

## İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası

FATMA ÖZEN\*  
MURAT ARPACI\*\*

### Öz

İran sineması, kendi ekonomik programında olduğu gibi dış pazarda da sinemayı bir yatırım olarak görmüştür. Bugün iyi bir pazarı olan İran sineması dünyada adından çok sık söz ettirmektedir. 1979 İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllardan sonra İran sineması kendi teknik ve ekonomik koşullarıyla ithal filmlerden çok, yeni bir sinemaya yönelmiştir. İlk başta çok kısıtlama ve sansürle karşılaşan sinema, daha sonra kendi varlığından söz ettirebilmiştir. Devrim yıllarında İran sinemasını sinemacılar, iki açıdan yorumlamıştır: Birincisi devrim ve kısıtlamanın, yeni İran sinemasını oluşturduğunu; ikincisi ise devrimin İran sinemasını yok ettiğini. Devrimden sonra yönetmenlerin bir kısmının yurt dışına kaçması sonucu, azalan kadroları ve sinema salonlarıyla sinema yeni bir yapılanmadan geçirilmiş ve giderek yapım sayısı artmıştır. 1990'lı yıllardan günümüze İran sinemasında yeniden bir canlanma olmuş ve birçok uluslararası film festivallerinde ödüller alıp, dünya sinema çevrelerinin dikkatini çekmeye devam etmiş ve sinema endüstri anlamında sesini duyurabilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İran Sineması, 1979 Devrimi, Sinema Endüstrisi, Film İzleyicisi

Makale Geliş Tarihi : 21. 11. 2017

Makale Kabul Tarihi : 22. 12. 2017

\* TRT Genel Müdürlüğü, TV Dairesi Başkanlığı, Ankara, Türkiye

\*\* Yrd. Doç. Dr., Erzincan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Erzincan, Türkiye

## Historical Development of Cinema Industry In Iran: 1979 and After

FATMA ÖZEN\*  
MURAT ARPACI\*\*

### Abstract

Iranian Cinema sees cinema as an investment in the outside market as it is in its own economic program. Iranian cinema, which is a good market today, has been mentioned very often in the world. Since the years of the Islamic Republic of Iran in 1979, Iranian Cinema has been directed to a new cinema from imported films with its technical and economic conditions. At first, the cinema, which encountered many restrictions and censorship, could later talk about its own existence.

In the years of the revolution, Iranian cinema interpreted cinematographers from two perspectives. The first is that the new Iranian cinema of revolution and restraint, and the second is that the revolution destroys Iranian cinema. After the revolution, a part of the directors escaped abroad, resulting in a decrease in the number of staff and movie theaters and cinema has been passed through a new structure and increasingly the number of construction. From the 1990s onwards, the day-to-day revival of Iranian cinema has revived and has won many awards at international film festivals, continued to attract the attention of world cinema circles, and has been able to hear the industry voice in the world.

**Key Words:** Iranian Cinema, 1979 Revolution, Cinema Industry, Film, Audience

---

\* Turkish Radio, Television Corporation, Department of TV, Ankara, Turkey

\*\* Assist. Prof., Erzincan University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Sociology, Erzincan, Turkey

### 1. Giriş<sup>1</sup>

İran sineması, siyasal iktidarların yönetim anlayışıyla şekillenmiş; 1979 devriminden sonra boyut değiştirerek, kendi varlığını oluşturmaya çalışmıştır. Devrim ve hükûmetin uyguladığı sansür ve kısıtlamalar; birçok filmin gösterim izni alamamasına neden olurken, farklı bir sinema algılayışına doğru sektörü yönlendirmiştir.

1990'ların sonlarına gelindiğinde İran sineması gözle görülür bir gelişme kaydederken, ciddi dönüşümlerle İran'ın kültürel ve sosyal hayatında kapsamlı değişimleri beraberinde getirmiştir. İran sineması, yalnızca özgün bir ulusal sinema değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalarından biri olarak da ismini duyurmuştur. Bunun neticesinde de uluslararası festivallerde İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan ilgi de artmıştır.

Bu çalışmada, 1979 sonrası İran'daki sinema endüstrisini mercek altına alarak, yeni İran sinemasının nasıl bir gelişim gösterdiği ve uluslararası sinema sektörünü nasıl etkilediği ele alınmaktadır. Yöntem olarak; yazılı kaynaklara, makalelere, istatistikî araştırmalara ve yapılan filmlerin izlenmesine başvurulmuştur. Gerçekleştiği devrimle modernleşme projesini rafa kaldırıp İslami bir devlete dönüşen İran'ın kültürel dönüşümü yukarıda belirtilen kuramsal yapıyla ilintili olarak incelenecektir. Ayrıca bu çalışmada devrim sonrası dönemde estetik niteliği sayesinde geniş kitlelerin ilgisini çeken ve son dönemlerde İran dışında aldığı ödüllerle adından sıkça söz ettiren filmler araştırılacaktır. İran sinemasının devrimden sonraki üretim süreci, toplumu etkilemesi ve ülkenin siyasi argümanlarını yeniden yorumlaması bakımından irdelenecektir. Yapılan çalışmada, İran sinemasının devrim sonrası yeniden oluşumu, yeni İran sineması olup olmadığı varsayımından hareketle, verilen sinemasal göstergeler bu bağlamda analiz edilmiştir. İran sinema geleneğini oluşturan geleneksel kodlar, siyasi olaylar ve devrimin kendisi ve sonrasında açılan kurumlar, devletin desteği, sansür ve kısıtlamaların yeni İran sinemasının oluşumundaki sorunsal da incelenmiştir. Devrim sonrası dönem; bölümler hâlinde incelenmiş; film bütçeleri ve seyirci demografisi, yeni İran sinemasında kadın yerine çocuğun portre olarak yer alması da irdelenmiştir. Devrim sonrası İran sinema endüstrisine geçmeden önce, İran sinemasının doğuşunu, devrime kadar giden süreçte özetlemek gerekir. Her araştırmanın sınırlarının ve araştırmacı tarafından belirlenen bir tezinin olması bilimsel çalışmaların temel özelliklerinden biridir. Bu çalışmanın temel sorusu, İran sinemasının kullandığı imgesel dil yardımıyla sinema sektörünün siyasi parametrelerin etkisiyle hangi aşamalar kaydettiğidir.

1 Bu çalışma, birinci yazarın "Devrim Sonrası İran'da Sinema Endüstrisi" (2011) başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

## 2. 1979 Devrimi Öncesi İran Sineması

İran'da sinema geleneği, Kerbela olaylarını temsil eden İran dinî oyunlarına dayandırılrsa da, teknik olarak sinemanın başlangıcı Batı'ya seyahatler sayesinde olmuştur. 1900'lü yıllarda İran Şahı Muzaffereddin'in Paris yolculuğu sırasında saray fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı'yı yanında götürmesiyle İran sinemasının serüveni başlar. Şah'ın gezilerini çeken Akkasbaşı, 1900 yılında Şah'ın Brüksel'deki Çiçek Festivali'ni gezmesini de filme alır (Tekinsoy, 2009: 747). 20. yüzyılda Orta Doğu film endüstrisine genel hatlarıyla bakacak olursak, tiyatrodaki olduğu gibi sinemanın ilk yıllarında klasik İslam edebiyatının sosyal davranışları referans alınsa da dekor ve teknik noktasında Batılı kültür taklit edilmiştir. Edward Said'e göre, Orta Doğu'da Batı'nın etkisi de Batı'nın çözülmesi de Batı'nın bir yöntemiydi. Sömürgecilik mirasıyla üretilen tek bir kültür dünyasının yaratılması bunun bir sonucuydu (Pappe, 2005: 284-285).

İran sinemasını 1979 devrimi öncesinde üç döneme ayırabiliriz. 1928-1944 yılları arasında yani İran sinemasının başlangıcı kabul edilen yıllarda, Batı etkisinin izleri görülür. Bu yıllarda İran'da özgün bir sinema üretecek film sektörü olmadığından, sektör Amerikan ve İngiliz şirketlerine bağımlıydı. Çekilen filmlerde, dansa ağırlık verilen Hint, Arap ve Mısır sinemalarının etkisi vardı. 1941 ve 1950 yılları arasında önemli bir üretim olmadı. 1962'den itibaren önemli bir gelişme oldu. Sinemada basit anlatımın etkin olduğu bu yıllarda, entelektüel sinemanın ilk örnekleri de kendini gösterdi. Bu yıllarda entelektüel sinemacılar, toplumun sorunlarını yansıtan filmler yapmaya başladılar. Bu bağlamda 1969 yılı yapımı Daryuş Mehrcui'nin İnek filmi sosyal gerçekçi filmlere örnek teşkil eder. Ancak, bu eğilim, yönetimin ithal filmlere yönelmesiyle sekteye uğradı. İran'da, 1975-1976 yılları arasında ülkeye giren yabancı film sayısı 600-900 arasındaydı. Yabancı film egemenliği, gerek ekonomik gerekse kültürel açıdan yerli sinemanın oluşmasına izin vermiyordu (Aktaş, 2005: 5-7).

