran Şenlen, 2011, s. 10). Arthur Miller Amerikalı oyun yazarı, sansür görevini üstlenen kişiye “Şeytan” ismini vermektedir. Millere göre, sansürün birçok gönüğü, kılığı olduğunu öne sürmektedir, ona göre sansür bir yerde yok edilirse diğer kılıkta ortaya çıkacağını vurgulamaktadır (Miller, 1993'den aktaran Çelik, 2009, s. 74). Bülbül'e göre sansür kavramı, mutlak olarak araçsal bir düzlemde, resmî ideolojinin baskı kurmak için kullandığı bir kontrol mekanizmasıdır (Bülbül, 2014, s. 214).

İran'da sansür Sasani'ler devrinde din konusunda sert biçimde uygulanıyordu. Zerdüştlük dinine mensup Mazdekiler, Gebad döneminde Zerdüş din adamları ve Mesihilerle mücadelesinde kaybedince mağlup olmuşlar ve tamamı katledilmişlerdir. Aynı zamanda Mazdekilere ait olan tüm kitaplar da yakılmıştır. İran'da resmi sansür matbaa kullanılmaya başlandığında ve gazeteler basılmaya başladığında karşımıza çıkmaktadır. İran'ın ilk gazeteleri Muhammed Şah ve Nasreddin Şah idareleri altında yayınlanmıştır. Bu dönemde özel görevliler tarafından teftiş ve denetim yapılmaktaydı (Sadr, 2015, s. 13).

Sinema sanatı İran'a girdiğinden itibaren sansür de başlamıştır. Yabancı filmler öyle sansür ediliyordu ki sahnelerin kesildiği bile anlaşılmıyordu. Örneğin Misyo Buker filminin bir sahnesinde şahın sakalının kesildiği anlar altı dakika uzunluğunda kesilmiştir (Sadr, 2015, s. 24).

İran'da 25 yıl sansür isimli kitapta sansürün kitap ve gazetelerde sıklıkla uygulandığı ifade edilmiştir. Bu Adalet sisteminde şiddet, türlü işkenceler, hapse giren insanların hatıralarını ele almıştır. Kitap yayınlanırken bu bölümler sansürlenmiştir (Sadr, 2015, s. 25).

Sansür sadece edebiyatla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda siyasetin, müziğin, iletişim araçları olarak televizyon, basın-yayın organlarının ve sanatın hemen her türünün kapsama alanına girmektedir. Genel olarak sansür toplumla ilişkisi olan hemen her alanda gözlenebilmektedir (Çelik, 2009, s. 73).

Sanatçı, sanat eseriyle topluma bir mesaj vermeye çalışır. Bu mesaj her zaman hâkim ideolojinin görüşünü yansıtmaz. Sanatçı kendi perspektifinden bir felsefi okuma gerçekleştirerek sanat eserini ortaya koyar. Burada farklı fikirlere açık olup olmamak, sanatçıya uygulanan sansürün derecesini belirleyecektir. Totaliter rejimlerin sanatçı üzerinde bir baskı unsuru olarak hissedilmesi beklenen bir durumdur. Bu aşamada sanatta sansür konusunun incelenmesinde fayda vardır.

2.2.1.Sanatta Sansür

Sansürün sadece basın yayınıla sınırlı kaldığını söylemek mümkün değildir. Aynı zamanda sansür sanatın diğer dallarında da kendini göstermektedir. Bu nedenle bu bölümde kısaca sanatta sansürden bahsedilecektir.

Sanat sözlük anlamı olarak “Duygu, tasavvur ve fikirleri etkili bir biçimde ve göze gönle hitap edecek şekilde söz, yazı, resim, heykel vb. ile ifade etme husûsundaki yaratıcılık” ele alınır (lugatim.com/s/sanat). Ersoy’a göre, sanat terimi yaygın olarak plastik veya görsel sanatlar için kullanılmakta olup edebiyat ve müzik sanatlarını da kapsamaktadır (Ersay, 1983, s. 7). Tolstoy ise insanın daha önce tecrübe ettiği duyguları kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu diğer insanların hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk ya da sözcüklerle belirlenmiş biçimlerden oluşan çeşitli duyguları, dış dünyaya somut şekilde ifade etmek ihtiyacının ürünü olarak sanatın ortaya çıktığını ifade etmektedir (Ersay, 1983, s.7). Sanatta ifade edilen bu duyguların bireyler ya da bazı kurumlar tarafından benimsenmemesi sonucunda engellenmesi, değiştirilmesi, yok sayılması durumunda sansür ortaya çıkmaktadır.

Sansürün hemen hemen tüm sanat dallarında uygulandığını görmekteyiz. Sansür kelimesinin anlamı ise “kitapların, gazetelerin, oyunların, filmlerin, mektupların vb. hükümet veya bireysel emirlerle gözden geçirilmesidir”. Sansürü uygulayan kişi veya kurum sahip olduğu yetkiyle sanat ürününü kontrolden geçirdikten sonra yayınlamaya izin vermektedir (Masumi, 2012, s.3).

B. Croce ise “Sanat Sezgidir” der sezgi ile sanatın aynı anlamlar taşıdığı kabul edilince sanatın bağımsızlığını daha iyi anlarız. Sezgisel bilgi, zihnin diğer etkinlik

biçimlerinden bağımsız olarak geliştiğinden duygu tepkilerini ifade eden bir terim olduğu görülmektedir (Ersoy, 1983, s. 11).

Tiyatro sanatına baktığımızda İngiltere’de 1956’dan sonraki yazılan oyunların genelde orta sınıfı betimlediği görülmektedir. 1843 yılında Tiyatro yasasıyla bu alanda bir sansür durumu görülmektedir ancak uzun sürmeden 1968’de resmen kaldırılmıştır. Bu tarihten sonra oyun yazarlarının özgür alanı oldukça genişlemiştir (Güney, 2011, s. 142).

Frederick Schauer, sanatı haberleşme aracı olarak değerlendirmemek gerektiğini sanatçının kastettiği ile gözlemcinin algıladığı arasında zorunlu bir boşluğun var olduğunu bu yüzden de ifade özgürlüğünün kapsamı içinde değerlendirilemeyeceğini belirtmiştir. Bu açıdan devletlerin sanata dair sınırlamalarını ve özellikle sansür uygulamalarını ise şu gerekçeye bağlamıştır:

Asıl harekete geçirici faktör, iktidarın denetleme eyleminin, davranışın haberleşmeyle ilgili etkisine yönelip yönelmemesidir. Eğer söz konusu denetleme, insanların bir sanat eserinden etkilenme ölçüsünü sınırlamak için tasarlanıyorsa, eserin formatına, bir kimsenin eseri felsefi temellerle nasıl nitelediğine ve sanatçının kendi niyetine aldırış etmeksizin, ifade özgürlüğü gerekçeleri harekete geçer. Bu noktadan bakılınca, hemen bütün sanatsal sansürlerin ifade özgürlüğü meselesi olduğu, çünkü sansürün arkasındaki faktörün, neredeyse her zaman, seyirci veya dinleyicilerin bir şekilde etkilenmelerinin önlenmesi arzusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylece sanatsal sansür, sanat eserinin haberleşme etkisine yönelmiş bir eylem olmaktadır (Bingöl, 2011, s. 115).

Sanat özgürlüğü kavramını ele alacak olursak öncelikle düşünce ve ifade özgürlüğü ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Düşünce özgürlüğü öncelikle insanın tinsel ve zihinsel alanında geliştiği için sadece düşünce olarak kalması yani dışa vurulmaması hukuksal alanını ilgilendirmez. Hukuk, bir eylemin gerçekleşmesi ile ilgilenir ve ilke olarak yalnızca dışa vurulan davranışlarla ilgilenir. Bu açıdan bakıldığında aslında düşünce ve kanaat özgürlüğünü ilan etmeye dahi gerek yoktur (Bingöl, 211, s. 116).

Sansürün ilk olarak matbaanın icadı ile ortaya çıktığı söylenebilir. Basımı yapan birey ya da kuruluş yetkisine dayanarak kitapların basılmadan önce denetimi yapmaktaydı. Sansür, hukukî bir kavram olarak ele alındığında, söz, yazı, resim veya sahne sanatlarıyla ve radyo, televizyon, film v.b. gibi modern kitle iletişim araçlarını kullanarak kamuoyuna ulaştırılmak üzere yapılan yayınların açığa çıkmadan önce devletçe kontrolü demektir (Tikveş, 1964, s. 725).

P. Başaran ve U. Karan, “Sanatsal İfade Özgürlüğü” adlı çalışmada Birleşmiş Milletler Özel Raportörlüğü görevini ifa eden Farida Shaheed tarafından hazırlanan “Sanatsal İfade ve Yaratıcılık Özgürlüğü Hakkı” isimli raporu şöyle yorumlamaktadır:

“Sanatsal ifade özgürlüğü bakımından da aynı durum geçerlidir ve tüm sanat disiplinleri ifade özgürlüğü korumasından aynı şekilde yararlanır. Birleşmiş Milletler Özel Raportörü Farida Shaheed’in hazırladığı “Sanatsal İfade ve Yaratıcılık Özgürlüğü Hakkı” başlıklı raporda da “içeriğinin kutsal veya dünyevi, politik veya apolitik olmasından ya da toplumsal meseleleri konu edinip edinmemesinden bağımsız olarak, estetik ve/veya sembolik boyut taşıyan, resim ve çizim, müzik, şarkı ve dans, şiir ve edebiyat, tiyatro ve sirk, fotoğraf, sinema ve video, mimari ve heykel, performans ve kamusal alan müdahaleleri de içeren ancak bunlarla sınırlı olmayan farklı mecraları kullanan ifade biçimleri göz önünde” bulundurulmuştur. Rapor “sanatsal faaliyetin; sanatsal ifade ve kreasyonların yaratım, prodüksiyon, dağıtım ve yaygınlaştırmasına katkıda bulunan ve bu aşamalarda görev alan tüm kişileri kapsayan birçok aktöre bağlı olduğunu ve sadece sanatçıya indirgenemeyeceğini” öne sürer (Başaran ve Karan, 2016, s.15).

Sanatçıların sansürle ilgili görüşleri İran içinde ve dışında farklı şekilde gerçekleşmiştir. İran’da Şah döneminde konuşma özgürlüğü vardır diye söylenir ama düşünce aşamasında bu özgürlük söz konusudur. Konuşma ağızdan çıktığı an yani eyleme dönüştüğü an konuşma özgürlüğü yoktur. Konuşma özgürlüğü hiçbir şeyden korkmadan ve aldırmandan gerçekleşmemekte, milli sınırları ve hükümetin sınırlarını göze almak zorundadır. Devrimden sonra ise kendi kendine sansür ortaya çıkmıştır. Bu sansür biçimi resmi sansür biçiminden daha tehlikeli bir durumdur. Resmi otoritelerin sansür yap demesine bile gerek kalmadan kişiler otosansür uygulamaya başlamışlardır. Bu tür sansür sanatçıları arasında yayılmıştır (Sadr, 2015, s. 30).

Sansürün resmi olarak uygulanması belirli kanunlar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu kanunların değişmesi sonucu uygulanan sansürün boyutlarını değiştirebilmek mümkündür ancak burada en tehlikeli olan sansür, otosansür biçimidir. Otosansür, bir kültür şeklinde topluma yerleştiğinde bunu değiştirebilmek bir kanunla mümkün olmaz. Kültürel değişim uzun yıllar geçmesi ile mümkün olacaktır. İnsanların yaratıcılıklarına sınır koyması halinde otosansür bilinçaltı bir sansür biçimine dönüşecektir.

2.2.2. Sinemada Sansür

Sansür (censure) kelimesinin eş anlamlısı olarak kontrol sözcüğü, Fransızca’dan Türkçe’ye geçmiştir (Tikveş, 1968, s. 6). Sansürün anlamına bakıldığında, basın, yayın,

haberleşme ile sinema ve kitap yapıtlarının Hükümetçe önceden denetlenmesi gibi unsurlar dikkat çekmektedir (Dilçin, 1983). Bunu her türlü yayın, sinema ve tiyatro yapıtlarının önceden denetlenmesi olarak değerlendirmek de mümkündür (Larousse, 1973). Benzer bir tanımın Türk Dil Kurumu tarafından yapıldığını anımsatmak yararlı olacaktır (<http://tdk.gov.tr/>).

Medya dünyasını, belki de MÖ. 4000 yılında yazının bulunmasından bu yana en çok ilgilendiren konulardan biri hiç kuşkusuz sansürdür. Aslında sansürün tanımı, ülkeden ülkeye hatta bazen aynı ülkenin içinde bir uygulamadan diğerine bile değişebilmektedir (Duran, 1999, s. 70). Sansür, bir yandan sanatçıların yaratıcılık serbestliğine, düşünce ve inançlarını ifade özgürlüğüne; öte yandan, yetişkin seyircilerin kişisel zevk ve eğilimleri doğrultusunda seçme hakkına, kamu makamlarının müdahalesi sorununu içermektedir. Sansür birçok sebepten dolayı yapılabilir. Sansür, zaman zaman kamu yararı için bazen de siyasi amaçlarla yapılabilir. Ancak kısıtlayıcı ve engelleyici özelliği ile birçok alanda gelişimi de engellediği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında sansürün önemi daha çok ortaya çıkabilmektedir. Berthold/Hartlieb sansür ölçülerini dört kategoriye ayırmaktadır:

- Siyasi sebepler
- Kamu düzeni ile ilgili sebepler
- Ahlak ve adap ile ilgili sebepler
- Dini sebepler (Tikveş, 1968, s.104).

Sansür, düşüncenin öneminin fark edildiği günden beri hem anlamı hem de uygulanma şekli olarak tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Düşünce özgürlüğü anayasal güvence altına alınmasına karşın farklı ülkelerde çeşitli şekillerde sansür mekanizması işlemeye devam etmektedir. Sansür sanatsal özgürlük üzerindeki tehditleri açısından ve bunun yanı sıra siyasal, toplumsal yaşam vb. alanlarda yarattığı etkiler açısından önem taşımaktadır (Özgen, 2008, s. 20).

Sinemanın sansüre tabi olması gerektiğini savunanlar, toplumun sağlık ve esenliği için bazı değerlerin korunması ve maddi düzenin sağlanması gerektiğini öne sürmektedirler. Kamu özgürlüklerine dokunan her alanda olduğu gibi, bu konuda da, önemli ve çözümü güç olan sorun, sinema filmleri ilgililerinin hak ve özgürlükleri ile

toplum yaşamının zorunlulukları arasında gerekli dengenin kurulup sürdürülebilmesidir (Köse, 2011, s. 75).

Sansürün iki tanımı yapılmaktadır. Bunlar, dar ve geniş sansür tanımlarıdır. Dar anlamda medyada yer verilen içeriklerde siyasi ve ahlaki olmayan unsurlar denetlenir (Pearson'dan aktaran Öztürk, 2006, s. 51). Burada Hükümet baskısı söz konusu olur ve bu durum da aydınlanmanın bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Nitekim aydınlanma projesi, aklın özgürleşmesine odaklanmıştır. Burada kişisel haklar başroldedir. Dolayısıyla sansüre ilişkin yorum ya da yaklaşım da onun özgürleşmeyi engellediği yönündedir (Öztürk, 2005). Günümüzde ise özgün mesajların engellenmesi olarak değerlendirilmektedir. Örneğin yönetmen bir mesaj vermeye çalışır, yetkili bunu politik bulur ve sansürler. Dolayısıyla bu süreçte yayın ya da gösterim izne bağlı olarak gerçekleştirilebilir. Başka bir deyişle böyle bir zorunluluk da getirilebilir (Özönor, 2005). Elbette, denetim sırasında uygun bulunmayan sahneler kesilebilir de. Sansürün bu durumunu, bir grubun ya da sınıfın görüşlerinin açıklanmasının önündeki engel olarak tanımlamak da mümkündür. Dolayısıyla ön denetim unsuru bu aşamada kendini göstermektedir. Mahkeme kararıyla, yayından önce ön sınırlama getirilebilir. Ayrıca yasaklama da getirilebilir (Sönmez, 2010, s. 147). Yukarıda anılan geniş yönelim bakımından ise yayın sonrası denetim de dikkat çekmektedir. Bu da otosansüre neden olmaktadır. Yayıncı yapıtını yayından önce kontrol etmekte ve sakıncalı bulunabileceğini tahmin ettiği sahneleri kesmektedir.

Sansür bir fikir ve düşüncenin herhangi bir araçla açıklanmadan önceki evrede, yetkili kılınan kamu makamlarınca içeriği yönünden denetimine ve iznine tabi tutulması şeklindeki en ağır "sınırlamadır". Sansür, idare makamlarının, belli bir ifade hareketine "ruhsat" verip vermemesi; fikir ve düşüncelerin açıklanmasının ya da açıklanmamasının idare'nin takdirine ve ruhsatına bırakılmasıdır. Sansür idare'ye açıklama hareketini yasaklamasından, içeriğinin kendisinin izin verdiği, uygun gördüğü hale getirilmesini, değiştirilmesine kadar uzanan "tasarruf" yetkisini tanıyan bir ön sınırlamadır. Sansür, düşüncenin, kamuya ancak sansür makamının onayladığı içeriğiyle ve ölçüde duyurulmasını, kamu'nun da ancak bu koşullarla duymasını sağlayan ağır bir sınırlamadır (Bilgen, 1979, s. 19).

Öte yandan sinemada sansüre bakıldığında şu tespitler yapılabilir: Sinema bir sanat ve teknolojidir ve bir dizi hareketli resim yardımıyla izleyicisine mesaj gönderir. Sinema aynı zamanda siyasi ve sosyal düşünceleri ve hatta ekonomik fikirleri yaymak ve izleyiciye sunmak için en güzel araçtır. Sanat dallarından en etkili olan sinema aynı zamanda iletişim araçlarından biridir, sinema tıpkı basın gibi bir haberleşme aracıdır.

Sansür teriminden her türlü ifade aracı üzerindeki önleyici devlet denetimi anlaşılmaktadır. Doktrinde film sansürü “film yapana, filmin çekebilmesi ve gösterebilmesi gibi maddi faaliyetlerde bulunabilmesi için idarenin izin belgesi vermesine esas teşkil eden takdiri muhtevalı önleyici bir denetim” olarak tanımlanmaktadır (Bilgen, 1979, s. 20).

Sansür sadece okuryazarlıkla sınırlı kalmamıştır aynı zamanda da tiyatro ve sinemada da sansür uygulanmıştır. Önceden Londra’da tiyatro oyunlarının oynanabilmeleri için Eğlence Efendisi’nden izin belgesi alınması gerekmekteydi. Metinler önemli dinsel ya da siyasi meseleler konusunda olduğu gibi yurtiçindeki ve yurtdışındaki önemli kişilere göndermeler bağlamında da çok dikkatli bir biçimde inceleniyordu (Briggs ve Burke, 2011, s. 57).

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve savaşın sona ermesinden hemen sonra birçok ülkede yeni sansür kanunları kabul edilmiştir. Çünkü film tekniği bu yıllarda büyük bir gelişme göstermiş ve sinemanın kitleler üzerindeki eski gücü daha iyi anlaşılmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra film sansürü zirveye erişmiştir (Tikveş, 1968, s.32).

Sansürün başlıca sorunu oyun metni önceden sunulmuş olsa da oyun sahnelendiği sırada aktörün bozguncu düşüncelerini doğaçtan söylemesini engellemenin zor olmasıdır. Bu nedenle Londra’da oynanan, Thomas Middleton’ın İspanya kraliyet sarayını yeren, kötü şöhretli *A Game at Chess*’i (*Bir Satranç Oyunu, 1625*) gibi bazı oyunlar, Piskopos’un ya da Kraliyet Danışma Meclisi’nin emriyle acımasızca sona erdirilmiştir (Briggs ve Burke, 2011, s. 57).

Film sansürünün çeşitleri, ön sansür, çevrilmesine henüz başlanmamış bir filmin senaryosu üzerinde yapılan ve bundan alınan sonuca göre filmin çekilip çekilmemesine ya da değişiklik yapılmasına yol açan bir sansür çeşididir. “Kendi kendine sansür (auto-

censure)” filmlerin sinema endüstrisi tarafından mesleki bir sansüre tabi tutulması demektir (Tikveş, 1968, s. 12).

Sinema filmlerine uygulanan sansür, devlet sansürü, ya da kendi kendini sansür (otosansür) şeklinde ortaya çıkmaktadır. Devlet sansüründe çevrilmesine henüz başlanmamış bir filmin senaryosu üzerinde bir inceleme yapılarak ve senaryosunda gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra çevrilmesine izin verilmektedir. Diğer bir ifadeyle ön sansür sistemi uygulanmaktadır. Bu sistem, genel olarak senaryonun film haline geldikten sonra da devam etmekte ve ortaya çıkan filmin de ayrıca denetimden geçmiş senaryoya uygunluğu araştırılmakta, böylelikle sansür bu aşamada da söz konusu olabilmektedir (Tarhanlı, 1983, s. 123, 124).

Bütün bu açıklamalardan sonra, bu çalışma açısından sansürle ilgili şu tespitlerde bulunulabilir. Sansür bütün ülkelerde uygulanmaktadır ancak sansürün biçimi ve şekli ülkeden ülkeye hatta kültürden kültüre de değişiklik göstermektedir. Sansür uygulayan bir irade, her zaman yaptığı şeyin toplum yararına olduğu savıyla hareket etmektedir. İsteddiği toplum yapısını oluşturabilmek için manipülasyona yönelmektedir. Sansür ise bu manipülasyonda en etkili araçtır. Nitekim sınırlı alanlarda sansürün faydalı olabileceğini söyleyebiliriz. Günümüzde yaşanan pandemik salgınlara dair haberlerde toplumun panik havası oluşturmaması için resmi otoritelerin temkinli açıklamalar yapması, gerçeğin bir kısmını göstererek toplumun sakin kalmasını sağlamaya çalışmaları bu duruma örnek olarak verilebilir. Bir sanatçının ya da yönetmenin hayatı yorumlamasını ya da hayata bakış açısını yansıttığı eser üzerinde yapılan sansür, özgürlüklerin kısıtlanması bağlamında değerlendirilebilir.

2.3. Feminist Kuramlar

Toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkek üzerine yapılandırılrsa da bu, eşit bir kutuplaşma üzerine kurulu değildir. Tarihsel süreç açısından bakıldığında, kadının erkekten daha geri planda ve tahakküm altında bir cins olarak varlığını sürdürmek zorunda kaldığı görülür (Akıncı Yüksel, 2016). Feminizm 19. Yüzyıla girilirken kendini göstermiştir. Kadın anlamına gelen femine sözcüğünden türetilmiştir. Latince de feminizm kadın anlamında kullanılmaktadır. Fransızca’da Feme=Kadın sözcüğünden

türetilmiştir. Bu ülkeye girişi 1837'den sonradır. İngilizce'ye girişi de Fransızca'ya girişinden yaklaşık 50 yıl sonrasına 1890'lara rastlamaktadır. Bu dile girişi womanism (kadıncılık) ismini alarak olmuştur (Sevim, 2005, s. 7).

Feminizmin gelişim tarihinde işçi sınıfı bağlantılı bir durumun önemli olduğunu belirtmek gerekir. 19. Yüzyılda Avrupa'da ve Amerika'da gelişen hareketler, işçi sınıfını veya orta sınıfı hedef almışlardır. Bu hareketler sonuçta ikiye bölünür. Bunlar, sosyalist veya liberal hareketlerdir. Bazı mücadeleler sadece beyaz kadınları kapsamıştır. Ancak bazıları beyaz kadınları kapsamasının dışına taşarak, siyahlar ve işçi sınıfını da kapsamıştır. 20. Yüzyılın başlarında kadın hareketleri dünyanın çoğu bölgesinde örgütlenmiş durumdaydı. Buna ek olarak şimdi unutulmuş olan veya yer aldığı bölgenin dışında hatırlanmayan birçok kendiliğinden gelişmiş kadın hareketleri de olmuştur (Ramazanoğlu, 1998, s. 24).

Feminist kuramlar üçe ayrılmaktadır. Bunlar liberal feminist kuram, radikal feminist kuram ve sosyalist feminist kuramdır.

Marry Wollstonecraft, 3 Ocak 1792'de İngilizce ismi *A Vindication of the Rights of Woman* olan *Kadın Haklarının Savunusu* adlı yapıtını üretmiştir. Bu çalışma, feminizm tarihindeki ilk önemli çalışmadır. Dolayısıyla feminist düşünce için de başlangıç ve önemli bir eser olarak tarihteki yerini almıştır (Donovan, 1992, s. 15, 16). Liberal feministlerin, toplumun var olan yapısını ciddi biçimde sorgulamadıklarını ileri sürmek mümkündür. Onlar, kadınlara daha ileri haklar ve olanaklar sağlamak için kampanyalar yürütmüşlerdir (UNESCO 1984'den aktaran Ramazanoğlu, 1998, s. 28-29). Liberal feminizm, adalet ve eşitlik gibi kavramları temel almaktadır (Midgley and Hughes 1983). Liberal feminizm, kadınların toplumda haksızlığa uğramalarının asıl nedeninin cinsiyetlerinden dolayı olduğunu kabul eder (Richards'dan aktaran Ramazanoğlu, 1998, s. 29). Bir başka deyişle, liberal feminizme göre kadınların ayrımcılığa uğramalarının asıl nedeni, cinsiyetlerinden dolayıdır. Ancak liberal feminizmin en zayıf noktalarından biri olarak değerlendirilebilecek ölçüde, bu yaklaşım, cinsler arası ilişkileri birer güç ilişkisi olarak görmemektedir. Dolayısıyla radikal ya da Marksist feminizmle çelişmenin nedeni de burada yatmaktadır. Dolayısıyla feminizmin tatmin edici bir biçimde tanımlamanın bir güçlüğü de bu tanıma liberal feministleri

katıp katmama sorunudur (Ramazanoğlu, 1998, s. 29-30). Örneğin, Kathryn Abrams, “liberal teorisyenler, özerklik kavramlarını, duygusal ya da ilişkisel birbirine bağımlılık ve kadınların hayatlarına büyük ölçüde dayanan güçlü toplumsal cinsiyete dayalı sosyalleşme gibi özelliklerden biraz uzakta geliştirdiklerini” savunmaktadır (Headley, 2007).

Liberal feminizm kadın ve erkek eşitliğine ve bunların özdeş niteliklerine inanır ve bu temelde kadınlar ve erkeklerin tüm siyasi, ekonomik ve kültürel vs. alanlarda eşit haklara sahip olma haklarını savunur. Liberal feminizme göre kadın ve erkek zihinsel açıdan eşittir. Aralarında fark bulunmamaktadır. Ama fark vardır şeklinde görülmesinin nedeni, eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanmamasıdır (Demir, 1997’den aktaran Kabadayı, 2013, s. 93).

