T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER
ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İRAN'DA FURUĞ FERRUHZAD ÖRNEĞİNDE SANAT VE SİYASET

NESLİHAN YÜRÜK
2501150635

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. Ü. SİNAN YILDIRMAZ

İSTANBUL, 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	Neslihan YÜRÜK	**Numarası**	:	2501141269
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı	**Danışmanı**	:	Dr. Öğr. Üyesi Sinan YILDIRMAZ
Tez Savunma Tarihi	:	25.07.2019	**Saati**	:	15.00
Tez Başlığı	:	İran'da Furuğ Ferruhzad Örneğinde Sanat ve Siyaset			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Sinan YILDIRMAZ		KABUL
2- Dr. Öğr. Üyesi Güven Gürkan ÖZTAN		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi Erol ÜLKER		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Ateş USLU		
2- Doç. Dr. Ömer TURAN		

ÖZ

İRAN'DA FURUĞ FERRUHZAD ÖRNEĞİNDE SANAT VE SİYASET

NESLİHAN YÜRÜK

Bu çalışmanın amacı, bu dönemin içine doğmuş bir entelektüel, şair, yönetmen, kadın olarak Furuğ Ferruhzad'ın şiir ve filmleri üzerinden İran'daki sosyo-politik ve kültürel dönüşümleri ve bu dönüşümlerin içerisinde yer alan kadının yerini analiz etmektir.

19. ve 20. yüzyılda özellikle Doğu ülkelerinde yaşanan modernleşme süreci paralel bir biçimde İran'da da yaşanmıştır. Kaçarların son döneminde başlayan ve Pehleviler dönemi olarak adlandırılan Rıza Şah ve oğlu Muhammed Rıza Şah döneminde devam eden ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda geçekleştirilen modernleşme programı sosyo-politik ve kültürel dönüşümleri de beraberinde getirmiştir.

Bu modernizasyon süreci İran şiirinin modernleşmesine ve politikleşmesine yol açmıştır. Meşrutiyet Hareketi ile başlayan şiirin siyasallaşması, Yeni Şiir'in kurucusu olan Nima Yusiç ile devam etmiş, Yeni Şiir akımının içerisinde yer alan Furuğ Ferruhzad da şiirlerinde kadını, toplumun sancılarını ve rejim eleştirilerini ifade etmiştir.

Modernleşme süreci İran Sineması'nda da kendisini göstermiş. Sinemayı dönemin koşullarını ifade etmekte bir araç olarak gören Furuğ Ferruhzad'ın da içinde olduğu Entelektüel Sinema'nın yönetmenleri, İran Sineması'nın gelişmesiyle beraber filmlerinde rejimi eleştiren ve toplum meselelerini yansıtan filmler üretmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Furuğ Ferruhzad, Kadın, İran Şiiri, İran Sineması, Sanat, Siyaset

ABSTRACT

ART AND POLITICS IN THE CASE OF FORUGH FARROKHZAD IN IRAN

NESLİHAN YÜRÜK

The purpose of this study is to analyze the socio-political and cultural transformation of Iran and the position of women through poetry and films of Forugh Farrokhzad as an artist, a poet, a director, and a woman was born into this period.

The process of modernization in the 19th and 20th centuries, especially in the Eastern countries, was experienced in Iran as well. The Economic, social and political modernization program that started in the last period of Qajar and continued during Reza Shah and his son Mohammad Reza Shah period, called the Pahlavi era brought socio-political and cultural transformations.

The modernization process in Iran led to the politicization of Iranian poetry. Politicization of poetry that started with Constitutional Movement continued with Nima Yusij who was founder of the New Poetry Movement and Forugh Farrokhzad was also one of the representatives of New Poetry Movement expressed the woman suffering, the conditions of society and regime criticism in her poetry.

The process of modernization has also shown itself in Iranian Cinema. The Directors of Intellectual Cinema, including Forugh Farrokhzad who used cinema as a tool of expressing the conditions of the period produced films that criticized the Shah regime and stressed the problems that society had to struggle with.

Keywords: Forugh Farrokhzad, Woman, Iranian Poetry, Iranian Cinema, Art, Politics

ÖNSÖZ

Birçok kültürü içinde barındıran İran coğrafyası ve tarihinden önce ilgimi çeken şeyler sanırım dedemden anneme ve sonra bana aktarılan dedemin İran'daki ticaret hikayeleri, izlediğim İran filmleri, okuduğum İran şiirleri, dinlediğim şarkıları ya da görmeye çalıştığım fotoğrafları olmuştur. Lakin her zaman soru sormama ve her defasında daha fazla şaşırmama sebep olan şey bu hikayelerde, filmlerde, şiirlerde, şarkılarda duyduğum, okuduğum, gördüğüm anlatılara sebep olan ya da bu anlatıların sebep olduğu eylemler ve neden bunların anlatıldığı olmuştur.

Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerini okurken, en çarpıcı belgeselini izlerken yahut da filmlere verilen şiir isimlerini fark edince aynı soruları sormaya devam ettim. Bu kadar eril bir ülkede ve ulemanın bu kadar etkili olduğu bir coğrafyada nasıl olabilmişti de Furuğ Ferruhzad bir kadının aşkından, cinselliğinden, kadının ezilmişliğinden ve isyanından, dönüşen toplumun sancılarından bahsetme cesaretini gösterebilmişti? Nasıl olabilmişti de kısmen de olsa sansürden kaçabilmenin manevralarını alegorilerde, şiir gibi filmlerde bulabilmişti? Nasıl da şiiri ve filmi bir başkaldırı, bir eleştiri ve mücadele alanı olarak kullanabilmişti? Bu sorular Furuğ Ferruhzad'ın sanat üretimlerinin toplumsal ve politik incelemesini yapma niyetimi perçinledi.

