

Araştırma Makalesi/Research Article

İRAN BELGESEL SİNEMASI: TARİHSEL VE TEMATİK BİR DEĞERLENDİRME

Iranian Documentary Cinema: A Historical and Thematic Evaluation

Doç. Dr.

Hülya ÖZKAN RIGİDERAKHSHAN

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi,
İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim
Bölümü, Ankara, Türkiye.
hulya.ozkan@asbu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4827-664X

Geliş/Received: 03.08.2025

Kabul/Accepted: 29.03.2026

Hakem Değerlendirmesi:

İki Dış Hakem
Çift Taraflı Kör Hakem

Çıkar Çatışması:

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek:

Yazar bu çalışma için finansal destek
almadığını beyan etmiştir.

Etik beyan:

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde etik
ilkelere uyulmuştur.

Lisans: CC BY-NC 4.0



Yayımlanan makalelerde Araştırma ve
Yayın Etiğine riayet edilmiş; COPE
(Committee on Publication Ethics)'un
Editör ve Yazarlar için yayımlanmış olduğu
uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ÖZ

Bu çalışma, İran belgesel sinemasının 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrasındaki dönüşümünü karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Devrim öncesinde özellikle 1960'lardan itibaren gelişen belgesel üretimi, devlet destekli kalkınma projeleriyle paralel ilerleyen yapımların yanı sıra, bireysel ve eleştirel bakış açısına sahip estetik açıdan yenilikçi örnekler de içermektedir. Devrim sonrasında ise belgesel sinema, ideolojik bir aygıt haline gelmiş, savaş ve dini fedakarlık temaları öne çıkmıştır. Bununla birlikte, bağımsız sinemacılar marjinalize edilmiş toplumsal grupların sesini duyurarak belgeseli bir direniş alanına dönüştürmüştür. Çalışmada yöntem olarak literatür taraması ve betimsel içerik analiz tercih edilmiştir. Öncelikle İran belgesel sinemasına dair akademik çalışmalar, tarihsel kaynaklar ve eleştiriler incelenerek alanın gelişimine dair kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Daha sonra farklı dönemlerden seçilen belgesel örnekleri, tematik ve biçimsel özellikleri bakımından betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu sayede, belgesel sinemasının 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrasındaki dönüşümü hem tarihsel bir perspektifle hem de içerik çözümlemesi üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Çalışmada, iki dönemin üretim koşulları, temsil biçimleri ve toplumsal işlevleri analiz edilerek, belgesel sinemanın İran'da yalnızca bir sanat formu değil aynı zamanda bir toplumsal mücadele alanı olarak nasıl bir işlev gördüğü ortaya konmaktadır. Bu bağlamda belgesel sinemanın hem resmi ideolojiyi yeniden üretme hem de ona karşı direnç gösterme potansiyeli taşıdığı anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İran belgesel sineması, belgesel film, temsil, bağımsız sinema.

ABSTRACT

This study comparatively examines the transformation of Iranian documentary cinema before and after the 1979 Islamic Revolution. Prior to the revolution, particularly from the 1960s onwards, documentary production developed alongside state-sponsored development projects and included aesthetically innovative examples characterized by individual and critical perspectives. In the post-revolutionary period, documentary cinema became an ideological apparatus, foregrounding themes of war and religious sacrifice. Nevertheless, independent filmmakers transformed documentary into a site of resistance by amplifying the voices of marginalized social groups. In this study, literature review and descriptive content analysis were employed as research methods. First, academic works, historical sources, and critiques on Iranian documentary cinema were examined in order to establish a theoretical framework for the field's development. Subsequently, selected documentary examples from different periods were analyzed through descriptive analysis in terms of their thematic and formal characteristics. In this way, the transformation of documentary cinema before and after the 1979 Islamic Revolution was addressed comparatively, both from a historical perspective and through content analysis. By examining the production conditions, modes of representation, and social functions of both periods, it reveals how documentary cinema in Iran operates not merely as an art form but also as a field of social struggle. In this context, documentary cinema is understood to possess the potential both to reproduce official ideology and to resist it.

Keywords: Iranian documentary cinema, documentary film, representation, independent cinema.

Giriş

Belgesel sinema, İran'da yalnızca bir sinema türü olarak değil, toplumsal dönüşümlerin ve siyasal kırılmaların hem tanığı hem de failidir. Bu bağlamda İran belgesel sineması ülkenin modernleşme süreçlerinden devrimsel dönüşümlerine, ideolojik iktidar mücadelelerinden alternatif seslerin yükselişine kadar birçok tarihsel ve toplumsal sürecin görsel kaydını sunar. Özellikle 1979 İran İslam Devrimi, yalnızca siyasal rejimi değil, sanatsal üretim biçimlerini de köklü şekilde değiştirmiştir. Bu dönüşüm, belgesel sinemanın hem üretim koşullarını hem de temsiliyet biçimlerini doğrudan etkilemiştir.

Devrim öncesi dönemde, özellikle 1960'lardan itibaren yükselişe geçen belgesel eğilimler, modernleşme ve kalkınma ideolojisinin görsel bir aracına dönüşmüştür. Devlet destekli projelerle paralel yürütülen kurumsal yapımlar, kalkınmacı söylemi meşrulaştırırken, buna karşın bireysel bakış açılarına sahip estetik ve eleştirel duyarlılıklar ise bu hakim söyleme alternatif üretimler geliştirmiştir. Bu süreçte yurtdışında sinema eğitimi alarak ülkeye dönen yönetmenlerin yanı sıra İbrahim Golestan gibi öncü isimlerin kurduğu yapımlar, belgesel sinemanın biçimsel çeşitlenmesinde rol oynasa da aynı zamanda dönemin ideolojik çerçevesinin sınırları içinde hareket etmişlerdir.

1979 sonrası süreçte ise belgesel sinema, devletin ideolojik aygıtı haline gelerek kamusal alanda devrim ile ilişkili değerlerin yüceltilmesine, şehitlik anlatılarının meşrulaştırılmasına ve savaş propagandasının güçlendirilmesine hizmet eden bir araca dönüşmüştür. Savaş cephelerinden görüntüler, dini fedakarlık temaları ve şehadet anlatıları bu dönemin baskın motifleri haline gelirken, özellikle İbrahim Hatemikiya gibi yönetmenlerin yapımları bu dönemin sembol üretimlerine örnek teşkil etmiştir.

Ancak belgesel sinema bu süreçte yalnızca iktidarın sesi olmamış, aynı zamanda resmi söylemlere karşı alternatif anlatıların üretildiği bir ifade alanı da olmuştur. Bağımsız sinemacılar, marjinalize edilmiş kimlikleri, görünmez kılınan toplumsal gerçeklikleri ve bastırılmış hafızaları görünür kılma çabasıyla belgesel sinemayı bir mücadele zeminine dönüştürmüştür. Özellikle kadınlar, etnik gruplar ve alt sınıflar gibi bastırılmış grupların deneyimlerine odaklanan belgeseller, resmi tarih anlatılarına karşı eleştirel bir bellek oluşturmuştur.

İran belgesel sineması, tarihsel olarak kurmaca sinemanın gölgesinde kalmış gibi görünse de gerek ülke içinde gerekse uluslararası akademik alanda giderek artan bir ilgiye konu olmaktadır. Bu ilgi özellikle 2000'li yıllardan itibaren belirginleşmiş ve belgesel sinemanın tarihsel gelişimini, estetik özelliklerini ve toplumsal bağlamını ele alan çalışmalar çoğalmaya başlamıştır. Bununla birlikte mevcut literatür halen sınırlı bir nitelik taşımaktadır. Belgesel sinemayı doğrudan merkezine alan kapsamlı çalışmaların büyük çoğunluğu Farsça kaleme alınmıştır. İngilizce literatürde ise belgesel sinema, çoğunlukla İran sinemasına ilişkin bütünsel incelemeler içerisinde ikincil bir başlık olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda, en kapsamlı çerçeveyi sunan eserlerin başında Hamid Naficy'nin *A Social History of Iranian Cinema* başlıklı serisi gelmektedir. Naficy, İran sinema tarihini toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümlerle ilişkilendirerek ele almaktadır. Belgesel sinemanın doğuşu, devletin ideolojik bir aygıtı olarak işlevselleştirilmesi, savaş dönemi üretimleri ve diasporadaki bağımsız belgesel pratikleri ayrıntılı biçimde tartışmaktadır. Benzer şekilde Shahab Esfandiary'nin *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions* (2012) adlı eseri, belgesellerin uluslararası festivallerdeki dolaşımını ve küresel bağlamını anlamak açısından önem arz etmektedir. Richard Tapper'ın derlediği *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity* (2002) kitabında belgesel sinemanın politik ve ideolojik temsilleri ele alınırken, Negar Mottahedeh'nin *Displaced Allegories: Post-Revolutionary Iranian Cinema* (2008) adlı çalışması ise özellikle kadın yönetmenlerin belgesel-vari üretimleri ile kamusal-özel alan tartışmalarına odaklanmaktadır. Buna ek olarak, Gönül Dönmez-Colin'in *Women, Islam and Cinema* (2004) çalışması da İranlı kadın belgeselcilerin sinema alanına katkılarına dair önemli bir kaynak niteliğindedir.

Belgesel sinemaya doğrudan odaklanan literatür incelendiğinde ise Farsça yazılmış eserlerin ağırlığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Massoud Mehrabi'nin çalışmaları özel bir önem taşır. Mehrabi, İran sinema tarihini sistematik biçimde belgelemiştir. Hem kurmaca hem de belgesel sinema alanında araştırmacılar için temel başvuru kaynakları oluşturmuştur. Özellikle *A Guide to Iranian Documentary Films, From the Beginning Till 1997* adlı eseri, İran belgesel sinemasının başlangıcından 1997'ye kadar üretilen yapımları kataloglayarak yönetmenler, filmler, içerikler ve üretim koşulları hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Ayrıca *The History of Iranian Cinema* (1983) kitabında belgesel sinemanın devlet propagandası bağlamında kullanımını, savaş dönemi filmlerini ve bağımsız üretimlerin gelişimini ele almıştır. Bunun yanı sıra Mehrabi'nin *Bibliography of Cinema in Iran* (2020) gibi bibliyografik çalışmaları da belgesel sinema dahil olmak üzere İran sinema literatürünü sistematik bir biçimde derleyerek araştırmacılara önemli bir arşiv sunmaktadır.