Liberal feminizmin en çok üzerinde durduğu konulardan birine göre, medyada kadının değerlendirilmesi mutlaka değiştirilmelidir. Nitekim medyada kadınlar gösterilmemektedir. Gösterildiğinde de erkekler karşısında ikincil rollerde sunulmaktadır. Örneğin eş, anne, kız evlat, kız arkadaş olarak kalıplaşmış şekilde ya da genç ve güzel olarak ya sekreter ya hemşire olarak sunulmakta ya da cinsel obje olarak gösterilmektedir (Van Zoonen, 1997’den aktaran Kabadayı, 2013, s. 93-94).

Liberal feministlerin varolan kapitalist sosyo ekonomik sistemlerde fırsat eşitliğinin mümkün olduğuna besledikleri inanç, incelenen her birimi (özne, hanehalkı vb.) eşitmiş gibi kabul eden geleneksel toplum bilimi araştırma yöntemlerini kabul etmelerine yol açar. Bu yöntemlerin eril önyargıyla dolu olduğunu savunan radikal feministlerden farklı olarak, liberal feministler, bu yöntemlerin feminist amaçları geliştirmek için henüz etkili bir şekilde kullanılmamış olduklarını savunur (Jayaratne, 1983’den aktaran Küçük, 1994).

Radikal feminizm, 1960’ların sonlarında ve 1970’lerin başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nde geliştirilmiştir. Bunu geliştirenler bir grup eski hareketten kadındır. Onlar medeni haklar ve savaş karşıtı eylemlerde bulunmuşlardır (Donovan, 1992, s. 267). Radikal feminizmin ilk çalışmasının Shulamith Firestone tarafından 1971 yılında yayımlanan *Cinsiyet Diyalektiği* adlı kitabı olduğu belirtilebilir. Bu çalışmada yazar, kadınla erkek arasındaki biyolojik farklılıklara dikkat çekmektedir. Ona göre,

erkek ve kadın arasındaki en önemli gerilim cinsiyet çatışmasıdır (Sevim, 2005, s. 76). Radikal feminizmi tanımlamak oldukça güçtür. Taraftarları kadınların erkekler tarafından ezildiğini söylemektedirler. Bu noktada diğer gruplarla örtüşürler (Jaggar'den aktaran, Ramazanoğlu, 1998, s. 30). Radikal feministlere göre 'kişisel olan politiktir.' Tarihte erkekler hep kadınları ezmişlerdir. Nitekim Patriyarka, radikal feministler bakımından önemli bir kavramdır ve bu durumu açıklamak için kullanılır (Hartmann, 2006, s. 25). Radikal feministlere göre kadın başarısı, tüm kadınların tüm erkeklere karşı ayaklanmalarında yatmaktadır (Arat, 2010, s. 64).

Radikal feministlere göre, onlar farklıdır ve bu durumu "Biz farklıyız" şeklinde ifade ederler. Onlara göre, "kişisel olan siyasaldır". Bu akım yalnız "kadınlar farklıdır" demekle yetinmez. Bunun yanında, kadınların da birbirlerinden farklılıklarına dikkat çeker (Arat, 2010, s. 65). Radikal feministlere göre kadınlar yaşamlarının en temel koşullarını kendileri dönüştürmedikleri sürece, baskı altında kalmaya devam edeceklerdir.

Liberal feminizmin yetersiz kalması 19. Yüzyılın sonlarında Marksist feminizmin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Sevim, 2005, s. 64). Sosyalist feminizm, hem sosyalizmden hem de feminizmden etkilenmiştir demek doğru olmayacaktır. Bir başka deyişle, esin kaynağı hem sosyalizmdir hem de feminizmdir demek yanlıştır. O, feminizm içindeki bir duruştur. Yani, ben sosyalisttim şimdi de feminist oldum demek değildir. Kadının kurtuluşu için kuram üreten bir duruştur. Bir başka deyişle bu, kadınların kurtuluşu için geliştirilmiş bir yönelimdir (Savran, 2011, s. 218).

"Sosyalist feminizmin kaynağı Marksizm'dir (Hartmann, 2006, s. 4)". Marx ve onu takip edenler, kapitalizmin bütün kadınları ücretli işgücüne kattığını ve bu sürecin cinsiyete dayalı iş bölümünü yok ettiğini düşündüler. Marksistler kadınları kapitalizmde gündelik yaşamın çözümlemesine kattılar. Bu görüşe göre, yaşamlarımızın bütün yönleri kapitalist sistemi yeniden üretmektedir ve herkes bu sistemin içindeki işçilerdir. Ayrıca, Marksist feministler, ev işine ve ev işinin sermayeyle ilişkisine odaklanmışlardır (Hartmann, 2006, s. 5). Kadınların ücretli iş gücünden ötelenmesinin nedeninin ana nedeni, kapitalizmdir. Nitekim kapitalizm hem ev dışında ücretli iş

yaratır hem de kapitalist sistemin ücretli işçilerinin yeniden üretilmesi için kadınların evde çalışmalarını zorunlu kılar.

“İkinci dalga feminizm” birçok feminizm kanadı ortaya çıkarmıştır. Sosyalist feminizm onlardan biridir. Sınıf sömürüsüne dayanmaktadır ve kadınların da sömürüldüğünü ortaya koyar. Burada ataerkil ve kapitalizme dikkat çekilir. Kadınların ikincil konumda kalmaları ve ezilerek sömürülmelerinin nedeni de bunlardır (Smith, 2012, s. 68). Bu yaklaşım, kadınlara uygulanan baskının asıl nedeninin sınıflı toplum olduğunu vurgulamaktadır. Sosyalist feministler, genellikle kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederler (Donovan, 1992, s. 133). Kadınların kurtuluşunu da özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasında bulmaktadırlar. Bunun için de mücadele edilmelidir (Arat, 2010, s. 19).

İran’da feminizm konusuna değinecek olursak iki tip feminizmden bahsedebiliriz. Birincisi Batılı fikirlerden etkilenen dini olmayan feministler ve ikincisi ise dini sınırlar içinde feminist görüşü savunanlardır. İlk grup batı feminist fikir ve amaçlarına dayanan faaliyetleri benimser. Batının politik, sosyal, kültürel ve ahlaki yapılarını takip ederler. Dini toplumdan kaldırmaya çalışırlar. Bu gruptaki feministler kadınlara yönelik çözümleri batılı yaklaşımla değerlendirirler, muhalif yazarların çoğu bu yelpazeyi oluşturmaktadır. İkinci grupta yer alan İslami yelpazedeki feministler, yasaların gözden geçirilmesini ve toplumsal rolleri yeniden düzenlemeyi istemektedirler. İran’ın ataerkil yapısının gelenek yoluyla toplumda hâkim olduğuna inanmaktadırlar. Kadının toplumdaki rolünü ikinci sınıf olmaktan çıkartmak için reform gerekliliğine inanırlar. Bu grup feministler kadınların eşitliği, sosyal adalet için çağrıda bulunmaktadırlar. Bu sayede sosyal değişimler gerçekleşmesini ve yasalarında bu değişime ayak uydurmasını beklemektedirler. Dini feminist olarak ifade edebileceğimiz bu grup, miras hakları, kadına verilen tazminat, mahkemede şahitlik yapma, çocukların velayeti, boşanma hakları vb. konularda erkeklere göre konumlarının eşitlenmesini savunmaktadırlar (Baradaranegbal, 2012, s. 31).

İslam fenimizmi kavramında kadınların edebiyat ve hukuk alanlarını islami perspektifiyle korumaya çalışmak söz konusudur. Diğer islam ülkelerinde de son zamanlarda bu akım yaygınlaşmaya başlamıştır. 1960’larda kadınların yerel ve milli

kimliklerine vurgu yapılmaya başlamıştır. Bu akıma eleştiriler o dönemde batı modernitesine fikirlerin kaydığı yönündeydi. Bu fikirlerin batı fikirlerinden kaynaklandığı yönünde düşünceler mevcuttu (Khavri, 2015, s.29).

Feminist kuramlar, toplumda ikincil konumda bulunan kadını, erkekle eşitleme çabasıyla özellikle günümüz kadınları üzerinde etkilerini göstermektedir. Küreselleşmenin de getirdiği etki ile bu fikirler sınırların ötesine rahatlıkla ulaşmaktadır. Tabi ki bu süreçte İran kadınları da bu kuramlardan etkilenmişlerdir. Artık toplumsal alanda daha fazla görünür olma fikrini bu kuramlara başvurarak da gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Özellikle erkek egemen toplumlarda feminist kuramların savları kadınların toplumsal konumlarına dair eleştirileri güçlendirerek daha sosyolojik ve felsefi bir temele yerleştirmiştir.

3. BÖLÜM: TARİHSEL SÜREÇTE İRAN SİNEMASI

3.1. İran’da Sinemanın Doğuşu

İran’a sinema saray yoluyla girmiştir. Azınlıklar ve yabancılar, İran’daki ilk halka açık gösterileri gerçekleştirmiş ve seyirciler de yine bu azınlık gruplar olmuştur. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri ve Mısır’ın başı çektiği filmler izleyiciyle buluşmuştur.

İran’ın ilk kameramanı bir Müslüman’dır, ama Müslümanlar sinemaya karşı mesafelidirler. Müslümanlar, sinemayı haram buldukları için, sinemanın bir kurum olarak yayılması Müslüman olmayan İranlılar tarafından gerçekleştirilir. Sinemanın İran’da yaygınlaşmasında Azerbaycan ve Rus asıllı sinemacıların etkisi büyük olur (Aktaş, 2005, s. 9).

Sinema İran’da Müzafferedin Şah’la bilinmektedir, 1900 yılının mart aylarında Şah Avrupa gezisine çıkmaya karar vermiştir. Şah’ın yanında özel fotoğrafçısı olan *İbrahim Han Aksabashi* de bulunmaktadır. Avrupa’da bir süre kaldıktan ve Sinematografla çekilen film gösterilerini izledikten sonra hareketli görüntüleri çok beğenirler ve Şah bu makinenin alınmasını emreder (Nazokkar, 2011, s. 27).

İbrahim Han Aksabashi, sinematografi (Gaumont) türünden aldıktan sonra Belçika’nın Ostend şehrinde olan Gaumont fabrikası tarafından Müzafferedin Şah’a bir mektup gelir; mektupta İbrahim Han Akasbashi’ye sinematografin nasıl çalıştığının eğitiminin verilebileceği teklifi yapılır. İbrahim Han Akkasbashi teklifi kabul eder. Şah, ağustos ayında Belçika’nın Ostend kentinde yapılan Çiçek Bayramı’na katılır ve fotoğrafçısı Akkasbaşı bunu filme çekerek ilk İranlı “sinemacı” olur. Şah’ın ülkesine döndüğü ilk yıllarda sinema, saray çevresinde bulunan zenginler için bir eğlence olmuştur. Şah da bu yeniliği halka tanıtmak için çaba göstermiştir. Müzafferdin Şah Avrupa’dan döndükten sonra konulu olmayan bir film çeker; üç dakikalık bir süreyle çekilen film “Mahkeme Hadımları” ile ilgilidir. Bu film, Şah’ın merakından kaynaklanmıştır. Saray’da bu gelişmeler olurken, ‘sivil’ sinemacılar da boş durmamış, İbrahim Han Sahafbaşı isimli bir tüccar dünya turuna çıktığında sinematografla tanışmış ve İran’a bir projektörle dönmüştür. Sahafbaşı, bahçesinde saray dışındaki ilk film

gösterimini 1904'te yapar ve aynı yıl içinde, ilk olarak halka açık bir sinema salonu kurar. Pathe'nin filmleriyle ve Rusya'nın kısa 'haber filmleri'ni göstermektedir. Ancak bir imam sinemayı kafirlik olarak ilan edince salonun ömrü bir ayla sınırlı kalır. Hamid Nefisi'nin Toronto'da yaptığı konuşmasında kadın imajının sinemada gösterilmesi İran'daki ilk sansüre sebep olur. 1904 yılında tüccarlık yapan Sahafbaşı Kanada'ya gittiğinde bir film izler. İran'a dönüşünde kendi bahçesinde film çeker ve insanlara gösterir. Zamanın imamlarından olan Fezlulahnuri, Sahafbaşı'nın sinemasında kadınların tesettürsüz olduğunu duyduğunda fetva vererek Sahafbaşı'nın sineması kapatılır. İran sinemasında kadın imajı gösterildiği için kapatılır. Mehdi Rusi Han da 1906'da zenginlerin evlerinde gösterimler düzenler. 1907'de kendi fotoğraf stüdyosunu ve sinema salonunu kurar. 200 kişilik salonda Rusya'dan getirdiği filmleri gösterir, filmlere kemancı, piyanist eşlik eder; havalandırma sistemi ve büfesiyle bu salon, Rusi Han'ın sinema işletmeciliğine kafa yordüğünü göstermektedir (Sever ve Taheri 2010, 2011, s. 38).

Bu arada Fransa'ya giden başka bir İran'lı olan Ardeşir Han ise 1912'de dönüp salon açmıştır. Ardeşir Han, sinema konusunda iki yeniliğe öncülük etmiştir: Kadınlara yönelik olarak Hurşid Sineması'nda özel programlar başlatmıştır ve ilk açık hava sinemasını açmıştır (Aktaş, 2005, s.10).

1904'te Ali Vekili'nin Tahran'da kurduğu 1100 kişilik sinema salonu; 1930'un ağustos ayında, çıkardığı ilk sinema dergisi İran'da sinemaya ilginin arttığının göstergesidir. Dergide İran sinemasının durumu, salonların gösterimleri gibi bilgiler ve film tanıtımı yazılarına yer verilmektedir (Sever, 2010 s. 38). 1892 Tebriz doğumlu Han Babahan Mutezedi, Mirzaibrahimhan ve Rusihan'dan sonra İran'ın üçüncü kameramanı olmuştur. Mutezedi, bu öncüler arasında eserleri günümüze kadar kalan tek sinemacıdır. Fransa'da elektronik tahsil gören Mutezedi, Kaçarların son dönemlerinde ve Pehlevi hükümeti yıllarında saray için filmler çekmiştir (Aktaş, 2005, s.11).

3.2. Devrim Öncesinde İran Sineması

1920'ler, İran'da ilk kuşak yönetmenlerin yetiştiği sinemanın, eldeki olanaklar çerçevesinde daha ciddi ele alındığı dönem olur. Bu dönemde aynı zamanda Han Baba

Han Moetazedi, Paris'ten ülkesine kamerasıyla döner. Ülkenin yedinci sinema salonunu kurar. Moetazedi, 1920'li yıllarda, Şah'ın Atatürk'ü Ziyareti ile Taç Giyme Törenini konu alan filmler çeker. Ayrıca dönemin saray ritüellerini de belgeler. Yabancı filmlerin halk tarafından anlaşılması için onlara Farsça altyazılar ekler. Ne var ki 1928'de açtığı büyük salon yakılır. Moetazedi, yapıtları o dönemden günümüze kalmış sayılı isimlerdendir (Sever, 2010, s. 40).

İran'ın ilk uzun metrajlı ve sesiz filmi, “*Abi, Rabi, 1930*” Ovanes Oganyans yönetmenliğinde çekilir. Bu film de “Han Baba Han Moetazedi” tarafından 35 mm siyah beyaz olarak filme çekilmiştir. Ermeni göçmeni olan yapımcı Ovanes Oganyans filmin komedi tarzı olmasından yanadır. Ona göre film eğer komedi tarzı olursa insanlar sinemaya gelmeye alışacaklar ve kendisi de para kazanabilecektir (Nazokkar, 2011, s. 45).

1932'de Oganyan, Hacı Ağa Sinema Aktörü filmiyle, halkın geleneksel görüşlerini değiştirmesinin önünü açmak istemiştir. Filmde, başta sinemaya karşı olan Hacı, sonunda sinemanın ülke için yararlı olduğunu anlar ve kızını sinema okuluna göndermeye razı olur. Filmin getirdiği anlatım yeniliği, “film içinde film” tarzının İran'daki ilk örneği olmasıdır. Filmin ticari başarısızlığının nedeni ise, o dönem sesli filmin ülkeye girmesiyle sessiz olan bu filmin izleyicisini çalmasıdır (Sever, 2010, s. 38).

Nazokkar'a göre “*Abi, Rabi, 1930*” filmi hakkında birkaç kitap ve prestijli sinema dergilerinde, “çok erkeksi” film olarak söz edilmiştir. Buna gerekçe olarak da filmde hiçbir kadının rol almaması gösterilir (Nazokkar, 2011, s. 47).

İbrahim Moradi, Rusya'da eğitim aldıktan sonra, kamerayla ülkesine dönüp stüdyosunu kurar; 1931 yılında Bandaranzali şehri İran'ın ikinci uzun metrajlı filminin yapımına tanık olur. İbrahim Moradi, iki erkek kardeşin bir kıza âşık olduğu *Kardeşin İntikamı* (Entegame Baradar, 1931) 35 mm siyah beyaz olarak çeker. Bu film İran sinemasının ilk konulu ve dramatik anlatımla çekilen filmi olur (Nazokkar, 2011, s. 47-48). Çok Hevesli (Bolheves) filmi de Oganyans'ın filmi gibi sesli sinemaya yenik düşer (Sever, 2010, s. 38).

İran'lı yönetmen Abdolhoseyn Sepenta (1907-1969) tarafından 1933'te Hindistan'da İranlı oyuncularla çekilen *Lor Kızı*, Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle, İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmi olmuştur. Bu film, 7 ayda hazır hale getirilmiştir. Filmin süresi ise 2 saat 10 dakikadır. Film, haydutlardan kaçan iki aşığı anlatmıştır. Bu film İranlı kadın oyuncularını konu alan, senaryosundaki tutarsızlıklara karşın, yerli malzemeleri nedeniyle seyirciye çekici gelen bir filmidir. Filmin çekildiği tarihte örtünme yasağı henüz kanunlaşmamıştır (*Hicapla Mücadele Kanunu ismini taşıyan bu kanun, 1936'da çıkarılmıştır*). Örtülü kadınların yüzünün sinemada gösterilmesi geleneklere aykırıdır. Ancak film görünürde bir tepkiyle karşılaşmamıştır. Sinemada yer alışları açısından da başlangıç noktasını oluşturmaktadır. *Lor Kızı* (Dokhtare Lor) filmi aynı zamanda, ilk “İranlı Müslüman kadın” aktörün rol aldığı bir film olmuştur (Aktaş, 2005, s. 13).

1933'te ise İran Başbakanının, Türkiye Başbakanı ile yaptığı konuşmayı sesli kaydettiği filmi de ilgi görmüştür. Edebiyata meraklı olan yönetmenin bir şairi anlattığı ikinci uzun filmi Firdevsi, şairin birinci doğum yılında (1934) gösterilecektir ancak bazı sahneleri kuşkulu bulunarak sansürlenmiştir. Böylelikle A. Sepenta, İran'da sansürlen en ilk filmi çekmiştir. Leyla ile Mecnun (1936), Sepenta'nın Şair Nizami'nin şiirlerinden esinlenerek yazdığı yönetmenin son filmidir ve ülkede dönemin en büyük yapımlarındandır (Sever, 2010 s. 38-39). Bu dönemde belgesel filmler de çekilmiştir; fakat çoğu İran'a gelen yabancıların çektiği, oryantalist bakışlı filmler olmaktan öteye geçememiştir. En bilinen örneklerinden biri *The Grass* (1924, Merian Cooper ve Ernest Schoedsack) filmidir ve bu filmin konusu göçle ilgilidir.

1930'larda İran'da, 18'i Tahran'da olmak üzere, 43 sinema salonu vardı. İthal filmler gösteriliyordu “şeriatı karşı/ ahlaksız” filmler yasaklanmaktadır. 1930'da ise devlet sinemayla ilgili ilk yasasını hazırladı; salon açmak için ve gösterimler için izin alınması, hasılatın vergi verilmesi, halkın modernleşmesini anlatan filmlerin çekilmesi gibi sınırlamalarla İran sinemasının “sansürle sınavı” resmi olarak başlamıştır.

1934 yılında İran, “Uluslararası Ahlaki Film” anlaşmasına katılmıştır. Bu anlaşmada kötü ve ahlaka uymayan filmlerin yayılmasına karşı yapılan anlaşmaydı. Bu anlaşmayı imzalayan ülkeler, kötü ve ahlaka uymayan filmlerin ülkeye girmesine karşı

olduklarını ifade ettiler. Ancak bu anlaşmayı imzalayan ülkeler, özellikle de İran böyle bir uygulamaya geçmemiştir (Mehrabı, 1992, s. 523).

İran’da ilk film eleştirisi *Abi* ve *Rabi* filmiyle ilgili olarak 1930’da yapılmıştır. 1934’te ülkede patlak veren ve etkisini 1950’nin başına kadar sürdüren karışıklıklar sinemayı da etkiler. Şah’ın tahttan düşürülmesi, İkinci Dünya savaşı, ülkenin yönetimindeki yolsuzluklar, işgal ve bunca karmaşanın arasında halkın yeni dünyaya ayak uydurmaya çalışması yerli filmlerin yapımını durgunlaştırır. Yabancı film ithali artar; 1940’ta 250 film ithal edilir. Dublaj çalışmaları başlar; 1945’te İran’da ilk kez dublaj yapılır. 1947’de ilk renkli film denenir. İran’da sinemanın kitlesel olarak yaygınlaşması, İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman, İngiliz ve Rusların kendi propaganda filmlerini kitlelerle buluşturmasıyla başlamıştır. 1949 yılına gelindiğinde ise Amerika ile olan siyasi yakınlaşmalar sonucunda İranlılar tarafından Amerikalı ekiplerle yüzlerce “haber filmi” çekilmiştir.

1948 ile 1978 yıllarında üç akımlı yeni bir dönem doğmuştur. O yıllarda İsmail Kuşan, sinemanın teknik sorunlarına dikkat çekmiştir. Yönetmenin filmi *Utangaç* (Sharmsar, 1950), aileyi konu eden; teknik açıdan gelişkin bir film, uluslararası gösterilen bir festivalde gösterilen ilk İran filmi olmuştur (1950 Bombai, Hindistan ilk Film Festivali). Bu film 102 gün gösterimde kalarak sinemaya para yatırmayı düşünenlere de cesaret vermiştir. Kuşan, ülke sinemasının durgunluğuna gerek kendi çektiği gerekse yapımcısı olduğu filmlerle son vermiştir. O, İran sinemasının adeta yeniden doğuşuna ortam hazırlayarak Almanya, Türkiye, Fransa gibi ülkelerle ortak yapımlara imza atmıştır, ülkenin ilk sinemaskop/renkli sinemaskop filmlerini çekerek öncü olmuştur. Bundan sonra sinemacılar üç dalda filmler üretmeye başlarlar; Ticari, Entelektüel sinema ve Yeni Akım sineması (Sever, 2010, s. 40). “*Sharmsar*” filminin başrolünde tanınmış kadın şarkıcı, “*Delkesh*” oynanılmıştır. O zamana kadar *Delkesh*’in sesi tek radyodan duyulduğundan dolayı bu film insanlar tarafından benzersiz bir tutkuyla karşılanmıştır. Şarkıcının sesini ve şarkılarını seven insanlar, sevdikleri şarkıcının performansını görüntülü bir şekilde izlemişlerdir. Böylelikle “*Sharmsar*” filmi zamanın en popüler şarkıcısı olan “*Delkesh*” vasıtasıyla büyük bir ticari başarıya ulaşmıştır (Nazokkar, 2011, s. 157- 163).

Kuşan'ın ticari başarılarından sonra sinema izleyicisi azalır. Bu düşüşün ABD destekli 1953 Darbesi, çatışmalar, ekonominin kötüye gitmesi gibi nedenleri vardır. Darbeyle; sansür artar. Filmlere, komünist propaganda yaptığı, yoksullara gösterdiği için sansür uygulanır. 1950'lerin ortasına gelindiğinde, üretilen yerli filmler niteliksiz, devletin vergileri çok ağırdı. Bunu protesto eden sinemacılara gazeteler, “devlet vergiyi daha da artırmalı, bari sinemadan anlamayan sizin gibiler film yapmayı bırakır.” gibi yanıtlar veriyordu (Sever, 2010, s. 40).

Sinema İran'a geldiğinden itibaren, İran'ın kültürel ve sosyal durumuna göre, “erkek eğlencesi” olarak biliniyordu. Kadının sinemada oluşu ise kurallara aykırı olarak biliniyordu. Örneğin sinemacılar ve sinema severler kadın ve çocukların sinemaya gitmelerini sağlamaya çalışmışlardır, bu işlevi gerçekleştiren kişilerden olan Ardashs Patmagariyan (Ardashir Han), (Hanbaba Moetazedi), (Kalnal AliNaghi Vaziri) ve (Ali Vakili) ilk kişilerdir. Ali Nagivaziri, kadınların sinemaya gelişinin sinema salonlarının dolmasına sebep olacağını düşünmüştür. Bundan dolayı Ali Vakili, onun önerisi üzerine “Grand Sinema'yı kurduktan sonra, kadınlara özel sinema salonu kurar. Bu sinemada çalışanların hepsi kadından oluşmaktaydı. Bu sinemada erkeklerin sinemasında gösterime giren filmler kadınların sinema salonlarında da gösterilirdi (Nazokkar, 2011, s. 35-36).

Bir süre sonra Hanbaba Motazedi ve Kalnal Alinagi Vazir “Pari” diye bir sinema kurmuşlardır. Bu sinema sadece kadınlara yönelik hizmet veriyordu. Zamanla erkekler de kadınların sinemasına gitmeye başlamışlardır. Erkekler salonun sağ kısmında, kadınlar ise salonun sol kısmında oturuyorlardı, böylece kadınların sinema salonları sona ermiştir. Bu dönemde Madam Aghabayof, ilk kadın olarak İran'da sinema endüstrisinin gelişimi için kendi finansal imkanlarıyla adım atmıştır (Nazokkar, 2011, s. 40).

1900-1979 yılları İran sinemasının çocukluk yılları olarak kabul edilmektedir. Bu dönem filmlerinin pek çoğunun karakteristik özelliği, sinema dili ve tekniğinin basit şekilde kullanıldığı, birazda cinsellik ve şiddet karışımı, yüzeysel ve öznesiz melodramlar olmalıdır (Yorulmaz, 2015, s. 25).

Başlangıç tarihi olan 1928'den 1944'e kadar olan dönem, bağımsızlık yanlısı Musaddık'ın siyaset sahnesine ağırlığını koyduğu tarihe kadar olan dönemdir. Bu dönemde, özgün bir sinema örneği oluşturacak kayda değer bir film üretimi bulunmuyordu. Film piyasası Batı'ya, Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde şarkıya ve dansa ağırlık verilmekteydi. Genel olarak Hint ve Arap, özellikle Mısır sinemalarının etkisi görülmekteydi. 1941'den 1950'ye kadar olan dönemde önemli bir üretim olmamakla birlikte, 1960'a kadar nispeten iyi filmler yapılmıştır (Aktaş, 2005, s. 5).