Böyle bir çalışmada özellikle Furuğ Ferruhzad'ı seçmemdeki amaç, İran toplumu içerisinde ve dönemi için oldukça öncül ve radikal diyebileceğimiz bir biçimde İran'ın ataerkil sistemine, sosyo-politik sancılarına, edebiyat ve şiir çevrelerine karşı bir direniş, karşı duruş sergilemesidir.

Bu çalışma için yapılan literatür taramalarında Türkçe kaynak azlığı ve çoğu kaynağın Farsça olması sebebiyle, yararlanılan literatür mümkün olan Türkçe çeviriler ve İngilizce kaynaklar olmuştur.

Bu çalışmaya başlangıç noktalarımdan biri kişisel tarihim ve İran ise bir diğer başlangıç noktası da Yüksek Lisans programında aldığım İran'da Toplum ve Siyaset dersidir. Bunun için hocam Doç. Dr. Hakan Güneş'e; rehberliği, desteği ve sabrı için danışman hocam Dr. Öğr. Ü. Sinan Yıldırmaz'a sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu çalışma boyunca desteğini eksik etmeyen ve hayatımdaki en büyük tutamaklardan biri olan dostluğu ve varlığı ile hayatımı çiçeklendiren annem Binnaz Keleş'e ve kız kardeşlerime sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Son olarak böyle bir çalışmanın hazırlanmasına ilham almamı sağlayan Furuğ Ferruhzad'ı, şiirlerini ve mücadele etmekten usanmayan kadınları minnetle anıyorum.

İSTANBUL, 2019
NESLİHAN YÜRÜK

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....**iii**
ABSTRACT.....**iv**
ÖNSÖZ.....**v**
GİRİŞ.....**1**

BİRİNCİ BÖLÜM
KAÇARLARDAN PEHLEVİLERE İRAN'DA TOPLUMSAL VE POLİTİK DÖNÜŞÜMLER

1.1. Kaçarlarda Devlet ve Toplumsal Yapı.....**4**
1.2. Kaçarlarda Toplumsal ve Politik Dönüşümler ve Meşrutiyet Devrimi.....**6**
1.3. Pehleviler Döneminde Toplumsal ve Politik Dönüşümler.....**12**
1.3.1. Rıza Şah Dönemi.....**12**
1.3.2. Muhammed Rıza Şah Dönemi ve Beyaz Devrim.....**19**
1.4. İran'ın Modern Kadın Şairi Furuğ Ferruhzad'ın Hayatı.....**25**
1.5. Modern İran'da Kadın Olmak.....**34**

İKİNCİ BÖLÜM
MODERN İRAN ŞİİRİ VE YENİ ŞİİR AKIMI

2.1. Klasik İran Şiiri ve Toplumsal Karşılığı.....**43**
2.2. İran'da Meşrutiyet Hareketi'nin Şiirle İlişkisi.....**44**
2.2.1. Matbuat Kapitalizmi ve Gazeteler.....**44**
2.2.2. Gazetelerin Politik Dili Olarak Şiir.....**47**
2.3 Meşrutiyet Hareketi ile İran Şiirinde Dönüşümlerin Şairleri.....**49**
2.3.1. Meşrutiyetin Kalbi Olan Şairler.....**50**
2.3.2. Meşrutiyetin Sağ Kolu Olan Şairler.....**53**
2.3.3. Meşrutiyetin Sol Kanadındaki Şairler.....**56**
2.4. İran Edebiyatında Bağlılık Akımı ve Siyaset ile Şiirin İlişkisi.....**59**
2.5. Meşrutiyet Sonrası İran'da Yeni Şiir Akımı ve Nima Yusiç.....**62**
2.6. Modern İran Şiiri ve Furuğ Ferruhzad.....**67**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İRAN SİNEMASI VE POLİTİK TARİHİ

3.1. İran Sinemasının Doğuşu.....**72**
3.1.1. İlk Ticari Sinema Gösterimleri.....**73**
3.2. Rıza Şah Döneminde Devlet Müdahaleli Sinema.....**75**
3.2.1. Devlet Destekli Propagandif Filmler ve Yönetmenleri.....**76**
3.2.2. İran'da İlk Uzun Metrajlı Filmler ve Sesli Sinema.....**77**
3.2.3. Ovanes Ohanyans ve İlk Uzun Metrajlı Film.....**78**
3.2.4. İbrahim Moradi ve İlk Konulu Film.....**80**
3.2.5. Abdulhüseyin Sepenta ve İlk Sesli Film.....**82**
3.3. Muhammed Rıza Şah Dönemi İran Sineması.....**85**
3.3.1. İşgal Dönemi ve Sinema Endüstrisinin Durumu.....**85**
3.3.2. Yabancı Ülkelerin Kısa Film Gösterimleri ve Propaganda. **86**
3.3.2.1. Amerika'nın Haber-Film Üzerinden Propaganda Faaliyetleri.....8**6**
3.3.2.2. İngiltere'nin Belgesel ve Haber-Film Üzerinden Propaganda Faaliyetleri.....**88**
3.3.2.3. Sovyetlerin Kültürel Dernekler ve Belgesel Filmler Üzerinden Propaganda Faaliyetleri.....**89**
3.3.3. Ticari İran Filmleri ya da Film-i Farsi.....**91**
3.4. Bir Denetleme Aygıtı Olarak Sansürün Kodları.....**102**
3.5. Bir Alternatif Olarak Entelektüel Sinema.....**107**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
FURUĞ FERRUHZAD'IN ŞİİRLERİNİN VE FİLMLERİNİN SOSYO-POLİTİK ANALİZİ