1960'lardan sonra sosyo-ekonomik değişimler, İran sinemasını da etkiler. İran'da 1963'ten sonra köyden şehre göç hızlandı. Bu yıllarda yeni bir sosyal tabaka oluştu. Sanayileşmeyle birlikte köy, şehirli bir topluma dönüşmeye başladı. Montaj fabrikalarının yapılmasıyla iş için gelen köylülerin sayısı arttı. Tahran, iki bölgeye ayrıldı. Bu ayırmadan önce eski mahallelerde her türlü aile yan yana yaşıyordu. Fakir göçmenler, işçiler, düşük maaşlılar, şehrin dışında yaşamaya devam ettiler (Pour, 2007: 68). Oluşan yeni sosyal tabaka film sektörünü de ciddi şekilde etkiledi. Devrime kadar İran sinemalarında, Amerika ve Avrupa filmleri yanında Hindistan, Türkiye ve Hong Kong filmleri de gösterildi. Bunun dışında Farsî filmler halk arasında rağbet gördüğü hâlde yalnız birkaç sinema bu filmleri gösterime sokuyordu (Aktaş, 2005: 30). Kentin ikiye ayrılıp sınıflandırıldığı bu yıllarda ticari

filmler, şehrin güney kesimini hedefledi. Filmlerde, şehrin güney kesimindeki az eğitilmiş ve dar gelirli insanları muhatap alınarak, kahramanları da onların içinden aldı. Örnek olarak *Karun'un Hazinesi* filmi, yılın en başarılı filmi oldu. İlk gösterimi toplam 345 gün sürdü ve değişik sinemalarda beyaz perdede gösterildi. 870 bin kişi, bu filmi birkaç kez seyretti (Pour, 2007: 68).

1960'lı yılların başında ticari filmler karşılık bulurken, 1968-1969 yılları arasında bir grup yönetmen, değişik bir sinema tarzı oluşturdular. Entelektüel ve ticari sinemanın birleşiminden doğan ve Yeni Akım Sineması olarak bu sinema, İran edebiyatından etkilendi. Bu sinema akımının oluşması, 1970'ten itibaren film yapımında ve ticari sinema üzerinde olumlu gelişmelere neden oldu. Bu gruptan Celal Mogeddem, Daryuş Mehrcui, Mesud Kimiyai, Ali Hatemi ve daha sonrakilere Behram Beyzayi, Emir Nadiri, Hosro Heritaş, Naser Tegvai, Hajir Daryuş, Arbi Avenasyan, Bahman Fermanara gibi yönetmenlerin adlarını sayabiliriz (Pour, 2007: 68).

İran Yeni Dalga Sinemasının ilk filmi sayılan Daryuş Mehrcui'nin İnek filminin sansürlenmesi, film sektörünü başka bir arayışa götürdü. Bazı filmler, sansüre uğrayan sahnelerin yerine dans sahneleri koyarak gösterim izni alabiliyorlardı. Eleştirmenlere göre sansür, İran sinemasının gelişmemesinin ve yabancı film egemenliğinin en önemli nedeniydi. Yetmişli yıllarda Amerikan filmleri, İran'da yaklaşık olarak Amerika'daki ilk gösterimiyle birlikte izlenebiliyordu. 1971'den itibaren çeşitli tüketim maddeleri İran mağazalarında sergilenmeye başlanmıştı. Bu yıllarda Amerikan tarzı bir hayat sürmek, Tahran'ın zengin hatta orta kesim ailelerinin ideali olmuştu. Devlet, film ithalinde sorun çıkmasını diye sansürün sınırlarını yeniden çizdi. 1977'de İran'da sadece dokuz film çekilmişti (Aktaş, 2005: 29).

İran'daki devrim, pek çok devrimden farklı yorumlanabilir. Gerçekleştiği dönem, iki kutuplu dünyanın egemen olduğu bir dönemdir. ABD ve Sovyetler Birliği'nin küresel düzlemde çekiştiği, İslami hareketin yükselişe geçtiği yıllardır. Toplumun benimsemediği kendi iç unsurlarından oluşmayan ve dışarıdan dayatılan devrimler pek uzun süre etkisini sürdüremez, fakat İran'da süreç farklı gelişmiştir. ABD'nin sola karşı İslamcılarını kullandığı bir dönemde devrim gerçekleşmiştir. 1 Nisan 1979'da yapılan referandumla İslam Cumhuriyeti ilan edilir. Humeyni ve taraftarları, devrimci sol ve burjuva liberal güçlere karşı daha etkili olmaya başlar. Ağustos 1979'da yasa dışı bir kurum olan Devrim Muhafızları, yarı resmî bir nitelik kazanır (Kanat, 2006: 9-10).

İran devriminin tek bir nedeni yoktur. İran devrimi, birçok sorunun birikmesiyle geniş bir rejim karşıtı grubun olduğu bir süreç sonunda gerçekleşen siyasal, toplumsal ve ekonomik bir olgudur. Pehlevi hanedanlığının 54 yıllık (1925-1979)

iktidar dönemi, rejimlerini destekleyenler kadar kendi karşıtlarını da beraberinde getirdi. Bu nedenle İran devrimi, hem siyasal bakımdan dışlanmışların, hem dinsel açıdan Pehlevi hanedanının uygulamalarından rahatsız olanların, giderek yoksullaşanların, rejimin yabancılarla bağlantısına tepki duyanların, bir ortak payda da, yani Şah karşıtlığı zemininde buluşmalarının sonucuydu. Dolayısıyla İran devrimi, birçok kesimi aynı platformda buluşturan bir sürecin adıydı. Bu anlamda 1952'de Mısır'da gerçekleşen Nasır öncülüğündeki Hür Subaylar darbesinden ve yine 1958'de Irak'ta veya 1963'te Irak ve Suriye'de gerçekleşen darbelerle gelen rejim değişikliklerinden oldukça farklıydı (Arı, 2004: 528).

Devrimin ilk günlerinde sinema, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak tanımlandı ve devrimcilerin hedefi oldu. 1978'de sinema yakmak, Şah rejimini yıkmak demektir. 1979'da İslam hükûmeti kurulduğu günlerde, ülke çapında 180 sinema salonu yıkıldı. Bu dönemde, ithalat sınırlandı. İthal edilmiş yabancı filmler yeniden gözden geçirildi ve filmlerin büyük çoğunluğu İslami değerlere uygun görülmedi. Gözden geçirilen toplam 898 yabancı filmden 513'ü reddedildi. Aynı şekilde 2.208 yerli yapım film gözden geçirilirken, 1.956'sının gösterim izni iptal edildi. Birçok film, ahlaki bulunmayarak gösterim izni alamadı, bir kısmı da yapılan düzenlemelerle gösterim izni alabildi. Yapılan düzenlemeler teknik olarak yetersiz olduğu için anlatı anlaşılabilir oluyordu. Yeni filmlerin senaryoları da aynı titizlikle inceleniyordu ve sadece %25'i onaylanıyordu. Bu dönemde kadınlara beyaz perdede yer yoktu. Devrimden sonra bazı sinemacılar ülkeden kaçtılar ve sürgünde büyük bir İranlı sinemacılar topluluğu oluşturdular. Onlar farklı ülkelerde çalışsalar da İran sürgün sinemasını yarattılar (Smith, 2003: 769).

Sinema, İran için yeni bir sanattı ve taziye olarak bilinen dinî oyunların giderek önemini yitirmesi, ulema açısından sinemaya karşı olumsuz bir bakış açısını da beraberinde getirdi. İran geleneksel oyunu taziyenin içeriğinin dinî duygularla örtüşmeyecek şekilde değiştirilmesi üzerine, ulema bir bildiri yayınlayarak bu festivali protesto etti. Devrime doğru yükselen toplumsal hareketlilik içinde taziye tiyatrosu gösterileri diğer dinî törenlerle birlikte, halkın tepkilerinin dile getirildiği merkezî bir toplantıya dönüştü (Aktaş, 2005: 273). Devlet halkın isyanını dindirmek için çeşitli yollara başvurdu. Kriz şiddetlenmeye başlayınca, Muhammed Rıza Şah Pehlevi 1979 Ocak ayında ülkeyi terk etti, bu dönemde ordu ve devletin idari sorumluları halkın yanında yer aldı. Böylece 1979 yılında, İran rejimi, krallıktan cumhuriyete geçti. Çatışmalardan sonra İran halkı, referandumda verdiği oylarla eski rejimin yerine İslam Cumhuriyeti'ni getirdi. 1979 Mart ayında İran'ın yıl başı tatillerinde sadece iki İran filmi gösterime girdi. Fakat bu iki filmden beklenen sonuç alınamadı (Pour, 2007: 102).

### 3. İran Sinemasının Devrim Sonrası Süreçleri

Sinemaya sanat olarak bakılıp bakılmaması tartışmaları uzun yıllar sürdürülmüş ve sinema kültürel gecikmelerin, değişim ve dönüşümlerin odak noktası olmuştur. Sinema, gerçekliği yansıtması, dönüştürmesi ve hakikate ulaşması noktasında yeni tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Dudley Andrew, *Sinema Kuramları* adlı eserinde; Godard'ın sanat ve gerçeklik tartışmasına gönderme yapar. Godard'a göre, burjuvazi kendine bir dünya yaratır. Yarattığı bu dünyanın da bir kopyasını oluşturur. Bu, gerçekliğin yansımasıdır. Bu bağlamda sinema, Godard'a göre bir anlamda, gerçekliğin yansıması değil, yansımanın gerçekliğidir (Sayın, 2006: 83). Buna göre, devrimsel bir güce sahip olan tek sanatın sinema sanatı olduğuna inanılıyordu. Kültürel değişim ve gelişimin olması için bu sanata gereken önemin verilmesi gerekti. Sinema, birçok düşünürün dikkatini çekecek kadar ilginç bir alandı. Kültürel değişim ve gelişim için bu alan şarttı (Dudley, 2007: 102).