1953 yılında Musaddık yönetiminin destekli darbeye düşürülmesinin ardından İran'da vizyona giren yabancı filmlerin sayısında artış yaşanmıştır. Bu dönemde gösterilen filmler, içerdiği dans ve içkili eğlence sahneleri nedeniyle ülkenin dini inancına ve geleneklerine ters düştüğü gerekçesiyle eleştirilmiş ve Cenub-I Şehir (Şehrin Güneyi) gibi toplumsal eleştiri yapan filmlerin toplatılmasına karar verilmiştir. Saray'ın bu tutumundan dolayı tedirgin olan yönetmenler, şikâyet dahi takati bulunmayan eğitimsiz ve fakir halkı konu edinen filmler ya da seks filmleri çekmiştir. İran, sansürün pek çok hükmünü ihmal ederken saltanatın korunması ve geri kalmışlığın tebliğinde oldukça hassastır. Bununla birlikte, filmlerin ithal edilmesinde sorun çıkmaması için müstehcen filmlerin sansür maddelerinde esneklik uygulanmıştır. Dolayısıyla ithal filmlerle rekabet için yerli yapımcılar da seks ve şiddet içerikli filmlere yönelim göstermiştir (Yorulmaz, 2015, s. 8).

Kadın, 1950 yıllarında filmlerde, kız kardeş, anne, kederli, masum eş ve özverili ve bazen de sinsi bir kadın şeklinde ortaya çıkar. Bazen de iki kutup arasında dalgalanır ve köyden şehre gelir, kafelerde ve gece kulüplerinde şarkı söyler ve başından bir sürü olaylar geçtikten sonra özüne geri döner ve geleneksel hayatını yaşamaya başlardı. Filmlerde modaaya uygun kıyafetler giyen, dans eden, şarkı söyleyen kadınlar gösterilerek filmin ticari cazibesi şekillendirilirdi. Nitekim kadın, bir ev bebeği ya da bebek oyuncağıydı. Ticari sinema yapımcıları, bu kukla ekiplerini canlandırmak amacıyla başka alanlarda bilinen kadınları ararlardı. Özellikle, şarkı söyleyen kadınlara yatırım yapmak çok düşük maliyetli olur ve genellikle filmin ticari başarısıyla sonuçlanırdı. “Esmet Bagerpour” “Delkeş” bu şarkıcılardan biriydi. Bu şarkıcı

oyuncular şu filmlerde rol aldılar: Utangaç (*sherm sar*, 1950), Mader (*Anne*, 1952), Efsunger (*Büyüleyen*, 1953), Erus-e Ferari (*Kaçak Gelin*, 1958) (http-5).

1962'den itibaren İran sinemasında bir gelişme olur, sol görüşlü olan entelektüel sinemacılar, toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya yönelmişlerdir. Yeni bir sinema arayışı içindeki sinemacılar, *Gav* 1969 (İnek, Daryuş Mehrjuyi), gibi sosyal gerçekçi filmler yapmaya başlamışlardır. Ancak bu eğilim yönetimin hiçbir kayıt koymadan dışarıdan her türlü filmin gelmesine kapıları açmasıyla sekteye uğrar. Seks filmlerine kapı açılışı, yerli sinemanın bu filmlerle rekabet amacıyla sekse ağırlık veren filmlere yönelmesine sebep olmuştur. 1975-1976 yıllarında ülkeye giren yabancı film sayısı 600-900 arasındaydı. Yabancı film ekonomik ve kültürel açılardan yerli sinemanın gelişmesine izin vermemektedir (Aktaş, 2005, s. 6).

Öte yandan bazı olumlu gelişmeler de olmuştur. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, Farrokh Gaffari, Fürugh Ferruhzad ve İbrahim Gülistan gibi yazar ve yönetmenlerin verdikleri ürünlerle, bilhassa belgesel sinema alanında ilgi çekici gelişmeler yaşanmıştır. 1969 ve 1974 arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde, İran Sineması tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir. Kimyayi, Mehrcuyi, Gülistan Ferruhzad, Behram Beyzayi ve Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat insanlarının emekleri neticesinde sanat sineması ülkede yeni başlayan edebiyat ve siyaset akımlarına eklemlenmiştir ve etkinliği giderek artmaktadır. *Auteur* vasıflı yönetmenlikle birlikte sinemanın edebiyat, şiir, tiyatro gibi bir sanat dalı olduğu görüşü, bu yeni filmlerin bir getirisi olarak ortaya çıkmıştır (Tapper, 2007, s. 5-6).

Melodram türündeki yerli yapımcılardan ve ithal filmlerden ayrılan özellikleri itibariyle üçüncü cephe olarak, farklı sinema anlayışını Nasrullah Kerimi beş madde de anlatmaktadır:

- Estetik kurallarına uygundur.
- İçerik olarak insani ve yapıcıdır.
- Konusu dramatik olarak çekici ve hakikidir.
- Düşünsel ve felsefi olarak beşeriyetin ekonomik, siyasal, manevi ve ahlaki meselelerinden birini yansıtmalıdır.

- Öyle işlenmelidir ki, havas beğenmeli, avam dda anlamalıdır (Aktaş, 2005, s. 26).

Sansür İran sinemasının sanatsal açıdan gelişmesini engelliyor ve ticari sinemayı güçlendiriyordu. Benzeri konuların defalarca işlendiği filmler nedeniyle, sinema seyircileri de yabancı filmlere yönelmeyi sürdürmüşlerdir. Daryuş Mehrçuyi İnek (*Gav*, 1969), İran sinemasını değiştirmeye zorlayan ve sinemada yeni bir döneme başlangıç teşkil eden bir film olur. Bu film Farsi değil, İranî bir film sayılmaktadır. Sinema eleştirmeni Huşeng Hüsami'ye göre *Gav* İran sinemasında tarihi bir noktayı temsil etmektedir. Şark ırfanını ve insanın duygusal bağlarını yansıtmaya itibarıyla film hem yerel hem de evrensel değere sahip sayılmaktadır. *Gav*, o dönemin entelektüel sinema örnekleri arasında belki de bir istisnayı temsil etmektedir. Kültür ve Sanat Bakanlığının iki yıl süren yasaklamasının ardından olayın 50 yıl önce, yani Pehlevî rejiminden önceki dönemlerde geçtiğine dair bir ibarenin eklenmesi, filmin gösterime girmesini sağlamıştır. Ali Şeriatî, *Gav* filminden övgüyle söz ederek, bu filmde yabancılaşma (*alienation*) problemini insanın bütün anlamlarıyla ve bütün varlığıyla hissettiğini söylemektedir (Aktaş, 2005, s. 22-28).

Gav (İnek), filminin ardından 1972 Arbi Evnsiyan, yalnızlık betimlenmesi ile “Çeşme” filmini gösterime sunmuştur. Ancak bu film seyirci ilgisinin az olması üzerine en fazla beş gün gösterimde kalabilmiştir. Daha sonra Şair Sohrap Şehidsales “Cansız Tabiat (1975)” filmini çekmiştir. Eleştirmenler ve yönetmenlerden estetik ve şiirsel olduğu için övgü alan bu film de seyircinin ilgisini çekmemiştir (Soysal, 2007).

İnek (*Gav*, 1969) filmi, Ezadarane Beyel (*Beyel Yastutanları*), yazarı Gholamhüseyn Saedi'nin kitabına dayanarak yapılmıştır. İran'ın dünya çapında en başarılı filmi olarak bilinmektedir. Filmde “köylü ve geleneksel” kadınları rolü sadece “sahnenin eşyası” gibi görülmektedir. Bu film تنها ve izole edilmiş bir köy topluluğun sembolik bir görüntüsünü sunar. İki farklı seansta “batıl inançlı”, “içsel erdemler” ve “kültürel yoksulluk” kadınların aracılığıyla tasvir edilir. Dönüşüm geçiren ve deli olan “Meşd Hesên” kendini inek sanmakta ve inek gibi davranmaya başlamıştır ve köyün yaşlı kadınları ona büyü yaparak kötülüklerden arındırmak istemişlerdir. Filmde geleneksel olguları ve aslında yaşam için lazım olan yani Hasan'ın ineği ölür. Bir

köylünün hatta bütün köy halkının hayatı, bir ineğe bağlı olması aslında onların maddi açıdan ne kadar kötü durumda olduğunu göstermektedir (Nazokkar, 2011, s. 343, 344). Mehrcuyi'nin “*Gav*” filmi, Pehlavi rejimine açıkça eleştiri getiren sayılı filmlerden biridir.

Gav filminin sansürlenmesi ile birlikte İran'da “saltanatın korunması ve geri kalmışlığın tebliği” konusundaki hassasiyetler gün yüzüne çıkmıştır. Film gösterimini düzenleyen kanunlar içerisinde yer alan 27 madde içinden pek çoğu görmezden gelinebilir iken bu iki konu üzerinde oldukça dikkatli durulmaktadır. Bu durum, yapımcılar ve film ithalatçılarının seks ve şiddet filmlerine yönelmelerine sebep olmuştur. Kimi filmler, gösterim izinlerini sansüre uğrayan sahnelerini dans sahneleri ile değiştirerek alabilmektedir. Eleştirmenler, İran sinemasının geri kalmasının ve yabancı filmlerin yaygın olmasının sebebini uygulanan sansür politikaları olarak göstermektedir (Aktaş, 2005, s. 29).

1971'den itibaren, son model ve çeşitli tüketim maddeleri İran mağazalarında sergilenmeye başlanmıştır. Bu yıllarda Amerikan tarzı bir hayat sürmek, Tahran'ın zengin hatta orta kesim ailelerinin ideali olmuştur. Bu yıllarda Amerika ve Avrupa'da baş gösteren seks filmi furyası İran'a da yansımıştır. Devlet, film ithalinde mesele çıkmasın diye, müstehcen filmlere yönelik sansür mevzuatını yumuşattı (Aktaş, 2005, s. 30).

20. Yüzyıl ulus- devletinin yaptığı gibi Pehlavi İran'ı da meşruiyetini geçmiş tarihe dayandırma peşinde koşmuştur. Şah, İslam'ın karşısına, İran'ın İslam öncesi kültürel ve siyasi mirasının diriltilip kutsanmasını çıkarmıştır. Devlet, İslami olan ne varsa herşeyi gerici olarak nitelendirmiş, “modernleşme” uğruna “gelenek” reddedilmiştir. Pehlevilerin İran'ın İslam öncesi kökenlerini ve kültürel geleneğini yüceltmesi halk tarafından hoş karşılanmamış, yeniden yüceltilen bu değerler genel kamuoyunun ancak küçük bir azınlığınca sahiplenilmiştir. Üstelik dini kesim ile rejim arasındaki uzlaşmazlığı pekiştirmekten ziyade bir netice de alınabilmiş değildir (Tapper, 2007, s. 7).

Sinema eleştirmeni Muhammet Etbayi'ye göre Devrim öncesindeki entelektüel sinema, bireylerin çevre ve toplumla olan mücadelelerini kara mizahi bir üslup ve acı

bir dille yansıtmaktadır. Etbayi, devrimden önce, bir filmin kaliteli olup olmadığı veya entellektüel düzeyi, filme giden seyirci sayısının sınırlı olmasıyla ölçüldüğünü söylemektedir.

Geveznha (*Geyikler*, 1976), Kimyayi'nin yedinci filmi ve en önemli politik filmlerindendir. Bu film ilk defa "Tahran Film Festivalinde gösterilmiş ve beğenileri toplamıştır ama çok süre geçmeden sansürlenmiştir. Devrim'den sonra bu film sinemalarda gösterilir. 19 Ağustos 1978'de Abadan'da Raks Sineması'nda film gösterilirken yangın çıkar. Salondaki yedi yüz seyirciden altıyüzünün feci şekilde yanarak can verdiği bu facia üzerine devlet, bir günlük genel yas ilan etmiştir. Bu hadiseden üç gün sonra hükümet istifasını vermek zorunda kalır. Halk, Raks Sineması yangınından sonra sinemalara yönelmesi anlamlı bir protestodur. Sonraki günlerde Tahran'da yirmi beşten çok sinema salonları ateşe verilir. Devlet bu yangınları aşırı dincilerin çıkardığını öne sürer. *Geyikler* filmi böylece İran sinema tarihinin en politik eseri olarak kabul edilir (Aktaş, 2005, s. 33)

İran'da film ve sinema ülkede kurulduğu yıldan ve çeşitli filmler gösterildiğinden bu yana üzerinde durulan asıl mesele, sanat ve etiği koruma adına filmlerin sansürlenmesi ve denetlenmesi olmuştur. Tartışmalar hep sansür üzerinden ilerlemiş ve filmlerde neyin olup olmayacağına odaklanılmıştır.

Politik perspektifte, sansürün asıl görevi, sinematik düşünür ile ülkesi, dinleyicisi ve hatta yaratıcı zihinleri arasındaki bağlantıyı kesmek ve yerli sinema kültürü ile ilerici kültür dünyası arasındaki bağlantıyı engellemiştir. Devlet, sinemanın sisteme bir karşı çıkma aracı olduğunu fark ettiğinde sansürü daha da sertleştirmiştir. Mehrabi'ye göre doğal olarak her toplumda yasadışı ve görünmez sansür disiplinleri, sanatın akışına sınırlamalar getirir ve bazı durumlarda bu sınırlamalar, toplumun sağlığını ve dengeli gelişimini sürdürmek için haklı görünebilir ancak İran'da Monarşinin, Meşrutiyetin ve saygısının sürdürülmesi tema olarak hâkim olmuştur. Bundan dolayı sansürcüler, sansür sırasında İran ve yabancı filmlerde kaba ve ahlaksız ve etiğe uymayan sahneleri gözardı etmişlerdir. Edebiyat alanında yazarlar sansürü göz ardı edip istediklerini kaleme döküyorlardır ancak sinemada büyük maddi yatırımlar yaptıkları için ve yönetmenin

iflasına sebep olacağı için, yönetmen ve yapımcılar filmlerde kendi kendine sansür yöntemini uyguladılar (Mehrabi, 1992, s. 521).

1950 yılında sinema ve gösteri kurumları, nasıl ve hangi kurallara dayanarak yayınlayacakları ile ilgili kurallar yazılıp ve onaylanır. İran Sineması yine de aynı geçmişteki kurallara dayanılarak yayınlarına devam eder ancak yeni yazılan kurallarda ne söylenmeyeceği yazılır. 1950 Haziran ayında yürürlüğe giren bu kurallar aşağıdaki maddelerde verilmiştir.

- Madde 49- Bir filmi göstermek isteyen yönetmen veya yapımcı, ilk önce “başvuru mektubu”nu film gösterim kurallarına uygun bir şekilde hazırlayıp ve temsil komisyonuna sunmalıdır.
- Madde 50- Düzeltici (İslahi)- Eğitim, spor, eğlence veya bilimsel ve ticari, vb. Hiçbir film sinema veya kamusal alanda veya diğer topluluklarda ve televizyonlarda gösterilemez, yayın izni aldıktan sonra yayınlanabilir.
- Madde 51- Düzeltici (İslahi)- Film Gösteri komisyonunda, Kültür Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı tarafından ayrıca sinema sendikasıdan bir kişi de filmi izledikten sonra görüşlerini gösteri komisyonuna bildirilecektir. Not: Gösteri komisyonu izleyen adayların üç oy çoğunluğunun aldığı kararlar doğrulanacaktır.
- Madde 55- Düzeltici (İslahi)- Gösteri Komisyonu, aşağıdaki on beş materyali, tüm sinematograf filmlerinde ve televizyon sendikalarını ziyaret edip filmlerde ve filmlerin bazı kısımlarında eğer aşağıdaki maddeler uygun olmazsa filmin gösterilmesi önleyecektir.

Aşağıdaki öğeler İran’da filmlerde gösterilmesi yasaktır:

- Dini ilkelere muhalefet, İslam dinine karşı propaganda yapmak ve Şiiliğin reklamını yapmak.
- Anayasal Monarşiye muhalefet ve Kraliyet ve Kraliyet ailesine hakaret etmek.
- Monarşi rejiminde, ülkede rejimi değiştirmeye yol açan politik devrimler göstermek.
- Rejime ve ülkenin Kraliyet rejimine karşı isyan ve devrimi teşvik etmek.

- Ülkenin kurallarına göre filmde gösterilen herhangi bir yasadışı mesleğin reklamı veya gösterimini yapmak.
- Katil, hırsız ve soyguncunun filmin sonunda cezasız kaldığı her türlü filmi göstermek.
- Hapishanelerde isyan ve devrimleri göstermek ve mahkumların polislerle mücadelesini ve mahkumların zaferini göstermek.
- İşçileri, öğrencileri ve çiftçileri ve diğer sınıfları güvenlik güçleriyle yüzleşmeye veya fabrikalarda ya da okullarda yangın çıkarmaya teşvik eden sahneler göstermek.
- Ülkenin adabına ve milli geleneklerine karşı çıkan filmler göstermek.
- İzleyicilere büyük bir rahatsızlık verecek sahneler ve onların şiddetli bir şekilde morallerini bozacak görüntüler göstermek.
- Evli kadınların gayri meşru ilişkilerinin veya kızları baştan çıkarıcı aldatmaların olduğu bir filmde sahneler gösterilmesi, ayrıca çıplak kadınları gösteren sahneler.
- Küfürlü ve müstehcen kelimelerin kullanılması aynı zamanında yerel lehçelerle dalga geçilen sahneler göstermek.
- Yatakta kadın ve erkeğin çıplak bir şekilde gösterilmesi, yani üstlerinde sadece çarşaf olsa bile bu sahneyi göstermek.
- Toplumun ahlakını bozan ve etiğe uymayan, mafya söyleminin sergilendiği kamu iffetine aykırı olan filmler.
- Irk ve dini farklılıkları teşvik eden filmler (Mehrabi, 1992, s. 524, 525).

Yabancı filmler konusunda, sansür bazen sıkı olabiliyordu. Çünkü filmde aşırı şiddet ve açık sahneler olduğu için İran izleyicisinin, izlemesine daha erken olduğunu düşünüyorlardı. Böylelikle eğer bir film 1968’de ekran izni alamadıysa, beş yıl sonra ithalatçının talebi üzerine tekrar denetlenmekteydi. Büyük ihtimalle de ekran izni veriliyordu. Buna örnek olarak Vahşi Melekler (*Fereshteghan Vahshi*) “Amerikan International” yapımı, bu film 1968’de fazla şiddet ve açık sahneler içerdiği için ekran izni alamamıştır ancak beş yıl sonra ekran izni almıştır (Mehrabi, 1992, s. 532).

Dabaşı o dönemi değerlendirirken şu tespitlerde bulunur: “Şah, 1979 Kasım ayında ülkeyi terk eder ve Humeyni zaferle ülkeye döner. Humeyni’nin İran’a dönüşünden sonra İslam Cumhuriyeti kurulur. 1980 yılında İran-İrak savaşı başlar ve en yıkıcı savaşlardan biri olarak yerini alır. Savaş yıllarında üniversiteler kapatılır ve düşünceleri dini yönetimle aynı olmayan öğrenciler ve profesörler üniversitelerden uzaklaştırılmışlardır.” Ancak en ağır baskılar kadınlara karşı uygulanmıştır. Nitekim bazı insanlar sessiz kalmaya zorlanmış bazıları ise hapse atılmıştır. Bazıları da ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır (Dabaşı, 2013, s. 24).

Sinema, İran’a Müzafferedin Şah’la 1900 yıllarında gelmektedir ve ondan sonra sinema İran’da gelişim göstermiştir. 1904’lerde Dini İmam sinemaya haram dese de bir ay sonra yine de sinema gösterilerine devam etmişlerdir.

İran sinemasını iki döneme ayırmak mümkündür. Devrim’den önce yani Kraliyet zamanlarında, İran Sineması erotik sahneler görülebilir ve kadınlar filmler de gösterilmektedirler. Ancak halkın fakirlik ve geri kalmışlığı filme çekilirse kesinlikle sansürlenmiştir, onun bir örneği ise *Geveznha (Geyikler, 1976)*, Kimyayi’nin filmidir. Ancak bu film devrimden sonra sinemalarda gösterilmiştir. Ayrıca devrimden önce filmlerde monarşiye muhalefet ve kraliyet ailesine herhangi bir hakaret veya siyasi olarak rejimi eleştirmek ise sansürlenecektir. Devrimden sonra ise sinema başka bir evreye girmiştir. Devrimin ilk günlerinde sinema duraklama devrine girmiştir ve bir süre sonra yeniden canlanmaya başlamıştır. İslam devriminden sonra kadınlar sinemada çok az görülmektedir. Aldıkları roller ise sadece mutfakta veya anne rolü şeklindedir. Aslında sansür iki dönemde de aynı şekilde işlenmektedir sadece İslami dönemde kadınlar örtülü yani çarşafla sahnelerde gözükmektedir.

Bu bilgiler ışığında İran’a sinemanın çok da geç gelmediğini görmekteyiz. Devrim öncesi çekilen filmlere bakıldığında da sanatsal değeri yüksek filmleri görebilmemiz mümkün değildir. Dönemin konjonktürüne göre ticari amaçlı yabancı filmlerin sinema sektörünü ele geçirdiği ifade edilebilir. Bu noktada İran’da sinema sanatı devrimden nasıl etkilendiğine de değinmek gerekir.

3.3. Devrim Sonrası İran Sineması

İran Sineması 1978 Devrimiyle birlikte sinemada tam anlamıyla büyük bir değişim yaşamıştır. Öncelikle sinema endüstrisi Devrim sırasında duraklamıştır. Sinema salonları ve film stüdyoları 1978'in başında aktif değildir. Devrim'den sonra sinemaların faaliyetleri durdurulmuştur ama ardından bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının gerekli olduğuna karar vermiştir. Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek dokuz kişilik bir Film ve Sinema Şurası kurulmuştur (Aktaş, 2005, s. 35).

İslam Devrimi'nin zaferinden sonra şöyle bir izlenim vardı: İslam Cumhuriyeti, sinemaya ve sinema sanatına karşı çıkacak ve sinema İran kültüründen atılacak. Fakat devrim Lideri Ayetullah Humeyni *Gav* (İnek, 1969) Daryuş Mehrcuyi tarafından yapılan filmi izledikten sonra beğenisini belirtmiş ve sonra İran sinemasının sona ereceği fikri ortadan kalkmıştır (Saberî, Sezayitürk, s. 4).

Devrimin başlangıcında, kültürel bakış açısına göre sinema çeşitli yorumlara maruz kalmıştır. Bu dönemde sinema genellikle boş zaman etkinliği olarak görülmektedir. Ayrıca sinemayı yasa dışı kabul edip haram olduğunu söyleyenler de bulunmaktadır. Bu görüşe sahip olanlar, doğal olarak sinema salonlarının kapatılmasını istemişlerdir. İslam Cumhuriyeti'nin kurucusunun tarihi ifadesi şöyle olmuştur: "Sinemaya karşı değiliz; fuhuşa karşıyız." Ayetullah Humeyni'nin bu söylemi öfkeli Devrimcilerin sinemayı yakmalarına sebep olur (Amini, 2009).

Ayetullah Humeyni, sinema aracılığıyla eğitim ve öğretim ile "İslami değerleri" anlatmaya dair fikirleri olsa da destek alamamıştır. Hatta "yanlış" olarak değerlendirilmiştir. 1979 yılında Humeyni sürgünden döner dönmez yaptığı ilk konuşmada, bu önemli hususun altını çizmek istenmiştir. "Bizler sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz... Sinema, halkın eğitimi yararına kullanılması gereken modern bir icat olmasına karşın, gençliğimizin yozlaştırılmasında kullanılmaktadır. Bizim karşı çıktığımız da sinemayı yönetenlerin haince politikaları yönünde suistimalleridir (Nafisi, 1995, s. 548-558). Nitekim dini liderler, sinemanın ortadan kaldırılmasından çok, Pehlevi kültürüyle mücadelede ederek ideolojik bir araç olarak

İslami kültürün hâkim kılınmasında araç olarak kullanılmasını savunuyorlardı (Nefisi, 2007, s. 37-38).

İran sinemasının sanatçıları ve personelinin büyük bir kısmı Şah’a karşı Devrimci hareketi desteklemişlerdir. Çünkü baskı ve diktatörlüğün yenilgisiyle, özgürlüklerin, özellikle de yaratıcılık ve ifade özgürlüğünün ülkede güvence altına alınacağını bekliyorlardı (Amini, 2009).

Nitekim devrimin ilk yıllarında, yönetmenler yeni rejim propagandasına yönelik, Şah yönetimini eleştiren filmler yapmaya başlamışlardır. Filmlerin içeriği genelde o dönemde yapılan baskıları içermiştir. Şah’ın Batı’ya olan bağımlılığı, ahlaki çürüme gibi konularda devrimden sonraki filmlerde sıklıkla yer almıştır (Nafici, 1997’den aktaran Çağlayan, 2011, s. 48).

Devrim sonrası 1978-2010 yılları arasından İran Sineması birtakım sorunlarla karşılaşmıştır. Devlet otoritesi ticari ve sosyal olarak hep sinema üzerinde olmuştur. Devrimden sonra sinemada bir belirsizlik hâkim olmuştur. Bu dönemde sinema, göstericileri sıkı denetim altına alınmıştır. Bu nedenle devlet, sinemayı otoritesi altına alarak sansür çok katı bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır (Özen ve Arpacı, 2018).

İran İslam Devriminden sonra yapılan ilk İran filmi, 1979 yılının ağustos ayında tamamlanan Mehdi Madeniyan’ın Ferad-e Mocahead (Mücahidin Feryadı) isimli filmi olmuştur. İslam’a yüzeysel bakan filmde kadının olduğu hiçbir sahneye yer verilmediği görülür. Bu filmin seviyesi öylesine düşüktür ki, sinema uzmanlarının devlete yaptığı şikâyetler üzerine ancak birkaç gün gösterimde kalabilmiştir. Bu dönemin sinemasında bol bol vahşet sahneleriyle, sahtekâr toprak ağası tipler ve zengin Amerikan yanlısı karşı- devrimci tiplerle karşılaşmaktadır (Aktaş, 1998, s.56).

İran’da 1979 İslam Devrimi ile birlikte sinema alanında birçok değişiklik olmuştur. Toplumsal yapının, İslam sinema anlayışıyla daha iyi dönüştürüleceği ve Devrim düşüncesinin kolayca ihraç edilebileceği düşünülmektedir. 1983 yılında çalışmalarına başlayan “Farabi Kurumu” devrim sonrası sinemasının nasıl olması gerektiği konusunda kurallar getirmiştir (Türkan, 2001). İktidarın kaldıraçlarını tekelleştirmeye çalışan Ayetullah Humeyni’nin Devrim yanlısı güçleri tamamen

sinemaya yönelmiştir fakat bu konuda ilerleme sağlamak devrimin taze atmosferinde hiç de kolay olmamıştır.

Devrim sonrası sinemasının ilk döneminde İran’da sinema ortamı izleyicilerin karamsarlığa kapılmasına yol açacak bir manzaraya sahiptir. Devrim esnasında seks filmi gösteren sinemaların yakılışı, sinemacıların gelecekleri konusunda karamsarlığa kapılmalarına yol açmıştır. Bu dönemde sinema sanatçılarının ve usta yönetmenlerin bir bölümü, Batı ülkelerine göçerek ülkeyi terk etmiş, bir kısmı da alternatif mesleklerle yönelerek çıkış kapısı aramıştır. Devrimden hemen sonra sinemaların faaliyetleri geçici olarak durdurulmuştur; fakat aradan henüz bir ay geçmeden, İran Kültür Bakanlığı, sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasına olduğuna karar vermiştir (Aktaş, 1998, s. 60).

