

cihan aktaş

şark'ın şiiri
iran sineması

iz yayıncılık

CİHAN AKTAŞ

ŞARK'IN ŞİİRİ İRAN SİNEMASI

© İz Yayıncılık Limited Şirketi, 2015
Sertifika no: 17313
İZ YAYINCILIK: 852
Düşünce Dizisi: 109

ISBN: 978-605-326-066-0
1. baskı 1998
2. baskı 2005
3. baskı İstanbul, 2015

Çatalçeşme Sokağı No: 27/2 Cağaloğlu 34110 İstanbul
telefon: (212) 5207210
faks: (212) 5115791
web: www.iz.com.tr
facebook:facebook.com/izyayincilik
twitter:twitter.com/izyayincilik
e-posta: bilgi@iz.com.tr

kapak: Hamdi Akyol

Basıldığı yer: Alemdar Ofset Matbaacılık (sertifika no: 22953)
Davutpaşa Caddesi Besler İş Merkezi No: 20/29 Topkapı/Zeytinburnu İstanbul

CİHAN AKTAŞ

ŞARK'IN ŞİİRİ İRAN SİNEMASI

İZ YAYINCILIK

CİHAN AKTAŞ; 1960 Refahiye-Erzincan doğumlu. Beşikdüzü Öğretmen Lisesi'ni (1978) ve İstanbul DGSA Mimarlık Yüksek Okulu'nu (1982) bitirdi. Mimar, basın danışmanı, gazeteci ve okutman olarak çalıştı. Roman ve öykü kitapları yanı sıra kadın, kamusallık, sanat ve siyaset etrafında araştırma ve denemelerden oluşan kitaplar yayımladı. 1995'te Türkiye Yazarlar Birliği, 1997'de Gençlik Dergisi tarafından 'Yılın Hikayecisi', 2002'de TYB tarafından yılın romancısı olarak ödüllendirildi. 2009'da "Kusursuz Piknik" isimli hikaye kitabı ESKADER tarafından yılın hikaye kitabı ödülünü kazandı. 2015'de Bursa 15. Edebiyat Günleri Ahmet Hamdi Tanpınar Ödülü'ne layık bulundu.

Halihazırda www.dunyabulteni.net, www.hayalperdesi.net ve www.sonpeygamber. info sitelerinde yazıyor. Eyüp Caferağa Kültür Merkezi'nde geçen bir ayın gündemini yorumladığı aylık "Ayın Öteki Yüzü" programının yanı sıra Suat Koçer ile birlikte "İrfan Sineması" programını sunuyor.

Kitapları:

İnceleme-Araştırma: *Hz. Fatıma* (1984), *Hz. Zeynep* (1985), *Sömürü Odağında Kadın* (1985), *Veda Hutbesi* (1985, 1992), *Sistem İçinde Kadın* (1988), *Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar I* (1989, 1990, 2006), *Tesettür ve Toplum/Başörtülü Öğrencilerin Toplumsal Kökeni* (1991, 1993, 1995, 1997), *Modernizmin Evsizliği ve Ailenin Gerekliliği* (1992), *Mahremiyetin Tükenişi* (1995), *Şark'ın Şiiri-İran Sineması* (1998, 2005), *Bacı'dan Bayan'a/İslamcı Kadınların Kamusal Alan Tecrübesi* (2001, 2003, 2005), *Dünün Devrimcileri Bugünün Reformistleri- İran'da Siyasal, Sosyal ve Kültürel Değişim* (2004, 2005), *Türban'ın Yeniden İcadı* (Mayıs 2006), *Bir Hayat Tarzı Eleştirisi İslamcılık* (Mart 2007), *Yakın Yabancı* (Aralık 2008) , *Kardeşliğin Dili* (2010), *İktidar Parantezi: Kadın Dil Kimlik* (2011), *İslamcılık/Eksik Olan Artık Başka Bir Şey* (12014), *Şehir Tutulması* (2015).

Hikaye: *Üç İhtilal Çocuğu* (1991), *Son Büyülü Günler* (1995), *Acı Çekmiş Yüzünde* (1996), *Azizenin Son Günü-Azerbaycan hikayeleri* (1997,2006), *Suya Düşen Dantel* (, 1999), *Ağzı Var Dili Yok Şehrazat* (2001, 2005.), *Halama Benzediğim İçin* (2003), *Duvarsız Odalar*, 2005), *Kusursuz Piknik* (2009), *Ayak İzlerinde Uğultu* (2013)

Roman: *Bana Uzun Mektuplar Yaz* (2002, 2003, 2005, 2010), *Seni Dinleyen Biri* (2007), *Sınıra Yakın*. (2013).

İçindekiler

Önsöz 9
Giriş 15

1979 DEVRİMİ'NE KADAR İRAN SİNEMASI

Devrim Öncesi Sinemasının Tasviri 19
Yabancı Film Egemenliği: İlk Dönem 20
Yabancı Film Egemenliği: İkinci Dönem 28
Farsi Film Açmazı 29
Üçüncü Cephe Sinemacıları 36
Yerli Film Endüstrisinin Çöküşü 39

DEVRİM'DEN SONRA İRAN SİNEMASI

Yeni Bir Sinema Hayali 44
Coşku Kıvılcımları Dönemi 54
Coca-Cola ve Sinema 57
Sansürün ve Özgürlüğün Sınırları 59
Ulemanın Sinemayla Barışması 80
Hüccetülislam Ali Efsahi'nin Sinema Sevgisi 94
Sinema ve Siyaset 100

YENİ BİR SİNEMA ARAYIŞI

Dinî Sinema Mümkün Mü? 108
Devrim Sinemasının Aktörü: Mahmelbaf 126
İrfani ve Dünyevi Aşk 132

Doğrudan Doğruya İrfani Konuların İşlendiği Filmler: 137
Entelektüel Ya Da Farsi Sinema 146
Merkez Sinemacıları ve Kiyarüstemi 163
Savaş Sinemasının Güçlükleri 171
Hatemikiya'nın Savaş Sineması Arayışı 178

SİNEMA VE KADIN

Sinemanın Handikapı Kadın 184
Sinemanın Kusurlu Kadınları 189
Sinemanın Mahremiyeti 193
Toplumun Kadın Oyunculara Bakışı 202
Kadın Konulu Filmlerde Kadın 208
Kadın Yönetmenlerin Kadın Tasvirleri 217
Tehmine Milani'nin İsyankâr Kadınları 218
Klişeleri Kıran Yönetmen: Rahşan Beni İtimat 222

İRAN SİNEMASININ ARKAPLANI

Kadim Tiyatro: Taziye 226
Taziyede Yaşayan Aşura 228
Seyircinin Katıldığı Tiyatro 231
Taziyenin Gelişme Seyri 239
Destan Kahramanı Hüseyin 243
Yasaklı Yıllarda Taziye 250
Devrim'den Sonra Taziye 254
Taziye ve Sinemanın Etkileşimi 263

Sonsöz 269
Kaynakça 283

Ablam Hülya Aktaş'a,
Her zaman hissettirdiği desteği ve soruları için...

ÖNSÖZ

Sinemacı değilim. Öyleyse, niye sinemayı konu alan bir kitap yazmaya kalktım? İran'da sinemanın başka pek çok konuyu açıklayıcı bir yanı olduğunu fark edişim, bu konuyu araştırmamın bir nedeni. İran sineması, Müslümanların modernizmle sürdürdükleri tartışmalarda ertelenen veya ihmal edilen soruların yüksek sesle sorulduğu bir tartışma ve yeniden kurma zemini durumunda görünüyor. Bunun yanında, tasvirle ilgili, dolayısıyla film ve sinema üzerine henüz cevaplanamamış sorularım vardı. Modern bir çağda İslami bir yaşantı sürdürmenin yollarını arayan bir insanın hayatında tasvirin yeri ne olmalıdır? Sinema ile değerlerin iletilmesi mümkün mü? İslamiyet hayatın bütün alanlarını kapsayan bir din olduğuna göre, dinî sinemadan söz etmek ne kadar anlamlı? Kadının sinemadaki varlığı, mahremiyet açısından nasıl değerlendirilmeli? Sinemanın icadı, insanlığı başka pek az icadın yapabildiği ölçüde etkiledi. Bu icadın Avrupa'dan başka ülkelere yayılışı, sürekli bir kültürel dalgalanmaya yol açtı. Bugün sinemanın etkilemediği bir kültürden veya toplumdan söz etmek mümkün değil. Sinemanın bu etkisi görmezden gelinerek, dinin evrensel idealleri gerçekleştirilebilir mi?

İran Devrimi'nden sonra sinemanın bu ülkenin en gözde kültür ve sanat alanı haline gelişi, tasvir ve sinema üzerine sorularımı çoğalttı. Müslüman, hem de İslam adına devrim

yapmış bir ülkede, Batı'da icat edilen ve Müslümanların genellikle bigane kaldığı bir sanat olan sinema nasıl bu kadar benimsenebilmişti? 1985 yılında Tahran'a ilk gidişimde, sinema önlerindeki uzun kuyruklar ve film afişleri dikkatimi çekmişti. İran'da sinema çalışmaları sürdürülüyordu ve kadınlar filmlerde oynuyordu. İyi ama, kadın oyuncuların perdedeki varlığı tesettürle ilgili ayetlerle nasıl bağdaştırılıyordu? Peki, Devrim'in getirdiği yeniden yapılanma sürecinde, sinema kısa zaman içinde nasıl bu kadar ön plana çıkmıştı? Bu oyuncular, yönetmenler ne zaman ve nasıl yetişmişlerdi?

1989 İstanbul Altın Lale Film Festivali'nde Said İbrahimfer'in *Nar-o Ney* filmiyle birincilik ödülünü kazanması, İran sinemasıyla ilgili yeni bilgiler edinmeme vesile oldu. İstanbul'da İbrahimfer ve Farabi Sinema Enstitüsü'nün o dönemdeki müdürü Beheşti ile yaptığımız söyleşilerde, İranlı Müslüman aydınların sinema sevgisine şahit oldum. Bu söyleşilerde, sinemanın bir propaganda aracı gibi görülmeyişine yapılan vurgu, İran sinemasıyla ilgili yeni sorular sormama neden oldu. Sonraları, basında İran sinemasındaki hareketliliği yansıtan haberleri izlemeye devam ettim. İzlediğim filmler ve okumalarım neticesinde İran sineması, giderek, İran Devrimi'nin ardından halkın yaşantısında ve kültüründe meydana gelen değişiklikleri, siyasal gelişmeleri izlediğim bir sahneye dönüştü: Sinema, Batı'dan yönelen kültürel hücuma karşı İran'ın en renkli ve faal kültürel zeminidir. Sessizce veya tereddütlü bir dille sürdürülen tartışmalar, sinema alanında yüksek sesle ve çok sesli olarak ve yeni açılımlar kazanarak sürdürülüyor. Sayıları onu aşan sinema dergilerinin yanı sıra gazeteler sinema ekleri veriyor, kültür ve sanat sayfalarında sinema en çok yer kaplayan konu durumunda. Sinema-tiyatro okullarına ve oyuncu yetiştiren kurslara gençlerin ilgisi, sinema oyunculuğunun İran halkı tarafından kabul gördüğünün göstergesidir. Muhsin Mahmelbaf'ın sinemanın icadının yüzüncü yıldönümü münasebetiyle yaptığı *Selam Sinema* filmindeki oyuncu adayı gençlerin sinemaya ilgisi, hayal mahsulü değil.

Devrim'den sonra İran'da sinemanın yeniden yapılandığı süreç, uydularla kuşatılmış bir dünyada herhangi bir ülkenin kültür emperyalizmi karşısında yasaklara başvurmak suretiyle özdeğerlerini koruyamayacağının ifadesi olması bakımından da incelemeye değerdir. Dünya ülkelerinden tecrit edilmek istenen İranlılar için sinema, dünya ile yeniden irtibat kurmayı sağlaması bakımından en kestirme ve çekici bir yol olmuştur. Batı ülkeleri tarafından ekonomik ve siyasal bakımlardan ambargolara uğrayan İran'ın dünyaya Batı'nın icat ettiği bir sanat ve teknik sayılan sinema kanalıyla açılması, bir bakıma, Daryuş Şayegan'ı şaşırtacak bir eğretileme örneği.

Sinema modern çağın ürünü bir sanat ve aynı zamanda modernizmi en iyi anlatan ve taşıyan bir araç olma özelliğinde görülüyorken, İslam Devrimi'nden sonra İran'da, modernizmin değerlerine ve Batı'nın kültürel hücumuna karşı değerler üretmek için yol arayan bir sanat alanı olarak yeniden tanımlanmaya başlandı. Ayetullah Humeyni, sinemanın önemini Devrim'den önce de kavramış olmalıydı. Muhalefetteyken yasak ve haram olan sinema, Devrim'den sonra, zaman ve mekândaki değişmeye bağlı olarak meşru bir hüviyet kazandı.

Sinemanın çıkış noktası, din değildi. Tersine, sinema pozitivizmin ve dinle mücadelenin yükselişe geçtiği bir dönemde gelişti. Sovyetler'de uç bir şekilde görüldüğü gibi, dinî düşüncelerin yok olması ya da kamu hayatında etkisini yitirmesi için kullanıldığı oldu. Fakat aynı dönemlerde, dünya sinemalarında dinî içerikli ya da zahiren dinî birçok film de yapıldı. Dinî bir düzeni olan bir ülkede dinî bir sinema hedefi niçin tartışılıyor? İran'ın başarılı yönetmenleri sansürden nasıl etkileniyorlar? Sansür mekanizması nasıl çalışıyor? İran sinemasının en önemli handikapı sayılan kadın oyuncularla ilgili sorulara cevap verilebildi mi? İran sinemasında kadının tasviri, Müslüman kadının kamusal alandaki görünümünü nasıl etkiliyor? Dış festivallerde ödül alan filmler, ülke içinde nasıl muamele görüyor? Bu filmler gerçekten de kendi ülkelerini kötüledikleri için mi ödüllendiriliyor? Dindar entelektüeller ödüllü

filmler için neler düşünüyorlar? Bu sorulara cevap ararken kaleme aldığım ilk metin 1993'te *Dergâh*'ta yayınlanırken, beni yeni sorularla yüz yüze getirdi. Önceki sinema politikalarını şiddetle eleştirerek, daha dinî bir sinema hedefini gerçekleştirmek amacıyla sinema yönetimini devralan ekip, dinî sinema adına neler yaptı? Devrim'den önce sinemayı haram sayan âlimler şimdi bu kurumu hangi gerekçelerle meşru görüyorlar? İran sinemasının başarısının kökeni Devrim öncesi sinemada bulunabilir mi? Sinemaya giden âlimi ve sinemayı sinema olarak kabul etmek gerektiğini söyleyen Robert Altman seyircisi bir hüccetülislamı, Şia mezhebinin kendi içindeki gelişiminin bir ürünü mü saymalıyız?

Şeyh Fazlullah Nuri'nin yüzyılın başında tekfir ettiği sinema, yüzyılın sonunda, en önemli taklit mercii sayılan Mekarem Şirazi tarafından meşru ve değerli bir kurum olarak nitelendirilmektedir. Ulemanın sinemayla barışması nasıl mümkün olmuştu? Ve Türkiye'deki Müslüman aydınları senelerce meşgul eden sorular: Sinema Batının ürünü bir araç olduğuna göre, İslami bir sinema nasıl mümkün olurdu? Modern uygarlık kendi ütopyalarını insanlara benimsetmek için moda, sinema, tiyatro ve reklam yoluyla insanlara sahte ilahlar üretiyor. İran sineması, sinemaya ilişkin uluslararası piyasa kurallarını, özellikle star sistemini nereye kadar dışlayabilir? Kapitalizm; evlere kadar uzattığı sinema, televizyon, bilgisayar gibi araçlarıyla bütün mahremiyeti deşifre ettiği, yaşantıları sıradanlaştırdığı bir eğlence ve seyirlik sektörü oluşturdu. Bu sektörün kitleleri edilgenleştiren ve standartlaştıran etkisi karşısında seyircinin faalleşerek katıldığı ve mahremiyete saygılı bir sinema çevresi (ve sektörü) mümkün mü? Sinema seyircisi değişmeli mi ve değişebilir mi? Yeni İran sineması, ilkesel olarak, gerçekliği olay örgüsüne boğarak seyirciden uzak tutmaktan, seyirciyi meşgul etmeye dönük hikâyelerden kaçınmaktadır. Bu sinemanın filmin konusunu olaylara ve yaşantılara indirgemeden bir hayat bilimine ve felsefesine dönüştürmesi yönündeki arayışlarıyla, halkın sinemaya yönelik talepleri uzlaşabilir mi?

İran sineması devletin desteğini aldığı için gelişti ama bu gelişmenin asıl sebebi, devletin sinemayı propaganda aracı olarak görmeyişi oldu. Modern dünyada dinî değerlerin belirlediği bir düzen tecrübesini yaşayan İran'da sinemanın, sanatçılara kendilerini ifade etme imkânı veren başlıca alanlardan biri durumunda olduğu için de geliştiği söylenebilir. İran'da sinema alanında yaşanan coşku, bu alanın diğer kültür ve sanat alanlarına göre daha özgür ve canlı bir zemini olması dışında nasıl açıklanabilirdi? Bu soru beni, geleneksel İran oyunlarını araştırmaya sevk etti. Böylece, İslam âleminin en köklü dinî nümayişi sayılan taziye ile karşılaştım. İran halkının sinemaya ilgisi, 12 İmam ve Kerbela hadisesi bağlamında geliştirilmiş ve bazen Ortodoks ikonografisinin etkisiyle açıklanan tasvir geleneğiyle ya da minyatür sanatının mirasıyla ilgili görülebilir miydi? Tiyatro ve aynı zeminde türeyen sinema, Yunan kahramanlarının ya da tanrılarının ölümsüzleştirilme çabası olarak gerçekte trajedinin katline yönelik girişimler olarak görülürken, Hz. Hüseyin'in katline adanan taziyeler, trajedi açısından nasıl değerlendirilebilirdi?

Sorularım daha çok Devrim sonrası sinemasını kapsıyordu ve bu dönemle ilgili olarak yararlanabileceğim kitap sayısı sınırlıydı. Bu sorulara cevap ararken, aydınlarla, sanatçılarla, yönetmenlerle, âlimlerle ve Farabi yetkilileriyle uzun konuşmalar yaptım. Bu konuşmalar ve okumalarım, bende sinemanın ülkedeki siyasal değişikliklerden fazlasıyla etkilendiği kanaatini oluşturdu. İran sinemasının siyâset aracı olarak kullanılamayacağı şeklinde yerleşik kabule rağmen, sinema hiçbir zaman siyasetten bağımsız olmadı. 1997 seçimlerinden itibaren sinemanın, siyasetçiler tarafından etkilenen değil de, ülkenin siyasal gidişatını etkilemeye başlayan bir güç kazandığı görülüyor. Dinî kurumların yayınladığı Negd-i Sinema gibi sinema dergileri, Hatemi'nin cumhurbaşkanlığıyla sonuçlanan bu seçimi "zaferle sonuçlanan büyük bir destan" olarak nitelendirdiler. Bu seçimlerin ardından, İran sinemasında sansür

ve denetim mekanizmaları gibi konularda sürdürülen sorgulama da hızlandı.

Abbas Kiyarüstemi, İran'ın günümüzde dört şey ihraç ettiğini söylüyor: Halı, fıstık, petrol ve sinema... İran sineması, İran şiirinin bir devamı gibi de görülüyor. Hâfız'ın şiirlerinde kullandığı semboller sinemaya aktarılabilir mi? İranlı sinemacılar bu sinemanın ürünlerinin Batı'da, Şark Şiiri'nin bir devamı olarak beğeni topladığını düşünüyorlar. Sinema, şiiri yeniden üretebilir mi? Sanatın fışkırdığı kaynak dinle ortak bir kökenden beslendiğine göre, bunun mümkün olduğu söylenebilir.

Bu kitapla ilgili araştırmalarım, İran sinemasının Devrim'den sonra gösterdiği başarıya cevap arayarak başladı ve bu sinemanın dinle ilişkisini irdeleyerek devam etti. Mahmelbaf'ın görsel bir gazel olarak nitelendirilen *Gebbe*'sini (1996) ve Kiyarüstemi'nin sade bir anlatımla derin bir felsefe içeren *Kirazın Tadı* (1997) isimli filmini seyretmeseydim, belki de araştırmalarımın sonuçlarını yayına hazırlamaya karar veremeyecektim. Kitaba bu önsözü yazarken, İran sineması ile ilgili sorularımın tamamıyla cevaplandırıldığını söyleyemem. Fakat İran sineması adına konuşanlar da bazı sorularına henüz cevap alabilmiş değiller. İran sineması, cevaplarını yolunda ilerleyerek veriyor. Benim yaptığım, kendi sorularımdan hareketle, bu yolculuğun sınırlı bir tasvirini yapmaktan ibaret. Yararlı olması dileğiyle...

GİRİŞ

Sinema, yeni İran sinemasının öncülerinden Söhrab Şehidsales'in ifadesiyle bir güzel yalan olsa da, İran Devrimi'ni izleyen yıllarda, Devrim'in gerçeklerini bütün dünyaya ulaştırmanın en elverişli aracı olarak kabullenildi.[1] Devrim'in gerçekleştiği yıllarda kimse, bu ülkeden bir sinema dalgasının yükselebileceğini düşünemezdi. İran'ın tanınmış tiyatro ve sinema sanatçısı Muhammed Ali Kişaverz, tiyatrodan sinemaya geçişinin nedenlerini anlatırken, o dönemde tiyatro oyuncularını sıkıntıya sokan bilinemezliğe işaret ediyor:

Devrim olduğu zaman, tiyatro bölümünden yüksek lisansını yenilerde tamamlamış bir genç tiyatromuza geldi; "Bizi artık tarihin çöp sepetine atacaklar" dedi. Bu kanaat, tiyatro oyuncularının büyük kısmını sinemaya yöneltti.[2]

Bir kısım tiyatro oyuncusunu sahneden uzaklaştıran ve sonunda sinemaya yönelten kanaati oluşturan etkenlerden biri, Devrim'in gerçekleştiği tarihlerde halkın sinema salonlarına gösterdiği tepkiydi. Yetmişli yıllarda dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi İran'da da yaşanan seks filmi furyası, Avrupa kökenli seks filmlerinin gösterimi, dindar insanların ve ailele-

1 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü), *Selam* (16 Mehr 1371/8 Ekim 1992).

2 "Yabancı Filın İthali: Siyaset ve Ticaret", *Gozareş-i Film* (15 Mehr 1371/7 Ekim 1992), s. 56-58.

rin sinemadan uzaklaşmasına, hatta evlerindeki televizyonu bile izlememeye başlamasına yol açmıştı. Yirmi günde çekilerek piyasaya sürülen seks filmleri, Devrime katılan halkın tepki kaynaklarından birini oluşturuyordu. Kanlı Cuma adı verilen, Şah'ın askerlerinin Lale Meydanı'nda toplanan protestocu halkın üzerine ateş açtığı ve on beş bine yakın insanın öldürüldüğü gün, Devrim için bir dönüm noktası oldu. Akan kanlara rağmen aynı meydanda sinema salonlarında seks filmlerinin gösteriminin devam edişi, Devrim'e doğru bütün ülkede en az yüz sinema salonunun yakılmasıyla sonuçlandı. Bu arada, bazı sinema salonları depo, ambar ve benzeri mekânlara dönüştürüldü. Bu büyük tepki, daha Devrim gerçekleşmeden hemen hemen bütün sinema piyasasını ele geçiren seks filmleri üreticilerine ağır bir darbe indirdi.[3]

Şah ve SAVAK, halkın sinema salonlarına gösterdiği tepkiyi, Abadan Reks Sineması'nda 18 Ağustos 1979'da çıkarılan yangında kullanmış ve 400-700 kişinin yanarak öldüğü yangının "aşırı dinciler" tarafından çıkarıldığını öne sürmüşlerdi. Ne var ki, bu propaganda halkta ters tepki yarattı. Deliller, bu korkunç suçun sanıklarının, dinî isyancılara karşı ortaya attığı iddiaları ispatlamayı amaçlayan SAVAK ile polis olduğunu ortaya koydu.[4]

Devrim'in ardından, tiyatro ve sinemanın İslamiyet ile bağdaşamayacağı şeklindeki geleneksel kanaatin etkisiyle, tiyatro, sinema ve musiki alanında faaliyet gösteren sanatçılar, meslekî hayatlarının geleceği konusunda ümitsizliğe düştüler.[5] Bu kanaat, birçok sanatçının Devrim'e karşı faaliyet göstermesine veya ülkeyi terk etmesine yol açtı. Sinema ya da tiyatro sanatçılarının Devrim'in başlarındaki kaygıları, kültür devrimi çerçevesinde sürdürülen yeniden kurma çalışmalarında, devletin

3 "Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini"- *Keyhan* (14 Behmen 1370/3 Şubat 1992); Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), *Kar-ı Kargeran* (21 Mehr 1371/13 Ekim 1992).

4 *İran İslam İnkılâbı*, Çev.: Hamide Muhammed, İstanbul: Kevser Yayınevi, 1993, s. 342.

5 Ayetullah Hamaney, *Hüner*, Bakû: Şark-Garp Yayınevi, 1994, s. 47-58.

sinemaya büyük bir destek vermesiyle sonuçlandı. Musiki ile ilgili hükümler konusunda son derece ihtiyatlı ve çekingen bir yaklaşım içinde görünen ulema ve yönetim, belirsiz bir dönemin ardından sinemaya özel bir ilgi göstermeye başladı.

Devletin sinema politikası, bu konuda tecrübeli ve ideal bir ekibin çalışmalarıyla, iflas etmiş ya da Farabi Sinema Enstitüsü'nün ilk müdürü Seyyid Muhammed Beheşti'nin deyişiyle kirlenmiş bir sinemaya farklı ve aklanmış bir kimlik kazandırmaktı. İran sineması 1970'li yıllarda niye iflas etmişti? Bu soruya cevap olarak bazı eleştirmenler, İran'da aslında hiçbir zaman sinema sanatının olmadığını ama sinemayı meslek edinenlerin çok olduğunu söylüyorlar.[6] Zaten hiç olmadığı söylenen bir sinemanın iflası, yabancı filmlerin egemenliğini getirmişti. Genellikle sanat değeri düşük olan bu yabancı filmlerin egemenliği ise, yabancıların başka alanlardaki egemenliğinin, kazançlı ticari bir saha sayılan sinema sahasına yansımasından başka bir şey değildi. Devrim'in gerçekleştiği yıl, yerli film sanayii neredeyse çökmüştü. O tarihlerdeki sinemanın durumu, kimliksiz, değersiz ve yozlaşmış bir sinema olarak tasvir edilmektedir.[7]

6 "İran Sineması Nerede Duruyor?", *Dünya-yı Sohen* (Behmen 1370/Ocak-Şubat 1992), s. 54-58.

7 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, Genişletilmiş baskı, Keyhanek, 1374/1995, s. 748.

1979 DEVRİMİ'NE KADAR İRAN SİNEMASI

Devrim öncesi sinemasının tasviri

1991 yılındaki değerlendirmelerde, İran'da sinema sektörünün altmış üç senelik bir geçmişi olduğu kaydediliyor. Bu altmış üç sene de, birkaç dönem olarak mütalaa ediliyor: Sinema tarihinin 1979 Devrimi'nden önceki bu dönemlerinin ayırt edici özellikleri şöyle:

1. Başlangıç tarihi olan 1928'den 1944'e, bağımsızlık yanlısı Musaddık'm siyaset sahnesine ağırlığını koyduğu tarihe kadar olan dönem. Bu dönemde, özgün bir sinema örneği teşkil edecek kayda değer bir film üretimi bulunmuyordu. Film piyasası Batıya, Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde, şarkıya ve dansa ağırlık verilen Hint ve Arap, özellikle Mısır sinemalarının tesiri vardı.
2. 1941'den 1950'ye kadar olan dönemde de önemli bir üretim olmamakla birlikte, 1960'a kadar nispeten iyi filmler yapıldı.
3. 1962'den itibaren bir gelişme oldu: Sinemada lümpenliğin hakim olduğu bu yıllarda, entelektüel sinemanın ilk örnekleri de kendini gösterdi. Çoğu sol görüşlü olan entelektüel sinemacılar, toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya yöneldiler. Yeni bir sinema arayışı içindeki sinemacılar, *Gav*

(*İnek*, Daryuş Mehrcuyi, 1969) gibi sosyal gerçekçi filmler yapmaya başladılar. Ancak, bu eğilim yönetimin hiçbir kayıt koymadan dışarıdan her türlü filmin gelmesine kapıları açmasıyla sekteye uğradı. Seks filmlerine kapı açılışı, yerli sinemanın bu filmlerle rekabet amacıyla sekse ağırlık veren filmlere yönelmesine sebep oldu. 1975-1976 yıllarında ülkeye giren yabancı film sayısı 600-900 arasındaydı. Yabancı film sultası, gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın gelişmesine izin vermiyordu.[8]

Devrim'e kadar olan elli yıllık sürede aşağı yukarı 1300 film üretmiş olan İran sineması, bu uzun periyodun hiçbir avantajından yararlanamadı. Sinema sektöründe dolaşım halindeki paranın büyük bir miktarı, yabancı film şirketlerinin ve salon sahiplerinin kasasına giriyordu. Yerli sinema endüstrisi, üretim ve gösterim aşamalarında hiçbir kazanç elde edememişti. Sinema endüstrisindeki uzmanlaşma ve insan gücü istihdamı gözardı edilmiş ve bu sektörde çalışanlara hiçbir gelecek güvencesi sağlanamamıştı. Uyarlama filmlerin içeriği, ülke halkının gerçekleriyle uyuşmuyordu. Modernizmin ülkeye yerleştirilme sürecinde başka alanlarda olduğu gibi sinema sektöründe de haricî egemenliği olağanlaşmıştı. Bunların sonucu olarak, Devrim öncesi çevrilmiş bulunan 1300 filmden sadece yüzde 3'ü sanatsal, kültürel ve tarihsel açılardan kayda değer bir niteliğe sahipti.[9]

Yabancı film egemenliği: ilk dönem

İran'da sinema sektörünün oluşturulma süreci, saraydan doğru başlatılmıştır. Kaçar Hanedanı'ndan Muzafereddin Şah, 13 Nisan 1900'de Avrupa'ya bir seyahate çıktı ve Fransa'da, sarayda ekkasbaşı görevinde bulunan Mirza İbrahimhan (1875-1916) ile birlikte, kendisi için özel gösterimde bulunulan bir

8 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, *Risalet* (6, 7, 9 Ordibeheşt 1371/26, 27, 29 Nisan 1992).

9 M. MEhdi Dadgu, "Ulusal İran Sineması ve Bu Sektörün Gelişip Büyümesinde Yönetimin Rolü", Çev.: İsmet Verçin, *Aşina* 3 (Payız 1374/Güz 1995), s. 67-68.

sinemaya gitti. Muzafereddin Şah, elle çalıştırılabilen, film çekim ve gösterimi yapabilen sinematograftan çok etkilendi ve bu araçtan satın alınması için Ekkasbaşı'na emir verdi. İlk sinema araçları İran'a 1900'de Muzafereddin Şah tarafından Batı'dan bir armağan olarak getirildi. Fotoğrafçılık tahsilini Avrupa'da yapmış olan Ekkasbaşı (sahafbaşı), birçok kez Muzafereddin Şah'ın filmini çekti.[10] Muzafereddin Şah'ın ölümüne kadar sarayda kameraman olarak çalıştı ve saraydaki özel günlerin filmlerini çekti.[11]

İran'a sinemanın girişinde, ülkeyi verimli bir ticari zemin olarak gören Batılı ünlü sinema şirketleri önemli rol oynamıştır. Sinemaya, Batılı tüketim kültürünü ülke halkına ve özellikle belli başlı sinema seyircisini oluşturan varlıklı çevrelere yerleştirmek üzere, diğer sektörlerin ülkeye girmesinde de bir köprü ödevi yüklenmişti. Batılı artistleri kuaförde yapılmış saçları, şık elbiseleriyle ve çeşitli çantalarla gören İranlı hanımlar, Paris'in son giyim ve makyaj modasını izlemek üzere, yeni açılan mağazalara ve salonlara akın ediyorlardı. Ticari sermayedarların nüfuzu, sinema ve benzeri alanlarda özgün bir üretimin başlatılmasına imkân vermiyordu. Bu tacirler için sinema, ticari faaliyetlerini bütünleyen bir girişimdi, bir bakıma reklam aracıydı. Gösterime giren Fransız filmleri, Fransız modasına ilginin artması anlamına geliyordu. Kravatlı tüccarlar, İran'a yabancı kültürün yerleşmesinin aracılığını yapıyorlardı. 19. yüzyılın son on yılında toplumun üst kesimini teşkil eden insanlar arasında, elbiseden makyaj malzemesine varıncaya kadar her şeyin Batı ülkelerinden birinin etiketini taşıması bir seçkinlik işareti kabul ediliyordu. Sinemaya gitmek de, bir Fransız parfümü tüketmeye benzer bir şekilde, seçkinlik işareti sayılıyordu. O dönemlerde gazetelerde yer alan ilanlardan birinde şöyle yazmaktadır:

10 Cemal Ümid, *Sinema-yi İran*, Tahran: Enteşarat-ı Nigah, 1369/1990, s. 21-27.
11 Hamid Şecayi, *Sinema-yi İran*, Sabt-ı Kitaphane-yi Milli, 1352-1973, s. 8.

> Bu önemli ilmî filmin amacı, muhterem hanımlara şu üç şeyi öğretmektir: 1) Güzellik, 2) Güzel Olmak, 3) Güzel Kalmak...[12]

Avrupa'da sinema, ilk gösterimlerinden itibaren kitlelerin ilgisini çekmiş ve yaygın bir eğlence aracına dönüşmüştü. İran'da ise, Şah tarafından ülkeye getirilen bu kurumu öncelikle saray çevresi benimsedi. Bu bakımdan sinema halka, ülkenin ileri gelenlerinin ve zenginlerinin yaşama tarzının bir parçası olarak göründü. Sinemanın ülkeye halkın değer yargılarını ve geleneklerini altüst edecek bir şekilde girişi, dindar kesimlerin ve ulemanın bu kuruma menfi ve eleştirel bir gözle bakmalarının en önemli nedeniydi. İran'ın ilk film kameramanı bir Müslüman'dı. Fakat Müslümanlar sinemaya mesafeli durduğu ve sinemayla uğraşmayı haram saydığı için, sinemanın bir kurum olarak yayılması gayrimüslim İranlılar kanalıyla gerçekleşti. Bu dönemde sinemanın İran'da yaygınlaşmasında Azerbaycan ve Rusya asıllı sinemacıların etkili oldukları anlaşılıyor.[13]

Avrupa ile ticari ilişkileri bulunan, bir kısmı ekalliyet mensubu birkaç butik sahibi, açılan ilk sinemaların sahipleriydi. Bundan dört yıl sonra 1904'te Mirza İbrahimhan Sahafbaşı (Ekkasbaşı), Çeraggaz Caddesi üzerinde bugünkü sinema salonlarından fazla farkı olmayan ilk sinema salonu Çeraggaz'ı açtı. Bu sinemada genellikle Fransız sinemacı Charles Pathe'nin şirketine ait filmler gösteriliyordu. Çeraggaz Sineması, Ramazan ayında faaliyete başladı ve sadece bir ay açık kalabildi. Bu sinemanın kısa ömrü konusunda iki rivayet vardır: İlk rivayete göre, Şeyh Fazlullah Nuri Çeraggaz Caddesi üzerinde bir sinema salonu açılmasını dinsizlik olarak nitelendirmiş ve bu salonu tekfir etmişti. Bunun üzerine Sahafbaşı, mecburen sinema salonunu kapatmıştı. İkinci rivayete göre ise, Sahafbaşı'nın Meşrutiyet taraftarı olduğu için sarayla arası açılmaya başlamıştı ve sinema salonuyla ilgili dedikodular sarayın sinema salonunu

12 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".
13 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 29, 35.

kapattırmasına bir bahane olmuştu. Neticede Sahafbaşı, sinema araçlarını Artaş Patmageryan (Erdeşirhan)'a devretti. Tahran'ın ikinci sinema salonu, Çeraggaz'dan iki yıl sonra 1907'de, sarayın Sahafbaşı'dan sonraki kameramanı olan Rus asıllı Rusi Han (Mehdi İvanef, 1876-1968) tarafından açıldı. Rusi Han, Paris'te birkaç film çekmiş, Muhammed Ali Şah'ın tahta çıkmasından sonra İran'da bu filmleri gösterime sunmuştu. Rusi Han'ın, Meşrutiyet taraftarı görünmediği için sarayla arası iyiydi. Salonunda göstermek için Rusya'dan film getirdi. Filmi musiki eşliğinde sunmak için bir piyanist ve viyolacı tuttu. Rusi Han'ın sarayla arası iyi olduğu için, yeni sinema salonu Farus kısa zaman içinde eşraf kesiminin bir araya geldiği bir mekân oldu. Bu sırada, yine Rus asıllı bir sinema salonu sahibi olan Agayef'le Rusi Han arasındaki rekabet şiddetlendi. Meşrutiyet'in ilanı üzerine, Rusi Han iki salonunu peş peşe kapattı. Farus'u, Mirza İsmail Kafkasi işletmeye başladı.[14]

Bu salonları, 1912'de Tebriz Ermeni'si Erdeşir Han'ın açtığı salon izledi. Erdeşir Han, sinema konusunda iki yeniliğe öncülük etti: Kadınlara yönelik olarak Hurşid Sineması'nda özel programlar başlattı ve ilk açık hava sinemasını açtı.[15] Başkentteki tam teşekküllü ilk sinema salonunun sahibi olan Ali Vekili, Paris'in tanınmış bir ayakkabı firmasının temsilcisiydi. "Düne ait eski fikirler bugünkü hayatta işe yaramazlar; beşeriyetin bugünkü faal hayatının yeni tasarılara ihtiyacı var" inancıyla sinemaya yönelmişti. Hanımların sinemaya ilgisini dikkate alan Vekili, hanımlara özel bir sinema salonu açtı. Yeni sinema salonu Sipah'ta film aralarında İran musikisi icra etmesi için bir orkestra tuttu. İran'ın ilk sinema dergisi *Sinema ve Gösteriler*'in yayını için Maarif Bakanlığı'ndan yayın hakkı istedi. Sinema artistlerinin eğitimi için merkezler kurulmasına önayak oldu. Filmlerin altyazılarının Farsça'ya çevrilmesi amacıyla, Han Babahan Mutezedi ile birlikte çalışmalar yaptı.[16]

14 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 30-40.
15 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 47.
16 Hamid Şecayi, *Sinema-yi İran*, s. 51; *"Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret"*; *Cemal Ümid, Tarih-i Sinema-yi İran, s. 41-44.*

1892/Tebriz doğumlu Han Babahan Mutezedi, Mirza İbrahimhan ve Rusihan'dan sonra İran'ın üçüncü kameramanıdır. Öncüler arasında, eserleri günümüze kadar kalabilen tek sinemacıdır. Fransa'da elektronik tahsili gören Mutezedi, Kaçarların son dönemlerinde ve Pehlevi hükümeti yıllarında saray için filmler çekti. (*Rıza Şah'ın Türkiye Seyahati*, bu filmlerden biridir.) Mutezedi, kadınlara özel sinema salonları konusunda ısrarlıydı. Erdeşir Han'ı Hurşit Sineması'nı kadınlara tahsis etmesi için ikna eden de oydu. Yine Mutezedi'nin katkılarıyla, İran musikisinin modernize edilmesinde öncü sayılan Kolonel Alinaki Veziri, şehrin en modern caddesi sayılan Lalezar'da 1925'te açtığı Sanati Sineması'nı kadın seyircilere tahsis etti. 1928'de bu kadınlar sinemasında çıkan bir yangından sonra Mutezedi, kadınların sağ tarafta, erkeklerin de sol tarafta oturduğu karışık bir sinema salonu tasarlayarak Peri Sineması'nı açtı. Vekilinin teklifi üzerine, filmlerin altyazılarının Farsça'ya tercüme edilmesi için, evinde kurduğu laboratuvarda çalışmalar yaptı. Fakat okuma yazma oranındaki düşüklük nedeniyle, bu girişim seyirci üzerinde beklenilen tesiri bırakmadı. Han Babahan Mutezedi, Ovans Oganyans yönetmenliğinde, İran sinemasının ilk yapımı sayılan *Abi Rabi*'yi çekti. Bütün bu girişimlerin sonunda devlet, sinemacılığı bir meslek olarak kabul etti ve Tahran Belediyesi, sinema salonlarından yüzde 10 civarında vergi almaya başladı.[17]

Sinema gösteriminin İran'da olduğu gibi saraydan başlatıldığı Türkiye'de, ilk belgesel film olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*, Ali Fuat Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilmişti. İlk konulu film ise, Weinberg ve Ali Fuat Uzkınay tarafından 1916-1918 yılları arasında çekilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'dır. İran'ın ilk yerli sinema filmi, Türkiye'dekine göre daha geç bir tarihte, Moskova'da sinema tahsili yapmış bir Ermeni muhaciri olan Ovans Oganyans tarafından 1929'da çekilen *Abi Rabi*'dir. Komedi türündeki bu film, Danimarka filmi *Pat ve Pataşun*'dan uyarlanmıştı. Oganyans, bu filmi çekmeye

17 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 57, 70.

başlamadan önce kurduğu Sinema Artistliği Okulu için gazetelere ilan verdi. 1929'da kurulmuş olan ilk sinema artistliği okuluna üç yüz erkek başvurdu fakat bunlardan sadece on yedisi derslere devam etti. Oganyans, Farsça'yı iyi konuşamıyordu ve öğrencilerine derslerini genellikle Türkçe veriyordu. Birkaç yıl sonra öğrencisizlik nedeniyle tamamıyla kapanacak olan bu okulun iki öğrencisi, Muhammed Han Zarabi ve Gulamali Han Söhrab, İran sinemasının ilk filmi sayılan Abi ve Rabi'de oynayarak, İran sinemasının ilk oyuncuları olarak adlarını duyurdular.[18]

Oganyans, Sinema Artistliği Okulu'nun kadınlara ve çocuklara mahsus bölümlerini açma girişiminde başarılı olamadı. Bu yönetmenin *Hacı Ağa Sinema Aktörü* (1931) adlı filmi, bir rejisörün kendisine konu aramasıyla başlıyordu. Rejisörün bir öğrencisi, ona, sinemadan şiddetle nefret eden kayınpederi Hacı Ağa'yı anlatır. Böylece Hacı Ağa'dan gizli olarak onun çeşitli hareketlerinin ve gündelik yaşantısının filmini çekerler. Hacı Ağa, kızı ve damadının bir vesileyle götürdüğü sinemada kendisini izler ve öfkelenir. Sonra seyircilerin kendisini fark ederek tezahüratta bulunması üzerine, öfkesi yerini sevince bırakır. Neticede Hacı Ağa, kızının ve damadının sinemayla ilgilenmesine razı olur.

Film, İranlı bir yönetmenin Hindistan'da çektiği *Lor Kızı* ile aynı tarihlerde sergilendiği için, beklenilen ilgiyi görmedi.[19] Diğer taraftan, Hacı Ağa tiplemesi seyircileri rahatsız etmişti. Yabancı yapımlarda hemen hiçbir şeye tepki göstermeyen seyirciler, yerli yapımlarda özellikle dinî mefhumlar ve gelenekler konusunda hassasiyet gösteriyorlardı. Dönemin milliyetçilerinin en küçük bir muhalif görüşe ve eleştiriye tahammülleri olmayışı yüzünden de konu sıkıntısı çeken yerli sinema, suya sabuna dokunmayan filmlerle işe başlamış oldu.[20]

18 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 77, 88.
19 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran*, s. 11.
20 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

İranlı yönetmen Abdulhüseyin 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 filmidir. Bu film, aynı zamanda, İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışları açısından da başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Loristan aşiretine mensup Gülnar adlı kimsesiz bir kızın hayatını konu alan film, senaryosundaki tutarsızlıklara rağmen, yerli malzemeleri nedeniyle seyirci açısından çekiciydi. Filmin çekildiği tarihte örtünme yasağı henüz kanunlaşmamıştı. (Hicapla Mücadele Kanunu ismini taşıyan bu kanun, 1936'da çıkarılmıştır.) Örtülü kadınların yüzünün sinemadan teşhiri, geleneklere aykırıydı. Ancak, film zahirde bir tepkiyle karşılaşmadı.[21]

Farsça seslendirilen ilk filmin yönetmeni ve baş oyuncusu Sepanta, *Lor Kızı*'nın ardından *Firdevsi* (1934), *Ferhat ile Şirin* (1935), *Leyla ile Mecnun* (1936) gibi filmler çevirdi. İlk filminin İran'da gördüğü ilgiye rağmen, sonraki filmlerinin gösterimine engeller çıkarıldı.[22] Yönetimin film ithalcileri ile işbirliği içinde olması, yerli sinemacıların engellenmesinin ilk nedeniydi. Sepanta, hatıralarında, Hindistan'da çevirdiği beş filmden sonra çalışmalarını sürdürmek için döndüğü İran'da sinema alanındaki girişimlerinin yabancı şirketler ve bürokrasi tarafından nasıl engellendiğini buruk bir dille anlatır. Filmlerine gösterim izni alabilmek için yüksek miktarda para ödemesi istenen Sepanta, neticede hayatını İsfahan'da bir yün fabrikasında yöneticilik yaparak sürdürmüştür.[23]

Yerli üretim her zaman sınırlı bir alanda tutuluyor, film ithalcileri destekleniyordu. Bu yüzden de, yerli film üreticilerinin yabancı filmlerle rekabet edecek filmler yapmaları imkânsız görünüyordu. Bu durumda, *Çok Hevesli* filmi *King Kong*'la yarışamıyordu. O yıllarda film çekimi için gerekli araç-

---

21 Şehla Lahici, "Mururi Ber Sima-yi Zen der Sinema-yi İran, ez Agaz ta Emruz", *Negd-i Film* 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 167.

22 Hamid Şecayi, *Sinema-yi İran*, s. 64-66.

23 Hamid Şecayi, *Sinema-yi İran*, s. 68-80; Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 209-211.

lar çok pahalıydı, sinema sanatında geçmişi olmayan bir ülke için böylesi harcamalar mantıklı bulunmuyordu. İlk film alım şirketinin sahipleri, ekalliyetten Aleksandr Loyen ve Arnold Jakopson'du. Jakopson, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Columbia, Paramount... ve Alman UFA şirketleriyle bağlantı kuran ilk sinemacıydı. 1930-1940 yılları arasında sinema salonu sayısı yükselirken, rekabet yüzünden kaliteli filmler de getirilmeye başlandı. İran Sinema Şirketi, rakipleri arasında sivrildi. Universal, Columbia, Paramount vb. ünlü Amerikan şirketlerinin en popüler filmleri, en iyi sinema salonlarında gösterime sunuluyordu. Ekalliyet mensuplarının ekseriyeti teşkil ettiği İran Sinema Şirketi, Lalezar Caddesi'nde mevcut sinema salonları içinde en büyüğünü faaliyete başlatmıştı.

Bu yıllarda, ülkedeki Amerikan hayranı kesim biçimlenmeye başlamıştı. Amerikan yıldızları, giyim kuşamlarıyla, davranış biçimleriyle bu kesime model teşkil ediyorlardı. Filmlerin gazetelerde yayınlanan ilanları bir hayli ilginçti. İlanlarda, filmde rol alan artistlerin giyim kuşamlarından, vücut ölçülerinden söz ediliyor; ayrıca, filmde görülecek yeni moda bir giysinin, eşyanın ya da makyaj malzemesinin reklamı yapılıyordu. Film ithalatçılarının yıldızların reklamı konusundaki hassasiyetlerinin iki nedeni vardı: İlk olarak, bu yolla daha fazla erkek seyircinin salonlara çekilmesinin sağlanacağına inanılıyordu. İkincisi, bu yıldızlar yaşama biçimi ve tüketim alışkanlıklarıyla İranlı kadınlara bir model teşkil ediyorlardı. Sinema salonları, hedef kitle olan kadınları sinemaya çekme yönünde özel çabalara giriyorlardı. Önceleri kadınlara çekingenliklerini kırmak için özel sinema salonları tahsis ediliyordu veya balkon bölümü kadınlara ayrılıyordu. 1931'den itibaren bu özel muamele ortadan kalktı.[24]

1931, 1948 yılları arasında Tahran'da yirmi iki sinema açıldı. İlk sesli film gösteren sinema, 1924 yılında açılmıştı. Sinema salonlarının sayısının artışı üzerine, ilk sinema yönetmeliği

[24] Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

1935'te Bakanlar Kurulu'nda onaylandı.[25] 1936 yılında Tahran'ın on sinemasında yılda yüzden fazla yabancı film gösterime girmekteydi. (1947'de iki yüzü aşan bu rakam, 1950'de dört yüze ulaşacaktır.) Bu arada, yapımcı firmaların propagandası başlamıştı; artık seyirciler Gary Cooper adı yanında Metro-Goldwyn-Mayer firmasını da telaffuz ediyorlardı. Bu rekabet havası, birçok film şirketinin İran pazarına yönelmesiyle sonuçlandı. Ayrıca, Rıza Şah'ın Hitler rejimine yakınlığı Alman UFA şirketinin işine yaramıştı. 1941'de Rusların İran'ı işgali üzerine, Alman filmleri depolara kaldırıldı. Yönetimdeki değişiklik, film ithalindeki açık kapı politikasını etkilemedi fakat ithal edilen filmlerde çeşitlilik ortaya çıktı. Dünyanın iki kutuplu şekillenişinden sonra, filmlerini İran riyali karşılığında ucuza satmalarından dolayı Doğu Bloku ülkelerinden fazla miktarda film alınmaya başlandı. Bununla birlikte, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın güç kazanması Amerikan firmalarının filmlerine rağbeti artırdı. Böylece, Avrupa'dan gelen film sayısı azaldı. Savaştan sonra UFA'dan alınan film sayısı en aza düştü. Savaşı takiben İran okullarında yabancı dil İngilizce olurken, film şirketleri Amerika'ya doğru yola çıktılar.[26]

Yabancı film egemenliği: ikinci dönem

İran'da İngiliz sömürgeciliğiyle mücadele edilen ve petrolün millileştirildiği dönem, yerli sinema tarihinin ikinci dönemi olarak gösteriliyor. Bu dönemde özellikle tiyatro alanında önemli gelişmeler oldu. Tiyatro oyuncuları için özel okullar açıldı. Filmler hâlâ en ilkel şartlarda, eski kameralarla ve ev laboratuvarlarıyla çekiliyor ve hazırlanıyordu. Sinema çevrelerinde Amerikan sinemasının bu parlak döneminde, İran'da kötü şartlar altında hazırlanan filmlerin bir pazarı olamayacağı düşüncesi hakimdi. Aynı yıllarda Mısır yapımı filmler, şarkılarıyla ve dans sahneleriyle İranlı seyircinin ilgisini çekiyordu. Bu nedenle yapımcılar, Mısır sinemasını örnek ala-

25 Seyyid Mesud Hüseyni, "Tahran'da Sinema Salonları", *Sure* 4, 1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

26 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

rak çeşitli filmler çektiler. Fakat bu filmler beklenilen ilgiyi görmedi.[27] Teknik yetersizlikler ve senaryolardaki tekdüzelik nedeniyle İranlı seyirci yabancı filmleri tercih etmeye devam ediyordu. İran'da film endüstrisinin kurulmasında öncülerden kabul edilen Dr. Kuşan'ın çabalarıyla çevrilen ilk sesli film *Hayat Tufanı* (*Tufan-ı Zindegi*, Ali Deryabeygi, 1948), seslendirme hataları nedeniyle, umulduğu gibi seyirci toplayamadı. Film, orta tabakaya mensup, entelektüel eğilimleri olan ve sanatla ilgilenen bir genç kızı konu alıyordu. Bir sanatçıyı seven genç kız, babasının zoruyla, zengin ve kötü ahlaklı bir adamla evleniyordu. Bir melodram olan bu ilk sesli filmle, İran'da sinema endüstrisinin başladığı kabul edilmektedir.[28] Türkiye'de, *İstanbul Sokaklarında* ismindeki ilk sesli filmin Muhsin Ertuğrul tarafından 1931'de çekildiği göz önünde bulundurulursa, İran'ın bu konuda yabancı film şirketlerinin hakimiyeti nedeniyle bir hayli geç kaldığı söylenebilir.

Farsi film açmazı

İleriki yıllarda fars filmi diye nitelenerek küçümsenen klişe filmlerin ilki sayılan *Şermsar* (*Utangaç*, Parsi Film, İsmail Kuşan, 1950) filminin hasılat rekoru kırması, yerli sinemada yeni bir dönemin başladığının göstergesi sayılmaktadır. Bu filmde başrolde oynayan ve asıl mesleği şarkıcılık olan Delkeş, İran sinemasının ilk starı kabul edilir. Filmin konusu şöyle: Mahcup bir delikanlı olan Ahmet'in nişanlısı Meryem, şehirli ve ahlaksız bir genç olan Mahmut tarafından aldatılır ve hamile kalır. Ahmet, Mahmut'u öldürerek hapse düşer. Meryem ise şehre gider. Kabarelerde şarkı söyler. Ünlü bir şarkıcı olur. Yıllar sonra otomobiliyle köye döner. Orada, köylü bir kız kıyafetiyle çalışırken, eski nişanlısı Ahmet ile karşılaşır...[29]

İran'ın ilk sinema eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar, 1954 yılında yazdığı bir makalede, farsi filmi, çok az bir masrafla ve

27 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".
28 *İranian Films of the Eighties: A Selection*, Tehran: Farabi Sinema Foundation, 1990, s. 4.
29 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 202-203.

sınırlı mekânlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rastgele sahneler eklenen, "kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret" bir film olarak tanımlıyor. Konular hemen hep aynıdır. Bir kadının ya da erkeğin çektiği acılar sahnelenir. Masum bir genç kız kandırılır ya da kendisi kötü tesadüfler neticesinde kötü yola düşer. Sonunda hatasını anlar ama artık geriye dönüş zordur. Kabarelerde şarkı söyler, dans eder. Bazen konu erkek etrafında şekillenir. Genç erkek kumarbaz ya da ayyaş olur, bütün servetini ve itibarını yitirir. Ailesi onu terk eder, vs... İçinde bir şarkıcının şarkı söylemediği hiçbir farsi film yoktur.[30]

Farsi filmlerin çoğunda kadın, merkezi bir yere sahipti. Kadın kahramanlar, bazen kötü ahlaklı erkekler yüzünden kötü yola düşseler bile, saf ve temiz karakterli olurlardı. Kadın oyuncular genellikle ünlü şarkıcılardan seçildiği veya tiyatro kökenli oldukları için, ille de genç ve güzel değillerdi. Filmlerin teması konuşmalarla verilir ve kadın oyuncu tarafından ifade edilirdi. Bu filmlere genellikle, yabancı filmlere alaka duymayan tahsilsiz ve cahil kesimlerin ilgi gösterdiği kabul ediliyordu. Farsça konuşmalar, ailevi meseleleri duygusal bir üslupla ele alışı, mutlu son ve bu sonla gelen ahlaki mesaj, ucuz beğeni sahibi sayılan seyirciyi tatmin ediyordu. Bu yıllarda sinema sınırlı bir seyirciye sahipti, değerden yoksundu ve topluma mesaj iletemiyordu.[31]

Saflığı ve iyi niyeti yüzünden bedbaht olan bir genç kızın tesadüfler sonunda tanınmış bir şarkıcı oluşunu konu alan *Şermsar* (*Utangaç*) filminin 1950'deki hasılatının ve bu filmi takiben çekilen benzeri filmlerin gördüğü ilginin yabancı film şirketlerini korkutacağı sanılmıştı fakat yabancı rakipler İran sinemasının yakın bir gelecekte Tahran'daki otuz sinemayı bile doyuramayacağının bilincinde görünüyorlardı. Rakip firmalar, kırklı yıllarda Farsça altyazılı olarak gösterime soktukları

30 Tuğrul Afşar, "İran'da Sinema", *Rengiyn Kcman Sinema* (Mart-Nisan 1954)'ten aktaran Gozareş-i Film (Şubat 1992).

31 Şehla Lahici, a.g.m., s. 168.

filmlerini ellili yıllarda Farsça seslendirerek seyirci sayılarını artırdılar. Herhangi bir film seyircisi, yerli film yerine, hayran olduğu Batılı yıldızların bülbül gibi Farsça konuştuğu yabancı filmleri izlemeyi yeğliyordu.[32]

Musaddık'ın öncülüğündeki milliyetçi cephenin ağırlığını koyarak İran petrollerinin millileştirilmesini öngördüğü yasa tasarısını Meclis'ten geçirttiği 1951 yılından itibaren, film piyasasında Amerika'ya bağımlılığı değiştirmeyi amaçlayan politikalar izlenmeye başlandı. O yıllarda Amerikan şirketlerinin henüz Tahran'da büroları bulunmuyorsa da, aracıların sayısı artıyordu. 19 Ağustos 1953'te Amerika'nın Musaddık yönetimine darbesi, geçen birkaç yıl içinde nispeten başarılı birkaç filmin çekildiği sinema ve tiyatroda bir duraklama dönemine girilmesine yol açtı. Tahran'ın seviyeli tiyatroları kapatıldı. Sinema piyasasına Amerikan filmleri hakim oldu. Başkentin genellikle İngilizce film gösteren iki büyük sineması Reks ve Huma'nın iki kardeş olan sahipleri, Musaddık'ı devre dışı bırakan ve daha önce Musaddık'ı görevden almak istediği için halkın büyük tepkisiyle karşılaştığından ülkeden kaçmış olan Muhammed Pehlevi'nin ülkeye dönmesini sağlayan bu darbede rol oynamışlardı. Habibullah ve Esadullah Reşidiyan adlarındaki bu iki kardeş, aynı zamanda İran-İngiliz petrol şirketinin ve İngiliz Gizli Örgütü'nün elemanları olarak biliniyorlardı.

Bu darbe, yabancı sömürüsüne karşı milliyetçi ve dini hareketleri zayıf düşürdü. Bu grupların yönetimden uzaklaştırılmasıyla, saray tarafından desteklenen tüccarlar yeniden güç kazandılar. Petrol sorunu, 1954'te İngiliz Petrol Şirketi'nin temsilcilerinin anlaşmasıyla neticelendi. Bunu takiben, ABD Başkanı Eisenhower, İran-ABD arasında dostluk ve işbirliği bildirisini yayınladı. Bu bildiriyle birlikte, 1952'de İran-İngiliz petrol şirketine karşı yapılan İran filmi *Son Nefese Kadar* depolara gönderildi. (Bu film 1979 Devrimi'nden sonra depodan çıkarılarak *İhtiyar Şeytan* adıyla gösterime sokuldu.) *Son Nefe-*

32 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

se Kadar filmi yerine, Hazar Denizi'ndeki petrol madenlerini konu alan belgesel film, bu anlaşmanın kutlanması amacıyla 1954'te gösterime girdi. Darbeden sonra İran'a giren yabancı film sayısı yeniden yükseldi.[33] Böylece, İran sinemasında uzun yıllar devam edecek olan kısır döngü netleşmeye başladı: Sansür, yapımcıları farsi film çekmeye sevkediyordu. Farsi filmlerin başarısızlığı ise, yapımcıyı film yapmak yerine ithal etme fikrine sevk ediyordu.[34]

Aynı yıllarda çevrilen *Tahran Geceleri* ve *Günahsız Mahkûm* gibi filmler, İran sinemasındaki teknik gelişmenin göstergeleri sayılır. Bir efsaneyi konu alan *Emir Arslan* (Dr. Kuşan ve Ş. Yasemi, 1955), eleştirmenlerin onayını alamasa da, gelecek on yıla kadar İran sinemasının en çok izlenen filmi ünvanına sahip olacaktır. Seyircinin bu filme ilgisi, yapımcıları tarihi ve efsanevi konulara yönlendirdi. Fakat eleştirmenlere göre aynı yıllarda İran sineması, farsi filmler nedeniyle ölümün eşiğine gelmiş sayılıyordu. Diğer taraftan, farsi filmlere alternatif olarak sinema eleştirmeni Huşenk Kavvasi tarafından çekilen *Hifdeh Ruz be İdam* (İdama 17 Gün Kala, 1956) filminde, sinema eleştirmeni Ferruh Gaffari'ye göre, "yerli bir hava yoktu." Bu film iki hafta gösterimde kalabilmiştir.[35] Sinema eleştirmeni Gaffari'nin ilk filmi ve halk arasında çekilen ilk yerli film unvanına sahip olan *Cenub-u Şehr* (*Şehrin Güneyi*, 1958) ise, gösterime girdikten üç gün sonra sansüre uğrayarak gösterimden kaldırıldı. İki sinema eleştirmeninin Kavvasi ve Gaffari'nin çektikleri filmlerle ilgili olarak basında sürdürdükleri tartışma, entelektüel sinemayı geriye götüren ve dolaylı olarak ticari sinemayı güçlendiren ilk adım olarak gösterilmektedir.[36]

1957-1963 yılları arasında İran'daki siyasi ve ekonomik değişikliklerin etkisiyle yerli film sanayisinde bir canlanma görüldü. Yabancı filmler arasında ise Rus filmleri geniş yer tutmaya

33 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".
34 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 262.
35 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 234, 265, 282.
36 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 311

başladı. Bu durum, aynı dönemde Sovyetler Birliği'nin sinema politikasında meydana gelen değişimlere bağlanmaktadır.[37] Bu dönemde çekilen gazino ve dans sahneleriyle dolu birbirinin benzeri filmler ve bu filmlerde oynayan artistlerin yaşantıları, ülkenin dini yapısına ve geleneklerine uygun düşmediği için eleştiri toplamaya başlamıştı. Fransız veya Amerikalı bir artistin kuralsız yaşantısı, İranlı bir artistte hoş karşılanamazdı. Sinemada necabet ve iffetin takviye edilmesi gerekiyordu.[38] Zahirde sinemadaki ahlaki yozlaşmayla mücadele içinde olan devletin ilgili kurumları, aslında bu suya sabuna dokunmayan filmlerin devamını tercih ediyordu.[39] Farsi filmlerin birbirini tekrarlayışı, bu filmin seyircisini İtalyan, Mısır ve Hindistan filmlerine yöneltti. Sinema endüstrisi yeni bir bunalımla yüz yüze gelmişti. Yapımcılar bu bunalım dönemini, fiziki açıdan seyircinin dikkatini çekecek yeni oyuncular üzerine kurulu filmler çekerek atlatmaya çalıştılar. Bu yıllarda sinemada kadın sadece kötü yola düşen bir kişi olarak tasvir edildi.[40]

Kadının sinemadaki bu tasviri, halkın sinemaya beklenildiği ölçüde ilgi göstermemesinin en önemli nedenlerinden biri sayılır. Diğer nedenler ise şöyle sıralanabilir: Sinema İran'a saray vasıtasıyla geldi ve halk özellikle bu dönemde saray efradına güven duyamaz bir durumdaydı. Sinemanın halka açılması yönündeki girişimlerde ekalliyet mensupları ve Rusların ön planda görünüşü, bu yeni buluşun kitleselleşmesi açısından bir engel teşkil etti. Sonraki yıllarda da sinema, kâr etmek için dünya sinemalarının en son üretimlerini taklit etmekten başka bir yol bulamadı. Bu taklitçiliği, sinemanın yerli değerlerden, gelenek ve göreneklerden uzaklaşmasına sebep oldu. Farsi filmlerin yaygınlaştığı yıllar, dünya sinemalarındaki yozlaşmaya tesadüf etmektedir. Sansür, İran sinemasının sanatsal açıdan gelişmesini engelliyor ve ticari sinemayı güçlendiriyor-

37 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".
38 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 325.
39 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 333.
40 Şehla Lahici, a.g.m., s. 168.

du. Benzeri konuların defalarca işlendiği filmler nedeniyle, zaten şifahi bir kültüre sahip olan geniş kitleler sinemadan uzak dururken, sinema seyircileri de yabancı filmlere yönelmeyi sürdürdü.[41] Yerli filmlerin seyirci toplayamayışı üzerine, Sinema Yapımcıları Derneği'nin devletten 1962'de yabancı filmlerin ithalinin sınırlandırılması yönündeki talebi karşılıksız kaldı.[42] Yabancı filmlerin rekabeti karşısında bir çözüm yolu arayan yapımcılar, destanları, efsaneleri ve pehlivanların hayatlarını konu alan filmlerin seyirci topladığını fark ettiler. Giderek ünü artacak olan Muhammed Ali Ferdi'nin başrolde oynadığı *Genc-i Karun* (*Karun'un Hazinesi*, Yasemi, 1965) üç yüz kırk beş gün gösterimde kaldı. 1966'da vasati bir yerli film, yabancı filmlerle rekabet edebilecek seviyede seyirci toplamaya başladı. Yerli film yapımcıları kendilerine güvenmeye başlamışlardı. *Genc-i Karun* gibi filmlerin halk tarafından tutulması, sinema eleştirmenlerini şaşırtan bir gelişmeydi.[43]

Altmışlı yıllarda, Şah'ın Toprak Reformu'nu takiben, yabancı firmaların İran'a seferleri çoğaldı ve yabancı sermaye akışı artış gösterdi. Bu arada, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century-Fox, Columbia... gibi Amerikan film şirketleri, filmlerinin gösterimine nezaret amacıyla İran'da şubeler açmaya başladılar. Metro-Goldwyn-Mayer'in, Tahran bürosunu açarken en iyi filmlerinden birini Farah Pehlevi'nin katıldığı bir törende gösterime sunması, bu firmanın devletle ilişkilerini daha da iyileştirdi. Halkın Amerikan filmlerine gösterdiği ilgi, çeşitli Amerikan film şirketlerini İran'da temsilcilikler açmaya sevk etti. Altmışlı yılların sonlarında, Lübnan iç savaşından dolayı, İran film piyasası o zamana kadar Ortadoğu'nun film pazarı durumundaki Lübnan film piyasasının yerini aldı.

---

41 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, "Hürmet-i Sinema der Came-yi Dini", *Negd-i Sinema 11* (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 56, 57; Hüccetülislam Seyyid Seyfullah Nehvi, "Bazkeşf-i Zarfiyetha-yi Beyan-i Sinema", *Negd-i Sinema 11* (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 90.

42 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 340.

43 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 411, 877; Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m., s. 56-57, 90-91.

Altmışlı yılların ortalarında, Hint yapımı *Sengam* filminin gördüğü büyük ilgi üzerine, Hindistan filmleri dönemi başlamıştı. Hindistan filmleri, farsi film gösterilen sinemalarda gösterime sunuluyordu. Bu noktada, İran Film Sanayii Birliği'nin yabancı filmlerin hegemonyasına karşı sadece Hindistan filmlerinin geniş çapta gösterimiyle mücadele ettiği görülüyor. Nitekim, sonunda bu filmlerin gösterimi iki sinema salonuyla kısıtlandı. Birlik, yetmişli yıllarda bir süre İran sinemalarını işgal eden Hong Kong filmleriyle de mücadele ederek bu filmlerin gösterimine de kısıtlama getirdi. Fakat Film Sanayii Birliği, Batı ve özellikle de Amerikan sinemasının hegemonyasıyla hiçbir zaman mücadele etmedi. Aslında Birlik üyelerinin çoğu zaten film ithalatçısıydı.[44]

İran televizyonu, 1969'da faaliyete geçerek bütün ülkede genç yetenekleri film çekmeye teşvik eden bir akıma dönüşen Sinema-i Azad (Özgür Sinema, 1969) akımını himaye ediyordu. Sinema-i Azad içinde yer alan birçok sinemacı, Devrim sonrası sinemasında da yer alacaklardır.[45] İran televizyonunun bir bölümü dışında hiçbir kültürel kurum sinemanın güçlenmesini istemiyordu. Bu yüzden de, yapımı fazla emek ve masraf gerektirmeyen, seyircinin ilgisini çeken melodramik öğelerin ağırlık kazandığı farsi filmlerin üretimi devam ediyordu. Sarayın hışmından çekinen yönetmenler, suya sabuna dokunmamak için ya seks filmi çeviriyor ya da şikâyet edecek gücü bulunmayan cahil ve yoksul halkı konu alıyorlardı.[46] Devlet İran filmlerinin uluslararası festivallere katılımı için çalışmalar yapıyordu ama asıl hedeflenen, Tahran Film Festivalinin uluslararası muteber bir festivale dönüştürülmesiydi.[47]

---

44 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

45 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 1035, 1039.

46 Mesud Mehrabi, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1305-1371, Tahran: Enteşarat-ı Rad, *Payiz* 1371/Güz 1992.

47 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", *Film* 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 222.

Üçüncü Cephe sinemacıları

Altmışların sonlarında ilginç bir gelişme oldu: Ferruh Gaffari, İbrahim Gülistan ve Feridun Rehnema, sinemada sonraki yıllarda semeresini verecek bir hareketi başlattılar: Bu sinemacılar, toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı bir sinemanın temellerini attılar. Bazı entelektüel sinemacılar, seyircinin ilgisini çekmeye dönük filmler yapmaya başladılar. Ticari sinemayla uzlaşarak ortaya çıkan ilk entelektüel sinemacı olan Celal Mukaddem'in bu girişiminin ilk örneğini teşkil eden *Üç Divane*[48] (1968) filmi, seyirci toplayamadı. Mesud Kimyayi'nin *Bigane Biya (Gel Yabancı,* 1968) filmi ise, eleştirmenlere göre, tedrici olarak halkın zevkini ve tefekkürünü değiştirecek ve yükseltecek yerli filmlerin haberini veriyordu.[49] Film konularını folklor, efsane, gelenek ve kadim İran kültüründen seçen Ali Hatemi'nin ünlü bir efsaneden yola çıkarak çektiği *Hasan Keçel* (1970), seyircinin ilgisini çeken filmlerden biri oldu. Film, güvercine dönüşen bir kızı anlatıyordu.[50]

Yukarıda andığımız yönetmenlerin filmleri, hem sanat değeri taşıyan hem de seyirciyi göz önünde bulunduran niteliğiyle, Üçüncü Cephe olarak adlandırılmıştır. Bu sinemacılar, gerçekçi konuları ve sahneleriyle İtalyan neorealistlerini hatırlatan filmlerinin milli (yerel) bir renk taşımasını önemsiyorlardı. Bu sinemaya dahil edilen yönetmen Nasrullah Kerimi, Üçüncü Cephe'nin farklı sinema anlayışını şöyle tasvir ediyor:

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

48 Türkiye'de *Üç Deli* olarak bilinir.
49 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 427.
50 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 556.

5. Öyle işlenmelidir ki, havas beğenmeli, avam da anlamalıdır.[51]

Daryuş Mehrcuyi ve Mesut Kimyayi, İtalyan neorealistlerinin ve Fransa yeni dalga akımlarının etkisi görülen iki sinemacıdır. *Kayser (Kimyayi*, 1969) ve *Gav (İnek*, Mehrcuyi, 1969), İran sinemasını değişmeye zorlayan ve sinemada yeni bir döneme başlangıç teşkil eden filmlerdir. Seyirci çekmeyi hesaba katan bir entelektüel film örneği olan Kayser'in konusu kısaca şöyle: Şehrin güneyinden yoksul bir genç kız, tecavüz sonucu hamile kalarak intihar eder. Kız kardeşinin intikamını almak için ölmek ya da öldürmek zorunda kalan *Kayser*'in trajedisi, yerli bir Western havasında sürer gider. Bu filmde kadının yer alış biçimi, sonraki yıllarda sinemada kadının yer alış biçimine de örnek olmuştur. Kimyayi, daha önce *Bigane Biya* filminde kadının cinselliğini kullanmış ama umduğu gibi başarı elde edememişti. Kimyayi, kadınların cinselliğinin kullanıldığı filmlerin yeni kuşak İran filmleri seyircisi tarafından tutulmadığını kısa süre içinde anladı. Hesaplı bir dönüşle, toplumun erkek egemen değerlerine dayalı, halkın ve aydınların nostaljik temayüllerine cevap veren filmlere yöneldi. Böylece Kimyayi, filmlerinde kadın kabare sahnelerinden evin en gizli köşelerine atıldı. Kimyayi'nin ve takipçilerinin Devrim'den önceki filmlerinde kadının rolü, erkeklerin bir ilavesi seviyesine indi. Bu durumda, Behla Lahici'nin ifadesiyle, farsi filmlerde kadının oyunculuğu konusunda yirmi senelik bir geriye dönüş yaşandı. Kayser gibi filmlerin kadına bakış açısı, ticari sinemaya, kadınların cinsel bir malzeme olarak kullanılmasının yaygınlaşması şeklinde yansıdı. On seneye yakın bir süre içinde çekilen birbirinin benzeri dört yüz kadar filmde kadın, hafifmeşrep bir tip olarak yer aldı. Böyle filmleri tepki göstermeden izleyen seyircinin, hatta bu filmlere karşı çıkan toplum kesitlerinin bile zihninde sinemada kadının rolü, fesada sebebiyet veren bir kötülük kaynağı olarak yer etti.[52]

51 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 555, 581-582.
52 Şehla Lahici, a.g.m., s. 170.

Gav (İnek, Mehrcuyi, 1969) ise, farsi değil İrani bir film sayılır. Sinema eleştirmeni Huşenk Hüsami'ye göre *Gav*, İran sinemasında tarihi bir noktayı temsil etmektedir.[53] Şark irfanını ve insanın duygusal bağlarını yansıtması itibariyle film, hem yerli hem de evrensel değere sahip sayılmaktadır.[54] *Gav*, o dönemin entelektüel sinema örnekleri arasında belki de bir istisnayı temsil ediyor. Şah'ın damadının başında bulunduğu Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından yasaklanan film, iki yıl sonra filmin jeneriğine hadisenin elli yıl önce, yani Pehlevi rejiminden önceki dönemlerde geçtiğini gösteren ibarenin eklenmesiyle beraat etti. Ticari farsi filmlerin piyasaya egemen olduğu bir dönemde sosyal konulara temas eden bir filmin seyirci bulacağı düşünülemiyordu. İran sinemasının canlı tanıklarından ve filmin oyuncularından İzzetullah İntizami, Ayetullah Humeyni'nin bu filmi seyrettiğini ve beğendiğini anlatır. Farah Pehlevi'nin de beğenisini topladığı söylenen filmden Ali Şeriati övgüyle söz ederek, bu filmde yabancılaşma (alienation) problemini insanın bütün anlamlarıyla ve bütün varlığıyla hissettiğini söylemektedir.[55]

Senaryosu psikolog Gulam Hüseyin Saidi'ye ait olan, Hasan ile ineğini konu alan film, İran'ın güneyinde şehre çok uzak bir köyde geçiyor. Köyün tek ineğinin sahibi olan Meşhedi Hasan, bu hayvana aşırı derecede bağlıdır. Günün birinde ineğin boynunda bir yara çıkıyor. Köylüler, Hasan üzülmesin diye, onun köyde bulunmadığı bir sırada ineğini öldürüp gömüyor, Hasan'a da ineğinin kaçtığını söylüyorlar. Ancak, hakikati anlayan Hasan, ineğinin yaşadığı ahırın bir köşesine çekilerek düşüncelere dalıyor. Üzüntüsünün etkisiyle, giderek kendisini inek zannetmeye, inek gibi algılamaya başlıyor. Köylüler Hasan'ı hastahaneye götürmek istiyorlar. Ölmek isteyen Hasan, yolda kendisini bir tepeden aşağıya atıyor.

53 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 539.
54 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 548
55 Ali Dölek, Yeni Şafak (21 Haziran 1996).

Hayatın geleneksel olguları ve aslında yaşam için lazım olan şey, yani Hasan'ın ineği kolaylıkla yok ediliyor. Bir köylünün, hatta bütün köy halkının bir ineğe bağlı olması, aslında onların maddi açıdan ne kadar kötü bir durumda olduğunu gösteriyor. Mehrcuyi'nin *Gav*'ı, Pehlevi rejimine açıkça eleştiri getiren sayılı filmden biridir.

Yerli film endüstrisinin çöküşü

Gav'ın sansürün hışmına uğraması, İran'da sansürün, "saltanatın kaynağını koruma ve geri kalmışlığın tebliği" gibi konulardaki hassasiyetini gösteriyordu. Slayt ve film gösterimini düzenleyen tüzükte yer alan yirmi yedi madde içerisinde pek çok hüküm ihmal edilirken, bu iki konuda sansür mekanizması son derece hassas çalışıyordu. Bu hassasiyet, yapımcıları ve film ithalcilerini seks ve şiddet filmlerine yönlendiriyordu. Bazı filmler, sansüre uğrayan sahneleri yerine raks sahneleri konularak gösterim izni alabiliyorlardı. Eleştirmenlere göre sansür, İran sinemasının gelişememesinin ve yabancı film egemenliğinin en önemli nedeniydi.[56]

Yetmişli yıllarda Amerikan filmleri İran'da, yaklaşık olarak Amerika'daki ilk gösterimleriyle aynı tarihlerde izlenebiliyorlardı. 1971'den itibaren, son model ve çeşitli tüketim maddeleri İran mağazalarında sergilenmeye başlanmıştı. Bu yıllarda Amerikan tarzı bir hayat sürmek, Tahran'ın zengin hatta orta kesim ailelerinin en tabii ideali olmuştu. Bu arada, sermayedarların hareket sahalarını genişletme ihtiyacı, ahlaki sınırları zorlamaya başladı. Bu yıllarda Amerika ve Avrupa'da başgösteren seks filmi furyası İran'a da yansıdı. Devlet, film ithalinde mesele çıkmasın diye, müstehcen filmlere yönelik sansür mevzuatını yumuşattı. İran sinemalarında ilk olarak İtalyan seks filmleri gösterildi. Film ithalatçıları genellikle saraya yakın kimselerden oluşuyordu.[57] İthal filmlerle rekabet etmek isteyen yerli yapımcıların seks ve şiddet filmlerine devam etmesi,

56 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 883, 887.
57 "Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret".

yerli film sanayiini çökme noktasına götürmekteydi. 1977'de sadece dokuz film çekilmişti.[58]

Devrime kadar İran sinemalarında, Amerika ve Avrupa filmleri yanında Hindistan, Türkiye ve Hong Kong filmleri de gösteriliyordu. Bunun yanında, ellili yıllarda farsi filmler halk arasında rağbet gördüğü, hatta bu tür filmler gişe rekorları kırdığı halde yalnız birkaç sinema bu filmleri gösterime sokuyordu. Ellili yılların ortalarında Tahran'ın o devirde eğlence merkezi sayılan Lalezar bölgesinin dışında da sinema salonlarının açılması, farsi filmler için yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Bu salonların açılışıyla yavaş yavaş şehrin güney bölümündeki bakımsız sinema salonları yerli filmlere, kuzey bölümündekiler ise yabancı filmlere tahsis edildi. Küçük şehirlerde farsi filmler yabancı rakiplerini devre dışı bırakıyordu.

Farsi film izleyicisinin ilgisini çeken bir sinema da, Türk Sineması'ydı. İran'da Fahrettin adıyla tanınan Cüneyt Arkın'ın tarihî filmleri, yetmişli yıllarda geniş ilgi görüyordu. Bunun dışında, Türk Filmi, başta melodramik öğelerin vazgeçilmezliği olmak üzere birçok özelliğiyle Farsi Filmi etkilemişti. Bu etki, farsi film senaryolarının Türk filmlerinin senaryolarına benzerliğinde izlenebiliyordu.[59]

Bu yıllarda, entelektüel sinema ince bir damar halinde gelişmesini sürdürüyordu. *Çeşme (Arbi Evensiyan*, 1972), tipik bir entelektüel film olarak İran sinema tarihine geçmiştir. Beş gün gösterimde kalan film, ölüm ve yalnızlıkla sona eren bir aşkı anlatıyor. Gerçekdışı (veya temsili) anlatımı nedeniyle İtalyan yönetmen Antonioni'nin filmlerini çağrıştıran *Çeşme* için Evensiyan, "Bu filmi ben, kendim için çektim" demekteydi. Eleştirmenler, bir şiir gibi diye tanımladıkları filmin yönetmeni Evensiyan'ı da şair olarak nitelendiriyorlardı. Fakat film, seyirciyle irtibat kuramayışı nedeniyle, sinema değeri açısından kusurlu görülüyordu. Çeşme, neticede, seyircinin tahammül

58 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 636, 731.

59 Daryuş Modbiyan, "Filmname der Sinema-yi İran", *Ferhenk ve Sinema* (*Ordibeheşt* 1371/Nisan-Mayıs 1992), s. 34.

edemediği bir film sayıldı. Böyle bir filmin yapımının İran halkı için çok erken olduğu söylendi. Bir sonraki yıl ise, *Söhrab Şehidsales*'in konusu, başlangıcı ve sonu olmayan filmi *Yek İttifak'ı Sade* (Basit Bir Hadise, 1973), seyircinin ilgisizliğiyle karşılaştı.[60]

Devrim sonrası İslamcı sinema eleştirmenlerine göre, İran sinemasındaki farsi film ve entelektüel film akımlarının her ikisi de halka yabancıydı. Sistemi sorgulamayan entelektüel sinemacılar, halkın milli ve dini değerlerini kolaylıkla sorgulayabiliyorlardı. Sinema halka o kadar yabancı ve düşmanca bakıyordu ki, Devrim sonrası sinemasına ondan teknik bir deneyim dışında bir şey kalması mümkün değildi.[61] Sinema yazarı Muhammed Etbayi, Devrim öncesi entelektüel sinemayı, genellikle acı bir dille ve kara mizahla insanların çevresiyle ve toplumla mücadelelerine yer veren protest bir sinema olarak tasvir ediyor.[62] Yönetmen Kiyanus Eyyari, Devrim'den önceki sinemada bir filmin kalitesinin ve entelektüel düzeyinin yüksekliğinin seyirci sayısının sınırlı olmasıyla ölçüldüğünü söylüyor. Sinema eleştirmeni Behmen Maksudlu, Devrim öncesi sinemayı birkaç entelektüel sinemacının hareketi olarak niteliyor. Maksudlu'nun, sabık rejim döneminde olumsuz koşullar altında çektikleri filmlerle Devrim sonrasının nitelikli sinemasını hazırladıklarını öne sürdüğü on kadar yönetmenin içinde, Devrim'den sonra da çalışmalarını sürdüren şu yönetmenlerin isimleri yer alıyor: Nadiri, Beyzayi, Kimyayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi.[63]

1976 yılından itibaren sansür nedeniyle çalışmaları sınırlanan İranlı sinemacıların Batı ülkelerine göç etmeye başladıkları görülüyor. Bu sinemacılar içinde en önemlileri, Söhrab Şehidsales ve Emir Nadiri'dir. Devrim'den sonraki yeni İran sinemasının yolunu açan yönetmen olarak gösterilen Nadiri'nin en

60 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 631-632.
61 Nasır Nebizade, "Nima-i Nazdik Sinema-yi İran", *Keyhan Ferhengi* 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993), s. 92-97.
62 Muhammed Etbayi, Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani".
63 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?", *Dünya-yı Sohen* (Esfend 1370/Şubat-Mart 1992), s. 62-72.

önemli filmleri, *Devende (Koşucu*, 1985) ve *Ab, Bad, Hak*'tır *(Su, Rüzgâr, Toprak*, 1989). Mahmelbaf'ın İran sinemasının Niyma Yusiç'i olarak andığı Söhrab Şehidsales, Alman sinemasının etkisi altında filmler yaptı. Şehidsales'in *Tabiat Bican (Cansız Tabiat*, 1975) isimli filmi, yetmişli yılların en önemli entelektüel sinema örneği olarak gösterilmektedir.[64] Sinema eleştirmeni Huşenk Hüsami'ye göre, Devrim'den sonra (1992'ye kadar), bu filmin düzeyine çıkan tek bir film yapılmamıştır. Ne var ki, eleştirmenlerin o dönem sinemasının yüzakı olarak nitelendirdikleri film gösterime sunulduğu zaman seyirciler salonu boşaltmışlardı.[65]

Devrim'den önceki son iki yılda yerli film üretimi neredeyse durmuştu. Sinemacılar ya yabancı film gösteriyor ya da bazı yerli filmleri yeniden gösterime sokuyorlardı. 1977'de Üçüncü Cephe sinemacılarından gösterime giren tek film olan *Sutedelan (Ali Hatemi*, 1977), gişe açısından büyük bir başarı gösterdi. Aynı yıl Mehrcuyi, kan ticaretini konu alan *Daire*'yi çekti.[66] Mehrcuyi, bu filminin ismini bir Hâfız şiirinden aldığını söylemektedir. *Daire*, Hafız'ın şiirinde dünyayı, bu filmde ise bir insanın kanının diğer bir insana intikalini (devrini) simgelemektedir. İran sinemasının Devrim'den önce gösterime giren son filmi, Abbas Kiyarüstemi'nin sinemalarda umumi gösterimi yapılan ilk filmidir: *Gozareş (Haber*, 1978). *Gozareş*, filmdeki iki yaşındaki çocuğun başarılı oyunu ve ilk kez bir filmde seslendirmenin oyuncular tarafından çekim sırasında gerçekleştirilmesi nedeniyle dikkatleri çekmiştir. Ne var ki, Kiyarüstemi, o günün şartlarında mesleki geleceği konusunda ümitli değildir.[67]

19 Ağustos 1978'de Abadan'da Raks Sineması'nda, Kimyayi'nin *Geveznha (Geyikler*, 1976) filmi gösterilirken yangın çıktı. Salondaki yedi yüz seyirciden altı yüzünün feci şekilde yana-

64 Sure (*Sinema Özel Sayısı*) (Payiz 1370/Sonbahar 1991).
65 Behmen Maksudlu ile söyleşi, a.g.m.
66 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 731, 735.
67 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 740, 828.

rak can verdiği bu facia üzerine devlet, bir günlük genel yas ilan etti. Bu hadiseden üç gün sonra hükümet istifasını vermek zorunda kaldı. Halkın protestosunun Raks Sineması yangınından sonra sinemalara yönelmesi anlamlıydı. Sonraki günlerde Tahran'da yirmi beşten çok sinema salonu ateşe verildi. Devlet, bu yangınları aşırı dincilerin çıkardığını öne sürdü.[68] *Tarih-i Sinema-yi İran* [İran Sineması Tarihi] yazarı Cemal Ümid, o tarihlerde sinema salonları dahil, umumi mekânların planlı ve düzenli bir şekilde ve birçok yerde Devrim'in coşkusuna kapılmış heyecanlı gençlerden istifade edilmek suretiyle, devlet memurları (SAVAK) tarafından ateşe verildiğini yazmaktadır. Bu yangınlarla amaçlanan, yeni kurulan hükümetin ülke çapında yayılan rejim karşıtı gösteriler karşısında aciz kalışı nedeniyle, askeri darbe için ortam hazırlamaktı. Bu ortamda sinema salonları, göstericilerin saldırısına uğrayan ilk mekânlar oluyordu. Fakat muhalif grupların sözcüleri, "Bizim hedefimiz halkın servetini yok etmek değil" diyerek, sinema yakma eylemlerinin sorumluluğunu kabul etmediklerini açıkladılar.[69]

68 *İran İslam İnkılâbı*, s. 342.
69 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 747, 749, 752.

DEVRİM'DEN SONRA İRAN SİNEMASI

Yeni bir sinema hayali

Yeni İran sinemasının dışarıya açılmasında etkili olan isimlerden Alinza Şeca Nuri, 1983'te dar bir bütçeyle ve kısıtlı imkânlarla başlattıkları sinema faaliyetlerinin durumunu, Said İbrahimifer'in *Nar-o Ney* filmindeki bir sahneyle açıklıyor:

> Küçük bir çocuk havuzun kenarında oturmuş, ağaçtan suya düşen narın aksini elleriyle yakalamaya çalışıyor. Belki seyirci çocuğun bu hareketini gülünç bulabilir. Ama ben o çocuğun yerinde olsaydım, hayallerim gerçekleşip de ağaçtaki nar suya düştüğünde, salona dönerek seyircilere gülerdim. Onlarla alay etmek için değil, gelecekten ümitvar olsunlar diye yapardım bunu. Çünkü insanın elde ettiği, gerçekleştirdiği ne varsa, başlangıçta ulaşılmaz bir hayal gibi görünmüştür.[70]

Devrim sonrası sinemasının ilk dönemi olarak mütalaa edilen yıllarda sinema ortamı, Şeca Nuri'nin ya da herhangi bir sinema izleyicisinin karamsarlığa kapılmasına yol açacak bir

70 Celal Hüsrevşahi, Baztab-ı Sinema-yi Novin-i İran der Cihan, Tahran: Enteşarat-ı Gazal, 1370/1991, 81.

manzaraya sahipti. Devrim sırasında seks filmi gösteren sinema salonlarının yakılışı, sinemacıların meslek hayatlarının geleceği konusunda karamsarlığa kapılmalarına yol açtı. Sinema sanatçılarının ve usta yönetmenlerin bir kısmı Batı ülkelerine göç ettiler, bir kısmı da başka mesleklere yöneldiler. Devrim'den hemen sonra sinemaların faaliyeti durduruldu fakat aradan bir ay geçmeden, Kültür Bakanlığı sinemaların bir an önce faaliyetlerine başlamasının zaruri olduğuna karar verdi.[71] Sinemalarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek dokuz kişilik bir Film ve Sinema Şurası kuruldu. İlk birkaç yıl, 1983'e kadar sinema adına bir belirsizlik vardı. Yerli film şirketlerinin yabancı filmlerin rekabeti yüzünden taşıdıkları korku ve çekingenlik devam ediyordu. Sinema piyasası, daha önce depolanmış bulunan yabancı filmlerin tasallutu altındaydı. Bu durum karşısında yerli sinemacının hayat şansı bulunmuyordu. O sırada izlenen sinema politikasına göre, bir film yapan İranlı yapımcıya iki veya dört yabancı film getirme hakkı tanınıyordu. Böylece, 1981'e kadar hemen hemen hiç film yapılmadı. 1981, 1982, 1983 yıllarında sırayla yirmi sekiz, on yedi ve sekiz film yapıldığı, dolayısıyla yerli film üretiminin giderek azaldığı görülüyor.[72]

İstatistiklerde, 1976 yılında her sene gösterime giren dört yüz elli filmden yalnız on beşinin yerli yapım olduğu belirtiliyor.[73] Dinî otoriteler, film ithali konusunda farklı görüşler bildiriyorlardı. Bazılarına göre, ithâl edilen filmler devrimci filmlerdi çünkü bu filmlerde kolonyalizme, emperyalizmin baskısına karşı savaşan insanların mücadelesi anlatılıyordu. Ama aynı filmlerin ithaline, devrimci maske giydirilmiş Hollywood filmleri oldukları gerekçesiyle karşı çıkan âlimler de vardı. Böylece Devrim'den birkaç ay sonra, Haziran 1979'da ithal filmlerin sayılarını bir hayli azaltan eleme dönemi başla-

71 Perviz, Gozareş-i Film, s. 83.

72 Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat (20 Mehr 1371/12 Ekim 1992).