Sonuç olarak, İran belgesel sineması üzerine literatür iki ana grupta değerlendirilebilir: İngilizce kaleme alınmış geniş çerçeveli sinema tarihleri ve kuramsal incelemeler ile Farsça yazılmış ve doğrudan belgesel sinemaya odaklanan monografiler ve bibliyografik kaynaklar.

Bu çalışma, İran belgesel sinemasının 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrasındaki dönüşümünü karşılaştırmalı biçimde ele alarak belgeselin tematik yönelimlerinde, anlatı yapılarında ve üretim koşullarındaki değişimleri incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma sorusu şudur: İran belgesel sineması, devrim öncesi ve sonrası dönemde nasıl farklı toplumsal işlevler üstlenmiş ve hangi ideolojik/estetik kırılmalarla şekillenmiştir? Bu soruya yanıt ararken, çalışma mevcut literatürdeki bir boşluğu da doldurmayı hedeflemektedir. Zira İran sineması üzerine yapılan araştırmalar çoğunlukla kurmaca sinemaya yoğunlaşmakta ve belgesel sinemanın ideolojik işlevleri, estetik biçimlenişi ve toplumsal direnişle ilişkisi sınırlı biçimde ele alınmaktadır.

Çalışmada yöntem olarak literatür taraması ve betimsel içerik analiz kullanılmıştır. Farklı dönemlerden seçilen belgesel örnekleri tematik ve biçimsel açılardan çözümlenmiş, ayrıca döneme dair akademik kaynaklar ve eleştiriler incelenerek kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Araştırmanın önemi, İran belgesel sinemasını yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda resmi ideolojinin yeniden üretimi ile toplumsal direnişin kesiştiği bir alan olarak değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece çalışma, belgesel sinemanın tarihsel süreçlerdeki ideolojik işlevlerini ve alternatif hafıza pratiklerini görünür kılmaktadır.

Bununla birlikte, bu çalışma belirli belgesel örnekleri üzerinden yürütüldüğü için İran belgesel sinemasının tüm üretim çeşitliliğini kapsamakta sınırlıdır. Ancak bu sınırlılık, dönemsel dönüşümlerin genel eğilimlerini ortaya koyma amacını zayıflatmamaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, İran belgesel sinemasının 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrasındaki dönüşümünü anlamak amacıyla yürütülmüştür. Nitel bir yöntem temelinde tasarlanmış olan bu çalışma, belgesel filmlerin tematik ve ideolojik özelliklerini betimsel ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu yaklaşım belgesel filmlerin içerik ve anlatı yapısını sistematik olarak tanımlamayı ve anlamlandırmayı sağlar. Betimsel içerik analizi, sinema ürünlerini yalnızca estetik metinler olarak değil aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarla kurdukları ilişki üzerinden incelemeyi mümkün kılar (Stam, 2000). Ayrıca karşılaştırmalı dönemsel analiz, devrim öncesi ve sonrası dönemlerde belgesel sinemanın toplumsal işlevler ve ideolojik kodlar açısından farklılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, filmlerin hem devlet ideolojisi ile ilişkilerini hem de alternatif toplumsal anlatılarla kurdukları bağ görünür kılınmaktadır.

Veri Toplama ve Analiz Yöntemi

Araştırmada kullanılan veriler literatürde yer alan kaynaklar ve belgesel filmler üzerinden elde edilmiştir. İnceleme kapsamında 1979 Devrimi öncesi ve 1980 sonrası döneme ait belgeseller değerlendirilmiştir. Filmler, toplumsal ve siyasal bağlamla ilişkisi, üretim koşulları, yönetmen profili ve tematik odakları temel alınarak incelenmiştir. Özellikle devrim sonrası dönemde savaş ve şehitlik temalarını işleyen belgeseller ile alternatif toplumsal hafıza üreten bağımsız yapımlar

üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemsel ayırım, belgesel sinemanın devlet iktidarıyla kurduğu ilişkinin tarihsel dönüşümünü görünür kılmak amacıyla tercih edilmiştir.

Araştırmada ayrıca akademik ve eleştirel kaynaklar da kullanılmıştır. İran belgesel sineması üzerine yapılmış akademik çalışmalar, eleştiriler ve dönemsel yayınlar incelenerek filmlerin toplumsal ve ideolojik bağlamları desteklenmiştir. Bu kaynaklar filmlerin üretim koşulları, devlet politikaları ve estetik tercihleri ile ilişkilerini anlamak amacıyla değerlendirilmiştir. Bu çerçevede medya, iktidar ve ideoloji ilişkisini ele alan klasik ve eleştirel kuramsal metinlerden de yararlanılmıştır.

Analiz sürecinde aşağıdaki boyutlar dikkate alınmıştır:

- Tematik Boyut:** Literatürde ön plana çıkan belgeseller konularına göre ne anlattıkları, hangi temaları öne çıkardıkları ve toplumsal-siyasal bağlamları değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme özellikle modernleşme, ulusal birlik, ahlak, şehadet ve direniş gibi temaların tarihsel süreklilik ve kırılmalarını ortaya koymayı amaçlamıştır.
- Anlatı ve Biçim Boyutu:** Filmlerin görsel dili ve temsil stratejileri sistematik olarak incelenmiştir. Belgesel sinemanın estetik tercihleri, sadece sanatsal bir seçim olarak değil aynı zamanda ideolojik ve politik bir konumlanma biçimi olarak ele alınmıştır.
- İdeolojik Boyut:** Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları ve Foucault'nun yönetimsellik kavramları çerçevesinde belgesellerin devlet ideolojisini nasıl yeniden ürettiği veya alternatif toplumsal anlatılar sunduğu değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme Gramsci'nin hegemonya kavramı ile genişletilerek belgesel sinemanın hem denetim mekanizmalarıyla hem de rıza üretimi ve kültürel liderlik süreçleriyle nasıl ilişkilendiği tartışılmıştır.
- İktidar ve Kurumsal Yapılar:** Max Weber'in rasyonel-legal, geleneksel ve karizmatik otorite tipleri ile Michael Mann'in ideolojik, ekonomik ve örgütsel iktidar ağlarına ilişkin yaklaşımı doğrultusunda belgesel üretiminin devlet bürokrasisi, kurumsal yapı ve meşruiyet süreçleriyle ilişkisi incelenmiştir. Bu bağlamda belgesel sinema, modern devlet iktidarının farklı düzeylerde nasıl örgütlendiğini görünür kılan bir temsil alanı olarak ele alınmıştır.
- Karşı-Kamusal Pratikler:** Fraser'in karşı-kamu (counterpublics) kavramı üzerinden bağımsız yapımların resmi söylemlere karşı eleştirel hafıza ürettiği ve bastırılmış kimlikleri görünür kıldığı incelenmiştir. Bu yapımlar hegemonik söyleme eklemlenen değil, onunla müzakere eden veya ona direnen kültürel pratikler olarak değerlendirilmiştir.

Değerlendirme süreci, belgesel filmlerin tematik ve biçimsel özelliklerinin sistematik olarak not edilmesini ve kuramsal çerçeve ile ilişkilendirilmesini kapsamaktadır. Bu bütüncül yaklaşım sayesinde İran belgesel sinemasının hem içerik düzeyinde hem de ideoloji, hegemonya ve çok boyutlu iktidar ilişkileri bağlamında nasıl işlev gördüğü ortaya konulmuştur.

1. İran Belgesel Sinemasının Başlangıç Dönemi (1900-1950'ler)

İran'da sinemanın tarihi, 1900 yılında Kaçar hükümdarı Muzaffereddin Şah'ın Avrupa gezisinde sinematografla tanışmasıyla başlamıştır. Şah, dönüşünde saray fotoğrafçısı olan Mirza İbrahim Ekkas Bashi'yi görevlendirerek ilk sinema ekipmanlarını İran'a getirtmiş ve onun tarafından çekilen görüntüler İran'ın ilk film kayıtları olmuştur (Shafagi, 2021, s. 9-11). İlk görüntüler saray törenleri, resmi geçitler, dini bayramlar ve halk kutlamaları gibi olayları belgeleyen kısa filmlerden oluşmaktadır. Bu kayıtlar modern anlamda "belgesel film" olarak değerlendirilmeler de hem içerik hem de işlev açısından belgesel sinemanın proto-örnekleri olarak kabul edilebilir.

İktidar merkezi bir otoriteden değil, gündelik hayatın içindeki söylemsel ve temsil pratiklerinden beslenen, dolaşıma sahip bir yapıdır (Foucault, 2012). Bu erken dönem kayıtlar da devletin kendisini görünür kılma biçimlerini belirleyerek, iktidarın bu temsil stratejileri aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir. Erken dönem İran belgesel kayıtları, devletin modernleşme ve düzen söylemini "doğal" ve "olağan" göstererek, görsel kültür aracılığıyla hegemonik bir rıza zemini oluşturmaya katkı sunmuştur. Bu kayıtlar, devletin görünürlüğünü sağlamayı hedefleyen ideolojik bir işlev taşımaktadır.

1925 yılında Pehlevi Hanedanı'nın kurulması ve Rıza Şah'ın iktidara gelmesiyle birlikte İran'da hızlı bir modernleşme ve merkezîyetçi devlet yapılanması süreci başlamıştır. Bu süreçte sinema, modern ulus-devletin inşasında ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle belgesel sinema, devletin modernleşme vizyonunun görsel temsilini sağlayan önemli bir mecra haline gelmiştir (Dabaşı, 2013). 1925 yılında çekilen *Elef ve Karvane Zerd* adlı filmler, İran belgesel sinemasının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Emami, 2003, s. 13-14).

Rıza Şah döneminde (1925-1941), ülke genelinde tren yolları, fabrikalar, okullar ve hastaneler açılırken, bu projelerin halk nezdinde meşrulaştırılması için görsel belgeler üretilmesi de teşvik edilmiştir. Bu bağlamda hazırlanan yarı-belgesel yapımlar genellikle devlet kurumları tarafından desteklenmiş, içeriği ise kalkınma, düzen, disiplin ve ilerleme temalarına odaklanmıştır. Bu filmlerde görsellik, sadece bilgi verme amacıyla değil modernliğin kendisini sahneleme amacıyla da kullanılmıştır.

Söz konusu görsel üretimler modern devletin rasyonel, düzenli ve denetlenebilir bir yapı olarak temsil edilmesine hizmet etmektedir. Weber'e (2024) göre modern bürokratik iktidar, teknik uzmanlık, kurallar ve hiyerarşi üzerinden işler. Belgesel filmlerde altyapı projeleri ve kurumsal düzenin öne çıkarılması, bu rasyonel-legal meşruiyetin görsel bir temsili olarak okunabilir.