4.1. İran'daki Sosyo-Politik Dönüşümün Furuğ Ferruhzad Şiirlerine Yansımaları
4.1.1. Furuğ Ferruhzad Şiirlerinde Kadın Temsillerinin Sosyo-Politik Analizi.....**116**
4.1.2. Furuğ Ferruhzad Şiirlerinde İran Toplumu ve Rejim Eleştirisi.....**125**
4.2. İran'daki Sosyo-Politik Dönüşümün Furuğ Ferruhzad Filmlerine Yansımaları

4.2.1. Bir Ateş (Yek Ataş) Filmi.....**136**
4.2.2. Su ve Isı (Ab u Germ) Filmi.....**137**
4.2.3. Ev Karadır (Hane Siyah Est) Filmi.....**137**

SONUÇ.....**143**
KAYNAKÇA.....**147**

GİRİŞ

"ben bu başına buyruk adayı
okyanusun kasırgasından
ve yanardağ patlamalarından geçirdim
ve paramparça olmak, o parçalanamaz varlığın sırrıydı
ki en küçük zerresinden güneşler doğdu"[*]

İran, Meşrutiyet Hareketi ile başlayan ve ardından Rıza Şah ve oğlu Muhammed Rıza Şah tarafından daha kapsamlı bir biçimde devam ettirilen bir modernleşme süreci geçirmiş; bürokrasiden orduya, eğitimden basına, kadınlardan çocuklara, dilden gündelik hayatın pratiklerine kadar birçok alanını dokunaçlarıyla sarmalamıştır. Pehleviler döneminde yapılan sosyal, kültürel, politik ve ekonomik reformlarla beraber yine devletin "makbul kadın" tahayyülü içerisinde Batılı ve modern bir kadın inşası da öngörülmüştür. Lakin Meşrutiyetle başlayan bu modernizasyon süreci içerisinde devlet tarafından sunulan, desteklenen devlet feminizmi ve kadına bakış İran'da kadın hakları için mücadele veren ve kadının konumunu tartışan bir grup İranlı kadın tarafından sorgulanmış; bu dönem örgütlü veya bağımsız kadınların seslerini yükseltmelerine tanıklık etmiştir.

Bu kadınlar içerisinde yer alan ve sanat icra etmeye çalışan Furuğ Ferruhzad da önce kendi hayatında maruz kaldığı ardından, İran'da daha önce hiçbir kadın şairin cesaret edemediği konulara değinerek İran'ın ataerkil edebiyat çevrelerinin eleştirilerine ve itibarsızlaştırma politikalarına maruz kaldığı durumlarda şiirleri aracılığıyla mücadele etmeye çalışmıştır. Modern İran sanatında üzerine yapılan çalışmalarda biricikliği sabitlenen Furuğ Ferruhzad, sadece edebiyat ve sinema alanında değil dönemin sosyo-politik koşulları içerisinde bir kadın olarak da eril egemenliğe meydan okuyan bir figür olmuştur. Furuğ Ferruhzad tüm bu reformlara rağmen dönemin mevcut koşullarında kadının hala nasıl bir sıkışmışlık içerisinde kaldığını kendi hayatını şiirlerinde göstermiş, politik krizlerin içerisinde dönüşen ve tepki gösteren toplum kesimlerini şiirlerinde ve filmlerinde aktarmıştır.

[*] Furuğ Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri,** çev. Makbule Aras, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s.106

Bu tez çalışmasında İran'daki modernizasyon sürecinin topluma ve bu toplumun bir grubunu teşkil eden kadınlara nasıl yansıdığı; bu dönem içinde yaşamış şair, yönetmen, bir kadın olarak Furuğ Ferruhzad'ın rejimi ve modernleşme süreciyle devam eden toplumsal ve politik gerilimleri sanat çalışmalarında nasıl ifade ettiği incelenmeye çalışılmıştır.

Birinci bölümde Ferruhzad'ın çalışmalarını ne tür sosyo-politik ve kültürel koşullar içinde ürettiği anlayabilmek ve çalışmalarını bu koşullar ışığında daha iyi analiz edebilmek için Kaçarlar ve Pehleviler dönemine mercek tutulacak, Kaçarların son dönemindeki toplumsal ve politik yapının incelenmesinin ardından Meşrutiyet Devrimi kültürel ve toplumsal boyutuyla incelenmeye çalışılacak, Rıza Şah ve oğul Muhammed Rıza Şah dönemi meydana gelen toplumsal ve politik dönüşümler incelenecektir. Ardından Furuğ Ferruhzad'ın şair ve kadın kimliğini oluşturan diğer bir etmen olan hayatı ve ailesi ve son olarak dönemin İran'ında kadının yeri ve Furuğ Ferruhzad'ın bir kadın sanatçı olarak tavrı üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde dönemin edebiyatında çoktan kendini göstermeye başlayan değişimleri ve edebiyat alanında modern olarak tanımlanan ve klasik İran edebiyatından belli noktalarda kesin kopuşları temsil eden, içinde Furuğ Ferruhzad'ın da yer aldığı Yeni Şiir ya da "Günümüz Şiir" akımı incelenecektir. Bahsedilen Modern İran Edebiyatı'nın içeriği, özellikleri ve hangi sosyo-politik ve kültürel koşulların yansıması olduğu incelenmekle beraber, bu dönemde kendini göstermeye başlayan İran'daki Edebiyatta Bağlılık akımının ne olduğu ve Furuğ Ferruhzad'ın şiirini hangi noktalarda etkilediği ile Ferruhzad'ın Modern İran Edebiyatı'nın gelişimine katkıları sergilenecektir.