73 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Risalet.

dı. Önce emperyalist ve antidevrimci nitelikte bulunan Türk, Hint ve Japon filmleri, bunların ardından da Amerikan filmleri yasaklandı. Devrim'den sonraki ilk üç yılda ülkeye getirilen sekiz yüz doksan sekiz filmin beş yüz on üçü geri çevrildi. Fakat Batı ülkelerinden gelen filmlere karşı toptan bir yasaklama olmadı. Mevcut ihtiyacı karşılamak amacıyla, Devrim öncesine ait birçok film gözden geçirilerek, belirlenen İslami ölçülere uyduruldu. Bazı filmler kesintilerle düzenlenerek yeniden isimlendirildi. Normlardaki belirsizlik nedeniyle, bazı filmlerinin isimlerinin içerikte fazla değişiklik yapılmadan defalarca değiştirildiği oldu.[74]

Film çevrimine getirilen yeni ölçüler konusundaki tereddütlerin ve savaş şartlarının etkisiyle Devrim'in ilk yıllarında, eski yönetmenlerden Behram Beyzayi ve Emir Nadiri dışında kimse film yapmaya cesaret edemedi. Hem yapımcılar bu alana para yatırmayı riskli buluyordu, hem de henüz kimse tam olarak ne söyleyeceğini bilemiyordu. Yeni kurallar rol yapma süreçlerini de etkilemişti. Hükümet görevlileri film setlerine gelerek, film çekimlerinin ve çekim ortamlarının ahlaka uygunluğunu kontrol ediyorlardı.[75] Eski yönetmenler tarafından çekilen, dindarların hicvedildiği, *Hacı Washington* (Ali Hatemi, 1983), bir SAVAK ajanının aklandığı *Hatt-ı Kırmız (Kırmızı Çizgi,* Kimyayi, 1983) ve *Merg-i Yezdgerd (Yezgerd'in Ölümü,* Behram Beyzayi, 1983) gibi filmler, sinemanın henüz değişen şartlara uyum gösteremediğinin örnekleridir.[76] İlk yıllarda çekilen filmlerde pek kadın oyuncu bulunmayışı da, bu tereddütlü dönemin göstergelerinden biridir.[77]

Bu dönemde, Ali Şeriati'nin "İslami gençliğin duygu ve düşüncelerini sanatsal yollarla ifadesi" yönündeki çağrısına uyan genç sinemacıların Devrim'den önce kurduğu Ayat film

74 Hamid Nafici, "İran'da İslami Film Kültürü", Selam (9-10 Eylül 1997).
75 Hamid Nafici, a.g.m.
76 Behmen Maksudlu ile söyleşi, a.g.m.; "Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini", Keyhan (14 Behmen 1370/3 Şubat 1992).
77 Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat.

şirketinin yaptığı bazı filmler, "Nasıl bir sinema?" sorusunun cevaplandırılmasında önemli bir tecrübe teşkil etti. Bu şirketin üyeleri, ileriki yıllarda sinema endüstrisinde ve Farabi Sinema Enstitüsü gibi kurumlarda bu sorunun cevabını aramayı sürdürdüler.[78]

1984-1985'e kadar sinema yeteri kadar faaliyet gösteremedi. Televizyon, şer'i ve ahlaki sakıncaları nedeniyle yabancı filmleri yayınlamakta zorluk çektiği için yerli film üretimine ihtiyaç duyuluyordu. Bu nedenle ilk yıllarda televizyon dizilerinin yapımına önem verildi. *Serbideran*, *Mirza Kuçek Han* gibi diziler çekildi. O yıllarda Kültür ve İrşad Bakanı olan Hüccetülislam Hatemi, sinemanın faaliyete geçmesini sağlayacak zemini oluşturmak üzere harekete geçti. Sinemada sınırlamaları ve engelleri ortadan kaldırarak yapımcılara bu alana sermaye yatıracak güvenceyi verdi. Fecr Film Festivali, sinemacıları teşvik etti. 1984 yılında Farabi Sinema Enstitüsü'nün kurulması ve bu kurum bünyesinde uzman bir ekibin sinema için planlamalar yapmayı üstlenmesiyle, Devrim sonrası sinemasının ikinci dönemi belirgin olarak başlamış oldu. Bu ekip, milli sinemanın altyapısı oluşturulduktan sonra yönetimin rolünün yol gösterme, finansal destek sağlama ve etkinliklere nezaret etmekle sınırlı kalmasını öngörüyordu. Üretim ve gösterim aşamasında filmlerin çeşitli teşvik kaynaklarından yararlanmasını sağlayacak sistemler kurulacaktı. Milli sinema endüstrisinin durumu, sermaye, materyal, teçhizat ve insan gücünü kapsayan kaynak ve harcamalar açısından değerlendirilerek makro ölçekte bir programlama yapılması zorunlu görülüyordu. Makro yönetim düzeyinde hükümetin, sinema endüstrisinin varlığının, kültürel ve teknik gelişiminin kişisel çıkarların baskısına maruz kalmaması için inisiyatifi ele alması bekleniyordu.[79]

78 Cihan Aktaş, Seyyid Muhammed Beheşti ile 1993'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün Tahran'daki merkezinde gerçekleşen söyleşi, Hamid Nafici, a.g.m.

79 M. Mehdi Dadgu, "Ulusal İran Sineması ve Bu Sektörün Gelişip Büyümesinde Yönetimin Rolü".

Böylece, ilk aşamada araç, hammadde, uzman temini yoluna gidildi, teknik ve ekonomik problemler çözümlendi. Bu aşamada atılan adımların birçoğu, devlet sorumlularının, sinema politikasını üreten çevrelerin ve sinemacıların eseriydi. Ancak ikinci aşamanın gerçekleşmesi, film yapımcılarına ve seyircilerine bağlıydı. Bu aşamada, daha uzun vadede kültürel, sanatsal ve nitelikli bir sinemanın gerçekleşmesini sağlayacak çalışmalar başlatıldı. Üç yıl gibi bir sürede sinemanın altyapısı sağlanırken, yılda en az kırk nitelikli film yapımı hedeflendi. Sinema eğitimi için imkânlar hazırlandı. Geçmiş sinemacılardan farklı yeni bir sinemacılar topluluğu oluşması amaçlanıyordu. Bununla birlikte, isimleri Devrim'in hedefleri bakımından olumsuz çağrışımlar taşımayan yönetmenler ve oyuncular da işbirliğine davet edildiler. Amerikan filmlerinin etkisindeki sinema ortamının kültürel bağımsızlıktan yola çıkan bir kavrayışa kavuşması ve yeni sinemanın gelişimi için, bu konuda söz sahibi olanların görüşlerini serbestçe belirtebileceği, eleştiriye açık bir zemin oluşumu hedefleniyordu. Farabi sorumluları, uzun vadede sanatçılarda ve seyircilerde sinema kültürü oluşturulmasını hedefliyorlardı. 1987 yılı, bu hedefin epeyce yakınlaştığı ve inandırıcılık kazandığı bir tarih olarak gösterilmektedir.[80]

Üçüncü aşama, teknolojide gelişmenin, estetik tecrübe edinmenin ve kültürel akımları tanımanın amaçlandığı niteliksel gelişme dönemi olarak tarif ediliyor. Son iki boyuta, özgün bir

80 1987'de sinemanın durumu 1983 ve 1984 yıllarıyla karşılaştırıldığında şu rakamlar karşımıza çıkıyor: 1983 yılında sinema salonlarında gösterilen filmlerin yüzde 31.12'si yerli, yüzde 68.77'si yabancıdır. 1987 yılında yerli film oranı yüzde 70.20, yabancı film oranı ise yüzde 29.80 olmuştur. 1983 yılında yüzde 34.83 olan yerli film seyircisi oranı 1987 yılında yüzde 63.34'e yükselirken, 1983 yılında yüzde 65.17 olan yabancı film seyircisi oranı 1987 senesinde yüzde 36.66'ya düşmüştür. Benzeri bir değişme yapımcılar arasında meydana gelmiştir. 1984 yılında faaliyet gösteren yapımcıların yüzde 55'i eski çehrelerden oluşuyorken, yüzde 45'i Devrim'den sonra sinema alanına yönelen kimselerdi. 1987'de eski yapımcıların oranı yüzde 24'e düşerken, Devrim'den sonra sinemaya atılan yapımcıların oranı yüzde 76'ya yükselmiştir. Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı) 46 (1362/1988).

sinema ortaya konulması ve uygun bir sinema dili edinilmesi için önem veriliyordu. Batı sinema ekollerinin taklitçisi olmamak, maddeci bir bakışla hareket etmemek, söylenecek sözün dinî bir mektebe bağlı olması gibi ilkelerden yola çıkılıyordu. Şu var ki, dinî bir mektebe bağlı olmak, sinemada sadece dinî diye bilinen sembollerin ve konuların yer etmesi şeklinde anlaşılmamalıydı. Dinî bir duyarlılığın sahibi olarak işlenen her konunun dinî sinema kapsamına gireceği kabul ediliyordu. Sloganlarla yüklü, dindarlık adına formlarla ve klişelerle kaplı filmler yapmak amaçlanmıyordu. Devrim'in ilk yıllarında, sabık rejime bağlı, SAVAK'la işbirliği yapan menfi tiplerin ve devrimci müspet tiplerin yer aldığı, birçok açıdan Devrim öncesi filmlerinin uyarlanması gibi görünen filmler, İslami ve devrimci film sayılıyordu. Farabi Sinema Enstitüsü'nün himayesiyle çevrilen ilk filmlerde sinemacılar, beklenildiği gibi, Devrim'le alâkalı konuları işlemediler. Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Muhammed Beheşti, bu dönemdeki amaçlarını bize şöyle izah etmişti:

> Sinema geçmişimizin çok köklü ve sağlam olmaması nedeniyle, yakın vadede mükemmel bir sinema oluşturmamız mümkün değildi. Dinî düşünceye dayalı başarılı bir sinema oluşumu için bir kuşağın, hatta daha fazlasının faaliyeti ve çabası gerekiyordu. Bu sinemayı oluşturacak elemanları ithal edemeyeceğimize göre, kendimiz yetiştirmeliydik.

1985'ten itibaren, İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı tarafından başlatılan bir uygulamayla, bir sinema sektörünün oluşması için, yabancı filmler karşısında yerli yapımlara destek verildi. Sınırlı sayıdaki yabancı film, sansüre tâbi olarak gösteriliyordu. Seyirci de, başı sonu belli olmayan sansür edilmiş filmler yerine, başı sonu belli olan yerli filmleri seyretmeyi tercih etmeye başlamıştı. Eski sinemacılar köşelerine çekilmişken, Farabi Sinema Enstitüsü'nün desteği ve teşviki neticesinde, sayısız genç sinema alanına yöneldi.[81]

81 Hayde Fehari, "Engel ve Aşamalardan Geçiş Sürecinde İran Sineması",

1984 yılında yirmi iki film yapıldı. Ertesi yıl bu sayı elli yediye çıktı. Genellikle yılda ortalama elli-altmış civarında film yapımı hedefleniyordu. Özel teşebbüs yabancı film getiremiyordu. Farabi Sinema Enstitüsü'nün denetimiyle, yılda yaklaşık olarak kırk yabancı film gösterime giriyordu. Bu filmler, dünya sinemalarının en seçkin yönetmenlerinin en iyi filmleri arasından seçiliyordu. Amerikan filmlerinin gösterilmeyişi, yapımcıların ve seyircilerin Amerikan filmlerinin alışkanlığından kurtulmalarına yardımcı bir uygulama sayılıyordu.[82]

Yukarıda değindiğimiz gibi, Farabi Sinema Enstitüsü tarafından hedeflenen sinemanın niteliksel gelişmesi 1987'den sonra fark edilmeye başladı. Bu gelişmeyi sağlayan etkenler şöyle sıralanmaktadır:

- 1984'ten sonra İran'a yabancı film girişi yasaklandı.
- Taşra sinemacılarının desteklenmesi politikasına bağlı olarak, mahalli öğeler taşıyan senaryolar teşvik edilmeye başlandı.
- Sinemada, özel kesimin yatırım yapmasını sağlayacak güven ortamının sağlanması amacıyla vergi indirimlerine gidildi.
- Sinema için gerekli materyal ve teçhizat üretilerek, ödeme kolaylıklarıyla özel sektöre dağıtılıyordu.[83]

Ayrıca, sinema kültürüne sahip bir sinema çevresi oluşmaya başlamıştı. İran Radyo ve Televizyonu Üniversitesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-Tiyatro Bölümü mezunları, genellikle önce tiyatroya, sonra sinemaya geçiyorlardı. Ya da Sazman-ı Tebligat-ı İslami ve Hane-i Sinema gibi kuramların açtığı yönetmenlik ve oyunculuk kurslarında yetişiyorlardı. Doksanlı yıllardan bakılınca, İran sinemasının yönetmenleri-

Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994), s. 44-45.

82 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Risalet.

83 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı); Seyfullah Dad, Hanevade 55 (27 Ordibeheşt 1377/17 Mayıs 1988).

nin ve sinema yazarlarının yüzde 90'ının, Devrim'den sonra bu işe başlamış kimselerden oluştuğu görülüyor.[84]

Devrimden sonra bir süre ideolojik bir arındırmaya tâbi tutulan filmler, 1987'den itibaren sanatsal düzeyine göre değerlendirilmeye başlandı. Gösterime giren yerli ve yabancı filmlerin derecelendirilmesi farsi film yapımcılarını kısıtlarken, sanat sinemasını güçlendiren bir uygulama olmuştur. Filmlerin derecelendirilmesi, sinema emekçilerinden, akademisyenlerden, yazar ve sinema eleştirmenlerinden oluşan elli kişilik bir heyet tarafından gerçekleştirilmektedir. Filmler a, b, c, d şeklinde dört düzeyde sınıflandırıldı; iyi filme, iyi yönetmene ve iyi senaryoya daha fazla imkânlar sağlandı. En iyi sinema salonları ve sinema seyircisi bakımından en elverişli saatler, kaliteli sayılan, sanat değeri taşıdığı düşünülen filmlere ayrıldı. Verilen destek nedeniyle, a ve b sınıfında olan kaliteli filmlerin ortalama kazançları yükselirken, c ve d sınıflarına girenler genellikle kâr edemediler, a ve b grubuna dâhil olan filmlere daha yüksek bilet ücreti, televizyonda ve otobüslerde, umuma açık alanlarda reklam ve taşra sinema salonlarında daha iyi şartlarda gösterime konulma imkânı tanındı. Fakat c ve d grubundaki filmler aynı kanallarla reklam şansına sahip olmadıkları gibi, d grubunda değerlendirilen filmler taşra salonlarında gösterilmediler. d sınıfı (kalitesiz) film yapan şirket genellikle zarar etti. Son iki gruptaki filmlerin yönetmenlerinin çalışma izni tehlikeye düşebilirdi, c grubu bir film yapan yönetmen, iki yıl destekten mahrum kalıyordu. 1992'den sonra derecelendirmelerde d grubu kaldırılarak, filmler üç grupta değerlendirilmeye başlandı.[85]

Neticede, özenle çekilmiş filmlerin ticari başarısı, yapımcıları bu tür filmlere daha fazla yatırımda bulunmaya sevk etmektedir. Daha yüksek bir fiyatla uygun zamanda uygun se-

84 Cihan Aktaş, Seyyid Muhammed Beheşti ile 1993'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün Tahran'daki merkezinde gerçekleşen söyleşi.

85 Ünsiye Necefi, "İran Sineması ile On Yıl", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373); Muhammed Etbayi, "Yeni İran Sineması Dosyası: Kendine Yeterlilik Savaşı", Selam (1 Behmen 1371/21 Ocak 1993); Seyfullah Dad. Hanevade.

yirciye sunulduğu için, kaliteli yapımların hasılatı yükselmektedir. Bu planla sinemada tabii bir tasfiye başlamıştır. Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Muhammed Beheşti, bu konudaki yaklaşımlarını, "programlama ile film üretenleri iyi sanatçı yapmaya imkân yoktur. Aynı zamanda, seyircinin beğenisini de süratle değiştirmek mümkün değildir" diye açıklamaktadır.[86]

Devrim'in gerçekleştiği 1979'da bütün ülkedeki sinema salonu sayısı dört yüz yirmiydi. Sonraki yıllarda bu salonların çoğu kapandı. Devrim'den önce Tahran'da yüz on beş sinema salonu vardı. Devrim'in ardından bunlardan yetmiş dokuzu çalışmalarına yeniden başladı. Bu salonlardan bazıları, yoksullara yardım amacıyla kurulan Bünyad-ı Müstazafan'a bağlandı.[87] Şah döneminde genellikle Batı kökenli popüler isimleri olan sinema salonlarına, Devrim'den sonra İslami ve antiemperyalist çağrışımları olan isimler verildi. Tahran'daki Atlantik Sineması Afrika, Empire Sineması İstiklal, Royal Sineması İnkılâp, Altınkent ise Filistin adlarıyla çağrılmaya başlandı. 1998'de bütün ülkede toplam salon sayısı üç yüzü bulmuyor.[88] Salonlarla ilgili bir problem, her filmin her salonda gösterilemeyişidir. Birinci sınıf, yani a dereceli filmlerin gösterimi, birinci sınıf salonlara tahsis edilmektedir. Kiyarüstemi'nin *Tem-i Gilas (Kirazın Tadı*, 1997) filmi, dış festivallerde büyük bir ilgi gördüğü halde, İran'da herhangi bir salonda yeteri kadar seyirci toplayamadığı için, özel salonlarda gösterime girmektedir. İkinci veya üçüncü sınıf salonları olan taşra şehirlerindeki ve Tahran'ın mahrumiyet bölgelerindeki seyirciler, birinci sınıf filmleri genellikle seyredememektedir. Bu da, taşra sinemalarındaki seyircilerin düşük dereceli filmler vasıtasıyla farsi film alışkanlıklarının beslenmesi anlamına gelmektedir.

Farabi Sinema Enstitüsü'nün kuruluşundan on dört yıl sonra 1998'de, Sinema Dairesi Başkanı Seyfullah Dad, "Bir taraf-

86 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı).

87 Seyyid Mesud Hüseyni, a.g.m.

88 M. Mehdi Dadgu, "Bir Fincan Çayda Fırtına", Adiyne 77 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

ta müptezel, diğer tarafta ise yüce sanat. Hangisinin yanında yer alacağımıza artık karar vermeliyiz" diyerek, ticari ve entelektüel sinemalar arasındaki genişleyen mesafeye dikkat çekiyor.[89] Bu mesafeye, İran sinemasında altmışlı yıllardan itibaren işaret edilmektedir.

Sözde yerli film kalıbındaki türlü film, o yıllarda, hiçbir kayıt tanınmadan ülkeye sokulan yabancı filmlerle birlikte, asil İran sinemasının oluşumuna engel sayılıyordu.[90] Dad, farsi film modasının Devrim'den önce de bir neticeye ulaşamadığını hatırlatarak, bu tür filmin artık kitleleri cezbedemeyeceğini vurguluyor: Devrim'den bu yana, sekiz yılını savaşın işgal ettiği yirmi yıl geçmiş ve savaş kültürel alanda birçok değişikliklere yol açmıştır. Halkın kültüründe değişiklikler olmuştur. Bu durumda, Dad, farsi filmin artık halk arasında seyirci bulamayacağı kanaatindedir. Fakat sinema kültürüne sahip nitelikli bir sinema seyircisinin varlığından söz etmek mümkün olsa bile, 1998 yılında İran sinemasına ve sinema seyircisine dikkatle bakıldığında, farsi filmlere duyulan ilginin ortadan kalktığını söylemek mümkün değildir. Gerek sinema salonlarındaki seyirci toplayan filmlerin konuları ve afişleri, gerekse Hindistan ve Türkiye'den kaçak yollarla ülkeye sokulan video filmleri, farsi filme ilgi duymaya devam eden bir seyirci kesimine işaret ediyor. Belki bu nedenle, a ve b dereceli filmlerin desteklenmesi sürse de, farsi film kalıplarına daha yakın olan c dereceli filmlerin bütünüyle ortadan yok olması amaçlanmıyor. Ancak, bu tür filmlerin sinemanın genel karakterine nüfuz etmesi de istenmiyor. Bu durumda, c dereceli filmlerin, senelik film üretiminin yüzde 20'sini aşmaması hedefleniyor. Muhtevasındaki yenilik, sanatsal yenilik ve seyirci açısından çekicilik, filmin ve senaryonun niteliksel derecesinin belirlenmesindeki

89 Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar (22 Esfend 1375/12 Mart 1997).

90 Cemal Ünıid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 537. Benzeri bir değerlendirme, 1996'da "Sinema Gözüyle Din Sempozyumu"nda yönetmen Mesut C. Cozani tarafından dile getirilmiştir: Mesut Caferi Cozani, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 39.

üç amil olarak gösteriliyor.[91] Netice itibariyle, filmlerde sanatsal ve ticari başarı aranıyor ve bu son tahlilde ticari ve sanatsal filmlerin dengeli bir şekilde desteklenmesi anlamına geliyor.

Nitekim, Farabi Sinema Enstitüsü'nün politikaları farsi filmleri bütünüyle ortadan kaldıramasa da, farsi filmler kadar şikâyet konusu olan bir film türünü ortaya çıkardı: Festivallik filmler. Bazı eleştirmenlerin farsi filmlerin öteki yüzü olarak nitelendirdikleri festivallik filmler, İran sinemasının dışarıya açılmasını ve sinemanın kalitesinin yükselmesini sağladı. Festivallik filmler İran sinemasının yüz akı olarak görülse de, ticari başarı sağlayamadıkları için, haddinden fazla farsi film yapımı kadar, haddinden fazla festivallik film yapımı da İran sinemaları için bir tehlike kaynağı olarak gösterilmektedir.[92]

Coşku kıvılcımları dönemi

İran'da sinema alanında bir şey yapılacağına ihtimal vermeyen dünya kamuoyunun önyargılarını ve yanlış düşüncelerini sinema yoluyla değiştirmek amacıyla, 1986'dan itibaren İran filmlerinin uluslararası festivallere kabulü yönünde girişimler başlatıldı. Farabi Sinema Enstitüsü Yabancı Festivaller Bölümü Müdürü Şeca Nuri, bu çabalarını, "Sinema milletleri tanımak için en iyi pencere, selam vermek için de en uygun vesile" diyerek açıklıyor.[93] Sinema sorumluları artık, İran'da üretilen filmlerin çoğunun dünya sinemasından birçok filmle rekabet edebilir nitelikte olduğunu düşünüyorlardı. Fakat dışarıya açılmak kolay değildi. Şeca Nuri'nin anlattığına göre, ilk yıllarda uluslararası festivallere katılım için gönderilen dört yüz mektuptan ancak dördüne cevap alınabilmişti. Sinema sanatçıları ve eleştirmenlerin büyük kısmı, İran filmleri bir yerde gösterime girdiğinde, bu filmleri seyretmeye bile yanaşmamıştı. 1986-1991 yılları arasında bu tutumların değiştirilmesi için yoğun bir

91 Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar; "Yeni Sinema Politikalarının Analizi", Film (Bername-i Pencsale) 218 (Ordibeheşt 1377/Nisan-Mayıs 1998), s. 22.

92 Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar.

93 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 16.

gayret gösterildi. Siyasi tavırların ve propagandaların yol açtığı baskılara rağmen, uluslararası festivallere katılmakta ısrarlı davranıldı. İlk beş yıl içinde dış festivallere gönderilen filmlerde, "en azından yüzde 50 oranında dış dünyanın anlayabileceği bir sinema dili kullanmışlığa" dikkat edildi. Uluslararası piyasada üstün nitelikli filmlerin reklam giderleri karşılanıyor, dağıtım ve gösteriminde gerekli kolaylıklar sağlanıyordu. Bütün bu girişimler, İran'ın önemli problemlerle karşı karşıya bulunduğu bir döneme rastlıyor. Tahran'ın bombardıman edildiği ve füze yağmuruna tutulduğu bir ortamda sinema çalışmaları devam ettiriliyordu. Film setlerine füze atılması sebebiyle, birçok kez film çekimleri durdurulmuştu.[94]

İdeolojik bir devrim gerçekleşmiş bir ülkeden herkes, hele bu ülke savaşmaktaysa, sırf propagandaya dönük filmler bekler. Fakat İran sinemasının stratejisini oluşturanlar, başından itibaren, sinemayı devletin ve Devrim'in doğrudan bir propaganda aracı olarak düşünmekten kaçındılar. "Propaganda ürünü geçicidir, ancak doğru olan kalır" inancıyla, yönetmenlere ısmarlama film yaptırılmaması, bu yöndeki denetimin yol gösterme, himaye, finansal destek sağlama ve gözlemleme ile sınırlanması bir prensip olarak yerleşti.[95] Savaş sürerken yapılmış, İbrahim Hatemikiya'nın *Dideban (Gözcü*, 1988) ve *Muhacir* (1990) filmleri gibi bazı başarılı savaş filmleri, İran'la ilgili dış dünyada oluşmuş kanaatler nedeniyle bu filmlerin gösteriminde zorluk çıkabileceği düşüncesiyle dış festivallere gönderilmedi. Bu tür filmlerin, İran sinemasının uluslararası planda resmiyetle tanınmasından sonra festivallere gönderilmesi daha uygun bulunuyordu.[96]

İran filmleri ilk olarak uluslararası festivallerde gösterime sunulduğunda, tepkilerle karşılandı, hatta izlenmeden tahkir edildi. Buna rağmen Farabi Sinema Enstitüsü, çeşitli festivalle-

94 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 82.
95 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Filın (Festival Özel Sayısı).
96 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 82-83.

re film göndermeyi ısrarla sürdürdü. 1985'te Emir Nadiri'nin *Devende*'sinin (*Koşucu*, 1985) Nantes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanışı, gerek ülke içinde gerekse dışında büyük bir şaşkınlıkla karşılandı.[97] *Devende*, Devrim'den sonra uluslararası festivallerde dikkatleri çeken ilk İran filmi oldu. Bu film, 1987'de San Fransisco Film Festivali'nde en seçkin on film arasına girdi. Aynı yıl, yabancı film dalında Oscar'a aday gösterildi ama İran yönetimi filmi Oscar jürisine sunmadı. Amerika ve İngiltere şirketlerinin *Devende*'yi satın almalarından sonra Batı ülkelerinde birdenbire İran'da kaydadeğer bir sinemanın varlığı fark edildi. Bunu takiben, İran sinemasından başka filmler merak konusu oldu.[98] 1986'da Farabi Sinema Enstitüsü'nün girişimleriyle, Mesut Caferi Cozani'nin *Caddehayi Serd*'i (*Soğuk Yollar*, 1985) Berlin Film Festivali'ne kabul edildi. İran'dan festivallere kabul edilen her film, sanat çevreleri ve medya tarafından, ölü İran sinemasının istisnai bir yapımı veya İran'da sinema alanında yanan bir kıvılcım olarak nitelendiriliyordu. İran filmlerinin her seferinde, "Şaşırtıcı bir kıvılcım daha!" diye karşılandığı bu dönemi Şeca Nuri, Coşku Kıvılcımları Dönemi diye adlandırıyor.[99]

Farabi Sinema Enstitüsü'nün çabaları neticesinde birkaç yıl içinde sinemanın gösterdiği nitelikli gelişmenin etkileri, çok geçmeden uluslararası festivallerin ilgisiz kalamayacağı bir seviyeye ulaştı. Batı medyasının İran aleyhtarı yayınları hâlâ büyük bir engel teşkil ediyordu. Buna rağmen, 1988'de yaklaşık olarak yüz yirmi beş çeşitli düzeyde uluslararası katılım gerçekleşti. 1989'da bu sayı iki yüz kırka yükseldi. İran filmleri 1989'da sekiz festivalin büyük ödülünü kazandı, birkaç da mansiyon aldı. Bazı festivallerde İran filmlerine siyasal nedenlerle ödül verilmeyişi, ciddi eleştirmenler tarafından tenkit edildi. 1990 ve 1991 yıllarına gelindiğinde İran sineması, uluslararası festi-

97 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 83-85.
98 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?".
99 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 82-83.

vallerde resmi olarak yer alan bir sinema oldu.[100] Uluslararası festivallere 1997'deki yedi yüz otuz iki katılım, kırk üç ödülle neticelendi. 1990-1997 yılları arasında dört bin elli üç katılım gerçekleşti ve iki yüz otuz beş uluslararası ödül kazanıldı.[101]

Coca-Cola ve sinema

1983'ten itibaren, Ayetullah Humeyni'nin, sürgünde bulunduğu Fransa'dan İran'a döndüğü 1 Şubat'ta başlayan on günlük Fecr şenlikleri içinde, bir de sinema şenliği yer almaya başladı. 1989'da uluslararası bir festivale dönüşen Fecr Film Festivali'ne, aynı yıl Türkiye'den Işıl Özgentürk ve Onat Kutlar davet edilmişlerdi. Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Beheşti, bu davetler üzerine bize şunları anlattı:

> Biz, İslamcı olmayan Türkiye aydınının İran konusunda ne düşündüğünü biliyorduk. Işıl Özgentürk Hanımefendi, kuşkulu ve tepkici bir psikolojiyle İran'a geldi. O zannediyordu ki, biz de sosyalist ülkeler gibi davranacağız. Bize, burada kadınlar caddelerde yürürler mi, acaba kadınlar yüksek tahsil yapıyorlar mı, kadın gazeteci var mı, gibi sorular soruyordu. Biz ise, onun kendi başına gözlemlerde bulunması, dilediği gibi bilgi edinmesi için çeşitli temaslar kurmasını sağlamakla yetindik. Kendisi, ayrılacağı gün İran konusunda bu kadar habersiz olduğundan dolayı rahatsızlığını belirtti. Gördüklerinden dolayı şaşırmış gibiydi. Türkiye'ye döndükten sonra Cumhuriyet gazetesinde güzel bir makalesi yayınlandı. Bir müddet sonra da bizimle temas kurarak, İran'a gelirken, bir baskı rejimiyle karşı karşıya kalacağını sandığını ve böyle bir şeyle karşılaşacak yerde İranlı Müslüman aydınların durumunu düşündüğünden çok farklı gördüğünü söyledi.

İran, Türkiye'deki Altın Lale Film Festivali'ne 1989'da Said İbrahimifar'in *Nar-o Ney*'i (*Nar ve Ney*) ile katıldı. Eleştirmen-

100 Ferhenk ve Sinema (27 Tir 1373/17 Temmuz 1994), s. 60.
101 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani".

lerin İran filmlerine şans tanımamasına rağmen, *Nar-o Ney* uluslararası jüri tarafından en iyi film seçildi. Işıl Özgentürk, o tarihlerde yayınlanan bir yazısında, sonuçlar açıklandıktan sonra, şaşkınlık içinde, "İran'da nasıl bir sinema yapılabilir?" diye soran bir arkadaşından söz ediyordu. Yılda elli film üretilen, yirmi beş milyona yakın seyirci potansiyeline sahip bir sinemaya ilişkin bu bilgisizlik ve önyargıyı Said İbrahimfer, İstanbul'da kendisiyle yapılan bir söyleşide, "Bütün bunlar masamızın üstündeki şu Coca Cola şişesinde düğümleniyor" şeklinde yorumlamıştı.[102]

Nitekim, İran sinemasının dışarıya açıldığı yıllar boyunca Amerikan yönetimi İran filmlerinin festivallerde ve kendi kültür merkezlerinde gösterimini engellemeye ve sınırlamaya çalıştı. ABD yönetimi, İran'a koyduğu ekonomik ambargoda kültürel ürünlerin girişini istisnai bir madde olarak kabullendiği halde, uygulamada bu maddeye riayet edilmedi. ABD gümrüğü İran filmlerinin bu ülkeye girişine engel olmaya devam etti. ABD Dışişleri Bakanlığı'nın 1992'de New York Lincoln Kültür Merkezi Film Dairesi'ne, İran Filmleri Festivali'nin iptali için yaptığı baskılar, bu engelleyici tutumun bir örneğidir.[103]

Doksanlı yılların ortalarına doğru Amerikan seyircisi İran sinemasına ilgi göstermeye başladı. İran'dan söz edildiğinde, önce 1979 Elçilik Baskını'nı hatırlayan Amerikan seyircisi, şimdi Kiyarüstemi veya Mahmelbaf adlarını telaffuz ediyor. 1998 yılında bir Amerikan firmasının, Mecid Mecidi'nin *Betçeha-yi Asuman (Gökyüzü Çocukları*[104], 1997) isimli filmini yüz kırk sinemada göstermek üzere satın aldığı görülüyor. İran sinemasının, popülist sinema sektörünün bir hayli geliştiği Amerikan kültürel pazarına uygun olmayacağı düşünülebilir. Hollywood sinemasına nispeten çok daha dar bir bütçeyle yapılan İran filmlerinin cazibesi, ilk yıllarda dışarıya açılmasına engel sayı-

102 Said İbrahimler ile söyleşi, Cumhuriyet (19 Nisan 1990).
103 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani".
104 Türkiye'de *Cennetin Çocukları* olarak bilinir.

lan özellikleriyle, Hollywood filmlerinin aksine, şiddet ve seks sahnelerine yer vermeyişiyle açıklanmaya başlandı.[105]

Amerikalı sinema eleştirmeni G. Cheshayer, bu ülkenin aydınları arasında İran sinemasıyla ilgili bilinçli bir cehaletin sürdürüldüğü görüşündedir. Cheshayer, bu görüşüyle ilgili olarak Susan Sontag'ın New York Times'taki bir yazısını örnek veriyor. Bu yazısında sermayedarların satış kaygısıyla sinemayı bir batağa sürüklediğine işaret eden Sontag, genç kuşaklarda sinema aşkının yok oluşundan üzüntüyle söz etmektedir. Sontag'ın altmışların gençlerinin sinema aşkını, o yıllardaki sinemanın şimdikinden daha nitelikli oluşuna bağlayışı üzerine Cheshayer şunları yazıyor:

> İran'daki şu birkaç yıl içinde izlenen sinema aşkı, (bizim) 1950 ve 1960'lı yıllarda yaşadığımızdan geri kalmıyor. İran filmlerinde seks ve şiddet yoktur. Cinsî cazibenin sembolü sayılan kadınlar, başları açık olarak görünmezler. Karı-koca rolündeki oyuncular, gerçek hayatta da karı koca değillerse birbirlerine dokunamazlar. Demek oluyor ki, bu ölçülere sahip filmlerin ilgi görmesi için geriye pek az neden kalıyor. Bu durumda, Amerikan seyircisinin İran filmlerine ilgisini nasıl açıklayabiliriz?[106]

Sansürün ve özgürlüğün sınırları

İran sinemasının öncelikli ayırt edici özelliği, filmlerde seks ve şiddet sahnelerinin bulunmayışı olarak gösterilmektedir. Kötü bir örnek teşkil ettiği düşünülen şiddet sahneleri yanında, müptezel (pornografik, erotik ve edebe aykırı) sahneler de yasaktır.[107] Sinema politikasını oluşturan anlayışta, İslami liyakatlara ve değerlere, insanı sağlam kılan hasletlere düşmanca

105 "Şark ve Garb'ın İran Sinemasına Bakışı", Camea (24 Esfend 1376/15 Mart 1998).

106 Godferry Cheshayer. "Sinema-yi İran, Keşf-i Bozorg De-he-yi 90", Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997), s. 76.

107 Mehdi Feridzade (İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), Ettelaat (1 Azer l'373/22 Kasım 1994).

yaklaşan her film, kötü film olarak değerlendirilmektedir. Tiyatro veya sinema, içeriği ve teması yanı sıra, oyuncuların hareketleriyle de İslami veya gayri İslami sayılabilir.[108]

Sinemacıların devletin imkânlarından yararlanabilmeleri için, Mart 1998'e kadar senaryolarının Senaryo Tasvip Kurulu'ndan geçmesi gerekiyordu. Konumu üzerine tartışmaların sansür ve düşünce özgürlüğü tartışmalarına dönüştüğü bu kurulun senaryoları tasvibinde dikkat ettiği ilk iki önemli husus, İslami yasalara, dinî olgulara ve şahsiyetlere saygınlığın ve hicabın korunmasıydı. Yeni hükümetin yaptığı bir düzenlemeyle bu kurulun yetkileri iptal edildi ve sinemacılar çalışmalarını kendilerine sunulan genel bir çerçeve doğrultusunda sürdürmeye başladılar. Bu noktaya gelinmesi, İran sinemasında uyulması gerekli görülen temel hususların sinema çevrelerinde yerleştiği gibi bir kabule dayanmaktadır.[109]

1982 yılında hükümetin yaptığı bir düzenlemeyle Tevhit'i ve diğer İslami prensipleri zayıflatan veya herhangi bir şekilde aşağılayan sinema ve video filmleri yasak kapsamına alınmıştır. Bir filmin yasaklanmasına yol açacak gerekçelerden bazıları şunlardır: Doğrudan ya da dolaylı olarak peygamberleri, imamları, Velayet-i Fakihi, İslami Şura Meclisi'ni ya da müçtehitleri aşağılaması; İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfredilmesi... 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 varolan eşitliği inkârı; ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleriyle izleyiciyi rahatsız edişi; tarihî ve coğrafi gerçekleri çarpıtışı; ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkârı... Bunların yanında ticari amaçlar güdülerek ucuza getirilmiş kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler, izleyicinin beğenisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle yasak kapsamına

108 Ayetullah Hamaney, a.g.e., s. 47.

109 Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar, "Yeni Si-nema Politikalarının Analizi".

alınmıştı. Tevhit, vahiy, ahiret inancı, yaratılışta ve yönetimde Allah'ın adaleti, imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkârı veya çarpıtılarak sunumu da bir filmin yasaklanmasına gerekçe teşkil edebiliyordu.[110]

İslami kurallara riayet edilmeyen filmlerde, sinemacılardan o sahneleri yeniden çekmeleri isteniyor. Bu kurallar bilindiği için, senaryoların onayı açısından çoğu zaman bir problem çıkmıyor. Bazen, onaylanmış senaryoya rağmen filmlerde kadın sanatçılar tesettüre dikkat etmeyebiliyorlar. Devrim'in başlarında Behram Beyzayi'nin iki filmine, oyuncuların hicaba riayet etmeyişi yüzünden gösterim izni verilmemiş ve bu yönetmen, gerekli düzeltmeleri yaptıktan sonra filmlerini gösterime sokabilmişti. Mesud Kimyayi'nin 1983 yapımı filmi *Kırmızı Çizgi*, kadın oyuncuların tesettürlü olmayışları yüzünden gösterim izni alamamış ve bu yönetmen bazı sahnelerin yeni çekimlerinden sonra filmini gösterime sokabilmişti. Eleştirmen Behmen Maksudlu, 1992'ye kadar siyasal açıdan gösterime sokulmasında sakınca görülen bir film olmadığını kaydetmektedir.[111]

Birçok yönetmen, uymakla yükümlü bulundukları kuralların çalışmalarına zarar vermediğini söylese de, bu yükümlülüğün bazı entelektüel sinemacıları sembolik anlatımlara yönelttiğinden söz ediliyor. Mehrcuyi'nin ihaleyle yapılan kötü bir apartmanda kiracı olarak yaşayabilmek için mücadele eden çeşitli insanları konu alan *İcareneşinha (Kiracılar*, 1985) filminin yeni İslami rejimi eleştiren sembolik anlatımları olduğu öne sürülmüştü. Fakat film İran'da serbestçe gösterildiği gibi, birçok uluslararası festivale de gönderildi.[112] Bir filmin,

110 Hamid Nafici, a.g.m.

111 Haşan Hidayet, "Ender Hikâyet Yek Muhakemi-yi Ahlaki", Selam (16 Mehr 1371/8 Ekim 1992); Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?".

112 Devrimden sonra ekseriyetle kadın kahramanların ağırlık kazandığı ve kadın isimleri taşıyan filmler yapan Daryuş Mehrcuyi'nin Banu'su (1990), sekiz yıl aradan sonra 1998'de gösterim izni alabildi. Mehrcuyi, filminin tutukluluğu üzerine şunları söylüyor: "Bu bir sanat eseri ve ona her açıdan bakmak mümkündür." Daryuş Mehrcuyi, Camea (28 Esfend 1376/19 Mart 1998), s. 16.

sembolik anlatımları olduğu gerekçesiyle sansüre uğraması kabul edilebilir mi? Yazar ve sinema yönetmeni Nadir İbrahimi, İslam medeniyetinin böyle bir kabulü mümkün kılmayacağı inancındadır:

> İslam medeniyetinin büyük şairleri şiirlerinde meyhane ve şaraptan söz ettikleri için, kimse onlara içki içmek veya içki satmak istedikleri suçlamasını yöneltmemiştir.[113]

Hovze-i Hüneri [Sanat Dairesi] Müdürü Hüccetülislam Zem, yönetmenin çektiği sahnelerle ilgili olarak taşıdığı niyetin tartışma konusu yapılmasının sinemaya zarar verdiğini düşünmektedir:

> Önemli olan, yönetmenin niyeti değil, eserin söylediğidir. Bir filmde otomobilin sağa veya sola yönelmesinden anlamlar çıkarılması durumunda yönetmen kendisini emniyet içinde hissetmeyecektir.[114]

Bunun yanında, dünya sinemalarında filmlerin çekicilik unsurunu artıran sahnelere müstehcen diye nitelendirilerek yer vermeme gereğinin, farklı arayışlara yönelterek filmlerin estetik düzeyini yükselten bir yoksunluk olduğu vurgulanıyor. Amerikan sinemasına konulan yasağa ilişkin olarak da benzeri bir görüş hakimdir: Bu yasak, yapımcıları maddi ve manevi açıdan özgün eserler üretmeye yönlendirmektedir.[115] 1993'e kadar devam eden video yasağı için de sinema çevrelerinin benzeri bir şekilde düşündüğü görülmektedir. Sansüre ve yönetmeni sınırlayan kurallara karşı çıkan yönetmenlerin sinemanın gelişimini, yabancı filmlerin sınırlı olarak getirilişine ve 1993'te kaldırılan video yasağına bağladıkları görülüyor.[116]

113 Nadir İbrahimi, "Sinema-yi Şehidini ve Sinema-yi Tebed-gera", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 53.

114 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 18.

115 Cihan Aktaş, "Şaşırtıcı Bir Altın Lale ve Müslümanların Sineması", Kitap (Haziran-Temmuz-Ağustos 1990).

116 Hayde Fehari, a.g.m. Yönetmen Sirus Elvend, videonun serbest bırakılmasına ilişkin kaygılarını, "Devrim'den önce video kanalıyla Mısır, Hint ve

Star sineması olmayışı, İran sinemasının, starlar üzerine kurulu sinemaya yatkın seyircisi karşısında bir handikapı sayılıyor. Yeni İran sineması, konulu sinema ve yönetmen sineması olarak biçimleniyor. Oyuncuların kimliğine bakarak sinemaya gitmeye alışmış seyirciler açısından, yönetmen sineması biraz yabancı görünüyor. Starların ön plana çıkarılmaması, "ilkeleri olan bir topluma uygun kahramanlar oluşturma" hedefi ile izah ediliyor. Sinemadan kahraman veya model oluşturmasının beklenmesinin Amerikanvari yanlış bir düşünce olduğunu savunan Beheşti, bu kanaatini kendisiyle 1993'te yaptığımız görüşmede şöyle açıklamıştı:

> Amerika toplumunda Rambo yoktur; ancak, bu olmayan şeyi toplumsal bir kahraman yapıp çıkmışlar. John Wayne'in oynadığı rollerin de gerçekle bir ilgisi yoktur. Michael Jackson da bir mittir, gerçekdışıdır ve gerçek hayatında sunulduğu gibi biri değildir. Onların idealleştirdikleri tiplerin gerçek hayatta karşılığı yok. Biz toplumda karşılığı olan kahramanların arayışı içindeyiz. Bu aşamada sinemamız bu kahramanları sunacak kapasitede değil. Ayrıca, sinemamız kesinlikle Amerikanvari kahramanlar peşinde değil. Bununla birlikte, ileride iyi bir sinema altyapısı üzerinde toplumun içinden çıkmış kahramanlar, seyirciye kendini kanıtlamış süperstarlar da var olabilecektir.

1985 yılında kendisiyle sinema politikaları üzerine yapılan bir söyleşide Ayetullah Hamaney, sinemada yönetmenlerin ve senaristlerin artistlere nazaran daha önemli bir fonksiyona sahip olmaları gerektiğini vurgulamıştı. Kötü şöhretleri olan avami ve şarlatan artistlerin güzel mesajlara gölge düşürebileceğini, ancak, bu sözlerinin bir fetva sayılmaması gerektiğini ifade eden Ayetullah Hamaney, halk içinde olumsuz bir imajı olan starların yeni İran sinemasında yer almalarının sinema

---

Türk sinemalarına halkın rağbet etmesinin yapımcıları bu tür filmler çekmeye sevk ettiğinin yaşandığı ve tekrar aynı şeyin olabileceği" şeklinde dile getiriyor: Sirius Elvend, Selam (13 Aban 1372/4-Kasım 1993).

ideallerine zarar vereceği görüşündeydi.[117] Bununla birlikte, Devrim öncesinin yönetmenlerinin önemli bir kısmı ve isimleri farsi filmlerle özdeşleşmemiş oyuncular, Devrim sonrası sinemasında meslek hayatlarına devam ettiler. İreç Kadiri, Rıza Sefayi, Şapur Garip gibi, isimleri Devrim öncesinin müptezel sinemasını çağrıştıran eski oyuncu ve yönetmenler tövbe ederek sinemaya katıldılar.[118]

Fakat starlar konusunda tereddütler devam etmektedir. İran'ın Cüneyt Arkın'ı sayılan tarihî ve avantür filmlerin oyuncusu Ferdin'in ve yine ünlü bir oyuncu olan Nasır Melikmutiyi'nin sinemaya dönüşü, imajları nedeniyle tartışma konusudur. Bu oyuncuların sinemaya dönüşüyle ilgili tartışmalar, avantür filmlerle ilgili soruları da kapsayarak sürüyor. İranlı gençler de Rambo, Komando, Robocop gibi, teknolojinin desteklediği macera filmleri izlemek istemiyor mu? Cemşidi Arya, Devrim sonrası sinemasının avantür filmlerinin başrol oyuncusudur; uyuşturucu kaçakçılarıyla, Iraklılarla, kanundışı güçlerle, mafyayla savaşırken gösterdiği performansla bir bakıma yerli Rambo sayılır ama Arya bir star değildir. Filmleri c grubunda değerlendirilen Arya'nın ismi, sinema dergilerinde de pek göze çarpmaz.

Yöneticiler ya da İran sinemasıyla ilgili olan makamların hiçbiri henüz bu sinemanın bütün unsurlarını onaylamıyorlar fakat umumi vaziyeti itibariyle olumlu buluyorlar.[119] Sinemada Devrim'den önce nispeten yekpare bir manzara sunan Müslümanların, Devrim'den sonraki farklılık gösteren bakış açılarının yansımalarını bulmak mümkündür. Konuştuğum dindar bir yönetmen, takvalı bir Müslüman'ın sinema ortamındaki değişmeye rağmen sinema ortamında kendini rahat hissetmeyeceği görüşündeydi. Günümüzde dinî tebliğin en uygun aracının sinema oluşunu kabulü, bu kanaatini değiştirmiyordu.

117 Ayetullah Hamaney, a.g.e., s. 50-52.
118 Risalet (7 Behmen 1367/27 Ocak 1989); Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 18.
119 Seyfullah Dad ile söyleşi, İran (17 Hordad 1375/6 Haziran 1996).

Sinema tartışmalarında öne sürülen görüşler, genel ideolojik konum ve kabullerin bir göstergesidir. Doksanlı yılların ilk yarısında sinemada mevcut olduğu söylenen bir bunalım, bazı sinemacılar tarafından sinemadaki devlet denetimine bağlanıyordu. Batıcı liberaller, sinemanın mevcut durumunu eleştirirken hep "daha fazla özgürlük" diyorlar ve senaryoların bir kurul tarafından tasvip edilmesinin sinemaya zarar verdiğini savunuyorlardı. "Son tahlilde İran sineması kimliksizdir. Kültürsüz ve şuur yoksunudur. Kişiliksiz ve dilsizdir" diyen eleştirmen Huşenk Hüsami, sinemadaki başarısızlığın bir nedeni olarak sansürü ve Senaryo Tasvip Kurulu'nu gösteriyordu.[120] Batıcı aydınlar sinemadaki bunalımı "köktencilerin dinî ve ahlaki kısıtlamalarına" bağlıyorlardı.[121]

Bunlara karşılık, yeni bir sinema oluşumuna katılan dindar sinemacılar, sansürün ille de tahripkâr olmayacağını öne sürüyorlardı. Bazılarının yapıcı denetimi bile tahripkâr saydıklarını söyleyen yönetmen Behruz Efhami, bir tür sansür olmadan sinemanın gerileyeceğini ve seviyesizleşeceğini savunuyordu.[122] Efhami, tarihin en büyük sanatçılarının genellikle dinî inancına bağlı, çoğu zaman ahlaki değerler konusunda muhafazakâr, kemal peşinde koşan insanlar olduğunu dile getiriyor ve dinî kıstasların sinemanın gelişimine zarar vermeyeceğini savunuyordu:

> Sinema tarihini bilenler, katolik fundamentalistlerin Hollywood'a hakim oldukları dönemin, buhran ve düşüş dönemi olmadığını biliyorlar. Tam tersine, bu dönem, Amerikan sinemasının en parlak dönemi sayılır. Aynı zamanda, İran sinemasının tarihini iyi bilenler de sansürden (bazı bakımlardan) kurtulan, yetmişli yılların İran sinemasının geliştiği yıllar olmadığını bilirler. O dönem, tersine, sinema salonlarının kapanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Demek

120 Huşenk Hüsami, "İran Sineması Nerede Duruyor?", Dünya-yı Sohen (Behmen-Esfend 1371/Şubat 1992), s. 56-57.

121 Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992), s. 35.

122 Behruz Efhami, "Sansür Üzerine", Zen-i Ruz 1399 (1 Esfend 1371/20 Şubat 1993).

> ki, benim şu soruyu sormaya hakkım var: Bazılarının çıkıp da İran sinemasının bunalımını izah için, ahlakçı sanat uzmanlarının hakimiyeti döneminde İran sinemasının bunalımla karşı karşıya geldiğini ileri sürmelerinin, bu yöndeki gerçekleri örtbas etmekten başka bir gayesi yoktur.[123]

Yönetmenlerin büyük çoğunluğu, İran sinemasının bulunduğu zeminin farkında olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Devrim kuşağı sinemacılarından Said İbrahimifer, 9. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne katıldığı tarihlerde, İran'da yönetmenlerin sansür mekanizmasıyla ilişkileri üzerine şunları anlatmıştı:

> Sansürü devletin veya herhangi bir kuruluşun oluşturması gerekmez. Bu, bir özdenetim olarak halkın inancı ve kültürüyle kendiliğinden oluşabilir. Örneğin benim ülkemde çıplak bir kadın görüntüsü, halkın inancına ve kültürüne aykırı düşmektedir ve bu görüntünün yayımı gerçekleştirilmez. Fakat bunu sıradan bir sansür olayı olarak yargılamak doğru değildir. Bence bugün en tehlikeli boyutta sansür, dünya film piyasasındaki Amerikan filmlerinin egemenliğiyle gerçekleşiyor. Film dağıtım şirketleri, Amerikan film şirketlerinin etkisi altında bulundukları için, başka ülkeler tarafından yapılmış filmlerin piyasaya girmesine izin vermezler. Ve bu en kötü sansürdür. Ancak, bu sansür kimsenin gözüne çarpmaz ve dikkatleri çekmez. Bizim en büyük şansımız, İran'da Amerikan filmlerinin gösterilmeyişinde. Sevinerek söyleyebilirim ki, artık yapımcılar ve seyirciler Amerikan filmlerinin alışkanlığından kurtulmuş durumdalar. Yapımcılar o eski alışkanlık olan taklitçilik yerine, benliklerinden ve toplumun kültüründen çıkardıkları ideallerle, çok yeni ve özgün yapımlar ortaya koymayı başarıyorlar.[124]

123 Behruz Efhami, Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992), s. 35.

124 Cihan Aktaş, Şaşırtıcı Bir Altın Lale ve Müslümanların Sineması".

İran'da sansürle ilgili tartışmaların, 1989'da imzalanan ateşkesin ardından alevlendiği görülmektedir. Bu dönemde, savaşın kızgın ortamında yeteri kadar hissedilemeyen ya da savaş sonrasına ertelenerek yığılmış meseleler kendini göstermeye başlamıştı. Fikir özgürlüğü etrafındaki sorular, bunların içinde özel bir öneme sahipti. Devrim için savaşmış bazı kesimler sansür nedeniyle kendilerini ifade edememekten yakınırken, bazı kesimler de Ayetullah Humeyni ve Devrim'e hakaret etmekle suçlanan kimi basın organları nedeniyle sansürün koyulaştırılmasını talep ediyordu.[125] Bunlara karşılık, dönemin Kültür ve İslami İrşad Bakanı olan Dr. Hatemi, Devrim'in iki ana mihverinin halk ve özgürlük olduğunu hatırlatan konuşmalar yapıyordu:

> Devrimimizin iki ana mihveri, halk ve özgürlüktür. Terörizmin önünü aldığımız şu durumda, nizamımız, herkesin kanun çerçevesinde düşüncesini söylemekte özgür olduğunu iddia ediyor. Eğer biz bazılarının yanlış davranışları ve ihanetleri yüzünden bu yüksek İslami ilkeyi, özgürlük ilkesini ihlal edersek kendimize zarar vermiş oluruz. Çünkü özgürlük ilkesi zedelenirse, artık Hizbullahi veya gayri Hizbullahi tanınmaz hale gelir. Bunun yanında, bu ülkede özgürlük kavramı arkasına sığınarak İslam'ın kutsal değerlerine ve kutsal varlıklarına hakaret edebileceklerini sananlar da yanılıyorlar.

Hatemi'nin, İslam Devrimi'nin başından bu yana geçen zaman içinde özgürlük ve adaletin fakihlik gerekçeleriyle kısıtlanıp kısıtlanmadığı şeklindeki soruya cevabı şöyleydi:

---

125 Farad dergisinin Nisan 1992 sayısında yayınlanan, İmam Humeyni'yi futbolcu kılığında gösteren ama farklı anlamlara da çekilen bir karikatür nedeniyle çıkan olaylar, sansür ve basın-yayın özgürlüğü bağlamındaki tartışmaları hızlandırdı. Derginin Tahran Üniversitesi'nin karşısında bulunan binasına yürüyen gruplar binayı yakıp yıktılar; dergi kapatıldı, derginin yayın yönetmeni yargılandı, sonra beraat etti. Olay böylece kapanmadı, uzun zaman dergi binasının karşısında dergi sorumlularının aleyhine gösteriler yapıldı. Bu olay ülkedeki basın ve yayın özgürlüğünün, sınırlarını tartışmaya açarken, devrim ve savaş yıllarının tepki biçimlerinin sınırlarının da tartışılmasına vesile oldu.

> Bizim asıl fakihliğimiz, özgürlüğü ve adaleti isteyerek yola çıkmıştır. Özgürlük ve adaletin gerçekleşmesi, konuşmalarımda zamanımızın fakihlerinin ve İslam'ı kavrayışın sembolü olarak gösterdiğim İmam'ın ve Ayetullah Mutahhari'nin en temel hedefleriydi. Tarihte örneği çok yaşandığı gibi, elbette herhangi bir kimse suiniyet veya yanlış düşünceyle en mukaddes kavramlardan en kötü maksatlar için istifade edebilir. Devrim ya da İmam adına İmam'ın düşüncelerine ve Devrim'in ilkelerine muhalefet mümkündür. Din ve fıkıh adına da İslam'da varolan en temel hukuki ilkelere karşı çıkılabilir. Şimdi böyle bir şey oluyor mu, olmuyor mu, ben bir şey söylemiyorum. Ama şu noktayı vurgulamak istiyorum: Devrimimizin en önemli meziyeti, bu devrime düşünceler bastırılarak değil, özgürlükler tanınarak başlanmasıdır.[126]

Batı'dan yönelen kültürel hücumun karşılanmasında medya ve propaganda alanındaki zaaflar, mahrumiyet ve engeller, savaş sonrası İran'ının çözüm aranılan konularıydı. Batı'nın uyguladığı ambargolar, Batı'nın çok yönlü kültürel hücumuna maruz bırakılmış olma duygusunu güçlendiriyordu. Uydu, kötü hicap, müptezel video kasetler, Batılı moda sektörlerinin ürettiği giysiler ve kozmetik ürünleri, bu hücumun araçları ve sonuçlarıydı. Uydu yasağı, bu soruların ortasında sembolik bir anlama sahipti. Uydularla çevrili bir dünyada karantina altına alınmış bir toplum düşünülemezdi. Bir ülke, bir toplum, bir kültür, kendi sesini dünyaya duyurmak için, o yabancı dünyayı tanımak, o farklı dünyayla irtibatlı olmak zorundaydı.[127]

> Batı'daki son moda saç ve makyaj malzemelerinin girişinin önünü alamadıktan sonra, Batı'nın sanat ve felsefi düşüncelerinin önü alınabilinir miydi? Bunun yapılabileceği varsayılsa bile, acaba şimdiye kadar İslam tarihinde, İslam

126 Ettelaat (J 7 Ordibeheşt 1371/7 Mayıs 1992).
127 Haddad Adil, "UNESCO'nun 24. Genel Toplantısı Notları", Edebistan (Mehr 1370/Eylül 1991).

> düşüncesinde ve İslam âleminde yabancı kültürlere karşı böyle önlemlere başvurulduğu görülmüş müydü? İslamiyet, 1400 yıl önce Rum, Yunan, İran ve Çin kültürlerinin karşısında yükselmiş ve haklı olarak kendi durumuyla övünç duymuştur. Böyle bir din, nasıl olur da dünya kültürlerinin ilahi düşünceden uzaklaştıkları bu çağda insani ve ilahi meselelerin açıkça tartışılmasını engelleyebilirdi?[128]

Farklı biçimlerde sorulan sorulardan biri şöyleydi: "Emperyalistler nasıl kültürel olmayan malzemelerini çekici ve kültürel sayılan kalıplarla dünya gençlerine benimsetebiliyor da, biz Müslümanlar varlığımızla özdeşleşmiş bulunan kültürel konuları çekici bir üslupla sunamıyoruz?" Birçok kültürel mesele, aslında, kültürel nitelikli görünmeyen ekonomi ve siyasi gibi alanlarla irtibatlı değil midir? İnsan hayatının bütün sahalarını kucaklayan İslamiyet de toplumun meselelerinin öğütle, sanatla, şiirle ve güzel sözle çözümlenmesini istiyor.[129] Sanat ise sınır tanımaz, emirle gerçekleşmez, genelgeyle yaratılamaz veya yok edilemez. "İslam evrensel, fıtri, ebedî ve insanlığın bütün ihtiyaçlarına cevap veren bir dinken, İslami tefekkürün bir dili veya yolu olan sinemanın birkaç konuyla sınırlanması nasıl mümkün olabilir?"[130] Hem İran sinemasının, "İran'ın etrafında örülen suskunluk duvarını aşarak, bu ülkenin gerçeklerini yaşanılan çağın en geçerli diliyle ifade etme" gibi bir amacı vardı. Video kasetler ve uydularla yönelen Batı'nın kültürel hücumu karşısında sinema, gösterdiği gelişmeyle ve halkın ilgisiyle kültürel bir savunma siperi durumundaydı.[131]

1993'e kadar devam eden video yasağı, sinema seyircisi potansiyelini çoğaltmış olsa bile, sinemaseverlerin ve sinemacıların dünya sinemalarının iyi örneklerini izlemesini zorlaştı-

128 Seyyid Ahmed Sam, Edebistan (Dey 1370/Aralık 1991-Ocak 1992).
129 Selam (14-15 Esfend 1370/4-5 Mart 1992).
130 Daveri, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15 Dey 1375/4 Ocak 1997; Hüccetülislam Zem, "Nimnigahi be Hemsayegi Din ve Sinema", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 15, 16.
131 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü), Selam.

rıyordu. Uydu yayınlarla ilgili kaygılar, video cihazı yasağının kaldırılmasının nedenlerinden biridir. Batı'dan yönelen kültürel hücumda etkili araçlar olan kaçak kasetlere, sanat değeri taşıyan, ahlaki bir mesajı olan filmlerin kasetleriyle karşılık verilmesi tasarlanıyordu.[132] Video yasağının olduğu yıllarda bile, bazı aileler videolarında farsi filmle kan bağları olan Arap ve Türk sinemalarını izlemeye devam etmişlerdi. Sinema, ucuz beğenilere hitap eden sayısız uydu kanalının zararlarından gençleri koruyabilecek bir güçte ve çekicilikte olabilmeliydi.[133]

Kültürel korunma veya kültürel bakımdan yeniden biçimlenmeyle ve Batı'nın kültürel hücumuyla ilgili endişelerle, savaştan sonraki birkaç yıl boyunca özgürlüklerin sınırlandığı ve sansürün katılaştığı bir dönem yaşandı. Bir taraftan farsi filmlerle ilgili korkular, diğer taraftan Müslüman ya da Müslüman olmayan entelektüel sinemacılara yönelik tenkitler, kültür ve sanat kurumları etrafında uzman denetleyicilerin çoğalmasıyla sonuçlandı. Denetleyiciler, filmlere çeşitli açılardan karışma hakkını kendilerinde buluyorlardı. Böylece, bir film senaryo aşamasında veya çekiminden sonra sayısız müdahaleyle karşılaşabiliyordu. Bu denetleyicilerin İran sinemasının gelişmesinin, özellikle dinî sinema arayışlarının önünde en büyük engel olduğu dile getirilmektedir. Denetleyicilerin koyduğu kurallar ve talepler, çekmek istedikleri filmler konusunda dindar sinemacıları tereddüte düşürüyor ve onları başka alanlara yönelmeye mecbur bırakıyordu. Yazar ve yönetmen Nadir İbrahimi, denetleyicilerin dinî sinema anlayışlarıyla, dinî şekilci, sathi, bıktırıcı ve tekdüze hareketlerin bir toplamı olarak gösterdiklerini ve bu nedenle halkın özellikle gençlerin sinemadan uzaklaştığını, uydu yayınlara ve yasak kasetlere yöneldiğini ifade etmektedir.[134]

132 Ettelaat Haftegi (10 Behmen 1372/30 Ocak 1994); Keyhan (1 Azer 1371/22 Kasım 1992).

133 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11.

134 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11; "1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Notları", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996); Nadir İbrahimi, "Sinema-yi Şehidini ve Sinema-yi Tebed-gera". Haftalık Mahan

Gerek yönetmenlerin daha serbest bir anlatıma yönelmeleri, gerekse hükümet politikalarındaki değişikliklerin sinemaya da yansımasının etkisiyle, bazı filmler senaryoları tasvip edilmiş olduğu ve çekimleri tamamlandığı halde Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı'ndan gösterim izni alamadılar. *Didar (Görüşme*, Muhammed Rıza Hünermend, 1995) filmi, Sazman-ı Tebligat gibi dinî bir kurum tarafından yaptırıldığı halde, bir oyuncusunun kişiliği, filmdeki kadınların aşırı makyajlı oluşu ve filmin Hıristiyan bir genç kızla Müslüman bir gencin aşkını konu alışı gibi nedenlerle, yapımından üç yıl geçtikten sonra 1998'de gösterime girebildi.[135] Yine, Sazman-ı Tebligat'a bağlı Hoze-i Hüneri [Sanat Dairesi] tarafından, televizyon dizisi *İmam Ali*'nin yapımcısı Davud Mirbagıri'ye yaptırtılan *Adem-i Berfi (Kardan Adam*, 1995) filmi, iki yıl gecikmeli olarak gösterime sokuldu. Gecikmeli olarak yayınlanan filmlerden bir diğeri, Muhsin Mahmelbaf'ın *Nun ve Güldün* (*Ekmek ve Çiçek*, 1995) isimli filmidir. Mahmelbaf, sansüre uğrayan birkaç sahnesini değiştirmekten kaçınınca, film önce Paris'te, 1998 yılı başlarında da Tahran'da gösterime girdi. *Ekmek ve Çiçek*, Mahmelbaf'ın, Devrim öncesi genç Mahmelbaf ile doksanlı yılların yönetmeni Mahmelbaf'ı, dolayısıyla da Devrim öncesi ve sonrası kuşakları karşılaştırdığı bir hesaplaşma filmi. Bu film üzerinde ileride daha geniş olarak duracağız.

Mahmelbaf'ın, gösterimi sırasında en çok tartışmalara yol açan filmlerinden biri de, *Erus-u Huban (İyilerin Düğünü*, 1989) filmidir. Bu filmi sadece İranlı izleyici için yaptığını söyleyen sanatçı, filmde ülkesindeki sansürü eleştiriyordu; böyleyken, bu film rahatlıkla yabancı festivallere gidebildi. Dolayısıyla, neticede bu filmin yurtdışındaki gösterimi, izleyenlerde İran'da

---

dergisinin Titanic için çıkardığı, kapağında bu filmin başoyuncularından Leonordo Di Caprio'nun resmi bulunan özel sayının çıkar çıkmaz tükenişi ve bayilerde bulunamayışı, gençlerin Titanic'e gösterdiği ilginin bir göstergesi sayılmaktadır: Mahan (Hordad 1377/Mayıs-Haziran 1998).

135 Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997), s. 13. Didar filmi gösterime girdiğinde, en çok Ermeni cemaatinin tepkisiyle karşılaştı. Ermeni cemaati, "Cemaati çok gerikafalı ve tutucu gösterdiği" gerekçesiyle filmin gösteriminin durdurulmasını istedi; Camea (1 Ordibeheşt 1377/21 Nisan 1998).

sansür olmadığı kanaatini uyandırmıştı.[136] Sansür gibi, devletin sinemayla ilgili genel denetimi de tartışma konusudur. Devletin sinemaya yardımı, bir zorunluluk sayılmaktadır. Sinemada devlet denetimini gerekli sayan yapımcılara göre, dışarıdan yönelen bütün baskılara rağmen bugün İran'da sinemanın varlığından söz ediliyorsa, bunu devlet denetimi ve himayesine bağlamak gerekir.[137] Devletin her filme ödenek vermesi de yanlış sayılır:

> Terakki yerine hurafat vazeden, kitleleri uyutan veya halkın korunmasına önem verdiği hicap ve benzeri değerlere riayet etmeyen, bir-iki oyuncuyu süsleyip bezeyerek kolay bir film çeken yapımcının, bu filmi için ödenek beklemesi kabul edilebilir mi?[138]

Hüccetülislam Ali Efsahi'ye göre, devletin koruması olmadığı takdirde İran sineması kısa süre içinde çökme tehlikesiyle yüz yüze gelecektir. Sinema bilim, teknik, kültür ve sanat gibi dört kurumdan uzak kaldıkça ve bu dört kaynaktan beslenmedikçe kendi ayakları üzerinde duramaz. Kendi ayakları üzerinde duramayan bir sinema, film üretilse bile, sahici bir sinema sayılmaz.[139] Eleştirmen Huşenk Hüsami, bu eksik yönü nedeniyle, sinemacılık bir meslek olarak yaygınsa da İran'da sinema sanatının bulunmadığı kanaatindedir.[140]

Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü Muhammed Beheşti, devletin bu konuda iyi niyetli hareket ettiği inancındadır. Çünkü devlet sinemayı, kendi çıkarlarını öncelediği için desteklememektedir. Radyo ve televizyon, bir devlet veya hükümet açısından varlığının belgeleri olarak önemlidir ama sinemada aynı işlev söz konusu değildir. Beheşti, "Mevcut şartlarda devlet si-

136 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 87.
137 Menuçehr Mahmudi (yapımcı), "İran Sinemasındaki Bunalım Üzerine Bir Açıkoturum", Film 142 (Mordad 1372/Temmuz-Ağustos 1993), s. 30-39.
138 Hamid Talagani, "İran Sinemasının Geçen On Yılına Bir Bakış", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).
139 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213 (Dey 1376/Aralık 97-Ocak 1998), s. 34.
140 Huşenk Hüsami, a.g.m., s. 56-57.

nemayı yalnızca denetlememeli, aynı zamanda himaye etmeli, sinemaya yol göstermeli. Ama bir gün sinema kurumunun bize ihtiyacı olmadığı noktaya varırsak, o zaman emin olunuz ki kenara çekiliriz" demekteydi.[141] Beheşti'nin ifade ettiği gibi, sinemanın himaye edilmesi ve sinemacılara yol gösterilmesi, ilk ilan edildiğinde, gerekliydi. Bu himaye ve yol göstericilik olmasaydı, yeni İran sineması ortaya çıkamazdı. Bu sinema politikasını oluşturanların yönetimden uzaklaştırılmasından sonra, ideal bir sinemaya ulaşmak amacıyla yeniden kurma hareketi başlatıldı. Ne var ki, yeni yöneticiler çeşitli denemelerin ardından çok geçmeden, önceki siyasetlere ve yöntemlere geri dönmek zorunda kaldılar.[142]

Hatemi'nin 1997'de cumhurbaşkanı seçilmesi üzerine, kurulan yeni hükümet sinemaya gereksiz müdahalelerden kaçınmayı ve sansür kurallarını yeniden düzenlemeyi öngörüyordu. Artık sinemacılar, konularda ve yapımlarda özgür olacaklardı. Bir filmin çevrilebilmesi, yöneticilerin ve denetçilerin beğenisine bağlanmayacaktı. Yıl içinde hangi konuda kaç film yapılacağı şeklindeki sınırlamalar kaldırılacaktı. Filmlerin gösterim süresi kısıtlanmayacaktı. Dışarıdan film getirmek isteyenler himaye edilecekti. Daha önemlisi, kapalı kapılar ardında sinema politikaları üretilmeyecekti, sinemacılarla yöneticiler sorumlulukta ortak olacaktı.[143] Sinema Dairesi Müdürlüğü'ne atanan film yönetmeni Seyfullah Dad'a göre, denetim sistemi değişmeliydi; tutarlı bir sinema, birkaç kişinin beğenisiyle oluşamazdı. Yönetmenler, politik baskı kaygısından uzak bir ruh haliyle çalışabilmeli, sosyal ya da siyasal meseleleri konu edinebilmeliydi:

> Bir sinemacı havadan kazanılmış paraları görüp de bunu eleştirmezse, olmaz. Emri bil maruf nehyi anil münker zihniyetiyle, kimseden böyle paralarla oluşmuş yeni sınıfları eleştirmemek beklenmemelidir. Sinemacı gidip yalnızca

141 Film 142 (Mordad 1372/Temmuz-Ağustos 1993), s. 30-39.
142 "Yeni Sinema Politikalarının Analizi".
143 "Yeni Sinema Politikalarının Analizi".

> mukaddes müdafaa filmleri yapsın diyemeyiz. Mütefekkir ve Devrim'e bağlı sinemacılarımızı mukaddes müdafaa çerçevesine hapsetmişiz; bir taraftan da onun bir savaşçının, sivil savunma üyesinin hassasiyetiyle ve bakışıyla bugünkü toplumun meselelerine bakmasına engeller koymuşuz. Birkaç yıl önce Eğitim Bakanlığı, Kiyarüstemi'nin *Meşk-i Şeb (Ev Ödevi*, 1989) filminin yayınını engellemeye çalışmıştı. Bu filmde, mevcut eğitim sistemi eleştiriliyordu. Bakanlık yetkilileri, böyle bir filmin devleti zayıflatacağı düşüncesiyle filmin gösterimini engellemeye çalıştılar. Sinemacılarımız eğitim sistemini eleştirmeyecekse, hangi konularda film yapsınlar? Bu zihniyet karşısında sinemacı ya film yapamıyor ya da bir film yaptıktan sonra, gösterime sokmak için iki-üç sene uğraşmaya mecbur kalıyor. Bu durumda insanlar üçüncü yolu, kalitesiz ve bir problematiği olmayan filmler yapmayı seçtiler.[144]

Seyircinin, hidayet, himayet ve denetim anlayışı ile yapılmış filmlerle hiç ilgisi olmayan filmlere yönelmesi, denetim mekanizmalarındaki kaosun bir sonucu olarak görülmektedir. Farabi Sinema Enstitüsü, herhangi bir sorumlunun sinema aracılığıyla halka yol göstereceğini düşünmek yerine, halkın sinemaya yol göstermesinin tercih edilmesi gerektiğini vurguluyor.[145] Filmlerin İrşad Bakanlığı'ndaki derecesi ile halk nezdindeki derecesi farklı olabiliyor. Hüccetülislam Zem'e göre, Hovze-i Hüneri'nin yaptırttığı *Adem-i Berfi (Kardan Adam*, 1996) filminin gösterimi, seyirci çektiği için engellenmişti. Zem, sinemaya halk zaviyesinden bakılmadığı ve seyircisinin ilgisi filmlerin derecelendirilmesinde ölçü olarak alınmadığı sürece, sinemanın sorunlarının bitmeyeceği görüşündedir.[146] Hovze-i Hüneri,

144 Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 33; Seyfullah Dad ile söyleşi, "Farsi Filmler", Hemşehri (30 Mehr 1376/22 Ekim 1997).

145 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11; Selam (2 Esfend 1376/21 Şubat 1998).

146 Hüccetülislam Zem ile Söyleşi, Negd-i Sinema 11; Selam (2 Esfend 1376/21 Şubat 1998), s. 21; İran 564 (16 Dey 1376/5 Ocak 1997).

bu konudaki meselelerin çözümünü, sinemanın sorumluluğunun devletten sinemacılara intikalinde görmektedir:

> Hiçbir şer'i ve örfi sakıncası bulunmayan, sorumluların ve aydınların beğenisini toplayan filmler, baskı grupları tepki gösterince, halkın çıkarı ve yararı için değil de emanetlerin ehline verilmeyişi nedeniyle yasaklanıyor. Devlet filmlerle ilgili bu sorumluluğu daha fazla taşıyamaz. Sinemanın sorumluluğu, ait olduğu yere, yani sinemacılara dönmeli. Bunun ilk şartı da sinemacılara devlet yardımının kesilmesidir. Profesyonel bir sinemacı, sermayesinin tehlikeye düşmemesi için, filmleri konusunda daha fazla sorumluluk hissedecektir.[147]

Bir bakıma bu tartışma, toplumda sürdürülen başka bir tartışmanın sinemaya yansıması anlamına geliyor. *Kardan Adam* filmi iki yıl aradan sonra gösterime girip de gişe rekorları kırarken, İran'da sivil (medeni) toplum üzerine tartışmalar hız kazanmıştı. Belirleyici olan halkın beğenisi midir, yoksa atanmış bir kurulun halk için vereceği kararlar mı öncelik kazanmalıdır? Bir seyirci grubu, bir filmi bütün seyirciler adına yargılayıp da mahkûm edebilir mi? Ya da Devrim'e, Velayet-i Fakih'e ve İslamiyet'e bağlılığını, toplumun diğer kesimlerine baskı yapmasına gerekçe kılabilir mi? Bu sorular, sivil toplum örgütlerinin veya emniyete bağlı olduğu söylenen baskı güçlerinin yetkililerinin, duygusal taleplerden kurtarılarak kanuni bir çerçeveye oturtulması üzerine süren tartışmayla yakından ilgiliydi. Bu tartışmalara ivme kazandıran *Kardan Adam* filmi, İstanbul'da Amerika'ya gitmek için vize almaya çalışan ve bunun için kirli işlere bulaşan İranlıları konu alıyor. Yapımcısı dinî bir kurum olsa bile, kimilerine göre film İranlıları küçük düşürüyor. Bazı şehirlerde Cuma İmamlarının isteğiyle film gösterime sokulmadı. Filmin gösterime girdiği bazı şehirlerde ise, Ensar-ı Hizbullah adlı gruba mensup kimseler İslami de-

147 Mehrdad Ferid, "İntikal-i Mesuliyet ez Devlet be Millet", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 4-5.

ğerleri müdafaa gerekçesiyle, sinema önlerinde olaylar çıkmasına yol açtılar ve neticede film gösterimden kaldırıldı. *Kardan Adam* filmini yaptıran Sazman-ı Tebligat Müdürü Hüccetülislam Eraki, filmin şer'î açıdan sakıncalı olmadığı yönünde açıklama yaptı. İsfahan'da filmin gösterildiği sinema salonuna yapılan saldırılar üzerine, bu şehrin Cuma İmamı Ayetullah Tahiri, saldırganları kınayarak, cezalandırılmalarını istedi. Aynı günlerde Devlet Bakanı, Ensar-ı Hizbullah adıyla eylemlerde bulunan grubun faaliyetlerinin kanunsuz olduğunu açıkladı.[148]

Kardan Adam filmiyle ortaya çıkan hadiseler, 2 Hordad 1376 (23 Mayıs 1997) seçimlerinde Hatemi'den yana tavır koyan sinema çevrelerinin, siyasi gelişmeleri tayin edici rolüne yönelik bir sınama olarak da yorumlanabilirdi. Çünkü sansüre uğramış olan film, bu seçimlerden sonra gösterime sokulmuştu.[149]

Devrim ve savaşta aktif rol oynayan bazı kimseler, Devrim ve savaş yıllarında İslam Devrimi adına çekilen acıların, akıtılan kanların bedelini, savaş sonrası toplumun şartlarında araştırma hakkını kendisinde gören baskı gruplarına dönüşmüşlerdi. *Kardan Adam* filmine gösterilen tepki, kanunun ve nizamın önceliğini vurgulayarak kurulan yeni hükümetin, bu grupları kanuni bir çerçeveye çağırmasıyla neticelendi. Hükümet tarafından yapılan açıklamaya göre, bir filme muhalefet kimseye sinemaları kapatma, seyircileri tehdit etme ve onlara kaba kuvvet kullanma hakkı veremezdi.[150]

Televizyon gibi sinemada da film ve senaryoların sansüre takılması, büyük ölçüde kadınlara ilişkin kuralların ihlaline bağlanmaktadır. Yabancı dizi ve sinema filmlerinde kadın artistlerin mazbut bir görünüme sahip olmaları yeterli görülmektedir.[151] İleride ayrıntılı olarak ele alacağımız kadın oyuncularla

148 Selam (2 Esfend 1376/21 Şubat 1998).

149 Peyam-ı Emruz 22, s. 71.

150 Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 11.

151 1984'ten 1992'ye kadar televizyonun 1. ve 2. kanallarında 800'ü yabancı yaklaşık 900 film ve dizi gösterilmiştir: Risalet (12 Aban 1372/3 Kasım 1993). 1998 Mart'mda, Hicri-Şemsi 1377 yılının başlangıcı olan Nevruz Bayramı tatilinde televizyon, Hollywood filmlerine uyguladığı sansürü

ilgili meseleler, İran sinemasının başlıca handikabı sayılır. Devrim'den önceki sinemada kadının menfi konumundan dolayı, Devrim'den sonra sinemada kadınlara yer verilirken bir hayli ihtiyatlı davranılmıştır. Devrim'in ilk yıllarında kadın sinemada ya hiç yer almamış ya da silikleştirilmiştir. Kadınlarla ilgili tabular ve kadının kişiliğinde odaklanmış değer yargıları, bu konudaki ihtiyatlı tutumun bir diğer nedenidir.[152] Devrim'i izleyen tereddütlü ilk birkaç yıldan sonra kadınlar, sinemada gerek oyuncu gerekse yönetmen olarak faaliyet göstermeye başladılar. Yine de kadınlarla ilgili, her zaman dinî gerekçelerle açıklanamayacak yargılar nedeniyle, kadın yönetmenlerin filmlerinde bile kadınların silik bir şekilde yer almaya devam ettiği öne sürülmektedir.[153] Kadınlarla ilgili sınırlar, yönetmenlerin en çok şikâyet ettiği konudur. Senaristler de, kadınlarla ilgili konularda uyulması beklenen kuralları, senaryo yazımını kısıtlayıcı başlıca engellerden biri olarak göstermektedirler.[154]

İranlı sinemacı, İslamiyet'in yasakladığı şeyleri eserinde konu edinemez; mesela hem toplumsal hem de özel boyutları olan karı-koca ilişkisinin mahrem olan özel boyutları, dünyanın pek çok yerinde olağan sayılsa bile, İran'da perdeye aktarılamaz. Çünkü İslamiyet, namahrem bir kadının namahrem bir erkekle temasına izin vermiyor. Kültür ve İslami İrşad Bakanı Muhacerani, İran sinemasının ve toplumunun geçen yıllar içinde bu sınırlamaları kabul ettiğini düşünüyor:

> Bu sınırlamalar sinemanın gelişimine güçlük çıkarıyorsa, sinema oyunlarıyla ve tekniğin yardımıyla bu güçlükle-

---

kaldırdı. Nevruz Bayramı Özel Programı kapsamında Westernler ve Robocop gibi filmler gösterildi. Bu filmler müstehcen sayılan ya da şiddet içeren görüntülerin kesilmesi nedeniyle bir hayli kısaltılmış olarak yayınlandı.

152 İsfahan'da Hz. Fatıma'nın doğum günü münasebetiyle Kasım 1997'de düzenlenen yapılan Kevser Sineması şenliklerinde, Mesud Ressam'm kadınların sanat alanındaki yerini konu alan bildirisinden: Mesud Ressam, İsfahan Kevser Sineması Şenlikleri, Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997)

153 Fatıma Behzadpur, "Berresi Nov-i Nigereş be Zen der Mukule-yi Hüneri", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 12; "1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Notları"

154 Mesud Ressam, a.g.i.; Nasır Takvai, "Çera Film-i Dinî be Dest Nemiayed?", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 122.

ri aşmak mümkündür. Hatemikiya'nın *Kerha'dan Ren'e* filminde yaptığı gibi: Filmin yıllar sonra birbirine kavuşarak kucaklaşan iki kardeşi gösteren sahnelerini, aslında iki kardeş gibi giyinmiş erkek oyuncular canlandırıyordu. Böyle bir sahne bu film için elzemdi. Bir sinemacı artık kadını mutfakta kocasına yemek hazırlarken bile olsa başörtüsüz göstermeyi bekleyemez. Bir filmdeki kadın oyuncunun hicabının mükemmel olmadığı söylenebilir. Mutedil ve orta bir yol bulmalıydık. Bir kadını mutfakta siyah çarşafla yemek yaparken göstermemiz de beklenemezdi. Biz sinemada görülen hicap sınırlarını kabul ediyoruz. Bazıları itiraz edebilir; fakat, bunlar örfen de kabul edilebilir sınırlardır. Bu örfler fıkhımızda açıklıkla yer almaktadır. Fıkhi ve şer'î bakımlardan kadın ve erkek birbirine dokunamaz, sıradan bir tokalaşmayla bile olsa. Bu bir hükümdür ve biz sinemamızda bu hükmü çiğneyemeyiz.[155]

Sinemada mahremiyetle ilgili meseleler, âlimler ve sinemacıların ortak çalışmalarıyla açıklık kazanabilecek karmaşık boyutlara sahiptir.[156] Kadın oyuncuların sinemadaki tesettür sorumluluğu konusunda yükselen ısrarlı sorular ve kısmen de bazı filmlerde kadın oyuncuların kötü hicaplı bulunuşunun oluşturduğu tepki, müçtehitleri bu konuda görüş vermeye zorlamaktadır. Yaygınlık kazanmaya başlayan bir görüşe göre, filmlerde Müslüman olmayan kadın oyuncular tesettüre riayet etmeyebilir. Doksanlı yıllarda İran dışında çevrilen bazı filmlerde, Müslüman olmayan tesettürsüz kadınlar yer almıştır. İsrail'in işgal ettiği Kuzey Filistin'deki halkın zor yaşantısını anlatan *Bazmande (Geride Kalanlar*, Seyfullah Dad, 1996) ve Almanya'daki İranlı mültecilerin problemlerini konu alan *Ticaret* (Mesut Kimyayi, 1995), bu tür filmlerin iki örneğidir.

Diğer taraftan, Müslüman kökenli olduğu halde kendi isteğiyle hicaba riayet etmeyen veya kötü hicaplı sayılan kadın

155 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 11.

156 Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 104.

oyuncunun durumu, mutehaddik terimiyle ifade ediliyor. Fakat bu, henüz tartışılmakta olan bir görüştür. Sinema yönetimi, sanat çevrelerinin dindar bir toplumda sinemada bazı sınırlamaların kaçınılmazlığını kabul etmeleri gerektiğini vurgulamaya devam ediyor.

Ulemanın film çekimi sırasında fıkhi sınırlar ve engeller bakımından çözüme kavuşturulmasını gerekli saydığı çeşitli hususlar şöyle sıralanabilir: Film musikisi ve film içinde söylenen şarkılar; güncel ya da tarihî hakikatleri tahrife dönük görüntüler; Peygamberin (s.a.), İmamların ve dinî öncülerin tasviri; Hıristiyanların, Yahudilerin, Zerdüştilerin ve benzeri gayri İslami dinlere mensup kimselerin dinî törenlerinin görüntüleri; ehlikitaptan tesettürsüz kadınların görüntüleri; şarap içmek gibi aslında haram olan ve sonu haramla neticelenecek fiillerin filme çekilmesi; iftira, gıybet içeren veya bazı şahsiyetleri gülünç duruma düşüren sahneler; seyircide korku uyandırmayı amaçlayan ve korkusuzca işlenen cinayetleri ya da yankesicilik gibi suçları gösteren sahneler...

Filmin çekimi sırasında söz konusu edilebilecek fıkhi sınırlar ve engeller, gösterimi için de geçerli sayılır. Seyirci açısından muhtemel sorular ise şöyle sıralanabilir: Bir filmde yukarıda andığımız şüpheli meselelerden biri söz konusuysa, bu filmin seyredilmesinin hükmü nedir? Mesela, bir erkek seyircinin sinemada ve televizyonda kendisine namahrem olan oyuncu kadınlara bakması doğru mudur? Sinemada ehlikitaptan tesettürsüz kadınların seyredilmesinin hükmü nedir? Bu sorular sadece sinema alanında değil, bütün görsel sanatlar için geçerlidir. Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, büyük fakihleri sinemayı tanıyarak ve filmlerin çekilme şartlarını öğrenerek, bu alandaki fıkhi meseleleri ve müphem konuları kabul edilebilir bir şekilde çözümlemeye çağırmaktadır:

> İnandırıcı bir sinema daha çok seviliyor, sanatsal açıdan da daha güçlü oluyor. Filmlerin hakikiliğini zayıflatan fıkhi çerçeveler yeniden gözden geçirilmelidir. Tabii bu yapılırken fıkhın müsellem [kesinlik kazanmış] esaslarına zarar

gelmemelidir. Mesela filmlerde karı-koca ilişkilerinin normal görünmesi için bazı çözüm yolları bulunabilir. Suni saç, makyaj, Müslüman olmayan kadın artistler, uzak ya da arkadan çekim gibi...[157]

Ulemanın sinemayla barışması

Dinî endişelerle sinemaya yönelen tepkilerin kökenini, öncelikle sinemanın ve televizyonun ulema tarafından haram sayılmasında aramak gerekir. Ayetullah Humeyni, 1960'lı yıllardan itibaren, toplumu kitle iletişim araçlarının zararlı etkilerine karşı uyanık olmaya çağırmaya başlamıştı.[158] Önde gelen din adamları, günah olduğunu ileri sürerek televizyonun seyredilmemesi gerektiğini söylüyorlardı. Dindarlar sinemaya gitmedikleri gibi, televizyon da seyretmez, evlerinde televizyon bulundurmazlardı. Hatta Kum kentinde, Şah'ın iktidarda olduğu dönem boyunca televizyon seyredilmesi yasaklanmmıştı.[159] Devrim'den önce hiç sinemaya gitmediğini söyleyen Ayetullah Hamaney, o dönemde din adamlarının sinemaya duydukları tepkinin farklı bir boyutunu şöyle dile getiriyor:

> Ellili yılların sonlarında ve altmışlı yıllarda tiyatro ve sinemada bir gelişme oldu. Bu kurumlar sola eğilim gösterirlerken, eserlerde din aleyhtarlığı artış gösterdi ve aşikâr hale geldi. Zulüm yönetimi, İslam Devrimi'ne yönelimin belirginlik kazanması ve taraftar toplaması üzerine, dine karşı her eğilimi ve her kurumu, her tür solculuğu, İslam

157 Hüccetülislam Naşiri, "Mebna-i Fıkhi Karberi Tasvir der Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 33-34.

158 Devrim'den önce ve Devrim sırasında Ayetullah Humeyni'nin mesajları dindar kitlelere modern iletişim araçlarından ziyade, sinema yönetmeni Cevad Şemgadri'nin mimber usulü ve geleneksel yöntem olarak nitelendirdiği yöntemle yayılıyordu. Şemgadri'ye göre, Devrim'den sonra da dindar kitleler iletişim araçlarından rahatlıkla yararlanabilecekleri bir ortama kavuştukları halde, o geleneksel üslubu aynı şekilde korudular. Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, "Seda-yi Pa-yi Nur", Keyhan Ferhengi (Edebiyat ve Sanat özel Sayısı) 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993), s. 88.