Ayrıca devlet iktidarı yalnızca baskıcı kurumlar (ordu, polis, yargı) yoluyla değil, aynı zamanda eğitim, medya, sanat ve kültürel üretim gibi ideolojik kurumlar aracılığıyla toplumsal düzeni yeniden üretir (Althusser, 2016). Bu çerçevede söz konusu yarı-belgesel filmler de yalnızca devlet projelerini tanıtan görsel kayıtlar olmanın ötesine geçerek, modernleşme, ilerleme ve ulusal birlik söylemlerini yeniden üreten ideolojik bir aktarım aracı işlevi görmüştür.

Rıza Şah dönemindeki belgesel filmler, biçimsel açıdan durağan kadrajlar, belirgin bir anlatıcı sesi (veya sessizlik) ve kronolojik montaj yapısı gibi geleneksel özellikler taşımaktadır. Estetikten ziyade didaktik bir işlev güden bu yapımlar, devletin ulusal kimliği yeniden üretme çabasının sinemasal yansımalarıdır.

Bonald'ın (2025) muhafazakar iktidar anlayışı açısından bakıldığında bu filmlerde devlet, toplumsal düzenin ve hiyerarşinin doğal taşıyıcısı olarak sunulmaktadır. Değişim ise radikal bir kopuş olarak değil devlet denetiminde gerçekleşen kontrollü bir ilerleme biçimi olarak temsil edilmektedir. Bu yaklaşım modernleşmenin aynı zamanda geleneksel otoriteyi yeniden tahkim eden bir süreç olarak kurgulanmasına işaret etmektedir.

İran'da belgesel sinemanın ilk örnekleri, modernleşme süreci bağlamında "eski" ve "yeni" kavramlarıyla birlikte şehirleşme ve kent yaşamı temaları çerçevesinde şekillenmiştir. Örneğin *Abi ve Rabi* filmi, Tahran'ın güneyindeki modern binalarda çekilmiş ve bu yapılar aracılığıyla modern kent dokusu görselleştirilmiştir. *Hacı Ağa Aktöre Sinema ve Doktore Lor* gibi filmlerde de "eski" ile "yeni"nin karşıtlığı sinematografik bir tema olarak işlenmektedir (Sadr, 2002).

Rıza Şah dönemine ait belgesellerde hem yerli hem de yabancı yönetmenler tarafından İran'daki gündelik yaşamı konu alan filmler çekilmiştir. Bu dönemin sonlarına doğru özellikle askeri güç, doğal kaynaklar (özellikle petrol) ve sanayi kapasitesinin tanıtımına odaklanan propaganda amaçlı belgeseller üretilmiştir. Michael Mann'ın (2013) iktidarın dört kaynağı (ideolojik, ekonomik, askeri ve politik iktidar) yaklaşımı çerçevesinde bakıldığında söz konusu belgesellerin özellikle askeri ve ekonomik iktidar biçimlerini görünür kıldığı ve ideolojik iktidarı ise bu unsurları meşrulaştıran bir anlatı çerçevesiyle pekiştirdiği söylenebilir. Belgesel sinemanın bu farklı iktidar biçimlerini bir araya getiren bütüncül bir temsil alanı olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Aynı zamanda İran-Sovyet futbol maçları, Rıza Şah'ın yurtdışı seyahatleri (örneğin Türkiye ziyareti) ve Şah'ın oğlunun düğün töreni gibi olaylar da belgesel sinema aracılığıyla kayıt altına alınmış ve bu filmler Tahran'daki sinema salonlarında gösterilmiştir (Nejhad, 2002, s. 23).

İkinci Dünya Savaşı sırasında İran'ın Müttefik güçler tarafından işgaliyle birlikte bu ülkelerin İran'da çeşitli film çekimleri gerçekleştirdiği görülmektedir. Aynı zamanda kendi ülkelerinde üretilen çoğunlukla bilgi ve haber niteliğindeki bazı filmler Farsça'ya çevrilerek İran kamuoyuna

sunulmuştur. Bu durum yalnızca kültürel bir etkileşim değil aynı zamanda dönemin ideolojik mücadelelerinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

1950'li yıllardan itibaren üretilen eserler incelendiğinde bu filmlerin büyük ölçüde sipariş üzerine çekildiği dikkat çekmektedir. Tarihi yapılar, çeşitli yerel dans türleri, arkeolojik kazılar, el sanatları ve üretim süreçlerinin tanıtımı, sanayi alanındaki gelişmeler ile kraliyet seyahatleri, söz konusu eserlerin başlıca tematik odaklarını oluşturmuştur. Filmlerin yaklaşık %50'sinin zerduzluk (altın işlemeciliği), halıcılık, dokumacılık, çömlekçilik ve tarihi yapılar üzerine yoğunlaştıkları görülmektedir. Bu eğilimin temel nedeni, belgesel film üretim merkezlerinin devlet kurumları tarafından yönetiliyor olması ve dolayısıyla devletin propaganda politikalarıyla uyumlu, kendi tercih ettiği konulara öncelik vermiş olmasıdır. Birçok sinemacı ticari ve popüler sinemanın çerçevelerinden ve ilişkilerinden kaçınmak amacıyla söz konusu merkezlerde çalışma imkanı bulsa da, İran sinemasının tüm yönleriyle aslında tek bir kaynaktan beslendiği ve tek bir mekanizma tarafından şekillendirildiği gerçeğini çoğunlukla göz ardı etmişlerdir (Mehrabi, 2020, s. 258).

Genel olarak erken dönem İran belgesel sineması devletin modernleşme ideolojisini topluma aktaran temel bir araç niteliği taşımıştır. Devlet destekli yarı-belgesel yapımlar, kalkınma, disiplin, ulusal birlik ve modern kent yaşamı gibi temaları görselleştirerek toplumsal düzenin yeniden üretilmesine katkıda bulunmuştur. Bu filmler, modernleşme söylemini doğal ve kaçınılmaz göstererek rıza üreten kültürel araçlar işlevi görmüştür. Bu çerçevede belgesel sinemanın yalnızca ideolojik bir aygıt değil, aynı zamanda modern devlet iktidarının farklı düzeylerde örgütlenmesini görünür kılan stratejik bir temsil alanı olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan, söz konusu dönemde henüz eleştirel karşı-kamusal üretimler sınırlı olmakla birlikte, ilerleyen yıllarda bağımsız yönetmenlerin baskılanmış toplumsal hafızaları görünür kılacağı alternatif bir sinema damarının temelleri bu dönemde atılmıştır.

2. İran Belgesel Sinemasında Biçimsel ve Düşünsel Kırılmanın Kurucu Dönemi (1960 ve 1970'li Yıllar)

1960'lı yıllar İran belgesel sineması açısından hem içerik hem de biçimsel açıdan önemli bir dönüşümün yaşandığı estetik ve düşünsel derinliğin arttığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu yıllarda belgesel sinema salt bilgi aktarma ya da propaganda aracı olmanın ötesine geçerek toplumsal eleştiri, bireysel anlatılar ve görsel şiirsellik gibi anlatım biçimlerinin ifadesine dönüşmüştür. Bu dönüşüm İran toplumunda hızla gelişen kentleşme ve modernleşmenin yarattığı sosyal çelişkilerle ve bu çelişkileri görünür kılmak isteyen yaratıcı sinemacıların arayışlarıyla paralel şekilde ilerlemiştir. Böylece 1960'lar, kurumsal desteklerin yanı sıra bağımsız yönetmenlerin özgün üretimleriyle şekillenen dinamik bir belgesel sinema pratiğini doğurmuştur.

Bu dönemde belgeseller artık yalnızca devletin resmi ideolojisini yeniden üretmekle kalmamış aynı zamanda toplumsal bilinç ve eleştirel düşüncenin ifade alanlarını da şekillendirmiştir. 1960'lı yıllar belgesel sinemasının devletin kurduğu hegemonik çerçeve içinde kalmakla birlikte bu çerçevenin sınırlarını zorlayan ve hegemonik söylemin sınırları içinde yeniden konumlanan yeni kültürel ifade biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönem olarak okunabilir.

Öte yandan modern iktidarın bireylerin davranışlarını söylemsel düzenlemeler, uzmanlık bilgileri ve görünürlük rejimleri üzerinden yönlendiren bir dizi teknikten oluştuğu (Foucault, 1991) gerçeği göz önünde bulundurulduğunda söz konusu belgeseller de yalnızca toplumsal gerçekliği temsil etmekle sınırlı kalmayıp modern kent yaşamı, çalışma disiplini ve toplumsal normlara ilişkin belirli davranış kalıplarını görünür kılarak yönlendiren söylemsel ve görsel bir mekanizma olarak işlev kazanmıştır. Ayrıca bu filmler modern devletin düzen, uzmanlık ve kurumsal işleyişe dayalı meşruiyetini görsel olarak yeniden üretirken aynı zamanda bireyleri bu bürokratik aklın doğal bir parçası haline getiren pedagojik bir işlev de üstlenmiştir.

Söz konusu dönemde Şah Muhammed Rıza Pehlevi rejiminin kalkınmacı ve modernleştirici politikaları doğrultusunda kültür ve sanat alanına önemli yatırımlar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle sinema alanında nitelikli insan kaynağı yetiştirmek amacıyla yurt dışından uzman desteği alınmış ve bu doğrultuda Amerika Birleşik Devletleri'nden, özellikle Syracuse

Üniversitesi'nden bir grup sinema ve iletişim uzmanı İran'a davet edilmiştir. Bu uzmanlar İran'da belgesel sinema yapımına yönelik teknik ve teorik eğitim programları geliştirmiş ve açılan atölyelerde yaklaşık 60 İranlı öğrenciye film yapım teknikleri konusunda eğitimler verilmiştir. Ayrıca 1956 yılında yine Syracuse Üniversitesi'nin desteğiyle "Merkez-e Sinema-yi Edare-ye Kolle Hunarhâ-ye Zibâ-ye Keshvar" (Ülkenin Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Merkezi) kurulmuş ve burada sistemli sinema eğitimi verilmeye başlanmıştır. Bu kurumlar ve eğitim programları, Althusser'in ideolojik aygıtlarının birer uzantısı olarak devletin modernleşme ve kültürel yönlendirme hedeflerini desteklerken, genç sinemacıları belirli norm ve estetik standartlara yönlendirmiştir. Bu süreç aynı zamanda Gramsciyan anlamda "organik aydın"ların devletle kurduğu karmaşık ilişkiyi de görünür kılar. Sinemacılar bir yandan hegemonik modernleşme projesinin taşıyıcıları haline gelirken diğer yandan bu projenin yarattığı toplumsal çatlakları estetik düzeyde açığa çıkararak potansiyel aktörler olarak konumlanmışlardır.