İran devrimi sonrası sinema endüstrisini tarihsel bir dizgiyle irdelemeden önce, sinema ve devrim kavramlarıyla bu ilişkiye değinmek gerekir:

“Devrim ve sinema ilişkisine baktığımızda; eğer devrim gerçekten özgürleştirici olacaksa, baskılanmış olanın yalnızca duygusal intikamından çok daha fazlası olmalıdır. Ve eğer bir sinemacının devrimci özgürleşmeye kendini adanması, baskılanmış olanla yalnızca duygusal özdeşlemeden ibaret değilse, o zaman sinemacının sinemasal pratiği seyirciye kendisini, seyircinin perdedeki karakterlerle özdeşleşme eğilimini duygusal olarak manipüle etmeye bel bağlayan bir biçim yerine, onun ussal ya da duygusal bütün insani yetilerinin ortaya çıkmasına yardımcı olan bir yolla sunmalıdır” (MacBean, 2006: 18).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle devrim ve perdenin ilişkisi, salt seyirciyle oyuncunun özdeşleşmesi olarak değil, seyirciyi de içine alan, manipüle etmeyen, insani yetilerini ortaya çıkaran bir biçim olmalıdır. Bu bağlamda İran sinemasını devrim ile ilişkilendirip devrim sonrası bir sinemadan bahsedecek olursak, tarihsel olarak doğuşundan 1979 İslam devrimi sonrası ve bugünlere uzanan yolculuğunda sosyo-ekonomik, kültürel konuları da içine alan bir yelpaze sunduğunu görebiliriz.

İslami devrimden sonra (1978-1979) Şah dönemindeki İran sineması iyice sarılmış, yapımcıların, yönetmenlerin, sanatçıların bir kısmı yurt dışına kaçmış, bir kısmı da tutuklanmıştı. Daha sonra ise azalan kadroları ve sinema salonlarıyla sinema, yeni bir yapılanmadan geçti. Devrimden sonraki günlerde sinema, Pehlevi rejiminin Batılılaşma projelerinin destekçisi olarak görülüyordu. Gelenekçiler sinemayı, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak görüyordu (Smith, 2003: 770). 1978-2010 yılları arasında İran sineması toplumsal,

uluslararası birtakım sorunlarla çeşitli dönemlerden geçti. Devlet otoritesi, ticari sinema ve sosyal sinema olarak kabaca ayıracağımız bu dönemlerde hedef hep sinema oldu. Devrimden sonraki yıllarda sinemada bir belirsizlik vardı, bu dönemde sinema göstericilerin hedefi olmuştu. Bu nedenle, devlet sinemayı otoritesi altına aldı ve sansür çok katı şekilde uygulanıyordu. İran'da 1979 devrimi ile birlikte sinema alanında birçok değişiklik oldu. Toplumun, İslami sinema anlayışıyla daha iyi dönüştürüleceği düşüncesi egemendi. 1983 yılında çalışmalarına başlayan Farabi Kurumu, devrim sonrası sinemanın nasıl olacağını belirledi. Devrim için sakıncalı görülen yönetmenlerin geri çekilmek zorunda kalması, yeni çalışmaları ve yeni yönetmenleri gündeme getirdi. Devrim öncesi sinema ağırlıklı olarak oyuncular üzerine kurulmuşken, devrim sonrası sinema daha çok yönetmenler üzerine kuruluydu. Oyunculuktan çok film ön plana çıktığı için film içeriğine daha çok önem verilmeye başlanmıştı (Türkan, 2001).

### 3.1. Belirsizlik Dönemi ( 1978-1982)

İran sinemasını devrimden sonra belirli dönemlere ayırabiliriz. İlk dönem devrimin etkisinde olan belirsizlik dönemidir. Bu dönem, 1978-1982 yılları arasında kapsar. Bu dönemde filmlerin sayısı düşmüş ve teknik, hikâye, oyunculuk açısından da oldukça kötü bir dönemdir. Devrimden sonra yapılan ilk İran filmi 1979 yılı yapımları Mehdi Madeniyan'ın *Mücahidin Feryadı* isimli filmidir (Pour, 2007: 116). Bu yıllarda belgesel tarzı filmlerin sayısı, konulu sinema filmlerinin sayısından daha fazlaydı. Devrimin ilk yıllarında yapılan filmler, genellikle sanayi mahallelerinde yapılan ve belgesel tarzda olan maden ve işçi filmleriydi. Nedeni ise belgesel tarzı filmlerin konu ve oyuncu açısından daha az problemli olmasıydı.

Devrim sonrası sinema, kadının toplumsal yeri ve konumunun yorumlanması açısından da önemlidir. Çünkü devrim sonrası yapılan filmlerde kadına çok az yer verilmeye çalışılmış ve yer verildiği yerlerde de peçe kullandırılmıştır. Bu durum, kadının kurumsal imajı açısından yeni sorgulamaları beraberinde getirmiştir (Tapper, 2007: 23-24). Bu dönemde sinemada kadınlardan çok çocuklar kullanılmıştır. Yapılan birçok filmde çocuk, önemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. İran sineması, kendisini en çok çocuklar üzerinden anlatmıştır. Çünkü kullanılabilecek karakterler açısından çocuklar en objektif olanıdır.

### 3.2. Devlet Otoritesi (1982-1987)

Bu yıllarda sinema, belirli kurumların tekelinde yönetiliyordu. Bu kurumlar, konuları genelde İslami bakış açısıyla işlediler. Buna rağmen zamanla ülkenin değişen istekleri, bu kurumlarda da etkisini göstermiştir. Devrimden sonra kurulan sinema kurumları arasında; İslami Düşünce ve Sanat Merkezi, Gelişim Cihadı, Eğitim ve Öğretim Bakanlığı yer alıyor. Muhsin Mahmelbaf, Resul Mollagoli Pur, Abdul-



fazl Celili, Mecid Mecidi, Ali Şah Hatemi bu dönem yönetmenleri arasında yer alır. Mahmelbaf'ın 1983 yılı yapımı *Nasuh Tövbesi* ve 1984 yılı yapımı *Sığınak Aramak* filmi, Ekber Hor'un 1982 yılı yapımı *Fakir ve Zengin*, Mollagoli Abulfazl Celili'nin 1984 yılı yapımı *Milad* ve 1985 yılı yapımı *Bahar* adlı çalışmalarını bu dönem filmlerine örnek olarak verebiliriz (Pour, 2007: 121).

### 3.3. Yenilenme Süreci (1986-1990)

1986-1990 yılları arası, devrim sonrası sinema için önemli bir dönemi kapsıyordu. 1986'da Naser Tavgai'nin *Kaptan Hurşit* filmi Locarno Film Festivali'nde bronz ödül aldı. Aynı yıl Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmi Cannes Film Festivali'nde ödül kazandı. Kiarostami'nin 1988 yılı yapımı *Ödev* filmi ve 1989 yılı yapımı *Yakın Bakış* filmleri, Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* filmi, İran ve dünya sinema festivallerinde önemli ödüller aldılar (Pour, 2007: 130).

1986 yılında değişik sinema grupları, savaş alanında faaliyete başladı. Ayrıca, ham filmin az olmasından dolayı hiçbir film yapımına izin verilmedi. Bazı sinema salonları da geçici olarak kapatıldı. Eylül ayında devlet, sinema malzemelerini özel sektörün ithal etmesine izin verdi. 1988'de mart ayından itibaren Tahran ve büyük şehirlere Irak ordusunun bombardımanı nedeniyle, bütün sinemalar halkın emniyeti için kapatıldı. 1988 yılında savaş bittiğinde ülkenin ortamı, biraz daha aydınlandı ve sinemacılar da izleyicileri çekmek için daha değişik çalışmalar yapmaya başladı (Pour, 2007: 131).

Bu dönemde gerçekçi olarak görülen İran sineması, aslında idealci ve hayalîydi. Çocuklar, güçsüz olmalarına rağmen aydınlığa ulaşacaklarını iddia ettiler. Bunlara örnek olarak Ebrahim Foruzeş'in 1986 yılı yapımı, *Anahar* filmi, Emir Naderi'nin 1984 yılı yapımı *Koşucu* filmi, Mecid Mecidi'nin 1997 yılı yapımı *Cennetin Çocukları* filmi, Cafer Penahi'nin 1994 yılı yapımı *Beyaz Balon* filmleri gösterilebilir. *Beyaz Balon* filminde, bir akvaryum balığı almak, *Koşucu* filminde yaşayabilmek için buz parçasını ele almak, *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde, ödev defterini sahibine vermek için yollara düşmek, *Cennetin Çocukları* filminde bir çift ayakkabı alabilmek gibi son derece basit hedefler, toplumun yapısını sembolik olarak ortaya koyuyordu ki bu basit isteklerin her biri hem çekici hem de ulaşılması zordu. Bu zor şartlara rağmen, İran'ın en kanlı döneminde çocuklar, sinemada barış ve dostluğu konuştular (Pour, 2007: 133).