159 Ali Mohammadi, "Kültür Emperyalizmi ve Kimlik Sorunu", Yusuf Kaplan, Enformasyon Devrimi Efsanesi-Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi, Rey Yayınları, İstanbul 1991, s. 323-343.

akidesinin önünü alması mümkün görülen herhangi bir hareketi takdir ve teşvik etti, buna karşılık İslami hareketi baskı altına aldı.[160]

Şahlık rejimi zamanında sinema, radyo ve televizyon, Şah'ın modernizmi yerleştirme araçlarıydı. Şah, kitle iletişim araçlarını geleneksel toplum yapısını yıkarak modern bir toplum oluşturmanın en önemli unsurları olarak görüyordu. 1970'lerin ortalarında İran televizyonu, Japon NHK televizyonundan sonra Asya kıtasındaki ikinci büyük televizyon kuruluşu haline gelmişti. Böylelikle televizyon yayınları aracılığıyla köylerle kentler âdeta birbirine bağlanmış ve ulusal düzeyde tüm ülkeyi kapsayan yeni bir izleyici kitlesi yaratılmıştı. Bunlara rağmen, özellikle kadınlar arasında okuma yazma oranı hâlâ çok düşüktü ve ilkokul çağındaki çocukların öğrenim görebilmesi için gerekli sayıda okul binası yoktu. İran, okuryazarlık sorununun tümüyle henüz çözümlenmediği bir evreden, baskı tekniğinin –gazetenin– yayımlandığı bir evreye sıçrayıvermişti; başka bir deyişle, geleneksel sözlü kültürün egemenliğini şu ya da bu şekilde sürdürdüğü bir toplum yapısından, elektronik kültürün belirleyici olduğu bir toplumsal yapıya atlamıştı. Bu şekilde gerçekleştirilmek istenen şey, ciddi bir kalkınma ve gelişme programından, öncelikle göz önünde bulundurulması gereken köklü yapısal değişikliklerden yoksun bir modernleşme anlayışına dayandırıldığı için, yarım yamalak modernleşme girişiminden öte gidememiştir.[161]

160 Ayetullah Hamaney, a.g.e.

161 Ali Mohammadi, a.g.m. Ali Mohammadi bu kitapta yer alan makalesinde İran'da Batılı değer yargılarının ve tüketiminin yaygınlaşmasında kitle iletişim araçlarının rolünü şöyle tasvir etmektedir: "Tüketim, reklamlar aracılığıyla teşvik ediliyordu; ÜİRTK (Ulusal İran Radyo-Televizyon Kurumu) monarşiyi yücelterek rejimi, modernleşme çabalarını destekliyor ve resmî ideolojiyi korumaya çalışıyordu. Kraliyet ailesinin her faaliyeti, Pers Krallığının 2500 yıllık tarihi yüceltilerek, hemen her fırsatta yapılan kutlama törenleri televizyondan yayınlanıyordu. İran'daki tüm kitle iletişim araçları, Şah'ın İran'ı modrnleştirerek Batılı ülkelerin çizgisine getirmek istediğini ve bunun destekçisi olduklarını dile getiriyor ve sürekli bu doğrultuda yayın yapıyorlardı.

Ayetullah Humeyni, Devrim'den önce sinemayı yozlaşmanın, ahlaksızlığın, fuhuşun ve kültürel bağımlılığın bir kaynağı olarak göstermişti.[162] 19401ı yılların rejime muhalif gruplarından biri olan Fedaiyan-ı İslam'ın liderlerinden Nevvab Safavi, Batı musikisi ve romanıyla birlikte sinemayı, Müslüman toplumun bütün değerlerinin ve prensiplerinin eritildiği yüksek dökümlü bir fırına benzetmişti. Fakat hem Safavi hem de Ayetullah Humeyni, ahlaklı ve ilkeli bir sinemanın topluma faydalı olacağını belirtiyorlardı.[163]

Belki de sinema, İslam toplumlarıyla Batı kültürünün karşılaşmasındaki en problemli soruları yüklendiği için, modernistlerle dindarlar arasında müzmin bir uzlaşmazlık ve çekişme alanı haline gelmişti. Yüzyılımızın başlarında, 1911'de Ayetullah Müderris, sinema üzerine şüphelerini şöyle dile getirmişti:

> Bizim için haritası çizilen yeni rejimle gelecek nesillerimize Batı medeniyetinin en kötü yönlerinin benimsetileceği bir tür modernleşme tayin ediliyor. Batı hayranlığı roman, hikâye ve sinema aracılığıyla ülkemizi kuşatacak. Gençlerimizin fikirleri ve düşünceleri yavaş yavaş bu boş hikâyelerle örülecek. Batı medeniyetiyle gelişmiş ülkelerin yaşantı tarzlarını onlar, bazı oyunlar, şarkılar, Arşen Lupen hırsızlıkları, iffetsizlik ve ahlaksızlık gibi boyutlarıyla tanıyacaklar. Sanki gelişmek için bunlar elzemmiş gibi...[164]

Meşrutiyet Devrimi'nin (1906) ardından gelen yıllarda sinemaya karşı belirginlik kazanan tereddüt ve muhalefet, musiki ve tiyatro için de geçerliydi. Sinemaya muhalefetin bir yüzünü, bilinemeyen karşısındaki tereddüt oluşturuyorsa da, halkın sinemayı ahlaki çöküntüyle bir tutmakta ısrarında filmlerin

162 Ayetullah Humeyni, Pir-i Aşk, İstanbul: Hamd Yayınları, 1994, s. 373-374.

163 Safavi'nin görüşleri şöyleydi: "Eğer sinema endüstrisi toplum için gerekliyse, uzman profesörler ve ulema tarafından İslamiyet'in yüce ölçüleri ve ilkelerine uygun olarak hazırlanan İslam ve İran tarihi, sağlık, tarım ve endüstriyel konularla ilgili derslerin halka verilmesi için ve toplumun eğlence ihtiyacı açısından kullanılabilir." Hamid Nafici, a.g.m.

164 "Aya Hünerpiyşegi der İran Bedbahti est?", Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 85-86.

niteliği etkili oluyordu. Ayende-i İran gazetesi, İran sinemalarında müstehcen içerikli Fransız filmlerinin revaçta olduğu 31 Tir 1309 (22 Temmuz 1930) tarihinde şunları yazıyor:

> Sinema aslında en yüce bir sanat ve iyi bir teneffüs aracı; ama itiraf etmeliyiz ki, İran'da bu sanat bir grup düzenbazın elinde olduğu için, bu sanat alanında beklenilenin aksi neticelerle karşılaşıyoruz. Sinema ahlaki açıdan ve eğlence aracı olarak ülkemizde yararlı olabilirdi. Fakat ahlak konusunda, öyle anlaşılıyor ki, Tahran sinemalarında tam tersi oluyor. Çünkü filmler sansür edilmiyor veya ahlaki bakımdan sansür dikkate alınmıyor da siyasi sansüre önem veriliyor.

Dinî çevrelerde sinema, fesat yuvası ve din karşıtı bir kurum gibi algılanıyordu. Sinema oyunculuğu, özellikle kadınlarınki günahkâr bir iş gibi sayılıyor, oyuncular tekfir ediliyordu. Rıza Şah döneminde dindarların ve ulemanın sinemaya bu yaklaşımı, oğlu Muhammed Rıza zamanında da devam etti. Celal Mukaddem tarafından çekilen *Hane-i Hûda (Allah'ın Evi*, 1966) gibi filmler de dindarların sinemayla barışmasını sağlayamadı. Sinema taraftarlarıyla muhalifleri arasındaki çekişme, 1979 Devrimi'ne kadar devam etti. Devrim sırasında sinemalar hücuma uğrayan merkezlerden biri oldu.[165]

Devrim'in ardından bir kısım ulemanın olumsuz yargıları sürse de, Ayetullah Humeyni sinema ve televizyonun artık meşru birer araç olduğunu bildirdi. Sürgünde bulunduğu Fransa'dan İran'a döner dönmez yaptığı ilk konuşmada şöyle konuştu:

> Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi, sinema bizim ülkemizde gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Sinemanın yanlış kullanımı; bizim karşı olduğumuz işte budur.

165 "Aya Hünerpiyşegi der İran Bedbahti est?".

Oysa o sırada sinemayla iştigal eden İslamcılar bile, sinema ve televizyonun faaliyetlerinin bütünüyle durdurulacağını veya sınırlandırılacağını düşünüyorlardı ve bu yasakları kabullenmeye hazırlanmışlardı. Bu iki kuruma bu denli önem verileceğini tasavvur edememişlerdi.

Devrim'den sonra, bu devrimin değerlerinin İran sineması kanalıyla ihraç edilebilirliği çeşitli seviyelerde tartışılmaya başlandı. Bazıları, Batılıların kendi değerlerini yayarken yaptıkları gibi, Devrim'in değerlerinin ihracının zorla, kaba kuvvetle gerçekleşeceğini düşünüyordu. Ayetullah Humeyni ise, bu değerlerin ihracının, gerçekleri açık bir şekilde dile getirmekle mümkün olacağı görüşündeydi. Kalplerinde maraz olmayan yabancıların Devrim'in gerçeklerini görmeleri için filmler çekilmeli, festivaller ve fuarlar düzenlenmeliydi. Şer'î ve örfi çerçeveler içinde ve İslami kültürü besleyecek yeni bir sinema oluşturulmalıydı.[166] Sinema artık, "İlahi Cemal ve Celal'in ışığında, insanlığın fıtri marifetinin açığa çıkması ve ifadesi" amacıyla kullanılacaktı. Bütün bu tasarılarla canlanması, somutluk kazanması hedeflenen İslami kültürün temel kavramları şunlardı: Yerellik, adalet, tevhit, İslami yönetim (Velayet-i Fakih, hukuk devleti), ahlakçılık, politik ve ekonomik bağımsızlık, dünya emperyalizmiyle mücadele. Bu bağlamda kullanılan genel slogan ise, "Ne Batı ne Doğu; İslam Cumhuriyeti" şeklindeydi.[167]

Dindar kitleler sinemayı, taklit mercilerinin kabulünden sonra kabullenmeye başladılar. Ulemanın fesat yuvası olarak gördüğü sinema, artık dinin hizmetinde bir araç olmuştu. Çünkü İslam fıkhına göre, geçen zaman içinde yaşanan bazı değişmelerle birlikte, ihtiyaçları düzenleyen hukukun da değişmesi kaçınılmazdır. Aynı kanun, mekân değişimleri için de geçerlidir. Devrim'den sonra çeşitli konularda yapılmaya başlanan, Devrim öncesi-Devrim sonrası ayrımı da bundan ileri geliyordu. Şahlık rejiminde sinema ve musiki, belli bir hayat tarzının

166 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü), Selam
167 Hamid Nafici, a.g.m.

ve felsefesinin taşıyıcısı olarak şekillenmişti. Oğlu Hacı Ahmet Humeyni'nin naklettiğine göre, Ayetullah Humeyni, radyo-televizyon görevlileriyle yaptığı toplantıda radyo ve televizyonda çalınan bazı musiki parçalarının Batı kaynaklı oluşu veya Şah devrinden kalışı hakkında bir soru üzerine şunları söylemiştir:

> Bu musiki parçaları Hicaz radyosundan şu anda bile yayınlanırsa, ben onları haram sayarım. Aynı şekilde, bunlar Şah zamanında çalınsaydı yine haramdı. Ben tağut zamanında radyo ve televizyon cihazlarını bile haram saymıştım.

Sinema, zulmü fesadı ve hak olmayan rejimleri güçlendirmek amacıyla kullanıldığı için, haram sayılıyordu.[168]

Sahabe döneminden günümüze kadar içtihatta zaman ve mekân faktörleri üzerine bir araştırma yapan Ayetullah Cenneti, bu konuda musiki üzerinde duruyor ve geçmiş âlimlerin gına, yani eğlence musikisini haram saymalarının sesin ve musikinin güzelliğinden değil, musikinin icra edildiği ortamların batıl ve fasid özelliklerinden kaynaklandığını vurguluyor.[169] Cenneti, musikinin artık helal sayılışının gerekçelerini şöyle izah ediyor: Bugün, geçmişte haram sayılabilen türdeki bir musiki parçası, aynı icra edilme şartlarına ve menfi boyutlara sahip değildir. Aksine, müspet şartlar ve boyutlar söz konusudur. Mesela doğru, akla yatkın, ahlaki, irfani, kültürel, sosyal ve dinî değerleri içeren ve hissettiren musiki parçaları-

168 Ekber İrani, "İmam Humeyni'nin Gma'nm Mahiyetine Bakışı", Edebistan 38 (Behınen 1371/Ocak-Şubat 1993); Hüccetülislam Zem, "Nimnigahi be Hemsayegi Din ve Sinema".

169 Şia fıkhında genellikle eğlence musikisi olarak geçen gına, İran'da, ulemanın öteden beridir en çok tartıştığı konulardan biri durumundadır. Dinî edebiyatta veya şeriatta özellikle şarkılı musiki gına diye adlandırılmıştır. Şia fıkıhçıları musikide haramlığın özel bir musiki türü için geçerli olduğunu düşünmüşlerdir. Musikiyle uğraşmak büyük ihtimalle batıl hükmüne giren musiki türleri için geçerli sayılmıştır. Prensip olarak musikinin yüce bir sanat olduğu ve toplumların yükselmesinde rol oynayabileceği kabullenilir. Hikmet, sanat ve ilim ehli musikiyle ilgilenmişlerdi; İbni Sina, Farabi, Kindi gibi büyük mütefekkirler bu değerli sanat alanında kitaplar yazmışlardır. Gına'nın fıkhi anlamının tahlili için bkz.: Ekber İranı, "Gına'nın Fıkhi Anlamının Tahlili", Edebistan (Azer 1370/Ekim 1991); Ali İsmailpur, Musiki der Tarih ve Kur'an, Tahran: Nass Yayınevi, 1368/1989, s. 18

nın bestelenmesi ve icrası mümkündür ve bu tür bir musikinin haram oluşuna hüküm verilemez. Tam tersine, bu parçaların helalliğine, serahatle, zaman, mekân ve şartların değişimi neticesinde içtihatta yapılan değişiklik hükmüyle hükmetmek mümkündür. Çünkü geçmişte olan ihtilaf, gına musikisinin özellikleri ve şartları etrafındaydı.

Bu yüzden de, "Nasıl oluyor da geçmişte haram olan gına musikisi şimdi helal oldu?" şeklindeki soru yersizdir. Eskiden şartlar farklıydı ve bugün o şartlar ortadan kalkmıştır. Her iki zaman için gına musikisinin, zahirde aynı gibi görünse de iki ayrı hükümle karşılanmasının nedeni budur. Yani iki konu iki zamanda iki farklı hükme sahip olmuştur. Çünkü gına musikisi, o şartlar altında, o zamanın ve mekânın özellikleri nedeniyle haram sayılmıştır. Bugünkü şartlarda ve günümüzdeki hususiyetleriyle yapılan musikiyle, o zamanın haram sayılan musikisi aynı şekilde değerlendirilemez."[170]

Bu konularda ulema arasında meydana gelen görüş farklılıkları, 18. yüzyılda Kaçar hanedanının iktidara gelmesinden hemen önce, Şia uleması arasında meydana gelen derin ihtilafla da ilgilidir. Bu ihtilafla belirginlik kazanan iki ekolden Ahbariler'e karşılık, Usuliler, içtihatta âlimlere daha geniş bir hareket alanı öngörüyorlardı.[171] Usuli geleneğe mensup olan Ayetullah Humeyni, sinemayı mekân ve zamandaki değişmeler nedeniyle helal saydı ve bu kurumun toplumun yararına kullanılabileceği çıkarımında bulundu. Fakat Ayetullah Humeyni'nin içtihat hükümlerinin zaman, mekân ve başka değişkenlere bağlı olduğu görüşü, Necef ulemasınınkinden ve Protestanlarınkinden farklıydı. Protestanların içtihat anlayışlarında, içtihatın değişimi ile şeriatın aslının değişmesi de gündeme gelmektedir. Bu değişimi ana şer'î kaynaklara dayandırmayı esas alan Humeyni, içtihatta değişimin şeriatin

170 Ayetullah Cenneti, "İçtihatta Zaman ve Mekânın Rolü", Keyhan Endişe 40 (Mehr-Aban 1372/Kasım 1993), s. 4-27.

171 Hamid Algar, İslam Devriminin Kökleri, İstanbul: İşaret Yayınları, 1988, s. 27-28.

ve hükümlerin aslının değişimine bağlanmasını kabul etmez. Ayetullah Humeyni'ye göre, içtihatta değişime tâbi olan hüküm, artık yeni bir konu için yeni bir hükümdür. Yani önceki konu için yeni bir hüküm verilmiş değildir.[172]

Musikiyi "zaman ve mekân değişikliğine bağlı olarak", belli ölçüler çerçevesinde helal sayan Allame Şirani'nin yaşadığı dönemde gramafonu haram saymasının nedeni de, bu aracın kendisini değil, ondan yükselen şarkıların içeriğini ve kullanıldığı ortamları dikkate alışı olarak gösterilmektedir.[173] Ayetullah Gulpayagani'nin (ö. 1993) gına musikisi konusunda, Şah zamanındaki hükmünü Devrim'den sonra da sürdürmesi, resmî musiki politikalarında belirleyici olmamıştır. Bu konuda mukallitlerinin tavrı, taklit mercileri olan Gulpayagani'nin hükmüne kişisel hayatlarında uymakla sınırlı kalmıştır.

İslam, estetiği etiğe emdirerek estetik formu toplumsal hayat içerisinde türetmeye çalışmıştır. İslami estetik sanatsal alanda daha çok mimari ve şiirde öne çıkarken, İslam'ın putperestlik konusundaki hassasiyeti ve asla taviz vermeyişi, resmin daha ziyade soyut ve arabesk olarak sınırlı kalmasına neden olmuştur. Tiyatro (ve aynı zeminde türeyen sinema) ise, Şii toplumlarda Kerbela vakasını konu alan bir oyun geleneğinin, taziyenin etkisiyle gelişirken, Sünni toplumlarda, son derece sınırlı bir hayat alanı bulabilmiştir. Hüccetülislam Hüseyin Nasıri'ye göre, heykelcilik ya da canlıların resimlerinin çizimi ile ilgili haramları kabul etsek bile, bu haramlar için muteber olan deliller, sinema için geçerli olamaz:

> Sinema, resim ve heykelcilikten farklı mütalaa edilmesi gereken bir sanattır ve tekniktir. Sinema, şeklin modern bir anlatımıdır; sinema, şekilden yola çıkılarak icat edildi. Sinemada sesten de önce şekil vardı. Sinemadaki şekillerin hareketi, onu başka şekillerden ayırır. Tiyatro ve taziye de

172 Ayetullah Cenneti, a.g.m.

173 Ekber İrani, "Gına'nın Fıkhi Anlamının Tahlili"; Ekber İrani, "İmam Humeyni'nin Gınanın Mahiyetine Bakışı".

hareketlidir ama otantik ve gerçektir, ışığın ve film makinesinin ürettiği şey değildir. Film, ışık zerreciklerinin (fotonların) hareketinden oluştuğundan, eşyanın şeklinin taklidi anlamına gelmez. Sinemayla tasvir kendi zatında mubahtır; şüpheli konularda ihtiyatlı davranılması durumunda, bu işle uğraşmanın, ondan para kazanmanın ve onu seyretmenin hiçbir fıkhi engeli yoktur. Filmlerle ilgili şüpheli durumlar tek tek incelenmelidir. Sinema, çağdaş dünyada en etkili ve önemli mesaj aracıdır. Bu nedenle, elverişli ve eğitici nitelikte eğlendirici, siyasi, dramatik, felsefi veya komedi türünde filmlerin yapımı ve sunumu yalnızca uygun değil, kifayete kadar vaciptir. [...] Sinemanın bazı özellikleri, fakihlerin yeni düşünceler ileriye sürmesine imkân vermektedir. Doğrudan doğruya bakılması fıkhen caiz sayılmayan birçok görüntü, sinema sahnesinde olunca caiz sayılabiliyor. Mesela ecnebilere bakılması gibi. Çünkü haramlığa sebebiyet veren deliller, şekli içermiyor. Sinema, şekillerin mahiyeti bakımından tam anlamıyla gerçeği yansıtmıyor. Tabii burada şekil ile şekli çekilenin ayrı ayrı kimseler olduğu söylenemez. Fakat bir belgesel film bile gerçeği sunan bir ayna olamaz. Belgesel film, yönetmeninin bakış açısını yansıtır. Bu nedenle, iki farklı yönetmenin aynı konuda çektikleri filmler birbirinden farklı olacaktır.[174]

Yirmi yıldır sinemaya gitmediği ve bu süre dışında birkaç film dışında film seyretmediği halde, Hüccetülislam Kaymakamı, sinemanın zorunlu ve meşru bir kurum olduğu görüşündedir:

> Sinemanın tasvire dayalı bir sanat olması, bu sanatın maneviyatla uzlaşmaz olduğu anlamına gelmez. Çünkü tasvir, mananın ve tefekkürün yükselmesine hizmet edebilir. Sinema, kendi zatında şer ve fesada mecbur değildir. Lehv [küçük düşüren oyun ve eğlence] ve lağv [insanı hak fik-

174 Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, "Mebna-yi Fıkhi Karberi Tasvir der Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 33-34.

> rinden alıkoyan batıl husus ve beyanlar] ve boş hayaller de bir filmin zorunlu malzemeleri değildir. Bunların hepsi nefsani ve şirk karışmış bir kültürün etkisiyle sinemaya arız olmuştur. Batının bazı şeylerini alıp bazılarını da reddetmenin mümkün olamayacağı, bir bölümünü almanın ona ait her şeyi almak anlamına geldiği görüşünün de şer'î ve ilmî hiçbir esası yoktur.[175]

Şii ulemanın sinema konusundaki nispî esnekliği, İran ve Şia kültürünün gösteri sanatlarına aşinalığıyla irtibatlandırılmaktadır. Taziye geleneğinin, bu ülkede gösteri sanatları için üç yüz ilâ dört yüz yıllık bir birikim sunması, doğrudan doğruya dinî konuların ele alınacağı filmler yapılmasında önemli bir katkı sayılıyor.[176] Ayetullah Humeyni, bir filmin tesirinin yüz cilt kitap ve dergiden daha fazla olduğunu söylüyor ve kültürel kurumları sinema ve televizyon için filmler çekmeye teşvik ediyordu. Devrim'in ilk yıllarında, bazı ulemanın televizyonda yayınlandıktan sonra yapımcılarının şiddetli cezalara uğrayacağını ileri sürdüğü oyunlar, Ayetullah Humeyni tarafından takdirle karşılanmıştır.[177] Ayetullah Humeyni'nin sinema ve televizyon bağlamındaki fetvalarına, bir kısım ulema tepki göstermiştir. Ayetullah Humeyni, satranç ve musiki

175 Hüccetülislam Seyyid Muhammed Kaymakamı, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumundaki konuşması, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 29-30. Kaymakami, yirmi yıl önce özellikle Farsi filmlere, Hint, Avrupa ve Amerika filmlerine büyük ilgisi olduğu ve mümkün olduğu kadar bu sinemaları izlediği halde, dinî ilimlerle uğraşmaya başladıktan sonra artık sinemaya gitmemeye başladığını belirtmektedir. Bu yirmi yıl içinde Kaymakami, sadece incelediği konunun alanına girdiği için Dreyer, Pasolini gibi yönetmenlerin birkaç filmini izlemiştir. Hüccetülislam Seyyid Muhammed Kaymakami, "Din ve Sinema", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 110.

176 Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Nümayiş-i Sünneti, Nemudi ez yek Ferheng", Keyhan Ferhengi 88 (Şehriver 1371/Temmuz 1992) ; İran'a yaptığı bir seyahat sırasında Mustafa Akkad, İranlı ulemanın sinema ve diğer sanatlar konusunda sahip oldukları geniş görüşlülüğünün kendisi için şaşırtıcı olduğunu dile getirmektedir: Mustafa Akkad ile söyleşi, "Sinema Tanktan Güçlüdür", Edebistan 34.

177 Bu oyunlardan biri Hisarda Hisar ismini taşıyordu ve siyasi açıdan "sol"a çekilebilir nitelikteydi: Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11.

aletlerinin kullanılabileceği yönündeki fetvasına itiraz mahiyetinde kendisine mektup yazan Hüccetülislam Kadiri'ye verdiği cevapta, cahil mollaların içtihat makamına verdiği zarardan şöyle söz etmiştir:

> Sizin gibi okumuş, bu yolda zahmet çekmiş birinden, böyle bir çıkarımda bulunmayı ve bunu İslam'a mal etmeyi beklemiyordum. Bildiğiniz gibi, sizi severim ve istifade edilebilir biri olarak tanırım. Size bir baba gibi nasihat ediyorum; çalışınız, çalışmalarınızda yalnızca Allah'ı nazara alınız ve mukaddes görünümlü cahil mollaların tesirinde kalmayınız. Allah'ın hükümlerini tebliğ ettiğiniz için size bu mukaddes görünümlü ve cahil mollalar tarafından makamınızı tehlikeye düşürecek darbeler gelecekse, bırakınız, ne kadar olursa olsun, varsın gelsin.[178]

Televizyon programlarına yönelik eleştirilerde, musiki yayınlarının yanı sıra kötü hicaplı veya hicapsız artistlerin yer aldığı film veya diziler ağırlık kazanmaktadır. Yabancı dizi ve filmler genellikle kaliteli yapımlar olsalar da, "son derece ustalıklı bir şekilde ilahi ve manevi değerleri sorguladıklarından kuşku duyulmaması gereken bu yayınların ağırlık kazanmasının genç nesile zararlı etkileri olacağı", her zaman dile getirilen bir kaygıydı.[179] 1987 yılında bir milletvekili Ayetullah Humeyni'ye mektup yazarak, radyo ve televizyon programları üzerine görüşlerini öğrenmek istemişti. Milletvekilinin mektubu şöyleydi:

> Saygılar sunarak belirtmek isterim ki, radyo-TV'den yayınlanan bazı yabancı filmler veya içeride yapılmış birtakım filmler, diziler, mesela *Sahra'da Güz*, *Ayna*, *Nüfuz*... gibi filmler ve özellikle yayınlanan musiki parçaları konusunda şehitperver ümmet, özellikle de saygıdeğer şehit aileleri; gazilerin, savaşta yitenlerin ve esir olanların aileleri tara-

178 Nur Sayfası, Mecmuei Rehnemudhai İmam Humeyni, Tahran: Suruş Yayınevi, 1369, c. 21, s. 34, 41.

179 "Mecliste Televizyon ve Radyonun İcraatını Araştırma ve Tefehhüs Raporu", Risalet (12 Aban 1372/3 Kasım 1993).

fından radyo-TV yönetim kuruluna bazı şikâyetler gelmektedir. Bu şikâyetlere göre bu filmlerin, dizilerin ve musiki parçalarının yayını şer'en yanlıştır ve Devrim'in yüksek hedeflerine karşıdır, İslam Cumhuriyeti nizamıyla da bir irtibatı yoktur. Hicapsızlığı, kötü hicabı yaymakta ve eğitim açısından sakıncalar taşımaktadırlar. Bu yüzden de, her ne kadar içlerinde eğitici ve eğlendirici öğeler de olsa, bunların yayını için harcanan para israf sayılır. Bu tür yayınlar Risale'nizde ve Tahrir-ul Vesile adlı kitabınızda yer alan fetvalarla değerlendirildiğinde, bazı görüş ayrılıkları ortaya çıkıyor ve net bir cevap bulmakta zorluk çekiliyor. Bu konuda bir sürü kişisel yorum öne sürülüyor...

Ayetullah Humeyni, bu mektuba cevaben yaptığı konuşmada kısaca şunları söylemişti:

> Böyle filmleri ve piyesleri seyretmenin şer'î bir sakıncası yoktur. Televizyonda gösterilenlerin çoğunluğu eğiticidir ve yayınlarında mahsur yoktur. Aynı zamanda, spor programları ve musiki parçaları da genelde sakıncasızdır. İçlerinde nadiren hilafta şeyler görülse de... Bu bakımdan (yayınların içeriğine) daha fazla dikkat edilmelidir.

Ayetullah Humeyni, televizyon yönetimine de, yayınlanan programların genellikle sakıncasız olmasına karşılık şu iki noktaya dikkat etmelerini bildirmişti:

> Aktörün makyajını yapan, mahrem olmalıdır ve aynı zamanda filmlere bakanlar da bunlara şehvetle bakmamalıdır.[180]

Sinema ile ilgili mülahazalarda bazı âlimler sinemaya, tebliğ için uygun bir araç haline getirilebilir bir kurum olarak yaklaşıyorlar. Ayetullah Hamaney, sinemanın yol gösterici bir hüviyete sahip olmasını gerekli bulmakta ve mesaj sinemasından yanadır:

180 Ekber İrani, "İmam Humeyni'nin Gına'nın Mahiyetine Bakışı".

> Bazıları mesajla çekicilik arasında olumsuz bir bağlantı olduğunu sanıyorlar. Veya bir film İslami, devrimci değilse, mutlaka çekici olacak sanılıyor. Bu, doğru ve kabul edilebilir bir kanaat değildir. Bazen devrimci mesajımızın kendisi filmin içeriğini, teknik cihetlerini göz ardı ettirecek şekilde bir çekicilik unsuru sunabilir. Seyirci sevdiği şeyi işittiğinde, yüreğini titreten şeyler gördüğünde, işittikleri ve gördükleri onu o kadar etkiliyor ki, filmin teknik zayıflıklarına dikkat etmiyor.[181]

Hüccetülislam Zem, sinemanın bir tebliğ aracı olarak görülmesini hatalı buluyor. Zem'e göre, estetik kurallarına uygun düşen bir film zaten kaçınılmaz olarak kutsal ve anlamlı değerlerle yüklenmiş olacaktır. Her iyi film, seyirci için yararlıdır, dolayısıyla dinî açıdan uygundur. Seyirciyi ağlatan veya güldüren bir film, özünde değerli, insani ve yararlı bir şeylere sahiptir. Kötü ve sadece vakit geçirmeye yarayan filmler ise, söyleyecek sözü olmayan filmlerdir.[182] Bununla birlikte sinema, tebliğ aracı gibi görülmemelidir. Vaaz için zaten mescitler, mimberler vardır; bu makam ve mekânlar, maksatlarına uygun olarak kullanılırsa tesirli olurlar. Sinema vaaz ve propaganda açısından araç olarak kullanılabilirse de, işlevi vaaz değildir. Kimse vaaz dinlemek için sinemaya gitmez. Nitekim, doksanlı yılların ilk yarısında bir hayli mesaj filmi yapılmış ama bu filmler seyirci toplayamamıştı. Fakat Zem, gişe kaygısıyla seyircide heyecan ve benzeri duygular uyandıran filmler yapılmasına da taraftar değildir:

> Tahrik eseri oluşan bir heyecanın insanın Batını zenginliğine katkısı olmaz. Biz sinemada araştırma güdüsünü oluşturma becerisini aramalıyız. Araştırma güdüsü bir hikâyenin yaratıcılık düzeyini güçlendirerek dramı tekâmüle erdirir. Araştırma güdüsünün heyecandan daha geniş bir tesir alanı vardır. Çünkü heyecan sadece fiziki sınırlarda kalır.

181 Ayetullah Hamaney, a.g.e., s. 47-58.
182 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11.

> Araştırma güdüsüyle siz insanı ilahi marifete ve maneviyata yönlendirebilirsiniz. Halbuki sadece heyecanın peşinden gidilince hikâye sınırlanır. [...] Sinemada saf ve cazip konular araştırmalı; tahrik edici yöntemleri ve görüntüleri bir kenara bırakmalıyız. Araştırmayı yönlendiren tabiî bir eğilime zemin hazırlamalıyız. O zaman sinemamız çelişkilerden arınarak ideal seviyeye ulaşacaktır. Garp ülkeleri beşeriyetin şeytani batınına hitap eden yeteri kadar film üretmiştir. Bizim bu yolda gitmemiz gerekmiyor. Beşeriyetin rahmani batını, marifete dayalı bir sinemanın meydana gelişini bekliyor.[183]

Ayetullah Cenneti'ye göre sinema, "Terbiye veren, ahlakı ıslah eden, kültürel saldırıya mukabele eden ve aynı zamanda rejimin siyasi hedeflerini yerleştiren bir araç gibi görülmelidir."[184] Ayetullah Beni Fazl, sinemayı, "Allah'a götüren yollardan biri" olarak tanımlıyor. Kum Hovze-i İlmiyyesinin hanım hocalarından Sefati, sinema sanatını "İslami hakikatleri yaymak için en iyi araç" sayıyor. Ayetullah el-Uzma Şahrudi, İslamiyet'i güçlendirecek her etkinliğin vacip olması nedeniyle, üretimi en mükemmel ve ideal seviyeye ulaşıncaya kadar sinema ve televizyon alanlarında çalışan herkesin sorumluluk taşıdığına inanıyor. Ayetullah Seyyid Ali Muhakkik Damad'a göre sinema ve televizyon, zamanın şartlarına uygun tebliğ araçları olarak görülmelidir. Ayetullah Hurrempenahi, imamların hayatının film halinde gösterimi durumunda toplumun olumlu anlamda değişme katedeceğini düşünüyor.[185] Hüccetülislam Ali Efsahi, sinemayı bir mesaj aracı gibi algılamanın, sinemayı anlayamamaktan, tanıyamamaktan ileri geldiği kanaatindedir:.

183 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est", İran 564 (16 Dey 1375/5 Ocak 1997).

184 "1. Dinî Sinema Araştırmaları Semineri", İran (18 Dey 1375/7 Ocak 1997).

185 Hacı Şeyh Cevad Tebrizi, "Ayetullah el-Uzma, Nümayiş-i Enbiya ve İmamen der Sinema, ez Didgah-ı Fakihan", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 143.

> Biz Stalin değiliz ki, sosyalist sinema oluşturmayı amaçlayalım. Dinî sinemayı, içinde dindar insanların bulunduğu sinema sananlar yanılıyorlar. O açıdan bakılacak olursa, evlilik de dinî bir şeydir, gülmek de...[186]

Ulema ile sinemanın ilişkisinde, bir diğer konu, ulemanın sinemaya aktarılışında yetersiz kalınışı olarak gösterilmektedir.[187] Sinema çevrelerinde, İran sinemasının gösterdiği bütün gelişmeye rağmen henüz ulema gibi önemli misyona sahip ve toplumda saygınlığı bulunan kişilikleri inandırıcı bir şekilde sahneye aktarabilecek seviyeye ulaşmadığı görüşü hakimdir.

1. Dinî Sinema Araştırmaları Semineri'nde bu konuyu irdeleyen Dr. Celali, bu tür filmlerin ilk aşamada deneysel olarak yapılması ve bu nitelikteki her filmin gösterimine izin verilmemesi gerektiğini düşünüyor. Batı'daki dinî sinema tecrübeleri, bu alanda yapılan filmlerin dindar şahsiyetlerin saygınlığına gölge düşürdüğünü ortaya koymuştur.[188] Din büyüklerini konu alan bazı filmlerde başarısız olunduğuna işaret eden Seyfullah Dad, bunun nedenlerinden birini, ulema hakkındaki bilgilerin kıtlığı olarak gösteriyor. Geçmiş asırlardaki ulemaya ulaşmak için dil, tarihî bilgi, kültürel bilgi gibi engellerin yanında en önemli engel, ulemanın özel hayatları konusundaki bilgi yoksunluğudur. Ulema, özel hayatını titizlikle gizlemektedir. Ahlaki ve manevi kaygılarla, kendisiyle ilgili konuşmaktan sakınmaktadır. Bu konudaki sergüzeştlerin sayısı, bir elin parmaklarını geçmez.[189]

Hüccetülislam Ali Efsahi'nin sinema sevgisi

Hüccetülislam Ali Efsahi, sinema çevresinden bir din adamı olarak tanımlanıyor. Sinemayla hayli geç bir yaşta tanışan Efsahi, kısa zamanda dünya ve İran sinemalarının en önemli filmlerinin çoğunu izlemiş. Sinemayla ilgili kitapları ve sinema

186 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213.
187 Hamid Talagani, a.g.m.
188 İran (18 Dey 1375/7 Ocak 1997).
189 Seyfullah Dad ile söyleşi. İran (17 Hordad 1375/6 Haziran 1996).

dergilerini dikkatle takip eden Efsahi, sinema dergilerine yazı yazıyor. Sinema çevresine dinî konularda yardımcı oluyor. Efsahi'nin ilginç girişimlerinden biri, Kum ve Meşhed Hovze-i İlmiyelerindeki hoca ve öğrenciler için sinema merkezleri açması. Bu merkezlerde dünya sinemasının klasikleri ve en son filmleri seyrediliyor ve tartışılıyor. Fıkhi merkezlerle sinema ve sanat çevreleri arasında önemli bir rol oynayan Efsahi, Tahran'da 1996'dan bu yana her yıl düzenlenmekte olan ve sinema çevreleriyle ulemayı bir araya getiren Din ez Çeşm-i Sinema (Sinema Gözüyle Din) sempozyumunun yöneticileri arasındadır.

Efsahi, hayatını, "sinemayla tanışmadan önce ve sinemayla tanıştıktan sonra" şeklinde iki bölüme ayırıyor:

> Kum'da din ve felsefe öğrenimi görüyordum. Günde bazen on dokuz saat ders çalışırdım. Bir şeyin arayışı içinde olduğumu ama bulamadığımı hissediyordum. 1984 yılında rastlantı eseri bir film seyrettim. O zamana kadar hiç film seyretmediğimi söyleyemem ama sinemaya bir ilgi duymuyordum. Mesud Kimyayi'nin *Geveznha*'sıydı (*Geyikler*, 1975). Entelektüeller üzerine bir film olduğunu duymuştum, merak ediyordum. Filmdeki oyuncunun şu sorusu hatırımda: "Kim geldi bize insanlığı anlattı da biz insan olamadık?" Bu cümle beni çok etkiledi. Haklı bir soruydu ve bu soruya cevap verilmeliydi. Ondan sonra günlerim ikiye bölündü. Günlük çalışmalarımı bitirdikten sonra bir odaya kapanıp peş peşe film seyrediyor ve notlar alıyordum. Giderek sinema hayatımda öyle bir yer tuttu ki sinemanın kendimi onda bulabileceğim bir kaynak olabileceğini anladım. Sinema alanında özel bir çalışma yapacak değildim. Ama felsefe, fıkıh, usul, bilim, kültür, sanat... bunların hepsi sinemada en güzel şekilde ifadesini bulabilir ve bu yapılmazsa eksiklik olur, diye düşünmeye başladım.

> Marguerite Duras, Moderato Cantahile'de, "İnsanın başkalarınınkine benzeyen bir hayali olduğunu hissetmesi ne büyük bir saadettir" diye yazıyor. Sinema işte budur! Si-

> nema insana birliktelik hissi veriyor. İnsanın, sinema aracılığıyla, başkalarının da kendi mutluluğunu paylaştığını görmesi çok güzel... [...] Bazen, sinema olmasaydı ben ne olurdum, diye düşünüyorum. Ya da, daha önce sinemayla tanışsaydım şimdi belki de yönetmen olurdum. Sinema diliyle halkla konuşmayı çok isterdim. Edebiyat ve başka sanatlarla tanışmam da sinemanın tesiriyledir. Sinema bana başka dünyaları tanıtan ilk pencere oldu. Sinemayla tanıştıktan sonra edebiyatla, musikiyle ve tiyatroyla ilgilenmeye başladım. Piyano çalmayı öğrendim.

Efsahi, İran sinemasında en fazla eksikliği duyulan türün komedi olduğu görüşündedir:

> Chaplin ve diğer komedi ustaları bize, toplumumuzda komedi ve hicvin gelişebilmesi için bir zemin oluşmadığını gösterdiler. Çünkü biz esasında sıkıntılı bir toplumuz, fakat bu sıkıntı hali dinî bir topluma yakışmıyor. Dinî toplum, her zaman esenlik yayan neşeli bir toplumdur. Benim dinî vazifem her zaman güleryüzlü olmaktır. Maalesef bazıları gülmenin, güldürmenin ve sevincin soytarılık işaretleri olduğunu zannediyor. Hatta Hz. Ali'yi (a.s) bile şakacılığı nedeniyle itham edenler var. Kıyamet gününü elbette hatırlamalıyız ama neden her zaman cenneti değil de cehennemi düşünmeliyiz? Mesela âşk konusu her zaman yanlış anlamalarla karşı karşıyadır. Bir araştırmacının "Aşura Günü Hz. Kasım'ın düğünü olduğu yalandır" diye yazdığını gördüm. Bu araştırmacı, âşkın nelere güç yetirebileceğini anlayamıyor. Bu yüzden de cengi cihad zamanında âşka yer olmayacağını düşünüyor.[190]

Efsahi'nin, dünya sinemasından en çok sevdiği filmlerden bazıları şunlar: Krysztof Kiesowski'nin *Sonsuz*'unu, dünyevi âşkın hakiki âşkın yerini alamayacağı ve hiçbir âşkın bir diğer

190 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213.

âşkın yerini dolduramayacağı teması nedeniyle beğeniyor.[191] Bernardo Bertolucci'nin *Çalınmış Güzellik*'ini, seyircinin, Şark kültürünün gördüğü şekilde sevinci ve kederi, ölümle yaşamı, gençlik ile ihtiyarlığı, âşkla âşk yoksunluğunu birlikte algılamasını sağlayışı nedeniyle övüyor. Doksanların sinemasını, âşkın ve insani duyguların işlendiği bir sinema olarak tanımlıyor. Robert Altman'ın 1990'lı yıllardaki filmlerini ve özellikle Los Angeles'taki hayatın gizli saklı boyutlarını on üç-on dört kesitle sunan *Küçük Kesitler* filmini önemli buluyor. Altman'ın *Hazır Elbise*[192]'sinin başında, tül duvağıyla hamile bir kadının ihtişamlı bir şekilde göründüğü son bölümünü bir kıyamet tasviri olarak yorumluyor. Alan Parker'in *Duvar*'ı, en sevdiği filmlerden biri. Dreyer'ın inancın gücünü gösterdiğini düşündüğü *Söz*'ünü, bir başyapıt olarak nitelendiriyor. Bergman, Rossellini, Fellini, Bresson, Bunuel, Dreyer, Truffaut, Milos Forman gibi yönetmenlerden sitayişle söz ediyor.

İran sinemasından Kiyarüstemi ve Beyzayi'nin filmlerini genellikle beğenen Efsahi, Mehrcuyi'nin sinemasından en çok Hamon'u önemli buluyor ve bu filmin bütün insanları anlatan bir yanı olduğunu düşünüyor. Mahmelbaf'ı, zamanının şartlarını idrak eden bir sinemacı olarak nitelendiriyor. Rahşan Beni İtimat'ı *Mavi Başörtüsü* filmiyle hatırlıyor. *Beyaz Balon*'u (Cafer Penahi, 1995), eşsiz bir film olarak nitelendiriyor. Fakat Efsahi, İran sineması kendi ayakları üzerinde duramadıkça, bu filmlerin başarısının tesadüflere bağlı kalacağını düşünüyor:

> Bizim sinemamız yok, filmlerimiz var. Bunların bazıları dikkate değer iyi filmlerdir ve nitekim, uluslararası festivallerde parlıyorlar. Yine de sinema kuramımdan yoksunuz.

191 Doğu Avrupalı yönetmenler arasında İran'da en çok itibar görenlerden biri, Polonyalı sanatçı Krzysztof Kieslowski'dir. 1998 Fecr Film Festivali'nde Kieslowski'nin eserleri "Yüz Yüze Aynalar" başlığı altında gösterilmiştir. Kieslowski'nin ölümün hayata tesirini irdelediği *No End*'i (*Sonsuz*, 1984), onun sanat hayatında dinî açıdan yeni bir merhalenin başladığını gösteren bir film olarak değerlendirilmektedir: The Catalogue of the 16th Fajr International Film Festival, Tahran: Fardin, 1997, s. 194.

192 Türkiye'de *Hazır Giyim* olarak bilinir.

> Çekilmiş bir filmin yeni bir üretimi karşılayabileceği seviyede, kendine yeterli, kurumlaşmış bir sinemamız yoktur.

Efsahi, sinemanın kurumlaşmasının, sinemayla ilgili topyekûn bir bilinçlenmeye ve eğitime bağlı olduğunu vurguluyor. Bu amaca bağlı olarak sinema sevgisini yaymak amacıyla, Vakıflar Müdürlüğü sinema salonları kurabilir. Çocukları küçük yaşlarından itibaren sinemayla ilgilenmeye sevk etmek için çözüm yolları bulunabilir. Efsahi, Ayetullah Beni Fazl'ın "Sinema Allah'a götüren yollardan biridir" şeklindeki fetvasının şer'î vergilerden (humstan) sinema için harcamanın mümkün olacağını gösterdiğini düşünüyor.

Hüccetülislam Ali Efsahi, dinî sinema yerine dinî düşüncenin ışığında sinema deyişini kullanmayı tercih ediyor:

> Zannedersem dinî sinema terkibini zihnimizden çıkarıp atmalıyız. Bu terkibin peşinde gidenler ne dini ne de sinemayı tanıyorlar. [...] Biri tutup da sinemanın Batı'dan geldiğini, Batı'nın da nefsani olduğunu ve nefsaniliğin de şeytanilik anlamına geldiğini iddia ederse, onun sinemayı, Batıyı, nefsi ve şeytanı, dolayısıyla da dini tanımadığı anlaşılır. Sinema asla nefse dönüşmüyor. Sinema beşeriyetin ilmî, teknik, kültürel ve sanatsal gelişmesinin bir ürünüdür ve tekrar bu kaynaklara dönüşmektedir. Derin bir dinî duyarlılığa ve marifete ulaşmadıkça, evrensel kültürü anlayamayacağız. Nitekim, 1990'lı yılların sineması, bence, ortak bir manaya ulaşmak için arayış içinde olan insanları yansıtıyor.

Efsahi, sinema hakkında hüküm verecek olan bir âlimin, sinemayı tanıması gerektiğini düşünüyor:

> Yirmi yıldır sinemadan uzak durmuş kimselerin, "İnsanı cehenneme götürmeyen bir filme rastladınız mı?" diye sormaya hakları olmamalı. En kötüsü, dindarlarımızın cümlesinin sinemadan, sinemacılarımızın da dinden uzak olması. Maalesef bazı (sinemacılar) dini, tanıdığı bazı dindarlardan ibaret sanıyor. Halbuki din ve dindarlar ayrıca

değerlendirilmeli. Tuhaf sözler duyuyordum. Birisi, sinema nefsin şeytanıdır, diyordu; bir diğeri, yüz yıl boyunca sinema sadece bir hiçten ibaretti, diyordu; bir başkası, sinemada âşka ve şiddete yer verilişinin dinî değerlere karşı olduğundan söz ediyordu... Bu nedenle de Sinema Gözüyle Din Sempozyumu'nu düzenlemeye karar verdik. Önce Mirbagıri, Neçeri, Tebrizi, Reisiyan, Aslani gibi tanıdık sinemacılara gittim ve genellikle müspet cevap aldım; ardından dinî düşüncede etkili olan şahsiyetlere başvurdum. Onların sinemayla hiç ilgileri yoktu. Kum ve Meşhed'deki Hovze-yi İlmiyyelerde iki sinema salonu açtık ve buralarda dünya sinemasının başyapıtlarını göstermeye başladık. Bu salonlarda tartışma ve araştırma zemini hazırlayarak, sinemanın bugüne kadar ulemanın bakış açısından uzakta kalan hakiki konumunu onlara göstermeyi amaçladık.

Doğrusu, bir mucize gerçekleştiğini düşünüyordum. Ben, öğrencileri olarak onlardan her türlü tepkiyi bekliyordum ve bir bakıma onurumun yaralanabileceğini hesaba katmıştım. Beni kabul etmeyebilirlerdi. Ne mutlu ki, bu mesele yavaş yavaş zihinlerinde bir yere oturdu. Ve şimdi bazen kendileri temas kurup film istiyorlar. Dreyer, Bresson, Fellini, Bergman, Pasolini vs. gibi, bir kısmının zaten dinî ve manevi eğilimleri olan sinemacıların dilini daha iyi anlıyorlar. Fakat sinemanın sadece bu yönetmenlerden ibaret olduğunu düşünerek günümüz sinemasına yabancı kalabilirler diye, *Leon* Luke Besson'un *Nikita*'sını onlara gösterdim. Şaşırdılar. Böylece sinemanın öteki yüzüyle de tanışmış oldular. Şimdi doksanlı yılların sinemasını izliyorlar.

Açtığımız salonlardaki sinema üzerine tartışmalarımız bazen sabaha kadar sürüyordu. Hovzelerde içtihat seviyesinde bulunan, felsefe okumuş ve bu alanlarda kitaplar yazmış olan arkadaşlarımız bu tartışmalarımıza büyük bir içtenlikle iştirak ettiler. Sinema konusunda farklı açılardan araştırmalar yapıyor, makaleler yazıyorlar. Bu araştırmalar

ve makaleler, "Sinemada Aşk", "Sinemada Neorealizm", "Filmin Dinî Teorisi", "Sinemada Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)", "Kieslovski'nin Sineması", "Kiyarüstemi'nin Sineması" gibi başlıklar taşıyor. Diğer bir önemli adım olarak, Hovze'nin büyük üstatları ve taklit mercileriyle sinema üzerine konuşarak, onların fetvalarından yararlanmayı düşündüm. Müspet ve ümit verici bir tutumla karşılaştım. Ayetullah Beşiri Zencani, gösterilen filmleri övdü. Ayetullah Vahidi Horasani, çok şey öğrendiğini bildirdi. Ayetullah Makar Şirazi, bu konudaki çalışmalarımı sürdürmem gerektiğini belirtti. [...] Hovze talebeleri ve ulema sinemaya yakınlaşmışlardır diye düşünüyorum. Bu önemli merkezlerde sinema artık bir yer bulmuştur. Bu alâkanın İran sinemasını doğru ve ilmî bir yöne hareket ettireceğini ümit ediyorum. Bu hareket elbette ilim, kültür, teknik, ve sanat gibi dört sütun üzerinde mümkün olacaktır.[193]

Sinema ve siyaset

İran sineması, neredeyse Devrim'in başından itibaren ülkedeki siyasal değişmeleri izlemek için uygun bir sahnedir. 1983-1992 yılları arasında sinema, dönemin Kültür ve İslami İrşad Bakanı Hatemi'nin eğilimlerini yansıtıyor. Hatemi o yıllarda, sinemanın bir propaganda aracı olmaması gerektiği inancını şöyle savunuyordu:

> Sinemanın cami olmadığına inanıyorum. Sinemayı tabiî konumundan uzaklaştırırsak, uzun süre yaşayamaz. Bir seyircinin sinemaya baskı altında ya da görev duygusuyla girmesine yol açarsak, toplumu deforme etmiş oluruz.[194]

Hatemi'nin seçimleri kazanışı, dinî bir kurum olan Hovze-i Hüneri tarafından yayınlanan Negd-i Sinema dergisinde büyük bir destan şeklinde nitelendirildi ve bu seçimlerle birlikte

193 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213, s. 35, 80.
194 Hamid Nafici, a.g.m.

sinemayla ilgili mesuliyetin devletten millete intikal ettirilmesi temennisi dile getirildi:

> Sinemada himayet ve hidayet zahiren meşruiyet kazanmış olsa bile, devletin gayritabiî ve akıl almaz müdahaleleri İran sinemasının ağır ve tedavisi zor hastalıklara yakalanmasına sebep oldu. Bu hastalıklardan biri, filmlerin sorumluluğunun devlete yüklenmesidir. Yapımcılar devletin imkânlarıyla film çeviriyor ama sorumluluk üstlenmiyorlar. Devlet bu kadar ağır yükü taşımakta zorluk çekiyor. Bu nedenle, baskı grupları tarafından yapılan herhangi bir saldırı, sorumlu tutulan devletin bir filmi yasak kapsamına almasıyla sonuçlanıyor.[195]

Hatemi hükümetinin sinema yönetimine bir film yönetmeni olan Seyfullah Dad'ı ataması, sinemanın problemlerinin çözüleceği umudunu güçlendirdi. Seyfullah Dad, tecrübeli bir yönetmendi ve kendisini Mutaharri, Şeriati, Kafi gibi şahsiyetlerin öğrencisi olarak tanıtıyordu. Sinemanın sinemacılar tarafından yönetilmesini savunuyor, devletin denetçiler kanalıyla sinemacılara yol göstermesini hatalı buluyordu.[196] Dad sinemada, dinî sinema şeklinde bir ayrım yapılmasından da yana değildi:

> Din, insan ile Allah arasındaki ilişki ve ibadetlerden ibaret midir? Din camide namaz kılmaya gitmektir de, ekonomi ve siyasete gelince geçersiz mi olmalıdır? İki türlü dinî düşünceden iki türlü dinî sinema ortaya çıkabilir. Bana göre, bugün yapılabilecek en iyi dinî film, sosyal adaleti ve adaletin anlamını irdeleyecek olandır. Liberal bir yaklaşımla adalet din dışı bir kavramdır. Fakat (dinî düşüncede) idari yozlaşmaya karşı siyasi-eleştirel bir film yapılıyorsa, bu da

195 Mehrdad Ferid, a.g.m.

196 Dad, din sadece ahlak ve siyasetle sınırlı olamayacağına göre, dinî sinemanın da sınırlandırılamayacağı görüşündedir: "Din sadece irfan değildir. Sadece ilim, felsefe ve fıkıh değildir. Bunlar da dinden birer parçadır ve din bunların hepsinin bir karışımıdır. Dinî film, öncelikle, dinî bir toplum düşüncesi üzerine bina edilebilir. Burada asıl soru, 'Din nedir?' diye sormak olmalıdır." Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 117.

> dinî bir film olacaktır. Memlekete idari yozlaşmanın peşine düşmeyi konu alarak, rüşveti, torpilleri ve kayırmaları açıklamaktan daha büyük bir hizmet olabilir mi? Bu konuları ele alan sinemacı yaptığı işi ibadet gibi algılamıştır. Böyle filmleri ancak cesur ve mütefekkir sinemacılardan bekleyebiliriz. Halkı oyalamaktan başka bir işe yaramayan tekrarlanan hikâyeleri konu alanları değil, bu sinemacıları teşvik etmelidir. Hz. Ali işbaşına geçtiğinde devrimcilerin de başı oldu, çünkü o zamana kadar İslamiyet'i bütün boyutlarıyla anlama fırsatı bulmuştu. İşte, bu anlayışla dinî sinemaya ulaşılabilir. Dinî sinema toplumcu, devrimci, siyasi ve eleştirici sinemadır. Sinemaya emri bil maruf nehyi anil münker gözüyle bakmak gerekir. Dinî sinema namaz ve oruç sineması değildir.[197]

Dad'ın dile getirdiği bu sinema anlayışı, doksanlı yılların başlarında, Hatemi'ye ve sinema yönetimine ağır eleştiriler yöneltilmesinin bir nedeniydi. Sağ görüşlü medyada bu dönemde Batı'nın kültürel hücumuyla ilgili kaygılara büyük yer veriliyor ve sinemanın yönelimine, bu kültürel hücumun neticelerinden biri olarak işaret ediliyordu. İran'a yönelik kültürel hücumun önemli bir boyutu, dünya medyasının egemenleri tarafından bu ülkenin çevresine bir suskunluk duvarı örülmesiydi. Hatemi, İran sinemasının nitelikli ürünleriyle bu suskunluk duvarını aşacağını düşünüyordu. Sansürden yana değildi, sanatçıların verimli olabilmek için özgür bir ortama ihtiyaçları olduğunu vurguluyordu.[198] Fakat Devrim'in korunması amacıyla tecrit ve sansür politikalarını savunan Camea-i Ruhaniyyat-ı Mubarız [Mücadeleci Ruhaniler Topluluğu] yanlısı gazetelerde bu özgürlük anlayışına ağır eleştiriler yöneltiliyordu. Bu yazılardan birinde şöyle deniliyordu:

> Kültürel saldırı yalnızca dinlediğiniz müzikle veya izlediğiniz filmle olmuyor. Daha yaygın ve sistemli olarak, bi-

197 Seyfullah Dad ile söyleşi, Cumhuri İslami (12 Aban 1376/3 Kasım 1997).
198 Ettelaat (17 Ordibeheşt 1371/7 Mayıs 1992).

> zim ilahi kültürümüzü yok etmek ve yerine kuru, ruhsuz ve maddi bir kültürü yerleştirmek üzere örgütlenmeye yöneliyor.[199]

Bu eleştirilere, her zaman Devrim'in özgürlük hedefine atıfta bulunan ve bu nedenle muhafazakâr basın tarafından solcu olarak nitelendirilen Hatemi ve Mecme-i Ruhaniyyun-u Mubariz [Mücadeleci Ruhaniler Demeği] yanlısı gazetelerde şöyle cevap veriliyordu:

> Hiçbir asırda ve zamanda milletlerin kültürel alışverişte bulunmasından kaçınılamamıştır. Zamanımızda kültürel değişme hızlı ve tek taraflı olarak gerçekleşiyor. Bu yüzden onu "kültürel saldırı" olarak adlandırıyor ve Üçüncü Dünyanın, bağımsız ülkelerin, özellikle İran'ın kültürünü yok etmek için önceden planlanmış bir hareket sayıyorlar. Oysa milli kültürün temelleri korunmadığı takdirde, halkın kişiliğini geliştirmek ve korumak zordur. Bilmeliyiz ki, gelişen ve büyüyen iletişim araçları karşısında mukavemet faydasızdır ve böyle bir mukavemet havanda su dövmeye benzer. Bu durumda ister istemez Batı kültürünün elemanları özellikle müptezel şekilleriyle ülkemize akacaktır. Onunla mücadelenin yolu tehdit, nasihat ve emirle yazılan makaleler değildir. Bu hücuma cevap vermenin yolu, kültürel ve sanatsal alanlara geniş imkânlar sağlanmasından geçer. Asıl, Batı'nın kültürel hücumunu öne sürerek kendi vatandaşlarına, hatta Devrim taraftarlarına karşıt bir tutum geliştirenler, Batılı ve yabancı kültüre kapı açmaktadır.[200]

Bir taraf, kültürel saldırının vahim belirtilerinden söz ederken, diğeri kültürel alışverişi gündeme getiriyordu. Kültürel alışverişten yana olanlara, Batı karşısında tecrit politikası izlenmesini savunanlar tarafından cumhuriyetçi demokratlar adı takılmıştı. Keyhan gazetesi, bu kültürel demokratların ve-

199 Risalet (25 Ordibeheşt 1371/15 Mayıs 1992).
200 Selam (20 Ferverdin 1371/9 Nisan 1992).

ya liberal yöntemli aşırı solcuların ve radikallerin özellikle kültür ve sanat konularında profesyonel demokratlara, klasik ve modern liberallere taş çıkarttıklarını öne sürüyordu. Selam gazetesinde yayınlanan özgürlük övgüsü üzerine bir yazı, Reyhan'da şöyle eleştiriliyordu:

> Bakınız, dış ve iç siyaset sahnelerinde solculuğun, aşırılığın ve radikalliğin nişanlarını iftiharla taşıyan bu kimseler, her fırsatta Nizamı ve Devleti Batı'ya ve Amerika'ya yanaşmakla itham edenler ve mesela İran'ın Körfez Savaşı sırasında Saddam'ı desteklemeyişini bu sözlerine bir delil olarak gösterenler, nasıl da Batı kültürüyle karşılaşma meselesine müsamaha gösteriyorlar!.. Yine bakınız, sanki halkı ve Devrim'i zayıf düşüren dergilerin, İmam'a ihanet eden ve Batıcı aydınlarla mülhitlerin propagandasını yapan Aşk Zamanı gibi filmlerin daha da yaygınlaşması için, devletten basın ve sinemaya daha fazla yardımda bulunmasını istiyorlardı.[201]

"Dinî sinema neden gerçekleşmiyordu? Niçin Devrim'i, savaşı, şühedayı, İslam büyüklerini ve İslam tarihini konu alan filmler yapılmıyordu? Sanatçılara, yazarlara ve basına, Devrim'in değerlerine hakaret etmeleri için mi özgürlük tanınmalıydı?" Bu gibi sorularla baskı altında kalan Hatemi bakanlıktan ayrıldı; sinema politikaları değişti ve 1993'ten itibaren sinema yönetimine, dinî ve devrimci sinema oluşturma hedefi hakim oldu. Bu hedefi gerçekleştirmek amacıyla getirilen yeni kurallar ve yapılan düzenlemeler neticesinde, şeklen dinî sayılan filmler yapıldı. Bu dönemde sinema, faal görünümüne rağmen, kendini kanıtlamış birkaç önemli yönetmenin başarılı çalışmaları bir tarafa, bir duraklama dönemine girdi.[202]

Sinemanın geleceği, siyasal değişikliklere ve denklemlere bağlıydı. Belki de bu nedenle, sinema çevrelerinin, genel olarak

201 Mehdi Naşiri, "Cumhuriyetçi Demokratlar", Keyhan (25 Ferverdin 1371/14 Nisan 1992).

202 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11, s. 8-21.

sanatçıların 1997 seçimlerinde Hatemi'yi desteklemesi sürpriz olmadı. Hatemi'nin Kültür ve İrşad Bakanlığı dönemi, sinemacılar tarafından, sinemanın altın yılları olarak nitelendiriliyor. Hatemi, Medeni Toplum idealine yaptığı vurguyla da, çeşitli eğilimleri bünyesinde barındıran sanat camiasının desteğini kazandı. Bakan olduğu yıllarda yaptığı, "Din adına, kadınlar evde otursunlar, sinema ve musiki ve benzeri sanatlar kötüdür, şeklinde öne sürülen düşüncelerin sosyal ve kültürel açıdan yoksullaşmaya yol açacağı" şeklindeki açıklamalarıyla, kadın sanatçıların da desteğini kazandı.[203]

Mahmelbaf, Hatemi'ye yönelen tenkitlerde adı en çok geçen yönetmen olmuştur. Keyhan gazetesinde, "İmam'a ihanet ediyor, Batıcı aydınlarla mülhitlerin propagandasını yapıyor" diye işaret edilen *Aşk Zamanı* (1991), Mahmelbaf'ın *İyilerin Evliliği*[204]'nden (1989) sonra, devrimci çizgisini değiştirdiğinin göstergesi sayılan ikinci filmidir. 1990'da *Aşk Zamanı*'nın Fecr Film Festivali'nde gösteriminin ardından Mahmelbaf, sinema dergilerinden birinde "Yüreğin Mantığı ve Beynin Mantığı" başlıklı bir yazı yayınlamış ve bu yazıda ilk kez ciddi olarak mutlakiyet karşısında izafiyetin (rölativizmin) yanında olduğunu ifade etmişti. Yazı takdirden kınamaya varan tepkilerle karşılandı. Mahmelbaf daha sonraki yazılarında, izafiyetçilik anlayışını şöyle izah etti:

> İzafiyetçi oluşum, adaletle adil olmayanı aynı düzeyde gördüğüm anlamına gelmez. Adaletin her zaman adaletsizlik karşısında tercihe şayan olduğu konusunda mutlakiyetçiyim. Özgürlüğün faşizmden üstün olduğu konusunda da mutlakiyetçiyim. Ahlaki değerlere inancım da mutlaktır.[205]

Mahmelbaf'ın ilk üç filminden sonra yaptığı filmleri, "Devrime ihanetle, şirkle, hatta küfürle'" itham edildi. Bu suçlamalar Mahmelbaf'ı taraf olmaya zorlayabilirdi. Fakat sanatçı genellik-

203 Tekapu-i Vije Banuvan 1 (Ferverdin 1371).
204 Türkiye'de *Kutsanmış Evlilik* olarak bilinir.
205 Elham Hakester, Zenan 32, s. 40.

le sustu.[206] Bununla birlikte, Nisan 1998'de yolsuzluk suçlamalarıyla gözaltına alınan Tahran Belediyesi Başkanı Kerbaşçi'nin serbest bırakılması için yükselen sesler arasında en dikkat çekici olanı, Mahmelbaf'ınkiydi. Hatemi'nin kazanmasına destek veren Kerbaşçi, seçimlerden sonra, sağ kanadın sürdürdüğü hesaplaşmanın bir sonucu olarak çeşitli bahanelerle gözaltına alınmıştı. Mahmelbaf, Camea gazetesinde yazdığı bir yazıda, Belediye Başkanı Kerbaşçi serbest bırakılıncaya kadar, film çevirmeyeceğini bildirdi. Sanatçı bu yazıda, "Belediyenin bazı icraatlarının bir kısım halkı rahatsız ettiğini biliyorum. Ama bu siyasi meselede hapsedilenin Kerbaşçi olmadığını da biliyorum. Bu tutuklamayla renk, sevinç ve medeniyet tehlikeye düşmüştür" derken, bir taraftan Hatemi'nin sivil topluma yaptığı vurguya, diğer taraftan da Tahran Belediyesi'nin şehri yeşillendiren ve güzelleştiren çalışmalarına işaret etmekteydi.[207]

Bu gözaltı hadisesine itiraz eden yönetmenlerden biri olan Behruz Efhami, Hemşehri gazetesinde, "Bu yolsuzluk iddiasıyla adaletin yerine gelmesinin amaçlandığını hiç sanmıyorum" diye yazdı.[208] Yapımcı Seyyid Ziya Haşimi, Kerbaşçi'nin tutuklanmasının, "Sivil toplumun gereklerine tahammülsüzlüğün ve 28 Mayıs seçimlerindeki yenilgi üzerine, halkın hak ve hukuku feda edilerek girişilen siyasi tasfiye hesaplarının bir sonucu olduğu" şeklinde bir açıklama yaptı.[209]

Tahran Belediye Başkanı'nın gözaltı süresi dolmadan serbest bırakılmasında, sanatçıların yazılı ve sözlü tepkileri önemli bir rol oynadı. Seksen kişiden oluşan bir yazar ve sinemacı topluluğunun cumhurbaşkanına hitaben yazdığı ve basında yayınlanan bir mektupta, belediye başkanına yönelik suçlamalara kanuni ve insani ölçülerle açıklık kazandırılması istendi.[210] Si-

206 Emir Purya, "Sinema-i Pes ez İnkılab, Hatemikiya ve Digeran, Farıg ez Suitabir", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 210.
207 Mahmelbaf, "Soheni ba Hatemi ve Şahegüli berai Kerbaşçi", Camea 40 (23 Ferverdin 1377/12 Nisan 1998).
208 Behruz Efhami, Hemşehri 1516 (24 Ferverdin 1377/13 Nisan 1998).
209 Film 218, s. 21.
210 Film 218, s. 21.

nema çevrelerinin sosyal ve siyasal değişmelerdeki tayin edici tutumu, İranlı sanatçının, halkının ve ülkesinin kaderi konusunda her dönemden daha fazla mesuliyet duygusuyla, cesaretle ve bilinçle hareket ettiği şeklinde yorumlandı. Sanat, geçmişte olduğu gibi güçlülerin ve müstebitlerin elinde halkı uyuşturmanın ve sömürmenin bir aracı olmaktan çıkmıştı.[211]

211 Muhammed Hüseyin Asayiş, "Came-yi Sinema ve Tedavüm-ü Huzur der Sahneha-yi Siyasi Keşver", Selam (20 Ferverdin 1377/8 Nisan 1998).

YENİ BİR SİNEMA ARAYIŞI

Dinî sinema mümkün mü?

Devrim'in ardından, yeni ve farklı bir sinema oluşturmak amacıyla sürdürülen çalışmalarda dinî ve devrimci bir sinema oluşturma hedefi her zaman gündemde oldu. Farabi Sinema Enstitüsü, kurulduğu 1984 yılından itibaren, yeteri kadar devrimci film üretmediği, dinî ve devrimci sinemayı gerçekleştiremediği, savaş filmlerine önem vermediği, şeklinde eleştirilerle karşı karşıya kaldı.[212] Bu kurumda 1992'de gerçekleşen kadro ve politika değişikliğiyle birlikte, dinî sinemanın oluşumu yönünde filmler yapılmasına ağırlık verildi. Fakat bu tür filmlerle dinî ya da devrimci sinema hedefine daha fazla yaklaşıldığı söylenemez. Daha doğrusu, dinî sinema hep tartışılmakla birlikte, farklı şekillerde tanımlanan bir ideal olmaya devam etmektedir.

Dinî sinemadan söz edilince, "Filmin dinîliği ne anlama geliyor?" ve "Dinî sinemada mutlaka İslami meselelerin, Devrim'in ve savaşın mı konu alınması gerekiyor?" şeklinde sorular akla geliyor. Sinema üzerine konuşmalarında Hamaney, İslam mimarisinin diğer mimari türlerinden rahatlıkla ayırt edilebi-

212 Keyhan (11 Mehr 1371/3 Ekim 1992).

lişine benzer şekilde, İslam sinemasının da aynı şekilde ayırt edilebilmesi gerektiği inancını dile getiriyor. Bir filmin İslami sayılabilmesi için taşıması gereken özellikleri ise şöyle sıralıyor:

> İlkin, o filmde telkin edilen değerler, İslami olmalıdır. İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namazı kılmayı öğretmek bir İslami değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir. Demek ki, bu değerleri işleyen ve öğreten her film gerçekte İslami bir içeriğe sahiptir. Bu, meselenin bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır.

Hamaney'e göre, böyle bir film hem içerik hem de biçem açısından İslamilik özelliğini haiz olacaktır. Seyirci sinemaya sanatsal bir arayış ve beklenti içerisinde, hakiki ve yüreği kani eden mesajlar için gitmeyi istediği zaman ise, sinemada hakiki dönüş meydana gelmiş demektir.[213]

Bir filmin adının Muhammed (s.a.) konulması ve kahramanının Muhammed (s.a.) olması, o filmin mutlaka İslami olduğu anlamına gelmeyebilir. Dinî sinema camiyi, kiliseyi, hatta Peygamberi gösteren sinema değildir. Fakat zahiri gören sinema seyircisi için semboller her zaman çok önemlidir.[214] Nitekim, sinemada dinî sembolleri araştıran seyircinin gözleri, yıllarca, Devrim sinemasını haber veren afişleri aradı durdu. Bu eleştiriler ve beklentiler, Farabi Sinema Enstitüsü'nün Muhammed Beheşti yönetimindeki ilk ekibini, zor durumda bırakıyordu. Çünkü dinî ya da devrimci sinemanın niceliği, çoğu kez eleştirenlerin zihninde bile netlik kazanabilmiş değildi. Eleştirilere karşı Beheşti, sinemanın geçen yıllarda verdiği ürünlerin, İslam Devrimi'nin ifadesinin kaba kuvvetle değil, gerçeklerin kültürel etkinliklerle dünyaya anlatılmasıyla mümkün olacağını gösterdiğini savunmaya devam etti. İslami denilebilecek bir sinema henüz oluşmasa da, bu sinemanın oluşumu yönün-

213 Ayetullah Hamaney, a.g.e., s. 10, 56.
214 Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, a.g.m.

de önemli adımlar atıldığını savundu. Farabi Sinema Enstitüsü, İran sinemasının nitelikli filmler üretmesi için kurulmuştu ve dinî sinema şeklinde bir ayrımdan yana değildi. Dinî sinema şeklindeki bir ayrım, hayatın bazı alanlarının dinî, bazılarının da lâdinî olduğunu kabullenmek anlamına gelebilirdi. Beheşti, İran sinemasının devrimci konulara şimdiye değin gerektiği kadar eğilmeyişinin nedenini ehliyetsizlik olarak nitelendiriyordu. Devrim sineması ise, kültür ve düşünce sineması olmalıydı. Devrim sineması denilerek, bu sinemanın sloganlaştırılması, bir eğlence, vakit geçirme aracına dönüşmesi kabul edilemezdi.

Belki de devrimci film isteyenler, Western tarzı Filistin filmlerinin peşindeydi. Ya da Farabi Sinema Enstitüsü'nün Rambo'nun karşılığı olan İslami kahramanlar oluşturması gerektiği sanılıyordu. Muhammed Beheşti, birkaç slogan ve birkaç ayeti kerime okunmasının bir filmi İslami yapamayacağını düşünüyordu:

> Devrimimizi düşünsel ve kültürel bir devrim değil de yumruk ve feryat devrimi sayıyorlar. Bu anlayışlarını sinemaya da yansıtmak istiyorlar. Eğer İslam Devrimi'ni bir düşünce ve kültür devrimi olarak nitelersek, sinema da kaçınılmaz olarak bu alanda gelişme gösterecektir. Böyle bir sinemadan tefekkür, din, İslam tarihi işleyen filmler beklenmelidir. Eğer siz bana sinemamızın Devrim'in ve İslam'ın ilkelerine neden yeterince yakın olmadığını sorarsanız, ben de size toplumumuzda hangi sahada tam anlamıyla bu ilkelerin gerçekleştirildiğini sorarım. Sinemamız henüz bu ilkelere tam anlamıyla uygun olmayabilir ama karşı da değil. Ayrıca, sinemanın işinin diğer alanlardan daha zor olduğunu kabul etmeli.[215]

215 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü), Selam; Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Risalet.

1979'da kurulan, Muhsin Mahmelbaf'ın da içinde yer aldığı İslami Felsefe ve Sanat Kurumu'nda, Devrim'den sonraki ilk sinema faaliyetini gerçekleştiren grup içinde yer alan yönetmen Mahmut Kasabi'ye göre, ilk yıllarda çevrilmesine önayak oldukları Mahmelbaf'ın yönetmenliğini yaptığı *Nasuh Tövbe*, *İstiaze*, *İki Göz Bir Yöne* gibi filmler, İslamcıların önerebilecekleri alternatif sinema örnekleriydi; ne var ki, eski sinemacıların dönüşleri bu akımın gelişmesini engelledi. Giderek, seyirciyi cezbetmeyi esas alan bir sinema ağırlık kazandı. İlk yıllardaki sade, insana ve tefekküre önem veren sinemanın yerini, Batı akımlarını kopye eden bir sinema aldı[216] Bu konuda çalışmaların geliştirilemeyişi, eski sinemacıların dönüşüyle de açıklanmaktadır. Devrim'den sonra daha rahat çalışma ortamı bulan Şahlık döneminin entelektüel (Batıcı) ve solcu sinemacıları, festivaller için hazırlanan filmleriyle genç kuşak sinemacıları etkilemeye ve onları festivallik film çekmeye yöneltiyorlar. Uluslararası festivallerde de jüriler, kendi beğenilerine uygun filmleri ödüllendirmekle, yetenekli yönetmenlere sırf bu tarz filmler çevirmeyi empoze ediyorlar. Entelektüel ve irfani diye adlandırılan festivallik filmlerin hakimiyeti, yeni İran sinemasının tabiî gelişimine zarar veriyor.[217] Gerçi sinema dergilerinde, Devrim sinemasının artık kendini kanıtladığı ve sinemanın İran'da bir sanat olarak zuhur ettiği dile getiriliyordu.[218] Bu bakış açısında, İran sineması dünyanın en dinî sinemasıdır. Sinema, mesullerin ve halkın denetiminde, yalnızca dinî hedeflere aykırı olmamakla kalmamış, bütün varlığıyla İslami esaslara uygun biçimlenmeye çabalamıştır. Yöneticiler ve sanatçılar, sinema gibi etkili bir araçla, Devrim'in ihracı şiarı yerine İslam kültürünün ihracı şiarını yerleştirmeye gayret etmiş ve bunda nispeten başarılı olmuşlardır.[219]

---

216 Film (Mart 1992).

217 "Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini"; Şehram Heraziha, "İran Sineması, Pandoranın Kutusu", Keyhan (17 Esfend 1370/7 Mart 1992)

218 Fatına Deliyri, "Büluğ-u Sinema-yi İnkılab, Zuhur-u Hüner-i Sinema". Ferhenk ve Sinema 23 (Ferverdin 1372/Mart-Nisan 1993), s. 61, 62.

219 Ali Gabadi, "Sinema-yi İran: İstikrar, Tefekkür ve Armangerayi". Ferhenk ve Sinema (27 Tir 1373/17 Temmuz 1994), s. 40.

Dinî sinema hâlâ muğlak bir kavram gibi algılansa ve ileri sürülen ölçüler nedeniyle zorlaştırılan bir ideale dönüştürülse de, Devrim'den sonra İran'da çekilen filmlerin çoğu İslam etkisinden bağımsız değerlendirilemez. Ancak, sinemanın kökeninden ileri gelen tereddütler devam etmektedir: Yönetmen Cevad Şemgadri, İslami bir sinema gerçekleştirilebilir bir şey ise, bunun sinema dışında birçok kültürel kurumun İslamileşmesiyle birlikte mümkün olacağını düşünüyor. Çünkü sinema salt kültürel bir kurum değildir; birçok kültürel, ekonomik, teknik kurumdan farklı olarak, doğrudan doğruya Batı kökenlidir. Sinema kültürüne yabancı Müslüman halklar sadece teknik yeterlilik ve yetenekle kendilerine ait bir sinemaya sahip olabilirler mi?[220] Sinema tekniği Batı toplumunun değer yargılarını taşıyor ve bu değer yargıları sanat arayışı inancıyla diğer toplumlara telkin ediliyor. Bu durumda önemli olan, sinema tekniğini öğrenmek değil, tefekkür sinemasını gerçekleştirmektir. Tefekkür sineması, entelektüel sinemadan farklıdır. Entelektüel sinemanın zaafı, toplumdan kopukluğudur. Tefekkür sineması, halkın içinden geçmeden, toplumun derinlerine vakıf olmadan oluşturulabilir mi?[221] Fransız Lumiere Kardeşler'in icadı sinema, geleneksel sanatların sembollerini kullanmadan yerli bir hüviyet kazanabilir mi, hatta böyle bir hüviyet kazanması gerekli midir? İran geleneksel oyunlarıyla sinemayı mukayese eden Hüsrev Yahyai, sinemanın İrani İslami kültürün içeriklerini iletmek için uygun bir araç olmadığı tespitinde bulunmaktadır: Sinema Batı'dan intikal ettirildiği için, İslami değerler sinema üsluplarına hakim olamamaktadır. Senaryo İslami olsa da anlatım Batılıdır. Yahyai, sinemadan doğru anlamda yararlanabilmek için, bu kuruma taziye gibi İslami ve İrani oyunlardaki bağlantılar ve değerlerin intikalini gerekli bulmaktadır.[222]

220 Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, a.g.m., s. 84-91.

221 Nasır Şafak (Mukaddes Müdafaa Sineması Müdürü) ile söyleşi, "Hattıabi sehr der Sinemayi İran", İran (17 Hordad 1375/6 Haziran 1996).

222 Hüsrev Yahyai (Allame Tabatabai Üniversitesi, Medya ve Görsel Sanatlar dersleri öğretim üyesi), "Narisayiha-yi Ertebat-i Sinema-yi İran", İran (9

Seyyid Murtaza Avayni gibi dinî sinema kavramına şüpheyle yaklaşan entelektüellere göre, yedinci sanatla, üretildiği kültürün değer yargılarından bağımsız olamayacağı gerçeği hesaba katılarak ilgilenmek gerekir. Sinema, muhatabını fazlasıyla etkileyen, dikkatini toplayan bir araçtır. Bu etkinin batıl yerine, hakikat yolunda kullanılması mümkündür ve bu kullanımın yöntemleri araştırılmalıdır. Tekniği öğrenildikten sonra, sinemanın içeriği uygun bir şekilde oluşturulabilir.[223] Sinemanın dinle uzlaşamayacağını öne sürenler, dinî karışık, çetrefilli ve belirsiz bir yapıya dönüştürerek, sinemacıların elini kolunu bağlıyorlar.[224] Sovyetler'in yaşadığı çöküşten sonra maneviyata ve dine daha fazla ehemmiyet verilen bir dünyada, söyleyecek çok sözleri olan İslamcı sanatçılar, sinema dilini kullanmaktan kaçınamazlar.[225] İranlı sinemacı, devrimci ve İslami misyonunu ciddiye alarak, dünyada emperyalizm aracılığıyla işlenen cinayetleri ve meydana gelen faciaları ve bunun yanı sıra kendi halkının dinî ve devrimci hüviyetini filmlerinde işleyebilmelidir. Bunları gerçekleştirdiği takdirde İran sineması, dünya sineması içinde son derece gurur verici bir konuma kavuşacaktır.[226]

Bu konuda tartışmalara katılan medreseli aydınların, sinemanın kökenini, kullanımı bakımından büyük bir engel saymadıkları görülüyor. 1996'da Tahran'da yapılan Sinema Gözüyle Din Sempozyumu'nda konuşan Hüseyin Naşiri, sinemanın kökenini araştırmayı gereksiz buluyor:

> Günümüz sineması her şeyden daha çok insanın kâinattaki konumunu tanımaya susamıştır. Dinî düşünceye dayalı

Behmen 1375/28 Ocak 1997).

223 Din ile sinema arasındaki ilişkiyi çeşitli açılardan irdelediği yazılarında Avayni, İslami sinema ya da dinî sinema tabirini kullanmak yerine İslam'ın hizmetinde bir sinemadan söz etmeyi tercih etmiştir: Seyyid Murtaza Avayni, Ayne-i Cadu, Sinema Makaleleri, Enteşarat-ı Berg, s. 156-157, 166.

224 Hüccetülislam Zem, "Nimnigahi be Hemsayegi Din ve Sinema", s. 115.

225 Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, a.g.m., s. 84-91.

226 Muhammed Ali Ramin, "Beca-yi Behariye, Şayed hem Behariye", Sinema ve Video 100, s. 2.

> sinema ile dinî olmayan sinema arasındaki en önemli fark, budur. Müslümanlar sinemayı icat etmemiş olabilirler, fakat nasıl hat, musiki, mimari gibi sanatlar İslamiyet'ten önce de mevcutsa ve İslamiyet'in doğuşundan sonra bu sanatlar İslam medeniyetini temsil eden birer kurum olarak gelişme imkânı bulduysa, bu, sinema için de mümkün olabilir.

Aynı sempozyumda konuşan Hüccetülislam Kaymakami, tasvir vasıtasıyla anlamın yayılmasından korkmamak gerektiğini savunuyor:

> Biz bugün sinemayı dinin hizmetinde konumlandıramamışsak, bu sinemanın dindışı bir yapıya sahip olduğu anlamına gelmez. Dinin gölgesi altında şekillenmeyen bir sanatın dinî olamayacağını düşünmemeliyiz. Batılı bazı düşünürlerin öne sürdüğü ve bizde de bazı aydınları etkileyen bir görüşe göre, sinema ve televizyon maddi Batı medeniyetinin ürünüdür ve bu nedenle hiçbir zaman dinle uzlaşamazlar. Bu görüşü savunanlar, dinin geçmişte kalan bir şey olduğunu sanıyorlar. Tekniğin ve makinenin zaferinden sonra dinin tesirinin azaldığını düşünüyorlar. Oysa bu düşünce yanlıştır. Din güneşi kesinlikle yeniden parlayacaktır. Biz modern dünyanın içindeki zıtlıklar nedeniyle süratle dine yöneleceğini düşünüyorsak, sinema ve televizyonun da özlerinde şerr'e ve fesada ihtiyaçları olmadığına göre, dinin hizmetinde olabileceğini kabul edebiliriz.[227]

Yönetmen Hasan Hidayet, sinemanın, düşmanın hilelerini boşa çıkaracak bir tanınma imkânı olduğu inancındadır:

> Nasıl var olduysak, kıyam ettiysek ve nasıl bir tefekküre sahipsek, kendimizi dünyaya öyle tanıtmalıyız. Bugün kültürel alanda İran'ın gerçeklerini dünyaya anlatacak en etkili araç, görüntüdür: Yani sinema, fotoğraf ve resim. Si-

227 Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, a.g.m.; Şehriver 1376'da Tahran'da gerçekleşen 2. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 9-11; Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 29-30.

nema İran'da, diğer görsel araçlardan daha çok ilgi gördü ve gelişti.[228]

Senarist Muhsin Muhsini Neseb, toplumun hakiki kahramanlarının ve dindar şahsiyetlerin sinemaya aktarılmasına öncelik verilmesini zaruri buluyor:

> Siyasi bir devrim, dinî bir kültürün hakimiyeti, zorla yükletilen savaş ve devrimci bir toplumun tarihinin en hassas bir döneminde karşı karşıya kaldığı iktisadi zorluklar; bunlardan daha önemlisi, köklü bir ruhsal değişim, kültürel değişmeyle gelen gelişme, bu toplumun insanlarında görülen özelliklerdir. Sinema sanatı bu insanları görmezlikten gelmemeli ve dindar insanı konu edinmelidir. Hz. Abbas, Hz. İbrahim, Selman Farisi gibi şahsiyetleri konu alan filmler yapılmalıdır.[229]

Dinî sinema mefhumuna inanan sinemacılar, dünyadaki dinî sinema örneklerine dikkat çekiyorlar. Amerika'da yaşayan Suriye asıllı yönetmen Mustafa Akkad'ın *Çağrı* filmi (1976), İran'da Devrim'den sonra sinemalarda Muhammed Rasulullah adıyla İslami film olarak gösterilen ilk yapımdır. Muhammed Rasulullah'ın yanında, İtalyan yapımı, Aziz Françesko'nun hayatını anlatan *Françesko, Ben Hur* gibi filmlerin gösterimiyle, İranlı yapımcıların dinî konulu filmler çekmeye sevk olunacağı ümit ediliyordu. Devrim'den on beş yıl geçtikten sonra, 1994'te Ferecullah Selahşor yönetmenliğinde çekilen *Eyüp Peygamber*, bu hedefe yaklaşıldığını gösteren bir film olarak değerlendirildi. Sanat hayatına mescitlerde dinî nümayişler sergileyerek başlayan, *Eyüp Peygamber* filminin yönetmeni Selahşor, sanat anlayışını, "Dinî bir eserin oluşumundan söz ediliyorsa, gerçekte ibadetten, Allah'a doğru yol almaktan söz ediliyordur" diye ifade etmektedir.[230]

---

228 Hasan Hidayet, a.g.m.

229 Hamid Talagani, "İran Sinemasının Geçen On Yılına Bir Bakış".

230 Ferecullah Selahşur (Eyüp Peygamber filminin yönetmeni) ile söyleşi, Keyhan (13 Ordibeheşt 1373/3 Mayıs 1994). Eyüp Peygamber filmini takiben

Dinî sinema arayışları sırasında, dine karşı olmayan, hatta Devrim'in etkisi altında kalmış oldukları söylenen bir sinemacı kesiminin filmleri dikkatleri çekmeye başlamıştır. Beheşti, bu sinemacıları şöyle tasvir ediyor:

> Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?*[231] filmi bence İslami temalar taşıyor, fakat bu yönetmen eserlerinde dinî temalar işleme kaygısı gütmüyor. Aynı şekilde *Hamon* filminde dinî temalar bulunsa da, yapımcısı Daryuş Mehrcuyi'nin böyle bir kaygısı olmadığını söyleyebilirim. Bunların yanında, İslamcı sanatçı İbrahim Hatemikiya'nın çalışmalarında açıkça İslami tezahürler vardır. Mesela *Gözcü*, *3* ve *Muhacir* filmleri, yukarıda anılan filmlerle birlikte dinî sinema örnekleridir. Ben öyle sanıyorum ki, kişilerden çok filmlerle, filmlerin İslamilikleriyle ilgilenilmeli. Bugün İslamcı sinemacılar arkadaşlarının ürünlerine ve çizgilerine bakarak İslamcı sinemacı tanımı konusunda tereddütlere düşüyorlar.[232]

Festivallik filmler yaptırarak dinî sinema idealini gerçekleştirmede başarısız olduğu düşünülen Farabi Sinema Enstitüsü'nde 1993'te kadro değişikliği yaşandı. Aynı yıl, dinî ve devrimci film yapımını teşvik amacıyla Sazman-ı Tebligat-i İslami, Tahran'da Dinî Sinema Festivali'ni düzenlemeye başladı. İslami Felsefe ve Sanat Kurumu'nun "Batı'nın kültürel saldırısına karşı başlattığı" faaliyetleri içinde sinema önemli yer tutuyordu. Kurumun sinema faaliyetleri arasında, dinî sinema oluşumunu amaçlayan televizyon ve sinema filmlerinin yapımını gerçekleştirmek, mescitlerde sanat gösterileri, park-

---

yapılması tasarlanan filmler arasında ilk sıraları Kerbela şehitlerini konu alan bir sinema filmi ve "İran sinemasının en büyük dinî film projesi" olarak nitelendirilen Barnaba İncili alıyordu: Zen-i Ruz 1470 (15 Mordad 1373/6 Ağustos 1994), s. 36.