Eğitim sürecinin sonunda başarılı öğrenciler sinema eğitimi almak üzere ABD'deki üniversitelere gönderilmiştir. Bu sürecin sonucunda yetişen önemli sinemacılar arasında Houshang Shefti ve Mohammad Kuli Seyyar öne çıkmaktadır. Houshang Shefti'nin çektiği *Shegayeghaye Suzan* adlı film, 1962 yılında Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülüne layık görülmüştür (Emami, 2003, s. 13-16).

Syracuse Üniversitesi'nden gelen uzmanların katkılarıyla yetişen bu kuşak ilerleyen yıllarda İran belgesel sinemasının öncüleri haline gelmiştir. Bu eğitim süreçlerinden doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenen Firuz Şahbaziyan, Nasser Taghvai, Khosrow Sinai ve Kamran Shirdel gibi önemli isimler, belgesel sinemayı sadece bir anlatı biçimi olarak değil aynı zamanda toplumsal eleştirinin ve estetik ifade arayışının bir aracı olarak değerlendirmiştir.

İktidarın ideolojik, ekonomik, askeri ve politik boyutlardan oluşan çok katmanlı yapısı (Mann, 2013) dikkate alındığında bu kuşağın filmleri özellikle ideolojik iktidar alanında yoğunlaşmış, ekonomik ve politik iktidar biçimlerini ise çoğunlukla dolaylı, imalı ya da metaforik anlatım stratejileriyle görünür kılmıştır.

Siyasi ve toplumsal içerikli film üretiminin güçlükleri az sayıdaki insani ve duygusal temalı filmin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda *Eskiyen Bir Ses* (Khosrow Sinai), *Bebek Raporu* (Hasan Tehrani) ve *Nedametgah* (Kamran Shirdel) örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu filmler, gurbet hüznünü kaydetmek ve seyircide duygusal bir etki yaratmak amacıyla üretilmiştir. Burada en dikkat çekici nokta, biçimsel yaklaşımın ön plana çıkmasıdır. Eğitimli sinemacılar çevrelerindeki halkın yaşadığı sıkıntıların farkında olmalarına rağmen siyasi ve toplumsal temalara sahip veya gerçekle bağ kuran bir film üretmenin kendileri için risk oluşturacağını bildiklerinden biçimsel deneyselliğe yönelmişlerdir. Bu filmler, özel olarak yeni bir söylem geliştirmeseler de sinemasal açıdan değerli ve dikkate değer yapımlar olarak öne çıkmaktadır (Mehrabi, 2020, s. 258). Bu biçimsel deneysellik Weberci anlamda rasyonel-bürokratik iktidarın sınırları içinde kalan bir "güvenli alan" üretirken, Gramsciyan açıdan ele alındığında ise açık karşı-hegemonik söylem yerine dolaylı ve estetik kodlarla işleyen bir kültürel direnç biçimi şeklinde okunabilir.

İran belgesel sinemasının öncü isimlerinden biri de İbrahim Golestan'dır. Gazeteci, çevirmen ve yazar kimliğiyle tanınan Golestan, aynı zamanda belgesel sinema alanında da etkileyici eserler üretmiştir (Dabashi, 2007). İki uzun metrajlı kurmaca filmi dışında tüm yapımları belgesel niteliği taşımaktadır. 1961 yılında çekilen ve yönetmenliğini Golestan'ın yaptığı *Yek Atash* (Bir Ateş) adlı kısa belgesel hem teknik anlamda hem de anlatı yapısı bakımından dönemin belgesel sinemasına yeni bir soluk getirmiştir (Nejhad, 2002, s. 42). Film, İran'ın güneyinde bir petrol kuyusunda çıkan büyük bir yangını konu alır. Ancak bu olay klasik belgeci bir yaklaşımla sunulmak yerine, şiirsel ve metaforik bir anlatı yapısıyla kurgulanmıştır.

Golestan'ın bu yaklaşımı belgesel sinemada yalnızca estetik unsurları öne çıkarmakla kalmamış aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamları görsel düzlemde yeniden inşa etmiştir. Bu yönüyle Golestan'ın sineması Mann'ın (2013) iktidar kuramında vurguladığı ideolojik ve ekonomik iktidar alanlarının kesitiği bir temsil düzlemi yaratır. Söz konusu filmler petrol

endüstrisi gibi stratejik alanları yalnızca teknik bir ilerleme anlatısı olarak değil modern iktidarın yapısal bir bileşeni olarak ele alır.

Öte yandan Golestan'ın bu özgün tarzı İran belgesel sinemasında sonradan “şiirsel gerçekçilik” olarak tanımlanacak estetik bir yönelimin temelini atmıştır. İbrahim Golestan, Tahran'da kurduğu Golestan Film Şirketi (Sâzmân-e Filme Golestân) aracılığıyla yalnızca belgesel film üretmekle kalmamış aynı zamanda film yapımı konusunda eğitimler de vermiştir. Şirket, 1956 yılında British Petroleum (BP) ile yaptığı bir anlaşma kapsamında *Cheshmandaz* adlı altı bölümlük bir belgesel serisi hazırlamış ve bu seride İran'daki petrol tesisleri tanıtılmıştır.

Golestan Film Şirketi'nde eğitim alan isimler arasında İran edebiyatının önde gelen şairlerinden Forough Ferrokhsad da yer almıştır. Şirketin üretimleri arasında yer alan önemli belgesellerden bazıları şunlardır (Nejhad, 2002, s. 44-59): *Az Ghadre tâ Daryâ* (1957), *Cheshmandâz* (6 bölümlük, 1957-1963), *Khastegâri* (1961), *Kharâbâbâd* (1961), *Yek Âtash* (1961), *Mowj va Marjân va Khârâ* (1962), *Khâneh Siyâh Ast* (1962), *Sefid va Siyâh* (1962), *Tappehâ-ye Marlik* (1963), *Ganjinehâ-ye Gohar* (1965), ve *Kherman* (1965).

İbrahim Golestan'ın sinemasal çalışmalarıyla eşzamanlı olarak edebiyatla sinemayı özgün bir biçimde buluşturan Forough Ferrokhsad da belgesel sinemaya önemli katkılar sunmuştur. 1962 yılında yönettiği *Khaneh Siyah Est* (Ev Siyahı) adlı belgesel, yalnızca Tebriz yakınlarındaki bir cüzzam kolonisinde yaşayan hastaların yaşam koşullarını belgelemekle kalmamış aynı zamanda onların insani varoluşlarını, acılarını, arzularını ve yaşam dirençlerini güçlü bir sinematografik dil ve şiirsel anlatımla görünür kılmıştır. Ferrokhsad'ın bu filmi biçim ve içerik düzeyinde bireysel duyarlılıkla toplumsal gerçekliği harmanlayan özgün bir yapı sunar. *Ev Siyahı* hem tematik ve estetik düzeyde hem de İran belgesel sinemasında kadın yönetmenlerin görünürlük kazandığı ilk örneklerden biri olması bakımından tarihsel bir öneme sahiptir (Ezzeti, 2025). Ferrokhsad'ın bu çalışması Fraser'ın (1990) karşı-kamu kavramı çerçevesinde resmi anlatının dışında kalan birey ve toplulukların sesini kamusal alanda görünür kılmanın önemli bir örneğidir.

İran'da 1960'lı yıllar, belgesel sinemanın kurumsallaştığı, estetik olarak çeşitlendiği ve düşünsel bir derinlik kazandığı bir dönemdir. Bu süreçte hem bireysel yönetmenlerin katkıları hem de bazı kurumların ve yurtdışında eğitim görmüş sinemacıların etkisiyle belgesel sinema önemli bir ivme kazanmıştır.

Bu gelişimde üç temel aktör öne çıkmaktadır: Syracuse Üniversitesi'nin uzman desteği, İbrahim Golestan'ın kurduğu Golestan Film Şirketi ve yurtdışında sinema eğitimi aldıktan sonra İran'a dönen öncü sinemacılar. Yurtdışında eğitim alarak İran belgesel sinemasına yön veren isimler arasında Hejir Daryush, Mustafa Ferzane, Ahmed Faruqi Kacar, Feridun Rahnama, Menuçer Teyyab, Kamran Shirdel ve Khosrow Sinai gibi önemli yönetmenler bulunmaktadır (Emami, 2003, s. 18-19). Burada dikkat çekici olan, yönetmenlerin biçimsel (formalist) yaklaşıma yönelmeleridir. Bu dolaylı anlatım stratejileri, sinemanın açık muhalefet yerine söylemsel kaçış hatları yaratan bir alan olarak işlediğini göstermektedir. Eğitilmiş sinemacılar halkın yaşadığı sıkıntıların farkında olmalarına rağmen, siyasi ve toplumsal içerikli ya da gerçekle ilişkisi bulunan filmler üretmenin onlar için çeşitli riskler doğuracağını farkında olmuşlardır ve bu nedenle biçimsel deneysellik, bir tür güvenli kaçış yolu olarak benimsenmiştir. *Çömlek ve Ritim* (Menuçehr Teyyab) ve *İran Manzaraları* (Houshang Shefti) bu yaklaşımın öne çıkan örneklerindedir. Bu tür filmler, özel olarak yeni bir söylem geliştirmeseler de sinemasal açıdan değerli ve dikkate değer yapımlar olarak değerlendirilir. Biçimciliğin yanı sıra istiare, imalı anlatım ve kinaye gibi dolaylı ifade biçimleri de yönetmenler için başka bir kaçış stratejisi olarak öne çıkar. Bu çalışmalarda yönetmen, iletmek istediği mesajı öylesine dolaylı bir biçimde sunar ki, izleyicinin anlaması oldukça güçleşir. Bu anlatımsal karmaşıklıkların örnekleri *Nakhil* (Nasser Taghvai), *Bamdad-e Jeddî* (Ahmed Faruqi), *Bûm-e Simin* (Kamran Shirdel) ve *Cam-e Hasanlu* (Muhammed Rıza Aslani) gibi filmlerde görülebilmektedir (Mehrabi, 2020, s. 259-260).