1994 yılında yapılan ama 1997 yılında gösterilen Davud Mirbageri'nin *Karlı Adam* filminde, geleneklere bağlı kalmak için ülkede kalmak gerektiği vurgulanıyordu; fakat hükümetin sıkıyönetimden dolayı bu yıllarda yaşanan göçlerin nedenlerini filmlerde görmek mümkün değildi. Film, bir erkeğin kadın rolünde, başı açık ve makyajlı olarak oynatılmasından dolayı üç yıl gösterim izni alamadı. Sinema

bu dönemde sosyal içerikli filmlere yer verdiğinden daha çok toplumsal meseleler, göç, savaş gibi konulara yer veriliyordu. Bu tür filmlere örnek olarak, Behram Reypur'un 1987 yılı yapımı *Viza* filmi, Menuçehr Asgari'nin 1988 yılı yapımı *Hey Joe* filmi ve Mesud Kimiyai'nin 1985 yılı yapımı *Ticaret* filmi verilebilir. *Viza* filmi, savaş döneminde ailesini Amerika'ya gönderen İranlı bir doktorun daha sonra onları İran'a çağırmasını konu alıyordu. *Hey Joe* filmi, Amerika'ya gitme arzusunun dolayısı kendini rüyalarında kovboy olarak gören birinin hikâyesini anlatıyordu. *Ticaret* filmi ise, Almanya'ya oğlunu gönderen birinin daha sonra onu geri çağırmasını konu edinmişti. Bu dönem filmlerinde en çok vurgu yapılan nokta, göç olgusuydu fakat bu olgu sadece yüzeysel değinilmekle kaldı sıkıyönetim nedeniyle üzerinde durulamadı (Pour, 2007: 135).

1980 ve 1990'lı yıllarda, birçok İranlı yönetmen, belgesel film çekmek istemiştir. Gülistan, Mehrcuyi, Nasır Tekvayi, Kamran Şirdel, İbrahim Muhtari gibi birçok yönetmen, devrim öncesinde bu alanda çok sayıda yapıta imza atan yönetmenler arasındadır (Tapper, 2007: 19).

### 3.4. Ticari Sinemanın Gelişimi (1990-1997)

Doksanlı yıllarda Amerikan seyircisi, İran sinemasıyla ilgilenmeye başladı. Kiya-rüstemi ve Mahmelbaf özellikle dikkat çeken yönetmenler arasında yer alıyor. 1998 yılında bir Amerikan firmasının, Mecid Mecidi'nin 1997 yılı *Cennetin Çocukları* isimli filmini yüz kırk sinemada göstermek üzere satın alması, buna örnek olarak verilebilir (Aktaş, 2005: 51).

İran sinemasının, popülist sinema sektörünün bir hayli geliştiği Amerikan kültürel pazarına uygun olmayacağı düşünülebilir. Hollywood sinemasına göre çok daha dar bir bütçeyle yapılan İran filmlerinin önemi, ilk yıllarda dışarıya açılmasına engel sayılan özellikleriyle, Hollywood filmlerinin aksine, şiddet ve seks sahnelerine yer vermeyişle açıklanmaya başlandı (Aktaş, 2005: 51).

Rahşan Beni İtimad, 1991'de İran Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve Eleştirmenler Özel Ödülü'nü aldı. 1994'te sansür ve devletin kültürel baskıları artınca yüz otuz dört yazar, şair ve mütercim bir araya gelerek devletin idari birimlerinden bu baskının azaltılmasını talep eden bir bildiri yayımladılar. En şiddetli tepkiler, ırk konularına değinen ya da savaş filmleri yapımcıları tarafından geldi. Bunlar arasında Mecid Mecidi, Resul Mollagolipur, Cemal Şurce, Ahmed Reza Derviş, Kemal Tabrizi vardı. Daha sonra iki yüz on dört sinemacı, Kültür Bakanlığından sinema ve sanata yönelik devlet kontrolünün tamamen iptal edilmesini istediler (Pour, 2007: 137).

Rahşan Beni İtimad, devrimden sonraki İran sinemasının en ciddi yönetmenlerinden biri olarak görülür. Karakterlerini toplumun yoksul kesimlerinden seçen Rahşan Beni İtimad'ın filmlerdeki dili, kara mizaha yakın duruyor. Devrimden önce televizyonda belgesel film alanında çalışırken, devrimden sonra, televizyonda çalışma alanının kısıtlanması üzerine sinemaya yönelmiştir. 1992'de Fecr Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanan *Nergis*, yönetmenin gişede büyük başarı kazanan ilk filmidir. *Nergis*'te önemli bir tema olarak erkeğin, rızası olan bir kadınla belirli bir ücret karşılığında anlaşarak, belirli bir süreliğine evlenmesi anlamına gelen muta nikâhı işleniyor (Aktaş, 2009: 346).

Tartışma ve çatışmalara yol açan filmleri ve ülkenin diğer siyasi şartları sonucunda, 1992 yılında Hatemi, Kültür Bakanlığından istifa etti. Daha sonra devletin sinemaya verdiği ekonomik yardımlar kesildi. Film yapma bütçesi birdenbire dört kat yükseldi. 1993'te bir negatif filmin fiyatı 10 kat daha arttı; bu arada diğer bütün masraflar ve maaşlar da yükselmisti. Bunlara ilave olarak çanak antenler, video olanaklarının artması, korsan CD ve bilgisayarların artması nedeniyle izleyici sayısında düşme yaşandı. En fazla gişe yapan filmler bile maliyetini karşılayamıyordu. Bu durum sinema alanında halkın dikkatini çekecek ticari filmler yapılmasına yol açtı. Devrimden sonra sinema filmlerinde tanınmış yıldızlardan çok, yeni genç ve yakışıklı oyuncular yer alıyordu. Bu filmlerin ana kurgusu, olaylı sahneler, kahraman ağırlıklı konular, savaş ve devrim yüzünden yaşanan ekonomik sıkıntılardı. Ancak, bu çalışmaların çoğu zayıf yapıtlardı. 1994'ün en çok tutulan filmi, İrac Tahmasbi'nin *Kırmızı Şapka ve Hala Oğlu* adlı bir kukla filmiydi. 1993'te Farabi Kurumu, sinema filmlerinin yapımı için banka kredisi verip video satış haklarını ve kültürel hakları İran'ın Millî Film Merkezine satarak, daha fazla zarara engel oldu. Devlet maceralı ve halkın sevdiği konulardaki filmlere destek vererek, yeni bir sinema politikası gerçekleştirdi (Pour, 2007: 141). Bazıları sinema ve filmlerde yabancı egemenliği olarak gördükleri sanatsal filmlere karşı çıktılar. Bazıları çoğu İran sinema filmlerini ülkeye, İslam'a ve devrime karşı nitelendirerek sinema sorumlularını özellikle Kültür Bakanlığı ve Farabi Kurumunu eleştirdiler.

### 3.5. Sosyal Sinema (1997-2006)

1997 yılından 2006 yılına kadar geçen süreci kapsayan bu dönemin ilk sekiz yılı Ayetullah Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı zamanına denk gelir. Bu dönemin en belirgin özelliği, bağımsız çalışan bazı yönetmenler tarafından toplum sıkıntılarına değinen filmlerin yapılmasıydı. 1990'lı yıllarla İran sinemasında, film senaryoları ve oyuncuların niteliklerinde önemli değişiklikler görülmeye başlandı. Bu değişimde Irak'la yapılan savaşın sona ermesi, entelektüellerin devlete yönelik eleştirilerini artırmaları etkili olmuştur. Bu değişimde eski Kültür Bakanı Muhammed Hatemi'nin 1997'de Cumhurbaşkanı seçilmesiyle daha belirginleş-

tiğini söylemek mümkündür. İran'da sinema, hiçbir zaman siyasetten bağımsız olmamıştır. Hatemi'yle birlikte başlayan siyasal alandaki esneklik, sinemada da kendini göstermiştir. Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* filmi, Cafer Penahi'nin 2000 yılı yapımı *Daire* filmi, Bahman Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* filmi ve Samira Makhmalbaf'ın *Kara Tahta'sı* bu değişimin en iyi örnekleridir. Muhsin Makhmalbaf, İran sinemasının uluslararası festivallerde en çok ödül kazanan yönetmenlerinden biridir (Türkan, 2001). Abbas Kiyarustami, günümüz İran'ının halı, fıstık, petrol ve sinema olmak üzere dört şey ihraç ettiğini söylüyor. Bunlar içerisinde sinema olgusu, özellikle 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başında uluslararası festivallerde oldukça etkili ses getirdi.

Sosyal sinemaya örnek olarak verebileceğimiz filmler arasında, Hosro Sinai'nin *Ateş Gelini* (1999), Behruz Efhemî'nin *Zehir Zemberek* (2000), Tehmine Milani'nin *İki Kadın* (1999) ve *Fazla Kadın* (2004), Reza Mirkerimi'nin *Ayın Işığı Altında* (2000) ve *Çok Uzak, Çok Yakın* (2005) filmleri, Hamid Neimetollah'ın *Butik* (2002), Ebrahim Hatemikiyaka'nın *Ölmüş Dalga* (2001), Menije Hekmet'in *Kadınlar Cezaevi* (2002), Behman Fermanara'nın *Su Üstüne Bir Ev* (2002), Kemal Tabrizi'nin *Kertenkele* (2004) Mazyar Miri'nin *Yarım Şarkı* (2000), *Yavaşça* (2005) ve *Suskunluğun Mükâfatı* (2006), Rahşan Beni İtimad'ın *Gilan* (2004), *Kan Oyunu* (2006), Daryuş Mehrçui'nin *Senturzen* (2006) filmleri örnek gösterilebilir. 1990'lı yılların sonunda, İran filmlerinde kadınların filmlerdeki rollerine baktığımızda farklı konu ve kavramların işlendiğini görürüz. Mesela; *Mayıs Kadını* birinci evlilikten bir oğlu varken ikinci kez evlenmek üzere olan bir kadının oğlu ile sevdiği erkek arasındaki yapmak zorunda olduğu tercih, bu durumun bir örneği olabilir (Pour, 2007: 142).