231 Türkiye'de *Arkadaşımın Evi Nerede?* olarak bilinir.

232 Farabi'nin dinî sinema konusunda eleştirildiği bu dönemde, İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı, İslami duyarlılığa sahip sinemacılar yetişmesi için kurslar açmıştır. Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat.

larda film gösterimi, taşrada sinema faaliyetleri gibi başlıklar yer alıyordu.[233]

Dinî sinema üzerine tartışmalar, bu hedefi gerçekleştirmeye dönük filmlerin genellikle başarısız bulunuşu nedeniyle yeni açılımlar kazanarak devam etmektedir. 1993'ten sonra, dinî sinema amacına hizmet etmek üzere yapılan birçok film seyirci toplayamamıştı. Hovze-i Hüner'in [Sanat Kurumu] dinî sinema başlığı altında yaptırttığı filmler, bu kurumun müdürü Hüccetülislam Zem'e, sinemanın sadece sinema olarak kaldığı takdirde, faydalı olabileceğini düşündürtmüştür. Dinî filmin bir mesajı olması ve sinemanın seyirci tarafından bir vakit geçirme aracı olarak algılanmaması gerektiği inancıyla bazen, estetik açıdan zayıf, kuru, tatsız filmler yapılmıştı. Oysa bir film hem seyirciye en güzel ve kutsal değerleri intikal ettirebilir, hem de çekici gelebilirdi. Böyle bir film, oyalayıcı veya vakit geçirmeye matuf olduğu için suçlanamazdı.[234] Belki de en büyük anlaşmazlık, sinemanın bir tebliğ aracı olarak algılanışıyla ortaya çıkıyordu. Halkın sinemaya irşat için gittiğini kabul edince, yapımcı ve senaristin de halkın mürşidi olduğunu düşünmek gerekirdi. Fakat ne sinema tebliğ aracı, ne de sinemacı mürşit olarak görülebilirdi. Sinema özellikle doğrudan doğruya bir nasihat, vaaz aracı olamazdı.[235]

Dinî sinemayı oluşturma yolundaki belirsizlikler ve hayal kırıklıklarının bir sonucu olarak, Farabi Sinema Enstitüsü, 1996'da Dinî Sinema Arayışı seminerlerini düzenlemeye başladı. Seminere katılan Sosyolog Haddad Adil'e göre, son tahlilde dinî sinema iki yönüyle tanımlanabilirdi:

> Din tarafından onaylanan sinema ve dini doğrulayan, destekleyen sinema. Birincisi, umumi bir tanımdır; bu tanıma göre, bütün filmlerin doğrudan doğruya dinî konulara ayrılması gerekmez. Mesela, eğitim ve sosyal bilimler dalında

233 Ettelaat (25 Esfend 1372/16 Mart 1994).

234 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est"; Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 13-14.

235 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı), Film 215, s. 11.

> ya da tabiat üzerine yapılan filmler bu tanıma girmektedir. Fakat ikinci tanımda, filmin asıl konusu dindir. Bu durumda sinemadan dini destekleme, güçlendirme ve teyit etme bakımlarından istifade edilir.[236]

İmam Ali (a.s) dizisinin yönetmeni Davud Mirbagıri'ye göre, yalan söylemeyen, insan hayatını iyileştirmeyi hedefleyen ya da dolaylı olarak Enbiyanın risaletini izleyen her film, dinidir. Bu dinî bakış bazen esasta, bazen de ayrıntıda yer alabilir.[237]

O tarihlerde cumhurbaşkanı müşaviri olan Ataullah Muhacerani, dinî sinemanın fıkhi sinema olarak algılanmaması gerektiği kanaatindedir. (Muhacerani bu kanaatini, 1998'de Hatemi kabinesinde İslami Kültür ve İrşad Bakanı olduğu zaman, sinema politikalarına tatbik edecektir ve bu nedenle bir kesim ulemanın tepkisini çekecektir.) Seminere, "Fıkıh Açısından Sinema" başlıklı bir tebliğle katılan Ayetullah Cenneti ise, dinî sinemayı, dinî hedeflerin hizmetinde ve dinî kültürle halkın hizmetinde olan sinema olarak tanımlamıştır. Cenneti, sinemaya dinî ve siyasi hedeflerin gerçekleşmesinde araçsal bir rol biçerken, sinemanın fıkha uygunluğu için çalışmalar yapılmasını istemektedir.[238]

Dinî sinema, hayır ile şer, nefs-i emmare ile nefs-i levvame arasındaki çatışmayı dikkate alan bir sinema olarak da tanımlanmaktadır.[239] Üstat Dr. Medetpur, şeriatın bir engel gibi görülmesi durumunda, sinema ile dinin bir araya gelmesinin, dinî bir sinema oluşturulmasının mümkün olmadığı kanaatindedir:

> Şeriat, tarikat ve hakikat olarak üç aşaması olan dinî gelişmenin her aşaması, diğerine varmak için bir başlangıçtır. Bir insan şeriatı tanımıyorsa, nasıl tarikata varabilir? Bizim

236 Haddad Adil, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

237 Zen-i Ruz 1591 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997).

238 Ayetullah Cenneti, "Fıkıh Açısından Sinema", 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri. Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

239 Zergamı (İrşad Bakanlığı Sinemada Ses ve Görüntü Muavini, Mühendis), 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

> yönetmenlerimize namaz, oruç, hicap gibi değerler engel gibi görünüyor. Bu "engeller" hallolursa sanki sinemada sorun kalmayacakmış gibi davranıyorlar. Bu konuda öyle ileriye gittiler ki, şeriatı bir dekor gibi görmeye başladılar; tarikatı dinî sinemanın asıl hedefi olarak gösterdiler. Eğer şeriat ve dinin zahiriyle ilgili müşküllerimiz varsa, nasıl tarikat ve hakikat ehli olduğumuzu söyleyebiliriz ki? Bence sinema bir müstakil kurumdur, din de başka bir boyutta müstakil bir kurumdur, bir araya gelemezler.

Dr. Muhammed Medetpur, İrşad Bakanlığı'nın kontrolünden geçmiş sinemanın dinî sinema olarak kabul edilemeyeceğini vurguluyor. Medetpur'a göre, bu filmler zaruret nedeniyle caiz sayılmaktadır. Dinî sanat ise, ilahi lütuf olmadan, ilahi irade olmadan, bu âlemde tahakkuk edemez. Fakat insan da bu lütfü talep etmelidir. Medetpur, dinî sinema idealini, bir Hâfız şiirinin yapabildiğinden de mükemmel bir dinî duyarlılıkla gerçekleştirilebilecek, "gaybı şehadet alemine getirebilen bir sinema" olarak tasvir etmektedir.[240]

Sinema Dairesi Muavini Seyfullah Dad'ın, sinemada dinî sinema şeklinde bir ayrımdan yana olmadığını belirtmiştik. Dad, İran sinemasının Hâfız'ın şöhretini diriltmesi, Mevlânâ ve Sadi'nin ayak izlerini keşfetmesi gerektiği inancındadır:

> Sinema sadece bir meslek ise, insan günlük ekmeğini kazanmak için başka bir işte de çalışabilir. Sinemayı Allah-u Teala'nın kullarına yüklediği bir mesuliyet gibi algılarsak ve bu Allah vergisi bize nasip olmuşsa, sinema bizim hedefimiz, görevimiz, hatta diyebiliriz ki ibadetimiz olur. Hz. Resul (s.a), "Sizin en iyiniz, halka en çok hizmet edeniniz-

240 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997. Medetpur, İran'da dinî film konusunda verebileceği tek örneğin, Seyyid Murtaza Avayni'nin televizyon için çektiği Rivayet-i Feth isimli, savaş bölgelerinden geriye kalanları konu alan dizi olduğunu belirtiyor. Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 23, 24. Dinî sinema arayışının önde gelen isimlerinden olan Avayni, 1992'de, bu dizinin çekimi sırasında mayın patlaması sonucu şehit olmuştu.

dir" diye buyuruyor. Bizim halka yapabileceğimiz en iyi hizmetlerden biri, ona ufuk açıcı meşguliyetler sunmaktır.[241]

Sinema Evi Müdürü Davudi, sinemayı kültürel alanda stratejik bir silah olarak tanımlamaktadır:

> Günümüzde iletişim alanındaki gelişmiş sistemler Batı'nın elindedir ve Batı bu sistemlerle farklı kültürlerin sahip olduğu dinî, milli ve ailevi değerleri ve geleneksel mahremiyet perdelerini parçalamıştır. Sinsi bir şekilde oluşturulan dünya köyü yöntemiyle, tekdüze bir kültür meydana getirilmek isteniyor.

Bu tasvirin ardından Davudi, kültürel bir saldırı karşısında direnebilmek için, gelişmiş bir sinemanın zorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Direniş sineması, hem halkın kültürel taleplerini karşılayabilmeli, hem de güncel konuları bu kültürel taleplere uygun bir dille sunabilmelidir.[242]

Giderek dinî sinema arayışlarında biçimciliğe karşı bir görüşün baskın çıktığı görülüyor. Bunun ilk nedeni, dinin bir sanat eserinde kesin bir form tayin etmediği görüşünü haklı çıkartan tecrübeler yaşanmasıdır. Mesela televizyon tarafından yaptırtılan *İmam Ali* (a.s) dizisi (1995), bütün himayeye rağmen, umulan başarıyı elde edememiştir.[243] 1996'dan itibaren düzenlenen Sinema Gözüyle Din başlıklı sempozyumlarda sunulan bildirilerde de hakim görüş, budur: Dinî film insanın eşref-ül mahlukat olarak bulunması gereken yüce konuma ulaşma çabasını tasvir etmektedir. Form ve kurgu açısından dinî ve gayri dinî sinema yoktur. Sanatı dinî ya da gayri dinî kılan, kaynağı ve içeriği, mesajı ve hedefidir.[244]

Kimi dinî kurumların, içinde ibadi sahnelerin geçtiği filmleri ödüllendirmesi, dinî sinema arayışının şekilci bir yorumu

241 Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 33.
242 Gozareş-i Film 71 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 34-35.
243 Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997).
244 Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, a.g.m.

olarak değerlendirilmektedir.[245] Yazar ve yönetmen Nadir İbrahimi, içinde ibadet sahnelerine yer verilen sinemayı, ibadetçi sinema diyerek eleştirmektedir. İbrahimi'ye göre dinî sinema, içinde ibadet sahnelerine yer verilen ya da inandırıcılıktan yoksun tövbe hikâyelerini konu alan değil, seyirciye dinî bir bakış açısı kazandırabilen sinemadır.

> Haccı konu alan bir filmde, hacı olmanın manevi açıdan yükselmek, temizlenmek ve günahlardan elini çekmek olduğu seyirciye intikal ettirilebiliyorsa, işte bu, sanattır. Bir filmde tesettürlü bir hanımı göstermek zor değildir. İtidalli bir tesettürün insan ruhuna huzur kazandırdığını yansıtabilmek ise sanattır. İslami gibi görünen ya da hakikaten de İslami olan fiilleri göstermenin İslami sinema ile ilişkisi yoktur. Bağımsızlığı hedefleyerek ve halkın nefretine yol açmadan bir dizi İslami çalışmalar gerçekleştirmek, bizim dinî sanatımızın, yani sanatımızın görevidir.

İbrahimi, denetçilerin sinemacıları yönlendirdiği filmlerin, tekdüzeliği ve çekicilikten yoksun oluşu nedeniyle, gençleri ve halkı uydu yayınlara ve kanunen yasak olan kasetlere yönlendirdiği kanaatindedir:

> Bu durumda polis işe karışıyor ve uydu araçlarıyla kasetleri topluyor. Bu da polis kültürüdür, dinî kültür değil. Kimden gizleyelim? Kim bilmiyor ki?[246]

Dinî film adına şekilciliğe sığınılması eleştirilirken, filmlerin büyük kısmı rol kişileri açısından ilk bakışta liberal bir manzaraya sahip görünmektedir. Bazı afişler ve oyuncular, filmin başka bir ülkede çekildiği düşüncesini uyandırabilir. Filmlerde mekân olarak kullanılan ortamlarda Batı tarzı tefrişe gidilmekte ve ülkenin bütün evlerinin Avrupa ve Amerikalıların

245 Sinema eleştirmeni Nasır Safariyan, bir sinemacının devrime bağlılığı ve dindarlığının, filmlerinden birine bir namaz sahnesi yerleştirmesine bağlanmasını şekilcilik olarak nitelendirmektedir. Nasır Safariyan (sinema eleştirmeni), Selam (20 Esfend 1376/11 Mart 1998), s. 7.

246 Nadir İbrahimi, a.g.m., s. 51-52.

evleri gibi döşendiği farz edilmektedir. İlişki biçimleri de Batı'dan aktarmadır. Bunların yanında kadın oyuncu başörtülü olunca, bu kadın nasıl bir kişilikte olursa olsun, filmin dinîliğiyle ilgili bütün meseleler çözümlenmiş sayılıyor.[247]

Dinî sinema yerine dinin ışığında sinema ifadesini kullanmayı tercih eden Hüccetülislam Ali Efsahi, dinî sinemanın bazı yönetmenler tarafından istismar edildiği inancındadır.

> Halihazırda sinemamızda dinî sinemayı kendisine geçim malzemesi yapan iki grup var gibi görünüyor: Birincisi farsi film yapımcıları, diğerleri ise Müslümanlıklarından asla şüphe etmediğim fakat kanımca çoğunun dinî amelleri dinî marifetle karıştırdığını sandığım bir kesim. Namaz, oruç ve zekât, diğer ibadetler, dinî marifetle bağlantılı değildir. Dinî marifet, ilim, ve uzmanlık ister. Onu elde etmek için çaba göstermeli, sonra da elde edileni bilinçli olarak sinemaya dönüştürmelidir.[248]

Ayetullah Haeri Şirazi'ye göre, fıtratı ihya eden her film yönetmeni kâfir bile olsa dinî sayılabilir.[249] Fakat Dr. Daveri'ye göre, dinî sinema denilince; tasvir edilen nedir, yapan kimdir ve bu ikisinin arasındaki bağlantı nasıldır; bunlara bakmalıdır. Çünkü sanat, insanın heveslerini gerçekleştirdiği bir şey değildir. Emirle ve kanunla sanat yapılamayacağı gibi, ortadan kaldırılamaz da.[250] Dinî sinema kuru bir kalıp içine yerleştirilirse, komünist ülkelerin sineması gibi donuk ve geri kalmış bir sinema ortaya çıkacaktır. Sinemanın imkânlarının kısıtlı oluşu, bunun yanı sıra dinin ebedi niteliği, nispî bir tanımlamaya gitmeye sebebiyet vermektedir. Fakat filmin estetik yönü hakikat

247 Seyfullah Dad ile söyleşi, Cumhuri İslami; Sonya Poryamin, "Zen ve Risaneha-yi Tasviri", Ettelaat (9 Behmen 1373/28 Şubat 1995).

248 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213, s. 32-35.

249 Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 143. Bu düşünceyi paylaşan Seyfullah Dad'a göre, dindar olmayan yönetmenlerin de dinî film yapabileceğinin bir örneği, Robert de Niro'dur. Bu yönetmenin Biz Melek Değiliz'i iyi bir dinî film örneğidir. Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 117.

250 Daveri.

arayışını takip ettiği, insanın temiz duygularını işlemeyi ve aksettirmeyi başardığı takdirde, bu, dinî sinemadır. Bu nedenle dinî sinemanın birinci ve temel özelliği, özgürlükçü yönüdür.[251]

Yönetmen Müçteba Rayi, dinî sinemayı dinî duyarlılığı yansıtabilme becerisiyle tanımlıyor. Dinî sinemada asıl mesele, dinî duyarlılığın hissedilmesi ve diğer amillerin dinî duyarlılığın hizmetinde olmasıdır. Rayi, Hatemikiya'nın *Kerha'dan Rene*'sini, iyi bir dinî sinema örneği olarak gösteriyor. Filmin başoyuncusu Said'in ölümle yüz yüze geldiği ya da Ren kıyısında Allah'la konuştuğu anlarda, seyirci yönetmenin dinî uyarlılığını algılıyor.[252] Bu tartışmalara katılan sanatçı ve âlimlerden kimilerine göre, İran sinemasında başlangıcından bugüne değin dinî sinema örneği olarak gösterilebilecek bir film çevrilmemiştir ama bundan sonra bu sinemanın oluşturulması gerekmektedir. Buna karşılık, İran'da Devrim'den önce de dinî bir sinema olduğuna işaret edilmektedir. Perviz Kimyayi'nin İmam Rızayı konu alan *Ya Zamin-i Ahu (Ya Ahunun Kefili,* 1971) ve Nasır Takvai'nin *Erbain*'i (1970), bunlara iki örnektir.[253]

Ahmet Rıza Derviş'e göre dinî sanat, dinî düşünce ile başlayıp dinî düşünce ile devam edecektir. Dinî sinema dinin muhtevasını sinema aracılığıyla beyan etme anlamına geliyorsa, bu sinemayı gerçekleştirmeyi başaran sanatçı dinî düşünceyle birlikte sinema kurumunu da çok iyi tanımalıdır. Bu durumda, dinî düşünceyi sinemanın kendine has diliyle sunmak mümkündür. Aslında herhangi bir filmin ya da gösterinin imkânlarından, dinî düşüncenin faydasına veya zararına istifade edilebilir. Yahut da sinema vasıtasıyla din hakkında düşünülebilir ve seyirci bu konuda düşünmeye sevk edilebilir.[254]

251 Mesut Caferi Cozani, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4- 6 Ocak 1997.

252 Müçteba Rayi, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4- 6 Ocak 1997.

253 Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 7, 125.

254 Ahmed Rıza Derviş, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15 Dey 1375/4 Ocak 1997; İran (18 Dey 1375/7 Ocak 1997).

Yönetmen Muhammed Rıza Aslani, gayba inanan bir insanın sinemayla daha ciddi olarak ilgileneceği görüşündedir:

> Kur'an, bütün zamanların mucizesi, takvalı insanın gayba inanacağını buyuruyor. Gaybı görmek mümkün değil, böyleyken Kur'an'da, bu buyruluyor. Ancak, biz gayba iman edersek, işte o zaman gaybı tanıma şerefine nail oluruz. Gaybın yardımıyla gördüğümüz ve bildiğimizin varlığına inanıyoruz. Varlığın idraki aslında Allah-u Teala'nın zatının idrakına bağlıdır. Bu yüzden de varlığı idrak etmek ancak gaybın ışığıyla mümkündür. Sinemanın yapısı, teknolojisi nereden gelirse gelsin, bu teknolojinin niteliğinin göstergesidir. Işık hazırdır, dünya ise kayıp. Gayb hazırdır ve aynı zamanda kayıptır. Ve, hazır olan gayb sayesinde, kayıp olan dünya açığa çıkarılıyor. Sinemadan başka hangi araç dünyanın derinliğini böyle açığa çıkarabilir?[255]

Dinî film teorisini Molla Sadra'nın varlık felsefesine dayandırmaya çalışan Hüccetülislam Hasan Eydirem, bu felsefedeki varlığı tanımlayabilen tasvir ve tecellilere dikkat çekmektedir. İbni Sina'nın mahiyetin asıl, varlığın araz oluşu düşüncesini evrilterek varlığı asıl, mahiyeti ise araza dönüştüren Sadra, öz'ün yerine varlığı koydu ve varlığı temel bir nitelik sayarak, yeryüzündeki nesneleri bu temel varlığın farklı tecellileri olarak tanımladı. Farabi ve İbni Sina vücudun mahiyetin bir arazı olduğu düşüncesiyle, varlıkla mahiyet arasına bir uçurum sokarken, Sadra mahiyetlerin varlığın farklı modalitelerinden ibaret olduğunu savundu. Varlık ontolojik, mahiyet ise aktüeldi. Mahiyet zihnî bir kavramsallaştırmaydı, hayalîydi. Hayalî bir oluşum, insanı hakikate yaklaştırır. Bu yüzden de, Sadra'ya göre hayali bir oluşum, hayalî bir varlık, maddi bir varlıktan daha üstündür. Sinema, varlığı maddeden daha yüksek bir seviyeye, ruha yaklaştırıyor. Böylece Eyderem, sinemanın, insana hayali bir varlığı somutlaştırma, maddeden daha yük-

255 Muhammed Rıza Aslani, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu konuşması, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 23.

sek bir seviyeye, yani ruha yakınlaşma imkânı tanıdığı sonucuna varmaktadır.[256]

Fakat sorular hâlâ tam olarak cevaplanabilmiş değildir: Acaba sinemanın araç olarak dinileşmesi mümkün müdür ve gerekli midir? Polisiye, komedi, Western sinemaları gibi bir dinî sinema da oluşabilir mi? Dinî bir sinemanın kahramanları olamaz mı? Dinî sinema, dinî ve dünyevi olanın birbirinden ayrı görüldüğü Batı âlemine has bir ihtiyaca işaret etmiyor mu? Dinî sinemadan söz etmek, dindışı, hatta gayri dinî sinemanın da onaylanması anlamına gelmez mi? Dinî bir toplumun bütün kurumları gibi sineması da kendiliğinden dinî olmaz mı? Dinî sinemayı savunanlar, gerçekte ideolojik sinemayı savunmuş olmuyorlar mı?

Yalnız gayb alemini çağrıştıran filmlerin dinî olduğunu savunanların sinema ideali, henüz denenmemiş ama denenmesi zorunlu olan bir sinema olarak tanımlanıyor. Fakat, dinî sinemanın "dünyevi bir sinema" olarak tarif edildiği de görülüyor. Kimisine göre, insanı yücelten, olgunlaştıran her sanat dinidir; kimisine göre ise felsefi anlamda dinî veya dindışı sanattan söz edilemez. İran şartlarında üretilen her filmi dinî sinema örneği sayanlara karşılık, İran'da üretilen filmlerin kerhen caiz sayıldığını savunanlar da vardır. Kısacası, dinî sinema konusunda net bir tanım ve görüş yok gibidir. Dinî sinema belirli bir zamana, ülkeye ve film yapımcısına mal edilemiyor. Dinî sinema ille de dinî vakaları, Peygamberleri ve İmamların geçmişlerini aktaran bir sinema olarak da tanımlanamıyor. Dinî sinema belirli bir tekniğe ve forma dayalı bir sinema da değildir. Dinî formların sanat değeri düşük ve tutarsız bir konusu olan bir filmde bolca ve yerli yersiz kullanımı, bu değerlerin saygınlığı açısından, yanlış ve sakıncalı bulunmaktadır.[257]

256 Hüccetülislam Hasan Eyderem, "Teori-yi Dinî Film", Negd-i Sinema 11, s. 114-118.

257 Hüccetülislam Muhammed Rızai, "Mukayese-i Bin-i Ne-madha-yi Dinî ve Sinema-i", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996), s. 105; Hüccetülislam Gulamrıza Celali, "Remzgerai Din ve Ze-ban-ı Nemadin-i Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 111; 1. Sinema Gözüyle Din

Devrim sinemasının aktörü: Mahmelbaf

Devrimin ilk yıllarından itibaren dinî bir sinema oluşumu için çaba gösteren sanatçılar arasında Muhsin Mahmelbaf, dinî sinema hedefine ulaşmak için geçirdiği evrelerde, kendine has bir çizgi geliştirmeyi başaran yönetmenlerden biridir. Eleştirmen Behmen Maksudlu, İran sinemasının uluslararası festivallerde en fazla ödül toplayan bu yönetmenini, İran İslam Devrimi'nin dünyaya sunduğu en önemli sanatçı olarak nitelendirmektedir.[258]

1974'te bir polisin elinden silahını almaya çalıştığı için hapse düşen ve ancak Devrim'den sonra hapisten çıkabilen Mahmelbaf, yazarlıkla iştigal ettiği halde, Devrim'e kadar hiç film seyretmemiş, dindar bir aileye mensup bir gençti. 1980-1981 arasında kısa hikâyeler ve bir roman yayınladı. Aynı yıl sinema faaliyetlerine başladı. İslami Felsefe ve Sanat Kurumu çatısı altında çektiği ilk filmi *Nasuh Tövbe* (1982) ve *Destfuruş* (*Seyyar Satıcı*, 1985) ile başlayan sinema serüveni, dinî sinema arayışının hassasiyetini ve üsluba ilişkin tereddütlerini yansıtan birkaç filmle devam etti.

Erus-u Huban (*İyilerin Düğünü*, 1989), Mahmelbaf'ın sinema çizgisindeki yeni yönelimi gösteren ilk filmdi ve bazı muhafazakâr yayın organlarında sanatçının devrimci yoldan saptığının bir belgesi gibi yorumlandı. Film, bir besic (gönüllü savaşçı) olarak savaşa katılan fotoğraf sanatçısı Hacı'nın, savaş sonrasında şehirde, objektifinin arkasında sürdürdüğü sorgulamaları ve eleştirileri konu alıyor. Cepheden fiziksel ve ruhsal olarak rahatsızlanmış bir halde dönen Hacı, Tahran'da bir hastahaneye yatıyor. Ses dalgalarına yakalanan hastaların tedavi edildiği bu hastanede, hastalar ya çok konuşuyor veya koltuk değneklerini makineli tüfek gibi tutarak ateş ediyorlar. Daktilo seslerine karşı bağırıyorlar. Hâlâ cephedeki seslerle görüntülerin etkisi altındaki insanların manzarası, cephe ve savaşın

---

Sempozyumu Bildirgesi ve notları, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 7, 102, 115.

258 Behmen Maksudlu ile söyleşi, a.g.m.

bitiminin ardından değişmeye başlayan şehir arasında açılan uçuruma işaret ediyor. Görünürde bir rahatsızlığı kalmayan Hacı, hastaneden çıktıktan sonra nekahat dönemini geçirmek üzere, varlıklı bir aileye mensup olan nişanlısı Mehri'nin evine götürülüyor. Şehrin görüntüleri, dünyadaki haksızlıkların tümü ortadan kalkmadıkça huzuru bulamayacak olan Hacı'nın bilincinde yarılmalara yol açıyor. İnsanların birbirini bulmakta güçlük çekeceği kadar büyük olan konağın bir odasında, nişanlısı Mehri'nin yanlışlıkla gösterdiği, Afrikalı aç çocukları gösteren film, Hacı'nın bunalımlarını şiddetlendiriyor. Bir kez daha bilincinde cepheyle şehir arasında açılan o uçuruma doğru yuvarlanıyor. Mehri'nin ailesi Hacı'nın iyileşemeyeceği inancıyla, kızlarını ondan ayrılmaya razı etmeye çalışıyorlar. Mehri, Hacı'dan vazgeçmiyor ama onu diğer insanlar gibi yaşamaya çağırıyor. Bir keresinde, aralarında şöyle bir konuşma geçiyor:

> Hacı: Sofrada tek bir tabak yemek olabilir mi?
> Mehri: Bir müstazafm kazancıyla geçinmek mümkündür.
> Hacı: Hz. Ali ile Hz. Fatıma olmak mümkün mü, yoksa bir hayal mi?

Şehri ve toplumu izlerken Hacı, artık eski sağlığına kavuşamayacağını düşünüyor. Bir zamanlar sloganların hedef aldığı mersedes, zenginlerin simgesidir ve Hacı'nın gözünde duvarlara yazılan devrim sloganlarına yöneltilmiş bir makineli tüfek gibidir. Bir duvara yazılmış olan slogan, Hacı'ya kendisini tarif ediyor: Besiç, cephenin aslanı, şehrin mazlumudur. Yoksulluğun, sefaletin, haksız kazançların, istismarların fotoğraflarını çektikçe acıları artıyor. Zengin kayınpederinin düzenlediği en sade düğün töreni bile, Hacı'ya toplumsal çelişkilerin ve uçurumların manzaralarını sunuyor. Düğün konuşması yerine şu sözleri bir nakarat gibi tekrarlıyor: "Haram yemek tatlıdır." Sonra yeniden hastahaneye götürülüyor...

Mahmelbaf'ın eleştirileri Devrim'e yönelmiyor; ona göre, İslam Devrimi'nin hedef ve talepleri hâlâ halkın ihtiyaç ve taleplerini karşılıyor. Fakat halkın Devrim'in hedeflerine itina-

sızlığı karşısında uyarıda bulunuyor. Sert bir dille, savaştan intikal eden cismî ve ruhi zararların yanı sıra İran toplumunun kişiliğinde ve hedeflerinde gözlemlediği renksizleşmeyi tasvir ediyor. Bu manzara karşısında kapıldıkları ümitsizlik, filmin kahramanlarının yeni bir bilinç kazanımıyla neticelenecekti.[259]

Mahmelbaf, siyasetten vazgeçmiyor ama sanatını siyasete ve sloganlara kurban etmeye de razı olmuyor. Filmleriyle ilgili tartışmalara girmiyor. Herhangi bir gruba veya fikre aidiyetini sadece o dönemdeki geçici ihtimalen değişebilir düşüncelerini ve ruh halini filmine yansıtıyor. Bu geçici düşünce, eleştirmen Emir Purya'ya göre, bir yönetmen olarak Mahmelbaf'ın niteliksel değerlendirmeler açısından en büyük problemi olsa da, onu bütün bu tartışmalar içinde herhangi bir şekilde damgalanmaktan da uzak tutuyor.[260]

Sanatçının ülke içinde seyredilmek üzere çektiğini söylediği *İyilerin Düğünü*, İran'da siyasi boyutlu eleştirel bir film olarak tanınıyor. Filmde, kadınların sosyal ve kültürel durumuna işaret eden ilginç sahneler vardır. Karakol sahnelerinde, haksız gözaltına kadınların itirazı kadınların gücüne göndermede bulunuyor. Mehri'nin fotoğraf sergisi ise, kadınların sessizliğine ve sınırlı dünyalarına... Mehri, sergisindeki bir fotoğrafla ne demek istediğini gazeteciye anlatmakta yetersiz kalıyor. Fakat ailesi istemediği halde, Hacı'nın ardından gidebiliyor. Filmlerinde kadınlarla ilgili problemlere her zaman göndermede bulunan Mahmelbaf, İran'daki sorunların kaynağını gündelik siyasetten ziyade geleneklerde aramak gerektiğini düşünmektedir. İtalyan Taviani kardeşlerin *Ataerkil* filmi üzerine yaptığı bir değerlendirmede, İran'daki bütün önemli değişikliklerin aileden başlaması gerektiğini ifade etmektedir. Mahmelbaf'a göre, ataerkillik her şeyden önce İranlı kadının kültürel inancında kökleşerek içselleştirilmiştir.[261]

259 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 61-63.
260 Emir Purya, a.g.m., s. 210.
261 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 62.

Erus-u Huban'dan sonra, *Nöbet-i Aşk (Aşk Zamanı*, 1991) ve *Şebha-yi Zayenderud (Zayenderud Geceleri*, 1991) filmleri, Mahmelbaf'ın toplumsal gerçekçi çizgisini değiştirdiğini gösteren, sanatsal kaygılarla ve festivaller için gerçekleştirilmiş yapımlar sayılarak eleştiri topladı. *Erus-u Huban*'dan yedi sene sonra çekilen, Hatemikiya'nın *Camdan Ajans* filmi, benzeri bir temayı işlediği halde, Mahmelbaf'ın filmini Devrim'e ihanetle suçlayan çevreler tarafından Devrim'in değerlerine sahip çıkan bir film muamelesi gördü. Belki de bunun nedeni, Mahmelbaf'ın keskin görüşü nedeniyle *Erus-u Ruban*'ın erken çekilmiş bir film olmasıdır. *Aşk Zamanı* ve *Zayenderut Geceleri* de, benzeri temaların işlendiği filmlerdi ve sansür nedeniyle sinemalarda gösterilmedi. Ünlü bir aktörün özel yaşantısındaki mutsuzluğunu ve aile problemlerini konu alan *Hünerpiyşe* (*Sanatçı*, 1993) filmi ise, farsi filme sanatsal değer taşıyan bir dönüş şeklinde değerlendirildi.[262] *Nun ve Güldün* (*Ekmek ve Çiçek*, 1995), doksanlı yılların yönetmeni Mahmelbaf'la, Devrim'den önceki genç militan Mahmelbaf'ın hesaplaşmasını konu alıyor. İki yıl gösterime giremeyen film, 1997 seçimlerinin getirdiği siyasal şartlarda gösterim imkânı buldu.

Ekmek ve Çiçek, Devrim'den önce çatışmaya girmiş olan iki kişinin, Şah rejiminin polisiyle, bu polisi bıçakla yaralayarak hapse düşen devrimci militan Mahmelbaf'ın, yıllar sonra bir film çekimi için bir araya gelişini konu alıyor. Bu filmde Mahmelbaf ve polis, yirmi yıl önceki hadiseleri bugünkü bulundukları noktadan yeni baştan yaşayacaklardır. Birlikte kendi gençliklerini oynayacak oyuncuları seçerek, onlara kendi gençlik dönemlerini anlatmaya çalışırlar. (Orta yaşlı Mahmelbaf'ı, filmde Mahmelbaf kendisi oynuyor.) Bu arada filmde Mahmelbaf filmlerinin çoğunda olduğu gibi, gerçekle hayali olan iç içe geçiyor.

Devrim'den önce Mahmelbaf, okumaya düşkün, kendini beşeriyetin kurtuluşuna adamış bir gençtir. Bir devrimci ola-

262 "Sinema Politikasına Eleştiri", Keyhan (5 Azer 1371/26 Kasım 1992); "Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini".

rak rejimin aleyhindedir ve teyzesinin kızına âşıktır. Bu kız, bütün aile çevresinde Mahmelbaf'a fikir olarak en yakın olan kişidir. Aralarındaki kitap değişimi, fikir ve gönül birliğini ifade için bir vesile olmuştur. Teyzesinin kızı, genç Mahmelbaf'a duygularını, okuduğu kitaptaki önemli cümlelerin altını çizerek veya kitabın sayfalarının arasına çiçek yaprakları koyarak iletir. Ancak, genç Mahmelbaf için, ülkenin ve insanlığın kurtarılışı, aralarındaki bağın çok üstündedir. Bu yüzden de, genç Mahmelbaf bir banka soygununda kullanmak üzere mahalle polisinin silahını almak için teyzesinin kızından yardım ister. Teyzesinin kızı polisi, "Polis Bey, saat kaç?" diye sorarak meşgul ederken, Mahmelbaf zor kullanmadan silahı alabilecektir; eğer bu plan başarılı olmazsa, elindeki yufka ekmeğin altında gizlediği çakıyı kullanacaktır. Bu planın birinci aşamasını, teyze kızının polise saati sorduğu sahneyi birçok kez prova ederler. Öyle ki, köşede bekleyen genç Mahmelbaf'ın farkında olmayan polis, kendisine ilgi duyan kızın saati bahane ederek yanına geldiğini düşünmeye başlamıştır.

Mukaddes hedefe ulaşmak için silahlı hareketin normal karşılandığı o dönemde, toplumda özellikle öğrenci kesiminde devrimci militanların fedakârlıkları ve eylemleri destan gibi anlatılmaktadır. Bu gençler dünyadaki eşitsizliği ve istibdatı ortadan kaldırmak amacıyla silahlı mücadeleyi kaçınılmaz bir yöntem saymaktadırlar. Fakat orta yaşlı Mahmelbaf, filminde dünyayı artık genç Mahmelbaf'ın gözüyle görmüyor. Devrimci şiddete ümit bağlayan gencin tersine, bir zamanlar yaraladığı polisle (muhayyel de olsa) işbirliği yaparak, onun bakışıyla da geçmişi filme çekiyor. Bu kez Mahmelbaf'ın görüşünde polis, tağuti Şah rejiminin adamı değil, hasbelkader bu işte çalışan bir insandır; bir bakıma, kurtarmayı tasarladığı insanlığın bir cüzüdür. Şimdi aradan geçen yirmi yıla rağmen mahallede günlerce kendisine hep aynı soruyu soran kızı hatırlamakta ve o ânı bir film karesinde de olsa yeniden yaşamak için çırpınmaktadır. Annesinin kendisine gösterdiği her kızda o genç kızı aradığı için evlenip yuva kuramamıştır. Orta yaş-

lı Mahmelbaf, genç polisi, teyzesinin kızının yaklaşıp da saati sorduğu sırada, ona bir çiçek saksısı verirken çekmek istiyor. Genç Mahmelbaf teyzesinin kızıyla yaklaşıyor. Fakat köşebaşında, ekmeğin arasındaki bıçağı kullanmak zorunda kalabileceğini düşünerek ağlamaya başlıyor. Rol icabı bile olsa bıçak kullanmak istemiyor. Ne var ki, genç polise rolünü dikte eden yaşlı polis, yıllar önce kendisine soru soran kızın aslında militan Mahmelbaf'a eyleminde yardım ettiğini anlayınca derin bir hayal kırıklığına uğrayarak, genç polisten, çiçek saksısını vereceği sahnede silahını çekerek kızı öldürmesini istiyor.

Teyze kızı polise yaklaşarak her zamanki gibi "Polis Bey, acaba saatiniz kaç?" diye sorduğunda genç polis, eli silahında tereddütle bekliyor. Silahını kullanmak istemeyen genç polis, ne yapacağını bilemiyor. Genç ve yaşlı oyuncuların tepkileri ve beklentileri giderek simgesel bir anlam kazanıyor ve film beklenmedik bir şekilde sona eriyor. Genç polis kendisine bir kez daha saati soran kıza bıçak yerine saksıyı uzatırken, bu durum karşısında şaşıran genç Mahmelbaf da teyzesinin kızına bir şey sunmak istiyor ve bıçağını kullanacağı yerde, bıçağını sakladığı ekmeği teyzesinin kızına uzatıyor.

Ekmek ve Çiçek filmi, kültürlü, inançlı, devrimci duyarlılığa ve mesuliyet duygusuna sahip bireylerin düşüncelerindeki gelişmeye işaret ediyor. Orta yaşlı Mahmelbaf, hâlâ gençlerin toplumsal sorunlarla ilgilenmesini ama bu sorunları barış ve dostluk yoluyla çözmeyi düşünmelerini istiyor. İslamiyet'in aşk, sulh, mutluluk yayan veçhini hatırlatıyor. On yedi yaşındayken insanlığı bıçağıyla veya silahıyla kurtarmanın peşinde olan militan, yirmi yıl sonra bu hedefe bıçakla ulaşmanın imkânsız olduğunu kavramıştır.

Ekmek ve Çiçek'i eleştirenler, Mahmelbaf'ın bu filmiyle devrimcileri bir lokma ekmeğe ve bir yudum aşka teslime yönlendirdiğini öne sürüyorlar. Hatta, sanatçıyı Devrim'in tarihini tahrif etmekle, gençlere korkak ve yüreksiz, bireyci, sorumsuz

bir gençlik modeli sunmakla suçluyorlar.[263] Sinema eleştirmeni Muhsin Seyf'e göre, Mahmelbaf görüş açısını sık sık değiştirse de, düşüncelerinin kökeninin değiştiği söylenemez. Mahmelbaf'ı ve filmlerini yargılayanlar, bütün devrimlere tüfek namlularının dar aralığından bakıyorlar, İran Devrimi'nin zafere ulaştığı en sıcak saatlerde tüfek namlularına takılan çiçekleri, yani bu devrimin, tüfek kullanılmadan gerçekleşen bir devrim olduğunu unutmuş gibi görünüyorlar. Seyf, Mahmelbaf'ın aşkı konu alışını tenkit edenlere soruyor:

> Neden ille de bir devrimin tüfek, devrimcinin de tetikçi olması gerektiğini düşünmeliyiz? Hem, Hazreti Muhammed'in dininde öfke en son çare değil midir? Bu nasıl karanlık bir düşüncedir ki, insanın en güzel, en değerli ve tabiî hissiyatlarını yalnız kötü niyet ve kuşku penceresinden görebiliyor? Gökyüzüne varmak için yeryüzünün ince yollarından geçmemiz gerekmiyor mu? Bu arada yeryüzündeki âşkı nasıl tanımlayacağız?[264]

Mahmelbaf, filmlerinde birilerini hoşnut etmeyi amaçlamıyor. İnsanın varlığın kökenleriyle irtibatını sağlayacak en yakın mesirin arayışı içinde olduğu hissedilen sanatçı, Batı sinema üsluplarını özümsemiş, aynı zamanda İrani kültürden beslenen ve dinî duyarlılığa sahip bir sinemacıdır. Sinema anlayışı, devrimci ve dinî arayışlarından sonra, irfani diye adlandırılan bir akıma yakın sayılıyor. Fakat Mahmelbaf'ın irfani temayülleri, İran sinemasında doksanlı yılların ilk yarısında moda olan, çeşitli efsanelerden esinlenerek çevrilen, sır ve gizem dolu serüvenleri konu alan filmlerden ayrı değerlendirilmelidir.

İrfani ve dünyevi aşk

Belki de sinema yönetiminin dinî sinema hedefini gündeme getirmesi nedeniyle, bazı yönetmenlerin doksanlı yılların

263 Ruhullah Mehdipor Ümrani, "Biçare Beşeriyet", Keyhan (27 Esfend 1376/18 Mart 1998), s. 12.

264 Muhsin Seyf, "Ma ve Mahmelbaf: Serzemini be vasat-ı yek Güldün", Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997), s. 28-29.

başlarında, irfani diye adlandırılan filmlere yöneldikleri görülüyor. Dindar sinemacılar irfanın sinemaya indirgenemeyeceğini savunurken, irfani diye nitelendirilen ama eleştirmenlerin irfanın istismar edildiğini öne sürdüğü filmler, zahiren dinî bir ifadeye sahip olması bakımından, İran şartlarında kolay bir sinema türü olarak yayılmıştır. Bu tür filmler, sosyalizmin çöküşünün sosyalist sinemacılarda yol açtığı hayal kırıklıklarıyla ve Batı'daki postmodern sinema akımının etkileriyle de açıklanmaktadır. Sosyalizmin gözden düşmesinden sonra, sosyalist sinemacıların bir kısmı bu tür filmlere yöneldiler. Sosyalistler sanatçıyı Peygamber fonksiyonunu gören kişiler olarak görüyorlardı; sanatta geleneklerden, rivayetlerden, destanlardan ve efsanelerden yararlanmayı reddediyorlardı. İrfani film yapan sinemacılar ise, bu başvuru kaynaklarının içeriğini boşaltarak, irfanı kabuğa indirgemekle suçlandılar.[265]

Bazı sinemacılar, irfani film etiketi altında irfanzede ve akla karşı filmler yaptılar. Anarşizme Marksizmden daha fazla ilgi duyan ve kendilerini romantizmin çocuğu sayan bu sanatçılar, filmlerinde şairane düşünceler serdediyorlardı. Sufi eğilimler sergiliyor, bilime önem veren sanatı alaya alıyorlardı. Kahramanları içe dönük, hüzünlü, ehliseyir ve sülük kişiliklerdi. Kendilerini dindar sayıyor ve dinî anlayışlarının, dinin geleneksel ve mektebî gerçekleriyle fasılası olduğunu fark etmezlikten geliyorlardı. Behruz Efhami'ye göre, bu sanatçıların Kierkegaard ve Heidegger hakkında Peygamber'den (a.s) daha fazla söyleyecekleri sözleri vardır. Yaptıkları gizemli, sırlı filmleri irfani film olarak takdim ediyorlar ama aslında zulmet vadisinin müritleri gibi davranıyorlar ve irfanı, gizemlilik alanında, bir karabüyü gibi görüyorlar. Bazen de şeytani ifadelere başvuruyorlar. Kendilerini hakikat yolunda sanıyor ve bu yoldaki muhtemel endişeleri kulak ardı ediyorlar.[266]

265 Seyyid Murtaza Avayni, Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

266 Behruz Efhami, "İran Sinemasında Bunalım", Sure 4.1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Bu durumda, "Öyleyse irfan nedir?" sorusuyla karşılaşmaktayız. İrfan, felsefenin İran'da bir çeşit mistisizm içinde gelişmiş hali olarak tanımlanabilir. Arifler, İslam dininin büyük sanatkârlarıdır.[267] İrfan bazen tasavvufla karıştırılmaktadır. İrfan ile tasavvuf arasındaki en önemli fark, irfanda ilim ve hikmetin önem kazanmasıdır. İrfan, İslam'ı tanımaktır. Bir kimsenin ilim ve hikmeti yoksa arif olamaz. İrfan hakikatten ibarettir. (İlim iki türlü oluşmaktadır: Birincisi huzuri, İkincisi usuli. İrfan, huzuri İslam sayılır.) İrfanda ilim ve marifet olduğu için akıl işlerliğini kaybetmemektedir. Ancak, tasavvufta derin ilim şart değildir. Sinemacının eğer huzuri ilmi varsa, bu ilimle sinemayı irfana doğru götürecektir. Yaptıklarının henüz irfanla bir alâkası yok gibi gözükse de, o yönde ilerlemeye çalıştığı anlaşılacaktır.

İrfani eğilimler İran'da, sinemaya nazaran durgun ve belirsiz bir konumda bulunan musiki alanında daha belirgindir. Gerçi bazı eleştirmenlere göre irfani musiki, İran sanat musikisinden başka bir şey değildir. Bazı eleştirmenlere göre irfani musiki, Devrim'den sonra geleneksel musikinin yeniden tanımlanması sürecinde bu musiki türünün içinde kutsal ve ilahi temalar barındırdığı kanaatinden kaynaklanan geçici bir akımdır.[268] Bestekâr Daryuş Saffet, irfani musikiyi ancak arif sanatçıların gerçekleştirebileceği bir musiki türü olarak tanımlıyor. Saffet'e göre, İran musikisi, esasında irfani ve ruhani bir musiki türüdür. İran sanat musikisinin estetiğiyle felsefesini tanımak için, arifleri tanımak, onların hedefleri ve üsluplarına aşina olmak gerekir. Arifler, kendilerini tanımak suretiyle Hakikat'in Bilgisi'ne vakıf olarak Allah'ı tanımaya çalışan insanlardır. Musikiyle uğraşan arifler, bu musikiye irfani bir boyut kazandırmışlardır. Bu musikinin eşliğinde irfani şiirler okumuşlardır. Bir dönemde *Mesnevi* okuyuculuğu başlı başı-

267 Nasır Takvai, a.g.m., s. 36.
268 Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993), s. 134, 144.

na uzmanlık gerektiren bir iş sayılmıştır. Büyük arifler olan Mevlânâ ve Hâfız'ın şiirleri, irfani musikiye temel olmuştur.[269]

İrfani temalar, senaryolara aşk boyutu katmanın uygun bir yolu da sayılmıştır. Devrim'in ilk yıllarında sinemada insani aşk, dile getirilmesinde çekingen davranılan, hatta yasak gibi görülen bir konuydu. Bu çekingenlik ve tepkilerde, Devrim öncesinin farsi filmlerinde aşkın işleniş biçimi ve eleştirmenlerin bu filmlere yönelik ağır yargıları da rol oynuyordu. Farsi film, cinsel aşkın işlendiği film olarak algılanıyordu. Fakat Devrim öncesi sinemasında, aşk ve cinselliğin birbirinden ayırt edildiği söylenilebilir. Genellikle filmin kahramanı olan erkeğin ilgi duyduğu genç kızın masum bir güzelliği olurdu. Diğer taraftan, menfi bir rolü olan kadın cinselliği temsil ederdi. Bu filmlerde aşk, Hint filmlerindeki gibi yer alırdı. Erkek ve kız, aralarındaki engellere rağmen birbirlerine âşık olurlar ve kavuşmak için bu engelleri aşmaya çalışırlardı. Film mutlu sonla biterdi.

Devrimin ardından, sinemanın genel ilkelerinin belirlenmediği dönemde bazı yönetmenler, filmlerinde aşkı, mevcut şartlara uygun olarak işlemeye devam ettiler. Eski farsi film yapımcısı Eman Mantıki, *Sarbaz-ı İslam (İslam'ın Askeri*, 1981) filminde, yoksul genç kızla fabrikatörün oğlunun aşkını, devrimci bir genç kızla bir SAVAK memurunun oğlunun aşkı şeklinde sundu. Böyle birkaç film daha çevrildi. Devrim kuşağı sinemacıları, bu tür filmlerin sinemaya hakim olmasını kabullenemediler. 1983'te sinemada yeniden yapılanma dönemi başladı. Kadın oyuncularla ilgili belirsizlikler nedeniyle, filmlerde aşk teması 1986 yılına kadar hemen hemen hiç yer almadı. Sinemada söz edilen bu boşluğa yönelik muhalefet, önce Kiyanus Eyyari'nin *An Su-i Ateş (Ateşin Öte Tarafı*, 1987) filmiyle başladı. Eyyari, bu filminde bir kadınla bir erkeğin aşkını insani bir boyutta ele aldı. Efhami'nin *Erus (Gelin*, 1990) filmi,

269 Daryuş Saffet, "İrfani Musiki Hakkında", Edebistan (Hordad 1372/Mayıs 1993).

aşkın gerçekçi bir şekilde konu edildiği ilk film oldu ve gişede umulmadık bir başarı kazandı.

Daha sonra, aşkı konu alan başka filmler de yapıldı. Fakat bu filmler, aşk konusunun inandırıcı ve etkileyici bir şekilde işlenmesini engelleyen kurallar nedeniyle başarılı olamadılar. Eski farsi film yapımcılarının sinema piyasasına dahil olarak çektikleri, farsi filmlerden uyarlanan, sınıfsal ya da inançla ilgili uçurumlara dayalı aşk filmleri de seyircinin ilgisizliğiyle karşılaştı. Bazen efendi bir delikanlı ani bir bakışla iffetli ve mahcup bir genç kıza âşık olurdu. Bir dizi hadisenin ardından âşık çiftin aileleri tanışır ve hikâye evlilikle noktalanırdı.

Ani bir bakışla veya tedrici olarak gerçekleşen bir aşkı anlatan hikâyeler, toplumun gerçeklerini yansıtmaktan uzaktı. Erkek ve kızın namahremliği, filmlerde, tanışmalarını, âşık olmalarını ve bu âşkı kelimelerle ve davranışlarıyla ifadelerini sınırlıyordu. Bu durumda aşk ya bazı klişelere kilitleniyordu ya da *Nakş-ı Aşk (Âşkın Portresi, Şehriyar Parsipur*, 1991) filminde olduğu gibi, irfani bir seviyede gerçekleşiyordu.[270]

Dinî sinema idealinin taşıdığı iddia ve mesuliyet boyutu, aynı zamanda dinî anlamlar yüklenebilecek irfani filmleri daha çekici kılıyordu.[271] Fakat gerçekten de irfani filmler yapanlar ve yapmak isteyenler, bu deyimi son derece ihtiyatlı kullandılar. Seyyid Muhammed Beheşti, irfani sinema eğilimini dinî/İslami sinema arayışına benzetiyor. Devrimden hemen sonra, İslami sinema deyimi çok yaygın bir deyim haline gelmişti fakat Müslüman yapımcılar, tecrübe kazandıkça bu deyimi daha dikkatli, daha az kullanmaya başlamışlardı. Bu sinemacılar, tecrübeleri neticesinde filmlerin İslami niteliğinin düşündüklerinden çok daha hassas ölçülere bağlı olduğunu ve İslami sinemanın çok daha problemli ve karmaşık bir sinema ideali olduğunu anlamışlardı. İslami sinemayı gerçekleştirmek için daha işin başında olduklarını, almaları gereken mesafenin

270 Sabire Muhammedkaşi, "Kimya-yi Saadet: Mururi ber Aşk der Sinema-yi Bead ez İnkılab", Zenan 43, s. 46.

271 Nasır Takvai, a.g.m., s. 36.

bir hayli uzun olduğunu fark etmişlerdi. Bu yüzden de, sinema alanında çalışanlar bu deyimi giderek daha az kullanmaya başlamışlardı. Tabii bu durum onların dindarlıklarında bir zayıflama olmasından ileri gelmiyordu. Araştırmaları ve tecrübeleri sonunda bu konunun hassasiyetini kavramışlardı. Sinemacı İslami düşünceye sahipse, çevirdiği film ister istemez onun düşüncesinden etkilenecekti. Beheşti'ye göre, bu etkilenmeler irfan sayesinde mümkün olabilirdi.

İrfani sinema tabiri altında, bazen samimi, bazen de zahirî bir hakikat arayışına ya da öz keşif serüvenlerine değinen filmler dört ayrı grupta değerlendirilebilir:

1. Doğrudan doğruya irfani konuların işlendiği filmler. Bu filmlerde cebir ve irade, ilahi ve insani aşkın birliği, aşk vasıtasıyla kendi derinlerine inme ve kendini tanıma tecrübeleri, iman ve tekâmül, hayatın hayvani kabuğundan sıyrılmayı başarma vs. temalara rastlanmaktadır.
2. Konuları doğrudan doğruya irfani sayılmasa da, yer yer irfanı çağrıştıran sahnelerin yer aldığı filmler.
3. Efsanelere, sırlara ve folklorik görüntülere dayanarak irfani mesajlar vermeye çalışan filmler.
4. İrfani arayışların konu alındığı ve irdelendiği, irfanın tartışıldığı filmler.

Doğrudan doğruya irfani konuların işlendiği filmler:

Muhsin Mahmelbaf'ın insan iradesinin gücüne işaret ettiği *Baysıkılran (Bisikletli Adam*,[272] 1989), yoksulluğun ve sefaletin kişinin erdemlerini feda etmesine sebep olamayacağını ve her zaman bir çare bulunabileceğini anlatıyor. Filmde, yoksul ve yurtsuz bir insanın, Afganlı mülteci Nesim'in haysiyetli bir hayat sürdürme mücadelesi konu alınıyor. Yaşadığı zorluklar onu ne intihara ne de yoksulluktan kurtulmak için günah sayılan yollara başvurmaya sevk ediyor. Bu zorluklar onu, hayvani

272 Türkiye'de *Bisikletçi* olarak bilinir.

yaşantının kabuğunu kıracağı bir çözüme götürüyor. Nesim, hasta karısının tedavisine gereken parayı bulmak için bir hafta ara vermeksizin bisiklet sürmeye karar veriyor. Çevresindekilere, bunu sürdürüp sürdüremeyeceği üzerine bahse girmelerini teklif ediyor. Ödülü, yedi gün yedi gece ara vermeden bisiklet sürerek kazanabilecektir. Bisikletin pedallarını çevirirken Nesim aslında kendisini tanımayı istiyor. Uyumasını sağlayarak bahsi kazanmaya çalışanlara karşı, göz kapakları arasına kibrit çöpü yerleştiriyor. Filmin en etkileyici sahnelerini, oğlunun, uykusu kaçsın diye yüzüne su serptiği, gözyaşları içinde ve ağlayarak yüzünü tokatladığı sahneler teşkil ediyor. Nesim, kendisini izleyenler arasında, bisikletin pedallarını çevirmeyi sürdüremediği takdirde aralarına katılacağı yenik düşmüş ve zavallı yüzler görüyor. Müsabakanın sonunu haber yapmaya gelen televizyon muhabirine aldırmadan pedal çevirmeye devam ediyor. Ve film, bisikletin Nesim'in sıradanlıktan ve zilletten kurtuluşunu simgelemek üzere göğe doğru kalktığı bir sırada bitiyor (Nesim'in yücelişi). Bu sırada Nesim'in oğlu kazanılan zaferin bir nişanesi olarak elindeki narı, bu yarışmayı düzenleyen şahsın kızına veriyor. (Bu sahne aynı zamanda, Mahmelbaf'ın bir sonraki filmi olan *Aşk Zamanı*'nı haber vermektedir.) Neticede Nesim, iradesiyle yedi gün yedi gece uyumadan bisiklet sürmeyi başarmış, böylece zavallılar güruhuna katılmaktan kurtulmuş ve yine bu irade sayesinde yarışmanın amacını da geride bırakan bir aşkınlığa erişmiştir.[273]

Konuları doğrudan doğruya irfani sayılmasa da, yer yer irfanı çağrıştıran sahnelerin yer aldığı filmler: Bu filmlerde aşk konusunun irfani bir bakış açısına dayandırılarak daha rahat işlendiği görülüyor. Aşk vücuttaki potansiyel güçleri ha-

273 Ferhad Sehrabi, "İran Sinemasında İrfani Algılar", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994), s. 52-55. Burada, Yedullah Samadi'nin Dede Korkut Kitabı'ndaki bir hikâyeye dayanan Dumrul filmine de işaret edilebilir. Genellikle halk hikâyelerini konu alan filmler yapan Azeri asıllı yönetmen Samedi'nin bu filmi, hiçbir şeyden korkmaz bilinen deli Dumrul'un ölüm gerçeğiyle yüz yüze geldiğinde yeni bir Dumrul oluşunu konu alıyor. Film 78 (Mordad 1373/Temmuz Ağustos 1994), s. 161.

rekete geçirir ve kendini tanıma yoluna seferber edilmişse, bu hareketlilik Allah'ı tanıma noktasına ulaşabilir. Arifler, kişinin kendisini tanımasına vesile olan mecazi aşkın gerçek aşk için bir köprü olabileceğini söylemişlerdir. Mahmelbaf'ın aşkı bu boyutuyla işlediği *Nöbeti Aşk (Aşk Zamanı*, 1991) filminin sonunda da, "Ben aşka âşığım, maşuka değil" denilmektedir. Bu filminde Mahmelbaf, bir yargıç, iki erkek, genç kadın, olayın aktarıcısı genelgeçer değerleri savunan yaşlı bir adamdan oluşan filmin başkişileri aracılığıyla aşkın derinden savunusunu yapıyor. Sevebilmek, sevdiğinin sevgisinde yönelen nokta başka kişilere de olsa, aynı derin, bağışlayıcı duygularla bunu anlamak gerektiğini vurguluyor. Batı ve Doğu insanının aşk karşısındaki farklı tavırlarını ele alan filmin, Batı'yla Doğu'nun müşterek noktası olan Türkiye'de geçmesi, yönetmenin ince seçimlerinin bir parçası. Film, zahirî aşkın isteyen herkes için mümkün olabileceğini ama gerçek aşka ulaşmanın herkesin elinde olamayacağını anlatıyor.[274]

Devrimin ilk yıllarında, farsi filmlere duyulan tepki nedeniyle ve İslami endişelerle kaçınılan aşk konusu, sonraki yıllarda, sinemacıların tekâmül ettiği ve dünyevi aşkın ilahi aşk için bir tecrübe olduğu kabulüyle yaygın olarak işlenmeye başlandı. Doksanlı yıllarda aşk, dünyevi ve ilahi ayrımlara gidilmeden daha bağımsız ve özgürce işlenen bir tema oldu. Entelektüel yönetmenler, filmlerinde aşkı nostaljik bir şekilde işlediler. Mesut Kimyayi'nin *Sultan*'ında (1996) âşık çift, aşklarını seyirciyi şaşırtan bir açıklıkla dile getirmektedir. Bu çift arasındaki ilişki filmin sonuna kadar resmiyet kazanmamıştır.

1997'de ülkedeki siyasal atmosferin değişmesiyle birlikte, birçok yönetmenin aşk konulu filmlere yöneldiği görülmektedir. Devrim öncesi ve sonrası sinemacıları, ideoloji ve aşkın zıtlaşmasını konu alan filmler yaptılar. 1998 Fecr Film Festivali'nde gösterilen yerli filmlerin büyük çoğunluğu, başta festivalin büyük ödülünü kazanan Rahşan Beni İtimat'ın *Banu-i Ordibeheşt*

274 Ferhad Sehrabi, a.g.m.

(*Mayıs Ayının Kadını*) olmak üzere, aşkı konu almaktadır. Beni İtimat, bu filminde, orta yaşlı bir adamın aşkıyla kendini bir çıkmazda hissetmeye başlayan aydın bir kadını tasvir etmektedir. Oğlunun tepkileri, mesleği ve sosyal sorumlulukları, kadının bu aşk karşısında tereddüde düşmesine sebep olur. İşin ilginç yanı, âşık adam filmde hiç görünmez. Acaba o gerçekten var mıdır? Mehrcuyi'nin *Dereht-i Golabi*'si (*Armut Ağacı*, 1997), orta yaşlı bir yazarın siyasi idealler yüzünden hayatın kıyısına ittiği gençlik aşkına ilişkin hatırlamalarıdır. Armut Ağacı bu filmde, ideolojiye feda edilen bu aşkın hatıralarını canlandıran bir simgedir. Daha önce değindiğimiz gibi, benzeri bir temayı Mahmelbaf, *Ekmek ve Çiçek* isimli filminde işlemiştir.[275]

Filmlerinde aşka ilahi ve dünyevi aynını yapmadan yer vermeye başlayan yönetmenlerden biri de, İbrahim Hatemikiya'dır. Hatemikiya'nın savaşı ve savaşın etkisini konu alan filmlerinde çoğunlukla, gönüllü bir savaşçı olan âşık fena sınırlarına varmakta, maşukun vücudunda kaybolacak seviyeye ulaşarak kendinden geçmektedir. Hatemikiya'nın kahramanları, bu dünyada Halik ile Mahluk arasındaki ilişkiyi âşıkane bir ilişki olarak algılarlar. Hatemikiya, aşkı tasvir ederken zemin ile sema arasında bir mesafe bulunduğunu kabul etmez. *Hakester-i Sebz*'de (*Yeşil Toz*, 1993) inanç ve mücadeleyi aşkla bütünleştirir. Aşkın devrimci değerlere aykırı olmadığını, tersine bu değerlere yol açtığını gösterir. *Minu Burcu*'nun (1995) kahramanı Musa, Minu'nun kendisini semadan koparark dünyevi emellere sürüklediğini düşünerek ondan uzaklaşsa da, sonunda Minu'nun aradığı cennetin ta kendisi olduğunu anlar. Hatemikiya'nın dünyasında âşıkların, maşuk yerinde olan Allah'a şikâyette bulunmaya hakları vardır. *Az Kerha Ta Ren* (*Kerha'dan Ren'e*, 1993) filminin kahramanı Said Ren kıyısında, *Buyi Pirahen-i Yusuf* (*Yusuf'un Gömleğinin Kokusu*, 1995) filminde Gaffur Dayı oğlu Yusuf'un mezarının başında, *Minu Burcu* filminde Musa cadde kenarındaki alevlerin arasında Allah'a şikâyet-

275 Sabire Muhammedkaşi, a.g.m., s. 48.

te bulunurlar. Hatemikiya'nın kurmak istediği dünya, böylece, aşkın en üst seviyesine ulaştıran bir mekân olmaktadır.[276]

Efsanelere, sırlara ve folklorik görüntülere dayanarak irfani mesajlar vermeye çalışan filmler: 1991 ve 1993 yılları arasında, irfani çağrışımlara yol açan unsurlara yer verilen birçok film yapılmıştır. Bu filmler, insanın hakikati arayışını ve hakikate ulaşma özlemini, gizemli hikâyelerle sunmaktadırlar.

El sanatları ya da geleneksel musiki veya mimari gibi unsurların kullanım biçimi, bu filmlerin bir kısmının irfani olmaktan ziyade, turistik ve festivallik olarak nitelendirilmesine sebep olmaktadır. Böyle filmler arasında, Şehriyar Parsipur'un *Nakş-ı Aşk'ı (Aşkın Portresi*, 1991), bazı bakımlardan Tarkovsky'nin *Andrei Rublev*'ini çağrıştırıyor. Eleştirmenlerin turist gözüyle çekilmiş, festivallik bir film olarak değerlendirmelerine rağmen film, bir taziye nakkaşının gizli tarihini yansıtma başarısını gösteriyor.[277]

Aşkın Portresi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan iki gencin, geleneksel ressamların eserlerinin sergilendiği bir galeride gördükleri bir tablonun nakkaşını bulmaya karar verişleriyle başlıyor. Öğrencilerin tabloyu ilginç bulmalarının nedeni, Güneş Hanım'la (Hurşit Hanım) ilgili bilinen en eski figürün, bu tabloda, yeni bir icat sayılan bir radyoyla birlikte bulunuşudur. Tabloda ayrıca bir karyola ve karyolanın üzerinde uzanmış bir adam görünmektedir. Öğrencilerin araştırmaları sırasında, bu tablonun Muhammed isimli bir taziye nakkaşına ait olduğu ortaya çıkar. Tablonun sol alt köşesinde resmedilmiş olan Güneş Hanım'a ait ve üstat nakkaşların Aşkın Portresi diye isimlendirdikleri çini tablo, Fethali Şah zamanından itibaren üstatlardan iyi öğrencilerine, iyi öğrencilerden üstatlara geçerek Nakkaş Muhammed'in ve Hüseyin'in üstatlarına ulaşmıştır. Üstat son nefesini verirken bu emaneti, Meşhed'deki Üstat Berberi'ye götürmesi için Nakkaş Muhammed'e

276 Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 124.
277 Ferhad Sehrabi, a.g.m.

teslim etmiştir. Üstatlarının bir vasiyeti de, işlerini aşkla yaptıkları sürece devam ettirmeleridir.

Aynı tarihlerde Nakkaş Muhammed kendisine taziye tablosu sipariş eden bir kıza âşık oluyor. Muhammed, Şah Muhammed Rıza'nın yeni tahta çıktığı sırada, bir kahve duvarına yaptığı tablolar ve duvar resimleriyle halkı yönetime karşı kışkırttığı gerekçesiyle polis tarafından aranmaya başlıyor. Meşhed'e gidiyor ve böylece kızın izini yitiriyor. Meşhed'de, ustasının emaneti olan paketi Üstat Berberi'ye ulaştırıyor. Üstat Berberi, bu paketten Güneş Hanım çinisini, yani Aşkın Portresini çıkarıyor ve bu portreye bakan Muhammed, şaşkınlıkla, âşık olduğu kızı görüyor. Üstat Berberi Muhammed'e, Aşkın Portresi'ne her bakanın onu başka bir türlü gördüğünü söylüyor.

Nakkaş Muhammed, eski mahallesindeki bir bakkalın yardımıyla polisten gizlenerek taziye ve Şehname resimleri yapmaya devam ediyor. Aşkla yaptığı bu resimlerde sevdiği kızı bulmaya devam ediyor. Gerçi taziye ve Şehname nakkaşları eskisi gibi iş bulamaz oluyorlar. Kahve duvarları, geçen zamanla dünyada meydana gelen değişmeleri yansıtan bir sahneye dönüşüyor. Muhammed, bir zamanlar duvarlarına Şehname'den hikâyeler nakşettiği kahvenin duvarlarına Şah'ın fotoğraflarının asıldığını görüyor. Kahvede Şehname'den parçalar anlatan nakkallar değil, radyo dinleniyor. Bir zaman sonra, radyonun yerini televizyon alıyor. Duvarlara Hollywood filmlerinin afişleri asılıyor. Farkına varmadan üne kavuşan ama kendi kabuğunda yaşamayı tercih eden Nakkaş Muhammed, Avista yazısı ile Kübizm arasında bağlantı kurmaya çalışan genç ressamların tabloları karşısında hayrete kapılıyor. Neticede, Nakkaş Muhammed bir gün evinde ölü bulunuyor. Kilitli çantasından, kendi ölümünü ve Aşkın Portresi çinisini bir arada resmettiği, filmin başında öğrencilerin resim sergisinde gördüğü tablo çıkıyor.

Aşkın Portresi'nde irfan, artık yok olmakta olan nakkaşlık geleneğinin özü olarak karşımıza çıkıyor. Sanatını aşkla sürdüren nakkaş, dünyevi aşkını da ilahi aşkının bir parçası gi-

bi benliğinde taşıyor. Aşkla bakan gözler, Aşkın Portresi'nde maşukasını buluyor.

Şehram Esedi'nin *Avinmar*'ı (1991), irfani bir film iddiasıyla yapılmış ama irfaniliği inandırıcılıktan uzak bir film olarak değerlendiriliyor. Eleştirmen Şehram Heraziha, *Avinmar*'ı şöyle tasvir ediyor:

> Oyuncular, mahalli giysiler giydirilmiş birer manken gibi hareket ediyorlar. Süt sağıyor, ekmek pişiriyor, ney çalıyor, sözde irfani bir atmosfer sergiliyorlar. Ağaçların altında, Ay'a komşu olarak yaşıyorlar. Kısacası, Batılıların yanlışlıkla İranlıların ve Doğuluların folkloru saydıkları ya da saymak istedikleri ve onların bulunuşu hatırına filmlere ödüller verdikleri her ne varsa bu filmde var.[278]

İrfani arayışların konu alındığı ve irdelendiği, irfanın tartışıldığı filmler: İrfani çağrışımları olan filmlerin yanında, doğrudan doğruya irfanı konu alan filmlere de işaret etmek gerekir. Doksanlı yıllarda filmlerinde irfanı konu almaya başlayan entelektüel yönetmenlerden biri de, Daryuş Mehrcuyi'dir. Mehrcuyi'nin aydın kesimdeki irfani eğilimleri irdelediği *Hamon* (1990), aynı zamanda toplumun aydın kesimi aleyhine bir iddianamedir. Filmin kahramanı Hamit Hamon, "Aşk ve İman" konulu doktora tezini tamamlamak üzeredir. Hamon, İbrahim'in Allah'a duyduğu aşkın aşkların en yücesi olduğu kanaatindedir. "Bir insan başka bir insanı ya da kendisini öldürebilir ama çocuğunu öldürebilmesi için duygularının çok güçlü olması gerekir" diye düşünmektedir. İrfani bir algılayışa sahip olmak, sade bir yaşantı sürdürmek istemektedir. Zengin bir ailenin kızı olan karısı Meşhid ise, kocasına karşı kişiliğini kanıtlayacağı uğraşıların peşindedir. Saz öğrenimi, ressamlık, modelistlik gibi alanlarda başarı gösteremeyen Meşhid, sonunda sıkıntılarının Hamon'u sevmemekten ileri geldiğine karar veriyor ve boşanmak üzere evi terk ediyor. Boşanma muame-

278 Şehram Heraziha, a.g.m.

leleri sırasında Hamon, evlilik hayatının acı ve tatlı kesitleri üzerine düşünmeye başlıyor. Eşiyle tanıştığı, eşinin resim çalışmalarıyla kendisini öfkelendirdiği sahneleri yeniden yaşıyor. Mehşid'e göre Hamon pesimist, bencil, her şeyi kendisi için isteyen bir adamdır ve evlendiği adam olmaktan çıkmıştır. Zihni sürekli hazırladığı tezle ilgili sorularla çalkalanan Hamon ise, eşinin modern hayata özlemini yansıtan düşüncelerinden ve resim çalışmalarıyla birlikte oluşan çevresinden hoşlanmıyor. Onu basit, müsrif ve özentili buluyor.

Yedi yıllık evlilikten sonra Hamon Mehşid'e hâlâ âşıktır. Ama Mehşid artık onu sevmiyor ve bu evlilikte kendini haksızlığa uğramış taraf olarak görüyor. Mahkemede boşanmada kanunların erkeklerden yana olduğunu söyleyerek yakınıyor. Hamon, Mehşid'in hem evi, hem çocuğu hem de mehrini istemesi karşısında isyan ediyor ve boşanmaktan vazgeçiyor. Karısının, kendisinden ayrıldıktan sonra zengin bir müteahhitle evleneceğine ilişkin dedikodular üzerine Hamon bunalıma giriyor. Yardım istemek için, irfani bir yaşantısı olan arkadaşı Ali'yi arıyor ama bir türlü ona ulaşamıyor. Hazreti İbrahim'in, aşkı uğruna oğlunu öldürmeye karar verişine benzettiği bir inançla, başkasıyla evlenmesin diye karısını öldürmeye karar veriyor. Fakat yapamıyor. İntihar etmeye kalkıyor. Arabayla kaza yapmak istiyor, başaramıyor. Deniz kenarında kendini diri diri gömmek için bir mezar kazıyor, insanlar engel oluyorlar. Bunun üzerine denize doğru koşmaya başlıyor.

Hamon, ailevi bir ihtilafın hikâyesi olmaktan öte, yönetmenin bir kimlik (belki de kişilik) arayışı içinde olan aydın kesime eleştirel bakışını sergiliyor. Hamon'un zihni çok karışıktır. Arkadaşı Ali'nin irfani düşünceleri, Hamon'da dengesiz davranışlara ve bunalımlara sebep olmaktadır. Dinle bağlarını koparan aydın, yani Hamon, irfan aracılığıyla bu bağları yeniden kurmaya çalışıyor. Fakat Hz. İbrahim'in evladını kurban etmeye sevk eden güçlü aşkı, Hamon'da onu tüketen bir duygu olarak ortaya çıkıyor ve neticede çaresizlik içinde kendini denize doğru savuruyor.

Peri (1995), irfani bir kapılmanın hikâyesi olmaktan çok, irfani bir kapılmaya özlemin ve anlam arayışının hikâyesidir. Peri, üniversitede Edebiyat ve Dramatik Sanatlar öğrencisidir. Üç erkek kardeşi vardır. Bu kardeşlerinden biri şair, biri hikâyeci, diğeri de Peri gibi öğrencidir. Günün birinde kardeşi Esat'ın verdiği 10. yüzyıl sufilerine ait *Yeşil Kitap*'ı okuyan Peri'nin dünyası altüst oluyor. Kitabın kahramanı gibi manevi açıdan yükselmek ve yüreğinin dilini çözmek arzusuyla, nasıl zikirde bulunabileceği üzerine araştırmalar yapıyor. Peri, tartışmalarla ve özdenetimini yitirerek, eşyanın ardındaki hakikate yaklaşacağını sanıyor. Budizm ve zenbudizmden söz ediyor. Mevlânâ'nın şiirlerini okuyor, hocasıyla Hayyam üzerine tartışıyor. İnzivaya çekiliyor, hayaller görüyor, bazen bayılacak kadar kendini yitiriyor. Ona *Yeşil Kitap*'ı veren ağabeyi Esat'ın, kulübesinde çıkan bir yangın sonucu ölmesi Peri'nin bunalımlarını artırıyor. Esat'ın gittiği yolu onaylamayan diğer kardeşi Dadaşi, Periyi, Allah'a duyulan aşk ile normal dünyevi yaşantı arasında bir zıtlık olmadığına ikna etmeye çalışıyor.

Hamon "kadın aleyhtarı" bir film sayılırken, Peri "kadından yana" bir film olarak görülüyor. Fakat Peri, değil sinema perdesinde, hayatta bile zahirî açıdan inandırması çok zor olan seyrisülukla ilgili tecrübeleri yansıtmakta başarı gösteremiyor. Filmdeki irfan üzerine tartışmaların yoğunluğuna rağmen Mehrcuyi, insanın özüne, yani tam irfana ulaşma arayışını sinema diliyle anlatmakta yetersiz kalıyor.

Son tahlilde, irfani film örneklerinin önemli bir kısmının bir anlam arayışının eseri olduğundan şüphe edilemez. Yönetmenlerin bir kısmı, irfanı, aydın ve sanatkârların dini algılama ve yaşama yolu olarak nitelendiriyor.[279] Dinî sinemanın ancak seyrisüluk tecrübesiyle keşfedilebileceği kanısında olan sanatçılar, bu nedenle, dinî veya irfani sinemanın çok zor gerçekleştirilebileceğini dile getiriyorlar:

279 Nasır Takvai, a.g.m., s. 36.

> Dinle ilgili soruları ve dini yaşama, anlama endişesi olmayan biri, nasıl hakiki anlamda ehli irfan, irfani seyrisüluk'ta ve ehli marifet olabilir?[280]

İranlı dindar sinemacılar, Hollywood sineması karşısında, Avrupa ve bilhassa sermayeye yaslanmayan Doğu Avrupa sinemacılarına özel bir değer vermektedirler. Dinî veya irfani filmlerle ilgili tartışmalarda her zaman atıfta bulunulan Tarkovski, gerek irfani film yapan sinemacıların, gerekse İslamcı sinemacıların ilgi duydukları bir yönetmendir.. Filmleri ancak görsel olarak duyumsanabildiği ölçüde kavranan Tarkovski'yi üslubu ve sinema anlayışı açısından eleştiren İslamcı sinemacılar, dindarlığını ve modernliği eleştirisini kendilerine yakın buldular.[281] Dinî sinema oluşturma kaygısına bağlı olarak doksanlı yılların ortalarına kadar hissedilen Tarkovski etkisi, giderek yerini daha makul bir ilgiye terk etti. Eleştirmen Behmen Maksudlu, İranlı sinemacıların Tarkovski'nin sinemadaki yerini abarttıkları, yönetmenlerin Tarkovski etkisiyle yaptıkları boş, içeriksiz ve sulu filmlerle, halkı kandırdıkları kanaatini taşımaktadır.[282]

Entelektüel ya da farsi sinema

İran sineması halihazırda halkın beğenisini kazanan farsi filmlerle, dış festivallerde kazanılan ödüllerle tanınan sanatsal filmler olmak üzere iki bölümde değerlendirilebilir. Farabi'nin, iki tür film arasında kurduğu ve korumaya çalıştığı dengenin

280 Muhammed Medetpur, "Averden-i Gayb be Alem-i Şehadet", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 34.

281 Hamid Rıza Muhsini, Tarkovski'nin dilini şöyle değerlendiriyor: "Güzel ama eli tist ve kendine has bir dil. Fakat dinî bir ifadesi de var. Ancak, Tarkovski, dinî bir sinema idealine sahip olduğu için bu ifadeyi keşfetmiş değildir. Tarkovski'nin (ve benzeri diğer sinemacıların) eserleri dikkatli bir şekilde incelendiği zaman, onların, mesajlarını iletmek için yeni bir dil keşfettikleri ama bu keşfin programlanmış ya da herhangi bir yerden onlara dikte edilmiş olmadığı anlaşılabilir. Dinî sinema onların eserleriyle tarif edilemez. Ama dinî sinemanın oluşumu için uygun bir yol buluncaya kadar onların eserleri örnek gösterilebilir." Hamid Rıza Muhsini, "Sinema-yi Dinî", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 58.

282 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?", s. 67.

bir sonucu olarak, sinema salonları genellikle doludur. Gişe önlerinde her zaman uzun kuyruklar görmek mümkündür. Melodramların gördüğü ilgi, sinema seyircisinin önemli kısmının, sinemayı eğlence ve vakit geçirme aracı olarak görmesiyle izah edilmektedir. Sanatsal filmler için özel gösterimler yapılmakta ve özel salonlar ayrılmaktadır. Filmlerin büyük kısmında savaş, yoksulluk, hastalık, irfani kapılmalar ve aşk konu alınmaktadır. Toplumsal meselelere yaklaşım, bazen Üçüncü Dünya sinemalarında görülen neorealizmi çağrıştırmaktadır.

Doksanlı yılların başlarında sinema dergilerinde İran sinemasının hem ekonomik hem de kültürel boyutlu bir bunalım dönemi yaşadığından söz edilmeye başlandı. Düzene muhalif entelektüeller, "köktendincilerin dinî ve ahlaki kısıtlamaları yüzünden sinemanın bir bunalımda olduğunu" öne sürerken; İslamcı entelektüeller, gerçek sanatın dinî ve ahlaki kurallara saygının korunmasından bir zarar görmeyeceğini savundular. İslamcılar, sinemanın bunalımını yapımcıların iktisadi güçlükler yüzünden farsi film gibi hep karşı çıkılan modellere sığınmasına bağladılar. Eleştirmenlerin tavrı ve yetersizliği nedeniyle İslamcı sinemacıların çekingen davrandıklarını, kendilerini ortaya koyamadıklarını ya da çizgilerinden saptıklarını öne sürdüler.[283]

Entelektüel filmler ile farsi filmler arasında dengenin bozulması, her zaman şu iddiayı gündeme getiriyor: Kitlelere seslenmek için uygun bir dil bulamayan sinemacılar, festivallik filmler üretmeye yöneliyor ve bu da o eski hastalığı, farsi film salgınını canlandırıyor. Bu salgın asil İran sinemasının varlığını tehdit ediyor.[284] Devrimden sonra İran sinemasının, tamamıyla yeni ve farklı bir sinema olmadığı, farsi filmlerin gördüğü ilgiyle de izah edilebilir. Eleştirmen Huşenk Hüsami, 1991 yılında gişe rekoru kıran Efhami'nin *Gelin* filminin

283 Behruz Efhami, "İran Sinemasında Bunalım", s. 71; "Sinemada, 'Saldırıya Yatkınlaşan Kültür' Oluşumu Tehlikesini Hafife Almayalım", Cumhuri İslami (15.2.1372); Muhammed Ali Ramin, a.g.m., s. 27.

284 Mesut Caferi Cozani, Negd-i Sinema, s. 39.

Devrim'den önceki müptezel farsi filmlerden bir farkı olmadığı kanaatindedir.[285] İran sinemasının sinema tahsili yapmış ilk eleştirmenlerinden Huşenk Kavvasi, sinemanın iflasından söz edilirken, *Gelin*'in gördüğü ilgiyi ülkede sinema kültürünün yerleşmemişliğine bağlıyor. Yoksul bir gencin, âşık olduğu zengin aile kızıyla evlenebilmek için para kazanma çabasına düşmesini ve zengin bir adama dönüşürken insani hasletlerini yitirmesini konu alan filmin ilgi görmesinin bir nedeni olarak, geçmiş yılların filmlerinde pek görülmediği şekilde aşk temasına yer verişi de gösteriliyor.[286] Efhami ise, filminin gördüğü ilgiyi şöyle izah ediyor:

> 1991'de İran-Irak arasında ateşkes olmuş, savaş bitmişti. Devrim'in başlarındaki coşku, yerini yeni bir düzenin sorularına bırakmıştı. *Gelin* filmi, refaha ve servete kavuşmak için her yola başvuran savaş sonrası gençliğindeki yozlaşmaya işaret ediyor.

Sanatla ilgili bir diğer İslamcı kesim ise, mevcut sinema politikasını Müslümanların sorunlarını konu alan yeterince film yapılmayışı yüzünden eleştirmekte; bu sinemanın misyonunu örneğin Filistin veya Bosna üzerine çekilecek filmlerle gerçekleştireceğini vurgulamaktadır. Bu çevrelerde uluslararası festivallerde ödüller alan *Nar o Ney* gibi filmler, "turist bakışı ile çekilmiş" diye eleştirildi.

> Sinemadan beklenilen, yapılan filmlerin hiç olmazsa yarısının İran'a yönelik kültürel saldırılara cevap verecek nitelikte olmasıydı. Evrensel sinema ölçülerini taşıyan muhacim sinemanın oluşumuna gayret gösterilmeliydi. Oysa İran sineması geliştikçe, renksizleşiyordu.[287]

285 "İran Sineması Nerede Duruyor?".

286 Kehkeşan (Esfend 1370-Ferverdin 1371/Mart 1992); Sure (*Sinema Özel Sayısı*) 3 (Mart 1992), s. 82.

287 Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, a.g.m., s. 84-87. İslamcı yönetmen İbrahim Hatemikiya, böyle tartışmaları sinemaya zarar verici buluyor ve İran sinemasının hem entelektüel hem de popülist sinema ile bir bütün olması gerektiğini savunuyor. Hatemikiya, Naroney'e yönelik eleşti-

Sinemanın dış festivallere açılmasındaki ısrara karşı olan bu İslamcı kesime göre, festival jürilerinin beğenilerini dikkate alan ya da kişisel kaygıları konu alan entelektüel filmler, Beytülmal'i heder etmektedir. Festivallerde ödüllendirilen filmlerin birçoğunun Devrim'in kültürel ve sanatsal hedefleriyle bir ilgisi yoktur. Başlangıçta İran filmlerinin festivallerde yer almasına karşı çıkan Batılılar, şu haliyle İran sinemasından bir rahatsızlık duymuyorlar. Onlar İran sinemasının devrim ihraç etmesinden korkuyorlar. Bu yüzden içi boşaltılmış, ruhsuz ve renksiz filmlere ödüller vererek İran sinemasını belli bir yöne sevk ediyorlar. Oysa İslam Devrimi'nin temel esaslarından biri, zalimlere karşı mazlumların feryatlarını duyurmasıydı. Bu devrimin zulme karşıtlık boyutu çekip çıkarıldığında, geriye Batılıların itirazına yol açan pek bir şey kalmayacaktır. İslamcı sinemacının yapması gereken de, zalimlere karşı mazlumların sesini duyurma fonksiyonunu üstlenmesiydi.[288]

İran filmlerinin uluslararası festivallerde gösterimi konusundaki ısrar, bazen komplo teorileriyle izah edilerek eleştirildi. Bu yorumlarda, dış festivallerde kazanılan ödüller, "İranlı sinemacıları kendi istedikleri konuma yönlendirmek isteyen Batı'nın siyasi ödünleri" şeklinde değerlendiriliyordu. Bu görüşe göre, eleştirmenlerin propagandaları yüzünden İran'da

---

rilere de şöyle cevap veriyor: "O film çekildiğinde İran sineması daha uluslararası festivallere katılmıyordu." İbrahim Hatemikiya ile söyleşi, Kevhan (31 Şehriver 1371/22 Eylül 1992).

288 Mehdi Kelhör, "Hedefsiz Sinema, Kabuktan Başka Bir Şey Değildir", Menşure Beraderi (7 Azer 1371/28 Kasım 1992). "Beytülmal'ı heder ettiği" söylenen filmlerden biri, Âşık-ı Fakir'dir (Fakir Âşık, Hüseyin Lialestani, 1996). Seyfullah Dad ile söyleşi, İran 812 (26 Aban 1376/17 Kasım 1997). İran sinemasının misyonunu Filistin veya Bosna üzerine çekilecek filmlerle gerçekleştireceği görüşü açısından, Lialestani'nin filminin takdir görmesi beklenebilirdi. Fakat Fakir Âşık, sanat filmi sayılan ve özel salonlarda sınırlı bir seyirci tarafından izlenen filmler arasında değerlendirilerek tepki toplamıştır. Filmin konusu şöyle: İran'ın kuzey bölgelerinde yaşayan bir film yönetmeni, çevresindeki çeşitli kurumların maddi desteğiyle bir film yapar. Bu filmi Uluslararası Fecr Film Festivali'ne sunmak için Tahran'a gider. Filmin başarılı bulunmayışı üzerine aile çevresi genç yönetmene, sinemayla uğraşmaktan vazgeçerek daha uygun bir meslek seçmesi için baskı yapmaya başlarlar. Ne var ki, yönetmenin zihni Bosna'da, Filistin'de ve dünyanın başka yerlerinde yaşayan evsiz çocukların kaderiyle meşguldür.

kendi ülkelerinden daha meşhur olan birtakım festivallerde jüri üyeleri, kendi beğenilerini kazanacak filmlere verdikleri ödüllerle, görünür bir biçimde kendi beğeni ölçülerini İran sineması yetkililerine empoze etmiş oldular. Örneğin Bergman ya da Tarkovski'nin filmlerini sevmediklerini yazdılar ve bu sinemacıları mürteci olmakla suçladılar. Bu durumda genç sinemacılar, eleştirmenler tarafından mürteci sinemacı diye damgalanma kaygısına kapılarak, dinî temalardan kaçındıkları filmler yaptılar.[289]

Bu bağlamda en sık verilen örnekler, uluslararası festivallerde çeşitli ödüller kazanan Beyzayi'nin *Başu, Garib-i Kuçek* (*Küçük Yabancı Başu*[290], 1989) ve Emir Nadiri'nin *Ab, Bad, Hak* (*Su, Rüzgâr ve Toprak*, 1989) gibi filmleridir. *Küçük Yabancı Başu*, savaşın ülkenin kuzeyine sürüklediği güneyli yoksul bir çocuğun, sığındığı köyün halkı tarafından esmer rengi yüzünden uğursuz sayılarak dışlanmasını ve çocuğun, kocası savaşta bulunan bir kadın tarafından himaye edilişini anlatıyor. Eleştirmenlerin çoğu filme sanatsal değeri açısından değil, ülkenin kültürel gerçeklerini festivallerde dikkat çekmek için çarpıttığı düşüncesiyle kusur bulmakta ve filmde izlenen dünyadan bihaber köyün hayal mahsulü olduğunu belirtmekteler.[291] Emir Nadiri'nin, 1992'den geriye bakılınca, İran sinemasının altmış yıllık tarihinde yapılmış en sanatkârane film olarak gösterilen *Su, Rüzgâr ve Toprak*'ı ise, insan tekinin yeryüzünde daha ideal bir yaşantı arayışının sözsüz ve öyküsüz, görüntüye dayalı olarak işlendiği bir film. Küçük bir erkek çocuğu, kuraklığın iyice şiddetlendiği bir sırada çölde kaybettiği annesini ve babasını aramaya başlıyor. Sonunda onları bulmaktan ümidini kesse de suya ulaşmak için elinden geleni yapmaya karar veri-

289 C. Şayanfer, "Bir Kez Daha Sinema Sorumlularına Muhatap Olarak", Keyhan (1 Azer 1371/22 Kasım 1992); "Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini". Keyhan gazetesinin sanat sayfasında bu görüşün dile getirildiği birçok yazı yayınlandı.