Muhammed İbrahim Ferruh Gaffari de Paris'te aldığı sinema eğitiminin ardından İran'a dönerek 1960 yılında BP için *Cezire-ye Farsi* adlı belgeseli çekmiştir. Bu belgesel İran'daki sanayileşme ve petrol ekonomisini konu alan önemli örneklerdendir. Gaffari daha sonra *Reghaye Siyah*, *Simane*

Tehran ve *Vahmhâ-ye San'ati* gibi belgesellerle bu temayı derinleştirmiştir. Feridun Rahnema ise Sorbonne Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra İran'a dönmüş ve devlet desteği olmaksızın kişisel kaynaklarla finanse ettiği *Takhte Jamshid* adlı belgeseli çekmiştir. Bu film, İran belgesel tarihinde bağımsız yapımcılığın öncülerinden sayılır. Mustafa Ferzane, Fransa'daki Sinema Araştırmaları Okulu'ndan mezuniyetinin ardından *Minyatürhâ-ye İrâni* ve *Kuroş-e Kebir* gibi tarihsel ve kültürel içerikli belgeseller üretmiştir. İsa ve Abdullah Ümidvar kardeşler, dünyayı gezerek farklı kültürleri belgeledikleri görüntülerle *Ajâyeb-e Mosâferat-hâ-ye Berâdarân-e Umidvâr* (Ümidvar Kardeşlerin Seyahatlerinin Harikaları) adlı belgeseli hazırlamışlardır. Film, erken dönem gezi-belgesel formatının öncülerindedir. Ebul Kasım Rizai ise, 1966 yılında çektiği *Khâneh-e Khodâ* belgeseliyle dönemin dini temalı sinema üretiminde öne çıkan isimlerden biri olmuştur (Nejhad, 2002, s. 50-67).

1960'lı yılların en dikkat çekici yönetmenlerinden biri olan Kamran Shirdel, belgesel sinemayı güçlü bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanmıştır. 1965 yılında çektiği *Zendân-e Zenân* (Kadınlar Hapishanesi), kadın mahkumların yaşam koşullarını konu edinmiş ancak dönemin sansür koşulları nedeniyle film uzun yıllar boyunca yayımlanamamıştır (Mehrabi, 1996). 1966 tarihli *Tehran Payitekhte Iran Est* belgeseli, başkent Tahran'daki sınıf ayrımları, yoksulluk ve çarpık kentleşme olgularını hiciv dolu bir dille gözler önüne serer. 1967'de çektiği *Un Sheb ki Barun Umed* ise devlet ve halk arasındaki çelişkili anlatıları eleştiren deneysel bir belgesel olarak öne çıkar. Shirdel'in çalışmaları, yalnızca sinema açısından değil siyasal ve kültürel söylemin de önemli bir parçası olarak "gizli kamusal alan"ın sesini temsil etmektedir. Bu gizli kamusal alan Gramsci'nin sivil toplum alanında filizlenen karşı-hegemonik pratikler kavramıyla örtüşmekte ve belgesel sinema, resmi kamusal alanın dışında alternatif bir politik bilinç alanı üretmektedir.

Dönemin bir diğer önemli yönetmeni olan Nasser Taghvai, *Bâd-e Jin*, *Erbain* ve *Panjshanbeh Bâzâr-e Minâb* gibi belgesellerle tanınmıştır. Özellikle halk kültürü, yerel yaşam ve dinsel ritüeller üzerine odaklanan Taghvai, 1960'ların sonlarında çektiği *Erbain* belgeseliyle, Şii kültüründeki yas süreci olan Erbain törenlerini estetik bir duyarlılıkla ele almıştır (Emami, 2003, s. 27-30). Bu film yalnızca dini bir ritüelin görsel temsili olmakla kalmaz aynı zamanda İran halkının kolektif kimliğini ve inanç sistemini de kamusal alanda yeniden kurar. Taghvai'nin sineması, İbrahim Golestan'ın kültürel duyarlılığına yakın duran, belgeselin halk anlatıları ve gündelik yaşamla kurduğu bağı güçlendiren bir çizgide ilerlemiştir.

Nader Afshar Naderi, Sorbonne Üniversitesi'nde antropoloji eğitimi aldıktan sonra İran'a dönerek Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nde çalışmaya başlamış ve 1960 yılında 30 dakikalık renkli *Belut* belgeselini çekmiştir. Bu filmde bir aşiretin gücü ve yapısı ele alınmıştır. Böylece İran'da akademik araştırmaya dayalı ilk belgesel örneği ortaya konmuştur. Parviz Kimiavi de kültürel içerikli belgeselleriyle tanınmıştır. *Yâ Zamîn-e Âhû* adlı filmi, estetik ve tematik derinliğiyle öne çıkan örneklerden biri olmuştur. Dönemin üretken belgesel yönetmenleri arasında Şahrüh Golestan ve Naser Gholam Rezai gibi isimler de yer almaktadır (Nejhad, 2002, s. 10-15). Bu yönetmenler hem estetik çeşitlilik hem de konu yelpazesi açısından İran belgesel sinemasının temel taşlarını oluşturmuşlardır.

İran'da belgesel sinemaya yönelik kurumsal yapı da bu dönemde şekillenmiştir. 1957 yılında İdare-ye Honarhâ-ye Drâmatik (Dramatik Sanatlar İdaresi) ve 1964 yılında Dâneshkadeh-ye Honarhâ-ye Drâmatik (Dramatik Sanatlar Fakültesi) kurulmuştur (Art, 2025).

Mezkûr dönemde bireysel yönetmenlerin üretimlerinin yanı sıra devlet dışı ya da yarı-devlet destekli kurumlar da belgesel sinemanın gelişiminde önemli rol oynamıştır. 1965 yılında kurulan *Kânoon-e Perveresh-e Fekri-e Koodekân va Nojevânân* (Çocuklar ve Gençler için Entelektüel Gelişim Merkezi), yalnızca çocuk filmleri alanında değil aynı zamanda belgesel sinema alanında da yönetmenlere özgür ve yaratıcı bir üretim alanı sağlamıştır (Moghadam, 2010). Bu kurum özellikle ideolojik dayatmalardan görece uzak durmasıyla yönetmenlerin estetik deneyler yapmalarına olanak tanımıştır. Kanoon, hem teknik altyapı hem de entelektüel destek sağlayarak İran sinemasının temelleri açısından kilit bir rol oynamıştır.

Sonuç olarak 1960'lı yıllar İran belgesel sineması açısından yalnızca biçimsel bir dönüşüm değil aynı zamanda içeriksel ve düşünsel bir kırılma noktasıdır. Kuramsal çerçeveden bakıldığında, bu dönem hem devletin ideolojik aygıtları ve yönetsellik mekanizmalarıyla şekillenen resmi sinema hem de alternatif toplumsal alanlarda ifade bulan bağımsız ve eleştirel üretimler arasında bir kesişim noktası oluşturmuştur. 1960'lar belgesel sineması modern devlet iktidarının sınırları içinde şekillenen ancak bu sınırları estetik, biçimsel ve söylemsel düzeylerde esneten stratejik bir kültürel alan olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu dönemin yönetmenleri belgesel sinemayı devletin propaganda aygıtı olmaktan çıkararak, toplumsal gerçekliğin eleştirel bir temsil alanı haline getirmiştir. Şiir, edebiyat, hiciv ve ritüel gibi öğelerin sinemaya dahil edilmesiyle İran belgesel sineması hem bölgesel hem de küresel sinema tarihinde özgün bir damar yaratmıştır. Bu nedenle 1960'lı yıllar İran belgesel sinemasının kimliğini inşa ettiği, kendine has anlatım biçimlerini keşfettiği ve alternatif bakış açılarını görsel dile dönüştürdüğü kurucu bir dönem olarak değerlendirilmelidir.

3. Devrim Sonrası İran Belgesel Sinemasında Tematik ve Kurumsal Dönüşümler

1979 İran İslam Devrimi'nin ardından gösteriler, savaş ve kriz ortamı, ülke belgesel sinemasında yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Söz konusu süreçte hemen her sokak ve mahallede, olayları kaydetmek amacıyla kameralarla donanmış kişiler bulunmuş ve çekimler başlangıçta 8 mm formatında gerçekleştirilmiş, ardından 16 mm ve 35 mm filmler yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte ortaya çıkan yapımlar genellikle sinemasal açıdan dikkate değer nitelik taşımamıştır. Belgesel sinemanın temel ilkelerinin bilinmemesi ve yönetmenlerin yaşanan olayların etkisi altında kalması söz konusu filmleri düşünülmüş sahnelerden yoksun, sıradan haber ve rapor kayıtlarına dönüştürmüştür. Özellikle gösterilerin barışçıl geçtiği ve yönetmenin güvenli bir ortamda bulunduğu sahneler nispeten derli toplu ve planlı çekilmişken savaş ve kriz bölgelerinde yani yönetmenin güvenliğinin tehlikede olduğu durumlarda dağınıklık ve acelecilik açıkça gözlemlenmektedir (Mehrabi, 2020, s. 260).

Devrimin ardından kurulan yeni siyasal yapı ile birlikte ise İran belgesel sineması hem tematik açıdan çeşitlenmiş hem de kurumsal yapılar bakımından önemli dönüşümler geçirmiştir. Devrim yalnızca siyasi yapıyı değil, kültürel üretim alanlarını da köklü biçimde etkilemiştir. Sinema bu sürecin hem taşıyıcısı hem de yeniden şekillendiricisi olmuştur. Bu bağlamda belgesel sinema bir yandan devrimci ideolojinin yaygınlaştırılmasında bir araç olarak kullanılırken diğer yandan toplumsal gerçeklikleri yansıtan alternatif seslerin de giderek görünür hale geldiği bir ifade alanına dönüşmüştür.

Bu dönüşüm, medyanın doğrudan zorlayıcı sansür mekanizmalarıyla değil, mülkiyet yapısı, finansman kaynakları, resmi bilgiye bağımlılık, ideolojik baskılar ve "uygun olmayan" içeriklere yönelik yaptırımlar gibi yapısal filtreler aracılığıyla iktidarın söylemiyle uyumlu bir içerik üretimine yönlendirildiğini (Herman & Chomsky, 2006) göstermektedir. İran örneğinde özellikle devrim sonrası dönemde devlet destekli ve kurumsal olarak denetlenen belgesel üretimi, bu filtreler doğrultusunda şekillenmiş ve belgeseller, rejimin ideolojik önceliklerini (ahlak, şahadet, direniş, devrimci özne) meşrulaştıran bir söylemsel çerçeve içinde üretilmiştir. Bu nedenle devlet destekli belgeseller toplumsal gerçekliği tüm çelişkileriyle yansıtmaktan ziyade iktidarın hakikat rejimini yeniden üreten bir filtreleme sürecinin parçası haline gelmiştir.