Devrimden önce, sosyal içerikli filmleriyle ünlenmiş Mehrçui, bu türe örnektir (Aktaş, 2009: 371). Yönetmenin *Zehir Zemberek* filminde, dinin en tartışmalı konularından olan kısa süreli evlenme konu alınır. Ahmed Reza Derviş'in 1999 yılı yapımı *Eylül Ayında Doğanlar* filmi, yükseköğretim problemlerini, gençlerin görüşlerini, siyasi olayları göz önüne sermektedir. Derviş'in bir başka filmi ise, Amerikan kuvvetlerinin 1990 yılında, İran yolcu uçağına saldırarak iki yüz doksan kişinin ölümüne neden olmasını anlatan İblis filmiydi. Birkaç ton uyuşturucu maddenin savaş zamanında İran'a getirilmesini konu edinen 1987 yılı yapımı *Jilet ve İpek* filminde Mesud Kimiyai, Batı'nın İran'ı güçsüzleştirme planlarını anlatıyordu (Pour, 2007: 143).

#### 4. Devrim Sonrası İran Sinemasının Sayısal Verileri

Bu bölümde devrim ve sonrası İran'da sinema endüstrisini analiz edebilmek için istatistikî bilgiler kullanılacak ve bu bilgiler ışığında 1979-1993 yılları arasındaki film yapım oranları ve seyirci eğilimlerine değinilecektir. Verilen rakamlar, bizlere

İran sinemasının devrim sonrası süreci hakkında ipucu verecektir. Bu bağlamda, “Yeni İran sineması var mı?” sorusuna cevap aranırken yeni İran sinemasının sosyo-ekonomik oluşum koşulları da gözden geçirilmiş olacaktır.

#### 4.1. Devrim Sonrası İran’da Film Yapımı ve İzleyici Oranları

1979 İran devriminin sinema üretimine etkisini analiz etmemiz gerekirse İslam devrimin ilk döneminde propaganda amaçlı devletin desteklediği film sayısında bir artış olduğunu gözlemleyebiliriz. Yapılan filmlerin sansür nedeniyle gösterime girmemesi bu sayıyı etkilemiş gibi gözükse de devrimin anlatılması yönünde devlet destekli filmlerin sayısında artış olmuştur.

İran sinemasının 1983-84 yılları arasında film üretiminde büyük bir artış olmuş; 86-87 yılları ise film üretimi azalmıştır. 1981-82 yıllarında film üretiminde herhangi bir değişme olmadığını da görebiliriz. (Scognamillo, 1997: 155)

Bu durumu şöyle yorumlamak da mümkündür: Devrimin ardından devlet desteğiyle gerçekleşen propaganda amaçlı filmler sektörde artışa neden olurken sonraki yıllardaki sansür uygulamaları film gösterim sayısını azaltmıştır.

1979-1982 yılları arasında yapılan İran filmlerinde ilk yıl incelenen 2.000 filmde yalnızca 200 filmin gösterilmesine izin verilirken, sonraki yıllarda incelenen filmlerin sayısı giderek azalmıştır. Bu durumun gösterim izni verilmediği için yapımcıların film yapmaktan çekinmesinden kaynaklandığı da söylenebilir (Tapper 2007: 43).

Devrim sonrası sinemayı cinsiyet açısından irdeleyecek olursak, sinema izleyicilerinin %78’ini erkek, %22’sini kadınlar oluşturmaktaydı. Seyirciler sinemaya zaman geçirmek için gidiyorlardı. İzleyicilerin %76’sını 15-30 yaş arası oluşturmaktaydı. Son birkaç yıl içinde basit ticari filmlerin izleyici oranı %59’dan %19’a inmişti. Sansürlenmiş filmlerin %80’i erotik, %10’u şiddet ve tecavüz sahneleri içeren, %12’si de politik filmlerdir. Bir başka konu da vergi meselesiydi. Kanuna göre film yapımcıları vergi ödemeyecektir (Pour, 2007: 99-100).

Film yapım sayısı nüfusu oranlayacak olursak, istatistikler devrim sonrası ilk on yılda film seyircisinin arttığını tespit edilse de Şah döneminin eğlence aracı sinema, eskisi kadar rağbet görmemiştir. Sinema, devrim yılları ve sonraki yıllarda ideolojik bir aygıt olarak kullanılmıştır.

“1983 yılında 1.800 Tahranlı lise öğrencisi arasında yapılan bir araştırmaya erkek öğrencilerin yüzde 78’i, kız öğrencilerin ise yüzde 59’u “sinemaya gidiyorum” cevabını vermiştir. Bu yaş grubundan olanların sinema seyircilerinin tümü içerisinde çoğunluğu teşkil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, eldeki rakamlar hiç de yüksek sayılmaz. Seyircilerde göze çarpan ilgisizliği, devrim sonrası süreçte ülke

çapında sinema salonlarının sayısında yaşanmış olan azalmaya, salonların kötü koşullarına ve daha çok erkeklerden oluşan sinema seyircisinin demografik yapısına bağlamak mümkündür” (Tapper, 2007: 50-51).

Sinemanın eril dili ve giderek tematik kadınlardan uzaklaşması, yine devrim yıllarındaki kaotik ve iç kavgaların sinema salonlarında baş göstermesi seyirciyi de etkilemiştir. Veriler, bizlere devrim sonrası doksanlı yıllara kadar olan süreçte seyircinin arttığını gösterse de, sinema Şah dönemindeki seyirci sayısından giderek uzaklaşmıştır.

1985-1993 yılları arasında film yapımında düzensiz de olsa fiilî bir artış olduğu gözlenmektedir. 1985 yılında 40 adet film yapılmışken; satılan bilet sayısı 75.050.879'dur. 1988 yılında ise yalnızca iki film için toplan seyirci sayısı 76.868.546'dır. 1993 yılına gelindiğinde ise 56 film için toplam satılan bilet sayısı 53.809.151'dir (Tapper, 2007: 103).

Yeni İran sineması, kadın oyuncu sıkıntısına rağmen, 1930'lara dayanan tarihiyle bugün Orta Doğu'nun en parlak sinemalarından biri sayılıyor. İran filmleri uluslararası festivallerde ödüller alıyor. Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması* adlı kitabında devrimden sonraki süreci daha farklı yorumluyor ve yeni İran sinemasını başarılı buluyor. Cihan Aktaş, bu başarıyı devrime ve onun getirdiği kısıtlamalarla doğan yeni İran sinemasına bağlıyor.

İran filmleri arasında en başarılı olan filmler, İran kültürünü içselleştirip şiirin unsurlarını derin bir biçimde yorumlayanlardı. Bu dönemde devrim sonrası başarılı filmlerden söz edecek olursak, mesela, Mahmelbaf'ın görsel bir gazel olarak nitelendirilen *Gebbe*'si örnek olarak verilebilir. Devrimin ardından vurgulanmaya başlanan manevi değerler, sinema diliyle anlatılmıştır. Yeni İran sinemasının insan ilişkilerini evrensel bir dille anlatabildiği görülmektedir. Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*'si veya Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* yeni İran sinemasına örnek olarak verilebilir. Devletin sinemayı etkileme politikası, genç yeteneklerin kendilerini kanıtlamasını sağlamıştır. Bu şartlarda Said İbrahimfer'in *Nar ve Ney*'i, Cafer Penahi'nin *Ayna*'sı yapılan filmler arasındadır. Devletin yardımıyla yeni filmler yapılmıştır. Fiziki şartlar, yönetmenlerin yaratıcılıklarını ortaya koymasını sağlamıştır. Yetmişli yıllarda olmayan bazı şartlar, seksenli yıllarda yönetmenlere verildi. Ayrıca, sansürdeki niteliksel değişim, yeni bir üretimin gerçekleşmesine yol açtı. Yönetmenler bu sınırlamalarla yeteneklerinin sınırlarını zorladılar (Aktaş, 2005: 301).

Bu dönemde filmlerde oynayan kadın oyuncu sayısı çok azdı. Sınırlamalardan dolayı filmlerde kadının toplumdaki gerçek rolünü görmek mümkün değildi. Kadın, filmlerde iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir anneanne ya da babaanne olarak görü-

nüyordu. Daha sonra İranlı kadınlar filmlerde; güçlü, bağımsız, sosyal ve mücadeleci karakteri, bazı filmlerde konu edildi ve halkın hoşuna gitti. Özellikle Behram Beyzai'nin filmlerinde, genelde güçlü bir kadının hikâyesi konu edilirdi. Kadının giyimi, hareketleri, bakışları, konuşmaları, filmdeki kadın-erkek ilişkileri ve fiziksel teması İslami bir ülkeye uygun olmalıydı. Sinemacılar da bu problemi değişik yöntemlerle çözmeye çalıştılar. Zaten bu dönemde İran filmlerinin çoğunun şehir dışını konu edinme nedenlerinden biri de bu problemdi. Örnek olarak Ali Jakan'ın 1985 yılı *Kısrak* adlı filmi, kendisinin ve kızının yaşamdaki zor şartlara karşı bir kadının çabalarını ve cesurca mücadelesini gösterir (Pour, 2007: 126).