290 Türkiye'de *Başu; Küçük Yabancı* olarak bilinir.

291 Huşenk Kavvasi (sinema eleştirmeni) ile söyleşi, Kehkeşan (Esfend 1370-Ferverdin 1371/Mart 1992).

yor. Kimi eleştirmenlerin mahrumiyeti, aczi ve yoksulluğu ifade eden görüntüler nedeniyle "İran kültürüne hakaret ediyor" diyerek, dış festivallere gönderilmesine karşı çıktığı film, bazı eleştirmenler tarafından da "hiçbir adres göstermeyen, evrensel ifadeli bir film" olarak değerlendirilmektedir.[292]

Bu tür filmler, hem sinema politikasına muhalif radikal Müslümanlar hem de milliyetçi entelektüeller tarafından ağır eleştirilere uğruyor. Nadiri'nin *Su, Rüzgâr ve Toprak* filminin Seçici Kurul tarafından nasıl onaylandığını bir türlü anlayamadığını belirten eleştirmen Huşenk Hesami şunları yazar:

> Bu filmlere niye ödüller veriyorlar? Baş yapıt oldukları için mi? Hayır canım, onu ödüllendiriyorlar çünkü bir milleti aşağılıyor, bütün dünyanın medyun olduğu bir medeniyeti reddediyor, gani ve köklü bir kültürü rezil ediyor. Bu da ifade özgürlüğü oluyor. Kim ifade özgürlüğüne karşı? Ama bu özgürlüğün haddi hududu olmalı. Bir kimse siyasi ve toplumsal bir yapılanmaya karşı olabilir ama bu ona bütün dünyaya "Hey bakın, ben bir İranlı olarak size şunu söylüyorum; bu memleket zaten önceden de bir şeye sahip değildi, kültürü ve medeniyeti yoktu, işi bitmiş harap bir memleketti. İçerideki kültürel saldırıyı bırakmış, dışarıdaki kültürel saldırıyı öcü haline getiriyoruz" deme hakkını vermez.[293]

Benzeri bir eleştiri, *Sinema ve Video* dergisinde İslamcı eleştirmenler tarafından dile getirilmektedir:

> Devrimden önce bazı film stüdyolarında bir grup genç, sinema yönetmenliğini öğrenmeye çalışıyorlardı. Bu gençler yaptıkları sekiz milimetrelik filmlerde, ülkenin Şahlık rejiminin egemenliği altında nasıl geri kaldığını göstermek istiyorlardı. İyi niyetli olsalar da bilinçli değillerdi ve tepkisel hareket ediyorlardı. Yoksulluğu ve geri kalmışlığı gösteren

292 Söz Dünyası (Şubat 1992); Keyhan (18 Esfend 1370/8 Mart 1992); Keyhan (11 Mehr 1371/3 Ekim 1992).

293 "İran Sineması Nerede Duruyor?".

> bu sekiz milimetrelik filmler, daha ileride entelektüel bir sinemanın örnekleri sayıldılar ve dış festivallerde büyük ilgi gördüler. Böyle filmlerin yönetmenleri genellikle sol görüşlüydü. Devrim'den sonra, mustazafları himaye şiarı, bir süre bu sinemayı takviye etti. İslamcı teorisyenlerin bu yoksulluk söylemini dinî bir bakış açısıyla tanımlamaya çalışmalarına rağmen bazı yönetmenler hâlâ entelektüel sinemanın bu sekiz milimetrelik filmler olduğunu sanıyorlardı. Bütün ülkede yoksulluğu, cehaleti ve sefaleti yansıtan manzaralar arıyorlardı. Bu sinemacılar yeni düzenin bu yoksulluk ve sefalet manzaraları karşısındaki tutumuyla hiç ilgilenmiyorlardı. [...] Bütün İran halkı okuma yazma öğrenmiş olsa bile, bu tür sinemacılar halktan aptal ve cahil rolü oynamasını isterler![294]

Daha önce başarılı filmler yapmış olan bazı yönetmenlerin dış festivallerde ödüllendirilen filmlerle ilgili ölçüler nedeniyle çizgilerinden sapmaları, İran sinemasının gelişimi açısından bir tehlike sayılmaktadır. Şehram Heraziha, bu sapmaya bir örnek olarak, Ebulfazl Celili'nin *Raksı Hak*'ını (*Toprağın Raksı*, 1991) gösteriyor. Celili'nin bu filminde, Su, Rüzgâr ve Toprak etkisine işaret eden Heraziha'nın yorumu şöyle sürüyor:

> Bu tür filmler, dertsiz tasasız insanlara Üçüncü Dünya'nın çilekeş insanlarını sergilemekten başka bir şey yapmıyor. Yani bizim sinemamız, o kadar küçüldü ki, dünya çapında anılmak için milli şerefimizi ve insaniyetimizi feda edebiliyor.[295]

Mahmut Haydariyan, benzeri bir eleştiriyi Kiyanus Eyyari'nin *Abadüniyha* (*Abadanlılar*, 1993) filmi için yapıyor:

> Filmde Tahran öyle tasvir ediliyor ki, Amerika İran'ı kötülemek için Tahran'ı bütün dünyaya mezbelelik gibi gösteren

294 "Enderehval-i Sinemayi Kiyarüstemi ve Caşnvareha-i Panzdehum", Sinema ve Video 100, s. 14-15.
295 Şehram Heraziha, a.g.m.

böyle bir film çektirmek isteseydi, kim bilir ne kadar geniş bir bütçe ayırması gerekecekti. Yoksa festivallerde filmlerimize ödüller başka bir amaçla mı veriliyor?[296]

Amerika'nın sinemacılar üzerindeki etkisi, festivallerde kazanılan ödüllerin de açıklaması sayılıyordu. Bu konuda yazılan bir kitaba göre, Amerika festivaller kanalıyla iki tür İran filminin yaygınlık kazanmasını hedefliyor: İlk olarak, İran halkını geri kalmış, cahil, kültürsüz ve dindar bir halkın adabımuaşeretinden bihaber olarak gösteren filmler destekleniyor. Böyle filmler dünya kamuoyu nezdinde Amerika'nın İran aleyhine yürüttüğü siyasi ve askeri baskıları, hatta askeri müdahaleleri haklı kılabilirdi. İkinci tür filmlerde ise, kapitalizmin ve liberalizmin bakış açısı hakimdir. Amerika, Kiyarüstemi'nin filmleri gibi bireyciliği ön plana çıkaran bu tür filmlere daha çok destek vermektedir.[297]

"İran gibi bir ülkenin filmleri bu kadar ödülü nasıl kazanabilir?" Bu soruya, sürgünde yaşayan İranlı muhalif yazarlar da yazdıkları kitaplarda cevap aradılar; neticede, verilen ödülleri siyasal taviz beklentisi ya da uzlaşma arayışlarına ve ekonomik çıkar ilişkilerine bağlamayı tercih ettiler.[298] Batı'da yaşayan muhalif gruplar, İran sinemasının Batı festivallerinde gördüğü ilgiden rahatsız oldular. İran filmlerinin gösterileceği festivallerde sinemacılar, İranlı Devrim aleyhtarı gruplarla karşı karşıya geliyor ve İslam Cumhuriyeti'nin propagandasını yapmakla suçlanıyorlardı. Bu sinemacılar İran'a döndükleri zaman da "Neden İran aleyhine faaliyette bulunuyorsunuz?" sorusuyla karşılaşıyorlardı. Batı basınında İran filmleri üzerine yapılan ilk yorumlarda da, İran filmlerinin çok zekice ve sanatsal yöntemlerle İslam Cumhuriyeti'nin propagandasını yaptığı öne sürülmüştü. Fakat aynı tarihlerde İran basınında da, bu filmlerin İslam Cumhuriyeti'nin aleyhine çekilmiş film-

296 Mahmut Haydariyan, Keyhan (9 "Esfend 1371/28 Şubat 1993).
297 Aktaran Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 224.
298 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani".

ler olduğunu öne süren eleştiriler yayınlanıyordu.[299] Yönetmen Tehmine Milani, bu tutarsızlığı şöyle dile getiriyor: "Batı'da bize gerici veya rejimin adamı damgasını vuruyorlar, İran içinde ise garpzede!"[300]

Batı'da ilgi gören İran filmlerindeki tasvirlerden rahatsızlık duyan yönetmen Said Esedi, bu nedenle, uzun yıllar sonra İran'a dönerek *Aşk-ı Gomşodeh* (*Kayıp Aşk*, 1997) filmini yaptı. Film, uzun yıllar Batı'da yaşadıktan sonra günün birinde İran'a dönen Dr. Hamit Sepehr'i konu alıyor. Ülkesinde yaşayan hiçbir akrabasının kalmadığını gören Dr. Sepehr, yıllar önce mektuplarını neden cevapsız bıraktığını öğrenmek amacıyla eski nişanlısını aramaya başlar. Bu arayış bir bakıma, Dr. Sepehr'in kendi kimliğine ilişkin bir araştırmadır. Esedi bu filmde, Batılıların değerden yoksun ve hüviyetsiz Üçüncü Dünya filmlerine duyduğu ilgiye rağmen, Batı'daki geri kalmış İran, cahil ve tutucu İranlı imajını kırmak amacıyla, modern atmosferlerin ve uyuşturucu bağımlılarının bile aristokratik bir şekilde tasvir edildiğini söylemektedir.[301]

Bütün bu eleştiriler karşısında, 1983'ten itibaren sinema politikasını oluşturan ekip, izledikleri planı, "önce sinema kurumunu oluşturmak, böylece dinî dünya görüşünü yansıtan filmleri çekebilecek yeterliliğe ve iddiaya sahip olabilmek" şeklinde özetlediler. Şüphesiz bu, uzun vadeli plandı ve bu planı gerçekleştirme yönünde, geçen yıllar içinde başarılı adımlar atılmıştı.[302]

Farabi Sinema Enstitüsü'nün çekirdek kadrosundan Muhammed Etbayi'ye göre, İran filmleri konusunda iki türlü yanılgı yaşanıyor. Batılı muhabirler veya sinema eleştirmenleri

299 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 16; Seyfullah Dad, Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998); Alırıza Şeca Nuri (Farabi Sinema Enstitüsü'nün ilk Uluslararası Dairesi Müdürü) ile söyleşi, Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 87.

300 Tehmine Milani ile söyleşi, Zenan 35 (Tir 1376).

301 The Catalogue of the 16th Fajr International Film Festival, s. 86; Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

302 Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat.

çoğu kez, geleneksel bir tutumla, Üçüncü Dünya ülkelerinin sanat eserlerini siyasal boyutlarıyla öne çıkarıyorlar. Bu eserleri mevcut yönetimlere ve topluma hakim geleneklere itiraz eder bir nitelikte yorumlamayı tercih ediyorlar. Etbayi, İran filmlerinin başarısını dış güçlerin kurgusuna bağlayan değerlendirmeleri komplo teorisi olarak nitelendiriyor. Bu teori, bir bakıma kendini hakir görme ve değerli bir şeyler üretebileceğinden şüphelenme şeklindeki bir kültürel zaaftan besleniyor. Festivallerde filmlere verilen ödüllerin ölçüsü, bu filmlerde sergilenen halkın yoksulluğu ve geri kalmışlığıyla ilgili sahneleri olsaydı, bu ülkelerin televizyonlarında gösterilen yüzlerce saatlik belgesel film, benzeri bir işlevi görmüş olurdu. Halbuki Devrim sonrası sinema, ilişki arayışı içindeki bir sinemadır. İnsanın insanla, tabiatla ve çevresiyle ilişkilerinin arayışı içindedir. Yeni ufuklara işaret eden bu sinema, hakikat arayışı içindeki her insana coşku vermekte, kalp gözlerini kaybolmuş değerlere yöneltmektedir. Gündelik hayatın ve sıradan ihtiyaçların dağdağası insanları bu değerleri fark etmekten mahrum bırakmaktadır. İran sineması bu değerleri çok sade bir dille işleyerek seyirciyle ilişki kurmayı başarıyor. Öyle ki, yıllarca İran filmlerine boykot uygulayan Amerikan yönetimi, bu filmlerin kazandığı başarı karşısında şu son birkaç yılda tedricen bu alandaki politikalarını değiştirme ihtiyacı duymuştur. Amerikan kültürel merkezlerinin, akademilerinin ve festivallerinin büyük kısmının talebi neticesinde, bu ülkeye her geçen yıl daha fazla İran filmi girmektedir.[303]

İran filmlerinin, özlerinde nihilizm bulunması nedeniyle de Batılılar tarafından tutulduğunu iddia edenler olmuştur. Şeca Nuri, böyle bir iddiaya gülüp geçmek gerektiğini düşünmektedir:

> Çünkü, İran sinemasını nihilizm akımma katılmakla suçlayanların, nihilizmi yeni bir akım sandıkları anlaşılıyor. Diğer taraftan, Batılıların beğenisini nihilizme bağlamak,

303 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 223.

> Allah'ın yerkürenin Batı'sındaki bütün insanları mazoşist yarattığını ve Batılı mazoşistlerin şimdi nihilizm kıtlığına uğradığını tasavvur etmek anlamına gelebilir.[304]

Bazı İslamcı entelektüeller, meselenin daha derindeki sebeplerden, sinemanın modernizm hastalığına düçar olmasından kaynaklandığını öne sürüyorlar. Bu nedenle sanat için sanat filmi yapılmakta ve bu filmlerle İran kültürü, festivallere kurban edilmektedir:

> Festival sinemacıları, ülkelerinin kültürüne turist gözüyle bakıyor ve bu kültürü nesnelere indirgeyerek sergiliyorlar. Fakat bu sergilerin arkasında gerçek ve yaşayan İran artık yokur. Çünkü bu filmlerin yönetmenleri baştan ayağa Batı kültürüyle doludurlar.[305]

İran sinemasındaki bunalımı modern sanatın geçirdiği değerler bunalımıyla irtibatlandıran Behruz Efhami'ye göre asıl çatışma ve gerilim, din ile modernlik arasında yaşanıyor ve postmodernizm sinemada dahi modernizmi desteklemek amacıyla devreye sokuluyor:

> Modernizm 19. ve 20. yüzyılın kültür ve sanatında büyük bir yalandı. Felsefe ve deneysel bilimlerin dinin ve geleneğin yerini alacağı iddiasını ortaya attı. Bugün modernizmin dayanakları sarsılıyor ve sorgulanıyor. Newton'un mekanik felsefesinin hataları aşikâr olmuş, Darwin'in teorileri de itibarını yitirmiştir. Marksizm iflas etmiştir ancak bu akımların çocukları özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinde kültür ve sanat alanlarında faaliyet göstermeye devam ediyorlar. Garbzede sinemacılar hâlâ Marksizmin neden çöktüğüne akıl erdiremiyorlar ve teknolojik gelişmeler karşısında soru sormadan hayran olma tutumunu sürdürüyorlar. Galiba bizim sinemacılarımızın modernizmin modasının geçtiğin-

304 Alirıza Şeca Nuri (Farabi Sinema Enstitüsünün ilk Uluslararası Dairesi Müdürü) ile söyleşi, Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 85.
305 Murtaza Avayni, Ferhenk ve Sinema.

> den ve modern sanatın bunalımlarından haberleri yok! Hâlâ, sıradan bireyi aydınlatma ve geliştirme iddiasıyla hareket ediyorlar. Biz sinemacılar ne çekiyorsak, kitap okumayan, cahil ve dünyadan habersiz modernistlerden çekiyoruz. Modernistler din ve geleneklerle bağlarını koparmak istiyorlar. Modernist sanatkârlarımızın bazıları bilimperesttirler ve aklı yüceltirler. Onlar sanatçıları ve filozofları peygamberlerin varisi sayıyorlar. Oysa çok bel bağladıkları modernizm ölmektedir ve İran sinemasındaki modernizm mikrobu da modernizmin ölümüyle can verecektir. Postmodernizme başvurmak, bu ölümü engelleyemeyecektir.[306]

Yönetmen ve sinema eleştirmeni Seyyid Murtaza Avayni, çektikleri filmlere entelektüel sinema veya mütefekkir sineması gibi adlar veren modernistler üzerine şu değerlendirmeyi yapıyor:

> Tefekkür burada Kafe Nadir, Tahran Palas veya Hotel Mermer gibi mekânlardaki sohbetlerden yükselen yüzeysel kavramların adı gibi algılanıyor. Entelektüel sinemacılar yalnızca halka değil, halkın kültürüne, tarihine, milli şahsiyetine ve sosyal gerçeklerine karşı kayıtsızlar. Ruşenfikr, Farsça'da zaten Batı'daki entelektüel kavramını karşılamak için kullanılıyor ve bu noktada asıl anlamını Batı kültüründe buluyor. Bu sinemacıların yaptıkları sinemaya felsefi sinema da deniliyor. Bu sinemaya felsefezede sinema demek daha yerindedir. Çünkü bu sinema kendisine muhatap olarak garpzedeleri alıyor. Bu akım yalnız sinemaya has değil, bütün sanatlarda var ve birbirini etkiliyor.[307]

Sinemada ve sinemacılarda modernizm hastalığı, bütün dünyada olduğu gibi İran'da da sinemayı iflasa sürükleyen şu belirtilerle tanımlanıyor: Filmler beğenilmediği, salonlar boşaldığı zaman seyirci suçlanır ve bu seyircinin henüz eğitilmediği

306 Behruz Efhami, Ferhenk ve Sinema; Sure 4.1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

307 Seyyid Murtaza Avayni, "Sinema ve Halk".

söylenir. Filmin, seyircisi azaldıkça kalitesinin yükseldiği düşünülür. Filmi ilgi çekici bulunmayan sinemacının da iyi eğitilmemiş olabileceği ihtimali üzerinde hiç durulmaz. Destanların ve efsanelerin konu alınması yadırganır. Sinemanın destan kişilerini, yüce kişilikleri değil sıradan konuları ve kişilikleri işlemesi istenir ve süperstar olmaması gerektiği savunulur. Filmlerin cazip ve heyecanlı, sürükleyici konuları yoktur. Halk sinemaya küsmüştür. Sinemacılar halkın seyretmek istemediği, festivallik filmler için yarışırlar; film eleştirmenleri de bunu teşvik ederler. Sinemada modernizm bu anlamda hedefsiz yenilik ve yenilik için yenilik gibi bir muhtevaya sahiptir. İşin aslında, Batılı modern sinemacıları taklit eden eserlerle İran sinemasını mahveden modernist sinemacılar, modernizmden de bihaberdir.[308] Modern sanatçının, kendisini anlatma dışında bir kaygısı yoktur. Modern sinemacılar için de bu geçerlidir. Kültürel bir değişim meydana getiren sinema hedefi, sinemadaki modernizm hastalığı yüzünden gerçekleştirilememektedir.[309]

Entelektüel sinema dış festivallerde ilgi görürken, ülke içinde de farsi film ölçülerine uygun filmler seyirci toplamaktadır. Bu noktada farsi film, entelektüel sinemanın öteki yüzü olarak nitelendiriliyor. Murtaza Avayni'ye göre, Devrim öncesinin farsi film mirasının ağır yükünden kurtulmak isteyen, Devrim sonrasının sinema sorumluları, bu sinemayı değiştirmek isterken avangart sinemaya sığınma yanlışını yapmışlardır. Halkçı farsi filmle Batıcı avangart filmler, gerçek sinemanın oluşumunu engelleyen iki kötü akımdır. Devrimle birlikte farsi sinema son bulmuştur ama entelektüel ve modernist sinema hız kazanmıştır. Garpzede sinema, ülkedeki Batıcı entelektüellerin yüz yıllık başarısızlıklarının bir devamıdır. Sinema halihazırda bir devlet teşekkülü olduğu için, sorumluların ısmarlama film çevrilmemesi kaygısıyla hareket etmeleri, festivallik filmler çevrilmesiyle sonuçlanmaktadır. Sözden çok görüntüye önem

308 Behruz Efhami, "İran Sinemasında Bunalım".
309 Seyyid Murtaza Avayni, Ferhenk ve Sinema.

verilen festivallik filmler ise, halkın ilgisini çekmemekte ve sinema salonları kapanmaktadır.[310]

Fakat Devrim'le birlikte farsi filmlerin son bulmadığı, geçen yıllar içinde kendisini gösterecektir. 1997 yılında yapılan filmlerin önemli bir kısmı, farsi film özellikleri taşıdıkları ve Devrim öncesi sineması filmlerinin birer kopyası oldukları gerekçesiyle c sınıfında değerlendirildi. Filmlerin derecelendirilmesi uygulamasının başlatıldığı 1987'den bu yana ilk kez, c şeklinde derecelendirilen filmlerin yapımcıları ve yönetmenleri İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı'na başvurarak, filmlerin derecelendirilmesi uygulamasının kaldırılmasını istediler. Bu itirazlar Sinema Yönetimi tarafından, "Kimse sinemayı Devrim öncesi tefekkürüne geri döndürmeyi düşünemez" şeklinde karşılandı.[311]

Gerçi Devrim sonrası sinemasının, ne kadar aksi iddia edilse ve hedeflenmiş olsa bile, Devrim öncesi sinemasından tam anlamıyla kopuk olmadığı da telaffuz edilmektedir.[312] Seyircinin beklentileri, bu durumun başlıca nedenidir. Her iki dönemde de görüntüye dayalı filmler seyircinin ilgisizliğiyle karşılaşmıştır.[313]

Görüntüye dayanan filmlerin ilgi görmeyişi, İran kültürünün dinlemeye dayalı, içe bakışa temayüllü ve şifahi bir kültür olmasıyla irtibatlandırılmaktadır. Hüccetülislam Zem, sinema seyircisinin şifahi kültürün etkisiyle filmden zahiri beklentilerini, İran sinemasının en ciddi problemlerinden biri olarak gösteriyor. Zem'e göre, İran toplumu tasviri marifetten yoksundur veya var olduğu haliyle bu marifet son derece zayıftır. İran toplumu, okuyan ve yazılı bir kültüre sahip bir toplum olma yolunun başlarındayken, tasviri bir kültürün olumsuz

310 Seyyid Murtaza Avayni, Sure (*Sinema Özel Sayısı* II), s. 4-9.
311 Film 219 (Mordad 1377/Temmuz-Ağustos 1998), s. 22; Seyfullah Dad, Hanevade.
312 Mesut Caferi Cozani, Negd-i Sinema 8, s. 39; Muhammed Rıza Aslani, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu konuşması, s. 107.
313 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?".

etkilerine maruz kalmıştır.[314] Halkın bu kültüre intibak edemeyişi, sunulan filmlerin kapalı anlatımı ile de izah edilmektedir:

> Bir düşünce gerçekten anlatılmaya değerse, çok sade ve anlaşılır bir şekilde ortaya konulabilir. Modern sinemacı, filminde düşüncelerini beyan etmek yerine, kendi hastalıklı zihninin hezayanlarını sergiliyor. İrfani sinema şu son birkaç yıl içinde bu akımının ileri sürdüğü sonuncu üründür.[315]

"Festivallik film yapıyor" suçlaması, *Erus-u Huban*'dan (*İyilerin Düğünü*, 1989) itibaren yaptığı filmleri dolayısıyla Mahmelbaf'a da yöneltilmiştir.[316] İran sinemasının dış festivallerde en çok ödül kazanan yönetmenlerinden biri olan Kiyarüstemi de bazen bu eleştiri oklarına maruz kalmaktadır. Sinema ve Video dergisinde yayınlanan yazılarda, Kiyarüstemi ve onun çizgisini izleyen sinemacıların dış festivallerdeki başarısı, filmlerindeki İran'ı ve İran halkını geri kalmış ve cahil gösteren manzaraların varlığına bağlanıyor ve bu sinemacılar üzerine şu değerlendirme yapılıyor:

> Biz, İran sinemasında yalnızca Hizbullahi ve Velayet-i Fakih'e bağlı sinemacılar faaliyette bulunmalıdır, demiyoruz. İslam Cumhuriyeti hoşgörü ve sabrıyla farklı görüşlere tahammül edebilir [...] Kiyarüstemi ve ardıllarının sinemada faaliyet göstermesini kabul ediyoruz ama bu sinemacıların sinema ve kültürel üretimler alanında karar verici konumlarını kabul edemeyiz. Çünkü bu sinemacılar Velayet-i Fakih ve Batı'nın kültürel hücumu gibi konularda karar verecek yeterliliğe sahip değiller.[317]

Genellikle Kiyarüstemi'nin dünya sinemasında özel bir yer edindiği kabul görmekte fakat "Kiyarüstemi'ye özenerek fes-

314 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est"; Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 17.

315 Yusufali Mirşekkak, "Seyretmek ve Dinlemek", Sure (*Sinema Özel Sayısı*) (Payiz 1370/Güz 1991), s. 10-15.

316 Ruhullah Mehdipor Ümrani, a.g.m.

317 "Enderehval-i Sinemayı Kiyarüstemi ve Caşnvareha-i Panzdehum", s. 14.

tivallik film çekmeye yeltenen yönetmenler" kınanmaktadır. Kiyarüstemi gibi film içinde film tekniğini kullanan yönetmenlerden, "Kiyarüstemi sendromuna yakalandığı" şeklinde söz edilmektedir.[318] Bu tartışmalarda yetkin bir değerlendirme, Amerika'da yaşayan film eleştirmeni Behmen Maksudlu tarafından yapılıyor. Maksudlu, Devrim'den sonra İran sinemasının uluslararası festivallerde kazandığı başarıların politik bir nedeni olduğunu kabul etmiyor; tersine, politik nedenler yüzünden bu sinemanın hak ettiği yeri henüz kazanamadığını düşünüyor. İran sinemasında meydana gelen gelişmenin nedenlerini de şöyle sıralıyor: Sinemanın gelişme nedenlerinden ilki, Devrim'in, seyircileri, sanatçıları ve bütün kültür erlerini yeni bir bakış açısı kazanmaya sevk etmesi, beklentilerini değiştirmeye yöneltmesi. Bununla birlikte devlet sinema kurumuna önem verdi, imkânlar sağladı. Kültür ve İrşad Bakanlığı ve Farabi Sinema Enstitüsü'nün politikalarıyla, Devrim öncesinin seks ve eğlence unsurlarının egemen olduğu film piyasası değişime uğradı ve bunun yerine realist İran sineması gelişti. Dinî kaygılar nedeniyle yabancı filmlerin ülkeye girişinin sınırlanması, İranlı sinemacıya yabancı rakipleri karşısında rahat bir çalışma ortamı kazandırdı. Devlet, en iyi sinema salonlarını İranlı sinemacılara tahsis etti. Yönetmenlere sermaye ve araç gereç imkânları hazırladı, vs.[319]

Maksudlu'nun tespitlerine, Devrim'den sonra ulemanın sinemayla barışmasıyla, sinemanın dindar halk tabakalarında kabul görmesi faktörünü de eklemek gerekiyor. Daha önce sinemayı yabancı, zararlı, hatta düşman bir kurum olarak gören halk, dinen meşru sayılarak karşısına çıkan sinemaya yeni bir gözle bakmaya başladı.[320] Devrime katılan dindar gençlerin sinemaya yönelmesiyle, yeni bir sinemacılar kuşağı oluştu.[321]

318 İbrahim Hatemikiya, Selam, s. 7; Behruz Nasır, "Banu-yi Ordibeheşt ve Sendrom-u Kiyarüstemi", Zenan 41 (Esfend 1376/Şubat-Mart 1998), s. 30.

319 Behmen Maksudlu ile söyleşi, a.g.m.

320 Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinemanın Zaruretini İspatlamak İçin", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994), s. 42.

321 Emir Purya, ilk filmlerinden itibaren farklılıklarıyla dikkat çeken bu sine-

Dünya festivallerinde ödül alan filmlerle ilgili kuşkularda gerçeklik payı olsa bile, Batı kültürel atmosferine bu filmler farklı bir renk ve hava taşıdıkları için ilgi gördüler.[322]

Yeni İran sinemasına yönelik eleştirilerin tesiriyle, Farabi Sinema Enstitüsü kadrosunda meydana gelen değişikliklerin bir sonucu olarak, doksanlı yılların başlarında İran sinemasının uluslararası festivallere katılımında düşüş baş gösterdi. Farabi Sinema Enstitüsü, kadrosundaki değişikliklere rağmen, başarılı sinemacılara verilen desteği sürdürmeye devam etti. Fakat dönemin Kültür ve İslami İrşad Bakanı Hatemi'nin istifasından sonra hükümet, İran sinemasının uluslararası faaliyetlerine ilgisiz kaldı. Buna rağmen sinema çevrelerinin gayretleriyle 1993 yılında dört yüz on beş uluslararası festivale katılım gerçekleşti ve otuz üç ödül kazanıldı.[323] Sonraki yıllarda hakim olan yol gösterici sinema anlayışı, sinemanın sinemadışı çevreler tarafından yönetilmesiyle sonuçlandı ve c sınıfına giren farsi filmlerin artışını getirdi.

Bu nedenle de, sinemanın yeniden el değiştirdiği 1997 seçimlerinden sonra Sinema Dairesi, yol gösterici sinema anlayışına son vereceğini ve sinemanın sinemacılar tarafından yönetileceğini bildirdi. Entelektüel ve farsi filmler arasındaki denge yeniden kurulacaktı. Mutlaka festivallik film çekilecek ve dış festivallere gönderilecekti ama bütün filmlerin bu nitelikte olması, İran sinemasının iflası ve İranlı seyircinin kaybedilmesi anlamına gelirdi.[324] Cumhurbaşkanı Hatemi, sinemanın dışarıya açılmasından yana olmakla birlikte, propaganda amacına dönük olmaması gerektiğini düşünüyordu:

> Batının İslamiyet'in, İslam Devrimi'nin ve İslam Cumhuriyeti'nin aleyhinde kamuoyu oluşturduğu bir dönemde İran

macı kuşağı arasında şu isimleri saymaktadır: Varuj Kerim Mesihi, Said İbrahimfer, Cafer Penahi, Muhsin Malmelbaf, Kiyanus Eyyari, Muhammed Rıza Elami, Ali Jekan, İbrahim Hatemikiya. Emir Purya, a.g.m., s. 208.

322 Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, a.g.m., s. 84-91.

323 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 226.

324 Seyfullah Dad, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 12; Ebrar (21 Esfend 1376/12 Mart 1998).

sineması, güçlü bir teknolojiye ve geniş bir bütçeye dayalı bir propagandayla ortaya çıkmadı. Aksine, İslami ve milli kültürün taşıdığı şiir ve düşünce, sinemamızın dünya piyasalarına girmesini sağladı. Bu sinema her seferinde propaganda efsununu bir kenara bıraktığı için muhataplarını şaşırttı. Bugün bütün dünyada İran sineması bizim de bildiğimiz veya tanımladığımız unsurlarıyla tanımlanıyor: Dil ve konu bakımından bağımsız, dinî düşünceye yatkın, aynı zamanda İslam Devrimi'nin meydana getirdiği fikri değişikliklerin etkisinde bir sinema![325]

Merkez sinemacıları ve Kiyarüstemi

Bazı eleştirmenlere göre doksanlı yılların en ilgi çekici filmlerini yapan Kiyarüstemi, eserlerinde hem mahalli hem de evrensel bir dil kullanmayı başaran bir sinemacıdır.[326] Sanatçı, bir film için sıradan insanların ve bu insanların meselelerinin en önemli hammadde olduğunu düşünüyor. Filmlerinde profesyonel oyunculara pek yer vermeyen, insanları doğal davranışları içinde görüntülemeyi tercih eden Kiyarüstemi'nin filmlerinin cazibesi ve seyirciye ilettiği coşku, belki de işlediği konunun ve kişilerinin hakiki olmasından kaynaklanıyor. Japon sinema eleştirmeni Makuto Şinozaki, Kiyarüstemi'yi İran sanatının bilinçli ve başarılı bir temsilcisi olarak nitelendiriyor.[327]

Kiyarüstemi, film çalışmalarına 1969'da Kanunu Pervereşi Fikri Kodekan ve Nevcevanan [Çocuklar ve Gençlerin Düşünsel Eğitimi Merkezi, 1964) bünyesindeki Sinema Bölümü'nde başladı. Çocuklar ve gençlere yönelik nitelikli kültür ve sanat eserlerine imzasını atan bu kurumda 1969'da bir de sinema bölümü açıldı. Çocukları eğitmeye dönük filmlerin yapıldığı bu merkez, aynı zamanda, geleceğin önemli yönetmenlerinin yetiştiği bir okul oldu. Merkez'in sinema bölümü, Devrim'den sonra da faaliyetlerine devam etti ve yeni sinemanın geliş-

325 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 227.
326 Godferry Cheshayer, a.g.m., s. 76-80.
327 "Şark ve Garb'ın İran Sinemasına Bakışı".

mesinde etkili oldu. Farabi Sinema Enstitüsü'nün katkısıyla, 1994'ten itibaren bu kurumun ürünleri ve işbirliği yaptığı sanatçılar büyük başarılar kazanmaya başladılar. Geçen yıllar içinde, merkez sinemacıları diye bir ekol oluştu.[328] *Kıssahai Mecid* (*Mecid'den Hikâyeler*, 1990-1992) dizisinin yönetmeni Kiyamers Purahmed, Merkez'in Devrim öncesinden gelen yönetmenlerinden biridir. Devrimden sonra bu kurumda yetişen yönetmenler içinde Mecid Mecidi, *Baduk* (1992), *Baba* (1996, 14. Fecr Film Festivali Birincilik Ödülü) ve özellikle *Betçehai Asuman* (*Gökyüzü Çocukları*, 1997) isimlerini taşıyan uzun metrajlı ilk üç filmiyle dikkatleri çekmiştir. Mecidi'nin filmlerinde çocuğun Allah'a ilişkin algılarını gerçekçi ve etkileyici bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir.

Merkez'in sinema bölümünün ilk mesul müdürü olan Kiyarüstemi, ilk filmi *Nun ve Kuçe*'den (*Ekmek ve Sokak*, 1970) itibaren kendine has üslubuyla dikkat çekti. Sanatçı, Devrim'den sonra da çalışmalarını bu kurumun bünyesinde sürdürdü. Kiyarüstemi'nin sineması ile belgesel film ustası Jean-Luc Godard'ın sineması arasında paralellikler kurulmaktadır. Fakat Godard'ın görsel ve sözel imgeleri, anlamını geri dönülmez biçimde yitirmiş, belki de özünde saçma olan bir hayatın aldatıcı sahteliğini yansıtmaktayken, Kiyarüstemi'nin imgelerinde şiddetlenmekte olan hiçlik duygusu, kendi ifadesiyle, ümit uyandırmaktadır. O, filmlerinde, mutlu yaşamanın delillerini bildiğini hissettirmekte ve insanın henüz ölmediğine seyirciyi inandırmayı başarmaktadır. Filmlerindeki yalın görüntülerin taşıdığı ikili anlamlara karşılık Kiyarüstemi, sembolik film yapmayı hiç düşünmediğini, filmlerinde tamamıyla hakikati arama kaygısı taşıdığını söylüyor. Yalın ve tabiî tasvirlerin bir aldatmaca olmasından kuşkulanan seyirci, çok geçmeden Kiyarüstemi'nin çocuksu bakışına teslim oluyor ve inancı nispetinde bu çocuksu vakardaki gelişmeyi algılayabiliyor.[329]

328 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 222; Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* 1279-1357, s. 1027.

329 Cihangir Kevseri, "Adem Henüz Nemorde Est", Gozareş-i Film 100, s. 174.

Kiyarüstemi'nin asıl önemli eserleri, birlikte seyredildiği zaman daha tesirli olacağmdan şüphe edilemeyecek bir bütünlüğe sahip olan ve beş yıllık bir dönemde çekilen üç filmidir: *Dostun Evi Nerede?*, *Hayat Devam Ediyor* ve *Zeytin Ağaçları Altında. Dostun Evi Nerede? (Hane-i Dost Koca est?*, 1989), halkın beğenisi ile sanatsal sinemanın nitelikleri arasındaki ince bağın, hassas bir şekilde korunduğu bir filmdir. Bu film, son derece yalın ve etkileyici bir dille, okul dönüşü yanlışlıkla kendi evine getirdiğini anladığı ödev defterini geri vermek için komşu köye giderek arkadaşının evini aramaya çalışan küçük bir köy çocuğunu anlatıyor. Filmin dili, hadiseleri bu küçük çocuğun gözleriyle görmemizi sağlıyor. Dostun evini arama eylemi tezlikle İran toplumunun derinliklerine nüfuza dönüşüyor. Filmde tek bir kelimeyle bile olsun açıklama yapılmasa da seyirci, Ahmet'in kaygısına katılıyor, yolculuğunu paylaşıyor. Arkadaşına defterini ulaştırmak isteyen Ahmet'e evde "Önce ödevlerini yap" diye engel olunuyor. Ahmet, defteri süveterinin altına gizleyerek evden kaçıyor. Sonra arayış başlıyor. Dostunun evini ararken, adres sorduğu insanlar onu dinliyormuş gibi görünseler de asla işitmiyorlar. Sadece yaşlı bir adam ona yol gösteriyor. Yaşlı adamın gösterdiği yol onu dostunun evine ulaştırmıyor. Kiyarüstemi burada, kuşaklar arasındaki kopukluğa işaret ediyor. İki köy arasında bir tepe, bu tepenin üzerinde de bir ağaç vardır. Bu ağaç dostluğu simgeliyor. Koşuşturma ve gidip gelmeler, bir dostluğun elde edilmesindeki zorluğu ifade ediyor. Ailesinin ve büyüklerinin muhalefetine rağmen, mesuliyet duygusuna göre hareket eden Ahmet'in defalarca iki tepe arasında koşuşturması, mesuliyet duygusunun güçlülüğünü gösteriyor. Neticede dostunun evini bulamayan

---

Abbas Kiyarüstemi, filmlerindeki çocuk bakışıyla ilgili olarak şunları söylüyor: "Hayatın irfani ve düşünsel bir sorusu karşısında genelde çok karışık ve ikiyüzlü cevaplarla karşılaşınz. Fakat çocuklar doğuştan filozoflar. Benim ilk filmlerim çocuklar üzerineydi ve bu bana hayatı onların dürüst gözleriyle görme konusunda yardım etti." Abbas Kiyarüstemi ile röportaj, Film 214 (Day 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 47.

Ahmet, evine dönerek geç saatlere kadar ders çalışıyor. Ertesi gün okula geç kalıyor.

Batılılar bu filmi niye bu kadar çok önemsediler? Batı sineması genellikle iki gruba ayrılıyor: İlk grupta şiddet, korku veya tatsız komedi filmleri var. Kitleleri cezbeden bu tür filmler ticari film diye adlandırılıyor. İkinci grupta ise, daha dar bir kitleye hitap eden filmler yer alıyor. Sanatsal değer taşıyan ve aydın fikirlerin iletildiği bu tür filmlerde seyirciyi cezbedecek unsurlara özellikle yer verilmiyor. Bu tür filmlerde en çok vurgulanan *bir* tema, insanın yalnızlığıdır. Yeni Gerçekçi akımının izlerini taşıyan Antonioni, bu temayı en çok işleyen yönetmenlerden biridir. Onun sinemasında, yalnızlığın şiiri okunur. *Dostun Evi Nerede?* filmi Batılıları çekti. Çünkü film onlara şöyle söyledi: "Sen yalnızsın, ben de öyleyim ama bir yerlerde dostun evi var ve biz onu aramalıyız.[330]

Dostun Evi Nerede?'nin çekiminden bir süre sonra, bu filmin çekildiği mekânlar elli bin kişinin hayatını yitirdiği bir zelzele neticesinde yıkıldı. İşte, Kiyarüstemi, *Zindegi, Diğer Hiç* (*Hayat Devam Ediyor*, 1992) filminde *Dostun Evi Nere*de? filminin yönetmenini, yani kendisini oynayacak bir oyuncuya da rol veriyor. Filmde bu yönetmen zelzelenin yıktığı bölgelere giderek zelzelezedelerin durumunu inceliyor, bir önceki filminde rol alan çocukların akibetinden haberdar olmaya çabalıyor. Gerçi yönetmenin karşısına harabeler ve ölüler de çıkıyor ama geride kalanlar, hayatlarını bu harabelerin ve yitimlerin arasında ihtişamlı bir şekilde sürdürüyorlar. Hayat her şeye rağmen devam ediyor ve sağ kalanlar zelzelenin bütün acı sonuçlarına rağmen hayatın gereklerini yerine getiriyorlar. Film, bir bakıma Kiyarüstemi'nin hayata methiyesidir.

Zir-i Derehtan-ı Zeytun (*Zeytin Ağaçları Altında*, 1994), bu üçlünün sonuncu filmi ve bazı eleştirmenlere göre, sinema dünyasında benzeri bulunmayan bir yapım. Rudbar bölgesinde depremin etkileri ve bir köydeki insanların yaşantıları üzerine

330 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 85.

bir film çekmek isteyen ekip, filmin birkaç sahnesi için köylüler arasından karı-koca rolünde oynayacak iki kişi seçmek isterler. Uzun bir aramadan sonra seçilen iki genç oyuncu arasında zaten gerçek hayatta da duygusal bir bağ olduğu anlaşılır. Erkek oyuncu, okuması yazması olmayan genç bir inşaat işçisidir ve filmde birlikte oynadığı kızla evlenmeyi hayal etmektedir. Birkaç dakikalık bu rol esnasında kız ve erkek oyuncu arasındaki diyalog, filmin ana temasını oluşturur. Erkek, âşık olduğu kızdan utandığı için, defalarca ezberletilmesine rağmen bir türlü rolünü beceremez. Kızın ailesi, bu gencin kızlarıyla evlenmesine evi olmadığı için karşı çıkmaktadır. Ne var ki, bölgedeki depremden sonra zaten bütün evler yıkılır. Genç işçi, şimdi yeniden ümitlere kapılabilir çünkü artık sevdiği kızın ailesi de onun gibi evsizdir.

Kiyarüstemi'nin sinema tutkusu ve bilincini irdelediği filmi *Nima-yı Nazdik* (*Yakın Çekim*[331] veya *Close-up*, 1990), Amerikalı eleştirmen Godfery Cheshayer tarafından, dünya sinemalarının doksanlı yıllardaki en başarılı beş filmi arasında gösteriliyor. Kendisiyle yapılan bir söyleşi de Kiyarüstemi, filmleri arasında en çok bu filmini beğendiğini söylüyor. Sanatçı, filmini, Orson Welles'in ünlü filmi Yurttaş Kane ile mukayese ediyor.[332]

Belgesel filmi konulu filme dönüştürmenin veya bunun tersinin başarıyla ve sade bir şekilde gerçekleştirildiği *Yakın Çekim*, hakiki bir suçun sahnelenişiyle başlıyor. Hüseyin Sebziyan adlı fakir, işsiz ve kısa bir süre önce eşinden ayrılmış bir genç, meşhur sinema yönetmeni Muhsin Mahmelbaf'ın kimliğine bürünmüş olarak, Tahranlı zengin bir aile olan Ahenhahların evinde yakalanıyor. Sebziyan, bu ailenin hanımıyla bir otobüste karşılaşmış ve ani bir ilhamla ona Mahmelbaf olduğunu söylemiştir. Sonraki günlerde Sebziyan, bu yalanını sürdürerek Ahenhahlarla ilişkilerini geliştiriyor, ailenin bütün fertlerine ileride çevireceği filmde rol vermeyi teklif ediyor. Sonra birlikte, ailenin görkemli evinde bir film çekilmesine,

331 Türkiye'de *Yakın Plan* olarak bilinir.
332 Godferry Cheshayer, a.g.m.

evin mühendis oğlunun da bu filmde oynamasına karar veriyorlar. Sebziyan, bir film için provalar yaptırdığı evin oğlundan bir kez az miktarda borç para da alıyor. Fakat bir gazetede Mahmelbaf'la ilgili çıkan haber ve fotoğraflar, ailenin şüphelenmesine yol açıyor. Mahmelbaf'la röportaj yapmış bir gazetecinin araya girmesiyle, Sebziyan'ın hakiki kimliği ortaya çıkıyor ve yakalanıyor.

Hiçbir zaman konuyu seçmediğini, konunun kendisine geldiğini söyleyen Kiyarüstemi, bu hadiseden haberdar olunca, Sebziyan'ı ve onu yargılayacak mahkemenin mesullerini böyle bir filmi çekmeye ikna ediyor. Sebziyan'ın mahkemesi, filmin esasını teşkil ediyor. Sebziyan, dolandırıcı olmadığını, ömründe bir kez olsun saygı görme isteğine karşı koyamadığı için Ahenhahlar karşısında Mahmelbaf rolünü sürdürdüğünü söyleyerek kendini savunuyor. Sebziyan, konuşmalarını bazen mahkemeye, bazen de hakimden izin alarak sanığa sorular soran Kiyarüstemi'nin kamerasına doğru yapıyor. Sebziyan'ın her zaman sanata ilgi duyduğu ve hep Mahmelbaf gibi bir yönetmen olmayı düşlediği anlaşılıyor. Tanınmış bir film yapımcısının kişiliğine bürünmek, kendisini geçici de olsa hayatının daimî acılarından ve sıkıntılarından kurtarmıştır. Savunmasını dinlerken mahkeme salonunda bulunanların Sebziyan'a duyduğu yakınlığı izleyiciler de paylaşıyor. Bir molla olan hakim, sinemaya ilişkin bazı sorunlara gizemli bir ifadeyle, uzun açıklamalara girerek açıklık kazandırmak istiyor. Aldatılan aile, suçlunun en ağır şekilde cezalandırılmasında diretiyor. Hakim, onları Sebziyan'ı bağışlamaları için razı etmeye çalışıyor. Böylece film, çeşitli unsurların katılımıyla, İslam Cumhuriyeti'ne ilişkin bir belgesele dönüşüyor. Bir tarafta şehrin yoksul güney mahallelerinde yaşayan yoksul ve mutsuz bir genç Tolstoy'dan söz ediyor, şiirler okuyor, görkemli cümleler kuruyor. Hakim, uzlaşma ve kaynaşma sembolü gibi devreye giriyor. Filmin daha derindeki konusunu, aralarında yaşantı biçimi bakımından büyük bir uçurum bulunan zengin ve yoksul insanların, sinema aşkıyla birbirlerine bağ-

lanışı oluşturuyor. Sebziyan da, zengin aile Ahenhahlar da, sinemaya tutkunlar. Bir mollanın huzurunda şahadet edilen bu tutku, İran'da sinemanın toplumun farklı kesimlerinde nasıl yer ettiğini gösteriyor.

Film mutlu bir sonla bitiyor: Hakiki Mahmelbaf, "Ben Mahmelbaf olmaktan bıkmışım, ne vardı Mahmelbaf olmayı isteyecek!" gibi sözlerle, beraat eden Sebziyan'ı mahkemenin kapısında karşılıyor. Birlikte Mahmelbaf'ın motosikletine binerek önce çiçekçiye, ardından Ahenhahların evine gidiyorlar.

Kiyarüstemi, filmde tamamıyla gerçek kişileri kullanıyor. Filminin malzemelerini ve oyuncularını etrafından, gündelik hayattan seçiyor. Hoş bir sonla izleyicisini mutlu edecek yerde, Sebziyan'ı bu suçu işlemeye sevk eden amilleri göstermeyi tercih ediyor. Mahkemede tanık olarak dinlenen annesinin anlattıkları, Sebziyan'ın yeni arkadaş olduğu bazı kimseler tarafından aldatıldıktan sonra bunalıma düştüğünü gösteriyor. Kiyarüstemi'nin eleştirel komedisinde yer alan bütün şahsiyetler yeni, farklı bir şahsiyet edinmek peşindeler. Ahenhahların iki çocuğu ve anne, kendi evlerinde çevrilecek filmde rol almak istiyor. Babaları da aynı oranda sinemaya tutkundur. Muhabir, sahte Mahmelbaf haberiyle Fallaci olmak istiyor ama hayatının en önemli haberinin peşindeyken bir teyp bulmakta zorluk çekiyor. Bütün bu insanların bir filmde kendi yansılarını bulmaktan hoşlandıklarını anlıyoruz. *Yakın Çekim*, Kiyarüstemi'nin deyişiyle, "Yeni bir şahsiyet edinmek için her çareye başvuran insanların yalın bir hikâyesi."

Kiraz'ın Tadı, Kiyarüstemi'nin, *Gozareş*'ten (*Haber*, 1978) sonra belgesel kalıbında çektiği ikinci konulu filmidir ve sanatçının konulu filme ciddi bir adımı olarak değerlendirilmektedir.

Kiraz'ın Tadı'nın konusu şöyle: Bedii Bey, Patrol marka arabasına binmiş, şehrin etrafında dolaşarak, intiharından sonra, iyi bir para karşılığında mezarına birkaç kürek toprak atacak birini arıyor. Ama karşısındakiler ya onu yanlış anlıyorlar ya da teklifini kabul etmiyorlar. Bazen de intihardan vazgeçmesi için nasihatta bulunuyorlar. Bir asker, sonra da Afganlı öğrenci

teklifini geri çeviriyor. Neticede, hasta çocuğunun tedavisi için paraya ihtiyacı olan yaşlı bir müze memuru, Bedii Bey'in teklifini kabul ediyor. İntihar edeceği çukuru gösterdikten sonra geri dönerlerken müze memurunun naklettiği hatıralar, Bedii Bey'i intihar konusunda tereddütte düşürüyor. Gece Bedii Bey evinden çıkarak bir taksiyle şehrin ışıklarını, yani hayatı geride bırakarak çukurun yanına gidiyor. Taksi geri döndükten sonra çukurun yanına oturup sigara içiyor. Tepenin ardında bir süre kaybolan taksinin farlarının ışığı, bir süre sonra yine beliriyor ve hayatı temsil eden bu son ümit ışığı (ya da yaşama fırsatı) da kaybolduktan sonra Bedii, ürküntü uyandıran karanlıkta çukurun içine uzanıyor. Seyircinin, geriye karanlıktan başka bir şey kalmadığını sandığı bir sırada gök gürlüyor, yağmur yağmaya başlıyor. Sabahın sesleri sökün ederek hayatı müjdeliyor ve Bedii Bey artık ölmek istemediğini anlıyor.

Bu film, insanla tabiat arasındaki ilişkiyi inceliyor ve sanayi şehirlerine göndermede bulunuyor. Kiyarüstemi'ye göre, tabiî varlıklar tabiattan ayrı kalamazlar, aksi halde intihara yönelirler. *Kiraz'ın Tadı*, aynı zamanda, hayatın dayatma veya zorlama değil de bir seçim olduğunu hatırlatıyor.[333]

1997 Unesco Fellini ödülünü Paris'te Unesco İsrail sefirinin muhalefetine rağmen alan Kiyarüstemi, aynı yılın Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü bir Japon yönetmeniyle paylaşmıştı. İran sinemasının köklerini İran kültüründe aramak gerektiğini düşünen sanatçıya göre, bu sinemanın imtiyazlarından biri, şairane özelliğidir, hayata şairane bakışıdır.[334] Bu sözler, Hindistan'ın yenilikçi sinemasının öncüsü Satyacid Ray'ın Amerika'da bir festivalde, bir filminin izleyicilerine yaptığı konuşmadaki tespitlerini hatırlatıyor:

> Batı'nın çok şeyi var, teknoloji, sağlık, refah... Ancak bir şeyi yoktur ve o da, Batı insanının bir zamandan beri şaşırmayı unutmuş olmasıdır. Artık hiçbir ilmî keşif, refah seviyesini

333 Abbas Kiyarüstemi ile röportaj, Film 214, s. 48.
334 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 18; Gozareş-i Film, s. 83.

> yükseltecek yeni bir imkân sizi şaşırtmıyor. Fakat Şark şiiri kesinlikle sizi şaşırtacaktır. Benim buradaki varoluşum, sizin takdirinizin ve şaşkınlığınızın sebebi şahsım değil, Şark'ın sizi cezbeden şiiridir.

Alırıza Şeca Nuri'ye göre, Lokarna'da büyük bir sinema salonunda seyircilerin filmin bitiminde *Dostun Evi Nerede?*'yi on dakika boyunca alkışlamalarını Satyacid Ray'ın sözleriyle açıklamak gerekiyor:

> Sanki, yeni bir Şark şiiri seyircilerin yüreğindeki coşku dalgalarını bir anda kabartmıştır. Küçük bir çocuk onlara yalnızlığın değil dostluğun şiirini okutmuştur.[335]

Şiiri anlamak için de her şeyden önce hayatı anlamak gerekir. Kiyarüstemi filmleri, hayatın ikinci kez canlandırıldığı filmler olarak da görülmektedir. Hayat ne kadar indirgenebilirse, şiir de o ölçüde indirgenebilir. Sineması üzerine yapılan değerlendirmelerde, Kiyarüstemi filmlerinin seyircide güzel bir şiirinkine benzer bir tesir bıraktığına işaret edilmektedir.[336]

Merkez'in Devrim sonrası sinemacılarından olan Mecid Mecidi'nin *Betçahai Asuman* (*Gökyüzü Çocukları*, 1997) isimli filmi, kurumun başarılarla dolu tarihinde, Devrim sonrası sinemacı kuşağının başlattığı yeni bir dönemin göstergesi sayılmaktadır. İki kardeş arasındaki ilişkinin gerçekçi ve sade bir dille tasvir edildiği *Gökyüzü Çocukları*, İran çocuk sinemasını dünya çapında kabullendiren bir film olarak değerlendirilmektedir. Mecidi'nin bu filminin kahramanları, yoksul bir aileye mensup olan iki kardeş, Zehra ve Ali'dir. Filmin belirgin özellikleri, "Şiirsel vurgulamalar ve hikâyenin zerafeti" olarak gösteriliyor. *Dostun Evi Nerede?* filminde olduğu gibi bu filmde de seyirci, yitirilmekte olan değerlerin hayatımızda oluşturduğu boşluğu hissederek sarsılıyor. Maddi değerler ve refah talebi bugün sadece zengin Batı ülkelerinde değil, yoksul ülkelerde de yok-

335 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 85.

336 Feridun Şefiki, "Tereddütün Eziyeti", Film 214 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 45.

sulların insani değerlerini muhafaza edebilmesini zorlaştıran bir söylemle yayılma gösteriyor. Mecidi'nin filmi, yoksulluğa rağmen asil kalabilen insanları ve bu asaletin çocuklara intikalini anlatıyor. Zehra ve Ali'nin Allah'ın gözetimini üzerinde hissedişlerini aktaran sahnelerde yönetmen, bu dünyayı bir imtihan yeri sayan insanların güç kaynağına işaret ediyor.[337]

Savaş sinemasının güçlükleri

İran'da savaş sinemasının tarihi, İran-Irak savaşı ile başlatılıyor. Devrim'e katılan insanlar genellikle gönüllü olarak savaşa da katıldılar. Bu nedenle savaş sinemasının önemli ismi İbrahim Hatemikiya, İran savaş sinemasının aslında bir hüviyet sineması olduğunu söylemektedir. Hatemikiya'ya göre, Irak'ın Devrim'in ilk yıllarında İran'a saldırısı, Medine-i Fazıla peşinde olan insanlara yöneltilen bir tehditti. Bu yüzden de herkes gücü nispetinde savaşa katıldı. Aslında denilebilir ki, İran'ın devrimci ve İslami sinemasının niteliği esas olarak savaş döneminde kendini gösterdi ve savaş sineması, hüviyet sinemasıyla iç içe geçti. Bu iç içeliğe İran savaş sinemasının başlıca özelliği olarak işaret edilmektedir.[338]

Devrim'in ilk yıllarında pek az savaş filmi çekildi. Savaş sırasında çekilen savaş filmleri bir hayli sloganikti. Halkın savaşa ilgisini canlı tutmak açısından bu savaş filmlerine müsamaha gösteriliyordu.[339] İlk çekilen savaş filmlerinde Westernlerin ve casusluk filmlerinin etkileri açıkça görülmektedir. Cemşid Haydari'nin *Merz*'i (*Sınır*, 1982), ilkel tekniklerle çekilmesine ve savaşı iki küçük grubun çatışması gibi yansıtmasına rağmen, İran sinemasının ilk savaş filmi sayılır. Farsi film yönetmeni İreç Kadiri'nin *Berzahtakiler* (1981) isimli filmi, çekimine İran-Irak savaşından önce başladığı ve savaşı sınır ihlaline dayanan

337 Şöhre Şeşeani, "Nigahi be Betçehai Asuman, Saht-ı Mecid Mecidi", İran 812.

338 "Nigahi be Asar-ı Sinema-yi İbrahim Hatemikiya", Film 215 (Behmen 1376/Ocak- Şubat 1998), s. 116-133.

339 Behruz Amani, "Savaş Filmini Ciddiye Alalım", Film ve Sinema 7 (Azer 1372/Kasım-Aralık 1993), s. 18-19.

basit bir anlaşmazlığa indirgediği gibi nedenlerle, genellikle Devrim sonrası savaş sinemasına dahil edilmez.[340] Genç sinemacıların ilgisini savaş sinemasına yönelten ilk film, Hasan Karbahş'ın *Diyar-ı Aşıkan* (*Âşıklar Diyarı*, 1984) isimli yapımıdır.[341]

Savaş sineması iki grupta değerlendirilmektedir: İlk grupta, doğrudan doğruya savaşı konu alan, savaş cepheleriyle ilgili meseleleri seyircilere aktarmayı hedefleyen filmler vardır. İkinci grupta ise, savaşın yan tesirlerini ve çeşitli toplumsal kesimlerdeki etkilerini işleyen filmler yer almaktadır. Bu sinema alanında yapılan başka bir ayrım, savaş sırasında çekilen filmlerle, savaştan sonra çekilen filmler şeklindedir. Savaş sürerken, savaş sinemasıyla genellikle yirmi ve otuz yaşları arasındaki dindar yönetmenler ilgilenmiştir. Bu yönetmenlerin, başkarakterlerin şahadet isteğiyle dolu dindar kişilikler olarak tasvir edildiği filmlerinde, "Şahadet en yüce mertebedir", "Fedakârlık güzeldir", "Müslümanın hayatında korkuya yer yoktur" gibi temalar işlenmiştir. Bu filmlerin çoğu, arka arkaya silah sesleri, tekrarlanan şiddet sahneleri, yalancı kahramanlar, düşmanın korkak ve zayıf gösterilmesi ve benzeri zaaflarla yüklüdür. Film kahramanları cesur, yenilmek bilmez, fiziki ve zihnî açılardan olağanüstü bir güce sahip kimselerdir. Ticari amaçlı savaş filmlerinde şiddet sahneleri önemli yer tutmaktadır. Ayrıca, tesadüfler filmin akışında önemli rol oynamaktadır. Eleştirmenler, ilk yıllarda çekilen savaş filmlerinde İranlı kahramanların her açıdan müspet bir karaktere sahipken, Iraklı karakterlerin menfi kişilikler olarak gösterilmesine bu filmlerin bir zaafı olarak işaret etmektedirler.[342] Bu filmlerden büyük kısmı savaşı yeterince incelemeden, bu konuda gereken araştırmaları yapmadan, kulaktan dolma bilgilerle yazılmış senar-

340 Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinema-yi Ceng der Gozar-ı Zaman", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 32.

341 Ali Aruci, "Savaş Sinemasının ve Mekteb-i Sinemanın Doğuş Ümidi Henüz Yüreğimizde Mevcuttur", Ferhenk ve Sinema 28 (Mehr 1372/Eylül-Ekim 1993), s. 10-14.

342 Ali Aruci, a.g.m.

yolara dayanılarak çekilmiştir. Zayıf ve inandırıcılıktan yoksun kişilikler, klişe finaller, bu tür filmlerin ortak özellikleridir.[343]

Savaş bittikten sonra çevrilen savaş filmlerinde aynı niteliklerin hakim olması, bu dönemde savaş sinemasını sathi, klişelerle yüklü ve propagandist bir sinemaya dönüştürmüştür.[344] Yine de en başarılı savaş filmleri, savaştan sonra ortaya çıkan yeni dalga savaş sineması yönetmenleri tarafından çekilmiştir. Cevad Şemgadri'nin *Ber Pal-i Fereştegan* (*Meleklerin Kanatlarında*, 1993) ve İbrahim Hatemikiya'nın *Ez Kerha Ta Ren* (*Kerha'dan Ren*'e, 1993) filmleri, savaş sinemasındaki gelişmenin örnekleridir. Ancak, 1993'ten sonra sinema politikalarındaki değişmeyle birlikte, yeni dalga savaş sinemasının yönetmenleri, savaş sinemasının değerlerini ve savaşın gerçeklerini çarpıtmakla suçlanmışlardır.[345] Kambuzya Pertovi'nin *Bazi-yi Bözörgan*'ı (*Büyüklerin Oyunu*, 1992), savaş karşıtı, hümanist fikirlerin ileri sürüldüğü ve savaşta İranlılarla Iraklıları aynı düzeyde ele aldığı eleştirisiyle karşılaşmıştır.[346] Ahmet Rıza Derviş'in *Serzemin-i Hurşid* (*Güneş Ülkesi*, 1997), Fecr Film Festivali'nde en iyi film ödülüyle birlikte yedi ödül aldığı halde, bu filmin senaryosu savaş karşıtı olmakla itham edilmiştir.[347] Sinema yönetimi bu yıllarda fazla sayıda savaş filmi yapılmasını teşvik ettiği için, bu alanda bir hayli film çekilmiştir. Bu filmler arasında Kemal Tebrizi'nin *Leyla ba Men est* (*Leyla Benimledir*, 1996) isimli filmiyle Ahmet Rıza Derviş'in *Kimya*'sı (1996), istisnai yapımlardır. Tebrizi'nin *Leyla ba Men est*'i, komedi türünde ilk savaş filmidir ve gişe başarısının yanı sıra, eleştirmenlerinde beğenisini kazanmıştır.[348]

Savaş sinemasında kadın ya hiç görünmemiş ya da cephe için hazırlık yapan ya da cepheden dönecek askeri bekleyen

343 "Savaş Sineması: Ali Gabadi, Şiardan Şuura", Ferhenk ve Sinema 28 (Mehr 1372/Eylül-Ekim 1993).
344 Ahmed Rıza Derviş, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 29.
345 Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinema-yi Ceng der Gozar-ı Zaman", s. 33.
346 Mahmut Rıza Gevheri, "Cepheden Sinemaya", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994), s. 49-50.
347 Ahmed Rıza Derviş, Negd-i Sinema 12, s. 30.
348 Muhammed Rıza Babaguli, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 30, 33, 52.

silik bir kişilik olarak yer almıştır. Bu siliklik genellikle, savaş filmi çeken sinemacının İranlı kadını yeteri kadar tanımayışının bir sonucu olarak görülür.[349] Yeni kuşak savaş filmi yönetmenlerinin, kadını savaş sinemasına dahil etmeye çalıştıkları görülüyor. Ahmet Rıza Derviş'in *Kimya*'sı, Beyzayi'nin *Başu, Garibe Kuçek*'inden (1989) sonra kadının savaş sinemasına katıldığı ilk önemli film sayılmaktadır. *Kimya*'nın konusu şöyle: Hurremşehr'in düşman güçleri tarafından abluka altına alındığı anlarda, Öğretmen Rıza, doğum sancıları çeken karısını hastahaneye yetiştirmeye çalışmaktadır. Ancak, yaralıların çokluğundan dolayı Rıza'yı hastahaneye almazlar. Rıza'nın yalvarışları, Şükuh isimli hanım doktorun dikkatini çeker. Hastane ateş altındayken ve her taraftan cam kırıkları, taş parçaları ve toz yağarken, Şükuh'un müdahalesiye Kimya dünyaya gelir. Annesi sezeryan sırasında ölen Kimya, hastanede bulunan herkesin kendi canını kurtarmaya çalıştığı bir sırada hayata başlar. O dakikalarda bir bebeğin hayatı pek önemli görünmemektedir. Rıza, hanımı ve çocuğunu götürmek için bir araba ararken düşmanın eline düşer. Doktor Şükuh, bebek kollarındayken kocasının ölüm haberini alır. Bombardımanların ve arka arkaya gelen hadiselerin etkisiyle ağlamaya bile fırsat bulamadan, bebeği de alarak başka bir şehre gider. Fakat düşman güçleri bu şehre de girmişlerdir ve Iraklılara ait bir tank Şükuh'u takip etmeye başlar. Korku içinde kaçmaya devam eden Şükuh, bebeği kurtararak, kardeşinin bulunduğu şehre gider. Orada iş bulur ve Kimya ile birlikte yeni bir hayata başlar.

Şükuh, doğumunu sağladığı ve ölümden kurtardığı Kimya'ya öz evladı gibi bağlanmıştır. Aradan dokuz yıl geçer. Rıza esaretten döner. Tren istasyonunda, diğer yolcular aileleri tarafından karşılanırken Rıza yalnızdır. Gidecek yeri olmayan Rıza, harabe halindeki okulunu ziyaret ettikten sonra kızını aramaya başlar. Nihayet kızını bulur fakat Şükuh, kızı gibi sevdiği ve bağlandığı Kimya'dan ayrılmak istemez. Sonunda çaresiz ka-

349 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 16.

larak, babasına götürmek üzere Kimya'yı hazırlar. Ama o sırada Rıza, uzun uzun düşündükten sonra, Kimya'nın Şükuh'un yanında kalmasının daha doğru olacağına karar vermiştir. Şükuh'un Kimya'ya sevgisi ve serbest bırakılan esirin ruh yüceliği seyirciyi düşündürtür: Kimya aslında kime aittir ve kimin yanında büyümelidir? Bir tarafta babası, diğer tarafta onu doğumundan itibaren defalarca kurtararak büyüten Şükuh. Bu noktada yönetmen, klişelere düşmeden filmi noktalıyor. Kimya, savaş sonrası hayatın ve yeniden yapılanmanın simgesidir. Eşlerini ve çocuklarını savaşta yitiren bütün annelere babalara aittir o!

Savaş filmlerinin genellikle başarısız oluşu, Farabi Sinema Enstitüsü'nün senaryo aşamasından itibaren savaş filmi konusundaki onaylamalarda aşırı titizlik göstermesiyle neticelenmiştir.[350] Bu tutumu nedeniyle Farabi Sinema Enstitüsü, savaş sinemasının gelişimini engellediği ve bu alanda film yapmak isteyen yönetmenleri başka alanlara yönelttiği şeklinde suçlamalarla karşılaştı.[351] Doksanlı yılların başlarında politik baskıların bir sonucu olarak Farabi Sinema Enstitüsü'nün sinema politikaları değişiklik gösterdi. Dinî sinema alanındaki belirsizlik, çeşitli kurumları, dinî sanatı oluşturmak adına mukaddes müdafaa ve savaş cephelerine yoğunlaşmaya sevk etti. Devrim ve savaş üzerine film yapmak isteyen sinemacılar, Farabi Sinema Enstitüsü ve benzeri kurumlar tarafından teşvik edildiler. 1995'te ilki düzenlenen Mukaddes Müdafaa Sineması Semineri'nden sonra, yönetmenlerin savaş filmlerine ilgisi arttı.[352] 1995'ten itibaren savaş filmi sayısında belirgin bir artış göze çarpmaktadır. Bu filmlerin ekseriyeti, öncelikle ısmarlama filmler oluşu nedeniyle, başarısız bulunmaktadır.[353] Bu yıl-

350 Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi. Film (Festival Özel Sayısı) 46.

351 Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat.

352 Nasır Şafak (Mukaddes Müdafaa Sineması Müdürü) ile söyleşi, a.g.m.

353 Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinema-yi Ceng der Gozar-ı Zaman", s.32-34; Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 12, s. 17-18. Zem, bu söyleşide savaş sineması adına üretilen kalitesiz filmler nedeniyle, seyircinin gündelik ihtiyaçlarına cevap vermek amacıyla böyle filmlerin üretimini teşvik eden televizyon kurumunu sorumlu tutmaktadır.

larda savaş sineması konusunda acele edilmesi nedeniyle, bu sinemanın, protokol icabı yapılan, göstermelik ya da müzelik bir sinemaya indirgendiğinden söz edilmektedir.[354]

Savaş filmleri, İran sinemasının evrensel bir dile sahip olmakta en zorluk çeken türü sayılıyor. Savaş sineması yerine genellikle Mukaddes Müdafaa Sineması başlığı altında değerlendirilen bu sinemanın dünya sinemalarına açılamayışı, bu sinemada dinî ve milli unsurların yoğunluğu ve Aşura gibi dinî hadiselerden ilham alınışı olarak gösteriliyor. Fakat mesela *Gebbe* filmi, dinî ve milli unsurların yoğunluğuna rağmen dış festivallerde ödül alabiliyor. Bu durumda, İran savaş sinemasının kaynaklandığı değerleri koruyarak evrensel bir dil yakalamasının nasıl mümkün olacağı şeklinde bir soruya cevap aramak gerekiyor.[355]

İran savaş sinemasının, dünya savaş sinemasının yerleşmiş unsurlarını kullanmadan oluşması gereğinin vurgulanması, bu sinemanın ayırıcı vasfının ne olduğu sorusunu gündeme getiriyor. Hüccetülislam Zem, İran savaş sinemasının gerilim, heyecan ve tahrike dayalı olarak oluşmaması gerektiğini düşünmektedir. Zem, savaşta ve savunmada tahrikle ve kışkırtmayla savaşa yönlendirmenin, bir tür baskı olacağı inancındadır:

> Tahrik, hakikati örterek, insanın hakikatten sapmasına sebebiyet verir. İslami sinemanın asıl unsuru, tahkik ve tetkik ruhu verebilmesidir. Dinde zorlama yoktur. Baskı saadet getirmez. Dinimizin usul ve füruunun ispatı için bile heyecandan istifade etmek gerekmiyor. Emri bil maruf nehyi anil münker, heyecandan nehyetme ve araştırma duygusunu emretme olarak anlaşılmalıdır. Maneviyatın yayılması için heyecanların tahrikini sağlayan yöntemlerden yararlanma yoluna gitmemeliyiz.

354 Seyfullah Dad ile söyleşi, İran.
355 Mehnaz Talebniya, "Sinemayi Defa-i Mukaddes, Ançe Gozeşt, Ançe Migozared ve Ançe Bayed Begozared", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998), s. 41.

Taziyelerde dinleyicileri gözyaşlarına boğan abartılı ve gerçekdışı tasvirleri de aynı nedenle hatalı bulan Zem, heyecan ile coşku arasında şöyle bir ayrım yapıyor:

> Belki, İslamiyet'in doğuşu yıllarında savaş meydanlarında söylenen recezler nedir, diye sorarsınız. Savaş meydanlarında recez okumak ve slogan atmak tahrik değildir. Bunlar, mücahitlerin tefekküründe bir coşku meydana gelmesine sebep olur. İmandan kaynaklanan hareket, salih bir ameldir. Mücahitlerin savaş meydanlarındaki amelleri marifete dayalıdır, salih ameldir. Geçirdiğimiz savaşta biz halkın marifeti yönünde çaba gösterdik. Cihat da şahadet, iman ve marifetin varlığıyla mümkündür. Şehit, şahadetinden önce, Allah yolunda cihat bilincine ulaşmıştır; ani bir heyecanla bu mukaddes sahaya girmemiştir.[356]

Hatemikiya'nın savaş sineması arayışı

İbrahim Hatemikiya'nın filmleri, İran savaş sineması arayışlarının ideale en yakın ürünleri olarak görülmektedir. Savaş sineması alanındaki klişeleri kıran bir yönetmen olan Hatemikiya, zaferleri veya yenilgileri değil de insanı merkez alan bir savaş sineması idealinden söz etmektedir. Sinema şeytani midir, rahmani midir; ya da sinema, Batı kültürünün bir taşıyıcısı mıdır? İslami sinema mümkün müdür? Hatemikiya'nın filmleri, dinî kaygılarla sinemaya yöneltilen bu sorulara bir cevap arayışı olarak da tarif ediliyor.[357]İran sinemasının ilk dalgası, ellili yıllarda, her şeyden ziyade bu ülkede sinema sanayiini kurmaya dönük çabaları içeriyordu. Gümüş perdede altmışlı yıllarda ikinci dalganın kıvılcımları parlamaya başladı. Hatemikiya, İran sinema tarihinde üçüncü dalgaya mensup bir sinemacıdır. Bu dalgaya mensup sinemacılar, Devrim'e bağlılıkları nedeniyle, geçmişteki sinemaya öfkeyle baktılar. Farklı ve yeni konulara yönelerek, eski sinemayla bütün bağlarını kopardık-

356 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est".

357 Mesud Zencani, Camea (13 Esfend 1376/4 Mart 1998).

larını ilan ettiler. Bu sinemacılar arasında sadece Hatemikiya, kendine has bir sinema çizgisini tutarlı bir şekilde sürdüren bir yönetmen olarak gösteriliyor.[358]

1961/Tahran doğumlu olan Hatemikiya, beş çocuklu, geleneksel bir dindarlığı olan bir ailenin tek oğludur. Ortaöğrenimini dinî tedrisatı olan bir okulda tamamlamış ve Devrim'den önce amcasının oğlunun seçtiği birkaç film dışında film seyretmemiştir. O yıllarda, diğer dindar aileler gibi Hatemikiyalar'ın evlerinde de televizyon yoktur. Öğrenimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdüren Hatemikiya, mesleki kariyerine 1980'de yaptığı bir belgesel filmle başladı. Yedi yıl cephede bulundu; bu nedenle, kendisini sinemaya savaştan gelen bir yönetmen olarak adlandırıyor. 1987 ve 1988'de yaptığı *Gözcü ve Muhacir* filmlerinin müspet ve irfani kahramanı, bundan sonra yapılan savaş filmlerinin çoğundaki karakterlere tesir etti.[359]

Hatemikiya, *Ez Kerha Ta Ren* (*Kerha'dan Ren*'e, 1993) filmiyle, savaş sineması alanındaki kendine has çizgiyi geliştirmeyi sürdürdü. "Dinî ve devrimci bir mesajı bütün dünyaya ulaştıran ilk film" olarak gösterilen *Kerha'dan Ren'e*, "Temel konularda uzlaşmaya yanaşmadan, Batılılara gümrük vergisi vermeden, entelektüellere dönük Batı festivallerinde ödül alma amacı gütmeden yapılmış slogansız bir film" olarak değerlendiriliyor.[360] Kendi sinema anlayışını, devrimci karakterli bir sinema olarak nitelendiren ve sinemayı devrimin ifadesi için geçerli ve önemli bir araç olarak gören sanatçı, *Kerha'dan Ren'e* filmi üzerine şunları söylüyor:

> Batı, İran halkını bütün savaş boyunca itham etti ve dünya kamuoyunu Devrim kuşağı konusunda yanılttı. İşte bu Batı sistemiyle mücadele benim esas hedefimdir.[361]

358 Cabir Kasımali, "Yek Dehe ba İbrahim Hatemikiya: Ruyaha", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 218.

359 Mehnaz Talebniya, a.g.m., s. 37.

360 Mesud Ferasti, "Gurbet Yangını, Kerha'dan Ren'ye Bir Bakış", Sure 6 (Şehriver 1372), s. 42-43.

361 "Ez Kerha Ta Ren: Feryadı Kerha, Cari der Besteri Zeman", Keyhan Hevayi (Nevruz 1372/1993).

Kerha'dan Ren'e'de Hatemikiya, "İmanını ve vatanını müdafaa ederken, kimyasal silahla yaralanan bir gönüllü askerin, kimyasal silah üreten ülkeler arasında ilk sırada bulunan, aynı zamanda Said gibi hastalara terörist muamelesi yapan bir ülkeye tedaviye gidişini" anlatıyor.[362] Filmin kahramanı Said, Iraklıların kimyasal silah attığı Huzistan'da, Kerha Nehri kıyısında kimyasal silahın etkisiyle görme yeteneğini yitirmiştir. Devlet Said'i, bir grup kimyasal silah malulü ile birlikte tedavi için Almanya'ya gönderiyor. Devrim'den sonra Almanya'ya göç eden ve Berlin'de bir Almanla evlenen kız kardeşi Leyla, Said'i buluyor ve ilgileniyor. Gözleri iyileştikten bir süre sonra Said, kimyasal silahların tesiriyle kanser olduğunu öğreniyor...

Hatemikiya'nın kahramanları düşmana, ellerinde silah varken bile saygıyla yaklaşıyorlar. *Kerha'dan Ren'e*'de, Iraklı ve İranlı yaralılar aynı bağlamda gösteriliyor. Muhacirde İranlı savaşçı, gözetleme kulesini bombalamak için, Iraklı savaşçının kuleden inmesini bekliyor. Savaş sinemasında silahların ve bombaların kokusu hissedilir. Hatemikiya'nın filmleri ise savaş ve hayat üzerine tefekkür filmleridir. Esasında Hatemikiya da İran savaş sineması tabirini kullanmayı sevmiyor ve bunun nedenlerini şöyle izah ediyor:

> Savaş sineması genellikle zaferlerden ve yenilgilerden söz eden bir sinemadır. Savaş bitince filmin kahramanları kışlalarına ya da merkezlerine dönerler. Ama İran-Irak savaşından sonra, zaten sivil hayattan gelmiş olan İranlı savaşçılar sivil yaşantıya döndüler. Dünya savaş sinemasından edindiğim izlenim, savaşın asıl değerinin ona katılan kişilerin değeriyle ölçülebileceği oldu. Savaş çok çirkin, kötü bir durum olarak kabul edilir, hiçbir sanatçı onun propagandasını yapamaz. Eğer savaş Almanya için çok utanç veren bir tecrübe olduysa, Vietnamlılar için gurur kaynağı olmayı sürdürüyor. Bu durum, İranlı gönüllü askerler için de geçerlidir. Savaş yılları bu gönüllü askerler için en güzel dönemdi. Ölümün

362 Ferhenk ve Sinema 23 (Ferverdin 1372/Mart-Nisan 1993).

> gölgesi altında dostluklar daha güçlü, derin ve samimiydi. Bu nedenle de, bizim savaş sinemamızla dünya savaş sineması arasında fark vardır. Savaş sinemasında halk savaşın tesiri altındadır, hedef yenmek ya da yenilmektir. Bizim sinemamızda savaş insan merkezlidir.[363]

Hatemikiya'nın kahramanları, iyi yürekli ya da iyiliğe yatkın kimselerdir.[364] Cephede savaşan kahramanlar barış için şahadete koşuyorlar.[365] Bu savaşçılar güçlü, gösterişli, iddialı ve savaş yanlısı değiller. Savaş propagandası yapmıyorlar. Cihada inancı, şehadeti övüşü nedeniyle Hatemikiya'nın savaşı savunduğu sanılıyor. Ancak o savaş sahnelerine son derece sınırlı yer verdiği filmlerinde savaşı sevmediğini hissettiriyor. "Savaş bize yükletilmediği sürece savaşmamalıyız. Bize savaş açıldığı takdirde bütün gücümüzle düşmanı durdurmak için savaşmalıyız" şeklinde bir inancı vurguluyor. Bu temalar, *Dideban*'da (*Gözcü*, 1987), başkalarının hayatı için kendini feda eden Arif'in hikâyesinde belirginlik kazanıyor. Düşmanın ön cepheyle ordu birliklerinin arasındaki ilişkiyi kestiği bir sırada Arif, gözcü olarak görevlendirilip ön cepheye gönderiliyor. Elinde dürbünüyle ilerleyen Arif, kimsenin görmediği şeyleri fark etmeye başlıyor. Cephe içinde ilerledikçe, korkularından ve bağlılıklarından arınarak aşıkane bir cesarete kavuşuyor. Patlamalar dikkatini çekmez oluyor. Dünyevi bağlılıklarını terk ederek ilerliyor. Sonunda, dünyaya bağlılığının tek sembolü olarak kalan motosikletini de terk ediyor: Nihayet, fena âlemine varma noktasına ulaşıyor, diğerleri yaşasın diye kendini feda ediyor. Halbuki Rambo, sadece kişisel prestijini korumak amacıyla savaşıyor, kendisine ve ülkesine zafer kazandırmak için yüzlerce kişiyi öldürdükten sonra sevdiği kadına dönüyor.[366]

363 "Nigahi be Asar-ı Sinema-yi İbrahim Hatemikiya", s. 116-133.
364 Nasır Safariyan. "Ez Kerha ta Ren", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 224.
365 Cabir Kasımali, a.g.m., s. 220.
366 "Nigahi be Asar-ı Sinema-yi İbrahim Hatemikiya".

Hüccetülislam Ali Efsahi, Hatemikiya'yı, "tarihî hüviyetini arayan bir kuşağa mensup bir yönetmen" olarak tanımlıyor. "Bu kuşak, tarihi ve hüviyeti arasında bir çatlak oluştuğunu görünce sessiz kalmıyor, Hatemikiya gibi itiraz ediyor."[367] Nitekim, Hatemikiya'nın ilk filmi *Hüviyet* (1986), yaralı bir gönüllü askerle karıştırılan Celil Fercad'ın, bu nedenle kendi kimliğini sorgulamaya başlamasını konu alıyor. Herkes ona, yapmadığı ve yaşamadığı şeyler nedeniyle, gönüllü olarak cepheye gittiği ve yaralandığı için saygı gösteriyor. Önceleri bu saygı ve takdir gösterilerinden hoşlanan Fercad, bir zaman sonra vicdan azabı duymaya başlıyor. Derken, kendisine kimlik kartıyla ilgili kaygıların ötesinde, yeni bir gözle bakma ihtiyacı duyuyor. Bu yeniden tanıma çabasıyla, yeni bir şüpheye kapılıyor: Acaba doğru bir hayat mı yaşamaktadır? Bundan böyle aynı hayatı sürdürmesi doğru olur mu?[368]

Hatemikiya'nın ilk filmlerinde, kadın hemen hemen hiç yer almaz. Bazen hastane sahnelerinde hemşirelere rastlanır. Dideban ve Muhacimde, kadından eser yoktur. *Vasl-ı Nikan*'da (*İyilerin Kavuşması*, 1992), savaşçı artık şehre dönmüş olduğu için kadın karakterler yer alıyor. Fakat bu filmin başoyuncularından Meryem, olumlu bir karaktere sahip değildir. Emir ve Meryem arasındaki ilişki, aşktan yoksundur. Bu çift, sanki bir görevi gerçekleştiriyormuş gibi evlenmeye hazırlanıyorlar. Emir, savaş bittikten sonra itibar edilmez olan değerleri diriltmenin kaygısını taşıyor. Meryem ise, onun bu kaygılarını anlamaktan uzak kusurlu bir kişiliktir; hem Emir'le birliktedir hem de ona engel olmaktadır. Kadın bu filmde, maddiyatı ve fiziki âlemi temsil etmektedir.

Fakat Burc-u Minu'da (Minu Burcu) rollerin değiştiğini görmekteyiz. Musa, savaştan döndükten sonra Minu'ya duyduğu aşk nedeniyle geçmişinin üstüne bir sünger çekiyor. Geçmişi hatırlatan her şeyden, hatta Minu'nun şehit olan kardeşi ve kendisinin silah arkadaşı olan Mansur'un resmini bile görmek-

367 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 215, s. 120.
368 Emir Purya, a.g.m., s. 213.

ten kaçınıyor. Musa, Minu'yla evlenmekten başka bir şey düşünmüyor ama aynı zamanda evliliğin ruhun esareti olduğuna inanıyor. Gelişen olaylar neticesinde Minu, Musa'yı evliliklerinin, ahiretten, semadan ve cennetten kopmak olmayacağına ikna ediyor. Musa'yı, unutmaya çalıştığı geçmişle yüzleşerek görevlerini yerine getirmeye razı eden de Minu'dur. *Vasl-t Nikan*'daki bilinçsiz ve bir engele dönüşen kadının aksine, *Burcu Minu*'da bilinçli ve yapıcı bir kadın karşımıza çıkıyor.[369]

Kadın ve erkek ilişkisi, Hatemikiya'nın eserlerinde genellikle bir aile yaşantısı çerçevesi içinde veriliyor. *Hakester-i Sebz* (*Yeşil Kül*[370], 1994), Hatemikiya'nın bir kadın ve erkeğin aşkının geniş bir şekilde işlendiği ilk filmidir. Hatemikiya bu filmi, Bosnalılarla dayanışma amacıyla yapmıştır.[371] Film, Hadi isimli bir sinemacının bir film çekmek amacıyla Bosna'ya gitmek için uçağa binişiyle başlıyor. Hadi uçakta, yaralı arkadaşı Aziz'in kendisine gönderdiği paketi açıyor. Paketten bir teyp, bir askere ait madalyonun yarısı ve bir genç kız fotoğrafı çıkıyor. Aziz kasette Hadi'den Bosna'da Fatıma isimli genç kızı aramasını rica ediyor. Aziz'e ait yarım madalyonun öteki yarısı bu genç kızdadır. Hadi, Yugoslavya'ya giden trende Hanife isimli Bosnalı bir genç kızla tanışıyor ve onun yardımıyla Hırvatistan'a gidiyor. Ama Hırvatlar onu sınırdışı ediyorlar. Hadi, Hanife ve daha sonra kendilerine katılan fotoğrafçı arkadaşı Asger'le birlikte tehlikeli bir yoldan Bosna'ya ulaşıyor. Fatıma'yı aramayı sürdürürken Hadi, kendisini arkadaşı Aziz'in yerinde hissediyor ve onun başına gelenleri yaşar gibi oluyor. Boşnakların Sırplara saldırdığı bir sırada Hadi, Fatıma'nın kısmen yıkılmış olan evini buluyor. Ama tam bu sırada yaralanıyor ve hastaneye götürülüyor. Kızılhaç ekibi onu arka cepheye taşırken, cebinden *Aziz*'e ait madalyonunun yarısı düşüyor. Bir süre sonra Fatıma bu madalyonu buluyor ve Aziz'i aramaya başlıyor...

369 Muhammed Rızairad, "İbrahim der Huzur", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996), s. 237.
370 Türkiye'de *Yeşil Küller* olarak bilinir.
371 Muhammed Rızairad, a.g.m., s. 235.

SİNEMA VE KADIN

Sinemanın handikapı kadın

Devrimden hemen sonra, İran'ın bir sineması olabileceğine ihtimal verenler bile, kadınların bu sinemada alacağı yeri tasavvur edemezlerdi. Sinema, kadının kamusal alanda yer alışı ve mahremiyet değerlerinin yeniden tanımlanışında kaçınılmaz bir şekilde tartışma gündemine dahil olmaktadır. Dinî açıdan bakılınca, kamusal alana hicaplı olarak çıkması beklenen kadının perdede bu kadar yakından izlenebilmesinin bir açıklaması olmalıydı. Namus, iffet ve mahremiyet gibi değerlerle ilgili görülen yüzlerce yıllık kabullerin, bu kabullerin vahiyden kaynaklanmadığı öne sürülse bile, bir devrimle birlikte değişmesi beklenemezdi ve bu konudaki değişikliklerin de makul açıklamaları olmalıydı. Nitekim, İran sinemasının en önemli handikapı hâlâ, kadın oyuncuların perdede yer alış biçimidir. Filmin yapımı sırasında kadın sanatçılarla ilgili olarak söz konusu edilebilecek başlıca meseleler şöyle sıralanmaktadır: Kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, elbisesi, koşması, dans etmesi ve jimnastik yapması, duygularını ifade ediş biçimi, makyajı, ziyneti, erkeğe benzetilmesi, eşi rolünde namahrem bir erkeğin oynayışı; ehlikitaptan tesettürsüz kadınların sinemadaki görünümü...[372]

372 Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, a.g.m., s. 33.

Filmlerde, aile içi ilişkilerde de kadın tesettürlüdür. Erkek ve kadın oyuncu, filmdeki ilişkileri ne seviyede olursa olsun birbirlerine karşı mesafeyi korumalıdır. Bütün bu gerekliliklerin, özellikle Devrim öncesini konu alan ya da ülke dışında çekilen filmlerdeki gerçekliği, tabiîliği zorlamaları nedeniyle, yönetmenleri sınırladığından söz ediliyor. Filmlerde kadınların örtülü bulunmaları gereği, süperstar sineması olmaması, kadın-erkek ilişkilerindeki ölçülülük ve aşk konusunun işlenemeyişi veya işleniş biçimi, İran sinemasının dış pazarlara açılmasında en önemli engelleri sayılıyor.[373] İranlı kadınların sinemada tesettürlü rol alışları, dış festivallerde, yabancı basın yayın organlarında eleştirilere konu oluyor ve filmlerde cinselliğe yer verilmeyişi, rakkaselerin bulunmayışı, mahrem kadın-erkek ilişkilerindeki mesafe, İran sinemasının eksiklikleri olarak telakki ediliyor.[374]

Bunların yanında sinema, İranlı kadınların sosyal, kültürel ve siyasal alanlarda ve aile içindeki konumlarını açıklayıcı bir işleve sahiptir. Mahmelbaf'ın *İyilerin Düğünü*'nü yurtdışında izleyenler, "İran'da kadın sahiden de fotoğrafçılık yapabiliyor mu, fotoğraf stüdyosu açabiliyor mu?" diye sormuşlardır.[375] Azeri gazeteci Svetlana Necefova, Tahran'da Rahşan Beni İtimat'ın stüdyosunda kadın oyuncularla çalışmalarını izlerken İranlı kadınlarla ilgili önyargılarının yıkıldığını, tesettürün aslında kadınların özgürlüğüne ve kendilerini geliştirmesine engel olmayabileceğini müşahade ettiğini yazmaktadır.[376] Yönetmen Tehmine Milani, 1993 yılında Harvard'da yazar ve mütercim bir grup İranlı kadınla birlikte davetli olarak katıldığı bir seminer için, "Bu davete katılan kadınlar, İranlı kadınları ezilmiş ve anti-sosyal sanıyorlardı. Çalışmalarımızı gördükleri zaman çok şaşırdılar" demektedir.[377]

373 Behmen Maksudlu ile söyleşi, a.g.m.
374 Keyhan Havavi (9 Dey 1371/30 Aralık 1992).
375 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 87.
376 Svetlana Necefova, İran Görüşleri: Bir Ömre Sığmayan Arzular, Bakû: Şark ve Garp Yayınevi, 1992, s. 73.
377 Film 152 (Dey 1372/Aralık 1993-Ocak 1994), s. 17. Milani, 1997'de 8 Mart

Kadın oyuncuların sinemada yer alışı, dindar sanatçılar için bile beklenmedik bir gelişmedir. Dindar kesimlerde, sinema fesat yuvası gibi algılanıyor, oyunculuk günah sayılıyor, oyuncular tekfir ediliyordu. Bu yargılar, o dönemlerde sinemada kadının yer alış biçiminden kaynaklanıyordu. Farsi filmlerin etkisiyle kadın oyuncu, seyircinin belleğinde, hafifmeşrep kadın olarak yer etmişti.[378] Yıldız olma emelini taşıyan figüran genç kızlar, farsi film yapımcıları kanalıyla fuhuşa itiliyorlardı.[379] Devrimden sonra sinema ortamında meydana gelen değişmelere rağmen, özellikle kadın sanatçılar konusundaki tereddütlerin bütünüyle aşıldığı söylenemez.[380] Şah dönemi sinemasında kadın oyuncuların bulunuş biçimi, toplumun hafızasından bütünüyle silinememiştir. Bu bakımdan, sinemaya bir belirsizliğin hakim olduğu Devrim'in ilk yıllarında, çevrilen filmlerde kadın oyuncu hemen hemen hiç yoktur. Bu döneme ait *Sefir* (Feriberz Salih, 1983) gibi geniş bir kadroyla çevrilen filmlerde kadın, figüran olarak bile yer almamıştır. Yapımcılar, gösterimde problem olabileceği kaygısıyla, içinde kadınların bulunmadığı senaryolara yönelmişlerdir.[381]

Devrim'den yirmi yıl kadar sonra, Devrim sonrası sinemasında kadın oyuncuların erkek oyunculara nispeten daha büyük bir gelişme gösterdiği söylenmektedir.[382] Eleştirmenler ve sanatçılar, Devrim'den sonra sinemada kadın unsurunun daha gerçek ve iddialı bir kişilik olarak yer ettiğini dile getiriyorlar.[383] Kadınlar sinemada yönetmen yardımcısı, yönetmen, kostüm ve sahne yönetmeni ve yapımcı olarak kendilerini kabul ettirmişlerdir. Kadının kamusal alandan ve hayatın tabiî akışından

---

Dünya Kadınlar Günü dolayısıyla Berlin Sanatlar Akademisi'nin daveti üzerine gittiği Almanya'da da benzeri bir şaşkınlıkla karşılandığını anlatmaktadır. Tehmine Milani ile söyleşi, Zenan 35 (Tir 1376), s. 15.