Ayetullah Humeyni'nin sinema konusundaki nispeten olumlu tutumu, devrim sonrası sinemanın önemini korumasına olanak tanımıştır. Ayetullah Humeyni sinemanın gençleri yozlaştırmak için değil aksine modern bir araç olarak toplumun yararına kullanılmasını savunmuş ve sinemanın yanlış kullanımına karşı olduklarını açıkça belirtmiştir (Naficy, 2012, s. 7-8).

Ayetullah Humeyni'nin sinemaya karşı olumsuz bir tutum takınmaması, aksine onu İslami değerlerin aktarılmasında kullanılabilecek modern bir araç olarak görmesi, sinemanın yeni rejimle birlikte meşruiyet kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde belgesel film üretiminde önemli bir artış yaşanmıştır. Özellikle 1982 sonrasında devletin sinema üzerindeki denetimi kurumsallaşmıştır. Film yapımında yetkili kılınan kurumlar içeriklerin İslami değerlerle uyumlu olmasını gözetmişlerdir (Pour, 2007, s. 121).

Lasswell'in (1938) propagandayı "toplumsal kontrol"ün merkezi bir aracı olarak tanımlayan yaklaşımı bu dönemdeki devlet destekli belgesel üretiminin iletişimsel hedeflerini anlamak açısından açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Lasswell'e göre propaganda, yalnızca bilgi aktarma süreci değildir. Aynı zamanda kitlelerin tutumlarını şekillendiren, toplumsal uzlaşmayı tesis eden ve istenen davranış kalıplarını yönlendiren sistematik bir iletişim faaliyetidir. Bu kuramsal çerçeve dikkate alındığında devrim sonrası İran'da belgesel sinemanın ahlak, şahadet, direniş ve devrimci özne gibi temalar etrafında yeniden yapılandırılması belgeselin toplumu ideolojik olarak yönlendirme işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Bu kurumsallaşma süreci Althusser'in (2016) "Devletin İdeolojik Aygıtları" yaklaşımıyla da açıklanabilmektedir. Althusser'e göre ideoloji bireyleri baskı yoluyla değil, eğitim, kültür ve medya gibi aygıtlar aracılığıyla "özneleştirerek" işler. Sinema bu bağlamda yalnızca ideolojik içeriğin taşıyıcısı değil aynı zamanda üretim ve temsil biçimlerini disipline eden bir mekanizma olarak da işlev görür. Nitekim 1983 yılında kurulan Farabi Sinema Kurumu, İslami ve anti-empyralist sinema anlayışını teşvik eden yapısıyla, belgesel üretimini ideolojik öncelikler doğrultusunda yönlendiren kurumsal bir aygıt olarak konumlanmıştır (Farabi, 2019).

Bu durum "medya-otorite ilişkisi" (McQuail, 2010) açısından da önemli bir örneklik teşkil etmektedir. Özellikle otoriter ya da ideolojik olarak merkezileşmiş siyasal sistemlerde medya, biçimsel olarak kültürel üretim alanı gibi görünse de çoğunlukla siyasal iktidarın normları ve değerleriyle uyumlu bir üretim pratiği geliştirir. İran örneğinde devlet destekli belgesel sinemanın kurumsal denetim, finansman ve dağıtım mekanizmaları üzerinden şekillendirilmesi bu kuramsal varsayımın somut bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan Irak-İran Savaşı süreci de devrim sonrası belgesel yapımlarının en yaygın temalarından biri haline gelmiştir (Mirhaji, 2016). Savaş döneminde halkın seferberliği, birlik ve dayanışma bilincinin sürdürülmesi için propaganda araçları aktif olarak kullanılmıştır (Chelkowski vd., 2018). Pehlevi döneminde Batılılaşmanın yaygınlaştırıcısı olarak görülen sinema, devrim sonrası da ideolojik bir araç olarak varlığını sürdürmüştür.

İran devrim sonrası devlet yapısı, Weberyen anlamda bir yandan devrimin lider figürü ve dini rehberlik etrafında şekillenen karizmatik otoriteye, diğer yandan Şii fikhına dayalı kurumsallaşmış yapı üzerinden işleyen dinsel-yasal bir otorite biçimine yaslanmıştır. Bu otorite biçimleri yalnızca hukuki ve siyasal kurumlar aracılığıyla değil aynı zamanda savaş belgeselleri üzerinden fedakarlık, şahadet, kutsal savunma ve kolektif kader söylemleri üretilerek toplumsal düzeyde sürekli olarak yeniden meşrulaştırılmıştır. Bu bağlamda belgesel sinema, Weber'in (2024) tanımladığı otorite türlerinin sembolik ve duygusal düzlemde içselleştirilmesini sağlayan kültürel bir meşruiyet üretim alanı olarak işlev görmüştür.

Bu görselleştirme pratiği "oydaşlık üretimi" (manufacturing consent) kavramını da hatırlatmaktadır. Herman ve Chomsky'ye (2006) göre oydaşlık üretimi medyanın açık baskıdan ziyade seçici temsil, çerçeveleme ve tekrar yoluyla egemen politik söylemleri "doğal", "kaçınılmaz" ve "meşru" olarak sunması sürecini ifade eder. Bu modelde medya hangi olayların görünür kılınacağına, hangi yorumların meşrulaştırılacağına ve hangi alternatif seslerin marjinalleştirileceğine karar veren bir filtreleme mekanizması olarak işler. Bu bağlamda savaş belgeselleri çatışmayı devletin ahlaki ve ideolojik çerçevesi içinde sunarak izleyiciyi yalnızca bilgilendirmez aynı zamanda devlet politikalarıyla duygusal ve etik düzeyde hizaya getiren bir oydaşlık üretim aracı haline gelmiştir.

Savaş cephelerinden yansıtılan görüntüler, şehitlik temaları ve İslami fedakarlık anlatıları bu dönemde sıkça işlenen konular arasında yer almıştır. Bu anlatılar aynı zamanda Weberyen anlamda "değer-rasyonel eylem"in görsel olarak yeniden üretildiği alanlar yaratmıştır. Zira Weber'e göre değer-rasyonel eylem, bireyin eylemini sonuçlarından bağımsız olarak ahlaki, dinsel ya da ideolojik olarak "doğru" kabul edilen değerlere bağlılık temelinde gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir (Weber, 2024). Bu bağlamda fedakarlık ve şahadet, araçsal bir kazanç hesabına dayanmaksızın kutsal ve mutlak değerler uğruna yapılan eylemler olarak sunulmuştur. Belgesel sinema bu değerleri görsel anlatılar yoluyla meşrulaştıran ve tekrar eden bir temsil alanı

oluşturmuştur. Fedakarlık ve şehadet, bu yolla toplumsal eylemin anlam dünyasını belirleyen normlara dönüşmüştür. Birçok yönetmen savaşın çarpıcı ve dramatik gerçekliğini doğrudan cephe hattından kaydederek etkileyici belgeseller ortaya koymuştur. Cephe görüntüleri dini ritüellerin temsili ve kahramanlık anlatıları yalnızca propaganda işlevi görmeye kalmayıp bireylerin kendilerini ahlaki bir görev ve kutsal bir sorumluluk çerçevesinde konumlandıklarını teşvik eden bir özdeşleşme sürecini de beslemiştir.

Savaş temalı belgesellerin öne çıkan örnekleri arasında, İbrahim Hatemikiya'nın erken dönem yapımları özel bir yere sahiptir. Kariyerine savaş belgeselleriyle başlayan Hatemikiya, cephe askerlerin psikolojisini ve inanç dünyasını derinlemesine işleyen çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Onun anlatısı, geleneksel kahramanlık hikayelerinin ötesine geçerek insan merkezli bir perspektif sunmuştur (Özkan, 2020). Bu bağlamda belgeseller bireylerin davranışlarını yönlendiren bir araç haline gelmiştir. Savaşın görselleştirilmesi ve fedakarlık temalarının tekrarlanması, sadece ideolojik mesaj taşımamış aynı zamanda izleyiciyi belirli bir vatandaşlık, itaat ve fedakarlık anlayışına yönlendiren bir yönetsellik işlevi görmüştür.

Irak-İran Savaşı'nın etkisiyle savaş temalı belgesellerin sayısı artmıştır. Mahmud Bahadori'nin *Hurremşehir*, *Şehre Khun*, *Şehre Eshq* adlı çalışmaları savaşın toplumsal ve duygusal boyutlarını gözler önüne serer. Devlet savaş yıllarında 40 genç yönetmeni cephe bölgelerine göndererek propaganda amaçlı filmler üretmelerini teşvik etmiştir (Nejhad, 2002, s. 139). Bu yönetmenler arasında Seyyid Murtaza Avini, *Revayât-e Feth* serisiyle öne çıkmıştır. Avini'nin çalışmaları İran'ın savaş sürecindeki ideolojik duruşunu ve kutsal savunma kavramını yüceltmeyi amaçlamıştır. Bu örnekler Althusser'in ideolojik aygıtları çerçevesinde devletin ideolojik hedeflerini belgesel yoluyla yayma işlevini somutlaştırmaktadır.

Savaş dönemine dair diğer dikkat çekici belgeseller arasında *Pol-e Azadi* (1980-1982), Kiyumers Munze'nin *Azadiye Hurremşehir* (1983), Menuçer Muşiri'nin *Avaregan-e Ceng Khane-ye Man Kocâst* (1987), Suruş Teslimi'nin *Mersiye-ye Halepçe* (1988) ve Azizullah Hamidnejad'ın *Zendegi der Ertefâ'ât* (1985) adlı yapımları yer almaktadır. Savaş sonrası dönemde ise esir askerlerin dönüş sürecine odaklanan *Bâzgasht* ve *Ez Hamûn tâ Hurulazim* gibi belgeseller öne çıkmıştır.

Devrim sonrası dönemde belgesel sinemada öne çıkan isimler arasında Perviz Nebevi, Mesut Caferi, Asgar Jule, Hüseyin Turabi ve Feramerz Basırı gibi yönetmenler yer almaktadır. Bu dönemin dikkat çekici belgeselleri arasında Hüseyin Turabi'nin *Beraye Azadi*, *Doktor Musaddık*; Mesut Caferi'nin *Be Suye Azadi*; Feramerz Basırı'nin *Hemaseye Qur'an*; Barbod Tahiri'nin *Sugut-e 57* adlı yapımları sayılabilir.