1978 tarihli makalesinde, Yeni Dalga bir film yönetmeni olan Daryuş Mehrcui, şöyle yazmaktadır: “Bu durum (renkli televizyonların yaygınlaşması) her şeyin fiyatı artarken düşük kalan bilet fiyatlarından ötürü zaten zayıflamış sinema sanayiine yeni bir darbe vurdu. Sonuçta hem yerli tüketim için üretilen geleneksel yapımlar, hem de genellikle muğlak bir şekilde Yeni İran Sineması denilen akıma mensup yönetmenlerin yapımları azaldı. Bu koşullar altında yalnızca sinema şirketlerinden en güçlü olanları iddialı bir üretim programı sürdürebilmektedir. İran Sinema Gelişim Şirketi bunlardan biridir.” Bir sene sonra, 1979'da Daryuş Mehrcui şöyle yazdı: “1978 ortasında hâlâ bir İran sinemasının varlığından bahsedilip bahsedilemeyeceği tartışma konusudur. On beş yıl önce yüz kadar uzun metrajlı film üretirken, 1977-78 döneminde yalnızca 5-6 film üretilmiştir. Pek çok ticari yapımcı son derece düşük gişe fiyatları ve artan hizmet ve malzeme fiyatları karşısında kârlılığı düşen sinema sektörü yerine gayrimenkul spekülasyonunu, yabancı sanayi ürünlerinin montajını ya da yiyecek madde ithalatı gibi daha kârlı sektörleri tercih etmeye başladı” (Honarpisheh, 2010).

Devlet her yıl film üretimi için program hazırlayıp, hangi alanda film çekileceğini belirtiyor, o filmlere sermaye vereceğini açıklıyordu. Bu yüzden bu dönemin filmleri birbirine benziyordu. Bu filmler çoğunlukla sıkıcı ve izleyiciyi etkilemiyordu. Ayrıca filmlerin sonu iyi bitmek zorundaydı, halkın moralini bozmamalı ve karamsarlıktan uzak tutmalıydı. Yönetmen, Rahşan Beni İtimad'ın 1985'te verdiği Şehrin Derisinin Altında adlı çalışması, mutlu sonla biten bir filmi (Pour, 2007: 127).

Dünya sinemalarının genel durumu, İran sinemasının dikkat çekmesine yol açtı. Hollywood'un egemenliğindeki seyirci, Bergman, Fellini, Visconti, Berson gibi yönetmenlerin eserlerine benzer filmler görmekten ümidini kesmişken, birdenbire sıra dışı gelen İran sinemasıyla karşılaştı. İran sinemasının başarısında İran oyun geleneğinin, yani taziyenin rolü büyüktür. İran sineması İran için geçen yirmi yıl içinde dünya çapında kendilerini ifade ettikleri tek alandır (Aktaş, 2005: 301).

1987-1994 yılları arasındaki kaliteli filmlerin ticari başarısı, bankaların film yapı-

mına uzun vadeli borç vermesine ve endüstrinin daha güvenli bir mali temele oturmasına yol açtı. İran'daki Kültür Bakanlığı, yüksek kaliteli filmlere ayrıcalık kazandıran film derecelendirme sistemini yürürlüğe koydu; kaliteli filmler, en çok izleyici toplayan dönemlerde, birinci sınıf salonlarda ve daha uzun süre oynatıldılar ve bu durum gişe gelirlerini artırdı (Smith, 2003: 770).

1990'larda İran sinemasına baktığımızda devrimin etkisinin kırıldığını görürüz. Konu seçiminde daha esnek davranılmaktadır. İran sinemasının önemli yönetmenlerinden Abbas Kiyarostami, 1991'de 50.000 kişinin ölümüne neden olan deprem felaketini bir üçlü film olan 1989 yılı yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?*, 1990 yılı yapımı *Hayat Devam Ediyor* ve 1991 yılı yapımı *Zeytin Ağaçları Arasında* filmleriyle ele alıyor. 1990 yılı yapımı *Yakın Plan* filmiyle uluslararası platforma çıkıp, Oscar adayı oluyor. Devlet desteğiyle sürdürülebilen İran sineması, 1993'te atağa kalkıyor ve 125 uluslararası şenliğe 179 filmle katılıyor ve 34 ödül kazanıyor. Yönetmen Muhsin Makhmalbaf, 1985 yılı yapımı *Boykot*, 1989 yılı yapımı *Takdis Edilenlerin Evliliği*, *Bisikletçi*, 1991 yılı yapımı *Evvel Zaman* içinde, 1992 yılı yapımı *Aşk Zamanı*, 1996 yılı yapımı *Bir Anlık Masumiyet* ve *Gabbah* filmleriyle Rahşan Beni İtimad *Kanarya Sarısı*, *Yabancı Para*, *Nergis* ve *Mavi Yaşmaklı* filmleriyle 90'lı yıllarda uluslararası alanda önemli bir saygınlık kazanmışlardır (Scognamillo, 1997: 156).

Devrim yıllarında İran'ın dinî oyunu sayılan taziyye bakış açısı değişti. Taziyelerin büyük kısmında yer alan yanlış bilgiler, devrimin ardından bu oyunların yasaklanmasını gündeme getirdi. Ali Şeraiti eserinde bu durumu şöyle açıklıyor: "Dinî ve mezhebî toplantılar üzerine istatistikî bir araştırma yapınız ve dinleyenlerin yüzde kaçının otuz yaşından yukarı olduğuna 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. Ebu Zerr'in dediği gibi: İnandığın şeyler eğer gerçekten eskimiş ve artık giyilecek gibi değilse, onları eski bir elbise gibi fırlatıp atmalısın" (Şeriatî'den akt. Cesur, 2007: 531).

Devrim yıllarında sinema, Humeyni tarafından da siyasi bir propaganda aracı olarak kullanıldı. Humeyni, sinemaya karşı olmadığını altını çiziyordu ve "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa bildiğiniz gibi gençlerimizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur," diyerek sinemanın İslamlaştırılmasına yeşil ışık yakmış oldu. Ancak 1981'e kadar tek bir yerli film bile üretilmedi. Humeyni'nin bu açıklamasına rağmen kundaklamalar da azalmakla birlikte devam etti. İthal filmlerin büyük çoğunluğuna ise gösterim izni verilmedi. Bir kısım ulema, devrimci içerikleri itibarıyla bu filmlerin gösterile-



bileceğini ileri sürerken, bir kısım da bunların “devrimci” maske giymiş Hollywood filmleri olduklarını iddia etti. 1983’e kadar 53 yerli film üretilirken her geçen yıl ciddi üretim kayıpları yaşandı. Yerli ve ithal film kısıtlılığı, eski filmlerin İslami ölçülere göre yeniden derlenip toplanması ve kesilip biçilmesi, hatta isimlerinin değiştirilip “gösterilebilir” hâle getirilmeleriyle aşılmaya, sinema salonlarının hareketliliği sağlanmaya çalışıldı. Sinemayı yozlaşmadan ve İslami terbiyeyle çatışan filmlerden temizleme işini üstlenen kurul, İran yapımı ve yabancı 2.000 filmden 200 kadarını, kimi düzeltmelerin yapılması koşuluyla, gösterime uygun buldu” (Kanat, 2006: 18-20).

Yapımcıların ve gösterimcilerin sınırlı değişikliklerinden memnun olmayan hükümet, sinema salonlarını kapatma ve gösterim iznini tüm filmler için mecburi hâle getirme şartını öne sürdü. Yapımcılar açısından gösterim izni almak, tüm filmlerin denetime tâbi tutulması, daha önce çekilmiş birçok yerli filmin tamamen yasaklı konuma düşmesi anlamına geliyordu. Devrim sonrasında çekilmiş filmlerin sayıca az olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, eldeki rakamlardan Pehlevi dönemine ait filmlere bir darbe indirilmiş olduğu neticesi çıkartılabilir.

#### 4.2. Film Sektörüne Ayrılan Pay

İran sineması bir sanayi gibi çalışmaktadır. Yılda ortalama 90 film üretilmekte ve binlerce kişi bu sektörde istihdam imkânı bulmaktadır. İran ekonomisinde yıllık %0,38’lük bir pay sinemaya ayrılıyor. İran Kültür Bakanlığı sinema için yıllık 300 milyon dolarlık bir bütçe ayırıyor. Tabi özel sektör ve diğer kuruluşların da kendilerine ait bir bütçesi var (Yiğit, 2011).

Dünyadaki sinema sektörüne bakıldığında, Doğu ülkelerinde film yapım sayısının giderek arttığı görülmektedir. İran sineması festival tarzında yaptığı filmleri ve çekim tekniğiyle kendine özgü kültürünü filmlerine yansıtma biçimi açısından Batılı sinemacıların da dikkatini çekiyor. Bir sinema sitesinin yayımladığı raporda şunlara yer veriliyor:

Screen Deily sinema sitesinin yayımladığı bir rapora göre, Batılı ülkelerde film yapım sayısı düştüğü hâlde Doğu ülkelerindeki film yapım sayısı artış kaydetmektedir. Screen Deily sitesinin bildirdiği gibi İran sinema sektörü 2008 yılında 105 film yapıp dünya sinema endüstrisinde faaliyet yapanların listesinin 14. sırasında yer almıştır. Bu rapora göre, ekonomik krizden dolayı Batılı ülkelerde film yapım sayısı yüzde 20 oranında düşmüştür. Asya kıtasındaki ülkelerin ve özellikle İran ve Hindistan sinema sektörünün film yapım sayısı artış kaydetmiştir. İran sineması ve kendine özgü yapım tarzı dünya toplumunun dikkatini çekmektedir.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Asya Kitasında Parlayan İran Sineması. <http://turkish.irib.ir/makaleler/siyasi-makaleler/item/233512-asya-k%C4%B1tas%C4%B1nda-parlayan-iran-sinemas%C4%B1?tmpl=component&print=1>, (11.04.2011)

İran Kültür Bakanlığı sinema için yıllık 300 milyon dolarlık bir bütçe ayırıyor. Resmî olarak aktarılan bu bütçenin dışında özel sektörün ve diğer kuruluşların da bir bütçesi var. Bir filmin bütçesinin yaklaşık 1,5 milyon dolar olduğu İran'da yılda ortalama altmış film çekiliyor. Devrimden önce dört yüz elli adet sinema salonu olan ülkede, devrimin hemen ardındaki yıllarda düşmüştür. Tahranda doksan sinema salonu faaliyet göstermektedir. Hükûmet bu yıllarda, 100 kişiye bir sinema salonu düşmesi için çalışmalar yapmaktadır (Yiğit, 2011).