Üçüncü bölümde 1800'lerin sonunda dünyada henüz keşfedilen sinemanın İran'daki macerası anlatılarak, sinemanın saraydan çıkıp kitlelere erişmesiyle gerek devletin gerekse muhalif entelektüeller ve sanatçılar tarafından nasıl bir hegemonya ve karşı hegemonya aracı olarak kurgulandığı, bir kültürel ideolojik aygıt olarak bir mücadele hattı haline gelebildiği üzerinden, 1960'ların sonuna kadar olan dönemin İran sineması ve filmlerinin bir analizi yapılacaktır. Ardından Furuğ Ferruhzad'ın bir sinemacı olarak içerisinde yer alıp şekillenmesinde katkı sunduğu Entelektüel Sinema açıklanmaya çalışılacaktır.

Son bölümde Pehleviler dönemindeki dönüşümlerin Furuğ Ferruhzad

şiirlerine ve filmlerine yansımaları analiz edilecektir. Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerindeki kadın temsilleri üzerinden dönemin toplumunun, devletinin kadına bakışı anlaşılmaya çalışılacak, Ferruhzad'ın bu bakışa nasıl bir tepki verdiği incelenecektir. Furuğ Ferruhzad'ın bazen yardımcı yönetmen bazen senarist ve bazen bizatihi yönetmenliğini yaptığı filmleri incelenerek, filmler üzerinden bu dönemdeki toplum algısı ve rejim politikalarının sonuçları izlenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAÇARLARDAN PEHLEVİLERE İRAN'DA TOPLUMSAL VE POLİTİK DÖNÜŞÜMLER

1.1.Kaçarlarda Devlet ve Toplumsal Yapı

İran'da devlet ve toplum yapısını anlayabilmek için Meşrutiyet öncesinde başlayan modernizasyon sürecini ve bu sürecin başladığı Kaçarların son döneminde yaşanan dönüşümleri incelemek gerekmektedir. Dolayısıyla uluslararası kapsamda dünyanın yeniden düzenlendiği döneme denk düşen ve Kaçarların da saltanatı devam ettirmek için bu düzene ayak uydurma çabalarının yaşandığı 19. yüzyılın başındaki devlet ve toplum yapısı ve dönüşümlerinin incelenmesiyle başlanacaktır.

Kaçarlar dönemi devlet yapısı, şahın son sözü söylediği monarşi yönetimine dayanmaktadır. Lakin şahın son sözü söylemesi dahi bürokrasinin oldukça zayıf olmasından dolayı, şahı belli baskı grupları ile uzlaşmaya ve beraber hareket etmeye zorlamıştır. Ulema, pazar ve toprak sahipleri olan aşiretler şahın imparatorluğu yönetme biçiminde en ağırlığı olan baskı grupları olmuştur. Bunların içerisinde ulemanın etkisi oldukça önemlidir. Çünkü ulema özellikle Safeviler döneminde sosyo-politik ağırlığını oldukça güçlendirmiş, Kaçar döneminde şahın siyasi otoritesinden çok daha fazla güç sahibi olmuştur. Ulema sınıfının siyasi otorite olan devlete karşı gücünün artması, dini yapıdaki birkaç dönüşüme dayanmaktadır. 18.yüzyılın sonuna yakın ulema içerisinde dini bir doktrin ayrılığı üzerine tartışmanın seyri ulemanın rolünü de değiştirir. Kuran, hadisler ve imamların öğretilerinin yeterli olduğunu savunan Ahbariler ile müctehidlerin kendi fikir ve deneyimleri yoluyla dini yasalar ve esas kurallar konusuna yorum getirmeye ciddi bir önem veren Usuliler arasındaki dini doktrin tartışmasını, 19.yüzyıldan itibaren Usuliler'in kazanması ulema sınıfında hakimiyet kurup ardından siyasi konularda daha fazla söz sahibi olmalarına yol açmıştır. Şahın aksine ulema, içinde yaşadığı toplumda bireylerin doğumundan ölümüne günlük hayatlarını ilgilendiren her konuda, örneğin toplulukların anlaşmazlıklarını şer'i mahkemelerde çözerek, medreseler yoluyla onları eğiterek, nikah yoluyla sosyal ilişkilerini düzenleyerek,

halkla çok güçlü bir bağ kurmuştur. Ayrıca Bazari olarak adlandırılan çarşıyla sosyal bağları da ulemanın ticaret üzerinde de ciddi bir etki sahibi olmasını sağlamış, mali açıdan şahtan azade olmaları onlara bir özerklik kazandırmıştır.[1]

Bir diğer toplumsal sınıf olan Bazariler yani çarşı mensubu küçük atölye ya da dükkan sahibi esnaf ve tüccarlardan oluşan mülk sahibi geleneksel orta sınıftır. İş insanlarından, tüccar ve zanaatkarlardan oluşan bu sınıf ulema sınıfının denetiminde olan çarşının camilerini, medreselerini, mekteplerini ve dini hayır kurumlarını finanse ettikleri için ulema ile hem mali hem de sıkı sosyal bağları mevcuttur. Dolayısıyla kimi meselelerde ulema ile ittifak halinde olmuşlardır.[2]