Mesut Caferi'nin *Be Suye Azadi* belgeseli, öğrenci hareketlerinin ABD büyükelçiliğini işgal etmesi olayını merkezine alarak bu sürecin devrimci gençlik üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda belgesel İsrail büyükelçiliğinin Filistin büyükelçiliğine dönüştürülmesi gibi diplomatik ve sembolik öneme sahip bir dönüşümü de ele alarak siyasi eylemlerin uluslararası boyutunu yansıtmaktadır. Hüseyin Turabi'nin *Doktor Musaddık* belgeseli ise, devrimin tarihsel arka planını ve toplumsal koşullarını analiz eden bir yaklaşım sergiler. Sadece politik olayları aktarmakla kalmaz aynı zamanda izleyiciye devrim sürecinin karmaşıklığını ve toplumsal dinamiklerini kavrama imkanı sunar. Bu eserler devrim sonrası belgesel pratiğinin, yalnızca olayları belgelemekle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda politik bilinç ve toplumsal hafıza üretme işlevi üstlendiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Bağımsız belgesel üretimi açısından Abbas Kiyarüstemi'nin 1979'da çektiği *Qeziyeye Shekle Evvel* ve *Shekle Dovvom*, devrim sonrası ideolojik dönüşümün çocuklar üzerindeki etkilerini irdeleyen çarpıcı örneklerdir. Muhammed Rıza Aslani'nin *Kudak va Estesâmâr* ile Muhammed Rıza Mukaddesiyan'ın 1980 tarihli *Kurepezkhane* adlı belgeselleri (Nejhat, 2002, s. 132-133) de benzer şekilde alternatif ve eleştirel bir perspektif sunmaktadır.

Bağımsız yönetmenler ve küçük yapımcılar marjinalize edilmiş toplulukların ve bastırılmış hafızaların sesini görünür kılmak için alternatif belgeseller üretmiştir. Çekilen belgeseller yoksul mahallelerin, etnik grupların ve kadınların yaşam deneyimlerini merkeze alarak hegemonik söyleme karşı eleştirel bir hafıza oluşturmuştur. Bu pratikler, resmi ideolojiye karşı alternatif

toplumsal alanların oluşmasına aracılık ederek belgesel sinemayı toplumsal hafızayı ve eleştirel bakışları ifade etmenin merkezi araçlarından biri haline getirmiştir.

Aslani'nin *Kudak va Estesâmâr* belgeseli çocuk işçilerin sömürülmesi ve istismarını merkezine alarak bu gençlerin toplumsal kırılma noktalarını ve maruz kaldıkları yapısal eşitsizlikleri görünür kılar. Mukaddesiyan ise *Kurepezkhane* belgeselinde kiremit fabrikalarında çalışan çocuk işçilerin hayatlarını ele alır. Özellikle çocuklarla gerçekleştirdiği birebir röportajlar aracılığıyla onların deneyimlerini doğrudan seslendirir. Bu yaklaşım çocukların yaşadığı sorunları sadece gözlemleyen bir perspektiften çıkarıp onların öznel deneyimlerini merkeze alan bir anlatı dili oluşturur. Dolayısıyla bu bağımsız yapımlar devrim sonrası İran belgeselinde hem politik eleştirinin hem de toplumsal farkındalık üretmenin önemli örneklerini sunar.

Doğrudan toplumsal sorunlara odaklanan belgesel yapımlar da bu dönemde öne çıkmıştır. Sınıfsal eşitsizlik, yoksulluk ve emek sömürüsü temaları belgesellerde geniş yer bulmuştur. İbrahim Muhtari'nin *Havvar* (1979) adlı çalışması Günbedkavus'ta balıkçıların emek sürecini ve ürünlerinin farklı fiyatlarla kaçak satışını konu edinmiştir. *Nan-e Beluçî* (1981) adlı belgeselinde ise Belucistan'daki toprak sahipleriyle emekçiler arasındaki ilişkiyi işlemiştir. Keivan Kiyani ile birlikte çektiği *İcarenesini* (1982), konut krizine odaklanan önemli bir yapımdır. Benzer şekilde Muhammed T. Nejhâd'ın *Muhacerat ve Buhran-e Mesken* (1982) belgeseli de konut sorunu temasını işlemektedir.

Kentleşmenin artması ve değişen toplumsal yapı ile birlikte büyük şehirlerde yaşanan ailevi sorunlar da belgesel sinemanın konusu olmuştur. *Zenâshuyi*, *Talâq* ve *Gerânfuruşi* gibi yapımlar bu temayı işlerken, Rahşan Beni Etemad'ın devlet televizyonu iş birliğiyle çektiği *Ruze Cehaniye Kargar*, *Farhange Masrafi* ve *Temerkuz* adlı belgeselleri toplumsal değişimin çeşitli yönlerini ele almıştır. Beni Etemad, daha sonra Dideh-Nov Enstitüsü bünyesinde çalışmalarına devam etmiştir.

Aile sorunlarına odaklanan diğer önemli yönetmenlerden biri de Puran Derahşende'dir. 1990-1991 yıllarında çektiği *Shokeran* belgesellerinde madde bağımlısı kadınların yaşadıkları sorunlar ve bunun aile yapısına etkileri ele alınmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, İslam Devrimi sonrasında İran sineması, özellikle ideolojik ve sınıfsal farklılıkların belirginleştiği bir üretim alanı haline gelmiştir. Şah döneminde yetişmiş ve büyük ölçüde Batı'da sinema eğitimi almış sol eğilimli yönetmenler ile daha alt sosyoekonomik katmanlardan gelen sinema bilgisini bu isimlerden edinen ancak ideolojik olarak muhafazakar bir çizgide konumlanan yeni kuşak sinemacılar arasında açık bir ayrışma gözlemlenmiştir (Issa vd., 1999). Devrim, muhafazakar sinemacılar açısından önemli imkanlar sunmuştur. Bu kesim İslami ideolojiyle uyumlu anlatılar üzerinden sinema salonları ve televizyon gibi mecralarda görünürlük kazanmıştır.

Söz konusu dönemde belgesel sinema pratiği hem devletin ideolojik yönlendirmesini yansıtmış hem de alternatif toplumsal anlatılar aracılığıyla eleştirel bir karşı-kamu yaratmıştır. Böylece toplumsal gerçekliğe dair çok katmanlı okumalar mümkün kılınmıştır.

Dolayısıyla devrim sonrası belgesel sinema sadece resmi ideolojiyi yansıtan bir propaganda aracı değil aynı zamanda İran toplumundaki siyasi, kültürel ve sınıfsal dönüşümlere tanıklık eden alternatif bir ifade ve hafıza mecrası olarak da önem kazanmıştır. Belgesel sinema, ideolojik sınırlar içinde biçimlenmiş olsa da toplumsal gerçekliğe dair çok katmanlı okumalar sunarak hem devlet destekli hem de eleştirel sinema pratiklerinin gelişimine zemin hazırlamıştır.

Sonuç

İran belgesel sineması yalnızca teknik ve estetik bir alan değil aynı zamanda toplumsal dönüşümün, ideolojik çatışmaların ve toplumsal belleğin görsel bir kaydı olarak da işlev görmüştür. 1979 İslam Devrimi, bu belleğin kırılma noktalarından biri olmuş ve belgesel sinemanın hem üretim koşullarını hem de içeriksel yönelimlerini köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu iki dönemi karşılaştırmak sinemasal biçimlerin değişimini ve aynı zamanda temsil anlayışlarının, söylem yapılarının ve otorite ile sanatçı arasındaki ilişkinin dönüşümünü anlamak açısından önemlidir.

Devrim öncesi dönemde belgesel sinema modernleşme, sanayileşme ve kırsal kalkınma gibi devletin Batılılaşma projeleriyle uyumlu temaları işlemiştir. 1960'larda ortaya çıkan yeni dalga ile birlikte daha deneysel, bireysel ve eleştirel bir üslup gelişmiştir. İbrahim Golestan ve birlikte çalıştığı yönetmenlerin çektiği filmler ise görsel olarak ve şiirsel anlatımları ve insani duyarlılığıyla dönemin ana akım belgesel anlayışından ayrılmış, estetik ve etik bir kırılmayı temsil etmiştir. Bu yıllarda belgesel sanatçıların sisteme mesafeli ama nispeten özgür bir alanda eleştirel refleksler geliştirebildiği bir mecra haline gelmiştir. Bu görece özerklik alanı devletin rıza üretiminde henüz tam anlamıyla bütünlüklü ve kapalı bir kültürel hegemonya tesis edemediğine işaret etmektedir. Nitekim belgesel sinema alanı bu dönemde resmi söylemin dışında kalan estetik ve etik arayışlara imkan tanıyan çatlaklar ve müzakere alanları barındıran bir kültürel üretim sahası olarak belirmiştir.

Devrim öncesi dönemde İran belgesel sinemasının üretim ve dağıtım koşulları ciddi biçimde kısıtlı olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında üretilen eserler belirli sosyal ağlara sahip ve sanata ilgi duyan gençler ile sınırlı bir izleyici kitlesine sunulmuştur. Böylelikle belgesel sinemanın toplumsal kapsayıcılığı sınırlandırmıştır. 8 mm formatındaki filmlerde gözlemlenen içerik çoğunlukla yüzeysel ve anlamsal derinlikten yoksun bir görünüm sergilemiştir. Bazı hikaye filmleri ise halkın yaşamı ve gündelik sorunlarıyla doğrudan bir ilişki kurmaktan uzak yalnızca sınırlı ortak paydalar üzerinden ilerlemiştir. Bu bağlamda devrim öncesi belgesel üretimi hem bilgi üretme hem de eleştirel bilinç geliştirme kapasitesi açısından sınırlı bir işlevsellik göstermiştir. Bu sınırlılık yalnızca ideolojik değil ekonomik, örgütsel ve iletişimsel iktidar ağlarının henüz bütünleşmemiş olmasının da bir sonucudur.

Öte yandan belgesel yapımcıları üretim sürecinde çoğunlukla kısa süreli edinilmiş sınırlı bilgiye dayanmış ve kapsamlı uzman araştırmalarına başvurmamıştır. Devlet destekli projelerde ekonomik kısıtlamalar büyük ölçüde ortadan kalkmış, propaganda amaçlı filmler yüksek bütçelerle hayata geçirilmiştir. Ancak bu yapımlar genellikle geniş halk kitleleriyle bağ kurmakta yetersiz kalmış ve mali başarı sağlayamamıştır. Bu tablo, devletin sağladığı finansal imkanların içerik üretiminde ve izleyiciyle kurulan bağın güçlendirilmesinde tek başına yeterli olmadığını ortaya koymaktadır. Söz konusu filmler, kurumsal meşruiyet üretme iddiasına rağmen toplumsal düzeyde içselleştirilmiş bir rıza yaratmakta zorlanmışlardır.