Devrimden yaklaşık üç ay sonra, “Ülkenin Sinematografik Ofis İşleri” Genel Müdürlüğü’nün ilk direktörü Muhammed Aşi Najafi, medyaya yaptığı açıklamada sinemanın genel halk atmosferinin yalnızca bir yansıması olduğunu ifade etmiştir: “Sinemada hiçbir şekilde sansür olmayacak... Elbette uygun olmayan görüntülere karşı mücadele edeceğiz ve seks ve şiddet filmleri yaparak işadamlarının cebinin doldurmasına izin vermeyeceğiz ama eğer bu ikisi filmin içeriğine hizmet ederse o zaman o filmin görüntülenmesinde bir sorun olmayacak” şeklinde beyanat vermiştir (Emini, 2009).

1979’dan sonra, film sektörünün gözlemcileri ve profesyonelleri İran sinemasının geleceğine dair endişelere sahiptir. Çok sayıda yönetmen, aktör ve yapımcının sürgün edilmesiyle film üretim zinciri hasara uğramış, neyin serbest neyin yasak olduğunun müphemliği ise üretimi felç etmiştir. Bu süreçte (1982-1989) devam eden İran-Irak savaşı, “Amerika rehineler” krizi ve devrim karşıtı muhalif örgütlerin yenilgisinden sonra İslami rejim bütün temel kurumların yönetimini devralarak ülkenin tek hâkimi haline gelmişlerdir. Bu dönemde sanatsal ürünlerin devrim ilkelerine göre sıkı denetimi söz konusudur. Pehlevi döneminden İslami döneme sinemanın dönüşümü tek kanallı, tek yönlü, monolitik ve hızlı bir şekilde değil, bir takım temel kültürel ve ideolojik değişimler aracılığıyla gerçekleşmiştir (Nafisi, 1995, s. 62). Velayet-e faqih” olarak kabul edilen Devrimin lideri açıkça filmlerin sansürünü ve sinema endüstrisinin

arındırılmasını emretmiştir. “Film yapımını izleyin, Devrime karşı olan kişilerin çalışmalarına engel olun ve onları iyileştirin. Bu, gerekli ve zaruri bir emirdir.” (Amini, 2009).

1979’da ithal filmlerde eleme başlamıştır. Önce “emperyalist ve anti devrimci” nitelikte bulunan Türk, Hint ve Japon filmleri yasaklanmıştır. Amerikan filmleri yasaklansa da Batı ülkelerinden gelen filmlere karşı toptan yasaklama olmamıştır. Devrimden sonraki ilk üç yılda ülkeye getirilen 898 filmin 513’ü geri çevrilmiştir. Devrimden önceki filmler ise gözden geçirilerek İslami ölçülere uydurularak yayına izin verilmiştir (Aktaş, 2005, s. 36). Devrim sonrasında biçimi ve içeriğiyle “İslamileşmiş sinema” fikri savunulmaktadır. Hem filmlerin çekimi esnasında hem de filmlerin içerisinde “ahlaksızlık” unsurunun yer almayacağı bir sinema anlayışı savunulmaktadır. İslami normlara uyma ve saygı gerek film sahnelerinde gerekse kamera arkasında şart koşulmuştur. Bu hedeflere ulaşabilmek maksadıyla, devlet sinema sektörüne müdahalede bulunmuştur (Gaziyan, 1979, s. 96).

Devrimden sonra “Film İnceleme Konseyi”, üç yıl boyunca 2208 İran filmini incelemiştir. Bunlardan sadece 252 filmin gösterimine izni verilmiştir. Bu filmlerin hemen hemen tümü sansürden geçirilmiştir ve çoğu gösterim izni alamamıştır. Bir başka deyişle Devrimin başında yapılan çoğu film, siyasi ortamın değişimi nedeniyle gösterim izni alamamıştır. Bahram Beyzaee, Dariush Mehrjui, Masoud Kimayee ve Ali Hatami gibi geçmişin ilk uzun metrajlı yönetmenlerinin filmleri de elden geçirilmiştir. Bazı yapımcılar diğer mesleklere yönelmiş bazılarıysa ülkeyi terk etmişlerdir (Amini, 2009). 1979 yılında çeşitli nedenlerden dolayı yönetmenlerin film yapmaları imkânsız hale gelmiştir.

Devrim sonrası kültürel iktidarın ideolojisi film yapıcılığının kendi kabul ettikleri normlara göre devam etmesini benimsemiştir. Bu alana dair kısıtların netleşmemesi üretimin yavaşlamasına hatta durma noktasına gelmesine yol açmıştır. Bu anlamda resmî ideolojinin ilk defa tutarlı tedbirleri yürürlüğe koyabilmesi ancak 1982–1984 arası Muhammed Hatminin Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı’na gelmesiyle mümkün olmuştur. Devrimin dini lideri sinemaya karşı değildir. Ayetullah Humeyni’nin bu husustaki beyanlarından anlaşılan şey, İranlıları yozlaştırıp

köleleştirmek için Pehlevi rejimi tarafından sinemanın kötüye kullanılmasıdır. İran menfaatlerine uygun kullanımını sağlamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Bunun için Haziran 1982’de devrim kabinesi, film ve video gösterimini düzenleyen bir dizi yönetmeliği onaylamıştır. Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı’nı da bu düzenlemeleri yürütmek üzere görevlendirilmiştir. 1983’de ise Bakanlık, film ithalat ve ihracatını düzenleyip kontrol etmek, yerli yapımları desteklemek için Farabi Sinema Vakfı’nı kurmuştur (Gaziya, 1979, s. 97).

İslam rejiminin liderleri arasında, sinema ve tiyatroyu İslami olmayan bir temelden gören ve bu iki sanatın tamamen yasaklanmasını isteyen bir grup olmuştur ancak bu insanlar bile zamanla bu sanatların ortadan kaldırılmasının mümkün olmadığını ve olumsuz sosyal ve ekonomik sonuçlar doğuracağını fark etmişlerdir (Amini, 2009).

1979 yılında, sinemalarda ilk kez, bir dizi İran filmi gösterilmiştir. Gösterilen bu filmlerin çoğunluğu devrimden önce gösterilmeye hazır olan filmlerdi. O günlerin çalkantılı politik pazarında, film gösterimlerine bağlı bir kural belirtilmemiştir veya ilke olarak yürütmenin garantisi yoktu veya çoğu durumda filmler bir kez görüntüledikten sonra iptal edilmiştir. 1979 yılında toplamda 14 sinema filmi, 1980 yılında 16 sinema filmi yapılmıştır. 1981 yılında film üretimi artmıştır ve bu yılda toplamda 21 uzun metrajlı film sinemalarda gösterime girmiştir. Bu filmlerin de çoğu sloganik filmlerdir (<https://farsi.euronews.com>).

Sinema devrim sonrasında Şah Pehlevi kültürüne karşı açılan savaşta ve İslami kültürü öğretme amacı ile kullanılacak bir ideolojik aygıt olarak görülmektedir. Dönemin yetkilileri tarafından sık sık telaffuz edilen İslami kültürün temel ilkeleri ise şunlardır:

- Yerlilik
- Geleneksel değerlere ve ahlaka dönmek anlamında- adaletin savunulması
- Tektanrıcılık; Anti-putperestlik
- Teokrasi, ahlakçılık ve püritanizm
- Politik ve ekonomik bağımsızlık ve emperyalizm ile savaş

- Bu çerçevede kullanılan genel slogan ise “ne Batı ne de Doğu” olmuştur (Nafici, 1995, s.59).

1980’li yılların ikinci yarısına gelindiğinde filmlerde dikkat edilmesi gereken kurallar arasında yasaklanmış maddeler şunlardır:

- İslam, Kur’an-ı Kerim ve İran İslam Cumhuriyeti’nin anayasasında bilinen diğer dinlerin karalanması.
- Herhangi bir ırk, dil, renk veya diğer etnik kökenlere sahip olan insanlarla dalga geçilmesi ve diğer halkı başka halklardan üstün görülmesi. Ya da ırk ve etnik farklılıkları kışkırtmak veya alay etmek.
- İnsanın yüksek değerinin ihmali veya yanlış beyanı.
- Tecavüz, yolsuzluk ve fuhuşun yayılması.
- Zararlı ve tehlikeli bağımlılıkların ve yasa dışı olarak para kazanmanın yollarının teşvik edilmesi veya eğitilmesi.
- Ülkenin çıkarları ile çelişen ve yabancılar tarafından istismar edilen herhangi bir makalenin ifadesi veya unvanı.
- Cinayet, işkence, suç ve taciz detaylarını gösteren sahneler.
- Tarihi ve coğrafi gerçeklerin değiştirilerek ifade edilmesi.
- Anormal görüntülerin ve seslerin gösterilmesi.
- Teknik ve sanatsal açıdan düşük seviyeli filmlerin ekranı sinema izleyicilerinin sanat zevki ve anlayışını yolundan saptırmak (Honerkar, 2006).

Birçok film, çıplaklık veya iffetsizlik unsurları içermektedir gerekçesiyle sahneler sansürlenerek uygun hale getirilmiştir. Makaslama yapıldığında anlatıyı anlaşılmaz hale getiriyorsa, uygunsuz vücut bölümleri her kareye uygulanan kalın kalemlerle karalanarak sansürlenmekteydi. O dönemde çekilecek yeni filmlerin senaryoları da aynı titizlikte ele alınıyordu. “Komedyenler, oyuncular ve sinemacılar yasal suçlamalar, hapsedilmek, mallarına el konulması, yüz, ses ve vücutlarının perdede görünmemesi dâhil olmak üzere çeşitli şekillerde sansüre tabi tutulmuşlardır (Tapper, 2007).

1980’nin başından beri "Kültür Devrimi"nin etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Ülkenin üniversiteleri kapatılmış, tüm medya kuruluşları, haber kuruluşları ve yayınevleri devlet denetimi altına girmiştir. Kültür Devrim Planı'nın lideri açıkça

şunları belirtmiştir: “Tüm yayınları, radyo ve televizyonu ve sinemaları yolsuzluktan sileceğiz. Her şey İslam'a hizmet etmelidir.” Kısa süre sonra İslam Devleti'nin sinemayı tamamen kontrol altına alma niyetinde olduğu ve muhalif sinemacıların gelecekte sinemada olmayacağı belli olmuştur. Bütün sanatlarda "tasfiye" dalgası başlamıştır. Pek çok sanatçı Şah rejimi ile işbirliği yapmakla suçlanmıştır. Sinemada sayısız insan "yozlaşmış Batı değerlerini yayınlamak" veya "yolsuzluk ve fuhuş yaymak" için sinemada çalışmaktan dolayı men edilmiştir (Amini, 2009).

Devrimin ilk yıllarında, eski yönetmenlerden Behram Beyzayi, Mesut Kimyayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edememiştir. O dönemlerde film yapan yönetmenler, kadın karakteri olmadan film yapmaya özen göstermişlerdir. Kimyai'nin *Hatt-e Qermez* (Kırmızı Çizgi, 1983), Beyzai'nin *Margh-e Yezdgerd* (Yezdgerd'in Ölümü, 1983) ve birkaç başka filmde görülen hicaba ve İslama uymayan sorunlu kadın gösterimi yeniden makaslanarak düzenlenmiştir. Ayrıca Aktaş “Şarkın şiiri kitabında” bu filmlerin sinemanın henüz değişen koşullarına uyum göstermediğinin örnekleri olduğunu belirtmektedir. 1980'li yılların ortalarına kadar sinemada bir belirsizlik dönemi yaşanmıştır. Devrimin ilk yıllarında çekilen filmlerde kadın oyuncu olmaması bu tereddütlü dönemin göstergelerinden biridir (Aktaş, 2005, s. 37; Kanat, 2007, s. 34).

1984'de kadar Devlet yetkililerinin neyin yasak, neyin serbest olduğunu belirlemediklerinden dolayı sansür sürekli olmuştur. 1984 öncesinde yönetmenler, sansür bakımından “İslami kuralları göz önünde bulundurduklarının farkındaydılar. Bu kurallar kadın-erkek ilişkileri, tutumları ve kadın imgesi olarak sıralanmaktadır; ancak yine de belirsizlik ortadan kalkmamıştır. Bunun ardından, 1984-1997 yılları arasında neredeyse her yıl film yapımı, gösterimi ve dağıtımına ilişkin düzenlemeler içeren bir broşür yayımlanmıştır. Böylelikle 1996 yılına ait neyin yasak olmasına dair çok sıkı bir kural onaylanmıştır: Bunlardan en önemlisi, kadınların yakın çekimde gösterilmemesi, makyaj yapmaları, dar ve renkli elbise giymeleri, erkeklerin ise kötü karakterler haricinde kravat veya kısa kollu gömlek giymeleri yasaklanmıştır (Devictor, 2007, s. 87-88).

Ali Rıza Hagigi'nin de belirttiği gibi Devrimden sonra dini elit sinemayı yok saymış ve hatta sinemaya gitmeyi ahlaksızlık olarak görmüşlerdir. Ancak devrimin

zafere ulaşmasından sonra sinemanın faydaları ve İslami bir sinemanın olabileceğini konusunda yeni kurulmuş olan İslami Propaganda Teşkilatı Sanat Merkezi'nde (Hovzeyi Hüneri) bir araya gelerek İslami bir sinemadan ideolojik olarak ne anladıklarını tartışmışlardır ancak görüşlerini uygulamaya dökmekte başarılı olamamışlardır. Ayetullah Humeyni ve diğer dini liderler, toplumun sağlıklı ve ahlaki gelişimine hitap edebilecek eğitsel bir sinemadan yana olduklarına vurgu yapmışlardır. Devrimin ve İlâhi misyonuna hizmet edecek bir sinemayı makul görmüşlerdir. Ayetullah Humeyni İran'a döndüğünde, günün en önemli siyasi meselelerini konuştuğunda sinemaya da atıfta bulunmuştur. "Sinemaya değil çürümeye karşıyız." Bu genel yorumlara karşın uygulamada çok belirsiz ve farklı görüş ortaya çıkmıştır ve sinemaya dair politika yapımında çok yönlü bir yapı hüküm sürmüştür. Bunun ardından sinemalarda katı bir sansür uygulanmaya başlamıştır. 1980 meşhur Ayetullah Halhali'nin Tahran'da *Keyzar* adlı (Mesud Kimyai, 1969) filmi yasaklanmıştır. Aynı yıl tüm sinema salonları yedi günlüğüne kapatılmıştır. Bu olaylardan sonra sinema salonlarından sorumlu bir konsey kurulmuştur (Hagigi, 2007, s. 139,140).

1981 yılının başında hükümet, sinema hedefleri ve değerleri doğrultusunda sinema yapıcılığını geliştirmek amacıyla, sinema endüstrisini canlandırmak için ayrıntılı bir program onaylayıp uygulanmıştır. Sinema stüdyolarında teknik imkânların ele geçirilmesinin bir parçası olan birçok devlet kurumu filmler üretmişlerdir. Bir grup genç ve Devrim taraftarı güvenceli olanlar, devlete ait tesislerle film çekimlerini yapmışlar ve ilk prodüksiyonlarını görüntülemeye vermişlerdir. "Kültür ve İrşad Bakanlığı" toplumun manevi yaşamını kontrol etme sorumluluğunu üstlenmiştir. Bu kurum, sinema filmlerinin yapımı, dağıtımı ve sergilenmesi bu kurumun izni ile olacağını duyurmuştur (Amini, 2009).

Devrimden yaklaşık dört yıl sonra, İslam Cumhuriyeti'nin sinema alanındaki etkileri son derece kritikti. Film yapımı azalmaya başlamıştır ve sinema salonları artık boşalmıştır. Sert ve katı gözetim, profesyonel film yapımcıları için ortamı oldukça geriyordu.

"Doğrudan veya dolaylı olarak Peygamberleri, İmamları, Velayet-i Fakihi, İslami Şura Meclisi'ni ya da müçtehitleri aşağılaması; İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal

sayılan değerlere küfür edilmesi, filmin ahlaksızlığı ve fuhuşu teşviği, kötü alışkanlıkları ve yasadışı yollardan para kazanmayı öğretmesi ya da teşviği, renk, ırk, dil, etnik, köken ve inanç bakımlarından bütün insanlar arasında var olan eşitliği inkarı, ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleriyle izleyiciyi rahatsız edişi, tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtışı; ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkarı, aynı zamanda ticari amaçlar güdülerek ucuza getirilmiş kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler, izleyicinin beğenisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle yasak kapsamına alınmıştır. Tevhit, Vahiye, ahiret inancı, yaratılıştaki ve yönetimdeki Allah'ın adaleti, imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkârı veya çarpıtılarak sunumu da bir filmin yasaklanmasına gerekçe teşkil edebilmektedir” (Aktaş, 2005, s. 53).

İslami kurallarla çekilmeyen filmler için, yönetmenlerden sahnelerin tekrar çekilmesi istenmekteydi. İslami kurallar bilindiğinden dolayı senaryoların onayı açısından genellikle bir sorun çıkmıyordu. Bazen onaylanmış senaryoya rağmen filmlerde kadın sanatçılar tesettüre dikkat etmeyebiliyorlardı. Buna örnek olarak Devrimden sonra Behram Beyzayı'nın iki filmine kadınların hicaplarının islami kurallara uygun olmadığı nedeniyle gösterim izni verilmemiştir ve yönetmen gerekli düzenlemeleri yaptıktan sonra filmlerini gösterebilmiştir (Aktaş, 2005, s. 54).

Masud Kimyayi'nin 1983 yapımı filmi *Kırmızı Çizgi*, Ferimah Ferjami güçlü kadın oyuncularından olan, aynı zamanda eğitimli, güzel ve çekici bir kadın oyuncudur ancak filmde rol alan oyuncu hicabı İslam kurallarına uymadığından dolayı gösterim izni alamamıştır ve bu yönetmen bazı sahnelerin yeniden çekiminden sonra gösterime girmiştir (Nazokkar, 2011, s. 410). Öte yandan geçmişte olduğu gibi Devrim çağına kadın, toplumsal mücadelelerin ve politik tartışmaların merkezinde yer almaktadır. “Rıza Şah” döneminde “Tesettür” sorunu bu dönemde de ortaya çıkmıştır. Böylelikle İran'da kadın bir kez daha yeni bir kültürel yaklaşım ve medeni ve dini uygulama araçlarını temsil etmektedir. Bu yüzden Devrimin ilk iki yılından sonra bütün kadınlar “Tesettür” giymek zorundadırlar. Ayrıca sinemada filmlerde oyunculuk yapan kadınlar, ağırbaşlılıklarını koruyacak belirli rollerle sınırlandırıldılar. Erkekler ve kadınlar fiziksel

temasta bulunmamalıydılar ve ekranda birbirlerine arzuyla bakmaları yasaktı (Nazokkar, 2011, s. 401).

1979 devrimi özgürlük ve adalet sloganlarıyla öne çıkmıştır. Toplumun aydın ve düşünceli kadınları eşitsizliklere ve ayrımcılığa son verme umuduyla devrime katılmışlardır. Ancak, Devrimden çıkan sisteme damlayan Şeriat'ın görüşü, toplumun iç çelişkilerinin ataerkil görüşünü güçlendirilmiştir (Amini, 2009). Nitekim bu ataerkillik ve baskı İran sinemasına da yansımıştır. Aktaş'ın da belirttiği gibi film yapımında kadınların dikkat etmesi gereken konular böyle sıralanmaktadır. Birbirlerine yabancı olan erkek ve kadının bir arada bulunması, dokunması, sesini duyması veya şarkı söylemesi, gülmesi, elbisesi, koşması, dans etmesi veya jimnastik yapması, duygularını ifade etme biçimi, takıları, makyajı, erkeğe benzetilmesi, eşi rolünü namahrem bir erkeğin oynaması, müslüman olan tesettürlü bir kadının filmde yer alması İslama aykırıdır. Filmlerde aile içinde dahi kadın tesettürlüdür ve karşı cinsten oyuncuların rollerindeki ilişki ne olursa olsun birbirlerine karşı mesafeli olmalıdırlar (Aktaş, 2005, s. 196).

Daha öncede söz ettiğimiz gibi İran'ın Devrimden önceki sinemasında kadınların rolü kadının bedeni ve cinsiyeti ile ilgiliydi. Yapılan filmlerde iffetli kadının hiçbir yönü veya cinsel özelliği yoktur. Ancak onun karşısında “cinsel” ve bedeniyle ortaya çıkan bir kadın vardır. İran Sineması, Devrimden önce eski ve klişe filmler yapmaktaydı. Filmlerin çoğunda, kadın sadece bir balerin ve fahişe olarak ortaya çıkıyordu ve erkek kahraman genellikle “ev kadını” ile “kahve kadını” arasında kalmaktaydı (Amini, 2009). Ancak Devrim'den sonra beklenenin tam tersi ortaya çıkmıştır. Kuruluşundan beri İslam Cumhuriyeti kadınının sinemada gösterimine ve onların sorunlarının sinemada sunumuna karşı büyük bir duyarlılık göstermiştir. İslami kültürel sistemin ilk kurucuları ve onlarla birlikte ilk sinematograf müslümanlar, kadının sinemada görünümüne karşıydılar. İran İslam Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında 1981-1983 yılları arasında yapılan filmlerde kadınlardan neredeyse hiç söz edilmemiştir (Amini, 2009). Genel olarak İran'da, Ortadoğu'nun diğer birçok ülkesinde olduğu gibi geleneksel kültür, kadınların yaşamlarını sadece ailelerinin dar ortamlarında tanır ve toplumun geneline yayılmalarını önler. Ancak çok sürmeden İran İslam Cumhuriyeti, kadını

sinema ekranlarına getirmiştir. İran filmlerinde kadın figürü etrafta dolaşan, nadiren ve yavaşça hareket eden yüzlere sahiptir. Bakışları her zaman yere doğrudur, her zaman ciddi ve hiçbir zaman canlı ve canlılık duygusu göstermezler. Filmlerde kadın her zaman peçeli yüz ve elleri dışında bütün bedeni kapalıdır. Bu sanal dünyada kadınlar, her zaman tesettürlü olmalıdırlar hatta film sahnesinde yalnız olsalar bile; yatakta bile kapanmak zorundadırlar.

Sinematik araştırmacılar, sinemada kadınların varlığını ölçütlere ve davranış çerçevesine göre üç aşamaya ayırıyor: “Yokluk”, “Az görünmeleri”, “Güçlü varlık” (Nazokkar, 2011, s. 404).

1979 Devriminden hemen sonra başlayan ve 1980 lerin başlarına kadar süren ilk evrede “başörtülü olmayan kadınların imajı” İran filmlerinden ya da yabancı filmlerden kaldırılmış ve bu imgelerin kaldırılmasının hikâye ve anlatının sürecine zarar verdiği durumlarda görüntüler siyah bir kadrajla kapatılmıştır. Yerli üretim endüstrisinde film yapımcıları ya kendiliğinde sansür yapmışlardır ya da kadın rolünden tamamen imtina etmişlerdir (Nazokkar, 2011, s. 404).

1980 yıllarının başında, İran sinemasında kadınların rolü zayıftır. Öyleki erkeklerin varlığının gölgesinde kadınların rolü temelde kaybedilmiştir. Kadın karakterini 1980’li yılların sinemasında, erkek rolünün tamamlayıcısı olarak söyleyebiliriz. Aynı zamanda tamamlayıcı dediğimiz basit ve küçük roller bağlamında tamamlayıcı olarak rol almışlardır. Ancak aynı dönemde istisnalar da vardı. Örneğin, *Paizan* “Sonbahar” ve *Golhaye davudi* “Davudi Çiçekler” gibi filmlerde kadının varlığı yoğun ve etkiliydi. Ayrıca *Massud Kimiyayi* ve *Bahram Beyzae* gibi yönetmenlerin çalışmalarında, kadınlar farklı rollerde rol almaktadırlar. Bu iki önemli kadın merkezli olan filmler; *Bashu Geribeye Kuçek* “Başu küçük Yabancı” ve *Shayed Vagti Diğer* “Belki Başka Zamanın” gösterimini unutmamak gerekir, çünkü bu filmlere ekran yasağı verilmiştir. Ekran yasağının sebeplerinden birisi ise İran sinemasının kadın yıldızlarından olan *Susan Teslimi*’nin peşe peşe varlığının olmasıydı (Khalilifard, 2017).

Genel olarak 1980 yıllarında sinemanın kadınlara karşı tutumu efsanevi bir bakış açısidir. Kadın, kutsal anne, başarılı ve erkeğini dinleyen eş olarak görülmektedir. Ancak bu efsanevi görünüşe sahip kadın, 1960 ve 1970 yıllarının kadını gibi değildir.

Bu efsanevi kadın 1980 yılından önce güçsüzdü, bu yıllardaki kadın sadece erkeğin cinsel gereksinimini yerine getiriyordu (Soltanigardfaramerzi, 2004).

1984'te Farabi sinema Enstitüsü kurulmuştur. Enstitünün desteğiyle Fecr Film Festivali “Devrim sonrası İran sineması”nın açılışını ilan etmiştir. Ayrıca Fecr Film Festivali yılda bir kere sinema severleriyle buluşmaktadır (Kanat, 2007, s. 35).

İran’ın önde gelen kadın oyuncularından ve devrimden sonra İsviçre’ye sığınan oyuncu Susan Teslimi, kadınların İran sinemasındaki rolünü şöyle açıklamaktadır: “Popüler İran sinemasındaki kadının rolleri çoğu zaman anne, eşlerin kurbanı ve mağdurdur ve kadınların kimliği bir erkek tarafından tanımlanmaktadır. Ancak bu roller bir kadın imgesidir ve İranlı kadının gerçekliğine uymamaktadır.” Susan Teslimi’ye göre, İran toplumundaki kadınlar sadece anneler ve eşler değil, aynı zamanda iş kimliği, doktor, avukat veya spor kahramanları olan kadındırlar (<https://www.bbc.com/persian/arts/story>)

Lahici’ye göre ise, devrimden sonra İran sinemasında kadınların rolü sönüktür. Kadınların genellikle ev hizmetlerinde bulunmak, semaverin önünde oturmak ve çay dökmek, tepsiyle servis yapmak ve erkeklere koşulsuz itaat etmek gibi rolleri bulunmaktadır. Bu durum 10-12 yaşlarındaki çocuklar için de geçerlidir.

1980’li yılların başında İran rejimi, İslami sinemanın oluşmasını desteklemiştir. O yıllarda kayda değer filmler yapılmamıştır. Kadın ve aşk üzerine filmler neredeyse hiç yapılmamıştır. Çünkü yönetmenler bu tarz filmlerin riskli olduğunu düşünüyorlardı. Ancak bunlara karşın kadınlar kamera arkasında yer almakta ve hatta yönetmenlik yapmaktaydılar. 1980’li yılların ortalarında ise Fıkıha dayalı ideoloji giderek zayıflamıştır ve nitelikli bir gelişim başlamıştır. Dolayısıyla İran Sineması uluslararası ilgiyi cezbetmeyi başarmıştır (Mirhüseyni, 2008).