Ulemanın etkisinin yanı sıra toplumun bir kesimini oluşturan aşiretlerde sözü dinlenen ileri gelenlerin de ağırlığı vardır. Toplum kesimlerinin yaklaşık yüzde 25-30'unu oluşturan aşiretler farklı etnik, kültür, dil ve din etrafından çeşitlenmiş küçük cemaatler şeklinde örgütlenmişken, nüfusun yarısını oluşturan kesim köylü halktı. Köylü kesimin çoğu çalıştığı toprakların mülkiyet hakkına sahip değildi ve ortakçı olarak çalışmaktaydılar. Kırsal kesimi oluşturan köylerin sahipleri olan aristokrat toprak sahiplerinin çoğu kırsal kesim dışında yaşarken, bu toprak sahipleri şah, şahın ailesi, dini vakıflar, zengin tüccarlar, aşiret şeyhleri, hükümet mensuplarıydı. Avrupa'daki feodal yapıya bazı yönleriyle benzeyen bu sistemde köylüler adeta serf gibi çalışmakta, toprak sahipleri asker besleyerek kendilerine ait ordu oluşturabilmekteydi.[3]

Kentlere yakın köyler haricindeki kırsal kesimdeki ekonomik yapı içine kapalı ve kendi kendine yeten bir biçimde sürmekteydi. Köylü ihtiyacı olan gıda maddelerini, giysi ve araç gereçlerini kendileri tüketmek için üretmekteydi. Köyün idari işlerinden sorumlu olarak köy halkının ortak kararı sonucu belirlenen "kethüda", anlaşmazlıkların çözülmesinde bir arabulucu, yargıç, toprak işlerinin yürütülmesinde bir kolaylaştırıcı, vergi toplanmasına destek sunan bir vergi memuru, köylülerin dış dünyayla, toprak sahipleriyle ve şehir memurlarıyla iletişiminde bir

1 Muhammed-Reza Djalili, Thierry Kellner, **İran'ın Son İki Yüzyıllık Tarihi**, çev. Reşat Uzmen, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, 2011, s. 36-39.
2 Ervand Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, New Jersey, Princeton University Press, 1982, s. 34.
3 Ervand Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, çev. Dilek Şendil, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 27-33.

diplomatik temsilciydi. Nüfusun yüzde 20'sini oluşturan kentli toplum ulema, devlet memurları, esnaf ve zanaatkarlar ile ailelerinden oluşmaktaydı. Bu kentleri valiler, mahalleleri ise tıpkı köylerdeki gibi kethüdalar idare etmekteydi.[4] Bir diğer toplumsal sınıfı temsil edenlerse kentlerdeki modern alt sınıfı oluşturan maaşlı çalışanlar; esnaf işçileri, ev hizmetlileri, işçiler, inşaat işçileri, yevmiyeli işçiler, çıraklar ve hamallardı. Maalesef topraksız köylünün ve kentli işçilerin şahın yönetiminde herhangi bir etkisi söz konusu dahi değildi.[5]

1.2. Kaçarlarda Toplumsal ve Politik Dönüşümler ve Meşrutiyet Devrimi

Kaçarların Fati Ali Şah döneminde ordu harcamalarının artması ve bunu karşılamak için vergilerin arttırılması ülke içerisinde huzursuzluklara, Rusya'ya ve Britanya'ya karşı alınan askeri yenilgiler ise nihayetinde ticari kapitülasyonlara yol açmıştır. Bu durumda yerel pazar üreticisi ve çarşı, vergilerin yüksek ve ithal malların ucuz oluşu sebebiyle çok daha fazla zarar görmeye başlamıştır. Askeri yenilgiler ve ardından gelen kapitülasyonlar, tüccarlar ile halk içerisindeki huzursuzluklar öncelikle askeri alanda modernleşme ihtiyaçlarını doğurmuştur. Bununla beraber Avrupa ülkelerinin müdahaleleri nihayetinde uluslararası pazarla temas kurmak da Kaçarların artık ticari, askeri ve diplomatik ilişkilere girdiği ülkelerle denk teknoloji ve bilgiye erişme zorunluluğunu yarattı. Komşu ülkelerinde denk zamanlı meydana gelen modernleşme hareketleri Kaçarlara da kaçınılmaz bir biçimde sirayet etti. Böylece saray üyelerinden olan Abbas Mirza'nın girişimleri ile ilk adımlar atıldı.[6]

Askeri kayıplar sonucu Abbas Mirza'nın orduyu modernleştirme çabası Avrupa'dan eğitmenler davet ederek hatta Avrupa'ya bilimsel gelişme ve teknoloji üzerine eğitim almaları için İngiltere'ye öğrenci göndererek başlamıştır. Abbas Mirza'nın mali desteği ile gidenler arasında özellikle dil ve felsefe üzerine öğrenime giden Mirza Salih'in İngiltere'de bir gazetede çalışmaya başlayarak hem gazete hem

4 **Ag.e**., s. 35-41.
5 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 34-35.
6 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 50-53; Cihat Aydoğmuşoğlu, **Abbas Mirza (1789-1833) ve Dönemi**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.IV., No:19, 2012, s. 135-136.