378 Şehla Lahici, a.g.m., s. 170.

379 Cemal Ümid, Tarih-i Sinema-yı İran 1279-1357, s. 450, 455.

380 Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

381 Tehmine Milani, Zenan 32, 36.

382 "Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?", Zenan 36 (Mordad 1376/Temmuz-Ağustos 1997), s. 60; Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997), s. 36.

383 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?".

dışlanamayacağı kabulüyle birlikte, onun sinema perdesinde yer almasının da kabulü gerekmiştir.[384] Dinî açıdan kadının sinema oyunculuğu meşruiyet kazanmış ve temizlenen sinema ortamı nedeniyle, oyunculuk herkes için saygın bir meslek sayılmaya başlanmıştır. Rafsancani, "Bizim sanatçılarımız, kadın ya da erkek, saygı görmemekten yakınıyorken, şimdi herkesten saygı görüyorlar; işte gerçek devrim bu!" demektedir.[385]

Bazı şikâyetler üzerine, Ayetullah Humeyni'nin, televizyonda yayınlanmakta olan dizi ve filmlerin genellikle sakıncasız olduğu ve seyredilebileceği şeklindeki açıklaması, bu alanda karşılaşılan sorunlarda başvurulan en geçerli ölçüdür.[386] Yine de mahremiyet ölçülerinin sağlanmasındaki güçlükler nedeniyle, kadın oyuncularla ilgili tartışmalar sürüp gitmektedir. Bazen bir filmde oynayan kadın oyuncunun giyinişi veya makyajı, bazen de televizyon dizisindeki kadının hareketleri sert endişelerle tepki görmektedir. Sinema alanında faaliyet gösteren bazı din adamları, ekrandaki oyuncunun, oynadığı rolün gerektirdiği gibi görünmesi ve davranmasının kabullenilmesi gerektiği kanaatine varmışlardır.[387] Bazen, çevrilen filmlerin çoğunun, şer'î açıdan uygun olmadıkları halde zaruret nedeniyle caiz sayıldığı dile getirilmektedir.[388] Bu tartışmalara katılan Ayetullah Hamaney, kadınların sinemada ve tiyatrodaki rollerini şöyle değerlendirmektedir:

> Eğer kadın tiyatro ve sinemaya kendi tabiî haliyle, tabiî vaziyetiyle iştirak etmişse, bu, haram değildir. Elbette namahrem olan kadın ve erkeğin birbirleriyle temas etmemesi kaydıyla... Bu zaten her yerde haramdır. Kadınların tiyatroda ve sinemada şehvet uyandıracak bir şekilde yer alması ve bu çağrışımı yapacak konuşmalar yapması da haramdır.

384 Şehla Lahici, a.g.m., s. 172.
385 Hamid Nafici, a.g.m.
386 Ekber İrani, a.g.m., s. 38.
387 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est".
388 Muhammed Medetpur, Dinî Açıdan Sinema Semineri, Tahran, Zen-i Ruz 1591 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997).

> Öyleyse, kadın sinemaya veya tiyatroya normal haliyle iştirak etmişse, ahlaki bakımdan bütün hareketlerine dikkat ediyorsa haram değildir.[389]

Neticede kadın oyuncu sinemada bazı ölçülerin sağlanmasına bağlı olarak yer alabilir: Mesela, Müslüman kadının mutlaka iffetli, takvalı ve çocuklarının eğitimi konusunda mesuliyet duygusuna sahip bir kişilik olarak gösterilmesi gerekmektedir. Kötü ahlaklı, genç kızlara kötü örnek teşkil edecek tiplerden kaçınılmalı, fedakâr eş ve merhametli anne tipleri tercih edilmelidir. Kadın oyuncu filme, cinsel bir çekicilik unsuru olarak dahil edilemez. Kadın oyuncuların bedenleri ön plana çıkarılamaz... 1996 Sinemacılar Rehberi'nde yer alan kurallardan biri, filmlerde kadın oyuncuların yüzünün çok büyük gösterilmemesi gerektiğidir.[390]

Filmlerde kadınların sınırlı olarak gösterilmesi, filmlerin dilini de etkilemiştir.[391] Kadınların görüntülenmesi konusundaki belirsiz çerçeve, yönetmenlerin filmlerini kadiri merkezli olarak oluşturmalarında caydırıcı bir etken sayılmaktadır. Çünkü senaryolarda yapılması öngörülen değişiklikler, genellikle kadınlarla ilgili olmaktadır. 1987'den 1993'e kadar olan dönemde kadınlar oyuncu, yönetmen ve hoca olarak son derece faal görünmektedir. Bu tarihten sonra, İslami kurallara daha uygun bir sinema oluşumu amacıyla, kadınların filmlerde gösterimi bir dizi kuralla sınırlandırıldı. Kadın oyuncunun gülmesi, koşması, eğilip doğrulması gibi konularda sınırlamalar getirildi.[392] Fakat bu kuralların sinemaya tam olarak tatbik edildiği söylenemez. 1993'ten sonra çekilen birçok filmde kadın oyunculara yakın çekim yapıldığı, kadın oyuncunun yakın planda göründüğü, koştuğu, güldüğü, makyajlı olduğu görülebiliyor.

389 Ayetullah Hamaney, a.g.e., s. 11.
390 Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997), s. 46; "Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?", s. 60; Behmen 32 (1375), s. 4.
391 Hamid Nafici, a.g.m.
392 Nuşabe Emiri, "Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?", Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997).

Sinemanın kusurlu kadınları

Sinema bu denli ileri gittiği, sosyal gerçekçi bir anlayışı benimsediği halde, İranlı kadının hakiki çehresini yansıtması konusunda kusurlu sayılır. Bu konudaki şikâyetlerin başta geleni, kadınların filmde göstermelik bir şekilde yer etmesi ve karar verici bir konumda bulunmayışıdır. Kadın karakterler her zaman erkek karakterler tarafından yönlendirilirler. Hatta bazen bu nedenle son derece saçma şeyler yaparlar.[393] Şehla Lahici'ye göre, Devrim öncesi sinemasının takvasız bebeği, Devrim sonrası sinemasının ilk dönemine takvalı bebek olarak intikal etmiştir.[394] Daryuş Mehrcuyi gibi yönetmenlerin filminde kadın, felsefi bir anlamda başroldedir. Fakat bu kadınlar toplumun içinden gelmezler, hepsi de entelektüel bir yönetmenin tefekkürünü yansıtırlar.[395]

İsfahan'da Hz. Fatıma'nın doğum günü münasebetiyle düzenlenen Kevser Sineması şenliklerinde, sinema sanatçıları bu konuyu tartıştılar. Bu tartışmaya katılan sinemacıların, sinemada kadınların varlığının son derece renksiz olduğunu düşündükleri görülmektedir: Televizyon dizisi *İmam Hasan*'ın yönetmeni Mehdi Fehimzade, sınırlamalar nedeniyle, sinemanın İranlı kadını yansıtmakta yetersiz kaldığını ifade etmektedir:

> Sinemada kadını yakın planda veremezsek, onun öfkesini veya aşkını nasıl yansıtabiliriz; şahsiyetini nasıl derinleştirebiliriz? İranlı kadınlar normal yaşantılarında sanat dallarının, özellikle sinemanın yansıttığından çok daha başarılılar.[396]

393 Mehtap Mansur, Zenan 36 (Mordad 1376/Temmuz-Ağustos 1997).

394 Şehla Lahici, a.g.m., s. 172.

395 Nuşabe Emiri, a.g.m., s. 34.

396 İsfahan'da Hz. Fatıma'nın doğum günü münasebetiyle Kasım 1997'de yapılan Kevser Sineması şenlikleri tebliğleri, Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997). Hüccetülislam Zem, kadının sinemada ele alınış biçimini benzeri bir şekilde şöyle eleştirmektedir: "Biz sosyal ve kültürel konularda kadını dinî açıdan olması gerektiği gibi görebilmiş değiliz. Bu nedenle de sonuçta her zaman kadın konusunda ifrat ve tefrite düşüyoruz. Bazen varlığını bütünüyle yok sayıyoruz, bazı yerlerde de onu gereğinden çok büyütüyoruz.

Kültürel idealleştirme, kadının sanat alanlarında işlenmesinin en büyük engelidir. Bu idealleştirme nedeniyle, kadının perdede olumsuz bir karakter olarak yansıtılması zorlaşıyor. Bunun yanında, kadının sinemada örtülü olarak yer alması gereği de, filmlerdeki karakter çeşitliliği açısından bir problem teşkil ediyor. Örtüye atfedilen anlam, kadının olumsuz bir kişilik olarak gösterilmesine engel oluyor. Bu yüzden, kadının sinemadaki varlığı hakikatteki varlığına göre daha sınırlıdır. İrşad Bakanlığı Müşaviri Fatıma Behzadpor, kadının haysiyetiyle ilgili kabuller nedeniyle, sanat alanları bu alanlara bulaşan kötülüklerden tamamıyla temizlenmedikçe kadının dinî sanatlar alanında yeteri kadar yer alamayacağı ya da suni bir şekilde sunulacağı görüşündedir".[397] Behzadpor'a göre, rollerle ilgili tabular geliştirmek gerekmiyor fakat sinemada iradesiz, cahil, süslü bir bebek gibi gösterilmesi, bu gidişle kadınların varlığına telafi edilmez darbeler indirecektir. Kadının ailedeki konumuna verilen önem nedeniyle sinemada bu hususun vurgulanmasına özen gösterilse de, tekdüze karakterler, oluşturulmak istenen modeli zayıf düşürmektedir. Bu durumda, sinemada kadının ailedeki rolü kadar, beşeriyetin kültüründe ve tefekküründe meydana getirdiği yapıcı rolün de aynı seviyede vurgulanmasına dikkat edilmelidir.[398] Sinemada kadının tasviriyle ilgili kurallar ve sinemadaki kadın tipleri, topluma sunulmak istenen kadın modelinden hareketle biçimleniyor. İdeal kadın modeli, şüphesiz, Hz. Fatıma'dır. Fakat Hz. Fatıma'nın modelliğinden çok söz edilse de, televizyon ve sinema kanalıyla Hz. Fatıma'nın bir model olarak sunumunda başarı gösterildiği söylenemez. Televizyon programlarında en fazla yer verilen, ev işiyle meşgul ve kendini ikinci cins olarak kabul eden kadın tipleriyle topluma kadın ve aile konularında yan-

Şüphesiz kadın ruhsal, düşünsel, fiziksel açılardan erkekten farklıdır ve bu, kadın için bir kusur değildir." Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 12, s. 16.

397 Fatıma Behzadpur, "Tasvir-i Zen der Sinema-yi İran", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 12.

398 Fatıma Behzadpur, Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997).

lış mesajlar gönderilmesi, bir kaygı konusudur. Kevser Sineması şenlikleri, sinemada kadınların İslami kültüre uygun bir şekilde yer almaları ve kadın sinemasının Hazreti Fatıma'dan ilhamla yüksek derecelere ulaşması temennisiyle, faaliyete geçmişti.[399] Belki de sinemada eksik olan, Hz. Fatıma'nın ve Müslümanların hürmet ettiği öteki mübarek kadınların tasviriydi. Sinema eleştirmeni Nuşabe Emiri, bu eksiklik konusunda farklı bir yaklaşımda bulunuyor:

> Mesullarının Hz. Zeynep'ten (a.) model olarak söz ettiği bir toplumda, Zeynep'i sinemaya aktaramayacak mıyız? Hem, Zeynep sadece tarihteki Zeynep'ten ibaret değildir ki...[400]

Yazar Zehra Rahneverd de, sinemada eksik olanın tarihî simalar değil, Devrim'den sonra şahsiyetinde ve konumunda büyük bir değişiklik meydana gelen İranlı kadın olduğu görüşündedir:

> Neden önümüzde somut örnekler varken tarihe bakışı yeğliyoruz? Daha ziyade soyut çalışıyoruz, somutla ilgilenmiyoruz. Bu tarihe bakışla, kadını karar verici bir kişilik gibi değil de bir tepki unsuru gibi algılıyoruz. Her zaman televizyonda erkeği kitap okuyor vaziyette, kadını yemek pişirirken veya sebze ayıklarken görüyoruz. Niye kadını ille de aşçı ya da duygusal ve kargaşa çıkartan bir unsur olarak göstermekte ısrar ediyoruz? Kabul edilebilir şahsiyetlerin gösterimi genel bir eğilim olmalıyken istisnadır.[401]

Geleceğin karmaşık dünyasında kadınların etkinliği ev işleriyle smırlandırılabilinir mi? Ya da her ikisi de dışarıda çalışan erkekle kadın eve geldiklerinde, erkeğin mütalaada bulunmasını, kadının ev işleri yapmasını kabul edebilir miyiz? Bu sorulara cevap arayan Dr. Muhibali, kadının sinema ve tele-

399 Azad, Hemşehri (24 Aban 1374/15 Kasım 1995); Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997).

400 Nuşabe Emiri, a.g.m.

401 Televizyon kurumu Seda ve Sima tarafından 3-5 Azer 1375 tarihinde düzenlenen seminerden. Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997), s. 46.

vizyonda yeralış tarzlarının toplumun geleceğini belirlediğini düşünmektedir:

> Fiziki güç konusunda kadın ve erkek arasında fark olduğu söylenebilir. Ama artık düşünsellik bakımından erkekle kadın arasında bir fark bulunduğunu kimse iddia edemiyor. Gelecekte ideal bir konum arıyorsak, bugün toplumumuzun yarısına, enerjisini sarf etmekte sınırlar koyamayız. Bana öyle geliyor ki, bu mesele öncelikle aile içindeki işbölümünden tartışılmaya başlanmalı...[402]

Tesettür gereği, bir taraftan sinemayı sınırlandıran bir engel sayılırken, filmlerde ve televizyon dizilerinde kadınların tesettüre riayetsizliği de daimi bir eleştiri konusudur. Bu riayetsizlik, sinemanın Devrim sineması hedefinden uzaklaştığının bir göstergesi sayılmaktadır.[403] Diğer taraftan, hicap kuralının topluma çarpık bir şekilde sunuluşu da bir problemdir. Kadın ve erkek oyuncular arasındaki ilişkiler sahte ve inandırıcılıktan uzaktır. Filmlerde kadın oyuncuların her zaman başörtülü bulunuşunun, gayrimüslimlere, Müslüman kadınların evlerinde bile başını örtmeleri gerektiği mesajını vermesine bir problem olarak işaret edilmektedir.[404] Başında örtü bulunan ama başka herhangi bir şekilde İslam'a bağlılığı hissedilmeyen karakterlerin, İslami bir ahlakın sağlanmasına bir katkılarından söz edilebilir mi? Bu soruya cevap arayan medya araştırmacısı Sonya Poryamin, sinema piyasasında konu alınan iki tip kadından söz ediyor: Biri erkeğinin emrinde bir zavallı olarak gösterilen kırsal kesim kadını, diğeri ise entelektüel sinemacıların öne sürdüğü feminist kadın. Sinemada şühedanın anneleri, bacıları ve eşleri konu alınmıyor. Model oluşturma amacını taşıyan sinemacılar, başörtüsünü korumakla birlikte, kadını bu alanda en aşağı seviyede ve en ters cihetleri ile Müslüman kadınlara sunuyorlar. Birkaç kadın ve erkek oyuncuyu

402 Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997), s. 46.
403 Keyhan (11 Mehr 1371/3 Ekim 1992); Keyhan (22 Ferverdin 1372/11 Nisan 1993).
404 Behruz Efhami, "Sansür Üzerine".

kamera karşısına geçmekten alıkoymanın dışında, Devrim'in değerleri sinema ve televizyon gibi tesirli halkla irtibat araçlarına tatbik edilememiştir. Poryamin, sinema ve televizyonda kadınların düzgün ve etkin bir şekilde yer almasının hayati bir anlamı olduğuna dikkat çekiyor:

> Yıkıcı ve günden güne etki gücünü artıran uydu yayınlar karşısında, kadının konumunun yüceliği inancını görsel medyada, sosyal ve kültürel sahalarda tezlikle belirginleştirmek gerekir. "Erkekler kadınlardan bir derece üstündür" (Bakara, 128) mealindeki ayeti kerime, kadınların kültür ve sanat sahnelerinden uzaklaştırılmasına ve istidatlı, uzman kadınlarla bu konularda işbirliğine, müşavereye gidilmemesine gerekçe kılınmamalıdır.[405]

Sinemanın mahremiyeti

Medyada ve sinemada kadın unsurunun varlığıyla gündeme gelen meseleler, ulemayı çeşidi fıkhi hükümleri gözden geçirmeye ve yeni meseleler konusunda araştırmaya sevk ediyor. Bu konudaki eleştirilere cevap olarak Farabi Sinema Enstitüsü yetkilileri, başından itibaren, sinemada tesettür meselesini sert hükümler ve örfi yargılar açısından ele aldıklarını belirtmek-

405 Sonya Poryamin, "Zen ve Rısaneha-yi Tasviri". Kadınların sinemadaki varlığının dinle, toplumun örf ve âdetleriyle ve beklentileriyle uzlaşması konusu, Encümen-i Hembestegi Zenan-ı İfan [İranlı Kadınların Dayanışması Derneği] tarafından 24 Şubat 1997'de Tahran'da gerçekleşen dört günlük uluslararası bir sempozyumda ele alındı. Bu sempozyumun sonunda yayınlanan bildiride, sinemanın, kadın haklarını savunması, olumlu ve uygun kadın tipleri sunması suretiyle, toplumun kültürel alanda ilerlemesinde hayati bir rolü olacağına işaret edildi. Bildiride yer alan bazı hususlar şöyle: Kadınların sinemada ahlaksız kişilikler olarak gösterilmesi, onların kişisel gelişmelerine ve toplumsal katılımlarına olumsuz tesir etmektedir. Ticari filmlerdeki klişe roller, kadının toplumun gelişmesindeki yapıcı ve olumlu rolünü tahrip etmektedir. Sosyal ve ekonomik gelişmede bir anahtar rolüne sahip olması nedeniyle kadın, sinemada da karar verici makamlarda yer almalıdır. Kadınlarla ilgili görsel medya ve sinema kanalıyla sunulan menfi tasvirlerle mücadele etmek için, görsel yayınlarda ve sinemada müspet ve klişe olmayan kadın tasvirleri teşvik edilmelidir. Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 144-145.

tedirler. Seyyid Muhammed Beheşti, kurumun bu konuda uyguladığı disiplini 1993'te bize şu şekilde açıklamıştı:

> Araştırmalarımız, şer'î olarak uyduğumuz ölçülerin yeterince dikkatli olduğunu ortaya koydu. 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 (tabii bu çıplak olmak anlamında alınmamalı, belki başörtüsüz veya yarım başörtülü) fotoğraf çektirirse bu hanım günaha girmez; bu hanımı tanımaması kaydıyla fotoğrafçı ve 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 görünebilir.

Beheşti'nin anlattığı gibi, sinemada uyulan sınırlar, ihtiyaten, bu hükümlerde tanınan sınırlardan çok daha dar kapsamlı tutuluyor. Müslüman olmayan kadın sanatçılara bile, İslami tesettüre riayet şartı koşuluyor. Çünkü Farabi Sinema Enstitüsü, yeni ve farklı, ilkeli bir sinema ortaya koymak istiyor ve bu nedenle, prensiplerin daha belirgin ve açık olmasından yana tavır koyuyor. İkinci olarak, bu konudaki istismarların ve ihmallerin önü, böylece alınmış olunuyor. Bu ilkeli tutum nedeniyle, tesettür ilkesine uymanın gerekliliği, yapımcıyı bazı sahneleri canlandırmaktan vazgeçmek zorunda bırakabiliyor. Fakat Farabi Sinema Enstitüsü bunu göze alıyor, konulan kısıtlamaların değerinin ve öneminin çok daha fazla ve anlamlı olduğunu vurguluyor. İleride, sinema dinî ilkelere uygun olarak biçimlendiği zaman, belki de yalnızca şer'î kurallar çerçe-

vesinde kalınması yeterli sayılabilecektir. Ancak, sinemanın oluşumu aşamasında kurallar gereğinden daha sıkı tutuluyor.

Bu durumda, "Devletin kendi memurlarına uyguladığı hicap giyiminin kuralları neden sinema oyuncularına da uygulanmıyor?" şeklinde bir soru akla geliyor. Beheşti bu soruyu şöyle cevaplandırıyor:

> Birçok kanuna ve kurala uymakla yükümlü bulunan devlet memurunun giyimi, bir tür üniforma olarak belirlenmiştir. Devlet memuru, özel hayatında bu kurallara uymakla mükellef değildir. Sözgelimi, devlet dairelerinde kimse rengârenk ve çiçekli başörtüler örtemez. Çünkü öngörülen üniformaya aykırı olur. Ancak, giyildiği takdirde bunun tesettüre karşı olduğu değil, belirli bir üniformaya karşı olduğu söylenebilir. Mesela hastanelerde hemşirelerin giysileri de bir, üniformadır. Bu üniformalar yalnızca tesettürü değil, kuramların yapısıyla uygunluğu sağlamayı da hedefliyor. Öyleyse, sinemada da oyuncu, tesettür ölçülerini ve rolünün ifadesi olan formlarda giyinmeyi birlikte gerçekleştirmelidir.

Beheşti'nin açıklamaları, bu konudaki tartışmaların noktalandığı anlamına gelmiyor. Bu konuda kendisini rahatlatan fetvalara rağmen Müslüman sinemacı tesettürden vazgeçmek istemiyor ve senaryo aşamasında kadın karakterleri tesettürlü olarak tasavvur etmeyi tercih ediyor. Hicabın korunması ile ilgili kaygıların bazen dindar ve devrimci sinemacıları da, çekmek istedikleri filmler konusunda tereddütlere sürüklediğine ilişkin bir örnek, İslamcı yönetmen ve senarist Behruz Efhami tarafından verilmektedir. İran sinemasındaki sansürü kuralsız, "İran sinemasını geride bırakan, ne şer'î esaslara ne de akıla mantığa sığan bir siyasetin eseri" diye eleştiren Efhami'ye göre, bu yüzden mesela *Kızım Olmadan Asla*'ya karşı bir cevap olmak üzere, Dr. Mahmudi'nin hayatını anlatan bir film yapılamamıştır. Çünkü senaryoda zorunlu olarak yer verilen Betty Mahmudi'nin ev hayatına ilişkin ayrıntılar pürüz

teşkil etmektedir. Betty Mahmudi'nin evin içinde bile başörtülü gösterilmesi, dünyada "İranlı fundamentalistler evlerinin içinde, yalnız başına oldukları zaman bile tesettürü zorunlu kılıyorlar" şeklinde bir kanaat oluşturacaktır. Gerçekte böylelikle, devlet parasıyla tebliğin ruhuna aykırı bir film yapılmış olunacaktır. Senaryo İnceleme Kurulu bu sorulara cevap ararken, *Kızım Olmadan Asla* filmi zaten dünya kamuoyunun gündeminden çıkmıştır.

Aynı kaygılarla yapımcılar, mesela Rıza Şah'ın hicaba karşı savaşımını anlatan bir film de yapamamaktadır. Böyle bir film için, sözgelimi Rıza Şah'ın polislerinin kadınların çarşaf ve başörtülerini çekip çıkardıkları sahneler çekilemez. Oysa yapımcı bu konuyu filme alıyorsa, filmin esas unsurlarını sahnelemekten vazgeçemez. Tarihî film yapmakta da benzeri müşküllerle yüz yüze gelinecektir. Sinema sanatının gelişimi için bu zorlukların ve engellerin mutlaka şer'î ölçüler içerisinde çözümlenmesi gerektiğini vurgulayan Efhami, şu örnekler üzerinde duruyor:

> Sözgelimi ellili yıllarda İran caddelerini gösterdiğinizde, Seçici Kurul tarafından onaylanmanız güçtür. Başkan Johnson'un İran'a gelişi sahnelerini bütün kadınlan örtülü göstererek çekemezsiniz. Bu, tarihin tahrifi olur. Bu durumda Şehid Eraki'nin geçmiş yıllardaki sokak ve caddeleri içine alan hayatını da çekemezsiniz. Bugün bir filmde ev içlerinden ve mahremane hayattan sahneler sergileyemezsiniz. Kız ve erkek kardeş arasındaki ilişkiyi tabiî bir şekilde veremezsiniz. Bu durumda aile içi ilişkilerini konu alan pek çok sahneden vazgeçme durumunda kalınıyor ve neticede film gülünç, alay edilecek bir hale geliyor. Bu durum dış festivallere katılan filmler açısından problemlere yol açıyor. Bugün kendi kendimize ciddi bir şekilde gerçekten sinema kurumunu isteyip istemediğimizi sormalıyız.[406]

406 Behruz Efhami, "Sansür Üzerine".

Diğer taraftan, mahremiyetle ilgili sınırlamalara rağmen bazı filmlerde kadın kişiliklerin ustalıkla işlendiği görülüyor: Cemile Şeyhi *Misafiran* (*Yolcular*, Behram Beyzayi, 1992) ve Ferimah Fercami *Nergis*'de (Rahşan Beni İtimat, 1992) kadın kahramanları derinlemesine canlandırabiliyorlar. Bu değerli bir gelişme olsa da, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler inandırıcılıktan yoksundur. Mesela Mehdi Sabahzade'nin *Hane-i Halvet* (Issız Ev, 1992) filminde, savaşa giden kocasıyla yıllar sonra karşılaşan kadını izlerken seyirci, kavuşma sahnesindeki sahteliği hisseder. Filmin dramatik yükü, bütünüyle kavuşma sahnesine aktarılmıştır. Kadının savaş malûlü olan kocasını bulduğu anda, kamera odadan dışarıya yönelerek pencerenin arkasında gezinmektedir.[407]

1993'te çektiği *Kerhadan Ren*'e filminde benzeri problemlerle karşılaşan İbrahim Hatemikiya, ulemayı sinemanın bu tür meseleleriyle ilgilenmeye ve çözüm yolları göstermeye çağırmaktadır. En önemli filmi sayılan *Kerhadan Ren*'e de Hatemikiya, birbirini on üç yıl sonra gören kız ve erkek kardeşlerin kavuşma sahnelerinin ikna edici olması için çok uğraşmıştır. Filmin hemen hemen tamamı Almanya'da çekilmiştir. Savaşta Irak'ın attığı kimyasal silah yüzünden görme yeteneğini yitiren Said, tedavi için, devlet tarafından kimyasal silahtan zarar görmüş bir grupla birlikte Almanya'ya gönderiliyor. Devrim olduğunda Almanya'ya giden ve orada bir Alman ile evlenen ablası Leyla, ziyaretine gelmeden önce Said'i telefonla arıyor. Said ablasına onu arkadaşlarının yanında tesettürlü görmek istediğini söylüyor. Böylece, Said'i ziyarete gelinceye kadar perdede görünmeyen Leyla, görüşmeleri ânından itibaren filmde hep başörtülü olarak yer alıyor. Karşılaşma ânı tedrici yaşandığından, o ânın gerektirdiği duygusal yoğunluk mesafeli bir şekilde gerçekleşiyor. Uzak çekimle gösterilen kucaklaşma sahnesi ise, aslında biri Leyla gibi giyinmiş olan iki erkek tarafından canlandırılıyor.[408]

407 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?"
408 Hatemikiya, Keyhan Hevayi (19 Esfend 1371/10 Mart 1993); Ataullah Mu-

Bazı liberal aydınlara göre, sinemanın seyirciyi mahrem sayacak bir yetkiye sahip sayılmasıyla bu problemler çözümlenmiş olacaktır.[409] Baba-kız, anne-oğul, erkek-kız kardeş, karı-koca ilişkilerinin sahteliği nedeniyle, aile filmlerinin mecburen riyakârlık taşıdığına işaret eden yönetmen Nasır Takvai, bu yaklaşım doğrultusunda sinema yönetimine şu soruyu yöneltiyor:

> Doktorların hastalarına mahrem olmasına benzer şekilde, çalışmaları toplumun ruh sağlığını ilgilendiren yönetmenler neden mahrem sayılmasın?[410]

Kadınların sinemadaki faaliyetlerine çoğu kez dinî sayılamayacak âdetlerin engel teşkil ettiğini düşünen din adamlarına göre, artık bu konudaki meseleleri çözümlemenin zamanı gelmiştir.[411] Bazı müçtehitlerin risalelerinden, tesettür yükümlülüğünün her kadın oyuncu için gerekli olmayabileceği hükmü çıkarılıyor. Filmlerde Müslüman olmayan kadınlar tesettüre riayet etmeyebilirler. Yaşlı kadın oyuncuların başlarını örtmesi de gerekli görülmeyebilir. Filmlerde tesettürsüz görünen kadınlar üç grupta mütalaa ediliyor:

> 1. Günlük hayatları içinde tesettüre yeteri kadar dikkat etmeyebilen köylü kadınlar.
> 2. Ateist ve ehlikitap kadınlar.
> 3. Müslüman kökenli olduğu halde, dinî kuralları yerine getirmeye önem vermeyen kadınlar. Bu kadınlar, mutehaddik terimiyle ifade ediliyor. Mütehaddik ise, sözlükte iki anlama geliyor: a) aşırı, b) deyim halinde, dini kuralları yerine getirmeye önem vermeyen.

Mesela, Ayetullah Muntazeri'nin fetvasına göre, Müslüman erkeğin filmlerdeki tesettüre riayet etmeyen Müslüman kökenli kadınlara bakması, şehvetle bakmadığı takdirde haram sayılmıyor. Ayetullah Humeyni'nin de benzeri bir fetvası

---

haceranı (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215, s. 11.

409 Kelk 3 (1369/1990), s. 100.

410 Nasır Takvai, a.g.m., s. 122.

411 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11, s. 15.

olduğuna değinmiştik. Bu fetva, bakılanla ilgili sorumluluğu bakana yüklüyor. Filmlerde dinî kuralları yerine getirmeye önem vermeyen kadınlar, Ayetullah Muntazeri'nin fetvasına binaen mütehaddik olarak adlandırılıyor. Bir filmde tesettüre riayet etmeyen mütehaddik oyuncuyla ilgili sorumluluk, bu fetvalara göre, seyirciye değil yönetmene aittir. Yani mütehaddik kavramının fıkhi kullanımı sadece bir durum tespiti sayılıyor ve bir izin anlamına gelmiyor.

Ancak, kadınlarla ilgili fıkhi meselelerde danışmanlık yapan Şura-yı Ferhengi İçtimai Zenan,[412] Kur'an'ın hicapla ilgili açık ayeti karşısında mütehaddik diye bir kavramın kabul edilmeyeceği görüşündedir. Fakat İran sinemasında tesettüre tam anlamıyla riayet etmeyen kadın oyuncuların varlığı da bir gerçektir. İslamiyet'te toplumun çıkarları için daha önem kazanmış olan bir kuralın gerçekleşmesi için başka bir kuralın göz ardı edilebileceği şeklinde bir çıkarımdan hareket eden Müçtehid Şebisteri'ye göre, sinemada tesettür konusunda durum şu şekilde ortaya konulmalıdır:

> Sinemada normal hayatta uyduğumuz kurallara uymayabiliriz, örf ve âdetleri bir kenara bırakabiliriz. Ahlaki konulara değinen veya hayatın manasını irdeleyen filmlerde bazen kadınlar, filmin çerçevesi gerektiriyorsa, başörtüsüz görünebilmeli veya böyle bir görüntü sağlanabilmeli. Çünkü hedef, filmin seyircide hakikat etkisini bırakmasıdır. Burada daha önemli olan kural, sinemanın etkin rolüdür ve toplumun sağlığı için sinema toplumda bu etkin rolü oynayabilmelidir. Bu düzeyde daha önemli görünen bir kuralı yerine getirmek için önemli bir kural olan hicabı göz ardı edebiliriz. Tabii bunun da iki şartı var: Birincisi, kadın oyuncu bunu kendi isteği ile kabul etmiş olmalıdır; ikinci olarak, film neticede ahlaki bir işleve, hayata anlam katan ve topluma ihtiyacı olduğu değerleri kazandıran bir

412 Kadınlar Kültürel ve Sosyal Şurası, kararları kanun hükmünde sayılan Kültür Devrimi Yüksek Şurası'na bağlı olarak, kadınların sosyal ve kültürel meselelerinin çözümü için faaliyet gösteriyor.

> niteliğe sahip bulunmalıdır. Ayrıca, hicap kuralının, filmin müstehcen bir şekil alması için göz ardı edilmediği unutulmamalıdır.

Bu açıklamalara karşı akla gelen sorulardan biri, bir filmin, tesettür kuralının göz ardı edilecek önemde oluşunun nasıl belirleneceğidir. Böyle bir filmin, ahlaki açıdan gerekli bulduğumuz ve toplumda uyulmasını istediğimiz bir değerin ihlaliyle gerçekleştirilmesi tutarsız gibi görünmektedir. Bunun yanında, "Müslüman kökenli olduğu halde bir kadın sinemada tesettüre riayet etmeyebilirse, devletin, evlerinden çıkarken tesettüre riayet etmek istemedikleri anlaşılan Müslüman kökenli kadınları örtünmeye mecbur kılması nasıl açıklanabilir?" şeklinde bir soru akla gelmektedir.

Müçtehit Şebisteri'ye göre, sinemadaki bu kabul topluma da yansıyabilir. Müslüman kökenli bir kadın dahi, istemiyorsa, toplum içinde tesettüre riayet etmeyebilir ve devlet ondan zorla örtünmesini isteyemez. Fakat Şebisteri, bu serbestinin bir sınırı olacağına da dikkat çekiyor. Bir kadın adaba aykırı bir şekilde sokakta dolaşıyor ve ahlaki problemlere neden oluyorsa devlet müdahale etmelidir:

> Müslüman bir toplumda toplumun güvenliği, bir giyim türünün ortaya atılmasını icap ettiriyor. Yani bir örtünme olmalıdır ama bunu sağlamak için belli bir giyim türünün dikte edilmesi ve bir kadının istemediği halde başını örtmeye zorlanması, devletin görev alanı ya da toplumun güvenliği ile alâkalı değildir. Hicaplı olmak, bir kimlik meselesidir. Elbette kadınlar hicaba riayet ettikleri takdirde Müslüman kimliklerini daha iyi koruyabilir.

Şebisteri, bir filmde kadın oyuncunun başı açık görünmesinin, kadınların toplumsal kimliklerine zarar vermeyeceği görüşündedir. Hicap, erkekle kadının ilişkilerinde sınırları belirleyen kurallar bütünüdür. Hicabın kuralları kadın ve erkeğin toplumsal alandaki ilişkisini düzenler. Yani toplumsal alanda hicabın kuralları hâlâ geçerli ve idealdir ama film başka bir şeydir, ha-

yatın gerçeklerinden ayrıdır. Sinema bir hayal perdesidir, hayat ise yaşanmaktadır. Perdede gördüğümüz o kadın, bizim için sahici biri değildir, canlandırılandır, bir hayalden ibarettir. Şebisteri, burada bir hatırlatmada bulunma zorunluluğu hissediyor:

> Fakat yanlış anlamamalıyız! Filmin hayattan ayrı olmasından yola çıkarak, filmde gördüğümüz her şeyin gerçek hayata taşınamayacağını kabul etmeliyiz. Bu ikisini karıştırmamalıyız. Hicap kuralları gerçek hayatla, üniversite, ev ve sokak hayatının gerçekleriyle ilgilidir, sinemayla ilgisi yoktur.[413]

1998 yılından bakınca, yarım başörtülü ve makyajlı kadınların, kötü hicaplıların sokaklarda daha rahat dolaştığı görülüyor. Bununla birlikte, devletin memurlarına ve öğrencilere yönelik hicap politikası, sinema için de geçerli olmaya devam ediyor. Sinemacılar senaryolarını, kadın karakterlerin mutfakta yemek pişirirken bile hicaplı olacağı şekilde yazıyorlar. Sinema yönetimine göre, filmlerde kadın-erkek ilişkilerinin inandırıcılığını sağlamak senaristin görevidir.[414] Eleştirmen Maksudlu, İran sinemasının hicap handikapına rağmen büyük bir gelişme gösterdiğini ifade ediyor. Maksudlu, Batılıların İran sinemasında kadının varoluş biçimine yönelik eleştirilerini şöyle değerlendiriyor:

> Batıdaki bir grup feminist, neden İran'da kadınlar örtünüyorlar, diye itiraz ediyorlar. İyi ama Devrim'den sonra İran'da kadın seçkin ve saygın bir kişilik olarak öne çıkıyor. Bazı filmler kadın kişiliği mihverinde yapılıyor. Sinemada kadın artık bir seks metaı değil ve erkek düzeyinde başoyuncu gibi bulunuyor.[415]

413 Hüccetülislam Muhammed Müçtehit Şebisteri, Televizyon yapımcısı Ayşe Böhürler ile 26 Şubat 1998 tarihindeki konuşması.

414 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215, s. 11.

415 Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?".

Kostüm sorumlusu ve modelist Behiye Hoşnivisyan'a göre modelistler, hem tesettürün gereklerini yerine getirerek hem de içinde bulundukları toplumun ölçülerine uyarak, kadınların tabiatlarında varolan güzel ve farklı giyinme ihtiyacına cevap verebilirler:

> Giysiyle, canlandırılan şahsiyet arasındaki uyumun bir şekilde sağlanması gerekiyor. Bu durumda karşı karşıya kaldığım kısıtlanmanın, çalışmalarımı kısırlaştırdığını söyleyemem. Toplumun kabullerini, halkın inançlarını ve dinî ölçülerini de göz önünde tutan yeni arayışlara giriyoruz. Bu da çalışmalarımızı zenginleştiriyor. [...] Bazıları tesettürü bir ölçü olarak almak istemeyebilirler. Bu kimseler fikirlerini bu konudaki görüş sahiplerine ve karar mercilerine bildirerek tartışabilirler, tabii haksız bir özgürlük talebinde bulunmamak şartıyla! Bence tesettüre muhalefet kasıtlı bir tutum değilse, toplumun selametine ilgisizlikten veya bu konuda bilgisizlikten ileri gelir. Giysi tarih boyunca kişilik ve toplumsal konum için bir gösterge sayılmıştır. Bu konuda çok şey söyleyebiliriz ama öncelikle tesettür, moda ve modelistlik kavramlarına açıklık getirmek gerekir.[416]

Toplumun kadın oyunculara bakışı

Yapılan istatistikler artık kadınların oyunculuğunun bir meslek olarak toplumun muhafazakâr ve dindar kesimlerinde de kabul görmeye başladığını ortaya koyuyor. Bu istatistiklere göre, toplumun çok az bir kesimi kadın oyuncuların varlığına karşı olmaya devam ediyor. Büyük bir izleyici kitlesi kadın oyuncunun filmde konunun gerektirdiği ölçüde yer alması, filme cazibe unsuru olarak dahil edilmemesi gerektiği kanaatindedir.[417] Yönetmen Behram Kazımi, Devrim'den bir yıl

416 Behiye Hoşnivisan (kostüm sorumlusu ve modelist) ile söyleşi, Film ve Sinema 7 (Azer 1372/Kasım-Aralık 1993), s. 86-89.

417 Hamid Purmuhammed, "Sinema ve Halk, 68-70 yılları arasında sinemanın toplumdaki yeri hakkındaki istatistiklerin bir tahlili", Ferhenk ve Sinema (Hordad 1372/Nisan-Mayıs 1993), s. 16-19.

kadar sonra, bir kız okulunda film çekerken, kız öğrencilerin öğretmenlerinin ve ailelerinin öğrencilerin filmde rol almasına şiddetle karşı çıktıklarını hatırlatarak, toplumun kadın artistlere bakışındaki değişmeye işaret ediyor. Kazımi'ye göre, Devrim'den bu yana sinema kurumu dindar halk tarafından benimsendi ve öyle bir sinema ortamı oluştu ki, bazı dindar aileler bile kızlarını filmlerinde oynatması için yönetmenlere müracaat etmeye başladılar.[418]

Fakat yönetmen Seyyid Z. Derri, kadın oyuncularla ilgili yargıların pek az değiştiğini düşünüyor. Derri'nin *Sinema Sinemadır* (1997) isimli filminde, tahsilli kesimlerde dahi kadınların oyunculuğuyla ilgili önyargı ve şüphelere dikkat çekiyor. Bu filmin kahramanı, sinema okulunda öğrenim gören bir genç kız olan Roksana'dır. Roksana, bir filmde oynaması için teklif alır ve bu teklifin ardından sinema alanındaki bilgilerini uygulamaya taşımasının ne kadar zor olduğunu fark eder. Babası profesördür, nişanlısı ise sinema tahsili görmüştür; böyleyken, her iki erkek de toplumun kadın oyuncu konusundaki yargılarını öne sürerek, Roksana'nın bu filmde oynamasına karşı çıkarlar. Yönetmen filmde, Devrim'den sonra sinema ortamı değişse de, aydın sayılan çevrelerin bile sinemaya ilişkin yerleşik toplumsal kabulleri aşmakta zorlandıkları mesajını veriyor.

Kadın oyuncular genellikle sinema okullarından ya da sinema kurumlarının açtığı oyunculuk kurslarından sinemaya geçiyorlar.[419] Başarılı kadın oyuncular içinde, hepsi de Devrim'den sonra sinemada oynamaya başlayan Huma Rusta, Fatıma Mutemadarya, Efsane Baygan, Mahiya Petrosyan, Niki Kerimi, Feriman Fercami isimleri başta geliyor. Cemile Şeyhi, kariyerini Şahlık dönemi sinemasından bu yana sürdüren kadın sanatçılardan biridir. Kadın oyuncular sanat güçlerini ka-

418 Hamid Talagani, a.g.m., s. 24.

419 Sinema dergilerinde Huma Rusta, Mahaya Petrosyan ve Niki Kerimi gibi oyuncuların yazılarına rastlanabilir. Örneğin Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997)'de Petrosyan'ın, "Zenan Mazohisizm İçtimai ve Huşunet der Sinema" ve Rusta'nın, "Tasvir-i Zen der Sinemayi Muasır Cihan" isimli yazıları.

bul ettirseler bile, dünya sinemalarında olduğu gibi sinemanın ve medyanın vitrininde yer almıyorlar. Önceki bölümlerde, Farabi Sinema Enstitüsü'nün star sistemine ilişkin kaygılarına değinmiştik. Bu uygulama bazen kadın oyuncuların, sinemada oyun güçleriyle hak ettikleri yeri alamadıkları şeklinde yakınmalarına neden oluyor.[420]

Sinema oyunculuğu dindar bir kadın için uygun bir meslek olabilir mi? 1993 Fecr Film Festivali'nin en başarılı filmi *Ber Pal-i Fereştegan*'ın (*Meleklerin Kanatlarında*, Cevad Şemgadri) başrol oyuncusu Sudabe Agacaniyan, mümin bir kadın olarak sinema sahasında yer alışının İslami ilkelere uygun yaşamasına engel teşkil etmediğini vurgulamaya özen gösteriyor:

> Sinema, İmam Humeyni'nin de dediği gibi, bir ruhun toplumun vücuduna üflenmesidir. Allah'a sığınarak sinema ve televizyonda faaliyet göstermeye başladıktan sonra ahlaki açıdan olsun, tesettür açısından olsun bir değişim yaşamadım. Kadınların sinemada yer alışı erkeklerinki kadar gereklidir. Babam televizyonda çalışıyordu, oyuncuydu. Ama Devrim'den önce benim sinema ve televizyonda rol almamı istememişti. Üniversite yıllarında tiyatro faaliyetlerine başladım, ardından sinema ve televizyonda çalışmalar yaptım. Babam, tesettürlü Müslüman bir kadının oyuncu olabileceğine, buna rağmen Müslüman ve mümin kalabileceğine inanamıyordu. *Meleklerin Kanatlarında* ilk filmimdi. Film ekibi son derece saygılı, mümin insanlardan oluşuyordu. Bu benim çalışmalarımı kolaylaştırdı.[421]

420 Fatıma Godarzi ile söyleşi, Film 213 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998), s. 104. 1998 yılında Tahran'da sinema seyircileri arasında yapılan bir ankette, Fatıma Mutamedarya ve Niki Kerimi, en sevilen 11 sinema sanatçısı içinde yer aldı. Cemşid Meşayihi, Hüsrev Şekiybani ve İzzetullah İntezami gibi karakter oyuncularının ilk üç sıraya yerleştiği ankette dördüncü isim Muhsin Mahmelbaf, beşincisi ise Fatıma Mutemadarya'dır. Listenin daha sonraki isimleri genellikle yönetmenlerden oluşuyor. Bu anket, İran sinemasının yönetmenler sineması olduğunun da bir göstergesi. İran 923 (30 Ferverdin 1377/19 Nisan 1998).

421 Risalet (6 Aban 1372/28 Ekim 1993).

Bir diğer oyuncu, Mehveş Cezayiri de, sinema kurumunu ailesi gibi gördüğünü fakat Devrim öncesi sinemasında bir oyuncu olarak yer alabileceğini düşünemediğini belirtiyor.[422]

Efsane Baygan, İran sinemasının en çok film çeviren artistlerinden biridir. 1981 yılından beri sinemada bulunan Baygan, Devrim sonrası sinemasında kadın oyuncuların durumunu şöyle değerlendiriyor:

> Kültür devriminden bu yana on yılı aşkın bir zaman geçtiği halde, yazık ki, biz hâlâ Devrim öncesi sinemasının, o sinemanın savunulması mümkün olmayan ortamının kötü mirasını sırtımızda taşıma durumundayız. Ama ben ve sanatçı arkadaşlarım mutlulukla görüyoruz ki, sanatçıya biçilen ölçüler ve değer yargıları geçmişe nazaran farklılık göstermeye başladı. Artık bir çift baygın bakış ve kızıl bir peruk, bir değer ölçüsü değildir.[423]

Baygan, Sirus Mukaddem'in yönetmenliğini yaptığı *Dönüşün Görkemi* filminde, mümin bir doktor olan kocasının şahadetinin ardından köklü bir ruhsal değişiklik yaşayan; dinî bir arayış haliyle, dinî mekânlarda aşk ve iman tecellilerini arayan araştırmacı bir ressamı canlandırdı. Sanatçı bu filmdeki rolü için şöyle söylüyor:

> Bu film benim de manevi ve dinî açıdan bir uyanış yaşamama vesile oldu. Bundan böyle sadece kendi düşüncelerimle uyum içinde olan filmlerde rol almaya karar verdim. Müslüman bir oyuncu olarak tebliğ görevimi ancak bu alanda ifade edebileceğimi düşünüyorum.[424]

Sinema alanında faaliyet gösteren kadın sanatçılar gibi sinema eleştirmeni kadınlar da, filmlere kadın görüntüleriyle ilgili olarak konuları yakın çekim gibi yasakların oyuncuların yeteneklerini kanıtlamalarına engel olduğunu her zaman dile

422 Hamid Talagani, a.g.m.
423 Zen-i Ruz 1329 (23 Şehriver 1370/14 Eylül 1991).
424 Ferhenk ve Sinema 22 (Behmen-Esfend 1371/Şubat 1993), s. 43.

getiriyorlar. Sinema eleştirmeni Nuşabe Emiri, kadın sanatçılara yakın çekim konusunda getirilen sınırlamaları eleştirirken, "Niye erkeğin yakın çekimi sakıncalı değil de kadınınki sakıncalı... Sanırım sakınılması gereken bizim bakışlarımız" diyerek, bu sınırlamanın ahlaki açıdan bir yararı olamayacağını savunuyor.[425]

Benzeri bir görüşün, din adamları tarafından da dile getirildiği görülüyor: 1995'te televizyonda gösterilen *İmam Ali* dizisindeki Guttame'ninki gibi, kadın oyuncunun davranışlarının tahrik edici bulunduğu bazı televizyon dizileri, basında tenkit konusu oldu. Aslında bu dizide Guttame'yi, yani babası ve kardeşleri Nahrevan savaşında öldürüldüğü için Hz. Ali'den öç almak isteyen Haricî kadını canlandıran sanatçı, baştan ayağa örtülüydü. Fakat örtülü olduğu halde, zaten tahrik edici olduğu söylenen bir kadını canlandırıyordu. Guttame karakterinin varlığıyla dizinin hem tenkit edildiği hem de halkın ilgisini çektiği görülüyor. Dizideki kadın oyuncunun tahrik edici sayılan davranışlarda bulunmasının izleyiciler ve basın tarafından tenkit edilmesi üzerine, Hovze-i Hüneri kurumunun direktörü Hüccetülislam Zem, şunları söylüyor:

> Guttame'nin bu şekilde gösterilmesi doğru değil, deniliyor. Guttame'ye iki gözle bakılabilir: Malik Eşter'in ve Velid'in gözleri. Sen neden Malik Eşter'in gözüyle bakmıyorsun? O Guttame'nin kötü karakterini ve çirkin batınını görürdü. Ama Velid gibi bir batınla, Guttame'yi seviyoruz. Demek istediğim, tahrik etmek ve heyecanlandırmak sadece çıplaklıkla sağlanmıyor. Baştan aşağı örtülü olunarak da tahrik edici olunabilir; örneği bu dizidir. Bu dizide, dramı güçlendirmek için böyle unsurlara yer verilmiştir. Eğer Guttame bu denli tahrik edici olmasaydı, Verdan ve Hz. Ali'nin katili İbni Mülcem nasıl onun esiri olurlardı? Bu yüzden de biz toplumsal tartışmalarda ve

425 Zenan 36 (Mordad 1376/Temmuz-Ağustos 1997), s. 60; Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997), s. 46; Nuşabe Emiri, a.g.m., s. 36.

> emri bil maruf nehyi anil münker ilkesi doğrultusunda, hicabın felsefesi olan takvaya daha çok dikkat etmeliyiz. Tabii, aynı zamanda mukaddes şer'î ölçülere de dikkat etmeliyiz.[426]

Kadınların filmlerde bir çekicilik unsuru olarak yer alması konusundaki hassasiyete rağmen, kadın oyuncuların dergilerde çekicilik unsuru olarak kullanılması, 1998'de Basın Kanunu'na yeni bir maddenin eklenmesine neden oldu. Bu madde daha önce İrşad ve İslami Sanatlar Komisyonu'nda, söz konusu maddenin içeriğinin zaten mevcut kanunlarda yer aldığı gerekçesiyle reddedilmişti; sonra, Kadınlar, Gençler ve Aile Komisyonu'nda tasvip edildi. Söz konusu madde, "Fotoğraflardan ve içerikten bir vesile gibi istifade, kadın cinsine hakaret, teşrifat ve gösterişe teşvik, kadınla erkeğin hukukunu şer'î ve kanuni yolların dışında müdafaa ve cinsler arasında zıddiyet yaratmak" gibi hususları yasak kapsamına alıyordu.

Bu madde Meclis'te tartışılırken, sinema oyuncularının fotoğraflarının basında tirajı artırmak için kullanılması hususu gündeme getirildi. Maddenin onayı için oy kullanan Merziye Vahid Destcerdi'ye göre, Batı dünyasında bir buzdolabı için dahi kadın resimleri kullanılmasına itiraz edenler, İran basınının tiraj artırmak amacıyla kadın resimleri kullanmasına da itiraz etmelidir. Maddenin reddi için oy kullanan Fatıma Ramazanzade ise, kadın resimlerinin bir araç gibi kullanılmasının yasaklanması durumunda, basının, erkek resimlerini bir araç gibi kullanmasının serbest olacağı sonucu çıkabileceğini öne sürdü. Bu madde ile ilgili tartışmalarda bazı milletvekilleri, genç kızların ve çocukların odalarındaki renkli resimlerle ilgili bir kaygıyı dile getirdiler:

> Bir kadının fotoğrafının dergide basılması belki umumi iffete aykırı bir şey değil. Fakat bir dergi genç neslin mo-

426 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est", s. 10.

del arayışı içindeki ruh halini istismar ederse, acaba toplum bundan nasıl etkilenir?[427]

İran sineması star sineması değildir; çoğu kez seyirci, seyrettiği filmin oyuncularını tanımaz. Kadın oyuncu özellikle çekiciliği ve güzelliği nedeniyle ün kazanamaz veya bir rol için tercih edilemez. Böyleyken, sinema oyuncularının fotoğrafları, tiraj artırıcı bir unsur olarak kullanılabilmektedir. Kadın oyuncuların fotoğraflarının kullanımına sınırlar getirilmesiyle birlikte, bazı dergiler kapak resimlerinde popüler erkek oyuncuların fotoğraflarını kullanmaya başladılar. Sinema meşru bir kurum, sinema oyunculuğu da meşru bir meslek olmuşken, gençlerin sinema oyuncularını model almasına yönelik kaygılar yeteri kadar ikna edici olamamaktadır. Oyunculuk saygın bir meslek değil miydi? Saygın olmayan oyunculuk nasıl tanımlanabilir? Söz konusu kanuni düzenlemeye, bu açıdan da itiraz edildi: Dergilerde kullanılan fotoğraflar, filmlerden iktibas edilmiyor mu? Televizyonda yayınlanan filmlerde daha aşırı görüntüler yer almıyor mu? Hem, bir fotoğrafın istismarını belirleyen ölçülere nasıl karar verilecek?[428]

Kadın konulu filmlerde kadın

İran sinemasının doksanlı yılların başından itibaren kadın konulu filmlere yöneldiği görülüyor. Şahlık döneminde sinemada faaliyet göstermiş olan yönetmenlerin çoğu, o dönemde kadını mihver alan ve bir şahsiyet olarak yansıtan filmler yapmadıkları için eleştirilirler. Devrim'den sonra getirilen yasaklar ve sınırlamalar yönetmenleri kısıtlamış olsa da, giderek, kadının başrolde oynadığı, kadın sorunlarını işleyen birçok nitelikli film yapıldı. Daryuş Mehrcuyi ve Mesut Kimyayi, Devrim'den sonra kadın merkezli filmlere yönelen yönetmenlerdir. Devrim kuşağı yönetmenlerinden İbrahim Hatemikiya, savaş bit-

427 Zen-i Ruz 1651 (5 Ordibeheşt 1377/25 Nisan 1998).
428 Azem Talegani, Zenan 42 (Ferverdin 1376/Mart-Nisan 1997).

tikten sonra, savaş sinemasında eksikliğini hissettiği kadınları da yerleştirebileceği filmler yapmaya başlamıştır.

Filmlerinde kadınlara yer veriş bakımından Muhsin Mahmelhaf'ın sinema çizgisi, Devrim sonrası sinemasında kadının yer alışındaki değişmeleri de yansıtan bir grafik çizmektedir. Mahmelbaf, Devrim'in ilk yıllarında, kadının sinemada ve tiyatroda yer almasından sakınılmasının daha uygun olacağı görüşündeydi. Böyleyken, birkaç yıl sonra, sinemada kadın ve aşk bağlamında sınırlamalara eleştiriler getirmeye ve filmlerinde kadına, yapıcı ve olumlu bir kişilik olarak yer vermeye başladı.[429]

Boykot'ta (1985) kadın, zorluklar karşısında tahammüllü ve yapıcı bir kişiliktir. Siyasi nedenlerle hapse düşen kocasına destek olarak ailesine sahip çıkmaktadır. *Destfuruş*'ta (*Seyyar Satıcı*, 1985), ilk sahnelerde kadın, son derece gerçekçi ve duygularına hakim bir kişiliğe sahip görünür. Çocuğu hastadır ve kadın, yoksulluğu nedeniyle çaresizlik içindedir. Sonunda, tedavi edilebilir ümidiyle çocuğunu bir zengin evinin kapısı önüne bırakır. Fakat kısa bir süre sonra annelik duygusu baskın çıkar. Çocuğunu bulmak için koşuşturmaya başlar. *Baysıkılran*'da (*Bisikletli Adam*, 1989) kadın fiziki olarak görünmese de, erkeği yedi gün yedi gece bisiklet pedalı çevirmeye sevk eden amil odur. *Erus-u Huban'da* (*İyilerin Düğünü*, 1989) kadın, bir savaşçının, Hacı'nın vefalı eşidir. Ruhsal açıdan zor bir dönem geçiren Hacı'dan herkes yüz çevirse de, eşi Mehri, yeniden sağlığına kavuşması için ısrar ederek, onun yanında olmaya devam eder.

Hünerpişe'de (*Aktör*, 1993) kadın, ataerkil kültürün hatalarının kurbanı olarak karşımıza çıkar. Sinemada umduğunu bulamayan bir aktörün düş kırıklığını anlatan filmde, giderek aktörün karısı Simin ön plana çıkmaktadır. Babası ve erkek kardeşlerinin baskısı altında ruhsal dengesini yitirmiş olan Simin, kendisine modern bir hayat kurmayı bir çıkış yolu saymıştır.

429 Sabire Muhammedkaşi, a.g.m., s. 46, 47.

Bu amaçla, çeşitli sazların kullanımı üzerine dersler almaya başlar. Simin, ruhsal dengesini yitirdiği halde, aile terbiyesinin bir sonucu olarak, kocasına çok bağlı ve itaatkâr bir kadındır. İyi kalplidir ve güzelliğe düşkündür. Ruhsal dengesini yitirdiği anlarda ise her şeyden vazgeçmektedir. Büyük bir derdi olduğunu düşünür çünkü kısırdır. Oysa kocası çocukları çok sevmektedir. Simin hamile kalabilmek için muskalar yaptırır, büyücülere gider. Nihayet başka çaresi kalmadığını düşünerek, kocası için çocuk doğuracak bir kadın aramaya başlar. Yolu üzerinde gördüğü ve zaman zaman sadaka verdiği zahirde dilsiz dilenci kadını bulup evine getirir. Simin'in bu girişimi kocasını öfkelendirir. Giderek küstahlaşmaya başlayan dilenci kadını evden uzaklaştırır ve Simin'i tedavi olması için iknaya çalışır. Fakat Simin'in deliliği daha da belirginleşmiştir. Kocası sonunda Simin karşısında çaresiz kalarak, öteki kadının yanında yeni bir hayat kurmayı dener. Fakat bu sırada, hayatın o zamana kadar farkına varamadığı manevi değerlerini idrak etmeye başlar. Dilenci kadını ailesinin yanına gönderir. Neticede, Simin ve aktör kocası, evlat edindikleri kimsesiz bir çocukla evlerine dönerler.

Gebbe (*Kilim*, 1995), Mahmelbaf'ın önceki filmlerinin aksine, sadeliğiyle ve güzelliğiyle seyirciyi cezbetmektedir. Hikâyesi İran'ın güneybatısındaki Türk asıllı Bahtiyari Aşireti etrafında geçen Gebbe, kilim dokuyan yaşlı bir kadının rivayetlerini tasvir ediyor. Gebbe, İran'da en değerli ve uzun bir geçmişi olan bir kilimin adıdır. Hiçbir ön hazırlık olmadan, tabiattan ilham alınarak ve dokuyanların o anki ruh hali aksettirilmek üzere doğaçlama dokunur. Gebbe, aşiretin kimliğidir ve aşiret mensupları, dokunan her kilimle yaşantılarının bir kısmını ebedileştirirler. Film, yaşlı bir çiftin gebbelerini yıkamak için geldikleri ırmağın kıyısında, gebbeyi kimin yıkayacağı üzerine tartışırken geçmişi hatırlamalarıyla başlıyor. Ansızın yaşlı kadının gençliği, Gebbe Hanım isimli genç bir kız suretinde kilimden dışarı çıkıyor ve yaşlı çifte hayat hikâyesini anlatıyor: Gebbe Hanım bir gence âşıktır. Fakat seyirci bütün film boyun-

ca bu gencin sadece sesini işitir veya uzaktan atla geçişini görebilir. Aşiretler arasındaki anlaşmalar ve kurallar nedeniyle, Gebbe'nin ailesi bu evliliğe razı değildir. Bir muallim-şair olan ve şehir hayatından usanarak yıllar sonra aşiretine dönen amcasının teşviki Gebbe'ye cesaret verir; çeyizi olarak sırtında taşıdığı kilimiyle birlikte sevdiği gence kaçar. (Bu Muallim Amca da, gençliğinden beri rüyasına giren Şair Kız'ı, aşiretin konakladığı bir su başında bulacaktır.) Fakat aşiret kanunlarından uzakta birlikte yaşlanan iki sevdalının hikâyesi, çocuksuzluğun da tesiriyle aşkın solduğu günlere uzanacaktır.

Gebbe, aşiretlerdeki fedakârlığın, aşkın, evliliğin, doğumun ve aşiretin yaşadığı değişimin manzarasıdır. Mahmelbaf, bu filmde, hayatın simgesi olarak suyu seçmiştir. Yıkanmak üzere konulduğu ırmakta, akıp giden su, gebbeyi dile getirir gibidir. Aşiret yaşantısının, bir renk harmanı halinde ve berrak bir su gibi akışını yansıtan film, "İran sinemasının en haysiyetli görsel gazeli" olarak tanımlanıyor.[430] Aşiretlerde hüküm süren ataerkil değerlerin baskısına karşı bir genç kızın yüreğinden yükselen itirazları yansıtışıyla da Gebbe, İran sinemasının en fazla kadın ruhu taşıyan bir filmi olarak gösteriliyor.[431]

Senaryosunu yazdığı ve kızı Semira Mahmelbaf'ın yönetmenliğini yaptığı *Sib*'de (*Elma*, 1997) Mahmelbaf, kadınların kapatılmasını ve görünmez kılınmasını getiren kültürel anlayışı eleştirmektedir. *Sib*, bir televizyon haberine dayanılarak yapılmış yarı belgesel bir film. Gözleri görmeyen bir anne ile yoksul ve yaşlı bir babanın, on bir yaşına kadar evden çıkarmadıkları iki kız çocuğunun hayatını konu alan *Sib*, bazı eleştirmenler tarafından feminist bir film diye değerlendirildi.[432] Ancak *Sib*, tam anlamıyla feminist bir film sayılmaz. Film toplumsal adaletsizliğe işaret ediyor ve kötülüklerden korumak için kızlarını (ve gözleri görmeyen karısını) eve kapatmayı bir

430 Muhsin Seyf, a.g.m., s. 28.

431 Behram Azimpur, "Ruh-u Zenane-i Gebbe", Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997), s. 42.

432 Zenan 41 (Esfend 1376/Şubat-Mart 1998), s. 30.

çare gören yaşlı babayı, toplumsal adaletsizliğin, cehaletin ve tutuculuğun bir kurbanı olarak gösteriyor. Bu tutuculuk kızların annesinde daha belirgindir. Arada sırada ortaya çıkan görme özürlü kadın, bedduaya benzeyen söylenmeleriyle, tutuculuğunu ortaya koyuyor. İhtiyar adam, yoksulluğu nedeniyle evine ancak sıcak ekmek ve bir parça buz getirebiliyor. Sevgi ve merhamet elmasını almaya güç yetiremiyor. Filmin sonunda kızlarına verdiği para, komşunun kendi çocukları için verdiği sadakadan başka bir şey değildir. Bu yaşlı adam kimsesizlikten ve imkânsızlıktan yakınıyor. Başlarına gelen hadiseler nedeniyle şerefine leke sürüldüğü için acı çekiyor.

Sib, İran'ın yeni kuşağa mensup genç kızlarının ve kadınlarının kendilerine güvenlerini, cesaretlerini ve toplumsal hayata faal olarak katılma isteklerini ifade ediyor.[433] Film aynı zamanda Mahmelbaf'ın kadının kamusal alandaki varlığı üzerine görüşlerindeki değişmeyi net bir şekilde ortaya koyuyor. Filmin yönetmeni Semira Mahmelbaf, *Sib* üzerine şunları söylüyor:

> Bu film vesilesiyle, kız çocukları bundan mahrum olduğu halde erkek çocuklarının sokaklarda ve caddelerde oyun oynamalarının, erkeklerin kadınlara nazaran daha sosyal oluşunda ne kadar tesiri olduğunu anlamak istedim.[434]

Devrimden önce de kadını, sinemada hiç konu edilmemiş bir şekilde, alışılmamış kalıplarla işlemiş olan Behram Beyzayi'nin filmlerinde kadın her zaman mihverî önem taşır. Sıradan bir hayat yaşarken bile efsanevi ve destansı bir kişiliktir. Bu kadın bazen belki silik bir insan gibi algılanabilir, kocasının eziyetlerine katlanıyor ve kendini yenik düşmüş hissediyor olabilir. Ama bütün bu olumsuzluklar kadının kişiliğinin dışındadır, toplumsal ilişkilerin ve kabullerin bir sonucudur. Kadın hayatından şikâyet eder ama bu şikâyetleri kadınlığın-

433 Murtaza Kazimiyan, "Yek 'Sib' Takdim be Zen-i in Diyar", Camea 89 (23 Hordad 1377/12 Haziran 1998).

434 The Catalogue of the 16th Fajr International Film Festival, s. 85.

dan değil, her şeyin olması gerektiğini düşündüğü gibi gerçekleşmemesi yüzündendir.

Beyzayi, Devrim öncesi sinemasında yaptığı üç filmle adını duyurmuştur. Pervane Masumi'nin başrolde oynadığı *Garibe ve Meh* (*Yabancı ve Sis*, 1973), *Kelag* (*Karga*, 1977) ve *Regbar* (*Sağnak*, 1978), Beyzayi'nin kadın sorununu irdelediği filmlerdir. Pervane Masumi, sinema hayatını Devrim'den önce ve sonra, farklı film türlerinde sürdüren nadir yıldızlardan biridir. *Garibe ve Meh*'de Masumi, denize açılan ve geriye dönmeyen kocası nedeniyle toplumun gülmeyi yasakladığı bir kadını canlandırıyordu. Bu filmde Masumi'nin canlandırdığı kadın, çağdaş bir anlatımla tasvir edilen bir efsanenin merkezinde yer alıyordu.[435] *Kelag*'da Masumi, tüketim ve reklam dünyasında yaşayan ama çevresindekiler gibi bu dünyaya teslim olmayan bir kadın rolündeydi. *Regbar*'da ise, dikiş dikerek ailesinin geçimini sağlamaya çalışan bir genç kız rolünü üstlenmişti. Ailedeki rolü nedeniyle hayatına ilişkin bütün kararlarını para hesabına dayandıran genç kız, hiçbir ilgi duymadığı halde bir kasapla evlenecekken, karşısına çıkan bir öğretmen, hesaplı kitaplı bakış açısının değişmesine yol açar... Beyzayi'nin entelektüel sinemaya dahil edilen filmlerinde oynayarak ünlenen Masumi, Devrim'den sonra, seksenli yılların ilk yarısında bu yönetmenin sinema piyasasından çekildiği yıllarda, seyirci tarafından çok tutulan aile melodramlarında oynamıştır. O dönemde ünlü kadın oyuncuların çoğu sinemadan uzaklaşmıştı. Yeni oyuncular ise seyirciye aşina değildi. Bu durumda Masumi, ticari sinemada itibar kazandı. *Gülha-i Davudi* (*Kasımpatılar*, *R. Sadr Ameli*, 1984) gibi çok tutulan filmlerde oynadı. Fakat seksenlerin ikinci yarısında entelektüel sinema canlanırken Masumi, ticari sinemayla oluşan imajı nedeniyle yeniden bu sinemada kendine bir yer edinemedi.[436] Devrimden sonra

435 Şehla Lahici, a.g.m., s. 171.

436 Behzad Aşıgi, "Pervane Masumi ve Behram Beyzayi: Banu-yi Bi-lebhend", Film (Bername-i Pencsale) 218 (Ordibeheşt 1377/Nisan-Mayıs 1998), s. 56-58.

çalışmalarına birkaç yıl ara veren Beyzayi'nin bu aradan sonra çektiği ilk önemli filmi *Başu, Garibe-i Kuçek* (*Küçük Yabancı, Başu*, 1989), kadını savaş sinemasına katan ilk filmdir. Fakat bu film, savaş karşıtı olduğu gerekçesiyle, savaş bitinceye kadar gösterim izni alamamıştır. Filmde, kadının nereye gittiği ve ne zaman döneceği belli olmayan kocasını bekleyişi, yapıcı ve süresiz bir bekleyiş olarak tasvir edilmektedir. Kocasının yokluğunda kadın işlevsiz ve hedefsiz bir şekilde pencereden yolları gözlemiyor. Savaşın asıl yükünü omuzluyor; çocuklarını, hatta kimsesiz çocuk Başu'yu geçindirmek için çabalıyor. Ülkenin güneyindeki köyünün bombardımanı sırasında sığındığı bir kamyonun kuzeydeki bu köye getirip attığı küçük yabancı Başu'ya kol kanat geriyor. Başu Arapça konuşabiliyor, kadın ise kendi yöresinin mahalli diliyle. Kadının güçlü annelik sezgileri, anlaşmalarını sağlıyor. Seyirci bu kadındaki annelik duygusunun toplumun yargılarını, yoksulluğu, yabancılara yönelik kuşkuları dağıtıp geçen coşkun bir sel gibi taştığını hissediyor.

Entelektüel ve sosyal gerçekçi sinemanın öncülerinden Daryuş Mehrcuyi, doksanlı yıllarda kadın konulu filmlere yönelmiştir. *Banu* (1992), yalnızlığın sıkıntılarını yansıtıyor. Kocasından ayrılan Banu, bir yuva ve aile havasını koruması için evinin hep kalabalık olmasına çalışıyor. *Sara* da (1993), geleneksel bir çevrede süs bebeği gibi yetiştirilen genç bir kadının, kocasına yardım etmek amacıyla giriştiği çabalarla giderek bağımsız bir kişilik edinmesi süreci konu almıyor. Peri (1995), dinî ve irfani duygulara sahip bir üniversite öğrencisinin, düzensiz okumaları nedeniyle girdiği bunalımı anlatıyor. *Leyla* ise, zahirde kısır bir kadının dramını sergiliyor görünse de, Mehrcuyi'ye göre bu film, aşkın sınavını konu alınıyor. Mehrcuyi'nin kadınları genellikle çok sabırlı, fedakâr ve bağışlayıcıdır fakat bir noktada isyan ederler. Kocasından kaynaklanan sıkıntılara senelerce göğüs geren Sara, günün birinde kocasının anlayışsızlığı ve kadirbilmezliği karşısında isyan ediyor. Leyla kocasının ikinci

bir kadınla evlenişine izin verse de, kocasının düğünü sırasında tahammül gücünü yitirerek onu terk ediyor.

Leyla, feminist yorumlara göre, çağdaş İranlı kadının geleneklerle hesaplaşmasını ve modernleşmeye ilişkin taleplerini işliyor. Filmin özeti şöyle: Leyla, Rıza'ya deli gibi âşıktır; öyle ki, onun için (ya da aşkı için) her fedakârlığı yapabileceğini düşünmektedir. Düğünlerinden bir süre geçtikten sonra Leyla, asla çocuk sahibi olamayacağını öğrenir. Kayınvalidesinin baskısı karşısında, çocukları çok sevdiğini bildiği Rıza'ya, ikinci bir evlilik yapmasını teklif eder. Mehrcuyi'ye göre, burada Leyla aşkını sınamaktadır. Kocasının bu teklifi kabul etmesi üzerine, onun kendisini düşündüğü kadar sevmediğine karar vererek Rıza'yı terk eder. Bu durumda Leyla'nın, üç yıl aradan sonra, ikinci karısından ayrılmış olarak, küçük kızıyla birlikte kendisinden af dilemeye gelen Rıza'yı bağışlaması, hiçbir klişeyle izah edilemez. Mehrcuyi'ye göre, filminin modernlikle gelenekler arasında kalan İranlı kadını yansıttığı iddiası doğru değildir fakat film, gelenek ve modernlik, Şark ve Garp tefekkürü arasında bir senteze, vahdete işaret ediyor olabilir.[437]

Sara, İbsen'in *Bebek Evi*'nin kahramanı Nora'nın daha genç, İranlı ve geleneksel versiyonudur. Bu filmin San Sebastian Film Festivali'nde birincilik ödülünü alması, İspanya medyasının itirazlarıyla karşılandı. ABC gazetesinde, "*Sara* filmine ve oyuncusuna bu ödül belki de Üçüncü Dünya ülkelerine yapılan yardım çerçevesinde verilmiştir" şeklinde kinayeli bir ifade kullanıldı. İspanyol ABC gazetesinde, *Sara*'nın İslam'ın erkek egemen toplumuna karşı bir kadının isyanını anlattığı şeklinde bir değerlendirme yapıldı.[438]

Bu filmin konusu şöyle: Sara, çevresindeki insanların, özellikle kocasının kendisine iradeli, kendine has düşünceleri olan bağımsız bir insan gibi davranmamasından şikâyetçidir. Kocası onu evdeki bir süs eşyası gibi algılar ve her zaman küçükhanım

437 Zenan 40 (Dey-Behmen 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).
438 Cumhuri İslami (7 Mehr 1372/29 Eylül 1993).

diye çağırır. Bu küçükhanımın önemli konularda, hatta kızının eğitimi gibi bir konuda bile karar verebilecek güçte olmadığını düşünür. Belki de bu nedenle Sara, kendisini kanıtlamak için yanlışlıklar yapar. Ağır bir hastalığa yakalanan kocasının yurtdışında tedavi görmesini sağlamak amacıyla, babasının imzasını taklit ederek bankadan borç alır. Bu hatalı girişimini onaylamayacağını bildiği için, kocasına bu paranın kendisine babasından miras kaldığını söyler. Kocası iyileşip döner. Bu arada Sara, birkaç yıl boyunca gece gündüz dikiş dikerek bankaya olan borcunu ödemeye çalışır. Bu kadınca özveri geleneksel kadının özelliği olarak vurgulanmaktadır. Mehrcuyi'ye göre, bu özveri Şarklılık ya da Garplılıkla ilgili olmayan, beşerî bir durumdur.[439] Kocası borç parayla ilgili hakikatleri öğrenince, aralarında tartışma çıkar. Ve yaptığı özverinin takdir edilmediğini düşünen Sara, artık küçükhanım konumunda görülmeye tahammül edemeyeceğini anlar. İbsen'in kahramanı Nora gibi, kişiliğini bulmak, kendini ve kocasını daha iyi tanımak, evliliği üzerine düşünmek için evini terk eder. Fakat nedense seyirci bu tutumu, filmde tasvir edilen Sara tipi ile bağdaştıramaz. Bu nedenle Sara'nın evi terk edişi, Nora'nın evi terk edişindeki inandırıcılıktan yoksun görünür.

Devrim, aile kurumunda önemli değişmeler meydana getirdiği gibi kadını bir kişilik olarak öne çıkardı ve toplum hayatına kattı. Ancak, bu sırada aile içi dengeler altüst oldu. Savaş sinemasında kadın, savaşa katılan erkeği bekleyen eş veya nişanlı olarak tasvir edildi. Muhsin Muhsinneseb'in *Baz Baran*'ı (*Yine Yağmur*, 1993), tipik bir savaş sonrası filmidir. Ali'nin savaşta şehit olduğu haberi gelmiştir. Yurtdışında tahsil gören kardeşi Emir, tahsilini tamamlayıp İran'a dönünce, anne ve babası ağabeyisinin dul eşi Seba'yla evlenmesi için baskı yaparlar. Sonunda Emir ve Seba evlenirler. Oysa Ali sağdır, Iraklı yetkililer kasıtlı olarak şehit olduğunu bildirmişlerdir. Nihayet Ali çıkar gelir ve Emir'le Seba'yı balayına gitmek üzere hazır-

439 Daryuş Mehrcuyi, "Kadınlarla İlgili Filmler Çekmek İçin Bir Planım Yoktu", Zenan 40 (Dey-Behmen 1376/ Aralık 1997-Ocak 1998).

lanırken bulur.[440] Benzeri bir tema, Ahmet Talibinejad'ın *Namzedi*'sinde (*Nişanlılık*, 1997) karşımıza çkmaktadır. Bu filmde ise yıllar süren esaretten dönüşte, yıllardır kendisini bekleyen nişanlısı Gülafitap yerine, kadim geleneğe uygun olarak ölen ağabeyisinin eşiyle evlenen Aziz'in trajedisi konu alınmıştır.

Devrimin ve savaşm aile kurumuna etkilerini konu alan bazı filmlerde kadın kişilikler, aileyi toparlayıcı özellikleriyle ön plana çıktılar. Afşin Şirket'in *Didar der İstanbul* (*İstanbul'da Görüşme*, 1993) filmi, savaş yıllarında çökmek üzere olan bir ailenin kadının çabalarıyla yeniden kuruluşunu konu alıyor. Erkek, askerlik görevinden kaçarak yurtdışına gidiyor ve savaş bittiği halde geriye dönmüyor. Ailesinin dağılmak üzere olduğunu gören kadın, harekete geçerek, kocasını bulmak için yabancı ülkelere gidiyor. İstanbul'daki görüşmeleri neticesinde kocası intihara bile kalkıyor ama sonunda kadın onu İran'a dönerek hayata yeniden başlamaya ikna ediyor.

Kadın yönetmenlerin kadın tasvirleri

İran sinemasının iki yüzü aşkın erkek yönetmeni yanında, kadın yönetmen sayısı yetersiz görünmektedir. Sayıları ona yaklaşan kadın yönetmenler arasında Rahşan Beni İtimat, Tehmine Milani ve Puran Dırehşande, en üretken olanlarıdır. Bu yetersizlik, sinemanın kadın konulu filmlerde gerektiği kadar başarılı olamayışının bir sebebi sayılmaktadır. Bu nedenle, kadın yönetmenlerin yetişmesi için çeşitli kurslar açılmakta ve genç yönetmenleri teşvik etmeye dönük festivaller düzenlenmektedir.[441]

Puran Dırahşande, filmlerinde eğitici ve öğretici temalara önem veren bir yönetmendir. Dırahşande'nin kadın tipleri, et-

440 Hamid Purmuhammed, "İran Sinemasında Aile, Bölüm 2", Ferhenk ve Sinema (Azer-Dey 1372/Kasım 1993).

441 İsfahan Kevser Film Şenlikleri gibi faaliyetler, kadın konulu filmleri ve kadın yönetmenleri desteklemeyi amaçlamaktadır. Tahran'da da Fecr Film Festivali çerçevesinde her yıl kadını konu alan, yapımcıları kadın olan filmlerden oluşan bir festival düzenlenmektedir. Ferhenk ve Sinema 22 (Behmen-Esfend 1371/Şubat 1993), s. 43.

kin ve asil bir mizaca sahip kişiliklerdir. Genellikle öğretmen, rehber öğretmen veya psikolog olan ya da çocuk ruhunu iyi tanıyan bu kadınlar herhangi bir şekilde tanıştıkları problemli çocuklarla ilgilenerek, onları hayata döndürmeye çalışırlar. *Perende-i Kuçek-i Hoşbahti (Küçük Mutlu Kuş,* 1988), Dırahşande'nin sinema görüşünü yansıtan eğitici bir filmdir. Annesinin havuzda boğuluşuna şahit olan Meliha, bu olay neticesinde şok geçirerek konuşma yeteneğini yitirmiştir. Annesinin ölümüyle ilgili hatıraları ve bu ölümle ilgili şahit olduğu sahneler yüzünden Meliha, son derece asabidir. Bu ruh hali, sınıf arkadaşları ve komşuları tarafından dışlanmasına neden olmakta ve bu dışlanma onu daha da problemli hale getirmektedir. İşitme özürlü çocukların devam ettiği okula yeni gelen genç bir öğretmen, Meliha'yla yakından ilgilenir. Bu hanım öğretmenin ilgisi ve sabrı neticesinde Meliha iyileşmeye başlar.

Zaman ez Dest Refte'de (*Kayıp Zaman*, 1990), Dırahşande yine kadın ve çocuk ilişkisi üzerinde yoğunlaşır. Film, evlilik hayatını güçlendirmek amacıyla kimsesiz çocuklar evindeki öksüz bir kız çocuğunu evlat edinmek isteyen bir bayan doktoru konu almaktadır. Kocası, bu kız çocuğunu ailenin bir ferdi gibi kabul etmek istemez. Bu hadise neticesinde aile hayatları dağılmaya yüz tutar. Fakat doktor hanım kendini olayların akışına bırakmayacaktır.

Tehmine Milani'nin isyankâr kadınları

İran sinemasının sansürden en çok şikâyet eden yönetmenlerinden biri olan Tehmine Milani, kadın yönetmenlerin sayısal azlığını, topluma ve yönetime sinmiş ataerkil kültürün caydırıcı etkileriyle izah etmektedir. Çocuklar için yaptığı bir filmi sansüre uğrayan Milani, senaryolarının tasvibi konusunda karşılaştığı sıkıntıları, Kültür ve İslami İrşad Bakanlığı'ndaki çeşitli şuraların sinema bilincinden yoksunluğuna ve kadınlarla ilgili olarak konuları kuralların tutarsızlığına bağlıyor. Medyada ve sinema-televizyonda vurgulanan tüketici Batılı kadın tipiyle İslami kadın modelleri arasında da kadınlar bulunduğu-

nu ve bu kadınların da görülmesi gerektiğini savunan Milani, kadın karakterlerle ilgili, ifrat ve tefritlerden uzakta, mutedil bir yol bulunmasını istiyor:

> İsyankâr kadın tipinin gösterimi engelleniyor. Oysa toplumda böyle kadınlar da var. Eski rejim döneminde sinemada kadınların çıplak olması isteniyordu, bugünkü sinemada ise kadın hareketsiz bir kütle halinde kabul görüyor.[442]

Diğer Çe Haber (*Başka Ne Haber?*, 1993), Milani'nin feminist temalar taşıyan en popüler filmidir. Komedi türündeki film, Milani'ye göre, gelenek ve modernizm, kuşakların değişmesi ve hayatın çağdaşlaşması gibi temalara sahiptir. Filmin kahramanı Fereşte, Tahran'ın geleneksel bir ailesine mensup olmakla birlikte, modern bir genç kız tipidir. Hep sorgulayan ve hep soran, bireyci, kendisi üzerine düşünen Fereşte'yi Ermeni asıllı oyuncu Mahaya Petrosyan canlandırıyor. Filmin konusu şöyle özetlenebilir: Fereşte, edebiyat fakültesinde öğrencidir. Kardeşi Abbas da bilgisayar mühendisliği öğrenimi görmektedir. Şehrin eski mahallelerinden birinde yaşamaktadırlar. Kendisi bir yığın ailevi ve toplumsal engele rağmen toplumda etkili ve saygın bir kişilik olma mücadelesi verirken, kardeşinin hiçbir kişilik kaygısı taşımadan bilgisayar oyunlarıyla vakit geçirmesi Fereşte için düşündürtücüdür. Fereşte, derste bir konuyu alışılagelmişin dışında bir üslupla anlattığı için öfkelenen öğretmeninin şikâyeti üzerine, geçici bir süre için üniversiteden atılır. Bu durumu ailesinden gizlemek amacıyla, bir yayınevinde çalışmaya başlar.

Milani'nin kadın kahramanları genellikle yaşantılarından şikâyetçidir ve erkeklerin dünyasına imrenirler. Bu kadınlar idealist, ahlaki değer yargılarına bağlı ama aynı zamanda kendilerini gerçekleştirmeye önem veren kimselerdir. İdealleriyle ilgili olarak eşlerinin, ailelerinin ve toplumun koyduğu engel-

442 Tehmine Milani, "Sinemada ve Televizyonda İranlı Kadının Çehresi Ne Kadar Hakikate Uygundur?", Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997), s. 60.

ler karşısında yüksek sesle itiraz ederler. Fereşte de her zaman kendisini kardeşi Abbas ile mukayese eder. Yeteneklerine rağmen sırf kadın olduğu için hayatta istediği gibi başarılı olamayacağını düşünür. Her zaman bilimin ve aklın gücünden söz etse de aynı zamanda hayalperest ve duygusaldır. Milani, filmini yine de klişe bir mutlu sonla noktalar: Fereşte'nin hayal gücü ve taşkın yapısı, bir robot gibi hissiz görünen patronunu yumuşatır. Af sonunda tekrar üniversiteye döneceği sırada yayınevinin yöneticisi, Fereşte'ye evlenme teklifinde bulunur.

Samed Behrengi'nin bir hikâyesinden ilham alarak çektiği *Efsane-i Ah* (*Ah Efsanesi*, 1991), Milani'nin en ilginç filmidir. Bu hikâyede Ah isimli hayali bir varlık vardır. Bu Ah, dertli anlarında derinden ah çeken kimseye bir delikanlı şeklinde görünerek, onun problemlerini çözmeye çalışır. Cari Gustav Jung'ın Anima ve Animus teorisine göre, her kadının derinliklerinde bir erkek, her erkeğin derinliklerinde de bir kadın bulunur; bunlar, her bireyin bilinçdışında karşı cinse ilişkin olarak taşıdığı kolektif imgelerdir. Erkekteki kadın arketipine anima, kadındaki erkek arketipine animus denir ve bu deruni varlıklar, insana hayır ve şer açısından yol gösterirler. Milani işte bu Ah ile, Jung'ın Anima ve Animus teorisini birleştiriyor. Sonra insana ah çektiren dertleri sıralıyor: Yalnızlık, yoksulluk, sevilen birinin ölümü, sosyal başarısızlık, yaşlılık ve yetersizlik.[443]

Ah Efsanesi'nin kahramanı zengin yazar kadın, kocasının ölümü üzerine kendisini yalnız hissetmekte ve intihar etmeyi düşünmektedir. Derinden bir ah çektiği sırada, efsanedeki Ah, genç bir adam görünümünde karşısına çıkar. Ah, bir aynadır ve kadın o aynada şimdi kendisini görmektedir. Çocuğu olmamıştır, gençliğinde herkes onun büyük bir yazar olacağını söylediği halde yazar olarak da başarısızdır ve bu başarısızlığını tüccar kocasının, yeteneklerini öldürmüş olmasına bağlamaktadır. O kadar yalnızdır ki, onunla ilgilenen ve meselelerine sahip çıkan çocuklara sahip olması nedeniyle, hizmetçisinin

443 Tehmine Milani ile söyleşi, Zenan 35, s. 14-20.

kendisinden daha mutlu olduğunu düşünür ve onun yerinde olmak ister. Ah'ın verdiği bir anahtarla, kendisini hizmetçisinin yerine geçirecek kapıyı açar ve onun hayatını yaşamaya başlar. Fakat bu sefer de yoksulluğu nedeniyle çocuklarını iyi yetiştiremediği düşüncesiyle mutsuzdur. Doğum için hastahaneye yatan büyük kızı sezeryan olur ve sezeryan parasını ödeyemez. Esrarkeş kocası, kızına götürmek amacıyla komşusundan borç aldığı parayı zorla elinden alarak evden gider. Hizmetçi kadın çaresizlik içinde derinden bir ah çeker ve Ah bir kez daha, beyaz giysiler içindeki genç adam görünümünde çıkıp gelir. Temizlikçi kadının kapısı Ah'ın verdiği anahtarla bu kez, hayatına imrendiği Türkmen Sahra'da bir köyde yaşayan kız kardeşinin hayatına açılır. Fakat bu Türkmen kadın da mutlu değildir. Bir kaza sonucu ayağından sakatlandıktan sonra son derece geçimsiz ve çekilmez bir erkek olan kocasının davranışlarından bıkmıştır. Fakat oğlunu düşünerek bu hayata katlanmaktadır. Kocasının itinasızlığı ve bencilliği nedeniyle oğlunun bir at yarışında ölümü, Türkmen kadının direncinin çökmesine sebep olur. Oğlunun mezarı başında ah çekerek ağlar ve Ah görünür. Türkmen kadın, Ah'a, halı satmak için gittiği pazarda tanıştığı mimarlık öğrencisinin yerinde olmayı istediğini söyler. Ancak, mimarlık öğrencisi, Türkmen kadına göründüğü kadar mutlu değildir. Toplumda güzelliğiyle değil, bir kadın olarak gösterdiği başarılarla anılmak istemektedir ama hiçbir sahada istediği gibi başarılı olamaz. Derslerinde başarısızdır ve bu başarısızlığını proje hocasının kız öğrencilerle ilgili önyargılarına bağlamaktadır. Yazdığı hikâyelerin başarısız bulunması acısını artırır. Erkek olmayı diler. Çektiği ah üzerine çıkıp gelen Ah, gücünün böyle bir isteğe yetmeyeceğini belirtir. Öğrenci bunun üzerine ünlü bir şair olan Meryem'in yerinde olmayı ister.