İran’ın lideri Ayetullah Humeyni, Haziran 1989 yılında öldü. Ölümünden sonra yerine Ayetullah Hameney’i geçmiştir. Hameney, sinema üzerine konuşmalarında İslam mimarisinin diğer mimari türlerinden kolaylıkla ayırt edilebilmesine benzer şekilde, İslam sinemasının da aynı şekilde ayırt edilebilmesi gerektiği inancını dile getirmiştir. Böylelikle İslami sinemanın kriterlerini şöyle açıklamaktadır:

“İlkin o filmde telkin edilen değerler İslami olmalıdır. İslami değerler nedir? Üzerine konuşulacak bu değerlerin sahasını saptamak ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namaz kılmayı öğrenmek bir İslami değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir. Demek ki değerleri işleyen ve öğreten her film gerçekte İslami bir içeriğe sahiptir. Bu, sorunun bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır” (Aktaş, 2005, s. 108).

1986-1990 yıllarında, Devrim sonrası sinemada bir yenilenme olmuştur. 1986’da Naser Tagvai’nin *Kaptan Hürşit* filmi Locarno Film Festivali’nde bronz ödül almıştır. Aynı yıl Abbas Kiyarostami’nin (Khane-ye doust kodjast?) *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi Cannes Film Festivali’nde ödül kazanmıştır. Ayrıca Abbas Kiyarostami’nin (Meşge- şeb) *Ev Ödevi* (1988) ve (Nema-ye Nazdik) *Yakın Plan* (1989) isimli filmleri, Cafer Penahi’nin (Badkoneke- Sefid) *Beyaz Balon* filmi, İran ve dünya sinema festivallerinde değerli ödüller almıştır. Böylelikle İran sinemasında parlak bir dönem başlamıştır (Shirinpour, 2007, s.130).

1998 yılı İran sinemasında kadının rolünün değişmesi açısından önemli bir tarihtir. Bu tarihten önce kadınların yetenekleri geleneksel açıdan ele alınmıştır. Ev işleri, el sanatları ve hobiler açısından bir temsil söz konusudur. Kadınlar bu dönemde kültürel rolleri açısından daha geri plandadır. Kadınlar bu tarihten önce geleneksel ve sade kıyafetlerle sahnelerde gözükmektedir. Kadınların eğitimleri sadece ilkokul veya lise mezunu biçiminde karşımıza çıkmaktadır. 1998 yılından önce üniversite mezunu ya da öğrencisi şeklinde gözükmemektedir. Görünümler daha ziyade ev ortamlarında gözükmektedir. Ev hanımı kimliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar sorunlarını çözmek için daha çok akrabalarıyla ya da aileleriyle işbirliği yapmaktadır. Filmlerde hurafelere inanan, fal bakan, isteklerine adak adayan rollerde görülmektedir. Ekonomik açıdan kendilerini emniyete alabilmek için altın ve değerli eşyalara yöneldikleri görülmektedir. Bu dönemde kadınları sosyal tabakanın alt düzeylerinde görmekteyiz. Geleneksel rolleri ön plana çıkarken başrollerde görmek neredeyse mümkün değildir. Kadınları geleneksel rollere uygun olarak ya evde yemek yerken ya da evde yemek yaparken görürüz. 1998 yılından sonraki dönemde ise kadınların araba kullanmak, bilgisayar kullanmak, müzik sanatıyla uğraştıklarını gözlemlemekteyiz. Kadınların kültürel faaliyetlerle uğraştıkları görülmektedir. Bu dönemden sonra giyimlerinde de modern çizgiler görülmektedir. Kadınlar üniversitede okuyan ya da mezun şekilde filmlerde daha fazla görülmektedir. Çoğunlukla kadınların işleriyle ilgili düşündüklerini

ve entelektüel meselelerle uğraştıkları görülmektedir. Kadınlar bu dönemde daha çok sosyal hayatın ya da iş hayatının içinde görülmektedir. Kadınlar bu dönemlerde şahsi sorunlarını çözmek için ailesinden ya da çevresinden destek almak yerine kanuni yollara ve bilimsel metotlara başvurdukları gözlenmektedir. Bu dönemde hurafelere inanan kadın modeli terk edilmiştir. Ekonomik özgürlük için altın ve değerli ziynet eşyalarına daha az başvurdukları görülmektedir. Filmlerde daha genç ve güzel yüzlere sahip kadınların rol aldıkları görülmektedir. Bu dönemde kadınların İran sinemasında çok aktif olduğu hatta başrol oynadıkları gözlenmektedir. Bu dönemden sonra yemekleri daha çok sosyal ortamlarda, lokanta ve kafelerde yedikleri gözlenmektedir. Bu dönemden sonra kadının daha modern hayat tarzına sahip oldukları gözlenmektedir (Zandi ve Ravdrad, 2007. s.23).

İran'ın dünya sinemasındaki ilk sinemasal görüntülerini ve başarılarını inceleyen Hamid Nafisi, ABD'deki İran film yönetmenleri ile yaptığı söyleşide şu açıklamayı yapmıştır: 1980'lerde İran havyarı, halı ve fıstık ile birlikte zamanının Dışişleri Bakanı olan Madeleine Albright tarafından ambargonun kaldırılmasının ardından İran filmleri ABD'ye ihraç edilmiştir. Ona göre, İran sinemasının küresel hareketi festivallerle, üniversitelerle ve sinema kulüpleriyle başlamıştır. Daha sonra televizyona girdiğini de ileri sürmektedir (<https://www.bbc.com/persian/arts/story>).

1989'dan sonra senaryoları önceden onaylama şartı ortadan kaldırılmıştır, sansürlenene ve ekran yasağı alan çoğu filmle gösterim izni verilmiştir. 1986'dan itibaren İran'da film konularında çeşitlilik başlamıştır. Böylelikle kadınlar yönetmen, oyuncu ve hoca olarak sinemada kendilerine yer açmışlardır (Kanat, 2007, s. 49).

1980'li yılların ilk yarısında “kadının yokluğu” ve “ihmal görülmesi” çok aşırıya kaçmıştır. İran sinemasında Fajr Film Festivali'nde kadın oyunculara ödül verilmesi bir sorun haline gelmiştir. Dördüncü ve beşinci festivallerin yargıçları, 1984-1985 yıllarında “Filmde ilkeli olmayan kadını ifade ettiler ve “kadınların kişiliğine ve yüksek insani niteliklerine dikkatsizliklerden” dolayı üzüntülerini belirterek; “En İyi Kadın Oyuncu” seçimini reddediyorlardı. “Dördüncü Fajr Film Festivali”nin jüri üyeleri paneli, 1984 yılında kadın oyuncularının yeri ve statüsü onların layık gördüğü yerde olmadığından dolayı “En İyi Kadın Oyuncu” seçiminin mümkün olmadığını

söylemişlerdir. Şurada dikkate değer önemli bir fark ise, aynı yıl Madiyan (*Kısrak*) Ali Jekan, 1984 filminde “Susan Teslimi”, İran Sineması tarihinde en iyi kadın oyuncularında, iyi bir rol sunmuştur. “Susan Teslimi’nin” unutulmaz rolünü ve Madiyan (*Kırrak*) İran sinemasının istisnai filmlerinden olan “Bir Kadının Varlığı” açısından yok sayılmıştır. Bu dönem ise kadınların İran sinemasından çıkarılması dönemi sayılabilir (Nazokkar, 2011, s. 405-406).

İran filmlerinde cinsel öğeleri filmlerden kaldırma kuralı ise 1980’lerin ve 1990’ların başlarında getirilmiştir. Nitekim kadın bedeni, cinsel arzuların aracı olarak kabul edilmiş ve tamamen kapanmıştır, hatta beden hatları belli olmayacak şekilde filmlerde sunulmaktadır (Mottahedeh, 2016, s. 271).

Mayıs 1997 yılında, Seyyid Muhammed Hatemi Cumhurbaşkanı seçimlerini kazandıktan sonra sansür uygulamalarına esneklik getirmiştir. Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı’na göre, sendikaların %43’ünden fazlası Hatemi’nin gelişinden sonra 2002 yılında kurulmuştur. Tahminlere göre organizasyonların %50’den fazlasının bu dönemde ortaya çıktığı ileri sürülmektedir (Honerkar, 2005). Nitekim Honerkar’ın da belirttiği gibi bu organizasyonların birçoğu, sinema ve film endüstrisi alanında özellikle kısa film ve belgeselleri desteklemek amacıyla kurulmuştur: *Encomen-e Mostened sazan-e Sinemaye İran* (İran Belgesel Filmleri Topluluğu), *Encomen-e Tehiyeye konendegan-e Sinemay-e Mostened* (İran Belgesel Film Yapımcıları Birliği), *Kanun-e Sinemageran-e Cevan* (Genç Sinemacılar Merkezi), *Haney-e Sinemageran-e Cevan* (Genç Sinemacılar Evi) Tahran ve diğer şehirlerde kurulan birçok küçük ve büyük kuruluş kurulmuştur (Honerkar, 2005).

1997 Ağustos’ta Muhammed Hatemi, resmi olarak Hükümetin başına geldikten sonra, Etaollah Mohacerani İrşat Bakanı olur; Seyfullah Dad’ı sinema konusunda yardımcı olarak seçer. Seyfullah Dad’ın o yıllarda sinemayla ilgili ilk konuşmasında şunlar vurgulanmıştır: Sinemanın ana karar vericileri sinematoğrafların (Yönetmenlerin) kendileridir ve hükümet, yalnızca sınırı ve haddi aşanların geçmesine dikkat etmektedir. Ayrıca, hükümet yalnızca yapılan filmleri izleyeceğini ve sanatçılar için bir özgürlük atmosferi yaratacağını belirtmiştir (<https://www.bbc.com/persian/arts/story>).

İbrahim Hatemikiya'nın *Argevan Renginde* (Be Reng-e Argevan, 2004) filmi gösterim izni almış, ancak İstihbarat ve Yargı Bakanlığı'nın hassasiyetlerine ve ülkenin güvenlik güçlerinin hassasiyetleri üzerine, Fecir Film Festivali'nde gösterimine izin vermemiştir. İbrahim Hatemikiya *Ölü Dalga* (Moj-e Mordeh, 2000), filminin basın toplantısında şunları söylemiştir: “Savaş olduğu zaman (İran-Irak) cephelere girmemiz için askerlerden izin alırdık, ancak onlar kültür alanına girmek için bizden izin almıyorlar” (Honerkar, 2006).

Kemal Tebrizi'nin olay yaratan filmi *Kertenkele* (Marmulek, 2003) filmde bazı değişiklikler yapıldıktan ve tamamlanmasından bir yıl sonra, 2004 yılında ekran izni alır. Ancak ekrana getirilmesi ile birlikte çok fazla öfke ve tartışma olur ve protestolar yapılır. Protestolardan dolayı halkın dikkatini daha da çeker ve izleyici kitlesi çoğalır. Protestoların ardından film üç hafta sonra ekran yasağıyla karşılaşır (Honerkar, 2006).

Ahmedinejad'ın, 2005 yılında Cumhurbaşkanı seçildiği dönemlerde çekilen birçok film yayın izni alamadı, bunlardan en önemlileri şunlardır: *Sevimli Çöpler* (2012), (Aşğalhay-e Dust Daştani), *Baba Evi* (2010), (Kane-ye Pederi) (<https://www.radiofarda.com>).

Hasan Ruhani, 2013 yılında seçimleri kazanarak İran'ın Cumhurbaşkanı olmuştur. Hasan Ruhani'nin ikinci hükümetinde konu daha karmaşıktır. Çünkü eski dönemlerden bir dizi birikmiş film arşivleriyle karşı karşıyadır, aynı zamanda biri dizi ele geçirilen filmlere bakması gerekir. Bu filmlerin sorunları birbirlerinden farklıdır. Politik sorunu olanlar birkaç kategoriye ayrılırlar: Filmlerin bazıları 2009 seçimleriyle ilgili olduğu için devlet filmin konusunun insanları etkileyeceğinden endişelidir. Bazıları, toplumdaki siyasi zevkler ile aynı çizgide değildir. Bazıları İran toplumunda olan sorunlara işaret etmektedir. Bu yüzden bu üç film grubuyla ilgilenmek farklıdır (<https://www.radiofarda.com>).

İran Sineması devrim sonrasında bir dönüşüm yaşamıştır. İlk önceleri sinema alanına olumsuz bir bakış açısını varken Ayetullah Humeyni'nin *Gav* (İnek, 1969) Daryuş Mehrcuyi'nin filmini izleyip beğenmesiyle birlikte olumlu bir yaklaşıma dönüşüm söz konusudur. *Gav* filmi Şah döneminde çekilmiş ve o döneme ait fakirlik ve sefalet vurgularından dolayı Şah tarafından film sansüre uğramıştır. Devrim öncesinde

de var olan sansür uygulamaları devrimden sonra da sıkı bir şekilde devam etmiştir. Bu dönemde ülkeyi terk eden sinema sanatçılarının sayısı oldukça fazladır. Denetimler kadınların görünüşleri ve davranışları açısından daha sıkı bir şekilde yapılmıştır. Devrim sonrasında yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde adaylar, sinema ve sanata daha çok yer verileceğini söylerseler de bu konuda çok fazla bir ilerleme yaşanmamıştır. Hatemi döneminde İran sinemasında bir sıçrama yaşandığı gözlenmektedir. Bu da sansürün azalıp demokratik özgürlüklerin genişlemesi sonucunda gerçekleşmiştir. Bu dönemden sonra yapılan filmler önemli uluslararası başarılar elde etmiştir. İran filmlerinde bu dönemden sonra kadınlar daha görünür hale gelmişler ve filmlerde geleneksel rollerin ötesine geçmeyi başarmışlardır.



4. BÖLÜM: İRAN FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ VE KADIN TEMSİLİNE YÖNELİK SANSÜRE İLİŞKİN ÇÖZÜMLEME

4.1. Daire Filmi

2000 yılı yapımı olan Daire (Dayereh) filmi, senaryosunu Kambuzia Partovi'nin yazdığı, yönetmenliğini Jafar Panahi yaptığı 90 dakika süren bir İran filmidir. Film 10.000 Dolar bütçeyle çekilmiştir. Film ayrıca, 673.780 dolar hasılat elde etmiştir.

4.1.1. Filmin Konusu:

“Daire” filmi, İran toplumundaki kadınların statüsünü anlayabileceğimiz güzel bir filmidir. Film, birkaç hikâyeden oluşmaktadır. Kapalı ve ataerkil toplumda yaşayan İran'lı kadınların ve kızların hikâyesini anlatmaktadır. Film, bir kız bebeğinin doğum haberinin duyurulduğu, Tahran'da bir doğumhanede başlamaktadır. Bu doğum haberini alan aile, bebeğin cinsiyeti kız olduğu için film bir memnuniyetsizlikle başlar. Kadın temsili bu filmde memnuniyetsizlik kaynağı şeklinde başlar. Daha sonra film, hapishaneden tahliye edilen birkaç kızın hikâyesiyle devam eder. Bu kızlar, evlerine ve memleketlerine dönmek isterler. Ancak kimse onlara yardımcı olmaz. Hikâye cezaevinden yeni kaçan ve karnındaki dört aylık bebeğinden eski hücre arkadaşının yardımı ile kürtaj yaptırarak kurtulmaya çalışan başka bir kadının hikayesiyle devam eder. Filmin son bölümünde ise kızını fakirlik ve çaresizlik içinde sokağa bırakan ve tutuklanan başka bir kadının hikâyesi vardır. Bu kadın eğer bu küçük kızı terk ederse daha iyi bir hayat süreceğini düşünmektedir. Film, Mojgan isimli fahişelik yapan bir kadının hikayesiyle sonlanır. Panahi bu filmde İran'da kadınlara karşı tutumu açık bir şekilde eleştirmiştir.

4.1.2. Temsil Açısından Çözümleme:

Filmin tamamı neredeyse Tahran sokaklarında ve binalarda geçmektedir. Film doğum sahnesi ile başlar ancak doğum yapan kadın görülmemektedir. Sadece sesler duyulmaktadır. Doğum yapan kadın ne bu sahnede ne de film boyunca görülmez. Kim olduğu da önemsizdir. Filmde geçen doğum sahnesindeki diyalogların kadın temsili açısından önemli ipuçları verdiği söylenebilir. Bu sahne, Solmaz Golami isminde bir kadının kız çocuk doğurmasından sonra, annesiyle hemşireler arasında geçen

diyalogları içermektedir. Diyaloglar, kadına bakış açısını yansıtmaktadır. Testlerde erkek çocuk beklenmesine rağmen bir kız çocuğu dünyaya gelmiştir. Kayınvalidenin bu doğan kız çocuğu yüzünden damadının kızıdan boşanmak isteyeceğini söyleyen dehşete kapılmış Solmaz'ın annesiyle film başlar. Diyaloglardan anlaşılan kadının erkek karşısında ikincil konumda olduğudur. Bir başka deyişle kadın, erkek karşısında ikincil konumda temsil edilmiştir. Sahnenin başlangıcında kadın doğum yapmaktadır ancak burada kadın gösterilmemektedir. Görüntü siyah renkle kapatılmış olarak sunulmaktadır. Yalnızca hemşirenin kadını doğum anında yönlendirmesine yönelik uyarı sesleri ile kadının sancıdan kaynaklanan sesleri duyulmaktadır. Filmin işkencehaneyi andırır bir karanlık ve çığlıklar eşliğinde doğum sahnesiyle başlaması bir rastlantı değildir. Bu sahne hem doğuran anne hem de doğan çocuk açısından çok daha zorlu bir hayatın başlangıç noktasıdır. Artık doğum gerçekleşmiştir. Hemşire odadan çıkar ve Solmaz Golami'nin yakınlarının kim olduğunu sorar. Bunun nedeni doğumu haber vermek istemesidir. O an yaşlı bir kadın yani Solmaz Golami'nin annesi kendisini tanıtır. Hemşire de kızının yani Solmaz Golami'nin bir kız çocuk doğurduğunu söyler. Anneanne buna inanmak istemez ve bir başka hemşireyle aralarında şu diyalog geçer:



Görsel 4.1. Anneanneninin bebeğin kız doğduğunu öğrenişi

Hemşire: Çok güzel bir kız bebek.

Solmaz Golami'nin Annesi: Kız mı? Emin misiniz?

Hemşire: Evet kız bebektir.

Solmaz Golami'nin Annesi: Ama ultrason görüntüsünde bebeğin erkek olduğu gözüküyordu.

Hemşire: Bazen olur bu.

Solmaz Golami'nin Annesi: Kayınpederinin tepesi atacak. Oğlundan kızımdan boşanmasını isteyecek. Erkek istiyorlardı. Vah zavallı kızım!

Hemşire: Her şey yoluna girecek.

Solmaz Golami'nin Annesi: Teşekkürler...

Solmazın yakınları: Ama oğlan bekliyorlardı, emin misiniz kız olduğundan?

Hemşire: Kız oldu, eminim.

Solmaz Golami'nin annesi hastanenin kapısında diğer bir kızını görür. Kızı ona sorar: “Bir şey mi oldu?”

Solmaz Golami'nin Annesi: Kız bebek doğurmuş.

Kız kardeş: Peki, onlar (bebeğin babası tarafı) biliyor mu?

Solmaz Golami'nin Annesi: Evet, bütün aile yukardalar.

Kadın (Solmaz'ın kardeşi): Bu hiç iyi olmadı oğlan bekliyorlardı.

Solmaz Golami'nin Annesi: Allahım zavalı kızım.

Solmaz Golami'nin Annesi: Git dayınlara söyle.

Kız Kardeş: Bir koşu giderim.

Solmaz Golami'nin Annesi: Acele et.

Bu sahnede diyalog boyunca, doğum yapan Solmaz Golami'nin annesi, siyah çarşafı ve arkası dönük bir şekilde gösterilmektedir. Onun bir anlamda söz hakkı

bulunmamaktadır. O, hüzünlü bir şekilde hastaneden ayrılmaya çalışırken o anda çocuğun babasının akrabaları gelir. Solmaz Golami'nin annesine “tebrik ederiz derler” ve kadınlardan biri “Bizim oğlan ne durumda” diye sorar. Bunun üzerine anneanne kız çocuk olduğunu söyleyemez ve “daha haber gelmedi” yanıtını verir. Aslında bir kız çocuğunun dünyaya geldiğini söylemeye çekinir. Değerli bir erkek bebek yerine değersiz bir kız bebek dünyaya gelmiştir ve bu durumda en güzeli ortadan kaybolmak diye düşünür. Akrabalar hemşireye bebeğin durumunu sorarlar ve kız çocuğu olduğunu öğrenirler. Söz konusu sahne bu anda tamamlanır. Burada anneannenin duygu ve düşünceleri, filmde kadının ikincil konumda temsil edildiğini göstermektedir. Ayrıca, konu doğrudan Solmaz Golami'yi ilgilendirmesine karşın, onun suskun bırakılması, kadın temsil edilirken ona uygulanan bir sansür olarak değerlendirilebilir. Anneanne ailenin diğer fertlerini uyarmak üzere bir başka kızı gönderir. Kamera kızı caddeye kadar takip eder. Gitmek için bozuk para arar ama bir türlü bulamaz ve filmin diğer sahnesinde gelecek olan karakterlere “Bozuk paranız var mı” diye sorar. Onlar ise “Hayır yoktur” diye yanıtlar ve o sahne burada biter ve filmin devamı bozuk para isteyen kadınlarla başlar. Bu da kadının ekonomik olarak erkeğe bağımlı olarak temsil edildiğini göstermektedir. Nitekim sahnede kadınlar üstlerinde para yoktur.

Filmin bir diğer sahnesinde sokakta üç genç kız telefon etmektedirler. Kızların en büyüğü Arezu, diğeri Mahide ve en küçüğü 18 yaşında olan Nergis'tir. Sokakta yoldan geçen erkeğin birisi Nergis'e laf atar ve şöyle der:

- “Yalnız mısınız yoksa ?”

Arezu , Nergis'e

- “Sana bir şey mi dedi” diye sorar.

O ise sorun yaşamak istemediği için söylemediğini belirtir. Ancak Arezu, adamın laf attığından emin olur ve peşinden giderek onunla kavga etmeye başlar. Bunun üzerine adam bağırır ve Arezu'yu zor durumda bırakır. Nitekim adam, Arezu'nun delirdiğini ileri sürerek onu suçlamaktadır.



Görsel 4.2. Arezu'nun Nergis'e laf atan erkekle kavgası

Bu arada kadınların yani filmde rol alan kadınların paraya gereksinimleri bulunmaktadır. Mahide, Nergis'in yani en küçük kızın kolyesini satmak ister. Ancak Mahide polis tarafından yakalanır. Ama neden yakalandığının gerekçesi filmde verilmemektedir. Bu sahne İran'da polisin kadınları istediğinde tutuklayabileceğini göstermektedir. Polisin Mahide'yi tutuklamasından sonra arkadaşları korkmaya başlarlar ve üstlerine çarşaflarını örterler. Aslında bu üç genç kadın, hapisten yeni çıkmışlardır. Kadınların burada çarşaflarını örtmeleri kadın temsiliinde bir sansür olarak değerlendirilebilir. Nitekim saklanmak kaygısı taşımaktadırlar. Ayrıca yukarıda verilen ve adamın, kendisinin laf atmasından ve Arezu'nun tepkisinden sonra onu suçlaması da kadının ikincil konumda temsil edildiğini göstermektedir.



Görsel 4.3. Arezu ve Nergis'in arkadaşlarını izlemesi

Bir sonraki sahne, kadın erkek eşitsizliği için açık ipuçları sunmaktadır. Aynı büfeden sigara alanlardan erkek olanına orada sigarasını yaktığında karışılmaz ama kadına sigarasını yakma izni verilmez çünkü kadının erkekler gibi sokakta sigara içme özgürlüğü yoktur. Bir önceki sahnede adı geçen kadınlar arasında şehre nasıl gidecekleri konusunda konuşmalar geçer. O sırada bir büfenin yanına gelirler. Nasıl gideceklerini sorarlarken, bir erkek gelir ve sigara ister büfeden. Bu adamı büfeci daha önceden tanımaktadır.

Erkek: Merhaba, nasılsın?

Büfeci: İyiyim, teşekkürler.

Erkek: Bir sigara alabilir miyim?

Büfeci: Hangi markadan olsun.

Erkek: Fiyatı 10 tümenlikten az tutan hangisi ise.

Büfecinin tanıdığı kişi sigarayı aldıktan sonra, sigarasını yakar ve gider. Bu sırada Arezu, orada telefonla birisini arar ancak telefon açılmaz. Daha sonra Arezu ile büfeci arasında şu konuşma geçer:

Arezu: Bir sigara alabilir miyim?

Büfeci adam: Hangi markadan olsun?

Arezu: 10 tumenlik (para birimi).

Arezu, sigarayı aldıktan sonra yakmak ister, ancak büfeci adam buna itiraz eder ve “Burada sigara içemezsiniz, başımızı belaya sokacaksınız. Burada sigara içmezseniz iyi edersiniz” der. Bunun nedeni Arezu’nun bir kadın olmasıdır. Arezu bir şey demeden sigarayı alır ve Nergis’e “Gel gidelim Peri’yi bulalım” der ve oradan uzaklaşırlar. Bu sahne de açık açık kadın temsilinde toplumsal açıdan dezavantajlı bir durum olduğuna işaret etmektedir. Aynı durum başka bir sahnede de devam eder ve orada da Arezu, “Keşke sigara içebilseydim, erkekler gibi şuracıkta” der.

Film ilerlemeyi sürdürmektedir. Bir sahnesinde kadınlar, Tahran sokaklarında bir iş hanına gelirler. İşleri yolunda gitmez ve zor durumdadırlar. Arezu, Nergis’e “Burada bekle der, işim uzun sürmez.” Kamera Nergis’in olduğu yerden olayları izler. Arezu merdivenlerden yukarı gider ve bir kapıyı çalar, bir adam açar kapıyı ve Arezu içeri girer. Aradan bir süre geçtikten sonra Arezu merdivenlerden Nergis’e seslenir “Merak etme, kal orada” der. Kamera iş hanının ortasındaki boşlukta kalan Nergis’in bakış açısıyla Arezu’yu izleyerek daire çizmeye başlar. Merdivenlerde bir adamla görüşürler ve adam Arezu’yu içeri alır. Arezu’yla adamı buluşturan çocuk dışarı çıkıp iki kola alır ve adamla Arezu’ya götürür. O sırada Nergis meraklı bir şekilde pazar yerinden dışarı çıkar. Aslında bu sahnede Arezu, para karşılığı adamla birlikte olur. Ama sahnede gösterilmez, anlaşılır bu durum. Bu da kadının alınıp satılır bir meta olduğunu ifade eden bir sahnedir. Erkek, zor durumda olan bir kadından eşya gibi faydalanmıştır.