de matbaa ile tanışması, Avrupa seyahatini yazarak İngiltere'deki yönetimin nasıl işlediğine dair izlenimlerini kaleme alması, Avrupa'yı saran modern fikirlerle tanışması ülkeye döndüğünde İran'ın hem modern kültürüne hem de siyasi kültürüne ciddi katkılar sunacak sonuçlar doğurmuştur. Matbaayı İran'a getirmesi, ilk gazeteyi basması her ne kadar uzun soluklu olmasa da İran'ın "matbuat kapitalizmi" ve basınla tanışmasına vesile olmuş, Meşrutiyet Hareketi'nde inanılmaz bir öneme haiz olacak olan gazetecilik ve düzyazı ile dilin sadeleşmesi halka ulusçuluk, özgürlük, demokrasi, eşitlik gibi fikirlerle ulaşmanın ilk adımlarını sağlamıştır.[7]

Abbas Mirza'nın babasından önce ölümü reformları sekteye uğratmış olsa da Abbas Mirza'nın oğlu Muhammed Şah'ın ardından gelen Nasreddin Şah döneminde, şah tarafından 1852'de öldürülünceye kadar başbakan olarak çalışan Mirza Taki Han Farahani, bilinen adıyla Emir Kebir, Abbas Mirza'nın başlattığı reformları devam ettirmiştir. Fransa'daki politeknik tarzı bir eğitim modelini uygulayarak Darülfünun'u kurmuş, vergi toplanmasına, gelir dağılımının düzenlenmesine, merkezi bir bütçe oluşturulmasına ve hukuk alanında düzenlemelere yönelik reformları uygulamaya koymuş, yerel üreticileri ve dış ticareti destekleyici ekonomik düzenlemeler yapmıştır. Bununla beraber ülkede modern bir endüstri başlatma çabaları altyapı eksikliği ve devletin çıkarına olmaması sebebiyle birkaç fabrika ile sınırlı kalmış, lakin tarımda yaptığı reformlar daha az altyapı gerektirdiğinden endüstrileşme çabalarından daha başarılı olmuştur.[8]

Emir Kebir'in uygulamaya koyduğu reformlar arasında Darülfünun'un kurulması ülkedeki modern kültürün ve siyasi kültürün dönüşümünde önemli adımlardan biri olmuştur.[9] Abbas Mirza'nın askeri modernizasyon için başlattığı ve İngiliz, Fransız müsteşarlar, Ermeni tüccarlar, Batılı misyonerler ile başlayan tercüme faaliyetleri Avrupa'dan dönen öğrencilerle devam etmiştir. Darülfünun'daki öğrenim için gerekli olan akademik kitapların çevirileri, matbaanın gelişi ile bu tercüme kitapların çoğaltılması, kitap türlerinin coğrafya, fen bilimleri, felsefi

7 Mansoureh Ettehadieh Nezam-Mafi, "Qajar Iran", **The Oxford Handbook of Iranian Histroy**, der. Touraj Daryaee, Oxford University Press, Newyork, 2012, s. 324; Hamid Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007,s. 59-62.

8 Gene R. Garthwaite, **The Persians**, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, s.197-202; Nikki R. Keddie, **Modern Iran: Roots and Results of Revlution**, Yale University Press, New Haven and London, 2006, s. 49.

9 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk** s. 66-67.

kitaplara kadar genişlemesi fikri dönüşümlerin bir diğer ayağı olmuştur.[10]

Abbas Mirza'nın Avrupa'ya gönderdiği öğrencilerden olan Mirza Salih Şirazi'nin İngiltere'deki gazete deneyimi ile matbaayı getirip ilk gazeteyi basmaları her ne kadar kısa bir zaman için devam etse de, Emir Kebir'in desteğiyle ilk ulusal gazete olan "*Vakayi-i İttifakiye"* (Olayların Tarihi) çıkarılır. Gazetede hükümet kararları, saray ve eyalet haberleri, yurt dışında gelişen olaylar haber edilmiştir.[11] Basılan ilk gazetelerin öncelikli olarak saray erkanı ve memurlarına ulaşması, çoğu okuma yazma bilmeyen ya da çok az bilen halkın kahvehanelerde, sokaklarda yüksek sesle okunan gazetelerdeki makaleleri tartışmalarına ve haber almalarına mani olamamıştır.[12]

Seküler okullara eş zamanlı olarak gazetelerin özellikle Meşrutiyetle beraber ciddi boyutta bir özgürlüğe kavuşarak artması, entelektüellerin ve edebiyatçıların muhalif makaleleri, şiirleri ve öyküleri dönemin kültürel dönüşümüne de damga vurmuştur. Dolayısıyla sosyo-kültürel ve politik meselelerin hararetlice birbiriyle ilişkili giderek tartışılması, kitlelerin siyasallaşmasında edebiyatın ve gazetenin nasıl kesiştiğini de gözler önüne sermektedir. Nihayetinde reform düşünceleri sadece saraydan çıkmamış, bu yüzyılda önemli entelektüeller yetişmiştir. Bunların arasından edebiyatçı Mirza Feth Ali Ahunzade bir diğeri Mirza Ali Ekber Dehhoda olmak üzere Abdurrahim Talibof, Mirza Ağa Han Kirmani, Şeyh Ahmet Ruhi, Mirza Salih Şirazi gibi birçok entelektüel gerek çevirileri gerekse tarih ve politik düşünce yazıları ve kitaplarıyla dönemin fikri dönüşümüne ciddi katkılar sunmuşlardır.[13]

Toplumsal uyanışı ve politik dönüşümü tetikleyen önemli gelişmelerden bazıları ise İran ekonomisinin yeniden düzenlenen dünyanın uluslararası ekonomik düzenine ve pazarına uygun hale gelecek biçimde dahil olmasıdır. İran'ın belli başlı eyaletlerinde açılan fabrikalar, Tahran, Tebriz, Meşhed, Reşt'te açılan elektrik santralleri, yerli sanayiyi uluslararası rekabetten korumak için anonim şirketlerin