Devrim sonrası dönemde ise belgesel sinemanın biçimsel ve içeriksel olarak daha merkezîyetçi, ideolojik ve kontrolcü bir doğrultuda evrildiği görülmektedir. Belgesel, İslami rejimin kültürel politikalarının bir parçası haline gelmiş ve kamusal alanın yeniden inşasında "ahlak", "şehadet", "direniş" gibi kavramları etkin kılmak için araçsallaştırılmıştır. Bu süreçte belgesel sinema toplumsal gerçekliği çok katmanlı biçimde yansıtmaktan ziyade rejimin hakikat anlayışını yüceltmeyi amaçlayan bir temsil aracına dönüşmüştür. Belgeselin bu biçimde ideolojik ve ahlaki kodlarla yeniden yapılandırılması, Gramsci'nin (2014) hegemonya kavramı açısından zor aygıtlarıyla desteklenen kültürel ve ideolojik rızanın sistematik olarak üretildiği bir hegemonik düzenleme sürecine karşılık gelmektedir.

Ancak bu yaklaşım mutlak bir tekdüzelik yaratmamıştır. 1990'larla birlikte özellikle bağımsız yönetmenlerin çabalarıyla sansürün sınırlarını zorlayan bireysel anlatıya dayalı ve marjinal toplulukları görünür kılan yeni belgesel formları ortaya çıkmıştır. Uluslararası festivallerde görünürlük kazanan bu yapımlar, İran belgesel sinemasının sadece devlet aygıtının değil aynı zamanda muhalif ve alternatif seslerin de alanı olabileceğini göstermiştir. Bu alternatif üretimler Mann'in (2013) iktidarın tek merkezli olmadığına dair tezini doğrular biçimde, ideolojik alan içinde karşı-iktidar odaklarının da oluşabildiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, devrim öncesi belgesel sinema teknik gelişim ve estetik çeşitlilik açısından nispeten özgür ve çoğulcu bir yapı sergilerken devrim sonrası dönem, ideolojik homojenleşmenin damgasını vurduğu ama aynı zamanda sınırların zorlandığı, direnişin yeni biçimlerinin geliştirildiği bir dönemi temsil eder. Bu ikili yapı, İran belgesel sinemasının hem sanatsal hem de siyasal, toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla da bir mücadele alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu mücadele alanı ideoloji, hegemonya ve çok katmanlı iktidar ilişkilerinin kesiştiği stratejik bir kültürel temsil sahası olarak belgeselin konumunu daha da görünür kılmaktadır.

Özellikle devrim sonrası dönemde devletin medya üzerindeki kurumsal kontrolü ve ideolojik filtreleri, belgeseli “resmi hakikat” üretiminin bir aparatı haline getirmiştir. Devrim öncesi daha çoğulcu ama sınırlı erişimli yapı ile devrim sonrası merkezîyetçi sistem arasındaki fark dikkat çekicidir. Ayrıca rejimin dini otoriteyi meşruiyet kaynağı olarak kullanması ve medyayı bu otorite biçimlerini yeniden üretmenin bir mecrası haline getirmesi rasyonel-legal, karizmatik ve ideolojik iktidar biçimlerinin belgesel sinema aracılığıyla iç içe geçtiğini göstermektedir. Özetle, İran belgesel sineması yalnızca estetik bir değişimden ziyade, aynı zamanda propaganda, otorite, meşruiyet ve toplumsal kontrol mekanizmalarıyla iç içe geçmiş derin bir ideolojik dönüşüme sahne olmuştur.

Kaynakça

- Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (5. Baskı). (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Cahid, P. (2004). *Gencinehaye kargahe filme golestan*. *BBC Persian*. 20.06.2025 tarihinde https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/07/040719_pm-pj_fire_golestan adresinden erişilmiştir.
- Chelkowski, P. ve Dabashi, H. (2018). *Bir devrimi sahnelemek: İran İslam Cumhuriyeti'nde propaganda sanatı*. (A. Birer, Çev.). The Kitap Yayınları.
- Dabashi, H. (2007). *Masters & masterpieces of Iranian cinema*. Mage Publishers.
- Dabaşı, H. (2013). *İran sineması*. (B. Kovulmaz ve B. Aladağ, Çev.). Agora Kitaplığı.
- de Bonald, L. (2025). *Siyasi ve dini iktidar teorisi*. (K. Güner, Çev.). Beyoğlu Kitabevi.
- Emami, H. (2003). *Pes'e gisse: Negd ve berresiye deh filme bertere sinemaye mostenede İran*. Idareye Kolle Pejoeshhaye Sima.
- Emini, A. (2000). *Reva ve nareva der sinemaye İran*. Neşre Nima.
- Eshrafi, M. ve Khakrand, Ş. (2018). Berresiye negsh ve cayegaye sinemaye İran der seyre tehevvalat ferhengi ve siyasi munte'i be Engelabe İslami İran der doreye Pehlevi dovvom. *Mutalahate Engelabe İslam*, 93-116.
- Ezzeti, Z. (2025). Negdi ber mustenede *Khane siyah est esere Furuğ Ferruhzad*. *Cinemodern*. Retrieved from <https://cinemodern.ir>
- Farabi, B. S. (2025, Aralık 7). Derbareye ma; Bonyade sinemayiye Farabi. *Farabi Cinema Foundation*. Retrieved from <https://www.fcf.ir/about-us>
- Foucault, M. (1991). *Governmentality*. In G. Burchell, C. Gordon, ve P. Miller (Eds.), *The Foucault effect: Studies in governmentality* (pp. 87-104). University of Chicago Press.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü* (İ. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, (25/26), 56-80.
- Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri*. Belge Yayınları.
- Hatemikiya, İ. (2017). Negai be karnameye filmsaziye Hatemikiya. (R. Saba, Röportaj yapan)
- Herman, E. S. ve Chomsky, N. (2006). *Rızanın imalatı: Kitle medyasının ekonomi politiği* (E. Abadoğlu, Çev.). Aram Yayınları.
- Issa, R. ve Whitaker, S. (1999). *Life and art: The new Iranian cinema*. National Film Theatre.
- Lasswell, H. D. (1938). *Propaganda technique in the world war*. Peter Smith.



- Mann, M. (2013). *İktidarın tarihi cilt I: Başlangıcından 1760'a kadar toplumsal iktidarın kaynakları*. Phoenix Yayınevi.
- McQuail, D. (2010). *McQuail's mass communication theory* (6. Baskı). SAGE Publications.
- Mehrabi, M. (1996). *Ferhenge filmhaye mostenede sinemaye İran ez agaz ta sale 1375*. Deftere Pejoeshhaye Ferhengi.
- Mehrabi, M. (2020). *Tarikhe sinemaye İran ez agaz ta sale 1357*. Nezer.
- Mirhaji, S. M. (2016). Berresiye neshaneshenasi erteabat miyane baznemayiye mudiran dovleti der sinema ve goftemane mudiriyetiye hakim ber keshver der doreye sahkete film. *Feslnamaye İlmi Pejoeshhi Mudiriyete Sazmanhaye Dovleti*, 49–66.
- Naficy, H. (1996). Iranian cinema. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford history of world cinema*. Oxford University Press.
- Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema: The globalizing era, 1984–2010* (Vol. 4). Duke University Press.
- Nejhad, M. T. (2002). *Sinemaye mostenede İran: Erseye tefavutha*. Surush (Entesharate Seda u Sima).
- Özkan, H. (2020). İran'da devrim sonrası sinema: İbrahim Hatemikiya filmlerinde devrim düşüncesi, cephe ve "hüviyet" inşası. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 3(1), 79–99.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. Es Yayınları.
- Sadr, H. R. (2002). *Deramedi ber tarikhe siyasiye sinemaye İran*. Neshre Ney.
- Shafagi, E. (2021). *Naghshe sinema der Engilabe İran*. WorldWide Twilight.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Blackwell.
- Weber, M. (2024). *Bürokrasi ve otorite*. (B. Akın, Çev.). Adres Yayınları.

Film Kaynakçası

- Afshar Naderi, N. (1960). *Belut*.
- Aslani, M. R. (1980–1981). *Kudak va estesmâr*.
- Bani-Etemad, R. (1984). *Farhange masrafi*.
- Bani-Etemad, R. (1986). *Temerkuz*.
- Derakhshandeh, P. (1990–1991). *Shokeran*.
- Farrokhzad, F. (Yönetmen). (1962). *Khâneh siyâh ast*. İbrahim Golestan Film Şirketi.
- Ghaffari, M. İ. F. (1960). *Cezire-ye Farsi*.
- Hamidnejad, A. (1985). *Zendegi dar ertefâ'ât*.
- Hamidnejad, A. (1985). *Zendegi dar ertefâ'ât*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1957). *Az Ghadre tâ Daryâ*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1957–1963). *Cheshmandâz*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1961). *Kharâbâbâd*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1961). *Khastegâri*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1961). *Yek Âtash*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1962). *Mowj va Marjân va Khârâ*.

- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1962). *Sefid va Siyâh*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1963). *Tappehâ-ye Marlik*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1965). *Ganjinehâ-ye Gohar*.
- İbrahim Golestan Film Şirketi. (1965). *Kherman*.
- Kiarostami, A. (1979). *Qeziyeye shekle evvel, shekle dovvom*.
- Mişiri, M. (1987). *Avaregan-e Ceng - Khane-ye man kocâst*.
- Muhtari, İ. (1979). *Havyar*.
- Muhtari, İ. (1981). *Nan-e Baluçî*.
- Muhtari, İ. ve Kiyani, K. (1982). *İcareneşini*.
- Mukaddesiyân, M. R. (1980). *Kurepezkhane*.
- Munze, K. (1983). *Azadiye Hurremşehr*.
- Nejhad, M. T. (1982). *Muhacerat va buhran-e mesken*.
- Rizai, E. Q. (1966). *Khâneh-e Khodâ*.
- Shirdel, K. (1965). *Zendân-e Zanân*.
- Shirdel, K. (1966). *Tehran payitekhte Iran est*.
- Shirdel, K. (1967). *Un sheb ki barun umed*.
- Taghvai, N. (1970). *Erbain*.
- Teslimi, S. (1988). *Mersiye-ye Halepçe*.