Otobüs terminalindeki bir sahne, İran’da bir kadının yanında erkek olmadan hareket edemeyeceğini ima etmektedir. En azından kadınların yalnız yolculuk yapmalarına izin verilmez. Bu da kadının erkeğe bağımlı kaldığına işaret etmektedir. Örneğin Nergis, Arezu’dan ayrıldıktan sonra terminale gelir ve bilet almak ister ama bilet satıcısı onun 18 yaşında olduğunu öğrenince (yanında bir erkek olmaması dolayısıyla) bilet satmayacağını söyler.

Adam: İsminiz nedir?

Nergis: Razillik’ten Nergis Memizade.

Adam: Kaç yaşındasın?

Nergis: 18

Adam: Tek başına mı yolculuk yapıyorsun? Öğrenci kimliğin nerede?

Nergis: Getirmeyi unuttum.

Adam: O zaman koltuğu satamam sana.

Nergis: Lütfen

Adam: Yanında biri olmayan kadınlara bilet satamam. Ya yanında biri olmalı ya da öğrenci kimliği getirmelisin.

Nergis: Evime gitmem gerek.

Adam: Öğrenci kimliği ya da refakatçi.



Görsel 4.4. Nergis'in Otobüs terminalinde aracını kaçırmayı

Nergis uzun uğraşların sonunda biraz görevliye yalvararak ve öğrenci olduğuna dair yalan da söyleyerek bilet almayı başarır. Ona yardımcı olmaya çalışan erkek

görevli, bana doğruyu söylüyorsun değil mi? Başımı belaya sokma şeklindeki cevaplarıyla bu konuda yetkililerden ne derece çekindiğini ifade etmektedir.

Filmde diğer bir kadın karakter olarak Peri karşımıza çıkmaktadır. Dört aylık hamile olan Peri, babasının evinden yakın akrabaları ya da abileri diye tahmin edilen iki erkek tarafından sokağa atılmıştır. Peri’yi kötü kadın şeklinde damgaladıklarından bu kişilerin Peri’nin babasının evinde bile kalmasına tahammülü yoktur. Eve zorla girerek kavga etmeye başlarlar ve Peri evden kaçmak zorunda kalır. Bu sahne kadınların kendi sorunlarını çözmek için sadece babalarını değil tüm aileyi ikna etmek zorunda olduklarını göstermektedir.

Bir başka sahne de İran’da erkeklerin çok eşliliğe yatkın olmasını anlatması bakımından anlamlıdır. Örneğin Peri konuştuğu bir kadına “Kocanın başka karısı da var mı” diye sorar. O kadının ismi Muniri’dir ve hapisten çıkınca kocasının ikinci bir eş aldığını öğrendiğini söyler. Ayrıca Muniri’yi tanıdıktan sonra ikinci eşin çok iyi bir insan olduğunu anladığını açıklar. Buna örnek verir: “4 yıl boyunca çocuklarıma baktı. Hatta onlara bakmak için işinden ayrıldı. Ama yine de ikinci eş!” Elbette bu sahne, kadının erkek karşısında ikincil konumda temsil edildiğini göstermektedir.

Bir sonraki sahnede ise üç kadının gece yarısı arabayla sokakta seyahat ettikleri görülmektedir. Burada arabayı süren de kadındır. Burada kadın sosyal hayatın içinde bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha modern bir hayat tarzı gözlemlenmektedir.



Görsel 4.5. Peri ve Muniri'nin gece araç yolculuğu

Peri hastaneye arkadaşını bulmaya gelir ancak hastanenin acil servisine çarşafsız girmesine müsaade etmezler. Yanında çarşaf olmadığını ifade ettiğinde oradaki kadın görevli kendisine emanet bir çarşaf verir. Geri getirmesini de tembihler. Bu sahnede kadınların hastane ortamında bile çarşaf giyme zorunluluğu olduğu görülmektedir. Peri tesettürlü bir kadındır ama bu tesettürü hastaneye girmesi için yeterli değildir. Bu yüzden çarşaf giymesi yönünde uyarı alır.

Bu filmde son olarak kadın temsili bakımından çocuk düşürme sahneleri örnek verilebilir. Peri'nin kocası da hapishanededir ve idamını beklemektedir. İran'da idam edilecekler eğer arzu ederlerse eşleriyle bir günlük sevişme izni hakkına sahiptirler. Peri'nin kocası da idam edilmeden önce eşiyle birlikte olmak ister ve bu ilişkiden sonra Peri hamile kalır. Ama kocası idam edildikten sonra ekonomik sorunlarının olması, ailesinin kendisini kabul etmemesi ve çocuğunun babası da olmayacağı için bebeğini düşürmek ister. Ne var ki kadın olarak buna karar verme hakkına sahip değildir. Nitekim kadın doktorun da çekinmesi dolayısıyla düşük yapamaz. Bu konuyla ilgili sekiz sahne görülmektedir.



Görsel 4.6. Peri'nin yanına Polis memurlarının gelmesi

Filmin 57. dakikasında Peri bir telefon kulübesindedir. Yanına iki tane üniformalı polis gelir ve bozuk para rica ederler. Peri, bozuk parayı verince bu seferde bir arama yapmasını rica ederler. Telefona bir adam çıkarsa “Zehra hanımı isteyip telefonu bana verin” der. Telefona bir çocuk cevap verir. Polis kadınla konuşmaya başlar. Kocan evde mi diye sorar? “O ahmağı isteyen sendin çocuklarını büyüt” der. Kendisini neden görmeye gelmediğini sorar. Konuşmadan anlaşılan polis ile kadının gayri meşru bir ilişkisi olduğudur. Gayrimeşru ilişkide bile erkek tahakküm etmektedir. Kendisini görmeye gelmesi gerektiğini ifade eder. Kadın evli bile olsa bir eşya niteliğindedir.

Filmin 59. dakikasında Peri, sokakta kıızıyla ilgilenen bir kadın görür ve ona yakında bir pansiyon olup olmadığını sorar. Kadında hemen yan tarafın pansiyon olduğunu ifade eder. Peri resepsiyona yaklaşmaya bile cesaret edemez. Orada polislerin konuk defterlerini incelediğini görür. Pansiyonun dışından içeriye tedirgin bir şekilde izler. Sonra dışarıda kırmızı şapkalı bir kız görür. Bu az önce annesiyle birlikte gördüğü kızdır. Annesinin nerede olduğunu sorar. Kız, hemen döneceğim deyip gittiğini ve

nereye gittiğini bilmediğini ifade eder. Korktuğunu ifade ederek ağlamaya başlar. Oradaki seyyar satıcı olan bir adam ise kızı avutmaya çalışır. Peri bu arada ileride araçların arkasında saklanmaya çalışan kızın annesini görür. Kızın annesi çocuğunu uzaktan izlemektedir. Peri'den sigara ister. İyi bir ailenin kızını yanına almasını beklediğini söyler. Bir düğün salonunun giriş kapısının yanında işportacı adam kızın annesini aramaktadır. Peri ve kızın annesi onları uzaktan izlemektedir. Kızın annesi içinin kan ağladığını ifade ederek üçüncü defadır kızından ayrılmaya çalıştığını söyler. Çok acı çektiğini, iyi bir ailenin onu bulup yanına almasını beklediğini ifade eder. Peri çok şirin bir kız dediğinde kızın annesi “sus, içim kan ağlıyor yoksa fikrimden vaz geçeceğim” der. “Hiçbir anne pişmanlık duymadan çocuğunu terk edemez” der. Peri ise sosyal hizmetlerin kızına bakacağını söyler. Kızın annesi Peri'ye neden pansiyona kayıt yaptırmadığını sorar. Bir kadının pansiyona kayıt yaptırabilmesi için pasaport, kimlik belgesi, izin belgesi ya da bir erkeğin yanında olması gerektiğini ifade eder. Kadın tek başına hükümsüzdür. Bu belgeler ya da bir erkek olmadığı zaman bir pansiyonda bile kalamaz. Sokakta kalmaya mahkumdur. Bu sahnede Peri'nin kızın annesini çocuğu terk etmememesi konusunda iknaya çalışması ile karnındaki 4 aylık bebekten kurtulmaya çalışması bir tezatlığı gözler önüne serer.

Polisler küçük kızı alıp arabayla götürürler. Kızın annesi de sokakta nereye gideceğini bilmeden yürür o esnada bir araç yanına yaklaşarak kornaya basar. Kadını gideceği yere götüreceğini ve arabaya binmesini söyler. Kadın yavaşlar ve araca biner. Arabada hiç konuşmazlar. İleride bir çevirme olduğunu farkeden kadın korkar ve “akraba olduğumuzu söyle” der. Adam aslında sivil polistir. Kadının, hayat kadını olduğunu ima ederek birazdan bir minibüs gelip seni alacak der ve çevirme yapan diğer polis arkadaşlarının yanına gider. Orada başka bir adam da arabasına bir hayat kadını almıştır. Adam polisleri yalvararak kendisini bırakmalarını rica eder. Kadını bilmeden araca aldığını, acıdığını ve kötü niyetinin olmadığını söylese de polisleri ikna edemez. O esnada bir düğün konvoyu geçerken gelin aracı hayat kadının önünde durur. Hayat kadını aracın içindeki geline özenerek bakar. Adam sonunda polisleri ikna eder ve aracına binerken hayat kadınına başıma neler açtın diye çıkışır. Her durumda kadın suçludur. Erkek tüm durumlardan kurtulabilme şansına sahipken kadınlar karakola götürülürler.



Görsel 4.7. Hayat kadının minibüste sigara içmesi

Minibüste karakola giderken erkekler önce şoföre sigara ikram ederler sonra da minibüste herkese sigara teklif ederler, ancak hayat kadınına sigara vermezler. O da çantasından bir sigara çıkarır ve yakar. Kadın karakolda nezarethaneye gelir ve kamera içeride dairesel bir çekimle diğer kadınları gösterir. Filmdeki tüm kadınlar o nezarethanede toplanmıştır. Bir telefon gelir ve telefondaki kişi filmin başında doğum yapan Solmaz Golami'yi sorar. Polis, Solmaz Golami burada mı diye içeri seslenir ama Solmaz orada değildir. Solmaz ve hiçbir kadın da yoktur aslında. Kadınların varlığı ya da yokluğu fark edilir bir durum değildir.

İran'da yasaklanan Daire filmi, sınırlı sayıda izleyiciye ulaşabilmiştir. İran'daki kadının ikinci sınıf olmasını eleştirel bir dille anlatan film, sansür ile karşı karşıya kalmıştır. Filmde kadınların hiçbirisi başrol ya da bir kahraman değildir. Filmdeki tüm kadınlar hayata tutunma gayreti içerisinde olan kadınlardır. Bu da İran'daki kadınların sosyal yaşamdaki pozisyonları ile ilgili de ipuçları vermektedir. Panahi, kadınların ikinci sınıf varlıklar olarak görüldüğü gerçeğini Daire filmindeki kadın temsili ile çok iyi biçimde anlatmayı başarabilmiştir. Filmin isminin Daire olması iki açıdan

değerlendirilebilir. Birincisi kadına uygulanan toplumsal baskı bir çember gibi kadınları içine hapsetmektedir. Her bir kadın farklı bir çember içine sıkışmıştır. İkincisi ise tüm hikayeler dönüp dolaşıp kadının mağduriyeti ile sonuçlanmaktadır. Doğumundaki memnuniyetsizlikle başlayan kadının yaşamı, mağduriyet ve memnuniyetsizlik ile sürüp, bu şekilde tamamlanmaktadır. Seyirci, bu kadınların yaşamlarını izlerken herhangi birinin bu çemberden kurtuluşunu beklemektedir ancak çember asla hiçbir kadının kurtuluşuna izin vermemektedir. Final sahnesinde kameranın dairesel hareketi, bu çemberi sembolize etmektedir. Dairesel harekette görünen tüm kadınlar mağdur ve mutsuzdur. Hikayeler farklı olsa bile ortak bir kader paylaşımı söz konusudur. Film hastane koğuşundaki küçük bir pencereyle açılıp, hapishane koğuşundaki küçük pencerenin kapanmasıyla son bulmaktadır. Daire bu şekilde de tamamlanmaktadır.

4.2. Üç Yüz Filmi

Jafar Panahi “3 Faces” filmiyle Cannes’de en iyi senaryo ödülünü kazanmıştır. Panahi’nin Cannes’de ödül almak için gitmesine İran hükümeti izin vermedi. Çektiği filmlerde kadınları ön plana çıkartan Panahi, bu filmde üç kadının hikayesi ile İran’ın geçmişini, bugününü ve yarını sembolize ederek mizahla dramı ustalıkla harmanlamıştır. Yönetmen Panahi bu filmde aynı zamanda geri planda kalan başrolü de oynamıştır. Diğer başrol oyuncularını ise Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei’dir.

4.2.1. Üç Yüz Filmin Konusu

Film içinde bir intihar hikayesini anlatan bir mini film vardır. İran sinemasında gerçekleşen bir intiharın gösterilmesi sansürlenmesi gereken bir sahnelerden biridir. Dolayısıyla bu intiharın gerçekleşmediğini daha filmin başında sansür politikalarını bilen bir izleyici rahatlıkla anlayabilecektir. Marziye geleneksel kadın rolüne isyan eden bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Konservatuar sınavını kazanıp, bu uğurda mücadele etmesi köylüler tarafından yadırganmakta ve Marziye’nin dışlanmasına neden olmaktadır. Yönetmen Panahi aynı zamanda bir oyuncu olarak pasif ve gözlemci rolüyle filmde yerini almıştır.

Kırsalın insanının çok iyi ve misafirperver olmasına rağmen Marziye’yi kuşatan baskının kaynağı olması ustaca anlatılmıştır. Köylülerin Marziye’nin oyuncu

olmamasını isterken sevdikleri kadın dizi oyuncusuna duydukları saygıya karşın eski sinema sanatçısı kadın gibi hafifmeşrep olmaması gerektiğini iddia etmeleri riyakâr bir tavır göz önüne sermektedir.

Ünlü oyuncu Behnaz Jafari, genç bir kızın videosunu izler ve onun yardım çağrısına kulak verir. Kızın ailesi, Tahran sanat okulundaki eğitimini bırakması için ona baskı yapmaktadır. Kız ise Behnaz'ın çok sevilen bir dizi oyuncusu olması nedeniyle köyüne geldiği takdirde ailesini ikna edeceğini düşünür. Oyuncu olan Behnaz, film çekimlerinin yapıldığı yerden ayrılır ve kızın sorununu çözme adına ona rehberlik etmesi için yapımcı Jafar Panahi'ye gider. Panahi ve Behnaz arabayla ülkenin Kuzeybatısında kızın yaşadığı köye giderler ve orada o dağlık köyün sakinlerinin misafirperverliğini görürler. Ancak köylünün elektriği, suyu, doğalgazı sorun olarak algılaması ama Marziye'nin kaybolmasını sorun olarak görmemeleri insan hayatına ve özellikle de kadın hayatına verilen değer konusundaki temsil problemini ortaya koymaktadır.

Filmin adının üç yüz olmasının nedeni ise oldukça ilginç ve anlamlıdır. Filmde konu üç kadın etrafında döner. Bunlardan biri, uzak bir köyde yaşayan Marziyeh'tir (Marziyeh Rezai). Onun en büyük hayali oyuncu olmak için Tahran'daki Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne gitmektir. Bir diğeri olan 'Behnaz Jafari'nin kendisi gerçek yaşamda ünlü bir aktristtir. Filmde de başrolde oynamaktadır. Onların dışında filmde hiçbir zaman yüzü gösterilmeyen bir kadın daha bulunmaktadır. Devrim öncesi film oyuncusu olan bir kadın olan Shahrzad "Marziyeh'nin köyüne yerleşmiş, orada kendi yalnızlığında resim yapmaktadır. Bu kadın köy halkı tarafından dışlanmaktadır. Filmde kadının varlığı belirsiz ve gizemlidir. Dolayısıyla üç kadın ve birisi gizli olmak üzere üç yüz olmaktadır.



Görsel 4.8. Marziyeh'in araçta konuşması

Filmde Marziyeh, ünlü bir oyuncu olmak istemektedir. Ancak ailesi ve nişanlısının ailesi buna şiddetle karşı çıkmaktadır. Erkek kardeşi başta olmak üzere şiddet bile uygulanmaktadır. Marziyeh, oyuncu olmak için karardır ve Tahran'daki Güzel Sanatlar Üniversitesini birincilikle kazanır. Ama ailesi göndermek istemez ve engel olurlar. Bunun üzerine Marziyeh, bir video çeker ve bir arkadaşından rica ederek ünlü oyuncu Behnaz Jafari'ye bu videoyu ulaştırmasını ister. Videonun sonunda Marziyeh intihar girişiminde bulunmaktadır. Video kendisine ulaştığında Behnaz Jafari ve o filmde kendisini oynadığı için yönetmeni Jafer Panahi'yle birlikte onu bulmaya köyüne giderler ve bazı gelişmeler olur.

Bu filmde Panahi'nin mizahla dramı ustaca bir araya getirdiği görülmektedir. Kadının hem yaşadığı toplum tarafından hem de politik nedenlerle nasıl bir kısılcacın içinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Toplumdaki kadın sorunlarına ustalıklı ışık tutan Panahi, bu sorunların çözümü adına öncelikle sorunu kabul etmemizi ve yüzleşmemizi sağlamaktadır. Ayrıca filmde yüzünü hiç göstermediği eski bir kadın sinema sanatçısına yer vermesi bir zamanlar sinemaya emeği geçmiş tüm kadın sanatçılara yönelik bir vefa örneği olarak değerlendirilebilir. Marziyeh'in final

sahnesinde beyazlar içinde kanatlanışı andıran koşusu harika bir sembolleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.2. Temsil Açısından Çözümleme

Üç Yüz filminin başlangıcında Marziyeh adında genç bir kadın görürüz. Marziyeh, karanlık bir mağarada cep telefonuyla kendi videosunu çekmektedir. Bu aşamada genç kadın, bir arkadaşına hitaben konuşmaya başlar ve bir şeyler anlatırken şöyle der: *“Merhaba Maedeh, seni buraya sürüklediğim için kusura bakma. Sen benim en iyi arkadaşımsın. Güvenebildiğim tek insansın. Lütfen bu mesajımı Bayan Behnaz Jafari’ye yolla. Lütfen! Çok önemli.”*

Bu mesajdan sonra Marziyeh, Behnaz Jafari’ye hitaben konuşmaya devam eder. Şöyle der: *“Merhaba, Bayan Jafari. Ben Marziyeh Rezaei. Saran köyünde yaşıyorum. Köyümüz Miyaneh yakınlarında.”* Bunları söyledikten sonra da kendini tutamayarak ağlamaya başlar ve konuşmasına ağlayarak devam eder:

“Bunu nasıl söyleyeceğimi bilmiyorum. Düşünemiyorum artık. Ben çocukluğumdan beri sinemayı çok seviyorum. Hep bir oyuncu olmayı hayal etmiştim. Bunun için çabaladım. Çalıştım, çalıştım, çalıştım ve sonunda Tahran’daki en iyi notlardan birini alarak konservatuara kabul edildim. Ama sonra her şey alt üst oldu. Kendi ailem de nişanlımın ailesi de beni hayal kırıklığına uğrattı. Annem bana, eğer evlenirsem her istediğimi yapabileceğimi söylemişti. Bunun üzerine ben de evlenmeyi kabul ettim. Ama bana ihanet ettiler. Hepsi bana ihanet etti. Ben de sizinle temas kurmaya karar verdim. Buraya gelmenizi ve onlarla konuşup ikna etmenizi rica etmek için sizi aradım. Ailem sizi filmlerinizden ve dizilerinizden tanıyor. Her gece televizyonda sizi seyrediyorlar. Sizinle ağlayıp, sizinle gülüyorlar; sizi dinlerler diye düşünmüştüm. Sizi aradım. Hem de defalarca. Ama hiç işe yaramadı. Telefonlarıma cevap vermediniz. Yazdığım mesajları da cevaplandırmadınız. Başka bir çıkış yolu göremiyorum. Beni affedin. Beni affedin.”

Bunları anlattıktan sonra Marziyeh, mağaranın duvarına asılı duran bir ip ve halatı gösterir videoda. Oraya yaklaşıp ve ipi kendi boğazına geçirir. Sonra da ağlayarak konuşmaya devam eder: *“Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim. Sonra elinden telefon düşer ve video biter...”*

Bizim çözümlememiz açısından kritik ama önemli aşama, şu satırlarda yatmaktadır: *Kendi ailem de nişanlımın ailesi de beni hayal kırıklığına uğrattı. Annem bana, eğer evlenirsem her istediğimi yapabileceğimi söylemişti. Bunun üzerine ben de evlenmeyi kabul ettim. Ama bana ihanet ettiler. Hepsi bana ihanet etti.* Burada geleneksel yapının işlediğini ve gençlerin söz hakkının bulunmadığını görmekteyiz. Nitekim aile, evlenme karşılığında kızlarına okuyabilme vaadinde bulunmuş ama

sözlerinde durmamıştır. Burada kadının söz hakkının olmaması ve evlenmeye zorlanması bunun karşısında okuma hayallerini yitirmesi sonuçta kadın temsiliinde ikincil konumu yansıtmaktadır. Ayrıca Marziyeh öylesine çaresiz bir durumdadır ki yaşadığı yerde kendisine yardım edebilecek bir yakını bile yoktur. Bu nedenle hiç tanımadığı bir dizi oyuncusundan yardım beklemektedir. Normal bir yardım çağrısının karşılık bulamayacağı endişesiyle bir intihar hikayesi uydurarak sesini duyurmaya çalışır.

İlk sahneden filmin geline aşamasına kadar 13 sahne geçmiştir. Bu sahnelerde Behnaz ile Panahi, kendilerine ulaşmaya çalışan Marziyeh'yi bulmak için köy köy gezmeye başlarlar. Gittikleri köylerde öncelikle mezarları dolaşırlar. Marziyeh'nin intihar girişiminden sonra ölmüş olabileceğini düşünmektedirler. Ancak Marziyeh, gerçekten intihar etmemiştir ve köyde yaşamak zorunda kalan bir eski akristin yanına sığınmak zorunda kalmıştır. Filmin 28. Dakikasında bir mezarın içinde dua eden bir kadın görülmektedir. Panahi ona neden burada yattığını sorduğunda yaşlı kadın burası benim ahiret evimdir der. Kabirde bir kandil vardır. Kadın bu kandil sayesinde yılanların gelmediğini ifade eder. Panahi ise sen kötülük yapan birine benzemiyorsun ki neden yılanlar gelsin diye sorduğunda kadının verdiği cevap ilginçtir: “Ben iyilik yapmadım, iyilik yaptığımı da bilmiyorum. Allah bilir onu”. Kadının canlı canlı gömüldüğü sembolik olarak anlatılmaktadır. Kadının bu dünya için değil de ahiret için yaşadığı anlatılmaktadır.



Görsel 4.9. Mezarında dua eden kadın.

Behnaz köye giriş yapınca başta çocuklar olmak üzere tüm köy halkı sevinçle onu karşılarlar. Hatta çocuklara alkışlattırırılar. Behnaz araçtan indiğinde erkeklere selam verir ama yaklaşmaz. Kadınlara doğru yürüyüp onlarla kucaklaşır. Kendisinden imza almaya gelen tüm çocuklar da kız çocuklarıdır. Bu çocukların arasında hiçbir erkek çocuğu yoktur. Köylüler de sorunlarından bahsetmeye başlarlar. Elektriğin, suyun, gazın olmadığından şikâyet ederler. Panahi ise bizim bu konularda yapabileceğimiz bir şey yok diye cevap verir. Köylü kadın Behnazı televizyonda gördüğünü söyler. Misafiriniz için yemek pişiriyordunuz der. Kadının Behnaz için sadece bu sahneyi hatırlaması ilginçtir. Marziyeh'i köylülere sorduğunda birden atmosfer değişir. Marziyeh'in sorulması üzerine yaşlı bir adam "Biz de bizim sorunlarımızı çözmeniz için geldiğinizi sandık. Sen ise birtane kız için gelmişsin" diye Panahi'ye çıkışır. Kalabalığı da kışkırtarak haydi dağılalım der. Az önce sevgi gösterisinde bulunan insanlar bu yaşlı köylünün yönlendirmesiyle Panahi ve Behnaz'dan uzaklaşırlar. Kadının ne kadar değersiz bir varlık olduğu anlatılmaktadır. Kadının sorununun olması bile köylüler tarafından kabul edilmemektir. Sorun elektrik, su ya da gaz olabilir ancak bir kadın sorun olarak bile konuşulmamalıdır.

Behnaz ve Panahi'ye köylülerden biri sessizce gelerek Marziyeh'e nasıl ulaşabileceklerini söyler. Marziyeh'nin kız kardeşi onları evlerine götürür. Ama orada

onları olumsuz bir durum beklemektedir. Marziyeh'nin erkek kardeşi sinirlenir ve onları eve almak istemez. Marziyeh adına da karar verir. "Onu konservatuarda okutamazsınız" der. Bu sahnedeki konuşmalar şöyle gelişir:

Erkek kardeş: "Anne, neler oluyor orda?"

Anne: "Git, gir içeri!"

Erkek kardeş öfkeli bir şekilde annesine: "Anne, kiminle konuşuyorsun? Gidin buradan! Evime giremezsiniz" diye bağırır... Anne zar zor oğlunu tutmaya çalışır.

Anne: Beni utandırma.

Erkek kardeş: Git şuradan!

Erkek kardeş, sinirli ve öfkeli bir şekilde konuşmasına devam eder:

"Nereden çıktı bunlar? Evimden uzak durun."

Erkek kardeş, bağırmaya devam eder, anne ise oğlunu tutmaya çalışır.

Erkek kardeş: "Hiçbir yere gitmeyecek, okumayacak. Sanki yapılacak başka şey yokmuş gibi." Anne, oğlunu zar zor evin içine sokar. Oğlu bağırarak konuşur ve kapıya vurur.

Erkek kardeş: "Okula gitmesine izin vermiyorum. Anlaşıldı mı?" Anne oğlunu tutmaya çalışır

Erkek kardeş: "Bırak beni."

Anne: "Yapma oğlum. Kendine gel."

Erkek kardeş: Defolun gidin buradan. Bir daha da gelmeyin sakın. Bizim işimize karışmak size mi düştü? Geldiğiniz yere gidin! Kendi işinize bakın.

Öfkeli adam konuşmasına devam eder bağırarak: Bizi daha fazla utandırmasına izin vermeyeceğim, anladınız mı?

Bu konuşmalardan yaşadıkları köyde erkeklerin kadınlar hakkında karar alabilecekleri anlaşılmaktadır. Elbette bu da kadının erkek karşısında ikincil konumda temsil edilmesine neden olmaktadır. Ayrıca erkek kardeşin anne ile diyalogundan anneye baskı yapma izleri sansürün bir göstergesi olarak alınabilir. Elbette daha

önemlisi Marziyeh hakkında konuşurken onu düşürdüğü durum, net olarak kadına uygulanan sansür olarak değerlendirilebilir.