İran İslam Cumhuriyeti Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı Sinema İşleri Genel Müdürlüğü İran filmlerinin tanıtımı için 10 milyar riyal bütçe ayırıyor.<sup>3</sup> Devrimden önceki dönemi film üretimi açısından değerlendirecek olursak, 1976 yılında sansür şiddetini artırmıştı. 1977 yılında hiçbir İranlı film gösterime girmek için hazır değildi ve işsizlik önemli sorunlar arasındaydı. 1977 yılında bu kadar az filmin gösterim izni almasının nedenleri arasında; ham film, laboratuvar, baskı, reklam bütçesinin artması, tefecilerden %128 faizle borç alınması, film satışından kazanılan paranın %25'inin devlete verilmesi, Tahran'ın zengin yerlerinde İran filmlerinin gösterilmemesi, televizyonun sinemaya rakip olarak ortaya çıkması, Kültür ve Sanat Bakanlığının sinemayı korumaması ve sinemacılarla iş birliği yapmaması gibi sorunlar yer alıyordu (Pour, 2007: 97-98).

Dış pazar da sinema üretimini etkilemiştir. Örnek olarak, 1966 yılında İran filmlerinin orta düzeyde satılanları, yabancı filmlerin üst düzeyde satılanlarıyla aynı seviyedeydi. Bu gelişmelere bakmaksızın dışarıdan film ithalatı devam ediyordu ve ithalat rakamı yüksekti. 98.046.285 riyal, yabancı film ithalatına harcandı. 2.089.000 riyal, İran film ihracatından kazanıldı. 34.675.185 riyal ise ham film pozitif negatif film ithalatına harcandı. 11.653.557 riyal Hindistan'dan İran'a film ithalatına harcandı. İran'dan diğer ülkelere yapılan film ihracatından kazanılan para ise Hindistan'dan İran'a ithal edilen filmler için harcanan paranın beş katından daha azdı. Devrimden sonra ise, sinema ithal filmlerden çok kendi imkânlarıyla çekilmeye başlandı ve devlet sinemaya oldukça destek verdi (Pour, 2007: 74-75).

İran, film üretiminden çok film dağıtımına da önem veriyor. Böylece çekilen bir film, şehrin en uç köşesine de taşraya da ulaşabiliyor. İran, ülke genelinde film dağıtımını yapan 20 şirketiyle, aynı zamanda Orta Doğu'nun en büyük kaset kopyalama merkezine de sahiptir. Sinemaya gidemeyenler için uygulanan bir diğer proje aile sinemasıdır (Yiğit, 2011). 1984'ten itibaren, hükûmet film yapımcılarından gelen talepler doğrultusunda, yerli film yapımını destekleyen yeni düzenlemeleri yürürlüğe koymuştur. 1984 yılında İran filmleri üzerindeki belediye vergisi yüzde 20'den yüzde 5'e indirilmiş ve ithal filmler üzerinde de yüzde 20 olan aynı vergi, yüzde 25'e yükseltilmiştir. Bilet fiyatlarına yüzde 25 oranında zam yapılmıştır. Fa-

3 <http://www.haber10.com/haber/75000>, (18.08.2011).

rabi Vakfı, yaptığı ithalatlar için gümrük vergisinden muaf tutulmuştur. Bunların dışında film yapımcılarına, sinema salonlarını tahsis etme noktasında inisiyatif verilmiştir. Meclis, 1985 sonlarında, eğlence ve sinema sektörlerindekiilere sağlık, sosyal sigorta gibi konularda fon sağlamak için, tüm salonların hâsılat gelirlerine yüzde 2 vergi getirmiştir. Yapılan uygulamalar bunlarla sınırlı kalmamış ve 1987 yılında, bankaların film yapımlarına uzun vadeli kredi vermesi şart koşulmuştur. 1988 yılında İran Kültür Bakanlığı, yapımcıların filmlerini iyi salonlarda göstererek gişe yapmalarını sağlamıştır. Yine aynı yapımcılara, televizyonlara daha fazla reklam vermeleri konusunda yardımcı olunmuştur. 1989 yılında yapımcılara düzenli yardım yapılabilmesi için bir paket yayımlanmıştır. Bu paketin içinde, teknik donanım için kredi tahsisi, uluslararası festivallerde sponsorluk ve film çalışanlarına yeni bir sosyal güvenlik sağlanması yer almıştır (Tapper, 2007: 54).

Devlet denetimi ve desteği söz konusu çatışmalı eğilimlerin kavranabilmesi açısından önemlidir. Arz kısmı bu durumdayken talep tarafında kişi başına yapılan film sayısının düşüşte olduğunu ve yapılan filmlerin tam anlamıyla piyasa talebini karşılayamadığını ortaya koymaktadır (Tapper, 2007: 103).

Devrimden sonraki sınırlamalara farklı yorumlar getirenlerde oluyor. Kimileri sınırlamaların İran sinemasını kısıtladığını belirtirken kimi oyuncu ve yönetmenler İran sinemasının farklı yönere açılmasında önemli bir etken olduğunu savunuyor. İran'ın genç kadın film eleştirmeni Asrazad 20 Ekim 2010 tarihli *Millî Gazete* röportajında şunları aktarıyor:

Sınırlamalar, film kalitesini yükseltti. İran sineması ahlaki ve kültürel olarak farklı bir yapı ortaya koymuştur. Teknik açıdan İran geride olmasına rağmen eldeki imkânlarla çok özel filmler ortaya çıkarılıyor. Genellikle Doğu sineması benzer özellikler taşıyor. Hollywood sineması dışındaki sinemalar teknik açıdan benzerlik gösteriyor. Bollywood'da da kendi kültürüyle ilgili sinema yapılıyor. Ancak Hollywood tarzına yönelik filmler de ortaya çıkıyor. İran'da ise bu özgünlük korunuyor. İran'da İnkılaptan önce film yapmak daha zordu. Bugün ise sahip olunan teknik, film yapmayı kolaylaştırıyor. İnkılaptan sonraki kısıtlamaların film seviyelerini artırdığı bir gerçek. Şiddet ve cinsellik içeren yapımlar çok fazlaydı. Şimdi ise kültürel ve düşünsel olarak daha dolu filmler yapılıyor. İnkılaptan önce bu tür filmler çok azdı. Politik filmler yapmak çok zordu (Asrazad, 2010: 10).

Devrimden sonra, filmlerde gösterilen kadın karakterlerin ahlaka uygun davranmadıkları gerekçesiyle pek çok film gösterim izni alamadı. Örneğin, Behram Beyzai'nin iki filmine, Kimyai'nin 1983 yılı yapımı *Kırmızı* filmine kadın oyuncuların tesettürlü olmayışları yüzünden izin verilmemiş, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra filmler gösterilebilmişti (Kanat, 2006: 18-22). Cihan Aktaş bir röportajında sansürden şöyle bahsediyor:

Sansüre tamamen olumlu bir anlam biçmek istemem. Sansür politikacıların elinde keyfileşir; sanatçıları, fikir adamları güdükleştiren bir mahiyet kazanabilir pekâlâ. Fakat sözünü ettiğimiz kurallar dinî bir devrimin ardından tasarlanan yeni İran sinemasının olmazsa olmaz kurallarıydı. Sinemada pornografi ve erotizm olmayacak, şiddet sahnelerine yer verilmeyecek, bayağı ve insanı alçaltan sahne ve bildirimlerden kaçınılacak... Elbet dinî değerler ve genel olarak kutsallarla ilgili de bir hassasiyet söz konusu. Bütün bu sınırlamaların zaten yeni bir kadro hâlinde çalışmaya başlarken zihnen bu sınırlamaları içselleştirmiş yönetmenleri yeni anlatım üslupları arayışına sevk ettiği söylenilebilir. 80'ler bir denemeler dönemidir ve en başarılı eserler 90'larda verilecektir. Sınırların varlığı özellikle 80'lerde filmlerde kadın oyuncunun pek ön planda olmaması gibi bir sonuç ortaya koyar. Aşk, ilahi aşk olarak, İrfanî sinema arayışı çerçevesinde işlenir. Tarkovski etkisinden bu nedenle de söz edilir. Sınırlamaların bir diğer sonucu yönetmenlerin kameralarını yeni sinemanın açık örtük kurallarından etkilenmeyecek olan çocukluk çağına çevirmeleri. Bu alanda çok başarılı örnekler kondu ortaya: Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*'si, Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*, Kiyamers Purahmed'in *Mecid'den Hikâyeler*'i (Aktaş, 2011).