Ünlü şair Meryem ise, maddi sıkıntılarının yanı sıra, yaşlandığını ve çirkinleştiğini düşünerek acı çekmektedir. Üstelik, ressam kocası onu terk ettikten sonra kızıyla sığındığı babasının evinde rahat değildir. Hiç de istemediği halde sipariş bir

kitap yazmaya mecbur kalmıştır. Bu kitap üzerine çalışırken, erkek kardeşleri ona ayrı bir eve taşınmasını söylerler. Çünkü Meryem'in şair ve yazar kimliğiyle evin düzenine getirdiği ölçüler onları rahatsız etmektedir. Meryem, geniş maddi imkânların sıkıntılarını hafifleteceğini düşünür. Böylece, Ah'ın yardımıyla, yeniden tüccar eşi olduğu hayatına döner. Beş ayrı kadının hayatında dolaşan zengin yazar hanım, bu sürecin sonunda edindiği tecrübelerle ve yeni bakış açısıyla kendisiyle hesaplaşarak intihardan vazgeçer. Yoksul hizmetçisinin kızının sezeryan parasını üstlenerek yeniden hayata başlar ve Ah Efsanesi'ni yazmak üzere masasının başına geçer.

Klişeleri kıran yönetmen: Rahşan Beni İtimat

Rahşan Beni İtimat, Devrim'den sonraki İran sinemasının en ciddi yönetmenlerinden biri sayılmaktadır. Karakterlerini toplumun yoksul ve ezilmiş kesimlerinden seçen Beni İtimat'ın üslubunu kara mizah olarak tanımlayabiliriz. Yönetmenin *Kanarya Sarısı* (1989) ve *Sıradışı* (1990) isimlerini taşıyan ilk filmleri, bu üslubun belirgin örneklerini teşkil ediyor. Beni İtimat, *Nergis* ve *Ruseri-i Abi* (*Mavi Başörtüsü*, 1995) filmlerinde ise, sloganlardan ve klişelerden uzak bir bilinçle, toplumun yoksul, sığınmasız ve damgalanmış kadınlarını seyirciye tanıtıyor.

1992 Fecr Film Festivali'nde En İyi Film ödülü kazanan *Nergis*'te, üç tema belirginlik kazanıyor: Kadınların çilesi, aşkı ve özverisi. Filmde iki tip kadın karşımıza çıkıyor: İlki, karanlık bir geçmişi olan eski fahişe Afak... Adil'i, genç ve masum bir genç kız olan Nergis'e terk etmenin acısı içindeki Afak, ezilmiş, harcanmış ve aşağılanmış bir kadındır. Genç yaşında, yaşlı kocası tarafından sokağa atılmış ve hırsızlık yapmaya mecbur kalmıştır. Muta nikahıyla yaşadığı, kendisinden yaşça çok küçük olan Adil'i tamamıyla yitirmenin korkusuyla, onun için kız istemeyi bile kabul ediyor. Çaresizlik içinde, Adil'in Nergis'le evlenmesine yardımcı oluyor. Düğünden sonra, Nergis'e daha iyi bir hayat sunmak için başka hiçbir çaresi olmadığını düşünen Adil, Afak'ın ve diğer bir harcanmış karakter olan

Yakup'un ısrarlarıyla bir soyguna karışıyor. Hapse düşmesine neden olan bu hadise, Adil'i, Afak ve Nergis arasında bir seçim yapmaya mecbur bırakıyor. Hapisten çıktıktan sonra Adil, kendisini yeni soygunlar için iknaya çalışan Afak'a karşılık Nergis'i tercih ediyor. Film, yenik düştüğünü hisseden Afak'ın ölümüyle noktalanıyor.

Afak'ın karşısında Nergis'in gücü ve başarısı, sadece gençliğinden ileri gelmiyor. Nergis, bir erkeğin yaşantısını değiştirecek ve düşünsel kurtuluşunu sağlayacak yapıcı, özverili ve feraset sahibi bir karakter olarak çizilmiştir. Hırsız olduğunu ve Afak'ın onun annesi değil de karısı olduğunu öğrendiği zaman bile Adil'den ayrılmayı düşünmüyor. Kalıyor ve bir kadının çevresini kendi istediği şekilde değiştirebileceğini, hatta kocasını himaye edebileceğini kanıtlıyor. Afak'ı bile hırsızlıktan vazgeçirmeye çalışıyor. Eleştirmenlere göre orta tahsilli, çarşaflı, yoksul bir aileye mensup olan Nergis, İranlı kadının geleneksel özelliklerine sahiptir. Erkek değerlerine dayalı bir filmde ilk olarak kadın kahramanlar ön plana çıkıyorlar.[444]

Nergis, konusu ve dili itibarıyla iyi bir dinî sinema örneği olarak gösterilmektedir.[445] Beni İtimat'ın deyişiyle ustalıklı bir farsi film olan *Nergis*, derin bir kadınsı bakışın varlığıyla ve birtakım klişeleri kırmadaki başarısıyla, ayrıca üzerinde durulmaya değer bir nitelik kazanıyor. Beni İtimat, bu klişeleri birkaç seviyede kırıyor. Farsi filmlerin çoğunda erkek, aklın mutlak hakimi, ailenin ahlaki kriterlerinin belirleyicisi, evin tek geçim kaynağıdır. *Nergis*'te ise, yetişkin ama olgunlaşmamış, farklı geçmişleri ve yaşları olan iki kadın tarafından idare edilen bir erkek resmediliyor. Afak yanlış bir yolla, *Nergis* ise doğru yolla Adil'i büyütmek istiyorlar. Filmde ayrıca dolandırıcı klişesinin de kırıldığını görüyoruz. Devrim öncesinde ve sonrasında farsi filmlerde seyirciyle dolandırıcı ya da hırsız, katil, fahişe gibi

444 Muhsin Beykaga, "1371 Yılında İran Sinemasındaki Kadın Kişiliklere Bir Bakış", Zen-i Ruz 1402 (25 Esfend 1371 / 13 Mart 1993).

445 Muhammed Hüseyin Ahmedi (1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu yöneticisi), Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 69.

kahramanlar arasında bir duygu birlikteliği oluşurdu. Bazen siyasal nedenlerle, bazen de acıma duygusuyla seyirci o kişilerle dayanışma içine girerdi. Fakat *Nergis* filmindeki Adil, bir yuva kurmak amacıyla hırsızlığa yöneliyor. Bu kadınsı bakışın İran sinemasında geçmişi yoktur. Filmin jeneriğinde kamera, bir gelin ve damat biblosunun üzerinde kurulu olarak görülüyor. Daha sonra bu bibloyu hırsızın yatağının yanı başında görüyor ve onun için nasıl bir önem taşıdığını anlıyoruz. Ya da Adil'in, çaldığı para cüzdanının içinden çıkan aile fotoğrafına bakarak, "Mühendis Bey, senin karın, çocukların var; daha ne istersin ki?" diye sorduğu zaman, onun için bir aile kurmanın önemini fark ediyoruz.

Adil hep yalnızlıktan kurtulmaya çalışıyor, bu nedenle bir yuvası olsun diye çırpınıyor. Çirkin yüzlü Yakup arkadaşının mutluluğu için kendini tehlikeye atarken, fahişe Afak kendi durumuna düşmemesi için Adil'in yokluğunda Nergis'e yardım ediyor. Bu noktada filmin, fahişe klişesini de kırdığı görülüyor. Afak, yanı başında şefkat duyabileceği birisi olsun istiyor, bunu sağlamak için her yola başvuruyor. Adil bir yuva kurmak için çabalarken, Afak karşısında bir kavşağın olduğunun bilincindedir. Bütün varlığını Adil'e bağlayan Afak, onu yitirince yaşama gayesini de yitirmiş oluyor. Nergis ise, Afak'tan farklı olarak, hırsız Adil'i istemiyor. Onu dürüst bir insan gibi yaşamaya çağırıyor ve bunun için aşk silahını kullanıyor. Kanun güçlerinin bu silahtan yoksun olduğunu düşündüğü için onlara güvenmiyor. Hırsız Adil'in değişeceğine herkesten çok Nergis inanıyor. Bu da Adil'i yalnızlıktan kurtarıyor. Yalnızlığın acısı sadece Afak'ı tüketiyor.[446]

1998'de yeniden uluslararası bir boyut kazanan 16. Fecr Film Festivali'nde çeşitli ödüller alan *Banu-i Ordibeheşt* (*Mayıs Ayının Kadını*), Beni İtimat'ın özyaşam öyküsünden yola çıkarak çektiği bir film. Beni İtimat, filmin kahramanı belgesel film yapımcısı Furug'un diliyle kendi geçmişini gözden geçiriyor;

446 Ramin Müstakim, "Nergis, Masumiyet Der Pes Şeraret", Zenan 8, s. 16.

bir anne, bir sanatçı ve aydın kadın olarak konumunu irdeliyor. Furug, işinde başarılı ve çevresinde saygı gören orta yaşlı dul bir kadındır. Yıllardır oğluyla birlikte düzenli bir hayat yaşamaktadır. Günün birinde evlenmeye karar veren Furug, başta oğlu olmak üzere çevresindekilerin itirazlarıyla karşılaşıyor. Aynı günlerde örnek anneler üzerine bir belgesel hazırlaması, Furug'u farklı sorularla yüz yüze getiriyor. Bu filmi tamamlaması, belki Furug'un şahsi meseleleri için de bir çözüm yolu olacaktır.

İRAN SİNEMASININ ARKAPLANI

Kadim tiyatro: taziye

İran kültürünün en eski dinî oyunu sayılan taziye, bütün dünyada, İran oyun sanatının sembolü olarak bilinmektedir. Kerbela şehitlerinin yasını tutan Şiilerin düzenledikleri tören, Muharrem ayının ilk günlerinde başlar ve Aşura olarak isimlendirilen onuncu gününde sona erer. Kerbela'nın hatırasına oynanan seyirlik oyunlar daha çok Farsça olmakla birlikte, Arapça ve Türkçe uyarlamaları da vardır. Taziyede genellikle Hz. Hüseyin'in hayatını, Kerbela vakasını, Peygamberler tarihini, Hicret'i vb. anlatan kırk-elli bağımsız oyun sergilenir. Hz. Hüseyin'in hayatından sahneler gerçekçi bir tarzda oynanır. İlahiler veya mersiyeler okunur, şebihani oyunları icra edilir.[447]

Taziyeyi meydana getiren unsurlar içinde en önemlileri şunlardır:

- *Deste çıkarmak:* Muharremin ilk dokuz gününde mescitlerde veya bir sokakta ya da meydanda, boş bir alanda kurulan çadırlarda (tekkelerde) İmam Hüseyin'e yas tutmak üzere sürdürülen, (Aşura'dan bir önceki gün olan)

447 Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzume-yi Nümayişi", İran (16 Hordad 1374/5 Nisan 1995).

Tasua ve Aşura günleri, çeşitli gösterilerin sergilendiği genel yürüyüşe dönüşen etkinlikler.

- *Roze* (ağıt veya mersiye) *okumak*.
- *Sine vurmak*.
- *Maktel* (İmam Hüseyin için mersiye okunması).
- *Novhe* denilen yas ilahileri.
- *Şemail dolandırmak*.
- *Şebihani* (perde üstünde gösteri).
- Bu unsurların her biri, farklı bir devirde ortaya çıkarak diğerleriyle bütünleşmiştir. Mesela roze okuyan bir vaiz, aynı zamanda Kerbela tarihini monolog ve diyaloglarla ve musiki eşliğinde sunmaktadır. Rozehanlığın gelişimini taziyename yazımı ve taziyelerin sahnelendiği tekkelerin açılması izlemiş, böylece taziyenin tekâmülü tamamlanmıştır. Bazı rivayetlere göre tekkeler, yani yas çadırları maktelden önce de vardı. Yas tutanlar deste çıkardıktan sonra bir meydana toplanır, bu meydanın ortasında yer alan yüksekçe bir sahne üzerindeki vaizin *14 Masum* üzerine konuşmalarını dinlerlerdi.[448]
- Rozehani ve deste birlikte, cami girişlerinde belli kostümlerle yapılan dinî tiyatroyu oluşturur. Coşkulu şiirlere dayanarak, soru cevap şeklinde, Hz. Ali'nin, Hasan ve Hüseyin'in ailelerinin başına gelen felaketler anlatılır. Perde gösterileri veya dinî hikâyelerin şekillerle anlatımı, taziyenin başlangıç döneminde kullanılmıştır. Dinî tiyatro yüksek sesle okunan roze ile başlamıştır. Rozehani deyimi, Molla Hüseyin Vaizi Kaşifi'nin (d. 1504) *Roze-tül Şüheda* kitabından alınmıştır. Bu kitap, Kerbela katliamı konusunda Farsça yazılan ilk kitaptır. Rozehanlar, bu kitaptaki ehlibeytin başına gelen katliama ilişkin olarak yer alan rivayetleri doğru kabul ederek

448 Seyyid Mustafa Muhtabad, "Taziye yek Dram-ı Musiygayi est", Hemşehri (20 Hordad 1374/9 Haziran 1995).

mimberlerden okurlardı. Bu şekilde zikreden gruplara rozehan deniliyordu. Bir zaman sonra ehlibeytin başına gelen musibetleri okuyan herkese, bu kitaptan okusun veya okumasın, rozehan denilmeye başlandı.[449]

Taziyede yaşayan Aşura

- Bazı araştırmacılar, taziyenin kökenini İslam öncesi döneme kadar uzatırlar. Fakat bugünkü muhtevasıyla taziyenin asıl çıkış noktasının Aşura kıyamı olduğu kabullenilmektedir. Zamanla bazı metinlerde birtakım değişiklikler olmuşsa da, taziyenamelerde Aşura kıyamıyla *14 Masum*'un hayatlarının başlıca konu olarak işlenmesi sürmüştür. Araştırmalar tarih boyunca taziye oyuncularının, özellikle taziyehanların daha ziyade dinî hassasiyetleri nedeniyle bu oyuna yöneldiklerini ortaya koymaktadır. Oyuncuların oyunda imanla ve itikatla yer almaları, taziyeyi dünyanın nadir itikadi dramlarından biri haline getirmektedir.[450]

Şehadet kavramı, örneğini Hz. Peygamberin sahabelerinde gördüğümüz şekilde, bütün Müslümanların ortak değeridir. Ancak, Şia geleneğinde şehadet, kendine özgü bir önem kazanmıştır. Şia'daki şehadet kavramına verilen önemin kaynağı, Hz. Peygamberin vefatıyla ilk imam kabul edilen Hz. Ali'den sonra Şia'nın dinî şuurlanmasındaki en büyük şahsiyet olan Hz. Hüseyin'in şehadetidir. Bütün İsnaaşeriye Şiileri için, Hicrî Muharrem ayının ilk on günü ve özellikle onuncu günü, Hz. Ali'nin o gün Küfe'nin dışında Kerbela'da öldürülen oğlu Hüseyin için matem günü olarak takdis edilmiştir. Bu anma, aynı zamanda Hz. Hüseyin'in şahsında, şer güçlere karşı onun verdiği mücadeleyi kalben paylaşmanın, onunla bir bütün olmanın göstergesidir. Hz. Hüseyin'in trajik ve etkileyici olarak örneklendirdiği şekliyle ve var olan otoriteye meşru siyasal bir

449 Muhammed Taki Mesudiye, Musiki-yi Mezhebi İran 1: Musiki-yi Taziye, Tahran: Suruş, 1367/1988, s. 12.
450 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.

otorite olmadığı için halk adına karşı koyma eylemine şehadet kavramının katkısı büyük olmuştur. Varolan otoriteyi reddetme ve şehadetin faziletine inanma temaları, Şia tarihinin belli noktalarında Şiiliğe militan bir boyut kazandırmıştır.[451]

Dünya tarihinin kaydettiği ve herkesin hakka yöneleceği bir sonu içeren Şii trajik dram, tedricen bir evliyalar hiyerarşisini içeren (sufi) mistik Allah sevgisi arayışının yerini almıştır. Yüzyıllardan bu yana vaizler çölde susuz kalan ve içlerinde altı aylık oğlu Ali Asger'in de bulunduğu yakınlarıyla birlikte acımasızca katledilen Hüseyin'in başına gelen musibetleri, kalabalıkları gözyaşlarına boğan bir dille anlatmayı sürdürmüşlerdir. Hüseyin'in kıyamına, her Müslüman'ın kişisel yaşantısında uyarıcı olması gereken derin anlamlar yüklenmiştir. Kerbela'nın büyük şehidi, Hakk ve adaletin hükümlerini korumak için her şeyini Hakk'ın mabedinde kurban etmişti. Kendi deyişiyle, "zalimlerle bir arada yaşamak zulmün ta kendisi olduğu için" öldürüleceğini, dünyevi mağlubiyete uğrayacağını bile bile şehadete koşmuştu.[452] Kerbela kıyımı, Ayetullah Humeyni'nin Şah rejimine karşı verdiği mücadelede, her zaman göndermede bulunduğu bir değerler kaynağı oldu.[453]

Hz. Zeynep, Hz. Fatıma'nın gösterdiği yolu sürdürmüştür. Ayetullah Mutaharri'ye göre Kerbela tarihi, bir erkek-kadın tarihidir. Kadın ve erkek, kendi alanlarında bu tarihi birlikte kurmuşlardır. Aşura gününün ikindisinden sonra, kafilede kalan tek erkek olan Zeynel Abidin hasta olduğu için, kafilenin liderliği Hz. Zeynep'e bırakılmıştır. Hz. Zeynep'in bu rolü, Şia tarihinde kadınların öncülüğünü onaylayan bir belge sayılmıştır. Hz. Fatıma ve Zeynep'in misyonlarından yola çıkılarak ka-

451 Hamid Algar, a.g.e., s. 20-21.

452 Hz. Hüseyin: Bir Uyarı, Bir Sembol, İstanbul: Pınar Yayınları, 1982, s. 6.

453 "Asr-ı Saadet'te Hatüm'ül Enbiyanın (s.a.) vefatından sonra Emevilerin çarpıklıklarıyla, adalet ve özgürlüğün temelleri ortadan kalkmıştı. Adalet mücrimlerin ayakları altında yok olmak üzereyken, Seyyid üs-Şüheda (a.s.) büyük aşura hareketini başlattı. Kendi kanını ve azizlerin kanını feda etmekle İslam'ı ve adaleti kurtardı. Emeviler yönetimini mahkûm etti, onun temellerini kökünden sarstı. Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, Ankara: Endişe, 1991, s. 148.

dınlara biçilen öncülük rolü, İran'daki 1979 Devrimi sırasında ve sonraları Ayetullah Humeyni tarafından vurgulanmıştır.[454]

İran taziyelerini konu alan bir kitabı bulunan Renan'a göre, bu ülkede halkın taziye merasimlerinde matem tutarak ağlaması, büyük ihtimalle zalim Arap hükümdarlarına duydukları tepkinin ve nefretin bir tezahürüdür. Bu yüzden, İmam Hüseyin'in şehadeti merasimleri, aslında İranlıların zalim Arap sultanlarına karşı bir tür tavır koyma isteğini ifade etmektedir.[455] Tiyatro araştırmacısı Mustafa Oskuyi benzeri bir görüşü dile getirerek, taziyenin Arapların İran'a saldırmasının ardından halkın tepkisini Peygamber ve öteki imamların yaşadığı felaketler aracılığıyla anlatma ihtiyacıyla başladığını öne sürmektedir.[456] Bu görüşe karşı taziye araştırmacısı Muhammed Taki Mesudiyye şunlan yazmaktadır:

> Taziyelerin içeriğinde İslam dinine ve İmam Hüseyin'in yüce makamına vurgu, her şeyin üstündedir. Taziye okuyanlar insanın fıtri eğilimlerini araştırmıyor, yansıtıyorlar. Bu sanatçılar bir taraftan insanın yüce konumunu, diğer taraftan da ahlaki yönden ne kadar zaaflarla dolu olabileceğini ortaya koyuyorlar.[457]

Musiki araçlarının ve türlerinin büyük çoğunluğunu gına kapsamında görerek haram sayan Şii taklit mercileri, uzun tartışmalardan sonra tamamen manevi nitelikli bir oyun olduğuna karar vererek, taziyenin gelişmesine imkân veren bir meşruiyet çerçevesi sunmuşlardır. Taziye dinen meşru sayılsa da, din ve sanatın hassas sınırları içinde ilerlerken fıkıh ve felsefenin imtihanlarından da geçirilerek, bir dinî oyun gibi kabul görmüştür. Bir kısım ulema ehlibeyti canlandıran oyuncuların

454 Mutahhari, Hüseyni Yiğitlik, Çev.: Hasan Kanatlı, İstanbul: Kalem Yayınevi, 1991, s. 283; Ayetullah Humeyni, Sima-yi Zen der Kelam-ı İmam Humeyni, Tahran: Sazman-ı Enteşarat-ı Vezaret-i Ferhenk ve İrşad-ı İslami, 1369/1990, s. 208-214.

455 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 27.

456 Mustafa Oskuyi, İran'da Tiyatronun Tarihi Üzerine Bir Araştırma, Moskova: Anahita Yayınları, 1370/Yaz 1991, s. 41.

457 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 27.

onların hayatındaki trajediyi yok ettiğini öne sürerken, taziyeyi dinî hayatın sürekliliği için yardımcı bir unsur olarak gören âlimler de olmuştur. Zemahşeri'nin "Kim İmam Hüseyin'e ağlarsa şüphesiz cennette onunla birlikte olacaktır" şeklindeki ifadesi, sonraları daha da güçlenerek, taziyeyi destekleyen şu kanaate ulaşmıştır: "Herhangi bir kimsenin İmam Hüseyin'e ilgi duymasına sebebiyet veren, iyi bir amelde bulunmuştur ve o, İmam Hüseyin'e ağlayan kadar, mükâfata layıktır." Muhammed Kaçar zamanında Ayetullah Gilani taziyenin meşruluğunu vurgulamış, bu nümayişe karşı çıkanları kınayarak bütün Hüseyin âşıklarının taziyeye destek vermesini istemiştir. Gilani, şebihani oyununda erkeğin kadın rolünde oynamasını da caiz saymıştır. Nasreddin Şah ve Muzaffereddin Şah dönemlerinin büyük âlimlerinden Ayetullah Tabatabai, Meclis-ü'l Hüseyiniyye kitabında Kur'an ayetlerine dayanarak taziye oyununu onaylamıştır.[458] Yüzyılın başlarında taziye nümayişini ayrıntılı olarak tahlil eden Ayetullah el-Uzma Naini ve Allame Muhakkik Kumi, bu nümayişin fıkhi açıdan caiz olduğunu bildirmişlerdir.[459]

Son olarak taziye, Ayetullah Humeyni tarafından da onaylanmış ve taziye uzmanı Dr. Muhtabad'ın ifadesiyle, itikadi meşruiyete kavuşmuştur.[460] Ayetullah Humeyni, Muharrem ayını, "içinde fedakârlık ve kanla elde edilen zaferlerin bulunduğu bir ay" olarak tanımlamış ve bu ay içinde sürdürülen geleneklerin, İslam dışı unsurlardan kurtarılarak sürdürülmesinden yana olmuştur.[461]

Seyircinin katıldığı tiyatro

Taziye, İran oyun geleneği içinde yer alan novhe, şebihani, deste çıkarma, perdehanlık gibi geleneksel oyun ve anlatıla-

458 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.
459 Muhammed Said Mahsusi, "Tevana-yi Sinema der Nümayiş-i Çehre-yi Evliya", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996), s. 71.
460 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.
461 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 148.

rın en gelişmiş şekli sayılmaktadır.[462] Bir bakıma taziye, bütün halkın katıldığı bir oyundur ve araştırmacılara göre, tam anlamıyla bir tiyatro eseridir. Hikâyesi, musikisi, sahnesi ve dekoruyla bir tiyatro eserinde olması gereken bütün unsurları kapsamaktadır.[463]

Taziyenamelerde hakla batılın, hayırla şerrin, iyiyle kötünün savaşı; Hakk yolunda ümit, zafer yolunda takdire rıza göstermek ve Allah'ın adaletine inanmak gibi temalar hakimdir. Genellikle eşkıya ile evliya karşı karşıya gelmekte ve bu çatışma çoğu kez eşkıyanın zaferi ile neticelense de, manevi bakımdan zaferi kazanan evliya olmaktadır. Zaman içinde taziye, Cebrail'in Yeryüzüne İnişi, Hz. Ali'nin Şehadeti, Hz. Fatıma'nın Ölümü, İmam Hasan'ın Zehirletilmesi, Kerbela Vakası ve İmam Hüseyin'in Şehadeti, Batı ülkelerinden bir elçinin İmam Hüseyin'in kesilmiş başını görünce Müslüman oluşu, Fırat suyunun İmam Hüseyin ve ailesine yasak edilişi, Hz. Hasan'ın oğlu Kasım'ın Düğünü, İmam Zeynelabidin'in hayatı, Belkıs'ın Düğünü, Hz. Süleyman taziyesi, Hıristiyan rahibin mabedi vb. hikâyelerin eklenmesiyle genişlemiştir.[464]

Kaçar dönemine kadar konuları çok sınırlı olan taziyeler, giderek güldürüye de yer vererek çeşitlenmiştir. Bu taziyelerde yas, güldürüyle iç içe geçmektedir. Fırtınalı bir gece yarısı cennetten kovulan Hz. Âdem'in yaşlı gözleri bir süre sonra Habil'in doğumuyla gülmeye başlar ve Âdem Allah'a şükreder. Derken Habil'in öldürülüşü Âdem'in siyah saçlarını ağartan bir acıya yol açar; böyleyken, Habil'in soyundan gelen çocuklar Âdem'in yüzünü güldürecektir.[465] Güldürü ve hiciv içeren taziyeye musiki taziyesi de denilmiştir. Hz Ali'nin Şehadeti merasiminde, efendisinin ardından ağlayan siyahi hizmetçi

462 Muhammed Cafer Mahcub, Nümayiş-i Köhen İrani ve Nakkali, Şiraz: Enteşarat-ı Çaşn-ı Hüner, 1347/1968, s. 9.

463 Ali Muntazari (Gösteri Sanatları Müdürü ve tiyatro eleştirmeni), "Cayigah-ı Teatr-Pes ez İnkılab", Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

464 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 41.

465 Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzume-yi Nümayişi".

Kamber'in lehçesi ve komik davranışları, bunun bir örneğidir. Siyahi hizmetçinin komik durumu kısa zamanda feri taziye metinlerinde de benzeri komik tiplemeler ve metinlere ilham kaynağı olmuştur. Din düşmanlarıyla alay edilmesi, bu türün gelişimi için uygun bir vesileydi. Böyle oyunlar halkı memnun ettiği gibi, konuları nedeniyle din âlimlerinin de itiraz edemeyeceği bir içeriğe sahip oluyordu.[466]

Taziyename, çok sade bir başlangıç, hatta yalnızca bir tarifle, takdimle ve monologla başlar. İlk icracılar genellikle raviler ve nakkallar olduğu için, mersiye şeklinde okunur. Bazen taziyede bir nakkal (anlatıcı), hiymeşebhazi (kukla oyunu) gibi geleneksel oyunlarda olduğu gibi, perde üzerinde büyük ve yan yana dizilmiş resimlere bakarak hikâyeyi anlatmaktadır. Tahtıhavuzi, taklidin ağırlık kazandığı güldürü türüdür. Bunun karşısında, izleyiciyi oyuncuyla birlikte ağlamaya sevk eden taziye yer alır. İzleyicilerin ağlayışı, oyuncuların oyun gücünün göstergesidir. Özellikle güldürü içerikli taziyelerde oyuncular bir-iki saat içinde izleyicileri hem güldürür, hem ağlatırlar.[467]

Bir tür kukla oyunu olan hiymeşebbazi, günümüzde de ilgi görmektedir. Ruihavuz veya tahtıhavzi, bahçede havuzun üzerine yerleştirilen tahtaların sahne olarak kullanıldığı genellikle güldürü niteliğindeki oyundur. Tahtıhavzi, oyun yapısı itibarıyla taziyeye benzese de, taziyede şiir kullanılırken bu oyunda nesir hakimdir. Tahtıhavzi oyunlarda eğlendirici musikilerden de yararlanılır.[468]

Esasında musikili bir dram olan taziyede, musiki iki şekilde yer almıştır. İlk olarak, oyunun önemli karakterleri belirli musiki makamları konusunda uzmanlaşmıştır. İkincisi, taziye yönetmeninin eğilimlerini yansıtan metin musikisi, taziyede hareketi artıran bir etkiye sahiptir. Sahneleri birbirine

466 Behram Beyzayi, Nümayiş der İran, Kaviyan, 1344/1965, s. 161.
467 Cabir Enasiri, Taziye, Nümayiş-i Musibet, Enteşarat-ı Defter-i Merkezi Cihad-ı Danişgahi, 1365/1986, s. 134-152.
468 Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), a.g.m., s. 70.

bağlamakta ve önemli sahnelerin vurgulanmasını sağlamaktadır. Musikiyle seyirci savaşın, hüznün, sahnelerin değişiminin, düşmana meydan okuyuşun, yenilginin veya zaferin ayırdına varmaktadır. Diğer taraftan musiki temaşacıyı sahneye hazırlamaktadır. Taziye çok büyük salonlarda koroyla, küçük mekânlarda ise davul ve zurna ile başlar. Şehadet davulu çalınmadığı müddetçe, şehadet haberi seyirciye ulaşmamaktadır. Taziyede en çok davul, (örneğin savaş davulu, zafer davulu, göç davulu, haber davulu ve yenilgi davulu) neylebek, çeng, sene, saz, flüt, zurna, kerna, şeypur, setar, tambur, santur vs. gibi geleneksel sazlardan yararlanılır.[469]

Taziye musikisi, geleneksel İran musikisini günümüze taşıyan enstrümanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ruhullah Halıgi ve Haşan Ali Saba gibi İran klasik musikisinin iki büyük sanatkârı, taziyeyi İran musikisini koruyan tek merkez olarak göstermişlerdir.[470] Taziye gösterileri için seçilen güzel sesli sanatçılar bir süre, musiki makamlarını iyi bilen usta taziyehanların yanında eğitim görürlerdi. Bu nedenle, taziyehanların içinden musiki sahasında üstatlık seviyesine ulaşan yorumcular çıkmıştır.[471]

Taziye kadınlar için de bir faaliyet alanı olmuştur. Hz. Fatıma'nın düğün töreninin, doğum gününün ve Kerbela vakasının temsil edildiği şebihani gibi oyunlarda da kadınlar önder rollere sahip olmuşlardır ve bu rol diğer dinî işlevlerde de sürüp gitmiştir.[472] Şia nazarında Hz. Fatıma ve Zeynep'in taşıdığı önem taziyenamelere de yansımıştır. Şebihinamelerde, koca-

469 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.

470 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 49. İran sanat musikisinin çağımızdaki en ünlü temsilcisi sayılan Saba, güzel sesli gençleri yeteneklerini tanımak ve geliştirmek için taziyeye katılmaya çağırmıştır. Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzume-yi Nümayişi".

471 Ruhullah Halıki, Sergözeşt-i Musiki-yi İran 1, Enteşarat-ı Sefi Alişah, 1353/1974, s. 348.

472 Cabir Enasiri, Nümayiş ve Niyayiş der İran, 1. Baskı, Tahran: Enteşarat-ı Cihad-ı Danişgahi, Aban 1366/Ekim-Kasım 1987, s. 121-128.

ları eşkıya iken evliyanın yanında olan kadın tiplemeleri büyük yer tutmaktadır.[473]

Taziyelerde, bazen dokuz yaşından küçük kız çocukları rol alabilirdi ama kadın tiplerinin, kadın elbisesi giymiş erkekler tarafından oynanmasına alışılmıştı. Gerçek hayatta kadının sokaktan ve caddeden soyutlanması mümkündü ama sahnede kadın görünmeliydi. Bu yüzden de, ince sesli erkekler uzun elbiseler giyerek, yüzlerine kalın peçeler takarak, taziyelerdeki kadın tiplerini canlandırmışlardır.[474] Sert ve geleneksel bakımlardan kadın elbisesi giymek erkeğe haram olduğu halde, Ayetullah el-Uzma Naini gibi âlimler bunu sadece taziye için, Kerbela Şehitleri dolayısıyla caiz saymışlardır.[475] Gerçi kadın elbisesi giyen oyuncu erkekler, yani zenneler sahnede vekarlarını korumak için kadınsı hareketler yapmamaya dikkat ediyor ve oyunda genellikle haşiyede kalıyorlardı. Ancak, seyirciyi güldürmenin hedeflendiği bir tür ortaoyunu olan siyahbazide ve oyunun havuz üzerine yerleştirilen tahtalar üzerinde sergilendiği tahtıhavzide kadın giyimli erkekler vazgeçilmez bir yere sahip oldular. Biçimsiz bir erkeğin kadınsı hareketleri ve konuşmaları oyunun hiciv yönünü güçlendiriyordu. Zamanla zenneler İrani oyun sanatıyla o kadar bütünleşti ki, kadınların sahneye çıkabildiği, Rus ve Kafkas kökenli kadın oyuncuların oyunlarda görünmeye başladığı yıllarda bile, yerlerini koruduar.[476]

İtikadi bir dram olarak nitelendirilen taziyenin dindar bir ruh hali içindeki seyircisi açısından izlemek, oyuna bir şekilde katılmaktır. Taziyenin gösterime girdiği yere, tekkeye gelmesinin nedeni, Seyyid-ül Şüheda'ya yürekten bağlı olmasının yanında, bir dileğinin gerçekleşeceğine dair taşıdığı umuttur.

473 Cabir Enasiri, "Nakş-ı Zen der Mecalis ve Nesh-i Şebihani", Zen-i Ruz 1320 (22 Tir 1370/12 Haziran 1991).

474 Mazyar Şeybanifer, "Taziye, Tarihi Kerbela ra Zinde Mi-koned", Hemşehri 1566 (24 Hordad 1377/13 Mayıs 1998); Ebulkasım Cennetiatayi, Bünyad-ı Nümayiş der İran, Tahran: Enteşarat-ı Safiali Şah, 2. Baskı, 1977, s. 41-42.

475 Muhammed Said Mahsusi, a.g.m., s. 71.

476 Behram Beyzayi, a.g.e., s. 212.

Dinî merasime katılmak suretiyle bu dileğinin gerçekleşeceğine inanmaktadır. Bu oyunda tiyatroda olduğu gibi sıra, loca, özel bölmeler yoktur. Tekkeye her sınıftan insan gelir ve bulduğu bir yere oturur. Siyasi ve toplumsal nüfuzu olan bir şahsiyet, önceden ayırtılmış özel bir yere otursa bile, bulunduğu yerden oyunu daha iyi göreceği söylenemez. Seyirci nezir için de tekkeye giderek, sadaka kutularına sadaka atmaktadır. Taziyehanlar seyircilerle konuşur, içlerine girer, programın icrasından sonra seyirciye katılırlar.[477]

Taziye, üzeri genellikle açık bir çadır olan tekkenin ortasına hazırlanan sahne üzerinde oynanır. Seku adı verilen yirmi veya elli santimetre yükseklikteki bu sahnede perde ve dekor bulunmaz. Oyun sırasında bu sahnenin etrafında atlar ve develer dolaşır. Genellikle Hz. Hüseyin'i canlandıran oyuncu sahnede bulunur, eşkıya rolündeki oyuncular ise sahnenin etrafında yer alır. Bu ayrım, evliyanın eşkıyaya nazaran daha yüce bir makama sahip bulunduğunun ve Allah'a yakınlığının simgesidir. Oyun pratik ve semboliktir. Belirgin bir mekân düzenlemesi yerine, mekâna işaret eden sembollere başvurulur. Mesela Fırat Nehri, bir-iki leğen suyla ve hurmalıklar, saksıdaki birkaç ağaç dalıyla anlatılır. Taziye seyircisi bu sembolik anlatımlara alışıktır.[478]

Taziye oyununa has mekânların oluşumunun Safevi devrinde başlayarak Kaçar döneminde son şeklini aldığı düşünülmektedir.[479] Kaçar Hanedanı döneminde, özellikle Nasreddin Şah'ın iktidarı sırasında nispî refahın bir sonucu olarak halkın çeşitli eğlendirici oyunlara ve dinî nümayişlere ilgisi artmıştı.[480] İhtişamdan ve debdebeden çok hoşlanan Nasreddin Şah (1848-1896), Avrupa'ya yaptığı üç seferin ardından, ihtişamının ve dindarlığının göstergesi olarak, taziyenin sahnelenişini destekledi; 1869'da Londra Büyük Sirki'nin mimarisinin uyar-

477 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.
478 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 46; Mazyar Şeybanifer, a.g.m.
479 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 12.
480 Hamid Şecayi, a.g.e., s. 7, 11.

landığı yirmi bin kişilik Devlet Tekyesi'nin yapılması için emir verdi. Saray çevreleri ve eşraf arasında, tekke kurmak ve taziye sahnelemek itibar ve sevap vesilesiydi.[481] Ülkenin büyük-küçük bütün yerleşim bölgelerinin, o yıllarda en az bir tekkesi mevcuttu.[482] Nasreddin Şah, *Belkıs'ın Düğünü* taziyesini çok sever ve yılda en az iki kez devlet tekkesinde bu taziyenin sahnelenmesini isterdi. Taziyeyi perde arkasından izleyen Nasreddin Şah'ın haremindeki kadınların kahkahaları çarşıya kadar ulaşırdı. *Belkıs'ın Düğünü*'nden sonra sahnelenen *Kerbela Sahnesi* ve *Kasım'ın Düğünü* taziyesi ise gözyaşlarıyla izlenirdi.[483] Sinemayla 1900'deki Paris gezisinde tanışan Muzaffereddin Şah, taziye merasimlerini filme aldıran ilk Şah oldu. Sarayın özel fotoğrafçıbaşısı, Tahran'ın sokak ve çarşılarında Muharrem yas törenlerini filme çekerek, Şah'a gösteriyordu.[484]

İran'da devletin Şiiliği resmî mezhep gibi kabullendiği Kaçar Hanedanı döneminde taziyelerde rol almak imanın ve ehlibeyt sevgisinin göstergesi sayılıyordu. Taziye grupları Muharrem ayının başından Sefer ayının sonuna kadar, prova yapmadan, altmış taziye nümayişi sergilerlerdi. Her şehir ve köyde taziyede oynamak için yeterinden çok gönüllü bulunabiliyordu. Oyunculuğu iş edinen profesyonellerin yanında bu işi geçici olarak benimseyenler çoktu.[485] Fakat Hz. Hüseyin'in başını kesen Şümur (ya da Şüm İbni Zulcuşen) veya İbni Ziyad gibi olumsuz kişileri oynayacak oyuncu bulmak, taziye oyuncularının bu rollerde görünmeyi istememesinden dolayı bir hayli zordu.

Oyuncuların giysilerinin rengi, rollerinin menfi veya müspet olup olmadığını gösterirdi. Taziye uzmanı Abdullah Mustavafi, kostümlerin seçimi üzerine şunları yazıyor:

481 Hüsrev Şehriyari, Kitab-ı Nümayiş, Tahran: Enteşarat-ı Emir Kebir, 1365/1986, s. 85; Hamid Şecayi, a.g.e., s. 44-45.
482 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 45.
483 Cabir Enasiri, Taziye, Nümayiş-i Musibet, s. 134-152.
484 Hamid Şecayi, a.g.e., s. 7-8.
485 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 50; Mazyar Şeybanifer, a.g.m.

> Seyyidül Şüheda'nın giysisi beyaz bir aba, şal ve yeşil atkıyla emameden oluşuyordu. Yeşil ibrişimden abasının omuzları yeşil veya kırmızıydı. Savaş sırasında çizmelerini, normal hayatında ise nalın denilen sarı terlikleri kullanırdı. Diğer imamların görünüşü de yaklaşık olarak böyleydi. Kadınlar genellikle siyahlı giyinirdi. Çok az da olsa çiçekli kumaştan örtüler veya uzun bol elbiseler, baştan aşağıya doğru atılan siyah başörtüsüyle birlikte giyinilirdi. Bu başörtüsü genellikle elleri kapatacak kadar uzun olurdu. Diğer bir siyah kumaş da yüzü, gözlerin altına kadar kapatırdı. Böylece gözlerden ve parmak uçlarından başka bütün vücut bu üç parça kumaşla kapatılırdı. Muhalif taraftaki kadınlar da aynı biçimde giyinirdi ama onların giysileri kırmızı olurdu. Çocuklar siyah, uzun harmaniler giyinirler ve başlarını Araplar gibi bağlarlardı. Muhalif şahlar ve emirler tirme veya kaşmir cübbeyle, kaşmir şalından sarıkla temsil edilirdi. Giysiler tam anlamıyla aslına uygun olmazdı. Daha ziyade Safevi döneminin alışılmış savaş elbiseleri kullanılırdı. Bazen de halkın hafızasında yaşayan Şehname hikâyelerindeki savaş elbiselerinin benzerleri kullanılırdı.[486]

Oyuncuların genellikle yüzü güzel, kulakları musikiye yatkın olmalıydı. Makyaj yapılmadığı için, oyuncu, oyundaki karaktere bir hayli benzeyecek şekilde seçiliyordu. Diyelim ki, Hz. Abbas rolünü oynayacak oyuncu uzun boylu, geniş omuzlu ve on sekiz yaşındaki Ali Ekber'i oynayacak oyuncu ise güzel yüzlü, uzun boylu olmalıydı. Hz. Kasım'ı, daha ufak tefek bir oyuncu canlandırabilirdi. Fiziki benzerliğin yanı sıra, rol yapma ve şiir okuma yetenekleri aranırdı. İyi taziye okurluğu, uygun bir sesle birlikte aranıyordu ve bütün bu özelliklerin bir arada bulunması kolay olmuyordu. Fransız düşünür ve etnolog Comte de Gobineau, bu konuda şunları yazmıştır:

> Nasreddin Şah zamanında on beş yaşlarında eli yüzü düzgün bir genç Muharrem ayının ilk on gününde iki yüz elli-üç

486 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 47.

yüz tümen kadar kazanç sağlayabilirdi. Böyle bir oyuncu bazen iki-üç yerde Şebihani gösterimine katılırdı, hatta yönetmenler arasında bu oyuncu rekabet konusu olurdu. Bu oyuncu bir süre sonra epeyce zenginleşerek at ve hizmetçi sahibi olabilirdi.[487]

Taziye oyunlarına iştirak etmek isteyenler kendilerini ilk fırsatta mahalli taziye kurucularına tanıtırlardı ve bunlardan herhangi bir rol için uygun bulunanlar oyuna davet edilirdi. Kimi zaman yönetmenlerin, bir oyuncuyu oyunlarına katmak amacıyla şehirden şehire koştuğu görülürdü. Mesela yönetmen Mirza Muhammed Tagi'nin en zor işlerinden biri, ülkenin herhangi bir yöresindeki istidatlı bir oyuncudan haberdar edildiğinde, onu bularak kendisiyle çalışmaya ikna etmesiydi. Bazı zor roller için belirli oyuncular akla gelir ve tercih edilirdi. Mesela Save şehrinin Peyk-i Zerend köyünden Hacı Molla Hüseyin, kadın rollerini çok iyi yaptığından, Muharrem ayının başlarında köydeki ekin ve tarlalarını bırakıp Tahran'a giderdi. Bazı oyuncular Şah tarafından tanınarak maaşa bağlanırdı.[488]

Taziyenin gelişme seyri

Taziyenin gelişme seyrini araştırmacılar, Kerbela vakasının ardından gelişen olaylarla izah ederler. Kerbela vakasından dört sene sonra İmam Hüseyin'in mezarı başında novhe (yas ilahisi) okunması, en kadim yas merasimi olarak bilinir. Bir iddiaya göre, hadisenin hemen ardından Yezid, katliamı meydana getirenlere, Kerbela'da olanları aynen görmek istediğini söylemişti. Böylece bu hadise Yezid için oyun haline getirilerek sergilenmişti. Bu oyunun Kerbela vakasını konu alan ilk taziye olduğu öne sürülmektedir.[489]

Araştırmacılar, ilk taziyenin Bağdat'ta 963 miladi yılında Muizüldevle Büveyhi tarafından düzenlendiğini kaydetmiştir. İbni Kesir tarihine göre, Muizüldevle Ahmed bin Büveyhi,

487 Behram Beyzayi, a.g.e., s. 151, 153.
488 Behram Beyzayi, a.g.e., s. 151-152.
489 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 9.

Bağdat'ta Muharrem ayının ilk on gününde bütün dükkânların kapanmasını ve halkın siyahlar giyinmesini emretti; böylece Seyyid-ül Şüheda'nın taziyesi başladı. Böyle bir gösteri Bağdat'ta daha önce görülmediği için, ehlisünnet âlimlerinden bazıları bunu büyük bir bidat saymış ama Büveyhi'ye karşı çıkamamışlardı. O tarihten itibaren Deylemli devletinin dağılmasına kadar Şiiler, Muharrem ayının ilk on gününde bütün şehirlerde taziye merasimleri tertiplediler. Bu merasimler Bağdat'ta, Selçuklu hakimiyetine kadar devam etti.[490]

İran'ın resmî dinî 14. ve 15. yüzyıllarda Giylan ve Mazenderan dışında, Sünni idi. Kum, Kaşan, Sebzivar gibi birkaç şehir dışında Sünniler, Şiilere göre daha kalabalıktı. İslamiyet'in kabulünden sonra, eski İran tarihi geleneği bir Arabi biçim içindeki İslamileşmiş tarihle kaynaştı. Farsça asıl kültür dili haline gelirken, İran geleneğinin sunduğu tarih bilincinin geniş bir Müslüman kesimin beşerî imajında temel bir bileşke olmasını sağlayan şartlar oluştu. Şiiliğin benimsenmesi hem tedricî hem de kısmi olarak gerçekleşiyordu.[491] İranlılar, Emevi ve Abbasi halifelerinin Hz. Ali'nin evlatlarına ve taraftarlarına baskısı karşısında onlara kucak açmıştı. İran Azerbaycanı'nın Erdebil şehri, İran'ın Kerbelası diye ünlenmişti.[492] Büveyhi hükümeti zamanında (932-1055) Hz. Ali'nin evlatlarına yapılan tezahürat ve matem alenileşti. Büveyhiler tarafından düzenlenen Muharrem yas merasimlerinde taziye oyunlarının bugünkü haliyle yer aldığı söylenemez. Taziye araştırmacıları, h. 1047 (m. 1632) yılında Erdebil'de bu yas merasimlerinin çok geniş bir şekilde icra edildiğini kaydetmiş, fakat taziye oyunundan sözetmemişlerdir.[493] Büveyhi döneminden itibaren, Şiiliğin resmî mezhep olmasıyla birlikte, taziye, birleştirici bir tebligat haline gelmiştir.[494]

490 Hüsrev Şehriyari, a.g.e., s. 75.
491 Marshal G.S. Hodgson, İslam'ın Serüveni: Bir Dünya Medeniyetinde Bilinç ve Tarih 2, İstanbul: İz Yayıncılık, s. 167-170.
492 Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzume-yi Nümayişi".
493 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 10.
494 Hüsrev Şehriyari, a.g.e., s. 85; Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 40.

Alman araştırmacı Wilhelm Litten, Kerbela vakasına bağladığı taziye nümayişinin gelişme seyrini sistematik bir şekilde şöyle sıralamaktadır:

1. İmam Hüseyin'in Kerbela vakası sırasında yanında bulunan ehlibeytine tutulan yas, önceleri, sine vurma, saç yolma ve başa toprakla kül dökme şeklindeydi.
2. Safevi döneminde İran'da Şiiliğin resmî mezhep olarak kabulüyle birlikte Muharremin ilk on gününde camilerde yas merasimi düzenlenmeye başlandı.
3. Safevi dönemi camilerindeki bu merasim, sine dövme, zincir vurma ve Kerbela vakasını canlandırma gibi bölümler içeriyordu.
4. Giderek yas merasimleri mahalli gruplar tarafından geniş şekilde dramatize edilmeye başlandı; kama ile baş yarma gibi bir âdet ortaya çıktı.
5. Roze okuma yaygınlık gösterdi.
6. Kerbela vakası, bazı zengin evlerinde dramatize edilmeye başlandı. Ardından tamamen nümayiş haline getirildi ve nümayiş kişileri kesinlik kazandı.
7. Taziye nümayişi başlangıçta mimiklere dayanıyor, tuluat şeklinde doğaçlama sürdürülüyordu. Taziyename yazımının ilk olarak m. 12. yüzyılın ortalarında gerçekleştiği belirlenmiştir.[495]

Taziyenin günümüzdeki biçimini Safevi döneminin (1501-1722) özellikle son elli yılında aldığı kabul edilir.[496] Safevilerin son zamanlarında, taziye metinleri tamamlanmaya başladı ve sonuçta Muharrem kutlamalarının merkezi haline geldi. Böylece bir halk dramı, kukla tiyatrosuna ve dramatik hikâyecilere alternatif oluşturan popüler Türk oyunlarının aksine, (tam

495 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 12-13.
496 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 40-41.

anlamıyla) saray kültürüne girmemesine rağmen edebî bir statü kazandı.[497]

Kerbela hadisesinin benzerini canlandırmayı amaçlayan Şebihani ise, ilk olarak, Safevilerin son dönemlerinde Muhammed Bakır Meclisi (ö.h. 1111) tarafından oluşturuldu. Taziye ve Şebihani, Zendiye Hanedanı döneminde (1750-1779) geniş olarak yayılmaya başladı. Kerim Han Zend Şah zamanında Batı ülkelerinden İran'a gelen bir sefir, Kerim Han'ın huzurunda Avrupa'daki seyirciyi hüzünlendiren tiyatro oyunlarından söz etmiş; bunun üzerine Kerim Han, Kerbela hadisesi ile 72 Şehit'in hayatını anlatan bir oyun hazırlanmasını emretmişti. Bu hüzün verici oyun, taziye olarak tanındı ve sarayda büyük ilgi gördü. Kimi araştırmacılara göre taziyenin temeli, Rusya'da tiyatro ve opera ile tanışan İranlı memurlar tarafından atılmıştı.[498] Genel kanaat dinî oyunların Kaçar Hanedanı (1779-1925) döneminde yaygınlaştığı yönündedir.[499] Nasreddin Şah zamanında (1848-1896) taziye oyununa gösterilen ilgi zirveye ulaştı. Bu dönemde taziye oyunlarının sahnelenmesi için iki yüz-üç yüz arasında tekke ve hüseyiniyye kuruldu. Dinî merasimleri tedricî olarak dramatize etme düşüncesi yaygınlık kazanırken, çoğalan taziye meclisleriyle birlikte, güldürü ve hiciv türünde taziyeler ortaya çıktı. Taziye şiirleri toplanmaya ve geleneksel İran musikisi makamlarıyla okunmaya başlanmıştır.[500]

Nasreddin Şah döneminde taziyenin görkemli bir şekilde sunulmasına önem veriliyordu. Muhammed Şah devrinde ise, Mirza Rumi'nin taziyeyi tavsiye eden fetvası bu nümayişe resmî bir nitelik kazandırdı. Meşrutiyet döneminde, diğer nümayişlerin (tiyatro, sinema) yaygınlaşmasıyla taziye resmî düzeyde sahip olduğu itibarı yitirmeye ve avami bir oyun olarak algılanmaya başlandı. Böyleyken, taziyenin kendi içinde-

497 Marshal G.S. Hodgson, a.g.e., s. 39.
498 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 10.
499 Hasan Meşhun, Musiki-yi Mezhebi İran ve Nakşı An der Hıfz ve Eşae-yi Musiki-yi Milli İran, Enteşarat-ı Sazman-ı Caşn-ı Hüner, 1350/1971, s. 34.
500 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 11-12.

ki gelişmesi sürdü. Taziyenin dram niteliğini güçlendirmek amacıyla, uzun ve yorucu diyaloglarda kısaltmalara gidildi.[501]

Destan kahramanı Hüseyin

Taziye, ana konuya çeşitli hikâyelerin ilavesiyle zaman içinde gerçeküstü ve destansı boyutlar kazanmıştır. Bu oyunu Batılı araştırmacılar, bir Şii trajedisi şeklinde tanımlarlar. İranlı araştırmacılar ise genellikle taziyenin destani özelliğini vurgularlar. Destanın, üstün davranış modelleri oluşturmakta, trajediden daha başarılı olduğu kabul edilir. Dr. Şehidi'ye göre taziye, bu nedenle halkın dinî inançlarını güçlendirmiştir. Taziye, fedakârlık, hemcinsine yardım, doğruluk, kötülüklerden vazgeçme ve pişmanlık duyma, zulüm karşısında direnme ve özgürlük için mücadele etme gibi kavramları topluma yerleştirmiştir.[502]

Taziye oyununu biçimlendiren figürler ve unsurların kökeniyle ilgili çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Taziye uzmanı Dr. Muhtabad, şairane bir ruha ve dindar bir zihniyete sahip olan İranlıların destansı dünya görüşlerinin İran kültüründe kalıcı etkiler meydana getiren ve İslam'dan önceki sanat alanlarında da kendisini göstermiş özellikler olduğunu söylemektedir.

Bu ruh yapısı İranlıların İslam'a ve ehlibeyte özel bir ilgi duymalarına ve taziye gibi kutsal bir sanatı meydana getirmelerine zemin hazırlamıştır.[503]

Bazı araştırmacılar Kerbela faciasına adanan yas törenlerinin kökenlerini İslam öncesinde Sivayuş'un öldürülüşü dolayısıyla yapılan yas merasimlerinde aramak gerektiğini düşünmektedir. Buhara Tarihi'nde kaydedildiğine göre, Sivayuş'un öldürülüşüyle ilgili novheler, üç bin yıl öncesine uzanmaktadır. Muharrem törenlerinin, Aşgani devrinde (m. 249-226) bir İran

501 Enayetullah Şehidi, "Taziye, Dram-ı Musigayi", Hemşehri 1537 (20 Ordibeheşt 1377/9 Mayıs 1998).

502 Enayetullah Şehidi, "Taziye, Taziye ve Amuzeha-i İnsani", Hemşehri 1536 (19 Ordibeheşt 1377/8 Mayıs 1998).

503 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m.

serdarı olan Surna'nın, Rum İmparatoru Krosus'a karşı zaferini takiben düzenlenen törenden de etkilendiği düşünülmektedir. Bijen ve Royin, Ferud ve Tavus gibi eski İran destanlarının ve kahramanlık hikâyelerinin, İmam Hüseyin'in Vasiyeti diye bilinen iki taziye ile, Ehli Beyt'ten şehitlerin atlarının eğeri üzerinde geri döndüğü sahnelere benzer şekilde ortak noktalarına dikkat çekilmektedir.[504]

Başka bir kaynak olarak, bir Pers hanedanı olan Ahamenişlerin yükselişe geçtiği yıllarda, Hükümdar Kurus'un oğlu Berdiya'nın, kardeşi tarafından öldürülüşünü temsil eden oyun gösterilir. İslam öncesi oyun geleneğinin birçok unsurları için, bu oyuna atıfta bulunulmaktadır.[505]

Berdiya'nın Ölümü ismiyle bilinen oyunun konusu şöyle: Kurus'un oğlu Kambiz, Mısır'ı fethettikten sonra (İ.Ö. 525), saldırılarından korunmak için kardeşi Smerdis'i (Berdiya'yı) öldürttü. Öldürme gizli tutuldu. Fakat Gaumata adlı Mecusi rahip Berdiya'nın kılığına girerek, Kambiz'in muhaliflerini isyana yöneltti. İsyanın en azından bir yüzüyle dinsel olduğunu belirten öğeler vardır. Rahiplerin gazabıyla sayısız tapınak yıkıldı. İ.Ö. 522 yılının yazmda sahte Berdiya Pers tahtına yöneldi. Kambiz, aynı yılın mart ayında Mısır'dan gelerek isyancılarla savaştı; ölmeden önce kardeşinin öldürülüşünü itiraf etti. Rol yapana, Ahameniş evinden genç, oldukça uzak bir kuzen çıkıp isyan edene kadar kimse karşı koymaya cesaret edemedi. Daryuş, 522 Ekim'inde gasıp ve maiyetinin tamamını ortadan kaldırdı ve yönetimi eline geçirdi.[506]

Taziyelerde ve şebihanilerdeki Hüseyin'in (a.) hatta Ali (a.) tasvirinin, Firdevsi'nin efsanevi kahramanı Rüstem'le benzerliğine de dikkat çekilmektedir.[507] Sasanilerin kahramanlık ge-

504 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 18.
505 Behram Beyzayi, a.g.e., s. 25.
506 Joseph Campbell, Batı Mitolojisi, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 185-186.
507 Zebiyhullah Sefa, Hemaseserayi der İran, Tahran: Çaphane-yi Sepehri, 5. Baskı, 1369/1990, s. 44. Taziyeyi, genellikle dinî şahsiyetler çarpıtıldığı için eleştiren Ali Şeriati, taziyenamelerde tasvir edilen Ali'nin İslami motiflerle yüklenen efsanevi İranlı Rüstem olduğunu yazmıştır. Ali Şeriati, Anne-Ba-

leneği, yenilgilere rağmen, İslamiyet'in kabulünden sonra da canlı biçimde devam etmiş, Hayber kahramanı Hz. Ali nispeten Rüstemleştirilmişti.[508] Şehriyar Parsipur'un *Nakş-ı Aşk* (*Aşkın Portresi*, 1991) filmindeki taziye nakkaşları Rüstem'i, elinde "Allah'ın yardımıyla, zafer yakındır" yazılı İslam bayrağıyla nakşederler. Şah'ın memurlarından birinin, İslamiyet'ten yüzlerce yıl önce yaşamış birinin bu bayrağı nasıl taşıdığını sorması üzerine, Nakkaş Muhammed, "Çünkü öyle olması gerekir" şeklinde cevap vermektedir. Nakkaş, Rüstem'in İslamiyet döneminde yaşasaydı, Müslüman olacağına kesinlikle inanmaktadır.

Taziyedeki dilin kullanım biçimi, kadim Yunan tiyatrosunun dili kullanış biçimine benzetilir. Taziye şiirlerinde Farsça şiir dili dikkate alınmakla birlikte, genellikle gündelik konuşma dili kullanılır. Muharrem yas merasimlerinin Yunan mitolojisindeki Adonis'in dirilişi ve ölümü törenlerinden alındığını öne süren Comte de Gobineau gibi araştırmacılar, bu merasimleri birbiriyle mukayese ettiler. Adonis, Yunan mitolojisinde tanrıça Aphrodite'in gözdesidir. Efsaneye göre Adonis, Suriye kralı Theias'ın, kızı Smyrna'dan doğan oğludur. Çocuğun güzelliğiyle büyülenen Aphrodite, onu bir kutuya koyarak, büyütmesi için yeraltı tanrıçası Persephone'ye verir. Ama zamanı gelince Persephone çocuğu geri vermeyi reddeder. Tanrılar kralı Zeus'a başvurulur. O da Adonis'in yılın üçte birini Persephone'yle, üçte birini Aphrodite'yle, geri kalan üçte birini de kendi dilediği gibi geçirmesini kararlaştırır. Çağdaş mitologlar Adonis'in ölümü ve yeniden doğumuyla doğanın döngüsünü ve bitkisel varlığı simgelediğini kabul ederler. Adonis törenlerinde özellikle kadınlar genç yaşta katledilen bir Tanrı için tutulan matemin bir parçası olarak, pişmiş topraktan veya mumdan küçük heykeller yaparlar, bunları bir tabuta koyarak denize, ırmağa veya herhangi bir akar suya atarlardı. Hindistan, özellikle Bombay Şiileri de Muharrem matem merasimleri sırasında içine İmam Hüseyin'in heykelini koydukları bir

ba Biz Suçluyuz, İstanbul: Seçkin Yayıncılık, 1987, s. 63.

508 Marshal G.S. Hodgson, a.g.e., s. 170.

tabutu denize atmaktadırlar. Bütün bu merasimler, Mısır mitolojisinin kahramanları Osiris ve İsis'le de irtibatlandırılır.[509]

Taziye araştırmacısı Mecid Rızvani, Azerbaycan'ın Haydar Safter Taziye Oyunlarındaki bayrak ve çubuktan yararlanarak yapılan hareketlerin Diyonisos ve Baküs ayinleriyle benzerliklerine işaret etmiştir. Mitologlar, Diyonisos ve Baküs ayinlerinin Hint ve İran kültürüyle ilişkisinden söz ederler. Şii taziyeleri Yunan dramlarında olduğu gibi sadece erkekler ve çocuklar tarafından sergilenir. Kadın kahramanlar bulunsa da kadın oyuncuya yer verilmez. Bu konuda istisna, Buşehr taziyeleridir. Bu şehirde oynanan taziyelerde eskiden beri kadın kahramanları kadın oyuncular canlandırmaktadır. Bu istisnanın dışında, İkinci Dünya Savaşı'na kadar Tahran'da, seyirciler kadın olduğu takdirde taziye oyuncularının kadın olması normal karşılanıyordu. İran'ın kuzey yörelerinde Kadın Şebihihanisi icra ediliyordu. Fethali Şah'ın kızı Kamer Sultan (1797-1834), sarayda uzun yıllar boyunca kadınlar taziyesi tertip etmiştir.[510]

Taziyeye benzeyen dinî merasimlerin Sümer ve Babil kültüründe de bulunduğunu öne süren araştırmacılar, Kerbela'nın Babilliler zamanında dinî bir ziyaretgâh olduğunu ve İmam Hüseyin'e tutulan yasla ilgili merasimlerin, Babil kültüründeki tanrı Tammuz efsanesinden uyarlandığını ifade ederler. (Tammuz, bir Babil tanrısıdır.) Şiilerin özellikle Buveyhiler zamanında (932-1055) ölülerini Necef ve Kerbela'da gömmek isteyişleri de Babil'in bu eski ananesine dayandırılır. Bir başka iddiaya göre, taziye merasimleri Hint ve Sumatra'daki benzeri yas törenlerinden kaynaklanmaktadır. Çin tiyatrosunun, aslan ve ejderha figürler ve kukla oyunları gibi tesirlerinden söz edilmektedir. Hz. Ali Asger taziyesinde kuklalar ve kuklacılar, Beni Esed kabilesi fertlerinin şühedayı kefin ve defin için gelişi, özel bir öneme sahip sahneler olarak gösterilir.[511]

509 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 19.
510 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 19.
511 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 20.

Kerbela taziyeleri, Hz. İsa için düzenlenen törenlere de benzetilmektedir. Campbell, taziyeye "Hüseyin'in 680 yılında Kerbela'da öldürülmesiyle ilgili popüler öldürülme oyunu diye işaret ederken, Hz. İsa ile Hz. Hüseyin arasındaki benzerliğe değinmektedir.[512] İmam Hüseyin Taziyesi'ni Fransa da Avignon Festivali'nde izleyen Hıristiyan eleştirmenler, oyunun ve aksesuarların Ortaçağ Hıristiyan oyunlarıyla bazı bayramlardaki ritüellerle benzerliğine işaret etmişlerdir.[513] Şia inancında beşeriyetin kurtuluşu ideali, özellikle İmam Hüseyin'in şehadet isteğinde tecelli etmektedir ve bu tecelli, Hıristiyanların inancındaki Hz. İsa'nın misyonuyla benzerlik göstermektedir. İmam Hüseyin ve Hz. İsa, insanlığı karanlıklardan kurtarmak ve kıyamet günü insanlığa şefaat etmek için şehadeti talep etmişlerdir.[514]

Taziyedeki Hıristiyan etkisinden hiç şüphesi olmayan Ali Şeriati, genel olarak Şia'nın dinî törenlerinin Safeviler döneminde Avrupa'dan iktibas edildiği kanaatindedir:

> Ravza Okuma ve Taziye İşleri Bakanı, Batı Avrupa'ya gitti (ki o sıralarda Safeviye'nin onlarla çok yakın ve esrarengiz ilişkileri vardı), oradaki dinî törenler ve teşrifatlarla ilgili olarak inceleme ve araştırmalarda bulundu. Hıristiyanlığın gelenekler, toplu dinî törenler, gösteriler, programlar, Mesih'in, havarilerin ve Hıristiyan tarihinin şehitlerinin musibetlerini dile getirme gibi unsurlardan birçoğunu, ayrıca, bu dinî mahfillere ve kiliseye özgü dekorları, bu törenlere özgü araçları iktibas ederek hepsini İran'a getirdi. Burada Safevi rejimine bağlı ruhanilerin yardımıyla, bu formları, gelenekleri, Şiiliğe, Şiilik tarihine ve İran'ın dinî ve ulusal maslahatlarına uyguladılar. Avrupa Hıristiyan kalıplarına İranlı Şii muhtevası kazandırdılar. Öyle ki, İran'da hiçbir zaman ne İran milliyetinde, ne İslam dininde ne de Şia mezhebinde geçmişi bulunan tam anlamıyla yeni sembol-

512 Joseph Campbell, a.g.e., s. 373.
513 "İran Tiyatrosunun Dünya Basınındaki Yankıları", Keyhan 93, s. 67.
514 Muhammed Taki Mesudiye, a.g.e., s. 20.

ler, törenler ve gösteriler oluştu. Taziye, dinî kahramanların canlandırılması, sancak, kubbe, tahtırevan, perdedarlık, kilit kapama, zincir vurma, kılıç salma, müzik, zil çalma, taziye okuma, özel ve yeni form, musibet okuma ve toplu ağlaşma gibi törenlerin hepsi şekil olarak Hıristiyanlıktan alınmıştır. [...] Şebih, taziye ve na'ş, "Yedi Misterler" ve "Miracles" törenlerinden, İsa'nın haç üzerindeki naşının temsili, onun oradan indirilip defnedilmesi, göğe yükselmesi vs. gösterilerinden körü körüne taklit edilmiştir. Hatta kimi zaman bu taklidi o kadar acemice yapmışlardır ki, Hıristiyanların dinî törenlerde taşıdıkları haçı da Safeviler, onun Hıristiyanlıktaki resmî ve dinî şekline bakmaksızın taşımaktadırlar. [...] Doğu Avrupa'da, İtalya'da ve Katolik kiliselerinin çoğunda bulunan ve herkesin gördüğü dekorlar, örtüler ve perdeler aynı şekliyle İran'a girmiştir. (Ulemaya "ruhani" denilmesi de, aynı etkiyle olmuştur.)

Ulemanın taziye törenleri içindeki abartılı, şirk ve şiddet içeren boyutları reddetmesine rağmen Şeriati'nin deyişiyle, Safevi Şia'sı bu unsurları yaşatmayı ısrarla sürdürmüştür.[515] Tiyatro araştırmacısı Mustafa Oskuyi'ye göre İran taziyesi, görsel bakımdan olsun, tarihî ve toplumsal gelişimi ve vurguları bakımından olsun, diğer dinlere has oyunlardan, özellikle de Hıristiyan taziyesinden farklıdır. Avrupa taziyesi neticede dinî olmayan dramatik formlara ve içeriklere yönelmiştir. Taziyeyi iyi ile kötü, hayır ile şer, iyilik ile kötülük, ışık ile karanlık gibi iki zıt gücün karşı karşıya gelmesi oluşturmaktadır. Bu yapı ve üslup bütün dinlerde ve dinî sanatlarda aşağı yukarı birbirine benzer. Yunan dramlarında, hatta Orta Asya dinî dramlarında insan kaderle savaşır; bazen biri bazen öteki zafere ulaşır. İran dinî oyunlarında ise insan mukadderat karşısında tam teslimiyet içinde görülmektedir. Direnişi sadece, mazlumiyeti üzerine söylenen ilahinin süresi kadardır. Yunan dinî dramlarında olduğunun tersine, bu mazlumiyet yine de

515 Ali Şeriati, Ali Şiası, Safevi Şiası, İstanbul: Yöneliş, 1989, s. 170-173.

kişisel olmaktan uzaktır. Bu mazlumiyet, İran dinî dramına tarihî, felsefi ve toplumsal bir mazlumiyet olarak sindirilmiştir. Taziyede çatışma eşkıya ile evliya arasındadır. Fakat Batı dramlarının tersine, bu çatışma her zaman eşkıyanın zaferiyle bitmektedir. Yine de bu, zahiri bir yenilgidir. Çünkü taziye seyircisi asıl zaferi öteki dünyayı vadeden evliyanın kazandığını düşünmektedir.[516]

İranlı araştırmacıların çoğu, Katolik törenlerinden iktibaslar yapılmış olsa da, Hz. Hüseyin'in şehadetinin canlandırılmasıyla ilgili figür ve malzemeleri daha ziyade İran kültüründe kökleşmiş canlandırma temayülüne bağlarlar. Taziye araştırmacısı Dr. Şehidi, taziyenin Batı ülkelerinden iktibas edildiği görüşünün Batılı gezginlerin seyahatnamelerine dayandığını öne sürmekte ve bu nümayişin İran kökenli olduğuna ilişkin belgelerden söz etmektedir. Şehidi'ye göre, seyirciyi güldüren metinlere dayansa veya farklı konulara yönelse bile, her zaman dinle ve Kerbela hadisesiyle bağlantısını korumuş olması, İran taziyelerinin Avrupa ve Hıristiyan taziyeleriyle başlıca ayrılık noktasını teşkil etmektedir.[517]

Merasim ve teşrifatın büyük bir öneme sahip olduğu İran kültüründe, yas merasimlerinin yanı sıra, eğlendirmeye dönük oyunların yer aldığı kutlama merasimleri de geniş yer tutar. Eğlencelerde, hiymeşebbazi ve siyahbazi en yaygın oyunlardır. Hiymeşebbazi, bir tür kukla oyunudur. Havuz üstünde oynanan siyahbazi oyunları ise, hiciv niteliklidir. Safevilerden itibaren Tahran kahvehanelerinde rayiç bulan ve taziyeden sonra en köklü nümayiş olan siyahbazide, siyahı canlandıran yüzü siyaha boyalı kişi, mücadeleciliğin sembolüdür. Dürüst ve mert kişiliğiyle yönetimin adaletsiz uygulamalarına karşı mazlum halkın yanındadır. (Taziyelerde de Hz. Ali'nin Habeşi kölesi, benzeri özelliklere sahip bir siyahtır.) Siyahbazi nümayişçileri için tenkit serbestti ve kimse bu nedenle onları tutuklayamaz

516 Mustafa Oskuyi, a.g.e., s. 36.
517 Enayetullah Şehidi, "Taziye, Taziye ve Amuzeha-i İnsani".

veya rahatsız edemezdi.[518] Siyahın kaynaklandığı kişi, Behram Beyzayi'ye göre, ya Hint asıllı bir Çingene ya da İslam coğrafyasının tek parça gibi olduğu dönemlerde İran'a Afrika sahillerinden gelmiş olan bir tacirdi.[519]

Yasaklı yıllarda taziye

Rıza Şah zamanında rejimin ulemayla ilişkisi, halkın imamlar hatta ölen taklit mercileri için yas tutmasını önlemek şeklindeydi.[520] Kaçar Hanedanı ve ondan öncekiler, mutlak hakimiyet konusunda hiç değilse diğer Ortadoğu monarşilerinin geleneksel zaaflarıyla sınıflıydılar. Pehlevi Hanedanı ise, İrani bir geleneğe sahte bağlılık göstermesine rağmen, uygulamada modern, Avrupai, totaliter bir yöntem icra etti.[521] Rıza Şah iktidara gelir gelmez, taziyenin icrası yasaklandı ve görkemli Devlet Tekkesi, 1947 senesinde Rıza Han'ın emriyle yıkıldı. İktidarının ilk yıllarında Rıza Han, Muharrem ayında tekkelere gitmeye, türbe ziyaretlerine özen gösterirdi. Hükümetini güçlendirdikten sonra İslami kurallara, geleneklere ve ulemanın tesir alanlarına yönelik muhalefete başladı. İslam öncesi İran geleneklerinin diriltilişiyle İslami mirasın aşılacağı bir kültürel hedef belirledikten sonra, dinî törenleri ve oyunları yasakladı. Mevlit gibi toplantıların sabah namazından önce düzenlenmesi ve ezan başlamadan bitmesi gerekiyordu. Rıza Han, bu toplantıların düzenlenmesini engellemek için memurlarına devriye programları düzenlemişti. Ulemayı gördükleri yerde hapse atıyor, bazılarını öldürüyorlardı.[522] Oysa meşrutiyet yasasına göre Şah ulemadan dilekçeler kabul edecek, nizam ve istikrarı sağlamada onların yardımına başvuracak ve onlardan ülkenin manevi yönetimini üstlenmelerini isteyecekti. Ulemanın aktif protestosu ise Meclis'teki tek üyenin, Ayetullah Müderris'in tepkisi

518 Hamid Şecayi, a.g.e., s. 10, 11, 16.
519 Behram Beyzayi, a.g.e., s. 172.
520 Şahruh Ahavi, İran'da Din ve Siyaset, Pehlevi Devrinde Ulema-Devlet İlişkileri, İstanbul: Yöneliş, Mayıs 1990, s. 110-120.
521 Hamid Algar, a.g.e., s. 31.
522 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 151; Mazyar Şeybanifer, a.g.m.

ile sınırlanmıştı. Fakat o da 1928'de tevkif edilerek Doğu İran'a sürgüne gönderildi.[523]

Bu yıllarda taziyeciler, kalabalıkları yönetime karşı tahrik ettikleri gerekçesiyle baskı görmeye başladılar. Bir taziye resmi bile, kovuşturma konusu olabiliyordu. Oyunda geçen herhangi bir cümle, iktidara karşı siyasal bir tavrın işareti gibi görülerek taziye oyuncuları tutuklanabilirdi.[524] Ayetullah Humeyni'ye göre, SAVAK görevlilerinin taziye toplantılarını yasaklamaları, bu toplantıların halk için öneminin farkında olan emperyalistlerin analizlerinin bir sonucuydu. İran üzerinde emelleri olan çevreler, böyle toplantılar yapıldıkça, amaçlarına ulaşamayacaklarını düşünüyorlardı. Bu nedenle de Rıza Han süngü ve zorbalıkla bu merasimleri yasaklamış; her mescit için bir emekli albay görevlendirilmişti.[525]

Taziye yasağı dindar kitle ve sanatkârlar arasında tepkiyle karşılandı. Yasağa rağmen yas merasimleri halk arasında gizlice sürdürüldü. Klasik İran musikisi sanatçıları, taziyeyle yakından ilgilenmeye devam ettiler. Ünlü yorumcu Benani, taziye okuyarak sanat hayatına başlamıştı. Taziyeyi İran musikisinin koruyucusu olarak nitelendiren Hasan Seba gibi üstatlar, bu yasak nedeniyle İran musikisinin kazanımlarının yok olacağı endişesine kapıldılar.[526]

Taziye sanatçısı Haşim Feyyaz, yasağı, taziyenin toplumu harekete geçirecek unsurlar içermesine bağlamaktadır. Halk taziye okunan yere gitmek için her türlü özveride bulunuyordu. Bu ilgi yöneticileri endişelendiriyordu. Ulema, taziye yasağını, "Şah'ın İslam'ın kökünü kazımak isteyişinin bir alameti"

523 Şahruh Ahavi, a.g.e., s. 110-120.
524 Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).
525 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 156.
526 Seyyid Mustafa Muhtabad, a.g.m. İcrasına imkân verilmediği için, sayılarının 300 ila 400 arasında olduğu söylenen taziye metinlerinin ancak 10 veya 15 kadarı hafızalarda kalabilmişti. Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzumeyi Nümayişi".

şeklinde yorumladı.[527] Ulema açısından taziye, Şia kültürünün, özellikle Hüseyni kıyamın taşıyıcısıydı.[528]

Muhammed Rıza tahta geçtiğinde Beyaz Devrim'i başlattığı 1963'ten önce, destek alma ihtiyacı hissettiği ulemaya karşı daha yumuşak bir tutum izledi. Rıza Şah zamanında sindirilmek istenen ulemanın geri dönüşüne ait ilk sinyaller, Şii kültürünün yeniden canlanması talepleriyle duyuldu. Dinî liderler, imamların hayatlarının ve ölümlerinin hikâyesinin anlatıldığı taziye ve rozehani gibi halka açık merasimlerin yeniden serbest bırakılmasını istediler.[529]

Muhammed Rıza döneminde taziyenin, tam anlamıyla geleneksel bir sanat olarak kabullenilmesi yönünde bir eğilim gündeme geldi. Şah'ın Fransa'da tahsil görmüş olan eşi Farah'm Fransız danışmanlarıyla oluşturduğu Kültür Bakanlığı'ndan daha büyük yetkilerle donatılmış olan Sanat Kurumu, her yıl Şiraz'da bir Kültür ve Sanat Festivali düzenlemeye başladı. Bu festival, Fransa'daki Avignon Festivali'nin bir kopyasıydı. Festivalde taziye, dinî ve destani boyutlarından arındırılarak, ortaçağlara has bir gösteri sanatı gibi sergileniyordu. Dinî ve kültürel mirasın bu şekildeki kullanımı da Avignon Festivali'nden iktibas edilmişti. Fransa'nın güneydoğusunda bulunan Avignon, Ortaçağ'da papanın ikamet ettiği şehirdir. Bu şehirde her yıl düzenlenen sanat festivalinde, eski kiliselerden ve dinî yapılardan salon olarak yararlanılır. Geleneklerin ve kültürel mirasın zahirî olarak sanatsal etkinliklerde kullanımı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı'da zuhur eden Geleneğe Dönüş sloganının etkisine bağlanmaktadır.[530]

Bu sloganın Batılıların Batılı olmayan halkları kendi sınırları içinde tutma ihtiyacıyla gündeme geldiğini savunan Şeriati gibi bazı İslamcı aydınlara göre, geleneğe dönüş sloganı

527 Haşim Feyyaz (taziye oyuncusu) ile söyleşi, Keyhan Ferhengi 93, s. 70.
528 Hüseyin Selimi, Mecmua-yi Mekalat Nohomin Caşnvare Nümayişha-yi Sünneti ve Ayini, Kave, 1376/1997, s. 8.
529 Şahruh Ahavi, a.g.e., s. 110-120.
530 Mehdi Kelhör ile musiki üzerine söyleşiler, "Hıfz Asalet, be manai der cazeden ya agebgerd nist", Cumhuri İslami (1 Azer 1374/22 Kasım 1995).

öze dönüş sloganıyla aynı anlama gelmiyor. Batılıların bu sloganla hedefledikleri, kabukların muhafazası ve Batılı olmayan halkların yaratıcı güçlerinin felce uğramasıdır. Şeriati'ye göre, Batı'nın isteği ille de bozmaktır:

> Batı bizim kültür, medeniyet ve tarihimizi, kısaca tüm kişiliğimizi kendi isteği doğrultusunda bize gösterir. Bu da kanıtlıyor ki, kendi geleneksel kurumlaşmış benliğimize dönüş, bizim ulaşacağımız bir hedef olmaktan çok Batı'ya yeni yararlanma yolları açmaktır. Bu da ulusal kurumları, ülkemize yöremize ait kalıtıma dayalı kural, gelenek ve görenekleri diriltme adıyla, "yeni bir gericiliğe" çekiliş, hatta dönüştür.[531]

Taziye sanatçısı Haşim Feyyaz'a göre, taziyeyi ortadan kaldıramayan siyasi odaklar, Şiraz'da içeriğini değiştirmek suretiyle onu zararsız hale getirmeye çalıştılar.[532] 1975'te Şiraz'da düzenlenen Şiraz Festivali'nin içeriğinin, halkın Devrim'e doğru genişleyen itirazlarına başlangıç teşkil ettiğinden söz edilir. Bu festival sırasında bir kervansarayda sergilenen müstehcen içerikli nümayiş, halkın tepkisine yol açtı. Geleneksel oyunların içeriğinin bazen dinî duyguları rencide edecek seviyede değiştirilmesi ve taziyenin modası geçmiş, gerici bir oyun gibi sunulması üzerine, ulema bir bildiri yayınlayarak bu festivali protesto etti.[533]

Devrime doğru yükselen toplumsal dalgalanma içinde taziye nümayişleri, diğer dinî merasimlerle birlikte, halkın tepkilerinin ve beklentilerinin dile getirildiği merkezî bir toplantı niteliği kazandı. Taziyenamelerin içerdiği çeşitli hikâyeler, özellikle Hz. Hüseyin'in kıyımı, Mutaharri ve Ali Şeriati gibi dinî aydınların yorumlarıyla siyasal bir boyutta algılanırken, Şahlık rejimine ve emperyalistlere karşı yükselen şiarlara kaynak-

531 Ali Şeriati, Ne Yapmalı? İstanbul: Bir Yayıncılık, 1986, s. 68.
532 Haşim Feyyaz (taziye oyuncusu) ile söyleşi, Keyhan Ferhengi 93, s. 70.
533 Mehdi Kelhör ile musiki üzerine söyleşiler, "Hıfz Asalet, be manai der cazeden ya agebgerd nist".

lık etti.[534] Halkı tahrik ettikleri düşünülerek, Devrim'den birkaç yıl önce taziye nümayişleri yeniden engellenmeye başlandı.[535]

Devrim'den sonra taziye

Taziye araştırmacılarına göre, Devrim yıllarında taziyeye bakış açısında büyük bir değişiklik meydana geldi. Fethali Beygi bunu, taziyelerin başlıca konusu olan İmam Hüseyin kıyımına getirilen yoruma bağlıyor. Beygi, harekete geçiren kitlesel bir sanat olduğu halde, gözyaşı dökülen ve feryat edilen bir oyun gibi algılanmaya başlanan taziyeyi, "Devrimimizin sanatı" olarak adlandırıyor:

> Çünkü bu devrim, İmam Hüseyin ile birlikte ince bir damar halinde toplumumuzun varlığında hep mevcuttu. Gerçi sahnelenen taziyelerde gözyaşından başka bir şeyle karşılaşılmıyor. Hz. Abbas'ın zelil bir insan gibi ağladığını, İmam Hüseyin'in de benzer şekilde gözyaşı döktüğünü izliyoruz. Pehlevi Hanedanı döneminde taziye oyunları içeriğinden boşaltıldı; gözyaşı ve ağlama bölümlerinin ağırlık kazandığı oyunlar olarak varlığını sürdürebildi. Taziye araştırmacıları taziyede gözyaşı ve feryattan başka bir şey göremediler. Bu yüzden kimilerinin nezdinde taziye itibarını yitirdi. Devrim yıllarında Hz. Hüseyin'in kıyımının yeni baştan yorumu taziyenamelere de yansıdı. Birçok taziyeci dindar şahsiyetleri zayıf ve zelil gösteren bölümleri okumaz oldular.[536]

Fakat taziyelerin büyük kısmında yer alan yanlış bilgiler, çelişkili ifadeler ve kutsal şahsiyetlerle ilgili çarpıtmalar, Devrim'in ardından bu oyunların yasaklanması talebini gündeme getirdi. Dindar aydınlar, saltanat dönemleri boyunca halkı uyutan çarpık bir din anlayışının yayılmasında rol oynadığı

534 Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Taziye der Hun-i Merdum-i ma est", Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993), s. 70.