Devamında gelen sahnede de benzer bir durum sürmektedir. Sonunda anne büyük mücadeleden sonra Behnaz ile yönetmen şoförü içeri almayı başarır. Ama erkek kardeşin Marziyeh üzerinde hak iddia edermişçesine izin vermeme durumu sürer. Nitekim onlar içeri girdiklerinde, erkek kardeşin bağırarak hakaret ettiği duyulur. Şu konuşmalar geçer aralarında:

Erkek kardeş: Hayır, izin vermiyorum. Gitmeyecek.

Anne: Sus artık, yeter. Utandırma beni.

Erkek kardeş: Hayır, gitmeyecek. Gitmeyecek. Okumayacak.

Anne: Yeter, sus artık. Gel benimle.

Erkek kardeş: Okutmayacağım onu. Gitmeyecek, buna izin vermeyeceğim.

Anne: Hadi oğlum yeter.

Erkek kardeş: Gitmeyecek dedim işte o kadar.

Behnaz ve Adam (Panahi), şaşırarak erkek kardeşe bakarlar.

Erkek kardeş: Ben mi utandırıyorum? Asıl o bizi utandırıyor.

Erkek kardeş: Hepinize dedim. Gitmeyecek! Gitmeyecek dedim! İşte o kadar. İzin vermeyeceğim.

Dikkat edilirse erkek kardeş kendisinden oldukça fazla emindir. Marziyeh'nin okumaması gerektiğine inanmaktadır. Elbette onu bu şekilde konumlandıran da İran'daki yerel kültürdür. Bu kültür içerisinde yetişen erkek kardeş de oradaki hemen hemen tüm erkekler gibi erkek egemen bir yapının sürüp gitmesinde işlevseldir. Buna göre kadın okumayacaktır. Çünkü o eksiktir ve erkek karşısında ikincil konumdadır. Dikkat edilirse buraya kadar olayın kahramanı Marziyeh'nin konuşmasına henüz şahit olunmamıştır. Çünkü o kendi konumu içerisine hapsolünmüştür.

Sonunda anne oğlunun zor da olsa diğer odaya girmesini sağlar ve üzerini kilitler ama bu durum kadının başarısı değildir. Nitekim anne, nazik bir şekilde Behnaz ve

Panahi'yi içeri davet ederken yani “Özür dilerim. Buyurun lütfen” derken, çarşafına örtünerek önden evin içine doğru ilerler.



Görsel 4.10. Annenin misafirlere ikramda bulunması

Kızı kaybolan anne misafirleri evlerinin balkonuna otutturur ve çay koymak için telaş içinde oraya buraya koşturur. Kızının kendilerini tüm köye rezil ettiğini söyler. Anne Marziyeh'nin Tahran'a okumak için gitmiş olabileceğini ve babasının da onu aramak için Tahran'a gittiğini söyler. Tam bu sırada erkek kardeş, “Ne üniversitesi, okumayacak” der. Anne de “Nişanlısının ailesinin haberi yok daha. Umarım bir an önce döner. Yoksa Mehdi ortalığı ayağa kaldırır. Nişanlısının ailesi bu durumu öğrenirse... Bu Marziyeh'nin sonu olur” diye yakınır. Bu konuşmalar da yoruma gerek bırakmayacak kadar o köyde erkeklerin kadınların eğitim almasına tahammülleri olmadığını göstermektedir. Bir başka deyişle kadınlar İran'da ikincil konumdadırlar. Kadın mutfak gibi bir köşede sürekli iş yaparken konuşmaktadır. Köylülerin, kızlarının Marziyeh ile görüşmelerine izin vermediğini söyler. Kızını boş kafalı biri olarak gördüklerini söyler. Bu köyde bir kadının eğlendirici olmasını istemediklerini ifade eder. Kızının tek kusurunun çenesini tutamamak olduğunu, düşündüğü herşeyi olduğu gibi söylemesinden yakınır. Kadının o toplumda böyle bir hakkı yoktur. Anne

misafirlerin yanında bir an olsun bile oturmaz. Misafirlere küçük bir sofraya hazırlar ama misafirler bir lokma dahi yemeden kalkarlar. Anne kızının acısını bile doğal biçimde yaşayamaz. Geleneksel rolü öylesine baskındır ki misafirlere ikram yapma görevine kendini kaptırır.

Behnaz ve Panahi, Marziyeh'yi köyde bulamazlar. Bunun üzerine görüntüleri çektiği mağarayı bulmak için dağa giderler. Uzun uğraşlardan sonra mağarayı da bulurlar. Hatta Marziyeh'in ize bile rastlarlar. Ama ceset ya da kıyafet vs. yoktur. Bunun nedenini, ailesinin, aile şerefini kurtarmak için cesedi gizlice gömdükleri şeklinde tahmin ederler.

Behnaz ve Panahi sonraki sahnelerin birinde köylülerle bir çay ocağında oturup konuşurlar. Köylüler tek araç geçebilen bir yolda nasıl bir kanun geliştirdiklerini anlatırlar. Sohbet sırasında Behnaz birden kalkar ve dışarıya çıkar. Çünkü dışarıda arabanın arkasında Marziyeh'nin kuzeni Maedeh'yi görür. Bu arada yaşlı adam da içeride Panahi'ye değerlendirmelerde bulunmaktadır. Şöyle der:

Yaşlı adam: “Öyle bir kız ki ne mantık kabul ediyor ne de akıl. Hiçbirini önemsemiyor, bildiği gibi davranıyor. Senin gibi birinin kalkıp onca yoldan buraya gelmesine ne gerek vardı ki? Hiç kimsenin sözünü dinlemiyor.”

Bunun üzerine Panahi ona sorar: “Peki biri oyuncu olmak istiyorsa, ne yapması gerekir?”

Yaşlı adam: “Olmaması lazım. Bizim köyde bir söz vardır: “Ölüyü bile kendi haline bırakırsan, kefenine pisler.” “Her yıl kaç tane hayvanımız murdar oluyor, biliyor musunuz?”



Görsel 4.11. Kahvehanede köylülerle sohbet ederken

Bu arada, Behnaz ile Maedeh gözden kaybolurlar. Burada yaşlı adamın kültürel ve sosyal yapı içerisinde kültürlendiğini ve kadına bakışında da bu kültürlenmenin etkisinin olduğunu görmekteyiz. Yaşlı adam rızkının peşinde olan kadına aktris olmayı yakıştıramamaktadır. Adeta kızları kontrol etmek gerekir demektedir. Nitekim “Ölüyü bile kendi haline bırakırsan, kefenine pisler” demektedir. Bu da İran’da en azından belli bir kesimin ya da yaşlıların da kadının ikincil konumuna onay verdiğini anlatmaktadır. O, ikincil konumda temsil edilmiş ve kontrol edilmek istenmiştir.

Bu arada köyün dışında bir yerde Maedeh, Behnaz ve Panahi Marziyeh’i bulurlar. Bu sırada izleyici, Behnaz’ın bağırarak konuşmasını duyar.

Behnaz: Bana, ne yaptığının farkında mısın sen? Dün gecedan beri seni bulmak için yeri göğü birbirine kattım. Endişeden neredeyse aklımı oynatacaktım. Ama sen benimle saklambaç oynuyordun ha?

Marziyeh: Ne olur dinleyin beni.

Behnaz: Hiç utanman yok mu senin?

Marziyeh: Yalvarırım affedin beni.

Behnaz: Neden affedeyim? Bu yaptığın affedilecek şey mi? Benimle dalga mı geçiyorsun sen?



Görsel 4.12. Marziyeh ve Arkadaşı Meadeh

Behnaz, Marziyeh'nin saklanmasına ve kendisini intihar ediyor süsü vererek aldatmasına çok kızmıştır. Hatta Marziyeh'e vurarak ve çekiştirerek şiddet de uygular. Marziyeh'nin özür dilemesi yarar sağlamaz. Behnaz sakinleşmez ve oradan ayrılır. Bunun üzerine Marziyeh şu açıklamayı yapar:

“Açıklamama izin vermiyorsunuz ki. Size neden mi yalan söyledim? Mecbur kalmasam, size yalan söylemezdim. Size yalvarıyorum Bayan Jafari, ne olur beni anlamaya çalışın, inanın ki başka çarem yoktu. Siz benim konservatuara gidebilmem için tek umudumdunuz. Bana yardım etmeniz için sizi başka türlü ikna edemezdim. Ne olur beni anlamaya çalışın. Başka çarem olsaydı, size yalan söyler miydim hiç?”

Behnaz: “Böyle bir ahmaklığı nasıl yapabildin?”

Marziyeh: “Siz de mi ahmak diyorsunuz bana? Demek siz de öbürleri gibi düşünüyorsunuz! Yalvarırım, beni anlamaya çalışın Bayan Jafari. Bana yardım

edebilecek tek kişi sizsiniz. Her şeyi denedim. Elimden gelen her şeyi yaptım. Ama olmadı. Başka yol bulamadım. Bana yardım etmek zorundasınız.”

Behnaz: “şimdi de sana borçlu olduğumu söylüyorsun, öyle mi? Basitçe yardımımı isteyemez miydin?”

Marziyeh: Eğer size gerçeği söyleyip, bana yardım etmenizi isteseydim, buraya gelir miydiniz? Söyleyin, gelir miydiniz? Yalvarıyorum size Bayan Jafari. Yardım edin bana, isterseniz dizlerimin üzerine çöküp öyle yalvarayım. Ne olur gitmeyin! Eğer yardım etmezseniz, üç gün ortadan kaybolduğum için, kardeşim beni öldürür. Shahzad’ın (şah döneminde şarkı söyleyen eski bir sanatçı) evini de ateşe verir. Onun evinde kaldığımı öğrenirse, onu da mahveder. Yalvarıyorum size.”

Burada yine kadının istediği gibi hareket edemediği, kararlarını uygulayamadığı, eğitim hakkının olmadığı gibi unsurlar dikkat çekmektedir. Bu da kadının toplumsal statüsünün erkek karşısında neredeyse olmadığı sonucuna götürmektedir. Kadın, ikincil konumda temsil edilirken aynı zamanda susturulmaktadır.

Behnaz ve Panahi geri dönerken yolda bir öküz yaralanıp yolu kapatmıştır. Araç yoldan geçemez. Öküzün kenara çekilmesine köylü razı olmaz. Öküzü hareket ettirirsek ölür diye cevap verir. Panahi öküzü kesmesi gerektiğini söylediğinde köylü küçük bir bıçağının olduğunu, bu bıçakla hayvana eziyet edemeyeceğini söyler. Hayvan konusunda bu kadar merhametli olan bir anlayışın kadın konusundaki anlayışsızlığı ibret verici bir sahnedir. Bu hayvanın hayalarını 80 yaşında bir adama yedersen 20 yaşında bir gence dönüşür şeklinde bir yorumda bulunur. Erkeklik hayvanda bile üstünlük ve güç simgesidir. Hayvanların erkeklik organlarının bile mucizevi etkileri söz konusudur.

Tekrar köye dönmek zorunda kalan Behnaz, Panahi’nin teklifiyle, Marziyeh ile tekrar konuşmak ister. Ama Marziyeh gitmek istemez. Çünkü erkek kardeşinden korkmaktadır. Babasının ertesi gün Tahran’dan dönmesini bekler. Behnaz, Marziyeh’nin babasının daha anlayışlı ve merhametli olduğunu tahmin eder. Behnaz ve Marziyeh eski bir sinema sanatçısı olan kadının evinde kalmaya karar verirler. Panahi ise dışarıda arabada yatacaktır. O esnada bir düğün konvoyunu görür. İnsanlar konvoyda çok sevinçlidir. Kadın adına sevinmek ancak onun gelin olmasıyla meşrudur.

Kadın için sevinilecek tek şey adeta evliliğdir. Tahsil görmesi, sosyal hayatın içine bir aktör olarak katılması sevinilecek değil aksine utanılacak bir durumdur.

Behnaz'ın köyün kahvesindeki sabit hat ile telefon görüşmesi yapması gerekmektedir. Panahi'yi uyandırır. Panahi sana eşlik etmek zorundaysam geleyim der. Behnaz ise gerek yok ben hallederim deyip gece yarısı köyün kahvesine gider. Köyün kahvehanesinde erkekler içerde oturmaktadır. Telefonu kapı eşiğine kadar çekerek Behnaz'ın rahat şekilde konuşmasını sağlarlar. Burada kadını kahvehaneye almadıkları sonucunu çıkartmak doğru olmaz. Hem gürültüden hem de rahatsız edici bakışlardan uzak tutmak amacıyla telefon dışarıya kadar çıkarılmıştır. Hatta kahvehane sahibi olduğu anlaşılan bir adam Behnaz'a çay ikramında bulunmak üzere bir sehpa çıkartır. Behnaz işi bitince teşekkür edip çayın ve telefonun ücretini ödemek istediğini ifade eder ancak kahvehane sahibi bu teklifi reddeder. "Misafirimizsiniz ve sizi ağırlamak bizim için onurdur" der. Burada bir çelişkiye vurgu yapılır. Bir yandan sinema sanatçısı olmaya çalışılan genç bir kız engellenirken diğer taraftan sinema sanatçısı olan bir kadın ise saygı görmektedir. Aslında bu toplumun kadın konusundaki görüşlerini değiştirmeye hazır olduğunun bir göstergesidir.

Yaşlı bir adam Behnaz'ı evine davet edip ondan çok tuhaf bir istekte bulunur. Önce bu isteği bir kadına açıklamaktan çekindiğini söyler. Ama Behnaz ben sizin kızınızım diyerek yaşlı adamı cesaretlendirir. Adamın evine giderler yine balkona oturarak konuşurlar. Mahrem alanları kullanmamaları dikkat çekicidir. Evlerde bile kamusal alan olan ifade edebileceğimiz ev balkonunda sahneler çekilmektedir. Yaşlı adamın son evliliğinden bir erkek çocuğu olmuştur. Diğer evliliklerinden erkek çocuğu olmadığından yakınıdır. Oğlunu sünnet ettiren yaşlı adam, sünnet derisinin kutsal olduğuna ve bu deri nereye gömülürse çocuğun geleceğini etkileyeceğine inanmaktadır. Hapishanenin bahçesine bu deri gömülürse çocuğun gelecekte bir suçlu, üniversitenin bahçesine gömülürse doktor ya da mühendis olacağını söyler. Sonraki diyaloglarda yaşlı adam Vossoughi isimli bir aktristen bahsederken bir film afişi çıkartır. Aktris için çok cesur, mert, şerefli ve adam gibi adam şeklinde değerlendirmelerde bulunur. Oğlunun sünnet derisini bir kese içinde Behnaz'e vererek Panahi'nin onun Vossoughi'ye bu deriyi ulaştırmasını rica eder. Bu sayede oğlunun da bu aktris gibi iyi

ve başarılı bir insan olacağına inanmaktadır. Bu sahneler kadın ve erkek sanatçıları değerlendirmedeki çifte standartı gözler önüne sermektedir. Hatta bir tarafta oğlunun sinema sanatçısı gibi olmasını isteyen yaşlı köylü, diğer tarafta ise kızının köyde yaşayan eski kadın sanatçı gibi hafif meşrep olmasını istemeyen diğer köylüler vardır. Panahi bu muazzam çelişkiyi ustaca ortaya koymuştur. İran sinemasının eski yıldızlarından birine sünnet derisini ulaştırmaya çalışması da oldukça ustaca bir hicivdir. Bu film yıldızının yurtdışına gitmiş bir sanatçı olduğunu söyleyen Behraz'a o zaman bunu Panahi ulaştırsın demesinde ince bir istihza görülmektedir. Bir film yıldızının ülkeye girmesi yasak iken diğer bir film yönetmenin ise ülke dışına çıkması yasaktır. Sansüre yönelik yapılan kinayeli bir eleştiri olduğu göze çarpmaktadır.

Panahi, araçta Marziyeh'in yakın arkadaşıyla sohbet etmektedir. Bu sahneler filmin en can alıcı mesajlarının verildiği sahnelerdir. Kız köy hayatını anlatırken “burada ne mantıklı işler ne de kurallar vardır. Sadece yol için bazı kurallar koyarlar ama onları da her gün değiştirirler. Yolu tamir etmek akıllarına bile gelmez. Bir gün bir kazma ve bir kürek alıp iki araba rahatça geçebilsin diye yolu genişletmeye gitmiştim. Onları elimden alıp bu kadınlara göre bir iş değil dediler. Bu aletler çiftçilerin onurudur dediler”. O esnada ileriden köylüler araca doğru yaklaşmaktadır. Kız, Panahi'den aracın içindeki ışığı söndürmesini söyler ve aracın arkasına yatarak gizlenir. Toplumsal hayatta olduğu gibi görünür olmamayı en güvenli yol olarak görür. İran rejimine ağır bir eleştiri metaforik bir dil kullanarak yapılmıştır. Yolum böyle kalmasını isteyen rejimin kendisidir. O yoldan iki araç, yani kadın ve erkek yan yana geçebilir. Bu yolu genişletmek mümkünken geçiş üstünlüğünü sesi hep daha gür çıkan erkeğe vererek kadını ikinci planda tutmak tercih edilmektedir. Kadınların ise bu sistemi düzeltmeye hakları yoktur. Yönetmek, yasa koymak erkeklerin onurudur. Bu işler erkeklere göredir. Panahi, kadınların bu sistemi değiştiremeyeceğini örtük biçimde anlatır.



Görsel 4.13. Gece evde eğlenen kadınların gölgesi

Panahi, Behnaz ve diğer kadınların kaldığı evi uzaktan izler. Kadınların gece müzik eşliğinde dans ettiklerini ve eğlendiklerini pencereye yansıyan gölgeler ve sesler sayesinde anlar. Kadının filmlerde dans etmesi sansürlenmesi gereken sahneler arasındadır. Panahi ise bu durumdan kurtulmak için perdeye yansıyan gölgeleri kullanmıştır. Burada gerçek hayatın akışını her türlü sansüre rağmen sembolik bir anlatımla sunmayı başarmıştır.



Görsel 4.14. Marziyeh'in final sahnesinde Behnaz'a koşması

Filmin son sahnesinde Panahi, köylülerin kendi aralarında korna dili ile kanun yaptıkları yolun başında durur. Kornaya bastığında diğer taraftan daha güçlü bir korna sesi gelir. Beklemek zorundadır. Behnaz protest bir tavır ile beklemek istemediğini ve yürüyeceğini ifade eder. Bu sahnede yanık bir mey sesi ile Sarı Gelin türküsü çalar. Behnaz kararlı biçimde yürümeye devam eder. Yolun sonuna doğru yaklaştığında ardından bir ses duyar. Dönüp baktığında Marziyeh'in ona doğru koştuğunu görür. Durup onun yanına gelmesini bekler. Marziyeh final sahnesinde siyah çarşaf içinde değildir artık. Beyaz bir çarşafı adeta beyaz ve temiz bir geleceği temsil eden bir bayrak gibi dalgalanarak Behnaz'a yetişir ve birlikte yürüyüşlerine devam ederken köye damızlık öküzlerle çiftleştirilmek üzere getirilen inek yüklü üç adet kamyonet yanlarından geçer. Metaforik bir anlatımla kadınların yasaklara rağmen yürüyüşlerine devam edecekleri, sadece çiftleşilecek bir canlı gibi taşınmayı kabul etmeyecekleri mesajı verilir.

4.3. Zayendehrood Geceleri Filmi

Zayendehrood Geceleri filminin yönetmeni ve senaristi, Mohsen Makhmalbaf'tır. 1990 yılında İran'da çekilen film, 75 dakika sürmektedir. Zayendehrood Geceleri Mohsen Makhmalbaf'ın 1990 yılında yasaklanan filmlerinden

biridir. Film denetleme kurumu, filmin 37 dakikasını kesmiştir ve filmi Devrimin amaçlarına aykırı bulmuştur. Bu kesmelerden sonra bile, hükümet filme karşı çıkmaya devam etmiş ve filmin materyalini ele geçirmiştir. Film, birkaç sebepten dolayı sansürlenir. Sansür nedenlerinden birincisi, kadınlar ve erkekler arasındaki açık ilişkilerdir. Ayrıca iki çocuğundan birini savaşta diğerini ise İslam Cumhuriyetine karşı silahlı mücadelede kaybeden bir kadının varlığı. Diğer bir gerekçe de filmdeki intiharların nedenleri... bütün bunlardan dolayı film yasaklanmıştır. Film, gösterime girememiştir ancak video versiyonları elden ele dolaşmıştır (İsna, 2019).



Görsel 4.15. Antropoloji hocası ve kızı

4.3.1. Filmin Konusu

“Zayendehrood Geceleri” fiilmi Mohsen Makhmalbaf tarafından 1990 yılında yapılmıştır. Film, yıllar boyu uygulanan sansürden ve sansür arşivlerinden birileri tarafından çalındıktan sonra, Venedik Film Festivali 2016’nın açılış töreninde gösterilmiştir. 100 dakika süren “Zayendehrook Geceleri” sansürden sonra 37 dakikaya düşürülmüştür. Bu yetmemiş, geriye kalan 63 dakika “Devrim karşıtı” olduğu için ortadan kaybolmuştur. Ama filmin 63 dakikalık bölümü onarılarak Venedik Film Festivali’nde gösterilmiştir.



Görsel 4.16. Araba kazası

Film ilk olarak 1979 Devrimi'nden önce İran'ı göstermektedir. Ancak kadınların kıyafetleri ve başörtüsünden dolayı filmin İran İslam Cumhuriyeti'nde yapıldığı anlaşılmaktadır. Yönetmen Mohsen Makhmalbaf, bir kadının beyaz ayakkabılı, siyah çoraplı ve kalın bir etek giymiş halini bir araya getirerek bir çağdan diğerine geçişi göstermektedir. “Zayandehrood Geceleri” filmi, aydın düşünceli bir ailenin üzerinden gitmektedir. Evin babası üniversitede Antropoloji hocası ve kızı ise psikoloji öğrencisidir. Aynı zamanda kız öğrenci, piyano çalmaktadır. Filmde, profesörün antropolojik argümanlarının ve eleştirel düşüncüyü uyandırma girişiminin nasıl rahatsız edici olduğu görülür. Profesör, ayrıca kasıtlı olarak yapılan araba kazasında eşini kaybeder.

“Zayandehrood geceleri” filmi, antropoloji bölümünde bir üniversite profesörünün ve kızının, Devrimden önce, Devrim sırasında ve Devrimden sonraki yaşamının öyküsü anlatılmaktadır. Profesörün kızı, hastanenin intihar bölümünde

çalışmaktadır. Ancak devrimden önceki ve sonraki intihar nedenleri farklıdır. İntihar edenlerden biri, yaşamak için bir bahane bulmayı umarak profesörün kızına âşık olmuştur ancak bu aşkın gerçekleşmesi mümkün değildir.

4.3.2. Temsil Açısından Çözümleme

Film, bir genç kadının piyano çalmasıyla başlar. Genç kadın evin kızıdır. Bu sahnede anne ve özellikle babanın kızlarıyla konuşmaları sırasındaki açıklamalardan kadının ikincil konumda olduğunu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu konuşmalarda sansür de bulunmaktadır. Sahnenin başında kapı çalar. Anne mutfaktan gelir ve eşine şöyle der: *“Kapıdaki Mehrdad’tır (Bu kişi, kızın erkek arkadaşıdır). Eğer kızının onunla gitmesini istemiyorsan ona sen söyle, ben söyleyemem.”*

Bunun üzerine baba, kızına doğru yürür, olduğu yere ulaşır, onun çaldığı piyanonun üzerine elini koyar, kızının piyano çalmasını engeller ve şöyle der: *“Sen psikoloji okudun ama maalesef etrafındaki insanları daha yeterince tanıyamıyorsun. Senin bu erkek arkadaşında bir şeyler var ve beni korkutuyor. Onun hakkında kişisel şüphem vardır.”*

Dikkat edilirse, konuşmada anne ve baba kızlarının erkek arkadaş seçimine karışmaktadırlar. Erkek arkadaşı gerçekten kötü biri de olabilir. Ama bu, kızın kendi seçimidir. Onunla görüşmesini istememektedirler. Bu, temsil açısından kadına müdahaledir ve onu ikincil konumda bırakmakta ve sabitlemektedir. Nitekim anne de geleneksel ve kültürel açıdan kendi konumunu ikincil konumda tutmakta ve erkeğin (Babanın) egemenliğini kabul etmektedir. O, bir kadındır ve söz hakkı bulunmamaktadır. Oysaki o yani kızları psikoloji okumuş bir üniversite mezunudur. Eğitimlidir. Dramatik olan da budur. Hâlâ kadın, geleneksel rolleri içinde konumlandırılmaktadır. Daha da ilginç olan bu sahnenin Şah dönemi İran’ında yaşanmasıdır.



Görsel 4.17. Mehrdad ile arabada seyahat

Başka bir sahnede ise kadının varolduğunu duyumsamak mümkündür. Profesörün kızı erkek arkadaşıyla konuşurken, onunla tartışma sırasında “Durdur arabayı! Sana dedim arabayı durdur!” der. O anda erkek arkadaşı arabayı durdurmak zorunda kalır. Bunun üzerine kız arabadan iner ve gider. Bu, kadın açısından bakıldığında erkeğe karşı bir başkaldırı olarak da değerlendirilebilir.

Bu sahneden sonraki sahnelerin bazılarında Şah dönemi İran’ında daha çok erkeklerin, sonraki dönemde de kadınların intihar ettiğini anlamak mümkündür. Nitekim hastaneye kaldırılan bir adam intihar teşebbüsünde bulunmuştur. Adam bir an, bütün kadınlardan nefret ettiğini söyler. İlginçtir hastanede hemşire olarak çalışan profesörün kızı da “Ben de bütün erkeklerden nefret ediyorum” der.



Görsel 4.18. İntiharı düşünen kız

Ayrıca bu sırada gösterilen bir sahne de ilginç bir içeriğe sahiptir. 1979 İslam Devrimi sırasında kamera kızı göstermektedir. Kız, Devrimden önce çorap giymezken ve çıplak ayakla dolaşırken, devrim sırasında çorap giydiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, Devrimden önce beyaz ayakkabı giyerken, şimdi siyah ayakkabı giymektedir. Bu da kadınların İslam Devrimine paralel konumlandırılacaklarının işareti olarak sunulmuştur denebilir. Elbette bazı sahneler de İran’da çoğu grupların ve üyelerinin Şah karşıtı olduklarını işaret etmektedir. Filmde İslam Devrimi sonrası dönem verilmeye başlanmıştır. Kadın siyah kıyafetleri içerisine hapsedilmiştir. İran’da devrimden sonra kadına bir sansür uygulandığını ve kadının bağımlı bir yaşam sürdüğünü bu nedenle de ikincil konumda olduğunu göstermektedir.

Sonraki bir sahne, Devrim dönemini net olarak resmeder. Bazı sesler sansürlenmiştir filmde ve duyulmaz. Sınıflarda kara çarşafli kadınlarla erkekler aynı

sıralarda oturmazlar. Bütün bunlar kadının nasıl temsil edildiğini göstermektedir: Kadın ikincil konumdadır.