10 Yılmaz Karadeniz, **"**İran'da Tercüme Faaliyetleri ve İran'da Tercüme Edilen İlk Kitaplar (1830-1904)", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.V, N.21, 2012, s. 180.
11 Abbas Amanat, **Iran: A Modern History**, New Haven and London, Yale Univesty Press, 2017, s. 348-349.
12 Vera Kubickova, "Persian Literature of 20th Century", **History of Iranian Literature**, der. Jan Rpka, Doordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1968, s. 363.
13 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk,** s. 69-71, 107-108.

kurulması bunlardan birkaçıdır.[14] Lakin İran ekonomisi, kendisini küresel ekonomiye dahil etmeye çalışan endüstrileşmiş, üretim teknolojilerinde ilerlemiş Avrupa ülkeleri için malını satacak bir pazar olmaktan öteye geçememiştir.[15] Önce Rusya ile başlayan ekonomik tavizler, İngiltere ile devam etmiş, bir yandan da İran'ı pazar olarak uygun şartlara getirebilmek için birtakım altyapı reformları teklif edilmiştir. Telgraf ve posta sisteminin kurulması, eski yolların iyileştirilip yeni yolların inşası, bankaların kurulması bunlardan sadece birkaçıdır. Kültürel ve ekonomik modernizasyon İran'ı sadece uygun bir pazar haline getirmemiş, ekonomik tavizler aynı zamanda yerel üreticiyi, çarşıyı, çarşı ile hem sosyal hem de sıkı ekonomik bağları olan ulemayı ve nihayetinde çiftçiyi, köylüyü ciddi anlamda zarara uğratmıştır.[16]

Genel olarak ithalat ve ihracat değerlerine bakan uzmanlar İran'ın modernleştiğini ve zenginleştiğini belirtirken, sahaya inip kent ve köy ekonomisini detaylı inceleyenler gelir dağılımındaki gittikçe büyüyen uçuruma, ciddi boyutlara varan Batı ekonomisine olan bağımlılığa, yoksul kesimi daha da çok vuran sosyo-ekonomik tabakalaşmaya dikkat çekmişlerdir. Bununla beraber eyaletler arası ve kentler arası ulaşım ve iletişimi hızlandıran, kolaylaştıran yol, telgraf, gazete gibi iletişim ve ulaşımda birkaç altyapı sorununun iyileştirilmesi sadece devletin tüm eyaletlerden haberdar olabilmesini ve malların daha kolay ve ucuz taşınmasını değil aynı zamanda sarayın ekonomi ve devlet yönetiminden artık zarar görmeye başlayan kentli ve köylü kitlelerin de birbirlerinden haberdar olmalarını, protestolar için daha hızlı örgütlenebilmelerini sağlamıştır. Bunun etkisi ileride özellikle Tütün Yasası Protestosu ve Meşrutiyet Devrimi'nde görülmüştür.[17] İran'ın çeşitli bölgelerinde alt sınıftan kadınların da dahil olduğu ekmek ayaklanmaları ve isyanlar her ne kadar bastırılmış da olsa gelir dağılımındaki eşitsizliği, geçim derdini ve Avrupalı tüccarların sömürgeci olarak algılanmasını engelleyememiştir.[18]

1843'te başlayan ve on sene süren, ortaçağ Şiilik öğretisine dayanan, birçok

14 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, 2008, s.57-56.
15 Jacques Adda, **Ekonominin Küreselleşmesi**, çev. Sevgi İneci, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 9-11, 51-58, 61-62.
16 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 58-61.
17 Homa Katouzian, **The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran**, Haven and London, Yale University Press, 2010, s.159; Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 58.
18 Kddie, **Roots and Results of Revolution** , s. 32.

köylü ve kentli yoksul kesimde heyecan uyandıran Babi Hareketi, bu süre zarfında yoksul köylülerle kentteki zor durumdaki işçilerin Reşt'te (1851), Taleş'te (1869), Gilan'da (1874) yaptıkları kalkışmalar ve protestolar[19] ve en nihayetinde ekonomik imtiyazlardan bir tanesi olan ve Nasreddin Şah tarafından onaylanan Tütün Yasası, sarayın yönetiminden ve ekonomik gidişattan memnun olmayan sınıfları bir araya getirmiş; üst sınıflardan alt sınıf kentli kadınlara değin katılımın olduğu ve çarşı, tüccarlar, ulema, reformcu entelektüeller arasında sağlanan ittifakla Tütün Protestosu gerçekleştirilmiştir. Ardından Şah geri adım atarak yasayı iptal etmek zorunda kalmıştır.[20] İstanbul'da basılan dönemin muhalif gazetesi olan ve Mirza Ağa Han Kirmani'nin editörlüğünü yaptığı *"Ahter"* (Yıldız)'de tüccar ve çiftçilerin endişeleri dile getirilerek, gazete kitleleri mobilize etmiştir. Ervand Abrahamian'dan alıntı ile gazetede şu ifadelere yer verilmiştir:

> "İmtiyaz sahibinin küçük bir sermaye ile çalışmaya başlayacağı ve tütünü yetiştiricilerinden ucuza satın alıp tüccarlara ve üreticilere daha yüksek fiyatlar için satacağı ve tüm karların İngilizlerin cebinde kalacağı açıktır. İranlı tüccarların İran'dan tütün ihraç etme hakları bulunmadığından, eskiden bu ticaretle uğraşanların işlerini bırakmaları ve başka işler bulmaları zorunlu olacak. İmtiyaz sahibi, bu işle uğraşan kaç tüccarın işsiz bırakılacağını ve başka meslekler bulmakta ne kadar zorlanıp zarar göreceklerini dikkate almamaktadır."[21]