1985'ten itibaren, İslami Kültür Bakanlığı tarafından başlatılan bir uygulamayla, bir sinema sektörünün oluşması için, yabancı filmler karşısında yerli yapımlara destek verildi. Sınırlı sayıdaki yabancı filme sansür uygulanıyordu. Seyirci de, başı sonu belli olmayan sansür edilmiş filmler yerine, başı sonu belli olan yerli filmleri seyretmeyi tercih etmeye başladı. Eski sinemacılar önemini yitirmişken, Farabi Sinema Enstitüsünün desteği ve teşviki neticesinde, sayısız genç sinema alanına yöneldi. 1984 yılında yirmi iki film yapıldı (Aktaş, 2005: 40).

Sinemada ortaya çıkan çatışmaların temeli görüş farklılığıydı. Farklı görüş sahipleri, sinema diliyle kendi fikirlerini halka sundular. Farabi Kurumu, 1992 yılına kadar uzun vadeli borçlar vererek yapımcı ve yönetmenlere ekonomik destekte bulundu. Farabi Kurumunun hidayet ve himaye gibi iki önemli misyonu vardı. Hidayet, sinemacılara hangi konularda film yapılacağı hakkında öneride bulunmak, himaye de bu koşulları kabul eden kişilere mali desteği vermek anlamına gelmekteydi. Farabi Kurumunun o dönem için uzun vadeli bir amacı yoktu, plansız yardımlar yapan bir kurumdu. Filmleri belirleyen tek kurum olduğu için bu dönemde birbirine yakın filmler çekilmiştir (Pour, 2007: 122).

## 5. Sonuç

İran'ın sinemayla buluşması Batı'ya seyahat sırasında ortaya çıkmıştır. 1990'lardan sonra İran sineması, bugün yurt dışında kazandığı başarılar ve oluşturduğu alternatif sinema dili sayesinde adından sıkça söz ettirmiştir. Bu çalışmada, dev-

rimden sonra sinemanın İran ekonomisindeki yeri ve uluslararası pazar durumu, toplumsal meseleler ve devrim sonrası dönüşüm irdelenmiştir. İran sinemasını diğer dünya sinemalarından ayıran en önemli özellik, siyasi tartışmaların içinde kalması ve iktidar mekanizmaları tarafından, gelişen siyasi değişimler ışığında yeniden inşa edilmesidir. Şah döneminde modernleşme projesinin ve Batılı değerlerin aktarımını gerçekleştiren bir araç olarak karşımıza çıkan sinema, devrim sonrası dönemin yasaklı ama İslami söylemin propaganda aracı olarak görünmüştür.

Her iki dönemde de egemen söylem, iktidarın politikalarına ters düşmeyen filmleri ve yapımcıları desteklemiş, muhalif yapımları ise yasaklamıştır. Devrimden sonra sinema propaganda aracı olarak kullanıldığı için sinemaya yatırımlar devlet tarafından desteklenmiştir. Ama çalışmada göstermeye çalıştığımız gibi, iktidarlar tarafından baskıya maruz kalmış olmasına rağmen İran sineması, yaratıcı yönetmenlerinin çabası ve siyasi mekanizma içindeki farklı grupların varlığı sayesinde özgün bir ses olarak varlığını sürdürmektedir. Yeni İran Sinemasının oluşumunda çocuklar çok etkin olmuştur, kadınlar fazla kullanılmadığı için yönetmenler sorunlarını genelde çocuklar üzerinden aktarmıştır. Bu durumda, İran'da sinema daha çok çocukların sinemadaki konumu ve temsili üzerinden gelişmiştir.

İran sineması, devrimin başından itibaren dinî bir sinema idealiyle ilgisini korumuştur. Fakat sinema çevrelerinde dinî sinema üzerine bir tanımda anlaşmaya varılabilmemiş değildir. 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.

İranlılar ve diğer Doğulu milletler sinemayı Batı'dan olduğu gibi ithal ettiler. İran'da bu sanat, Kaçar Şahlarının görünürde Batı ülkelerindeki gelişmeleri araştırmayı, gerçekte ise eğlenmeyi ve hoşça vakit geçirmeyi amaçlayan bir gezisinin ardından oluşmuştu. Saray'ın ilgisi giderek halkı da etkiledi, sinemalar açıldı, halk da sinemaya gitmeye başladı. İthal filmler, zamanla yerini yerli yapımlara bıraktı. Fakat Danimarka filmi Pat ve Patason, 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. Kadınlar filmlerde izledikleri artistlere özendiler, erkekler aktörlerin davranış biçimlerini, konuşmalarını taklit ettiler. Bu durum ekonomide farklı sektörleri canlandırdı. İran'da devrimden önceki yıllarda gösterime sokulan filmler ticari başarı kazanmış olsa bile, o yıllarda sinema kültürel bir kurum olarak algılanmadı

İran filmleri, Batı medyasında oluşan İran imajının sorgulanmasına da neden oldu. Batı sinemalarının teknolojik üstünlüğüne rağmen İran sinemasının kazan-

diği başarı, Batı ülkelerinin kültür çevrelerinde İran'ı kavramaya yönelik bir bakış açısı oluşturdu. İran filmleri Batı'da, İran halkı ve kültürü hakkında biçimlenen yargıların değişmesini etkilemiştir. 1984-1997 yılları arasında yaklaşık sekiz yüz film üreten İran sinemasının bu süre içinde gerek teknik açıdan gerekse sanatsal açıdan bağımsız bir kültürel kimlik edinmiştir. Bugün dünyanın en büyük bütçeli filmi yaklaşık 40 milyon dolar olan film İran'da İranlı yönetmen Mecid Mecidi tarafından çekilmektedir. İran sineması farklı tarzı ve festival tadında filmleriyle dünyanın dikkatini çeken bir endüstri olarak yerini koruyor.

### Kaynakça

- Abisel, Nilgün. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abrahamian, Ervand. (2002). *Humeynizm İslam Cumhuriyeti Üzerine Denemeler*. Çev. Mehmet Toprak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktaş, Cihan. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ..... (2009). *Yakın Yabancı*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Andrew, J. Dudley. (2007). *Sinema Kuramları*. Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Arı, Tayyar. (2004). *Ortadoğu*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cesur, Ertuğrul. (2007). *Dr. Ali Şeriatî / İslam, Bilim ve Bir İdeoloji Olarak İslamcılık*. İstanbul: Bakış Kitapçılık.
- Kanat, Fatih (2006). *İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Pappe, İlan (2005). *Ortadoğu'yu Anlamak*. Çev. Gül Atmaca. İstanbul: NTV Yayınları.
- Pour, Mahrokh Shirin (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Roy, MacBean James (2006). *Sinema ve Devrim*. Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Sayın, Aylin (2006). "Film Eleştirilerini İşçi Sınıfı Saflarından Yazmak". *Yeni Film Dergisi*. İstanbul: Sayı: 12.
- Scognamillo, Giovanni (1994). *Amerikan Sineması*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni (1997). *Dünya Sinema Sanayi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Tapper, Richeard (2007). *Yeni İran Sineması*. Çev. Kemal Sarısözen. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tekinsoy, Rekin (2009). *Rekin Tekinsoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

- Asya Kıtasında Parlayan İnan Sineması. <http://turkish.irib.ir/makaleler/siyasi-makaleler/item/233512-asya-k%C4%B1tas%C4%B1nda-parlayan-iran-sine-mas%C4%B1?tmpl=component&print=1>, 11.04.2011
- Coşkun, Türkan. "Karatahtanın Öğrettikleri". *Radikal* gazetesi. 21.10.2001. [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=546](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=546), (ET: 14.04.2011)
- EhliBeyt Haber Ajansı (ABNA). Röp: Cihan Aktaş. <http://abna.ir/data.asp?lang=10&ld=217871>, (ET: 11.04.2011)
- <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/20848.asp>, (16.08.2011).
- Honarşisheh, Farbod. (2010). "Koşucu'nun Tasviri: Devrim Sonrası İnan Sinemasının Önemli Bir Filmine Gösterilen Tepkiler Üstüne Bir Çalışma". sayı: 15. <http://www.dogudan.org/Default.aspx?Ctrl=Text&IDArticle=198>, (11.04.2011)
- Yolcu, Ekrem. [www.enfal.de/iran.htm](http://www.enfal.de/iran.htm), (18.08.2011).
- [tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ran](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ran), (17.08.2011).
- Yiğit, Saffet. <http://www.dha.com.tr/haberdetay.asp?Newsid=188864>, (16.08.2011)
- [www.edu.tebyan.net/](http://www.edu.tebyan.net/)(19.08.2011)
- İnan Sinema Tarihine Genel Bir Bakış. <http://iransineması.blogcu.com/iran-sinema-tarihine-kisa-bir-bakis/4602722> 26.03.2011
- İnan Kültür Evi. <http://farsca.blogcu.com/İnan+Sineması> 26.03.2011
- İnan Sinema Tarihi: 1900-2000. [http://sineofrenik.blogspot.com/20 Ağustos 2010](http://sineofrenik.blogspot.com/20_Ağustos_2010)
- Sever, Can. "İnan Sinema Tarihi, Övgü Gökçe ile İnan Sineması Toplu Gösterimi Üzerine". Sinefil. [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312\\_ınan\\_sineması.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_ınan_sineması.pdf), (11.04.2011)
- Ziba Mir Hüseyini. İnan Sineması: Sanat, Toplum ve Devlet. Çev. Ekrem Senai. <http://www.derindusunce.org/2008/10/18/iran-sineması-sanat-toplum-ve-devlet/> (14.04.2011)
- <http://www.haber10.com/>18.08.2011.
- [www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com/)(17.08.2011)
- <http://fkokmen.blogcu.com/tarak-gazetesi> (16.08.2011).
- [www.memurlar.biz/haber/](http://www.memurlar.biz/haber/)(17.08.2011)