Bir sahnede kızın babası profesör intihar girişiminde bulunur. Ancak kızı tarafından kurtarılır. Babasına “ben de intihar edeceğim” der. Bunun üzerine baba yaşamak istediğini açıklar. Kızı intihardan vazgeçirmek için de babanın oldukça fazla enerji harcaması gerekmiştir. Kız intihar etmek isterken müzik dinlemeye başlar, kendini ormanlık alanda hayal eder. Bu sırada ayakları çıplak görünür. Kadınların ayaklarının çıplak görünmesi İran’da gerçek yaşamda yasak olduğundan film de bu yüzden sansürlenmiş olabilir. Nitekim, İran devleti bu konuda oldukça hassastır.

Filmin bir sahnesinde Profesörün kızı Sayeh’i eski erkek arkadaşı arar. Bir restoranda akşam yemeği yerler. Erkek arkadaşının aramasının nedeni evlenmesi ve sonradan eşini boşamasıdır. Konuşmanın bir anında Sayeh ona, “Şu ana kadar hiç düşündün mü kadın olmayı?” diye sorar. Erkek arkadaşı Mehrdad “Neden” diye sorar. Bunun üzerine Sayeh şu açıklamayı yapar: “Ama ben bazen isterdim erkek olmayı, biliyorsunuz, erkekler çok özgürler. Âşık oldukları kızı istemeye gidebiliyorlar. Eşleri onlara sıkıcı gelince rahatça değiştirebiliyorlar. Eşleri olsa bile başka kadınlarla da takılabiliyorlar, kimse erkeklere fahişe de demiyor, değil mi? Kadınlar tam tersi birine âşık olsalar ve bilseler ki o erkek tam onun istediği erkektir, onunla güzel hayatları olacaktır, hiçbir zaman gidemiyorlar onu istemeye. Oturup beklemek zorundadırlar. Eğer evlenmek istemeseler ömürlerinin sonuna kadar bir evin köşesinde oturmalılar.” Bu konuşma aslında yoruma gerek bırakmayacak kadar açık açık İran’da kadın erkek ilişkisini ve kadının erkek karşısında aldığı ve belki de alamadığı konumu ifade etmektedir.

Burada bir açıklama yapmak gerekir. Filmde Şah döneminde muhalif erkeklerin intihar etmesi konu alınmaktadır. Onlara baskı yapılmaktadır. Muhalif erkekler buna dayanamamakta ve intihar ederek yaşamlarına son vermektedir. Ya da Sayeh’in babası profesör örneğinde olduğu gibi intihar girişiminde bulunmaktadır. Filmde “insanlara baskı uygulanırsa sonunda onlar intihar girişiminde bulunacak kadar sert kararlar alabilirler” mesajını yakalamak mümkündür. Buna karşılık filmde aynı mesajı başka biçimde gelişmeler üzerinden yakalamak olasıdır. İran’daki İslam Devrimi’nden sonra

bu defa baskı yapılanlar ve kiskaca alınanlar kadınlar olmuşlardır. Onların ellerinden özgürlükleri alınmıştır. Onlar, deyim yerindeyse “pasif özne” konumundadırlar. Bu da onları erkek karşısında bağımlı, ikincil bir konuma itmiştir. Dolayısıyla baskı karşısında kadınlar dayanamayarak intihar etmektedirler ve yaşamlarına son vermektedirler. Ya da Sayeh örneğinde olduğu gibi intihar girişiminde bulunmaktadır. Sonuçta onları bu hale getiren baskının bizzat kendisidir.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu tez çalışmasında temel olarak, İran sinemasında “kadın temsili ve bu temsilde gerçekleşen sansür üzerinde durulmuştur. Bu nedenle, İran’da üç farklı dönemi ifade eden üç ayrı filmin çözümlemesi yapılmıştır. Çözümleme yapılırken özellikle kadın temsili ve sansür noktalarına bakılarak bunların dönemsel olarak farklılık taşıyıp taşımadığı saptanmıştır. Filmler 2000, 2000 öncesi ve sonrası olmak üzere İran’daki İslam Devrimi sonrası dönemi kapsamaktadır.

Devrim sonrası uygulanan sansür nedeniyle kadın sanatçılar oynadıkları filmlerde saçlarını örtmek, vücut hatlarını örtecek şekilde kıyafetler kullanmak ve erkek oyunculara dokunmamak gibi bir sansür uygulamasına maruz kalmışlardır. Kadınların mahrem alanlarında kıyafet açısından tesettür zorunlulukları olmadığı halde filmlerde çekilen bu tip sahnelerin hepsinde kısıtlamalara maruz kalmışlardır. Laura Mulvey (2007. s. 322-323) sansürün İran sinemasının kendini aşmasında bir meydan okuma motivasyonu oluşturduğunu ifade etmektedir. Yönetmenlerin sansürü aşmak için mizansen düzenlemeleri ve sahnelemeleri ustaca değiştirdiği gözlenmektedir. Hikâyeyi anlatım biçimleri bile sansür endişesiyle farklılaşıp senaryoları etkilemiştir. Sansürün varlığı elbette İran sineması için bir handikaptır ancak sansürü aşma çabalarının İranlı yönetmenlerin yaratıcılığını geliştirdiği tespitini de yapmak gerekir. İran sinemasında sansürün var olması yönetmenlerin çok katmanlı bir dil geliştirmesine neden olmuştur. İran sinemasının sahip olduğu şiirsel dil, baskı ve kısıtlamalar sonucunda ulaşabileceği en üst düzeye ulaşmıştır. Düşüncelerin sansüre uğrama endişesiyle film içerisinde ustalıkla sembolik ve metaforik anlatımla ele alındığı görülmektedir. İran sineması günümüzde kadim Fars edebiyatının adeta görsel bir varisi şeklinde dünya sineması içerisindeki yeri tartışılmazdır.

Kadın temsili üç filmde de erkekle karşılaştırmalı olarak ele alınabilmektedir. Egemen olan taraf erkek tarafıdır. Örneğin filmlerin birinde erkek kardeş, kız kardeşinin konservatuar eğitimi almasını engelleme hakkını kendinde görebilmektedir. Bu, temsil bakımından da kadının toplumsal yapıdaki ikincil konumunu pekiştirmektedir.

İran’da kadınların toplumsal cinsiyet rolleri, filmlerdeki kadın temsili ile örtüşmektedir. Kadın ve erkek arasındaki ayrımcılık filmlerin senaryolarında ve sahnelerinde de fark edilmektedir. İran’daki güçlü ataerkil toplum yapısının sinema ve sanata yansımaları sonucunda hem kadının ikinci plana alınması hem de sansüre maruz kalması söz konusu olmaktadır. Daire filminde bir kız bebeğin dünyaya gelişi bile memnuniyetsizlikle karşılanmış ve diğer kadınların yaşadıkları trajediyle film devam etmiştir. Kadınların doğumundan ölümüne kadar fasit bir daire içinde hapsedikleri metaforik biçimde anlatılmıştır. Üç yüz isimli filmde ise kız çocuklarının istediği gibi eğitim almasına karşı çıkan güçlü bir aile baskısı söz konusudur. Aslında bu baskı sadece aile ile sınırlı kalmayıp tüm köyünde içinde olduğu bir mahalle baskısına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Kız çocuklarının liseye ya da üniversiteye eğitim için devam etmesinden ziyade rızaları olmasa dahi evlendirilmelerinin daha doğru bir davranış olduğu inancı filmlerde işlenmiştir.

İncelenen bu üç filmde de ortak noktalardan bir tanesi kadınların hep kamusal alanda görünmesidir. Bu sansür tehlikesini aşmak için senaristlerin ve yönetmenlerin kullandığı bir kaçış planıdır. Kadınların özel alana yönelik giyim, davranış ve sözlerinin filmlere yansıtılmadığı gözlenmektedir. Özel alanda herhangi bir tesettür zorunluluğu olmayan ya da davranış olarak herhangi bir kısıtı olmayan kadın temsili görülmemektedir. Bu filmlerin vizyona girmesi ile kadın mahremiyetinin zedelendiği anlayışı hakimdir. Namahrem olarak algılanan izleyicinin karşısına kadınlar, tesettüre uygun olarak çıkarılmaktadır. Sinema, tiyatro gibi gerçek ve canlı suretleri barındırmadığından bu tip bir tasvirin mübahlığı üzerine bazı görüşler olsa da İran’da halihazırdaki hâkim dini anlayışa göre bu durum haramdır. Dini referanslardan kaynaklı normlardan dolayı daha senaryo aşamasında bile bir otosansür uygulaması söz konusudur. Dolayısıyla sahnelerin evin içinde dahi olsa salon ya da avlu içinde oluşturulmuş kamusal alanlarda çekilmesi zorunluluğu, kadın oyuncular için önemli bir kısıtlamadır. Özel alanlarda kadınların temsil edilmemesi kendini olduğu gibi ifade edemeyen bir kadın temsilini ön plana çıkartmaktadır. Kadın kamusal alanda her zaman gözlem altındadır. Örnek davranışlar sergilemek zorunluluğu vardır. İran sinemasında sahneler kadın temsili hep kamusal alandaki sınırlamalarla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu sadece kadın bedeninin tesettürü şeklinde gerçekleşmez aynı zamanda kendini

olduğu gibi ifade edememenin kaygısı da beraberinde gelmektedir. Kadın tıpkı sosyal hayatta olduğu gibi görünüşü ve davranışları gözetim altında tutulan bir varlıktır.

İran sinemasında kadına yönelik gerçekleşen görünürlük ve yalıtım kısıtlarına rağmen büyük sanatçıların yetişmesi de vurgulanması gereken başka bir gerçekliktir. Devrim sonrası filmlerde çok az yer verilen, yer verilse bile geleneksel rollerin dışına çıkarılmayan kadın temsili özellikle 1998 yılından sonra İran kadınlarının büyük mücadelesiyle mevzii kazanmıştır. Artık İran sinemasında dünya çapında rekabet edebilecek kadın yönetmenler, kadın başrol oyuncularına mevcuttur. Dünya sinema sektöründe eşit koşullarda rekabet şansı olmamasına karşın İran kadın sinema sanatçılarının başarısı göz ardı edilemez. İranlı kadın sinema sanatçıları sadece yüz mimiklerini ve seslerini kullanarak, sahnelerde aile, yakın çevre ve arkadaş mekanlarında görünerek, filmlerde gündelik hayat akışına zıt davranışlar sergilemek zorunda kalarak dünya sinema sektöründe kendilerine adeta tırnaklarıyla kazıyarak yer açmışlardır. Dünya sinemasında bireysel hak ve özgürlükleri daha fazla olan diğer kadın sanatçılar ile fiziksel ve psikolojik engellerle sanatını icra eden İranlı kadın sinema sanatçıları karşılaştırmak adaletli bir yaklaşım değildir. Sansürleme riski altında sanatını icra etmeye çalışan İranlı kadın sinema sanatçıları başarılarını küçümsemeye çalışan yaklaşımları bu bakış açısıyla yeniden değerlendirmek gerekir.

Teknolojinin hızla ilerlemesi ve özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmeler mahremiyet sınırlarını giderek esnetmektedir. Mahremiyetin sınırları sosyal hayat içinde sorgulanmaya başlanmıştır. Bu sorgulama İran sinemasında kadının daha görünür olmasına, giderek kendini daha iyi ifade edebilmesine imkân sağlamaktadır. Mahrem alanın sınırlarının esnemesi kadınların sosyal hayat içindeki görünürlüğünü arttırdığı gibi sinema sahnelerinde de sansürün azalmasına neden olmuştur. Sosyal dönüşüm ve gelişimin bir sonucu olarak kadının evdeki ve sosyal yaşamdaki rolü dönüşmeye başlamıştır. İncelenen filmlerde de bu dönüşümün izlerine rastlamak mümkündür.

İran sinemasında kadınları bir arzu nesnesi haline getirme endişesi kadını sosyal hayatta ikinci plana itmiştir. Sinema filmlerinde milyonlarca gözün kadını izlemesinin getirdiği eril endişeler, kadınlara yönelik sansür uygulamalarına neden olmaktadır. Bu erkek bakış açısıyla kadını bir cinsel obje olarak görmenin getirdiği bir sonuçtur.

Kadının bedenini gizleyerek bu tehlikenin savuşturulacağı düşünülmektedir. Bu anlayış, kadını bağımsız bir birey olmaktan çıkarıp, edilgen bir objeye dönüştürme ve kendi gerçek varlığından uzaklaştırma sonucunu doğurmuştur. Kadının iffetli, dindar ve takvalı olmasından erkekler kendilerine bir sorumluluk yüklemektedirler. Kadını sürekli kontrol eden, gözetilen ve koruma altına almaya çalışan bu tavır, sansürün temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

Filmlerde kötü kadın temsili canlandırmak sansür unsurları dikkate alındığında oldukça zor bir durumu ortaya çıkartmaktadır. Örtük olarak anlatılan çirkin ya da ahlaksız fiiller seyircinin tahmin etme gücüne bırakılmıştır. Kadının filmlerde ideal kadın tiplemesinden uzaklaşıp karakter çeşitliliği sunması neredeyse imkansızdır. Sanatın gerektirdiği rol davranışları ile şeri hükümler çatışmasında tercih, şeri hükümlerden yana kullanılmaktadır. Dolayısıyla özellikle de kadın sanatçıların rol icabı da olsa toplumca tasvip edilmeyen rollerde oynaması mümkün gözükmemektedir. Bu noktada İran’da iki farklı görüş bulunmaktadır. Birincisi bu meseleye gelenekçi olarak yaklaşarak kadınların sinemadaki varlıklarını bile sorgulayan kesimdir. Diğer ise kadınların sosyal hayatta kendilerini daha fazla göstermelerinin yanında sinemada da sınırların esnetilmesi gerektiğini savunan modern kesimdir. Nitekim Farabi Sinema Vakfı gibi önemli bir kurumun başında olan ve İran sinemasına yön vermeye çalışan Seyyid Muhammed Beheştî, 1993 yılında Türkiye’den Cihan Aktaş ile yapmış olduğu görüşmede şunları ifade etmiştir.

İmam Humeyni’nin görüşüne göre, bir Müslüman kadın bile ısrarlı bir şekilde tesettüre riayetten kaçınıyorsa, ona bakmak duvara bakmaya benzer. Tabii ki şehvetle bakmamak kaydıyla. Yani tesettürsüz kadın görüntüsüne şehvet duymadan bakmak haram değildir. Şehvetle bakıldığı durumda ise problem, bakan insandadır; resimde, filmde veya filmdeki kadında değil. Resim konusunda da böyle bir hüküm vardır. Eğer tesettüre riayet eden bir hanım tesettürsüz fotoğraf çektirirse bu hanım günaha girmez; bu hanımı tanımaması kaydıyla fotoğrafçı, fotoğrafı gören başkaları, şehvetle bakmamaları kaydıyla günaha girmezler. Tabii bu hükümler Müslüman kadın için geçerli. Müslüman olmayan kadın için bu kadarı bile söz konusu değil. Film çekilen setteki ekipte erkek yoksa kadının normal ev hali görüntülenebilir. Yani kadının saçı görülebilir (Aktaş, 2005: 206-7).

Bu yaklaşıma göre kadının sinemadaki görüntüsü ile gerçek hayattaki görüntüsü arasında bir farklılık söz konusudur. Batıda kadının cinsel bir obje şeklinde sinemada kullanımına bakarak film yapımında kadınlara aşırı derecede kısıtlar getirmek, sansür uygulamak İran sinemasını ileriye taşımayacaktır. İslami Feministler de kadının sosyal hayat ve sanat hayatı içerisinde daha fazla aktif rol almasını savunmaktadırlar. Sinema

sanatının gelişimini engelleyici kısıtlamalar, film izlemenin bir ihtiyaç haline geldiği günümüz toplumunda talebi dış yapımlara doğru kaydıracaktır. Bu ise kültürel anlamda yabancılaşmayı beraberinde getirecektir.



KAYNAKÇA

- Aktaş C. (1998) *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İstanbul: Nehir Yay.
- Alp, K. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu, 6 (12), 40-61. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20732/221557> (Erişim Tarihi: 05.08.2019)
- Amini A. <https://www.dw.com/fa-ir> (Erişim Tarihi: 05.05.2019)
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Ana Yayıncılık, Cilt:19.
- Anık, C. (2014). *İletişim Sosyolojisi Kuramsal Temeller*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. İkinci Baskı. İstanbul: Kurtiş Yayınevi.
- Baradaranegbal, F. (2012). *İran Sinemasında Kadınların Rolünün Analizi: Devrim Öncesi ve Sonrası Filmler*. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi. Tahran: Azad İslam Üniversitesi, Sanat ve Mimarlık Enstitüsü.
- Başaran, P. ve Karan U. (2016). *Sanatsal İfade Özgürlüğü Kılavuzu*. İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Hukuku Uygulama ve Araştırma Merkezi: A4 Ofset.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* İstanbul: İzdüşüm Sinema.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Beckerş H. S. (2016). *Toplumu Anlatmak*. İstanbul: Heretik Yayınları.
- Bellibaş, M. (2018). *Sistemik Derleme Çalışmalarında Betimsel İçerik Analizi*, Eğitim Yönetiminde Araştırma. Editörler: Beycioğlu K., Özer N., Kondakçı Y., Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Bilgen, P. (1979). *Film Sansüründe Türk Uygulaması ve Danıştay İçtihatları: Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojyumu* (25 Mayıs 1978), Raporlar-Tartışmalar, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Fakülteler Matbaası.
- Bingöl, B. (2011). Sanat Özgürlüğü. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1 (2), 92-139. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hacettepehdf/issue/44817/557449> (Erişim Tarihi: 11.05.2019)
- Briggs, A ve Burke, P. (2011). *Medyanın Toplumsal Tarihi*. (Çev: Ü. Hüsrev Yolsal ve E Uzun). İstanbul: Kırmızı yayınları.

- Bülbül, A. E. (2014). Nymphomaniac: Dijital Çağda Sinema, Sansür ve Mahremiyet”, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2). 212-240.
- Büyüköztürk, Ş. <http://w3.balikesir.edu.tr/~msackes/wp/wp-content/uploads/2012/03/BAY-Final-Konulari.pdf> (Erişim Tarihi: 02.07.2019).
- Caner, M. (2017). *İran Cumhurbaşkanlığı Seçimler*, İstanbul: Turkuvaz haberleşme ve yayıncılık.
- Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Sinefilozofi Dergisi*. (Özel sayı). 518-535.
- Çitci, O. (1989). *Yerel Yönetimlerde Temsil*. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayınları No.
- Dabashi, H. (2008). *İran Ketlenmiş Halk*, Birinci Baskı. İstanbul: Metis yayınevi.
- Dilçin, C. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü* (Türkçe Sözlük). Ankara: TDK.
- Dinç, M ve Dinçer, Z. (2019). Yeni Medyada Temsili Anlamlandırmak. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 2 (1), 91-102. DOI: 10.33464/dorduncukuvvet.546223 (Erişim Tarihi: 01.12.2019)
- Donovan, J. (2016). *Feminist Teori* (Çev. A. Bora, M.A. Gevrek, F. Sayılan). (11. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duran, R. (1999). *Burası Dünya Polis Radyosu*, Birinci Baskı. İstanbul: Şefik Matbaası.
- Eroğlu, S. C. (2011). *Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gaziyan, H. (2007). İran Sineması Sanayinde Kriz ve Hükümetin Rolü: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar”, Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, İstanbul: Kapı yayınevi.
- Gök, C. (2007). “Sinema ve Gerçeklik”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, 1 (2) 112-123.
- Güney, A. (2011). Aristoteles ve Bertolt Brecht’in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri. *Humanities Sciences*, 6 (1), 135-144. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsahuman/issue/19932/213307>. (Erişim Tarihi: 09.05.2019)

Işıkoğlu Erdoğan, N. (2005). Eğitimde nitel araştırma. *Eğitim Araştırmaları*. 20. 158-165.

Hagigi, A (2007). Devrim Sonrası İran'da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki. *Temsil ve Kimlik içinde* (s. 136-145). R. Tapper (Ed.), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (s.107-135). İstanbul: Kapı.

Hartman H. (2006). *Marksizm 'le Feminizm 'in Mutsuz Evliliği*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Headley, B. A. (2007). *Feminist Theories of Autonomy and their Implications for Rape Law Reform*. Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers. 437. <https://scholarworks.umt.edu/etd/437>. (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c865227a12da2.17217406 (Erişim Tarihi: 09.07.2019)

<http://www.aljazeera.com.tr/interaktif/iranin-karmasik-siyasi-sistemi> (Erişim tarihi:10. 03. 2019).

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/iran/iransinemasininkisatarihi.html> (Faysal soysal, 2007) (Erişim tarihi:10. 03. 2019).

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf (Erişim tarihi: 30.03.2019).

<https://aasjb.blogspot.com/1391/09/13/post-27/> (Erişim tarihi: 01.02.2020)

<https://aftabnews.ir/fa/news/> Erişim tarihi: (Erişim tarihi: 11.12.2019).

<https://farsi.euronews.com/2019/02/11/review-of-four-decades-iranian-cinema> (Erişim tarihi:11.12.2019).

<https://sccr.ir/News/7293/1/گزارش-وضعیت-فعلي-جمعیت-ایران> (Erişim tarihi:02.03. 2019)

<https://www.aa.com.tr/tr/analiz/devrimin-40-yilinda-iran-siyasal-ve-toplumsal-donusumun-seyri/1408664> (Erişim tarihi: 12.12.2019).

https://www.bbc.com/persian/arts/2013/08/130731_l41_theatre_ahmadinejad_era (Erişim tarihi: 12.12.2019).

https://www.bbc.com/persian/arts/story/2005/08/050802_pm-khatami-cinema.shtml (Erişim tarihi: 12.12.2019).

https://www.bbc.com/persian/arts/story/2007/06/070607_oh_taslimi.shtml (Erişim tarihi: 12.12.2019).

- <https://www.radiofarda.com/a/iran-cinema-96/29120858.html> (Erişim tarihi: 12.12.2019).
- <https://www.radiozamaneh.com/345343> (Erişim tarihi: 12.12.2019)
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keane, John (2015). *Medya ve Demokrasi*. (Beşinci Baskı). Çev. Haluk Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Köse, Ö. (2011). *Türk Sinemasında Sansür*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçükcan, U. vd. (2011). *Hareketli Görüntünün Tarihi*. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Larousse Meydan (1973). *Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, İstanbul: Meydan Yayınları.
- Masumi, J (2012). Sansür ve Yöntemleri. *Motaleat Nagdi ve Adabi* (25-24), 221-251 <https://www.sid.ir/fa/journal/SearchPaper.aspx?writer=159554> (Erişim Tarihi: 06.06.2019)
- Mehrabi, M. (1992). *Tarikh Sinemaye İran*. (Yedinci Baskı), Tahran: Otaghe Chap.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*, (Çev. Şirin Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nafici H. (1995). *İran'da İslamize Film Kültürü*, Çev: Emrah Özen, İstanbul: Kare Yay.
- Naficy H. (1995). Iranian Cinema Under the Islamic Republic, *American Anthropologist, New Series*, Vol. 97, No. 3, pp. 548-558.
- Nazokkar, J. (2011). *Nagshe Zan Dar Edebiyat Sinemaye İran*, Tahran: Nashre Gatre.
- Oğuz S. ve Çakır R. (2003), *Hatemi'nin İranı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Örs, B. (2011). Siyasal temsil. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 0 (35), 1-22. Retrieved from

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusiyyasal/issue/601/605>. (Erişim Tarihi: 04.07.2019)

- Özgen, N. (2008). *Sansür Kavramı Çerçevesinde İliştirilmiş Gazetecilik*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi SBE.
- Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler, *Galatasaray İletişim*, 5: 47-76.
- Öztürk, S. (2019). Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye. *Sinefilozofi Dergisi*, 4 (7), 3-9.
- Ramazanoğlu. C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Sadr, N. (2015). *Sansürden İran Sinemasına*: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Tahran: Alzahra Üniversitesi, Tarih Edebiyat ve Yabancı diller Enstitüsü.
- Said, W. E. (2010). *Şarkiyatçılık*. (Çev: B. Ünler). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarıkaya, Y. (2012). *Geçmişten günümüz İran*, Tarihi Sosyal Stratejik Araştırmalar Vakfı, https://www.tasav.org/media/k2/attachments/dpa_rapor_2_gecmisten_gunumuze_iran_sarikaya_son.pdf (Erişim Tarihi: 11.12.2019).
- Savran, G. (2011). *Feminizm Tartışmaları* (Birinci Baskı). İstanbul: Amargi yayınevi.
- Sever C. (2010). “İran Sineması Tarihi, Övgü Gökçe ile İran Sineması Gösterimi Üzerine” Sinefil.
- Sevim. A. (2005). *Feminizm*, İstanbul: İnsan yayınevi.
- Smith, S. (2012). *Kadınlar ve Sosyalizm*, İstanbul: Yordam Kitap Yayınevi.
- Sönmez, P. (2010). *Türk Sinemasında Sansür ve Metin Erksan örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahbaz, İ. (2007). *Karşılaştırma Düşünceyi Açıklama Özgürlüğü*. Ankara: Yetkin.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, İstanbul: Kapı yayınevi.
- Tarhanlı, İ. (2011). Sinemada Sansür Üstüne. *İdare Hukuku ve İlimleri Dergisi*, 4 (1-3), 123-132. Retrieved from

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuihid/issue/1256/14769>. (Erişim Tarihi: 01.03.2019)

- Taşkın, Y. (2008). Devrim Sonrası İran’da Siyaset: Aktörler, Stratejiler ve Gelecek. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. (39), 21-53.
- Tetik Işık, S. (2016). Çalgılarda Kültürel Temsil. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3), 1299-1304. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/rastmd/issue/36961/466543>. (Erişim Tarihi: 23.04.2019)
- Tikveş, Ö. (2011). Basın ve Basındışı Haberleşme Vasıtaları İle Yapılan Yayınlarda Sansür Ve 1961 Anayasası. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 30 (3-4), 722-744. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuhfm/issue/9104/113848> (Erişim Tarihi: 05.06.2019)
- Uğur, U. (2017). İran Yeni Dalga Sineması ve Majid Majidi’nin “Cennetin Çocukları” Filmi, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 333-342.
- Yıldırım, A ve şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yorulmaz B. (2015). Dünya Sinemasında Manevi Değerlere Saygı: Hollywood, İran ve Türk Sineması Örneği. <https://www.sosyalbilimler.org/dunya-sinemasinda-manevi-degerlere-saygi-hollywood-iran-ve-turk-sineması-orneği/> (Erişim Tarihi: 26. 03.2019).
- Yorulmaz, B. (2012) ve Türk Sineması Örneği, Yayınlanmamış Makale, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Sahar JAVANSHİR GHOJEHBAGLOU

Yabancı Dil: İngilizce, Farsça

Doğum yeri ve yılı: 05.02.1988

e-Posta: seherjavanshir16@gmail.com

Eğitim

2011-2015 Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul Arel Üniversitesi

2005-2009 Muhasebe Bölümü, Resalet Fen Lisesi, Erdebil, İran.