535 Recebali Muayyeniyan, Mecmua-i Mekalat, s. 69.

536 Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Taziye der Hun-i Merdum-i ma est", s. 70.

gerekçesiyle taziyenamelere ve taziyehanlara ağır eleştiriler yönelttiler. Ali Şeriati'nin Devrim'i hazırlayan süreçte gençler üzerinde bir hayli etkili olan konuşmalarında, taziyenin yanı sıra Aşura günü deste çıkarma gibi merasimlere de Safevi Şiası'nın eserleri olarak işaret ediliyordu. Şeriati, Ali Şiası-Safevi Şiası arasında yaptığı ayrımla, imamların kişiliklerini çarpıtalı ve Kerbela vakasını saptıran geleneksel anlayışı Safevi Şiası kapsamına yerleştirmişti. Gelenekçileri İslam'ı tepetaklak etmekle suçlayan Şeriati'ye göre hakiki Şii inanışı bir protesto dinidir. Şeriati, taziyelerin tarih içinde Ali Şiasına karşı Safevi Şiası tarafından kullanıldığını düşünüyordu.[537] Taziyelerde, imamların şahsiyetleri zayıf, ezik, uzlaşmacı çizgileriyle çarpıtılıyor; Hz. Hüseyin'in kıyımı ve şehadeti, Hıristiyanların Hz. Mesih hakkındaki sözlerine benzetiliyordu.[538] Şeriati, artık bu kurumların ve oyunların modasının geçtiğini savunuyordu:

> Dinî ve mezhebi toplantılar üzerine istatistiki bir araştırma yapınız ve dinleyenlerin yüzde kaçının otuz yaşından aşağı, yüzde kaçının otuz yaşından yukarı olduğuna bir bakınız. Bu, geri kaldığımızın belirgin bir göstergesidir. Sonra tiyatrolara, filmlere ve sinemalara, tiyatro eserleri okurlarına, yeni sanat eserlerine, sergi salonlarına bakınız; hepsi, adresini yitirmiş kuşaklarla doludur. Yeni bir seçim için korkusuz olmak gerekir. Ebu Zerr'in dediği gibi: İnandığın şeyler eğer gerçekten eskimiş ve artık giyilecek gibi değilse, onları eski bir elbise gibi fırlatıp atmalısın.[539]

Şeriati'nin taziye ile tiyatroyu karşılaştırdığı şu sözleri, muhafazakâr çevrelerde ve mollalar arasında gördüğü tepkiyi izah edebilir:

> Tiyatro iyi mi, yoksa kötü mü? Sinema iyi mi kötü mü? Bunlar ne biçim sorular? Bunlar birer anlatım dilidir, tıpkı kelimeler gibi. Sanat kimi zaman kelimelerle yapılır; bir

537 Ali Şeriati, Ali Şiası, Safevi Şiası, s. 8, 16; Ali Şeriati, İslam Bilim, s. 93.
538 Ali Şeriati, Anne-Baba Biz Suçluyuz, s. 64.
539 Ali Şeriati, İslam Bilim, s. 531.

sanat eserinin yapısı kelimelerle kurulduğunda şiiri, düzyazıyı ve sözü oluşturur; kimi zaman hareketlerle yapılır ve tiyatroyu oluşturur; sesle yapıldığında ise musikiyi oluşturur. Kimi zaman da sanat renklerle yapılır ve resmi oluşturur. Bütün bu sanatlar düşünce ve duygunun anlatım dilleridir. Dolayısıyla her dilin değeri, hangi görüşü ve duyguyu anlatmak için hizmete sokulduğuna bağlıdır. Biz bu sanat eserlerini bir yana bırakıp onları lanetleyerek mahkûm edersek, tamamını karşıtlarımızın eline bırakmış olur. Bütün bunların haram sayılması, bizim bu çağın en yüce ve en etkili dillerini hizmete sokmaktaki beceriksizliğimizi ve yetersizliğimizi açıklamaktadır. [...] Diyelim ki Ebu Zerr adıyla bir tiyatro eserini sahneye koymak istiyoruz; efendim, din elden gitti diye bir sürü yaygara kopar. Fakat diyelim ki "şebihani" düzenlemek istiyoruz; o zaman, din ihya oldu, diye düşünürler. Şebih ile tiyatro arasındaki fark, birinin çirkin, geri ve ahmakça bir şey, tiyatronun ise modern etkili ve üstün bir sanat olmasıdır. Yoksa kötü olan, eski ve çirkin olan her şey dini midir? Yeni olan, geçmişi bulunmayan ve beyefendilerin tanımadığı her şey küfür müdür? Sekine rolünü (bir erkek) oynar; önemi yok, dinidir. Davul, zurna ve zil müziktir ama çirkin olduğu ve nefret uyandırdığı için dinî bakımdan bir sakıncası yoktur, gına değildir!..[540]

Şeriati, taziyelerdeki dinin, "cennetteki köşkler için bu dünyada insanları evsiz-barksız bırakan", hayatı unutmuş, uyuşturucu bir niteliği olduğu kanısındaydı. Taziye metinlerinin tasvir ettiği Fatıma ve Zeynep, günümüz Müslüman genç kızları için model teşkil edemeyecek zaaflarla, çelişkilerle, kusurlarla doluydu. Şeriati'ye göre büyük ve devrimci bir ekol olan Kerbela, dış sömürgecilerle içteki sömürgeci odakların işbirliğiyle alışkanlık-gelenek unsuruna dönüşmüştü. Hüseyin hakkında,

540 Ali Şeriati, İslam Bilim, s. 511.

"O, tanımlanamayan fizikötesi aşk uğruna Allah'a bir söz vermiş ve yaradılışından önce şehadeti seçmişti" denilerek, Hz. Hüseyin'in zulme, adaletsizliklere ve haksızlıklara karşı kıyımı gündeme gelmesin istenmekteydi. Aklı başında bir aydın Kerbela hakkında yargıya varırken bilinçsiz, cahil halkı çıkış noktası olarak almamalıydı. Şeriati, Şefaat Tekniği Uzmanları diye adlandırdığı taziye ve rozehanların yaydığı inançları, İslamiyet'in yanlış anlaşılmasında ve gençler tarafından kabul görmemesinde en büyük etkenlerden biri olarak göstermektedir. Taziyelerdeki Ali'nin Rüstemleştirilmesine ise şöyle itiraz etmektedir;

> Diyorsun ki, bir keresinde Ali'yi eleştirenlerden biri çakıl taşına dönüştü. Bir başkası kadına dönüştü. Kadın evlendi, yedi çocuk doğurdu, sonra İmam onu bağışladı, yine eski haline döndü! Diyorsun ki, Ali kundaktayken, kent halkının korktuğu bir ejder, Ebu Talip'in evine yöneldi. Ali kundaktan elini uzatarak onu parçaladı. Bu nedenle de adı Haydar oldu. [...] Aslında bu anlattığınız Ali, bizzat efsanevi İranlı Rüstem'dir ve siz ona İslami motifler yüklemişsiniz. Sizin bu anlattığınız Ali ya sofilerin, mistiklerin ya da pehlivanların işine yarar. Yani bu Ali tekkelerin ya da zorbaların sembolü...[541]

Şeriati'nin yanı sıra, medreseli bir aydın, Mutaharri de, üç ciltlik *Hüseyini Hamase* adlı eserini, mevcut taziyelerin büyük çoğunluğunun Hz. Hüseyin'in kıyamını ve şehadetini çarpık bir şekilde sunması nedeniyle, özellikle Kaşifi'nin *Rozet'ül Şüheda* eserini eleştirmeye, ayırmıştır. Molla Hüseyin Kaşifi'nin yazdığı *Rozet'ül Şüheda*, aynı zamanda bilinen ilk mersiye kitabıdır. Mutaharri, bu kitap üzerine şunları yazıyor:

> Bu kitaptan önce herkes orjinal kaynaklara müracaat edermiş. Ben bu kitabı okuduğumda isimlerin bile yanlış yazıldığını gördüm. İmam'ın ashabı içinde, hiçbir zaman

541 Ali Şeriati, Anne-Baba Biz Suçluyuz, s. 60, 63, 64, 103.

bulunmayan isimlere yer verilmiş. Düşman safta gösterilen isimler bile yanlıştır ve hadiseler efsane haline getirilmiştir. Bu kitap Farsça yazılmış ilk kitaptır; bu yüzden de, çoğu Arapça bilmeyen, dinî ilmi az mersiyehanlar, Arapça kitaplara müracaat etmeyerek, bu kitapta yazılanları aynen okuyorlardı. İşte bu yüzden, İmam Hüseyin için yapılan merasimlere aynı zamanda rozehanlık denilir. İmam Hüseyin, İmam Sadık ve İmam Hasan Askeri zamanında rozehanlık kavramı yoktur. Seyyid Murtaza ve Hacı Nasreddin Tusi zamanında da rozehanlık denilmezdi; ancak, beş yüz seneden bu yana, yani *Roze'tül Şüheda* kitabının, o yalan kitabın okunmaya başlanmasıyla, yas merasimlerinin adı değişerek rozehanlık olmuştur. Bu kitap halka ulaştıktan sonra İmam Hüseyin'in hakiki tarihi okunmaz oldu. Seksen sene önce Molla Agayi Derbendi diye birisi çıkıp, *Rozet'ül Şüheda*'ya eklemeler yaptı ve *Esrar-ül Şüheda* kitabını çıkardı. Bu kitabın içeriği hakikatten insanı, İslamiyet'in durumuna ağlamaya sevk ediyor.[542]

Kerbela vakasının hem lafzi hem de manevi olarak tahrif edildiğini düşünen Mutaharri, bu büyük tahrifatı şöyle tasvir etmektedir:

> Kerbela vakası bizim açımızdan büyük bir sosyal hadisedir. Terbiyemize ve tutumumuza tesir etmektedir. Öyle bir hadisedir ki, bizler, milyonlarca kişi, hiçbir gücün zorlaması olmadan milyonlarca saatimizi camilerde bu vakayı dinlemeye ayırır ve milyonlarca tümeni bu yolda sarf ederiz. Bu nedenle bu vaka, ekleme veya çıkarma olmadan, olduğu gibi ortaya konulabilmelidir. Taziyeyi tahrif edenler halkın bu vakadan istifade edecek yerde, zarar görmesine sebep oluyorlar. Bu vakanın anlatımında ister lafzi, ister zahirî, isterse de tefsir bakımından olsun, binlerce tahrifat yapılmıştır. Bazı tahrifler hiç değilse konunun aslıyla

542 Murtaza Mutaharri, Hüseyini Hamase 1, Tahran: Enteşarat-ı Sadra, s. 52-57.

> uyum içindedir ama konuyla tamamen ilgisiz olan birçok tahrif, vakanın özünü değiştirerek tam tersi bir noktaya götürmektedir. Dolayısıyla bu vakanın etkisini ortadan kaldıran bir işlev görmektedir. Bu durumda hem okuyanlar, hem âlimler hem de halk vebal altındadır.[543]

Bu tahrifatların bir sonucu olarak Hz. Ali, çeşitli tasvirlerde bir pehlivan gibidir. Elinde yılan dili gibi başı olan zülfikârı, güçlü pazıları ve iri vücuduyla pehlivan gibi resmedilen Ali'nin simasında âlim ve zahit Ali'den eser yoktur. Bazı akılsız âlimler böylece dinin iyiliği için olduğuna inanarak halkın inançlarını çarpıtmışlardır. İmam Zeynelabidin Seccad'ın hasta imam olarak meşhur olması da buna benzemektedir. İmam Seccad, Aşura günü Kerbela'daydı ama savaşa iştirak edememişti, çünkü Kerbela'ya gelindiği ilk günden itibaren ağır şekilde hastalanmıştı. Sonunda Kerbela'da erkek olarak sadece o kaldı ve kadınları götüren kafileyle geri döndü. Aslında çok güçlü ve cesurdu ama mersiyeciler onun şahsiyetinden marazi bir tip oluşturdular. Bu nedenle, halkın bir kısmı dindarlık göstergesi olarak İmam Seccad'a benzeme amacıyla marazi, düşkün, zavallı bir görünüm edinmeye çalışır hale geldi.[544]

Yalan rozeler toplandığında belki beş yüzer sayfalık onlarca kitabın ortaya çıkacağını söyleyen Mutaharri, taziyede de çok kullanılan, Hz. Ali Ekber'in Kerbela'da evlenişine ilişkin rozenin tamamen yalan olduğunu yazıyor:

> Gerçi Hz. Ali Ekber'in annesinin adı Leyla'ydı ama hiçbir tarihçi Leyla'nın Kerbela'da bulunduğunu kaydetmez. Buna rağmen mekânı Kerbela olan sayısız Ali Ekber ve Leyla rozesi vardır.

Neticede Mutaharri, bu rozelerdeki bazı bölümlerin *Leyla ile Mecnun* hikâyesinden alıntılandığı kanaatine varıyor. Mutaharri daha sonra, İmam Hasan'ın oğlu Kasım'a atfedilen ün-

543 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 17.
544 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 97.

lü Kasım'ın Düğünü taziyesindeki tutarsızlıklar üzerine, Hacı Mirza Hüseyin Nuri'nin şu ifadelerini aktarıyor:

> Aşura gününün namaz kılmaya bile vakit olmayan en hararetli anlarında İmam Hüseyin, yağmur gibi yağan oklara rağmen öğle namazını aceleyle eda ettikten sonra, "Düğün merasimi hazırlayın, Kasım'ın düğününü görmek istiyorum. Ben bu arzumu mezara götüremem" diye emrediyor. Bizim eski taziyehanlarımızın her zaman okuduğu bu hadise, hiçbir tarih kitabında mevcut değildir. Hacı Nuri'nin dediğine göre, ilk kez Molla Hüseyn-i Kaşifi *Roze'tül Şüheda* adlı kitabında bu hadiseyi anlatıyor ve bu kitapta anlatılan da tamamen yalandır.[545]

Mutaharri, Hacı Mirza Hüseyin Nuri'nin Kerbela konusundaki yalanları anlattıktan sonra, şunları söylediğini kaydediyor:

> Hiç kimse de bu yalanların önünü almıyor. İmam Hüseyin'in uğradığı musibetlere ağlamalıyız ancak şerif vücuduna vurulan kılıçlar ve mızraklar nedeniyle değil de hakkındaki bu yalanlar için...[546]

Molla Derbendi'nin derlediği *Esrar-ül Şüheda* kitabında ise, Kerbela'da Ömer Sa'd ordusunun mevcudunun bir milyon altı yüz bin olduğu kaydedilmişti. Aynı kitapta, İmam Hüseyin'in Aşura günü, üç yüz bin neferi kendi eliyle öldürdüğü öne sürülür. Bu rakamlardaki mübalağa, bazı kıssalarda Aşura'da günün uzunluğunun yetmiş saat olduğu şeklindeki bir yorumla açıklanmıştır.[547] Bu tahrifatlar Kerbela vakasıyla ilgili kaynakların yetersiz olmasından da ileri gelmemektedir. Çünkü, on üç-on dört asır önceki hadiselerin hiçbiri, Kerbela vakasında olduğu kadar muteber tarihçiler tarafından nakledilmiş değildir ve bu nakillerin hepsi de birbirine uymaktadır. Mutaharri, tahrifatların sebeplerini şöyle izah ediyor:

545 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 27.
546 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 19, 26.
547 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 29.

> Tahrifatların ilk sebebi, her tarihî hadisenin başına gelebilecek umumi bir yanılgıdır. İkinci sebebi ise, insanların tarihî hadiseleri ve kişileri destanlaştırma, sembolleştirme, kahramanların etrafında efsaneler oluşturma eğilimlerine dayanır. Üçüncü tahrif sebebi, Kerbela vakasına hastır. Peygamber (a.s) ve imamlardan, Hz. Hüseyin'in adının yaşaması ve başına gelen musibetlerin her yıl hatırlanmasını temenni eden rivayetler vardır. 14 Masum'un bu isteğinin sebebi nedir? Neden İmam Hüseyin'in kabrini ziyaret etmeye bu kadar teşvik var? Bu nedenlere dikkat etmek lazımdır. [...] Bazıları Hüseyin'in kıyamının felsefesini anlatacak yerde halkın ağlamasını sağlamanın günahlarına kefaret olacağını sanmıştır. Taziyelerde "İmam Hüseyin'e ağlamanın sevabı o kadar çoktur ki bunun için her vesileye başvurulabilir" şeklinde bir inanç yerleşmiştir. Bu inanca göre hedef vesileyi mubah kılmaktadır. Böylece eğer seyircinin gözyaşı dökmesini sağlıyorsa, taziyede tahrifatların bulunması mümkün görülmüştür. İmam Hüseyin söz konusu olunca, yalan söylemenin bağışlanabileceği, tahrif ve şebihin, erkeğe kadın giysileri giydirilmesinin, günahlar işlenmesinin bağışlanacağı kabul edilmiştir. Çünkü hedef çok kutsaldır!..[548]

Devrimin hemen ardından Ayetullah Mutaharri'nin ve Şeriati'nin yazılarıyla konuşmalarının tesiri altındaki gençler, rozelere ve taziyelere karşı bir tutum içine girerek, bunların icrasını engellemek istediler. Fakat Devrim'den bir yıl kadar sonra İmam Humeyni, bu geleneklerin sürdürülmesinin, halkı aydınlatmada ve birleştirmede olumlu bir rolü olması nedeniyle yararlı olacağını söyledi. Fakat Muharrem ayinlerinde bazı grupların başlarını bıçakla kanatması gibi İslam'a aykırı âdetler iptal edilmeliydi.[549] Ayetullah Humeyni, taziye yasa-

548 Murtaza Mutaharri, a.g.e., s. 40-48.
549 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 142, 150, 151.

ğından söz edenlere geçmişte Şah rejiminin de bu istekle dindar halkın ve ulemanın karşısına geçtiğini hatırlatıyordu.[550]

> Şimdi bir grup geldi diyor ki, artık mersiye okumayın. Bunlar mersiyenin ne olduğunu bilmiyorlar, yas tutmanın mahiyetini bilmiyorlar. İmam Hüseyin'in hareketinin nasıl geldiğini ve günümüze ulaştığını bilmiyorlar. Bu hareket o harekete tâbidir, onun taraftarıdır. İmam Hüseyin'in yası için ağlamanın hareketi canlı tutmak demek olduğunu, az bir topluluğun büyük topluluğa böylece karşı durduğunu, bunun anlamının o hadiseleri canlı tutmak demek olduğunu bilmiyorlar.[551]

Devrim'den sonra taziye, resmî olarak değerlerin aktarıcısı bir kurum olarak teşvik görse de, dindar aydınların taziye oyunlarına yönelik eleştirileri devam etmektedir. Ulemanın, taşıdığı hurafelere rağmen taziye nümayişlerine müspet bakması şöyle izah ediliyor: Taziye oyununda, mersiye ve roze okuyanlar, her seferinde yeni bir şey söyleme ihtiyacını duyuyorlar. Daha dramatik, farklı ve etkileyici bir anlatı için, çoğu kez hayal mahsulü ve tarihî değeri bulunmayan hikâyeler uyduruyorlar. İzleyicilerin veya dinleyicilerin ruh hallerini dikkate almaları ve izleyiciyi ağlatma gereğine inançları farklı ortamlarda farklı anlatılar geliştirmelerine, tahrifata neden oluyor. Ayetullah Gulpayagani'nin fetvasına göre, bu tahrifler mukaddes bir gaye için yapılıyorsa ve Kerbela hadisesine katılanların, diğer saygın taziye kahramanlarının şahsiyetine halel getirmiyorsa mubahtır. Hüccetülislam Ali Efsahi, Kasım'ın Düğünü gibi taziyeleri sahih olmamakla itham eden araştırmacıların aşkın nelere kadir olduğunu anlayamadıklarını düşünmektedir. Efsahi, bu nedenle, Leyla'nın, "Eğer Ali Ekber dönerse, ben Kerbela'dan Medine'ye kadar reyhan ekeceğim" şeklindeki sözlerini de, aşkın gücüne duyduğu inanç nedeniyle, anlamlı bulmaktadır. Efsahi, taziyeyi, halkın oluş-

550 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 156.
551 Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, s. 142.

turduğu bir sanat olarak görmekte ve abartılı anlatımlara bu nedenle müspet bakmaktadır.[552]

Aslında taziyenamelerin içeriği, ulema ile taziyehanlar arasında daimî bir anlaşmazlık konusu olmuştur. Âlimler, her zaman meddahların halkı ağlatmak amacıyla okudukları rozeleri şeriata muhalif saymış ve ehlibeyte ait hakiki mersiyelerin okunmasını tavsiye etmişlerdir. Taziye veya rozelere, içerikleri nedeniyle yasak getirilemezdi. Bununla birlikte, dinleyicileri heyecanlandırmak, daha fazla ağlatmak amacıyla roze ve taziyelerin çarpıtılması da, dinî idealler açısından kabul edilemezdi.[553] Bazen âlimler, taziyenamelerdeki siyasal ve ahlaki açıdan önemli bulunan yanlışlıkların düzeltilmesi için müdahale etmişlerdir. Diğer taraftan, bilinçlenen taziye seyircisinin, nümayişlerdeki hataları kabul etmemesi, taziyenamelerdeki hataların düzeltilmesine katkıda bulunmaktadır.[554]

Taziye ve sinemanın etkileşimi

Araştırmacılar, İran geleneksel oyunlarının sinemaya temel oluşturduğundan söz ederler. Dr. Şehidi'nin ifadesine göre taziye, İran'da köklü bir oyun geleneğinin varlığına işaret etmektedir.[555] İran Sineması Tarihi yazarı Cemal Ümid, Kerbela vakasının ve *14 Masum*'un başına gelen musibetlerinin bir perde üzerine iliştirilen büyük resimlerle anlatıldığı perdedariyi bir tür sesli sinema olarak nitelendirir. Yine, bir tür kukla oyunu olan hiymeşebbaziyle, gölge oyunu olan sayebaziyi ve nihayet taziyeyi ise İran sinemasının temeli olarak gösterir.[556] Tunuslu taziye araştırmacısı Muhammed Azize, İslam dünya-

552 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213, s. 33.

553 Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est".

554 Taziye araştırmacısı Enayetullah Şehidi, hurafet üreten bir dargörüşlülüğün ve avami yaklaşımın eseri olarak gösterdiği taziyelerdeki hatalardan birine, "Şia ve Ehli Sünnet arasındaki ihtilafları kışkırtan unsurlar" olarak işaret etmektedir. Enayetullah Şehidi, "Taziye, Taziye ve Amuzeha-i İnsani".

555 Enayetullah Şehidi, "Taziye, Nemad-i ez Zevk ve Hüner-i İrani", Hemşehri 1535 (18 Ordibeheşt 1377/7 Mayıs 1998).

556 Cemal Ümid, *Tarih-i Sinema-yi İran* , s. 17, 19.

sında yalnızca İran'da bir tür tiyatronun, taziye adıyla meşru bir konum kazandığını kaydetmiştir.[557]

Taziye, bir oyun geleneği olarak sinemaya (ve tiyatroya) bir zemin hazırlamış olsa bile, sinema taziyenin devamı olarak görülemez. Devrim'den önce taziye toplantıları dindarların muhalefetlerinin dile geldiği bir zemindi. Sinema ise yasak bir alandı. Devrim sonrası ortamında sinema ve tiyatro fıkhen caiz olduğuna göre, taziyenin de daha çok gelişme imkânı bulması bekleniyordu. Devrim'in başlarında kurulan Gösteri Sanatları Merkezi, dinî ve geleneksel oyunlarla ilgili bir toparlama çalışması başlattı. Bu yıllarda tiyatro ile geleneksel oyunlar arasında bir yakınlaşma ortaya çıktı. Taziye, profesyonel tiyatro grupları tarafından da icra edilmeye başlandı. Bu icra tarzı, geleneksel taziyeciler tarafından, tiyatrocuların sunduğu taziyenin geleneksel taziyeyi unutturduğu şeklinde bir eleştiriyle karşılandı.[558] Fakat, Devrim'den önce ibadi olduğu gibi siyasi bir toparlayıcılığı da olan taziye, Devrim'den sonraki yıllarda seyircisinin çoğunu yitirdi. Taziye nümayişlerinin uğradığı seyirci kaybı, devleti önlemler almaya sevk etti. 1989'dan beri yapılmakta olan dinî ve geleneksel tiyatro festivali, çeşitli etkinliklerle genişletildi. 1995 yılında, taziye dahil olmak üzere geleneksel nümayişleri canlandırmayı amaçlayan bir dizi faaliyet başlatıldı.[559] Muharrem ayının özellikle ilk on gününde, mescitlerde ve parklarda taziye nümayişleri sergilenmeye başlandı.

Şehirli, dindar ve entelektüel gençler taziye yerine Ionesco izlemeyi tercih edebilirler: Fakat taziye nümayişlerinin seyirci kaybetmesinde, sinema ve televizyondan çok televizyon rol oynamıştır. Televizyon artık dindarlar tarafından seyredilmesinde sakınca olmayan bir araçtır. Taziye nümayişleri sinemaya aktarılıyor. Muharrem ayında seyirci taziye nüma-

557 Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Nümayiş-i Sünneti, Nemudi ez yek Ferheng", s. 51.
558 Ali Muntazari (Gösteri Sanatları Müdürü ve tiyatro eleştirmeni), a.g.m.
559 Recebali Muayyeniyan, Mecmua-i Mekalat, s. 69.

yişlerini ve Kerbela hadisesini konu alan filmleri televizyondan izleyebiliyor.[560]

Taziye nümayişlerinin konu aldığı pek çok mevzu, dinî sinemayı gerçekleştirme hedefiyle, sinemaya aktarılmak istenmektedir. Ancak, taziyede Hz. Hüseyin'in canlandırılması caiz sayılmışken, sinemada din büyüklerinin canlandırılması konusunda temkinli davranılmaktadır. *İmam Ali* (Davud Mirbagıri, 1995) gibi televizyon dizilerinin, Hz. Ali'nin dizide görünmeyişi nedeniyle de beklenilen etkiyi gösteremediği düşünülmektedir. Hüccetülislam Şebisteri'ye göre *İmam Ali* dizisi, şekilcilik meselesi yüzünden mesajını vermekte başarılı olamadı ve neticede bu filmin mesajı, adaletin siyaset karşısında yenilgiye uğradığını göstermek oldu.[561] Bu diziyi takiben fakihler, Hz. Ali'nin sinema ve televizyonda canlandırılmasını tartışmaya başladılar. Fıkhi açıdan Hz. Ali'nin simasının temsil edilmesinde bir sakınca görmeyen fakihler, sinemada *14 İmam*'ın gösteriminin, şebihani ve taziyede olduğu gibi kabullenilebileceği kanaatini taşıyorlar.[562]

Fakat yaşayan en önemli âlimlerden ve taklit mercii Ayetullah el-Uzma Nasır Mekarem Şirazi, sinema ile taziye arasında bu konudaki farkı hatırlatıyor:

> Taziye kapalı ve sınırlı bir mekânda gerçekleşiyor. İmamlar ve din büyüklerine saygı açısından, daha geniş bir kesime hitap eden televizyon ve sinemada bu konunun daha hassas bir şekilde ele alınması icap eder.

İmam Ali (a.) dizisinin tesirinin, Beni Ümeyye aleyhinde yapılacak elli yıllık propagandadan daha tesirli olduğu tespitinde bulunan Şirazi'ye göre, taziyelerde Hz. Hüseyin'in canlandırılmasına alışkın olan seyirci, sinemada ve televizyonda da imamların canlandırılmasını normal karşılayacaktır. Aye-

560 İranian Films of the Eighties: A Selection, s. 80, 78.
561 Hüccetülislam Muhammed Müçtehit Şebisteri, "Zaruret-i Abur ez Şeklgerayi Dini", Camea 81 (2 Haziran).
562 Hacı Şeyh Cevad Tebrizi, a.g.m., s. 140.

tullah Seyyid Kazım Haeri'ye göre, zamanımızda imamların tasviriyle ilgili tabular kırılmalıdır. Ayetullah el-Uzma Yusuf Sanei, şebihanide ve taziyede kimsenin Hz. Hüseyin'in tasvirinin yasak olduğunu öne sürmediğini hatırlatmaktadır: "İnanıyorum ki *14 İmam*'ın tabiî bir şekilde ve çehreleri gösterilerek canlandırılması daha tesirli olacaktır."[563]

Taziyeye cevaz veren ulemadan Ayetullah el-Uzma Naini, taziyede Hz. Hüseyin'i canlandıran kişinin onun nefsini (kişiliğini, öz varlığını) değil, suretini temsil ettiğini belirtmişti.[564] Ayetullah el-Uzma Şahrudi, filmde Hz. Ali'yi oynayan oyuncunun o olmadığı, sadece onun bir öğrencisi olduğunun hatırdan çıkarılmaması durumunda, Hz. Ali'nin canlandırılmasında bir sakınca bulunmayacağı görüşündedir.[565] Yönetmen Muhammed Rıza Aslani'ye göre, bu yaklaşımın yeni bir sinema oluşumu için bir dayanak teşkil etmesi mümkün görülmektedir. Bu durumda sinemadan beklenileni, sinema da seyircisinden bekleyecektir. Sinemanın bu talebi, seyirci ve yapımcının paylaştığı iki taraflı bir yücelmedir.[566] Bu durumda belki zamanımızın zahidi sayılmayabilecek bir oyuncu, filmde Hz. Ali'yi temsil eder ama seyirci onu Hz. Ali olarak algılamayabilir. Oyun, taziye ve perdehanide olduğu gibi, perde ile seyirci arasında yeniden oluşturulur. Bu sinema Tarkovski, Godard, Kiyarüstemi ve sinemacının cesaretiyle kültürel yaratıcılığını harmanladığı sinema tarzlarıyla benzerlik göstermektedir.[567]

Devrim'den sonra taziye gelenekleri sinemaya misal teşkil ederken, sinema da kadın oyuncuların yer alışı gibi konularda taziye nümayişleri için misal olmuştur. Artık taziyelerde kadın kılığına giren erkek oyuncuların canlandırdığı tiplerin kadın oyuncular tarafından canlandırılmasında bir sakınca görülme-

563 Hacı Şeyh Cevad Tebrizi, a.g.m., s. 140.
564 Muhammed Said Mahsusi, a.g.m., s. 71-72.
565 Hacı Şeyh Cevad Tebrizi, a.g.m., s. 142.
566 Muhammed Rıza Aslani, "Biyneş-i Tasviri der İran", Negd-i Sinema 5, s. 66.
567 Muhammed Said Mahsusi, a.g.m., s. 72.

mektedir.[568] Sinema, toplumdaki taziye oyuncularına yönelik bakışı da değiştirmiştir. Taziye izleyicisi kötü kişiyi canlandıran oyuncuya kötü gözle bakıyordu. Din büyüklerini konu alan dizilerde olumlu karakterlerin canlandırılmasıyla ilgili tereddütler bu karakterlerin dizide silikleşmesiyle sonuçlanırken, olumsuz karakterlerin dizilere hakim olmasıyla sonuçlanabiliyor.[569] Hz. Hüseyin'in başını kesen Şümur'u oynayan taziye oyuncusu, sahnede çeşitli hakaretler işitebilir ve bazı izleyicilerin kendisini taş ve toprak yağmuruna tutmasına göz yumar veya bazen bu kızgın izleyicilerin öfkesinden kaçmak zorunda kalırdı. Şümur'u oynayan oyuncu, aldığı tepkiler nedeniyle daha çok sevap kazandığını düşünürdü. Ekrandaki Şümur ise, seyirci tarafından bir oyuncu gibi kabul görmüştür. Hz. Hasan'ı konu alan televizyon dizisi *Tenhaterin Serdar*'da (*En Yalnız Komutan*, 1997) Şümur rolünde oynayan dizinin yönetmeni Mehdi Fehimzade, bu rolü nedeniyle tepki almadığını, izleyicilerin kendisini bir oyuncu olarak kabullendiğini söylemektedir.[570]

568 Hüsrev Yahyai (Allame Tabatabai Üniversitesi, Medya ve Görsel Sanatlar dersleri öğretim üyesi), a.g.m.

569 Yönetmen Nasır Takvai, "1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu"nda, bu silikleştirme nedeniyle dinî sinema oluşturma hedefinin imkânsız hale geldiğini savunmuştur. "Hz. Abbas'ı konu alan bir filmde Hz. Abbas nasıl canlandırılmaz? Bir yönetmen böyle bir filmi belki bir kez başarıyla gerçekleştirebilir. Peki öteki filmlerinde ne yapacak?" Nasır Takvai, a.g.m., s. 122.

570 Ebrar (2 Behmen 1376/22 Ocak 1998).

SONSÖZ

Sinema, modernizmin ürünü bir kurum olarak nitelendirildiği için, çoğu zaman modernizmin dindışı değerlerini kaçınılmaz olarak intikal ettiren bir araç olarak değerlendirilmiştir. John Berger, fotoğrafın kullanımları üzerine yazdığı bir yazıda, "Fotoğraf makinesi Tanrı'nın gözünün yerini mi almıştır?" diye soruyor ve devam ediyor: "Dinin çöküşü, fotoğrafın yükselişiyle çakışır. Kapitalizm kültürü, Tanrı'yı fotoğrafın içine mi yerleştirmiştir?"[571] Böyle sorulara Müslüman toplumların dinî bir hassasiyete sahip olan aydınları bazen, sinemanın dinî değerlerle asla bağdaşamayacağı inancını vurgulayan cevaplarla karşılık verdiler. Böyleyken, yalnız fotoğraf makinesi değil, sinema da icadından yüzyıl sonra muhafazakâr Müslümanların hayatına, İslamiyet'i anlama ve anlatma çabalarının ta merkezine yerleşmiş durumdadır.

Yeni İran sinemasının dindar aktörleri, sinemaya, Batı'dan aktarıldığı için maddi ve manevi olarak problemli bir kurum olarak bakmadılar. Bu bakış açısının öncelikle ulema tarafından desteklenmesi dikkat çekicidir.[572] Hüccetülislam Cemşidi sinemayı, sembollerle ve sırlarla dolu bir sanat olarak tanımla-

571 John Berger, O Ana Adanmış, İstanbul: Metis Yayınları, 1988.

572 Hüccetülislam Seyyid Muhammed Kaymakami, "Din ve Sinema", s. 19. Negd-i Sinema dergisinin 11. sayısında yer verilen, en önemli Şii âlimlerin sinemaya ilişkin açıklamaları, Kaymakami'nin görüşünü doğrulamaktadır.

maktadır. Cemşidi, vakit geçirme amacına hizmet etmeyen, şiir ve felsefe yüklü, tefekküre sevk eden bir sinema hedefinden söz etmektedir. Hafız'ın, Şems'in, Sadi'nin divanlarında Allah ve tevhit nasıl varsa, böyle bir sinemada da olabilir: "Varlığın ışığı, O'nun cemalinin nurundandır. Sinema da nurdan ve hareketten başka bir şey midir?"[573]

İran sinemasının dindar yönetmenlerine göre, sinema yeniden icat edilebilir. Dinsel geleceğin ve sonsuzluk görüşünün değersiz kılındığı bir dünyada fotoğraf, Allah'ın celalini ve cemalini, hayatın ebediliğini yansıtan bir belgedir. Bu kabulde, ışık tarafından zaptedilen, hakikatin kendisi değil basit bir görüntüsüdür.[574] Zaten sanatın (ya da dinî sanatın) asıl kaynağı, Allah'ın insan vücudundaki varlığıdır. Dinî sanatla ortaya konulan dünyada Allah'ın bir şekilde hazır ve nazır olduğu hissedilir. Bu varoluş hurafi ve sloganik değildir. Aksine, sanatçının hissettiği ve hissettiğine inandırdığı bir varoluştur. Sanatçı hayallerini ve hakikatleri perdeye aktarırken, varlığı olduğu gibi görmemiz için gözlerimizdeki perdeleri kaldırıyor. Dinî sinemada asıl önemli olan işte bu manevi cazibedir.[575]

Bu cazibesi nedeniyle sinema, zamanın en pratik ve etkili tebliğ aracı sayılmaktadır. Hüccetülislam Rüçhan, İslamiyet'in günümüzde mucizevi bir sanat olarak nitelendirdiği sinema ve görsel sanatlar vasıtasıyla beyan edilmesini zorunlu ve zaruri görmektedir.[576] Muhammed Etbayi, sinemayı, çağımızda oluşan sanatların en mükemmeli ve etkileyicisi olarak tanımlamaktadır: "Sinema öyle bir sanattır ki, coğrafi ve siyasi sınırları aşarak, kültürlerin değişimine kapı açmaktadır."[577] Hüccetülislam Cemşidi, sinemanın ve sinema dilinin yeniden keşfedil-

573 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m., s. 62, 63.
574 Muhammed Rıza Aslani, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu konuşması, Negd-i Sinema 8, s. 22, 26.
575 Seyfullah Dad, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Suruş 821 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997), s.11.
576 Hüccetülislam Said Rüçhan, "Sinema-yi Dinî ve Nigah-ı Muhatab", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 124.
577 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 222

mesi durumunda, sinemanın halk açısından gündelik hayatla ve halkın kültürüyle bütünleşmiş bulunan diğer sanatlar kadar yararlı olacağı inancındadır.[578]

İran sineması, Devrim'in başından itibaren dinî bir sinema idealiyle ilgisini korudu. Fakat sinema çevrelerinde dinî sinema üzerine bir tanımda anlaşmaya varılabilmiş değildir. İslam dininin hayatın bütün alanlarında var olduğu kabulü, dinî bir sanattan söz etmeyi güçleştirmektedir. Bu nedenle dinî sinema idealine rağmen İran sinemasında bunca yıldan sonra hâlâ tek bir dinî film örneği gösterilememesi, önemli bir soru olarak ortaya konulmaktadır. Bu eksiklik ise, bir başarısızlıktan çok, dinî sinema ve dinî sanat konusuna farklı yaklaşımları destekleyen bir tecrübe olarak görülmektedir. İnsani meseleleri şiddete, müstehcen sahnelere ve konuşmalara yer vermeden işleyen her film, aynı zamanda dinî sayılabilir. İnsanı bulunduğu noktadan daha ileri bir seviyeye götüren her film, dinî film olarak görülebilir. Ataullah Muhacerani, İran sinemasının ayırt edici yanı olarak bu sinemanın kötülük yayan bir sinema olamayacağı hususuna işaret ediyor. Muhacerani, sinemanın, kendi imkânları ve gerçekleri oranında kabul görmesinden ve sinemaya altından kalkamayacağı misyonlar yüklenmemesinden yanadır:

> Sinema, kendisi olarak kaldığı sürece yararlı ve değerli olabilir. Sinema hayattan sanatkârane işlenmiş nakışlardır. Sinema hayatın akışıdır; hayatın başka türlü bir anlatımıdır.[579]

İranlılar ve diğer Doğulu milletler sinemayı Batı'dan olduğu gibi ithal ettiler. İran'da bu sanat, Kaçar Şahları'nın görünürde Batı ülkelerindeki gelişmeleri araştırmayı, gerçekte ise eğlenmeyi ve hoşça vakit geçirmeyi amaçlayan bir gezisinin ardından intikal etmişti. Muzaffereddin Şah, sinemayı bir çocuk oyuncağı misali İran'a hediye getirmişti. Saray'ın ilgisi gi-

578 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m., s. 61.

579 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998), s. 11.

derek halka da sirayet etti, sinemalar açıldı, halk da sinemaya gitmeye başladı. İthal filmler, zamanla yerini yerli yapımlara bıraktı. Fakat Danimarka filmi *Pat ve Patoşon*, İran'da yeni bir versiyonla *Abi ve Rabi* adını aldı, böylece İran'ın ilk filmi yapılmış oldu. Sonraları da ya Batı sineması ya da Hindistan, Pakistan, Türkiye sinemaları örnek alındı.[580]

Sinema, İslam toplumlarına Batı'dan çok şey getirdi. Kadınlar filmlerde izledikleri artistlere özendiler; erkekler, aktörlerin davranış biçimlerini, konuşmalarını taklit ettiler. Sinema çevresiyle ilgili haberler ve çevrilen filmler nedeniyle halk, sinema çevrelerini, ahlaki açıdan düşük bir topluluk gibi algıladı. Başta ulema olmak üzere, sinemanın olumsuz etkilerini fark eden dindar insanlar, sinemaya menfi bir gözle baktılar. Bu nedenle, sinemanın başlangıçta gayrimüslimler kanalıyla geliştirildiği görülüyor. Müslümanların açtığı sinemaları tekfir eden âlimler, gayrimüslimlerin sinema faaliyetleriyle aynı ölçüde ilgilenmediler. Dolayısıyla, sinema en başından âlimlerin yargısıyla gözden çıkarılmış ve yerli kültürle uyumlu bir sinemanın oluşumu, rastlantılara bırakılmış oldu. Bu tür bir ilgisizlik, Müslümanların sinema ile ilgili ciddi sorulara bir hayli gecikerek cevap aramalarına yol açtı.

İran'da Devrim'den önceki yıllarda gösterime sokulan filmler ticari başarı kazanmış olsa bile, o yıllarda sinema kültürel bir kurum olarak telakki edilmedi. Sinema kültürel bir faaliyet olarak tanınsaydı, âlimlerin ve halkın sinemaya bakışı farklı olacaktı. Devrim'den önce İran sineması, rejime muhalif aydınların ve ulemanın şiddetle tenkit ettiği karanlık bir saha durumundaydı. Ali Şeriati, sinemayı kapitalizmin sanatı olarak görüyordu; Celal Al Ahmed ise, fesadın ve fuhuşun merkezi...[581] Gerçi bu aydınlar sinemanın daha farklı şartlarda halk için yararlı olacağını da belirtiyorlardı. Ali Şeriati, sinemayı önemsiyor ve Müslümanların öze dönüş hareketlerinin vazgeçilmez bir

580 Hamid Rıza Şahabidi, "Refyafti be Tarifi Dinî Sinema-yi Cenk", İran 564 (16 Dey 1376/5 Ocak 1997).

581 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m., s. 60, 62, 63.

eğitim ve tebliğ aracı olarak görüyordu.[582] Yeni İran sinemasının kuramsal temeli, dindar sinemacıların Devrim'den önceki arayışları sırasında atıldı. Fakat Devrim'den sonra sinemanın gösterdiği gelişmede, fakihlerin, özellikle Ayetullah Humeyni'nin bu kurumu meşru ve temiz bir alan sayması belirleyici bir rol oynadı. Yeni sinema ortamında geçmiş dönemden gelen sinemacılar; dinle ve geleneklerle uzlaşarak yeni bir dil keşfetmeye mecbur kaldılar. Bu sinema ortamında, Devrim'den önce de filmlerinde cinselliğe ve şiddete yer vermeyen sinemacılar, duraklamadan çalışmalarına devam ettiler.

Sinema, İran'ın modern bir dünyada dinî bir yaşama tarzı oluşturma tecrübesi sırasında, sanatçıların kendilerini özgür hissettikleri bir estetik alan durumundadır. Bu serbest alan, âlimlerin de katılımıyla, modernlikle din arasındaki anlaşmazlık konularının açıkça tartışılmaya başlandığı bir zemine dönüştü. Dinî sinema arayışıyla gündeme gelen sorular ve problemler, Batı'dan aktarma birtakım yıpranmış kurumlarla dinî hükümet kurma tecrübesinin karşılaştığı soru ve problemlerden bağımsız değerlendirilemezdi.[583] Sinema, düşünce özgürlüğünden siyasal ve kültürel kurumların yapısına, sansürün ölçülerinden sivil topluma, emri bil maruf nehyi anil münker'den hicaba varıncaya kadar bir dizi kurum ve kavramın tartışılmasının zemini oldu. Sinema ile ilgili sorular, İslam tarihinde kemikleşmiş bulunan, bilinçaltında bastırılan ya da uyutulan, tartışma alanının dışına itilmiş tesettürün sınırları ve kadının kamusal alandaki yeri gibi konulardan, İslam tarihindeki ataerkil geleneklerin rolüne varıncaya kadar bir dizi tartışmayı gündeme taşıdı. Batı teknolojisinin Müslümanlar tarafından kullanımıyla ilgili sorulara, soyut mülahazaların ötesinde cevap aranması önem kazandı.[584]

582 Ali Şeriati, Ne Yapmalı?, s. 171, 173.

583 Behruz Efhami, "Sinema-yi Dini, Hükümet-i Dini", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 19.

584 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu bildirilerinde ve sempozyum dahilinde düzenlenen açık oturumlarda, sinemanın bu tartışmaları genişleten özelliği izlenmektedir. Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 106-

Diğer taraftan, sinemacıların soruları, hovze talebeleri ve ulemanın sinemaya yakınlaşmasını sağlamaktadır. Dinî merkezlerde sinema artık kabul görmektedir. Godard izleyen bir Ayetullah veya Kieslowski'nin sineması üzerine tez hazırlayan bir Hüccetülislam, bu kabulün göstergeleridir. Hüccetülislam Ali Efsahi'ye göre, sinema çevrelerinin dinî endişeleri dikkate almaya başlamaları kadar, medreselerdeki yüksek seviyelerde bulunan âlimlerin de başkalarının kültürünü idrak etmesi ve ciddiye alması gerekmektedir. Bundan sonraki aşama ise, kültürel diyalog olacaktır.[585]

Sinema önce, düşmanın silahıyla silahlanma anlayışıyla benimsendi. Özellikle görsel sanatlarla yayılan Batı'nın şeytani kültürüne karşı, sinema, kullanımı zorunlu bir tebliğ aracı olarak nitelendirildi.[586] "Sinemanın kullanımıyla ilgili bir hata ya da bu konuda gaflete düşülmesinin en küçük sonucu, Batı'nın sunduğu yeni dünya düzeninin zaferi olabilir" diye düşünülüyordu.[587] Din adamlarının sinemayı bir tebliğ aracı gibi görerek meşru sayması, sinemacılar için gerekliydi. Ancak, İran sineması, araç olarak görülmediği sürece gelişme gösterdi. Farabi Sinema Enstitüsü, kurulduğu yıllarda sinemayı bir propaganda aracı gibi görmedi. Bu anlayış politikacılar tarafından da paylaşıldığı sürece İran sineması gelişti. Tebliğ aracı gibi kabullenilişi ise, dinî sinema adına yapılan şekilci filmlerin çoğalmasıyla sonuçlandı. Bu tür filmlerin inandırıcılıktan ve çekicilikten yoksun olması yüzünden, gençler ve halk sinemadan uzaklaşarak uydu yayınlara yöneldiler.[588] Dinî sinema hedefine dönük denemelerde bazen politik nedenlerle ısrar edilmesi, 1997'de yerli sinemayı ekonomik açıdan çöküş noktasına getirdi.[589]

123.

585 Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213, s. 32-35, 80.

586 "Sinemadan Söz Açılınca", Dünya-yı Tasvir 1, s. 3; Fecr Film Festivali Seçici Kurulunun açıklaması, s. 7.

587 Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), Gozareş-i Film 22 (Esfend 1370/Şubat-Mart 1992), s. 7.

588 Nadir İbrahimi, a.g.m., s. 52.

589 Seyfullah Dad, Hanevade 55, s. 10.

Bu tecrübeler, 1997'de işbaşına gelen hükümetin sinema ortamına başlangıçtaki anlayışı yeniden hakim kılmasına yardım etti. Sinema bir tebliğ aracı gibi görülmemeliydi. Dinî sinema, şekillere ve sözlere indirgenmemeliydi.[590] Dinî sinema şeklindeki ayrım, din dışı bir sinemanın da varlığını getirirdi. Oysa, İran şartlarında yapılan her film, gayrimüslim sinemacılar tarafından yapılıyor olsa bile, din dışı veya din karşıtı olmayacaktır. Sinemacının dindarlığının ölçüsü ise, derununu yansıtan eserleridir. Sinemacıya, dinî sinema gerçekleştirmek gibi, tanımı yapılamayan bir sorumluluk yüklenemezdi. İslam'ın bir sinemacıdan beklediği bir ressamdan, şarkıcıdan, öğretmenden, demirci ustasından, bir Hüccetülislamdan beklediğinden farklı bir sorumluluk olarak görülmemeliydi. Bu konudaki yanlış ve uygunsuz beklentiler, zayıf inançlı sanatçıların dinden uzaklaşmasına yol açıyordu.[591]

Dinî anlamda İran sinemasından, kitleleri bilinçlendirmesi, uyandırması ve ikaz edici bir etkiye sahip olması beklenmektedir.[592] Bu sinemanın, vakit geçirici bir araç olmaktan çıkarak, kültürel bir kuruma dönüşmesi; ideallerin gerçekleşmesi bakımından ümit verici bulunmaktadır.[593] Ulemanın ve halkın sinemaya ve sinema oyuncularına bakışında meydana gelen değişme, sinemanın İran oyun geleneğinin yeni bir halkası olarak şekillendiğinin bir göstergesi sayılmaktadır. İran sinması artık, 1904'te Şeyh Fazlullah Nuri'nin dinsizlikle suçlayarak tekfir ettiği sinema değildir. Fakat bu sinemanın, Devrim öncesi sinemasından tamamıyla koptuğu da söylenemez.[594] Yeni İran sineması, özellikle Devrim öncesinin farsi film mirasını reddetmektedir ve farsi film akımının tezahürlerine karşı son

590 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215, s. 11.
591 Hüccetülislam Zem, "Nimnigahi be Hemsayegi Dia ve Sinema", s. 17, 110.
592 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m.
593 "1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Sonuç Bildirgesi", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 6.
594 Muhammed Rıza Aslani, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu konuşması, Negd-i Sinema 8, s. 107.

derece hassastır.[595] Seyfullah Dad, değişenin halk değil, sinema olduğu görüşündedir:

> Halkımız, Devrim'den önce sinemaları ateşe vermiş olan bir halktır ve şimdi biri sinemayı ateşe vermeye kalkınca ona engel olur. Fakat sinemamız Devrim'den önceki sinema değildir.[596]

Değişen ortam nedeniyle, sinema kadınlar için temiz ve güvenli bir faaliyet alanı olarak görülmektedir. Kadınların oyunculuğuyla ilgili sorular henüz tam olarak cevaplandırılamamışsa da, İran sineması, 20. yüzyılın en kitlesel ve popüler anlatılarından biri olan 7. sanatın mahremiyet değerlerine göre biçimlenmesini amaçlayan bir tecrübeye sahne oluyor. Bu tecrübede önem kazanan husus, bir tarafta özünde mahremiyetin tükenişine yol açtığından söz edilen sinemanın, mahremiyet değerlerine saygı gösterilerek nasıl bir muhteva kazanacağıdır. Kadın oyuncuların sinemadaki varlığı, âlimleri bu konuda düşünmeye ve konuşmaya zorlamaktadır. İran'da kadın hakları alanında kazanılan mevzilerde, sinemada kadının yer alış biçimiyle ilgili tartışmalar katalizör etkisi göstermektedir.

Sinema, İranlı kadınların sosyal, kültürel ve siyasal alanlarda ve aile içindeki konumlarında açıklayıcı bir işleve sahip görünüyor. Fakat henüz kesin bir dille ifadesinde zorluk çekilen tanımlar, kadın ve sinema üzerine tartışmaların sürüp gideceğini gösteriyor. Bu alanda kuralların ve sınırların belirsizliği ve örfi kabullerin oluşturduğu engeller nedeniyle, kadınların diğer sanatlarda olduğu gibi sinemadaki faaliyetlerinin ideal seviyede olmadığı, her zaman vurgulanmaktadır. Kadınların oyunculuğu saygın bir meslek gibi kabul görse bile, müteheddik gibi, Müslüman kökenli olmakla birlikte dinî kuralları önemsemeyen kadın oyuncuları tanımlayan bir terim sorunlu görünmektedir. Sinemada, Müslüman kökenli olduğu halde dinî kuralları önemsemeyen kadınların varlığı kabul edilirken,

595 Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, a.g.m., s. 60, 62.
596 Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar.

cadde ve sokaklarda Müslüman kökenli, kendini Müslüman olarak kabul eden ama dinî kurallara uymayı önemsemeyen bir kadın sınıfının varlığının kabul edilmeyişi, daha doğrusu göz ardı edilişi, tutarsız gözüküyor.

Yeni İran sineması, kadın oyuncu handikapına rağmen, 1930'lara dayanan tarihiyle bugün Ortadoğu'nun en parlak sinemalarından biri sayılıyor. İran filmleri uluslararası festivallerde ödüller alıyor. İran sinemasının yurtdışında kazandığı başarı henüz tahlile açık bir konudur. Bununla birlikte, bu başarıda etkili olan birkaç husus şöyle sıralanabilir:

1. İran filmlerinin en başarılı olanları, yerli kültürün, özellikle bu kültürün başlıca taşıyıcılarından biri olan şiirin derin unsurlarından ustalıklı bir şekilde yararlanmışlardır. Mesela, Mahmelbaf'ın görsel bir gazel olarak nitelendirilen *Gebbe*'si...
2. Devrim'in ardından vurgulanmaya başlanan manevi ve ahlaki değerler, sinema diliyle ifade edilebilmiştir. Yeni İran sinemasının insan ilişkilerini evrensel bir dille anlatabildiği görülmektedir. Mesela, Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede*?'si veya Mecid Mecidi'nin *Gökyüzü Çocukları*...
3. Devletin sinemayı himaye politikası, genç yeteneklerin kendilerini kanıtlamasını mümkün kılmıştır. Bu şartlarda Said İbrahimfer *Nar o Ney*'i, Cafer Penahi *Ayna*'yı yapabilmiştir. Devletin yardımı olmasaydı, İran sinemasının bu denli başarı gösteremeyeceğini kabul etmek gerekir. Fiziki şartlar, yönetmenlerin yaratıcılıklarını ortaya koymasına elverişliydi. Yetmişli yıllarda olmayan bazı şartlar, seksenli yıllarda yönetmenlere devlet kanalıyla sağlandı: Yabancı filmlerin sınırlanması ve devlet yardımı, ayrıca sansürdeki niteliksel değişim, ülkenin kültürüne uygun bir üretimin gerçekleşmesine dolaylı olarak yön verdi. Yönetmenler yeteneklerinin sınırlarını zorlamaya mecbur kaldılar. Bir sanatçının en rahat ça-

lışabileceği alan haline gelmesi, sinema ortamına canlılık kazandırdı.

4. Devrim ve savaşın getirdiği şartlar İranlı sanatçıyı kendi kültürüne yakınlaştırdı. Dinî film idealiyle ilgili tartışmalar, tecrübeli yönetmenlerin sinema çizgilerine yansıdı. Mesela, Mehrcuyi'nin *Hamon*'u...

5. Propaganda amacı gütmeyişi, İran sinemasının gelişmesini sağladığı gibi, bu sinemaya yönelik ilgiyi de artırdı. Batılı eleştirmenler İran sinemasını bu özelliği nedeniyle, "entegrist ve siyasi bir sinema yerine cesur, pervasız, eleştirici ve dar görüşten uzak bir sinema" olarak tanımladılar.[597]

6. Dünya sinemalarının genel vaziyeti, İran sinemasının dikkat çekmesine yol açtı. Hollywood'un egemenliğindeki seyirci, Bergman, Fellini, Visconti, Berson, Ozu vs. gibi yönetmenlerin eserlerine benzer filmler görmekten ümidini kesmişken, birdenbire sıradışı gelen İran sinemasıyla karşılaştı. İran filmleri insanoğlunun fıtri yönü olan hakikat arayışına parmak basıyor ve sanayi toplumlarındaki makineleşmiş ilişkilerdeki eksik boyutlara dikkat çekiyordu.[598] Batılı eleştirmenler İran sinemasına, "Hollywood'un dünya sinemasına bıraktığı mirasın yanında, özgün bir dile sahip olarak kendi yolunda ilerleyen tek sinema akımı" olarak işaret etmeye başladılar.[599]

7. İran sinemasının başarısında, İran oyun geleneğinin, özellikle dinî bir meşruiyeti olan taziyenin sunduğu potansiyel de etkili olmuştur. Ulemanın sinemayı onayı, bu potansiyelin harekete geçmesine imkân vermiştir.

---

597 İtalyan sinema eleştirmeni Adriano Apra'dan aktaran Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 17.
598 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani". s. 223, 227.
599 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 15; Godferry Cheshayer, a.g.m., s. 76.

8. İran sinemasının özellikleri, estetik, fedakârlık, mükemmelleşme ve hakikat arayışı olarak ifade ediliyor.[600] İşlenen konular çok sade, yakın ve gündelik hayattan seçilmedir. Pek az filmin bir kahramana dayandığı görülüyor. Bu filmlerde gündelik hayatta gözden kaçan ve sıradan görünen insanlar, manzaralar, olaylar gösteriliyor ve anlatılıyor. Devrim sonrası sineması, ilişki arayışı içindeki bir sinema olarak da tanımlanıyor. İnsanın insanla, tabiatla ve çevresiyle ilişkilerinin arayışı içindeki bu filmler, merhamet, güzellik, doğruluk, vefa, özveri, sadakat, iman ve dostluk gibi kaybolan değerleri sade bir dille işleyerek seyirciyle ilişki kurmayı başarıyor.[601]

9. İran'ın dinî ve milli kültürünün ürünü bir sanat olmasa bile, sinemanın kültürel bir araç olarak kullanılmasının gereklerine yapılan vurgular, farklı alanlarda çalışan sanatçıların sinemaya yönelmesini sağladı. 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Sonuç Bildirgesi'nde sinemanın önemi şu şekilde ifade ediliyor: "Sinema, çağımızın sanatıdır ve tasvir dili, gerçekte, dünyanın gelecekteki dili ve bizimle dünya milletleri arasında bir köprü olacaktır."[602] İran sineması, İran'ın Devrim'in başlarındaki söyleminin de etkisiyle uluslararası alanda uğradığı tecrit politikaları karşısında, dışarıya açılarak kendini ifade etmesini mümkün kılan bir kanal olarak da önemsenmektedir. Cannes Film Festivali'ne 1998'de Asya ülkeleri birer filmle katılırken İran'ın dört filmle katılacağı şeklindeki haber, Camea gazetesinde şöyle yorumlandı: "Yaşasın İran sineması! Geçen yirmi yıl içinde dünya çapında kendimizi ifade edebildiğimiz tek alan, sinema!"[603]

600 Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215, s. 11.
601 Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", s. 223, 227.
602 Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996), s. 6.
603 Camea (20 Behmen 1376/9 Şubat 1998).

İran filmleri, Batı medyasında oluşan İran imajının sorgulanmasına da vesile oldu. Batı sinemalarının teknolojik ve psikolojik üstünlüğüne rağmen İran sinemasının kazandığı başarı, Batı ülkelerinin kültür ve sanat çevrelerinde İran'ı kavramaya yönelik bir bakış açısı oluşturdu.[604] Yönetmen Mecid Mecidi'ye göre, İran filmleri Batı'da İran halkı ve kültürü hakkında biçimlenen yargılarının değişmesine tesir etmiştir.[605]

Evrensel diye takdim edilen popüler kültürün yaydığı Hollywood tipi yaşama karşılık İran sineması, bir başka keyif ve tatmin modeli arayışını temsil ediyor. Varoluşun derin anlamlarını irdeleyen entelektüel sinema büyük bir başarıyla gelişiyor ama kitlelerin eğlenme, vakit geçirme arzularına cevap veremiyor. Bu durumda bazı kesimler, özellikle gençler video ve uydu kanalıyla Hollywood sinemasının ürünlerini izliyor. Çağdaş değerlerin ideolojik ve ahlaki olarak sorgulandığı bir dünyada "Müslümanlar nasıl bir sinema oluşturabilirler?" sorusu, sinema ile sınırlı kalmayan anlamlar taşıyan ve Müslümanların kendi konum ve söylemlerini gözden geçirmesine vesile olan yeni sorular üretiyor. Dinî bir sinemanın kahramanları olamaz mı?[606] Vakit geçirmeye dönük film yapılamaz mı? Seyirci vakit geçirmek, oyalanmak için de film seyretmek isteyemez mi? Oyalayıcı sayılan bir film aynı zamanda seyirci için yararlı olamaz mı? Bir filmi vakit geçirmeye dönük kılan ölçüler nelerdir?[607] Sinema ve televizyon, erdemli bir toplum idealine nasıl katkıda bulunabilir? Aktif bir seyircilik nasıl sağlanabilir? Sinemanın dinî bakımdan kullanılması elzem bir araç olarak kabulü, seyircinin zihni çabasını gerektiren katılımcı sinemayı[608] ve seyircinin dinî, zihnî ve kültürel seviyesine göre sınıflandırılabilecek ihtisas sinemasını[609] gündeme getiriyor.

604 Celal Hüsrevşahi, a.g.e., s. 16.
605 Mecid Mecidi, Dinî Sinema Arayışları Semineri, Tahran, 17.10.1375.
606 Hüccetülislam Muhammed Cevad Azimi, "Çigunegi Nazdik Şoden Endişe-yi Dinî be Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997), s. 123.
607 Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11, s. 14.
608 Muhammed Said Mahsusi, a.g.m., s. 74.
609 Hüccetülislam Said Rüçhan, a.g.m., s. 125.

1984-1997 yılları arasında yaklaşık olarak sekiz yüz film üreten İran sinemasının bu süre içinde gerek teknik açıdan gerekse sanatsal açıdan bağımsız bir kültürel kimlik edindiği söylenebilir. İran sineması, modernlikle din arasındaki ertelenen tartışmalara sahne olarak, bu tartışmaları mantıki sonuçlarına kadar götürme zorunluluğuyla birlikte, yoluna devam ediyor. Bu sinemanın tecrübeleri, sinemayla ilgilenen geleneksel ve dindar toplumlara önemli açıklamalar sunarak, izlemeye ve irdelemeye değer bir ehemmiyet kazanıyor.

KAYNAKÇA

"1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Notları", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

"1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu Sonuç Bildirgesi", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996),

"Aya Hünerpiyşegi der İran Bedbahti est?", Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

"Çehre-i Zen İranı Çegadr be Vakiyet Nazdik est?", Zenan 36 (Mordad 1376/Temmuz-Ağustos 1997).

"Devrim Sonrası Sinemasına Kısa Bir Değini", Keyhan (14 Behmen 1370/3 Şubat 1992).

"Enderehval-i Sinemayi Kiyarüstemi ve Caşnvareha-i Panzdehum", Sinema ve Video 100.

"Ez Kerha Ta Ren: Feryadı Kerha, Cari der Besteri Zeman", Keyhan Hevayi (Nevruz 1372/1993).

"Fıkıh Açısından Sinema", 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

"İran Sineması Nerede Duruyor?", Dünya-yı Sohen (Behmen 1370/Ocak-Şubat 1992).

"İran Tiyatrosunun Dünya Basınındaki Yankıları", Keyhan 93.

"Mecliste Televizyon ve Radyonun İcraatını Araştırma ve Tefehhüs Raporu", Risalet (12 Aban 1372/3 Kasım 1993).

"Nigahi be Asar-ı Sinema-yi İbrahim Hatemikiya", Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

"Savaş Sineması: Ali Gabadi, Şiardan Şuura", Ferhenk ve Sinema 28 (Mehr 1372/Eylül-Ekim 1993).

"Sinema Politikasına Eleştiri", Keyhan (5 Azer 1371/26 Kasım 1992).

"Sinemada, 'Saldırıya Yatkınlaşan Kültür' Oluşumu Tehlikesini Hafife Almayalım", Cumhuri İslami (15.2.1372).

"Sinemadan Söz Açılınca", Dünya-yı Tasvir I.

"Şark ve Garb'ın İran Sinemasına Bakışı", Camea (24 Esfend 1376/15 Mart 1998).

"Yabancı Film İthali: Siyaset ve Ticaret", Gozareş-i Film (15 Mehr 1371/7 Ekim 1992).

"Yeni Sinema Politikalarının Analizi", Film (Bername-i Pencsale) 218 (Ordibeheşt 1377/Nisan-Mayıs 1998).

Abbas Kiyarüstemi ile röportaj, Film 214 (Day 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Abbas Kiyarüstemi, Film 214 (Day 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Ahmed Rıza Derviş, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15 Dey 1375/4 Ocak 1997.

Ahmed Rıza Derviş, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Ali Aruci, "Savaş Sinemasının ve Mekteb-i Sinemanın Doğuş Ümidi Henüz Yüreğimizde Mevcuttur", Ferhenk ve Sinema 28 (Mehr 1372/Eylül-Ekim 1993).

Ali Dölek, Yeni Şafak (21 Haziran 1996).

Ali Gabadi, "Sinema-yi İran: İstikrar, Tefekkür ve Armangerayi", Ferhenk ve Sinema (27 Tir 1373/17 Temmuz 1994).

Ali İsmailpur, Musiki der Tarih ve Kur'an, Tahran: Nass Yayınevi, 1368/1989.

Ali Mohammadi, "Kültür Emperyalizmi ve Kimlik Sorunu", Yusuf Kaplan, Enformasyon Devrimi Efsanesi-Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi, Rey Yayınları, İstanbul 1991.

Ali Muntazari (Gösteri Sanatları Müdürü ve tiyatro eleştirmeni), "Cayigah-ı Teatr- Pes ez İnkılab", Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Ali Şeriati, Ali Şiası, Safevi Şiası, İstanbul: Yöneliş, 1989.

Ali Şeriati, Anne-Baba Biz Suçluyuz, İstanbul: Seçkin Yayıncılık, 1987.

Ali Şeriati, İslam Bilim, İstanbul: Nehir, 1992.

Ali Şeriati, Ne Yapmalı? İstanbul: Bir Yayıncılık, 1986.

Ataullah Muhacerani (Kültür ve İslami İrşad Bakanı) ile söyleşi, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Ayetullah Cenneti, "İçtihatta Zaman ve Mekânın Rolü", Keyhan Endişe 40 (Mehr-Aban 1372/Kasım 1993).

Ayetullah Hamaney, Hüner, Bakû: Şark-Garp Yayınevi, 1994.

Ayetullah Humeyni, Pir-i Aşk, İstanbul: Hamd Yayınları, 1994.

Ayetullah Humeyni, Sima-yi Zen der Kelam-ı İmam Humeyni, Tahran: Sazman-ı Enteşarat-ı Vezaret-i Ferhenk ve İrşad-ı İslami, 1369/1990.

Ayetullah Humeyni, Sözleriyle Hatt-ı İmam, Ankara: Endişe, 1991.

Azad, Hemşehri (24 Aban 1374/15 Kasım 1995).

Azem Talegani, Zenan 42 (Ferverdin 1376/Mart-Nisan 1997).

Behiye Hoşnivisan (kostüm sorumlusu ve modelist) ile söyleşi. Film ve Sinema 7 (Azer 1372/Kasım-Aralık 1993).

Behmen Maksudlu ile söyleşi, "İran Sineması Nerede Duruyor?", Dünya-yı Sohen (Esfend 1370/Şubat-Mart 1992).

Behram Azimpur, "Ruh-u Zenane-i Gebbe", Zenan 32 (Behmen 1375/Şubat 1997).

Behram Beyzayi, Nümayiş der İran, Kaviyan, 1344/1965.

Behruz Amani, "Savaş Filmini Ciddiye Alalım", Film ve Sinema 7 (Azer 1372/Kasım-Aralık 1993).

Behruz Efhami, "İran Sinemasında Bunalım", Sure 4.1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Behruz Efhami, "Sansür Üzerine", Zen-i Ruz 1399 (1 Esfend 1371/20 Şubat 1993).

Behruz Efhami, "Sinema-yi Dini, Hükümet-i Dini", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Behruz Efhami, Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Behruz Efhami, Hemşehri 1516 (24 Ferverdin 1377/13 Nisan 1998).

Behruz Nasır, "Banu-yi Ordibeheşt ve Sendrom-u Kiyarüstemi", Zenan 41 (Esfend 1376/Şubat-Mart 1998).

Behzad Aşıgi, "Pervane Masumi ve Behram Beyzayi: Banu-yi Bi-lebhend", Film (Bername-i Pencsale) 218 (Ordibeheşt 1377/Nisan-Mayıs 1998).

C. Şayanfer, "Bir Kez Daha Sinema Sorumlularına Muhatap Olarak", Keyhan (1 Azer 1371/22 Kasım 1992).

Cabir Enasiri, "Nakş-ı Zen der Mecalis ve Nesh-i Şebihani", Zen-i Ruz 1320 (22 Tir 1370/12 Haziran 1991).

Cabir Enasiri, "Taziye, Zibateriyn Manzume-yi Nümayişi", İran (16 Hordad 1374/5 Nisan 1995).

Cabir Enasiri, Nümayiş ve Niyayiş der İran, 1. Baskı, Tahran: Enteşarat-ı Cihad-ı Danişgahi, Aban 1366/Ekim-Kasım 1987.

Cabir Enasiri, Taziye, Nümayiş-i Musibet, Enteşarat-ı Defter-i Merkezi Cihad-ı Danişgahi, 1365/1986.

Cabir Kasımali, "Yek Dehe ba İbrahim Hatemikiya: Ruyaha", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Camea (1 Ordibeheşt 1377/21 Nisan 1998).

Camea (20 Behmen 1376/9 Şubat 1998).

Celal Hüsrevşahi, Baztab-ı Sinema-yi Novin-i İran der Cihan, Tahran: Enteşarat-ı Gazal, 1370/1991.

Cemal Ümid, Tarih-i Sinema-yi İran 1279-1357, Genişletilmiş baskı, Keyhanek, 1374/1995.

Cemal Ümid, Tarih-i Sinema-yi İran, Tahran: Enteşarat-ı Nigah, 1369-/1990.

Cevad Şemgadri ve Ali Rıza Seccadpur ile söyleşi, "Seda-yi Payi Nur", Keyhan Ferhengi (Edebiyat ve Sanat Özel Sayısı) 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Cihan Aktaş, "Şaşırtıcı Bir Altın Lale ve Müslümanların Sineması", Kitap (Haziran-Temmuz-Ağustos 1990).

Cihan Aktaş, Seyyid Muhammed Beheşti ile 1993'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün Tahran'daki merkezinde gerçekleşen söyleşi.

Cihangir Kevseri, "Adem Henüz Nemorde Est", Gozareş-i Film 100.

Cumhuri İslami (7 Mehr 1372/29 Eylül 1993).

Daryuş Mehrcuyi, "Kadınlarla İlgili Filmler Çekmek İçin Bir Planım Yoktu", Zenan 40 (Dey-Behmen 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Daryuş Mehrcuyi, Camea (28 Esfend 1376/19 Mart 1998).

Daryuş Modbiyan, "Filmname der Sinema-yi İran", Ferhenk ve Sinema (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Daryuş Saffet, "İrfani Musiki Hakkında", Edebistan (Hordad 1372/Mayıs 1993).

Daveri, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15 Dey 1375/4 Ocak 1997.

Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Nümayiş-i Sünneti, Nemudi ez yek Ferheng", Keyhan Ferhengi 88 (Şehriver 1371/Temmuz 1992).

Davud Fethali Beygi (Dinî ve Geleneksel Oyunlar Evi Müdürü), "Taziye der Hun-i Merdum-i ma est", Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Dünya-yı Sohen (Esfend 1370/Şubat-Mart 1992).

Ebrar (2 Behmen 1376/22 Ocak 1998).

Ebrar (21 Esfend 1376/12 Mart 1998).

Ebrar (22 Esfend 1375/12 Mart 1997).

Ebulkasım Cennetiatayi, Bünyad-ı Nümayiş der İran, Tahran: Enteşarat-ı Safiali Şah, 2. Baskı, 1977.

Ekber İrani, "Gına'nın Fıkhi Anlamının Tahlili", Edebistan (Azer 1370/Ekim 1991).

Ekber İrani, "İmam Humeyni'nin Gına'nın Mahiyetine Bakışı", Edebistan 38 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Elham Hakester, Zenan 32.

Emir Purya, "Sinema-i Pes ez İnkılab, Hatemikiya ve Digeran, Farıg ez Suitabir", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Enayetullah Şehidi, "Taziye, Dram-ı Musigayi", Hemşehri 1537 (20 Ordibeheşt 1377/9 Mayıs 1998).

Enayetullah Şehidi, "Taziye, Nemad-i ez Zevk ve Hüner-i İrani", Hemşehri 1535 (18 Ordibeheşt 1377/7 Mayıs 1998).

Enayetullah Şehidi, "Taziye, Taziye ve Amuzeha-i İnsani", Hemşehri 1536 (19 Ordibeheşt 1377/8 Mayıs 1998).

Ettelaat (17 Ordibeheşt 1371/7 Mayıs 1992).

Ettelaat (25 Esfend 1372/16 Mart 1994).

Ettelaat Haftegi (10 Behmen 1372/30 Ocak 1994).

Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini) ile söyleşi, Ettelaat (20 Mehr 1371/12 Ekim 1992).

Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), Gozareş-i Film 22 (Esfend 1370/Şubat-Mart 1992).

Fahreddin Envar (İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), Kar-ı Kargeran (21 Mehr 1371/13 Ekim 1992).

Fatıma Behzadpur, "Berresi Nov-i Nigereş be Zen der Mukule-yi Hüneri", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Fatıma Behzadpur, "Tasvir-i Zen der Sinema-yi İran", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Fatıma Behzadpur, Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997).

Fatıma Deliyri, "Büluğ-u Sinema-yi İnkılab, Zuhur-u Hüner-i Sinema", Ferhenk ve Sinema 23 (Ferverdin 1372/Mart-Nisan 1993).

Fatıma Godarzi ile söyleşi. Film 213 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Ferecullah Selahşur (Eyüp Peygamber filminin yönetmeni) ile söyleşi, Reyhan (13 Ordibeheşt 1373/3 Mayıs 1994).

Ferhad Sehrabi, "İran Sinemasında İrfani Algılar", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).

Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Ferhenk ve Sinema 22 (Behmen-Esfend 1371/Şubat 1993).

Ferhenk ve Sinema 23 (Ferverdin 1372/Mart-Nisan 1993).

Feridun Şefiki, "Tereddütün Eziyeti", Film 214 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Fethali Beygi, Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Film (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Film (Bername-i Pencsale) 218 (Ordibeheşt 1377/Nisan-Mayıs 1998).

Film 142 (Mordad 1372/Temmuz-Ağustos 1993).

Film 152 (Dey 1372/Aralık 1993-Ocak 1994).

Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997).

Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997).

Film 213 (Dey 1376/Aralık 97-Ocak 1998).

Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Film 219 (Mordad 1377/Temmuz-Ağustos 1998).

Film 78 (Mordad 1373/Temmuz Ağustos 1994).

Godferry Cheshayer, "Sinema-yi İran, Keşf-i Bozorg De-he-yi 90", Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997).

Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Hacı Şeyh Cevad Tebrizi, "Ayetullah el-Uzma, Nümayiş-i Enbiya ve İmamen der Sinema, ez Didgah-ı Fakihan", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Haddad Adil, "UNESCO'nun 24. Genel Toplantısı Notları", Edebistan (Mehr 1370/Eylül 1991).

Haddad Adil, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

Hamid Algar, İslam Devriminin Kökleri, İstanbul: İşaret Yayınları, 1988

Hamid Nafici, "İran'da İslami Film Kültürü", Selam (9-10 Eylül 1997).

Hamid Purmuhammed, "İran Sinemasında Aile, Bölüm 2", Ferhenk ve Sinema (Azer-Dey 1372/Kasım 1993).

Hamid Purmuhammed, "Sinema ve Halk, 68-70 yılları arasında sinemanın toplumdaki yeri hakkındaki istatistiklerin bir tahlili", Ferhenk ve Sinema (Hordad 1372/Nisan-Mayıs 1993).

Hamid Rıza Muhsini, "Sinema-yi Dinî", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Hamid Rıza Şahabidi, "Refyafti be Tarifi Dinî Sinema-yi Cenk", İran 564 (16 Dey 1376/5 Ocak 1997).

Hamid Şecayi, Sinema-yi İran, Sabt-ı Kitaphane-yi Milli, 1352/1973.

Hamid Talagani, "İran Sinemasının Geçen On Yılına Bir Bakış", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).

Hasan Hidayet, "Ender Hikâyet Yek Muhakemi-yi Ahlaki", Selam (16 Mehr 1371/8 Ekim 1992).

Hasan Meşhun, Musiki-yi Mezhebi İran ve Nakşı An der Hıfz ve Eşae-yi Musiki-yi Milli İran, Enteşarat-ı Sazman-ı Caşn-ı Hüner, 1350/1971.

Haşim Feyyaz (taziye oyuncusu) ile söyleşi, Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Hatemikiya, Keyhan Hevayi (19 Esfend 1371/10 Mart 1993).

Hayde Fehari, "Engel ve Aşamalardan Geçiş Sürecinde İran Sineması", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).

Huşenk Hüsami, "İran Sineması Nerede Duruyor?", Dünya-yı Sohen (Behmen-Esfend 1371/Şubat 1992).

Huşenk Kavvasi (sinema eleştirmeni) ile söyleşi, Kehkeşan (Esfend 1370- Ferverdin 1371/Mart 1992).

Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 213 (Dey 1376/Aralık 97-Ocak 1998).

Hüccetülislam Ali Efsahi, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Hüccetülislam Gulamrıza Celali, "Remzgerai Din ve Ze-ban-ı Nemadin-i Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Hasan Eyderem, "Teori-yi Dinî Film", Negd-i Sinema 11.

Hüccetülislam Hüseyin Cemşidi, "Hürmet-i Sinema der Came-yi Dini", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Hüseyin Naşiri, "Mebna-yi Fıkhi Karberi Tasvir der Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Muhammed Cevad Azimi, "Çigunegi Nazdik Şoden Endişeyi Dinî be Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Muhammed Müçtehit Şebisteri, "Zaruret-i Abur ez Şeklgerayi Dini", Camea 81 (2 Haziran).

Hüccetülislam Muhammed Müçtehit Şebisteri, Televizyon yapımcısı Ayşe Böhürler ile 26 Şubat 1998 tarihindeki konuşması.

Hüccetülislam Muhammed Rızai, "Mukayese-i Bin-i Ne-madha-yi Dinî ve Sinema-i", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996).

Hüccetülislam Naşiri, "Mebna-i Fıkhi Karberi Tasvir der Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Said Rüçhan, "Sinema-yi Dinî ve Nigah-ı Muhatab", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Seyyid Muhammed Kaymakami, "Din ve Sinema", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Hüccetülislam Seyyid Muhammed Kaymakami, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumundaki konuşması, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Hüccetülislam Seyyid Seyfullah Nehvi, "Bazkeşf-i Zarfiyetha-yi Beyan-i Sinema", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997) .

Hüccetülislam Zem ile söyleşi, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Hüccetülislam Zem, "İnsan-ı Muasır der İntizar-ı Peydayeş-i Sinema-yi Marifeti est", İran 564 (16 Dey 1375/5 Ocak 1997).

Hüccetülislam Zem, "Nimnigahi be Hemsayegi Din ve Sinema", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Hüseyin Cemşidi, "Hürmet-i Sinema der Camea-i Dini", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Hüseyin Selimi, Mecmua-yi Mekalat Nohomin Caşnvare Nümayişha-yi Sünneti ve Ayini, Kave, 1376/1997.

Hüsrev Şehriyari, Kitab-ı Nümayiş, Tahran: Enteşarat-ı Emir Kebir, 1365/1986.

Hüsrev Yahyai (Allame Tabatabai Üniversitesi, Medya ve Görsel Sanatlar dersleri öğretim üyesi), "Narisayiha-yi Ertebat-i Sinema-yi İran", İran (9 Behmen 1375/28 Ocak 1997).

Hz. Hüseyin: Bir Uyarı, Bir Sembol, İstanbul: Pınar Yayınları, 1982.

İbrahim Hatemikiya ile söyleşi, Keyhan (31 Şehriver 1371/22 Eylül 1992).

İbrahim Hatemikiya, Selam (20 Esfend 1376/11 Mart 1998).

İran (16 Dey 1375/5 Ocak 1997).

İran (18 Dey 1375/7 Ocak 1997).

İran 923 (30 Ferverdin 1377/19 Nisan 1998).

İran İslam İnkılâbı, Çev.: Hamide Muhammed, İstanbul: Kevser Yayınevi, 1993.

İranian Films of the Eighties: A Selection, Tehran: Farabi Sinema Foundation, 1990.

John Berger, O Ana Adanmış, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Joseph Campbell, Batı Mitolojisi, Ankara: İmge Kitabevi, 1992.

Kehkeşan (Esfend-Ferverdin 1370/Mart 1992).

Kelk 3 (1369/1990).

Keyhan (1 Azer 1371/22 Kasım 1992).

Keyhan (11 Mehr 1371/3 Ekim 1992).

Keyhan (18 Esfend 1370/8 Mart 1992).

Keyhan (22 Ferverdin 1372/11 Nisan 1993).

Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Keyhan Havayi (9 Dey 1371/30 Aralık 1992).

M. Mehdi Dadgu, "Bir Fincan Çayda Fırtına", Adiyne 77 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

M. Mehdi Dadgu, "Ulusal İran Sineması ve Bu Sektörün Gelişip Büyümesinde Yönetimin Rolü", Çev.: İsmet Verçin, Aşina 3 (Payız 1374/Güz 1995).

Mahan (Hordad 1377/Mayıs-Haziran 1998).

Mahmelbaf, "Soheni ba Hatemi ve Şahegüli berai Kerbasçi", Camea 40 (23 Ferverdin 1377/12 Nisan 1998).

Mahmut Haydariyan, Keyhan (9 Esfend 1371/28 Şubat 1993).

Mahmut Rıza Gevheri, "Cepheden Sinemaya", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).

Marshal G.S. Hodgson, İslam'ın Serüveni: Bir Dünya Medeniyetinde Bilinç ve Tarih 2, İstanbul: İz Yayıncılık.

Mazyar Şeybanifer, "Taziye, Tarihi Kerbela ra Zinde Mi-koned", Hemşehri 1566 (24 Hordad 1377/13 Mayıs 1998).

Mecid Mecidi, Dinî Sinema Arayışları Semineri, Tahran, 17.10.1375.

Mehdi Feridzade (İslami Kültür ve İrşad Bakanlığı Sinema Dairesi Muavini), Ettelaat (1 Azer 1373/22 Kasım 1994).

Mehdi Kelhör ile musiki üzerine söyleşiler, "Hıfz Asalet, be manai der cazeden ya agebgerd nist", Cumhuri İslami (1 Azer 1374/22 Kasım 1995).

Mehdi Kelhör, "Hedefsiz Sinema, Kabuktan Başka Bir Şey Değildir", Menşure Beraderi (7 Azer 1371/28 Kasım 1992).

Mehdi Naşiri, "Cumhuriyetçi Demokratlar", Keyhan (25 Ferverdin 1371/14 Nisan 1992).

Mehnaz Talebniya, "Sinemayi Defa-i Mukaddes, Ançe Gozeşt, Ançe Migozared ve Ançe Bayed Begozared", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Mehrdad Ferid, "İntikal-i Mesuliyet ez Devlet be Millet", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Mehtap Mansur, Zenan 36 (Mordad 1376/Temmuz-Ağustos 1997).

Menuçehr Mahmudi (yapımcı), "İran Sinemasındaki Bunalım Üzerine Bir Açıkoturum", Film 142 (Mordad 1372/Temmuz-Ağustos 1993).

Mesud Ferasti, "Gurbet Yangını, Kerha'dan Ren'ye Bir Bakış", Sure 6 (Şehriver 1372).

Mesud Mehrabi, Tarih-i Sinema-yi İran 1305-1371, Tahran: Enteşarat-ı Rad, Payiz 1371/Güz 1992.

Mesud Ressam, İsfahan Kevser Sineması Şenlikleri, Film 211 (Azer 1376/Kasım-Aralık 1997).

Mesud Zencani, Camea (13 Esfend 1376/4 Mart 1998).

Mesut Caferi Cozani, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

Mesut Caferi Cozani, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Muhammed Ali Ramin, "Beca-yi Behariye, Şayed hem Behariye", Sinema ve Video 100.

Muhammed Cafer Mahcub, Nümayiş-i Köhen İrani ve Nakkali, Şiraz: Enteşarat-ı Çaşn-ı Hüner, 1347/1968.

Muhammed Etbayi, "Sinema-yi İran ve Caşnvareha-yi Cihani", Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Muhammed Etbayi, "Yeni İran Sineması Dosyası: Kendine Yeterlilik Savaşı", Selam (1 Behmen 1371/21 Ocak 1993).

Muhammed Hüseyin Ahmedi (1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu yöneticisi), Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Muhammed Hüseyin Asayiş, "Came-yi Sinema ve Tedavüm-ü Huzur der Sahneha-yi Siyasi Keşver", Selam (20 Ferverdin 1377/8 Nisan 1998).

Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinemanın Zaruretini İspatlamak İçin", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373/Mayıs-Haziran 1994).

Muhammed Hüseyin Asayiş, "Sinema-yi Ceng der Gozar-ı Zaman", Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Muhammed Medetpur, "Averden-i Gayb be Alem-i Şehadet", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Muhammed Medetpur, Dinî Açıdan Sinema Semineri, Tahran, Zen-i Ruz 1591 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997).

Muhammed Rıza Aslani, "Biyneş-i Tasviri der İran", Negd-i Sinema 5.

Muhammed Rıza Aslani, 1. Sinema Gözüyle Din Sempozyumu konuşması, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Muhammed Rıza Babaguli, Negd-i Sinema 12 (Zemistan 1376/Kış 1998).

Muhammed Rızairad, "İbrahim der Huzur", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996).

Muhammed Said Mahsusi, "Tevana-yi Sinema der Nümayiş-i Çehre-yi Evliya", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1996).

Muhammed Taki Mesudiye, Musiki-yi Mezhebi İran 1: Musiki-yi Taziye, Tahran: Suruş, 1367/1988.

Muhsin Beykaga, "1371 Yılında İran Sinemasındaki Kadın Kişiliklere Bir Bakış", Zen-i Ruz 1402 (25 Esfend 1371/13 Mart 1993).

Muhsin Seyf, "Ma ve Mahmelbaf: Serzemini be vasat-ı yek Güldün", Film 209 (Mehr 1376/Eylül-Ekim 1997).

Murtaza Kazimiyan, "Yek 'Sib' Takdim be Zen-i in Diyar", Camea 89 (23 Hordad 1377/12 Haziran 1998).

Murtaza Mutaharri, Hüseyini Hamase 1, Tahran: Enteşarat-ı Sadra.

Mustafa Akkad ile söyleşi, "Sinema Tanktan Güçlüdür", Edebistan 34.

Mustafa Oskuyi, İran'da Tiyatronun Tarihi Üzerine Bir Araştırma, Moskova: Anahita Yayınları, 1370/Yaz 1991.

Mutahhari, Hüseyni Yiğitlik, Çev.: Hasan Kanatlı, İstanbul: Kalem Yayınevi, 1991.

Müçteba Rayi, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4- 6 Ocak 1997.

Nadir İbrahimi, "Sinema-yi Şehidini ve Sinema-yi Tebed-gera", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Nasır Nebizade, "Nima-i Nazdik Sinema-yi İran", Keyhan Ferhengi 93 (Behmen 1371/Ocak-Şubat 1993).

Nasır Safariyan (sinema eleştirmeni). Selam (20 Esfend 1376/11 Mart 1998).

Nasır Safariyan, "Ez Kerha ta Ren", Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Nasır Şafak (Mukaddes Müdafaa Sineması Müdürü) ile söyleşi, "Hattıabi sehr der Sinemayi İran", İran (17 Hordad 1375/6 Haziran 1996).

Nasır Takvai, "Çera Film-i Dinî be Dest Nemiayed?", Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Negd-i Sinema 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Nur Sayfası, Mecmuei Rehnemudhai İmam Humeyni, Tahran: Suruş Yayınevi, 1369, c. 21.

Nuşabe Emiri, "Çehre-i Zen İrani Çegadr be Vakiyet Nazdik est?", Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997).

Perviz, Gozareş-i Film.

Peyam-ı Emruz 22.

Ramin Müstakim, "Nergis, Masumiyet Der Pes Şeraret", Zenan 8.

Recebali Muayyeniyan, Mecmua-i Mekalat.

Risalet (12 Aban 1372/3 Kasım 1993).

Risalet (25 Ordibeheşt 1371/15 Mayıs 1992).

Risalet (6 Aban 1372/28 Ekim 1993).

Risalet (7 Behmen 1367/27 Ocak 1989).

Ruhullah Halıki, Sergözeşt-i Musiki-yi İran 1, Enteşarat-ı Sefi Alişah, 1353/1974.

Ruhullah Mehdipor Ümrani, "Biçare Beşeriyet", Keyhan (27 Esfend 1376/18 Mart 1998).

Sabire Muhammedkaşi, "Kimya-yi Saadet: Mururi ber Aşk der Sinema-yi Bead ez İnkılab", Zenan 43.

Said İbrahimfer ile söyleşi, Cumhuriyet (19 Nisan 1990).

Selam (14-15 Esfend 1370/4-5 Mart 1992).

Selam (2 Esfend 1376/21 Şubat 1998).

Selam (20 Ferverdin 1371/9 Nisan 1992).

Seyfullah Dad ile söyleşi, "Farsi Filmler", Hemşehri (30 Mehr 1376/3 Kasım 1997).

Seyfullah Dad ile söyleşi, Cumhuri İslami (12 Aban 1376/3 Kasım 1997).

Seyfullah Dad ile söyleşi, İran (17 Hordad 1375/6 Haziran 1996).

Seyfullah Dad ile söyleşi, İran 812 (26 Aban 1376/17 Kasım 1997).

Seyfullah Dad, 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Suruş 821 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997).

Seyfullah Dad, Film 215 (Behmen 1376/Ocak-Şubat 1998).

Seyfullah Dad, Gozareş-i Film 99 (Dey 1376/Aralık 1997-Ocak 1998).

Seyfullah Dad, Hanevade 55 (27 Ordibeheşt 1377/17 Mayıs 1998).

Seyfullah Dad, İran 388.

Seyfullah Dad, Negd-i Sinema 8 (Tabistan 1375/Yaz 1996).

Seyfullah Dad, yeni sinema politikalarını açıkladığı konuşması, Ebrar (22 Esfend 1375/12 Mart 1997).

Seyyid Ahmed Sam, Edebistan (Dey 1370/Aralık 1991-Ocak 1992).

Seyyid Mesud Hüseyni, "Tahran'da Sinema Salonları", Sure 4.1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Film (Festival Özel Sayısı) 46 (1362/1988).

Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü) ile söyleşi, Risalet (6, 7, 9 Ordibeheşt 1371/26, 27, 29 Nisan 1992).

Seyyid Muhammed Beheşti (Farabi Sinema Enstitüsü Müdürü), Selam (16 Mehr 1371/8 Ekim 1992).

Seyyid Murtaza Avayni, "Sinema ve Halk", Sure (Sinema Özel Sayısı) (Payiz 1370/Güz 1991).

Seyyid Murtaza Avayni, Ayne-i Cadu, Sinema Makaleleri, Enteşarat-ı Berg.

Seyyid Murtaza Avayni, Ferhenk ve Sinema 17 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Seyyid Murtaza Avayni, Sure (Sinema Özel Sayısı II) (Sonbahar 1991).

Seyyid Mustafa Muhtabad, "Taziye yek Dram-ı Musiygayi est". Hemşehri (20 Hordad 1374/9 Haziran 1995).

Sirius Elvend, Selam (13 Aban 1372/4 Kasım 1993).

Sonya Poryamin, "Zen ve Risaneha-yi Tasviri", Ettelaat (9 Behmen 1373/28 Şubat 1995).

Söz Dünyası (Şubat 1992).

Sure 4.1-2 (Ordibeheşt 1371/Nisan-Mayıs 1992).

Svetlana Necefova, İran Görüşleri: Bir Ömre Sığmayan Arzular, Bakû: Şark ve Garp Yayınevi, 1992.

Şahruh Ahavi, İran'da Din ve Siyaset, Pehlevi Devrinde Ulema-Devlet İlişkileri, İstanbul: Yöneliş, Mayıs 1990.

Şehla Lahici, "Mururi Ber Sima-yi Zen der Sinema-yi İran, ez Agaz ta Emruz", Negd-i Film 11 (Tabistan 1376/Yaz 1997).

Şehram Heraziha, "İran Sineması, Pandoranın Kutusu", Keyhan (17 Esfend 1370/7 Mart 1992).

Şöhre Şeşeani, "Nigahi be Betçehai Asuman, Saht-ı Mecid Mecidi", İran 812.

Tehmine Milani ile söyleşi, Zenan 35 (Tir 1376).

Tehmine Milani, "Sinemada ve Televizyonda İranlı Kadının Çehresi Ne Kadar Hakikate Uygundur?", Zenan 34 (Ordibeheşt 1376/Nisan-Mayıs 1997).

Tehmine Milani, Zenan 32, 36.

Tekapu-i Vije Banuvan 1 (Ferverdin 1371).

The Catalogue of the 16th Fajr International Film Festival, Tahran: Fardin, 1997.

Tuğrul Afşar, "İran'da Sinema", Rengiyn Keman Sinema (Mart-Nisan 1954)'ten aktaran Gozareş-i Film (Şubat 1992).

Ünsiye Necefi, "İran Sineması ile On Yıl", Ferhenk ve Sinema 27 (Tir 1373).

Yusufali Mirşekkak, "Seyretmek ve Dinlemek", Sure (Sinema Özel Sayısı) (Payiz 1370/Güz 1991).

Zebiyhullah Sefa, Hemaseşerayi der İran, Tahran: Çaphane-yi Sepehri, 5. Baskı, 1369/1990.

Zenan 40 (Dey-Behmen 1376/Ocak 1998).

Zen-i Ruz 1329 (23 Şehriver 1370/14 Eylül 1991).

Zen-i Ruz 1470 (15 Mordad 1373/6 Ağustos 1994).

Zen-i Ruz 1591 (29 Dey 1375/18 Ocak 1997).

Zen-i Ruz 1651 (5 Ordibeheşt 1377/25 Nisan 1998).

Zergami (İrşad Bakanlığı Sinemada Ses ve Görüntü Muavini, Mühendis), 1. Dinî Sinema Arayışı Semineri, Tahran, 15-17 Dey 1375/4-6 Ocak 1997.

Dergiler

Adiyne
Aşina
Dünya-yı Sohen
Edebistan
Farabi
Ferhenk ve Sinema
Film
Film International
Film ve Sinema
Gozareş-i Film
Kelk
Keyhan Ferhengi
Keyhan Endişe
Negd-i Film
Peyam-ı Emruz
Sinema
Sinema ve Ma
Sinema ve Video
Sure
Suruş
Tasvir-i Film
Tekapu-i Zenan
Zenan
Zen-i Ruz

cihan aktaş

şark'ın şiiri
iran sineması

Modern bir çağda İslami bir yaşantı sürdürmenin yollarını arayan bir insanın hayatında tasvirin yeri ne olmalıdır? Sinema ile değerlerin iletilmesi mümkün mü? İslamiyet hayatın bütün alanlarını kapsayan bir din olduğuna göre, dinî sinemadan söz etmek ne kadar anlamlı? Kadının sinemadaki varlığı, mahremiyet açısından nasıl değerlendirilmeli? Şarkın Şiiri – İran Sineması'nda Cihan Aktaş bu soruların ardına düşerek düşünmeye ve araştırmaya başlıyor. Akabinde ise insanlığı büyük ölçüde etkilemiş olan sinemanın dinin evrensel idealleriyle olan ilişkisini de içeren büyük bir portre çiziyor. İran özelinde sinema filmlerinin değişimi, dönüşümü, Dünya sinema sahnesinde aldığı rol, kitabın ana izleğini oluşturuyor.

ISBN: 978-605-326-066-0
9 786053 260660
3. BASKI
İZ YAYINCILIK 852
DÜŞÜNCE DİZİSİ