Ekonomik tavizlerle gelen uluslararası dünya ekonomisine hazırlıksız uyum, hem çarşı ve pazarı hem de işçiyi, köylüyü koruyamayan aksine giderek yoksullaştıran ekonomik koşulların getirdiği halk isyanları, sarayın sert bir biçimde ayaklanmaları bastırma telaşı, diğer yandan Avrupa'ya öğrenci göndermeyle başlayan, Darülfünun ve matbuat kapitalizmi ile fikirsel dönüşümlerin olgunlaşması ve hem içerde hem de dışarıda bir entelektüel sınıfın oluşmasına; iletişim teknolojilerinin ülkeye girmesiyle telgraf, gazete ile kitlelere daha hızlı ulaşabilme ve onları mobilize edebilme imkanı sunmuş, nihayetinde Babi doktrininin bir savunucusu olan Mirza Rıza Kirmani'nin 1896'da Şah'a suikast düzenlemesi sadece Şah'ın değil Kaçarların da sonunu getirmiş ve Meşrutiyet Devrimi'nin fitilini

19 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 71-73.
20 Keddie, **Roots and Results of Revolution**, s. 62.
21 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 73.

ateşlemiştir.[22]

Şah'tan sonra yerine gelen oğlu Muzaffereddin Şah'ın liberal politikaları muhalifleri sakinleştirememiş, nihayetinde Meşrutiyet Hareketi 1905 Eylül'ünde başlamış ve 1908'de petrolün bulunması ve yavaş yavaş başlayan petrol imtiyazları ardından gelen Rusya, Amerika ve İngiltere müdahaleleri, sonrasında başlayan Birinci Dünya Savaşı ve Sovyet Devrimi ile beraber 2. ve 3. Meclis tartışmalı mücadelelerin odak noktası olmuştur. Ülke yabancıların işgali ile kaosa sürüklenmiş, 1921'de Rıza Şah'ın darbesiyle ülke yeni bir evreye girmiştir.[23]

Kaçarlarda reformların uygulanması, Avrupa tekniği ve fikirleriyle tanışılması, uluslararası ekonomi düzenine dahil oluş, nihayetinde gelen Meşrutiyet Devrimi ülkenin toplumsal ve politik alanında çeşitli cereyanlara ve dönüşümlere sahne olmuştur. Dabaşi, belirlenmeye başlayan yeni toplumsal sınıfları şöyle dile getiirir:

> "Siyasal iktisadındaki bu esaslı zayıflığa rağmen, İran'da yeni sosyal sınıflar ortaya çıkmaya ve gerek sivil toplumun gerekse ona bağlı siyasi camianın normatif sahalarını genişletmeye başladı. (…) Tüccar sınıf, sömürgeci mukavelelere ve yabancı yatırımlara karşı sesini yükselttikçe, sınıf bilinci artıyor, bunun sonucunda da yerli ekonomide yeni (ama yapısal bakımdan zayıf) bir burjuvazi söz sahibi olmaya başlıyordu. Küçük ölçekli fabrikalarla birlikte ortaya çıkan işçi sınıfı ise ekonomik açıdan zayıf ve yapısal bakımdan tamamlanmamış olmasına karşın, sendika ve loncaların kademeli oluşumuna katkıda bulundu. (…) Ruhban sınıfındaki parçalanma sonrasında -dünyada olup bitenlerden haberdar olan- şehirli entelektüeller bir yüzyılı aşkın bir toplumsal ve düşünsel eylemcilik geleneğini arkalarına almak suretiyle siyasi sahnede boy göstermeye başladı. (…) Kadınlar ile dinsel azınlıkların siyaset sahnesine çıkmasıyla beraber, İran'da modem ulus-devlet bağlamında bir yurttaşlık -kentsel veya kırsal, dindar veya seküler, cinsel ya da etnik kimliklerden azade bir yurttaşlık- anlayışı doğuyor ve (kırılgan bir şekilde de olsa) gelişmeye başlıyordu. Bağımsız ve sözünü esirgemeyen bir basının yükselişi ve önemli halk entelektüelleriyle devrimci liderlerin ortaya çıkışı da demokratik kurumların devrimci biçimlenişine eşlik eden gelişmeler arasındaydı."[24]

Geleneksel orta sınıf olan çarşı ve tüccarlar 1800'lerde kendi kentlerindeki çarşı üzerinden örgütlenirken telgraf ve yolların iyileştirilmesi ile beraber diğer çarşılarla daha yakın ilişkiler kurmaya başlamıştır. Bunun yanında İran'ın uluslararası

22 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk,** s. 83-85.
23**A.g.e.**, s. 94, 98; Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 77-85.
24 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk** s. 102-103.

ekonomiye girişi aynı zamanda yerel tüccarların İran ekonomisine daha çok dahil olmasına yol açmıştır. Bu da ülke çapında giderek politize olan ve birbirinden haberdar daha geniş bir orta sınıfı ortaya çıkarmıştır.[25] Sadece tüccar sınıfı değil saraya karşı mücadele aynı zamanda kente gelen yoksul işçileri, işsizleri, kadınları, ulemayı, Müslüman olan olmayanı uzlaştırmış, profesyonel bir orta sınıfı da dahil etmiştir. Özgürlük, eşitlik fikirleri ve yabancı ülkelerin müdahaleleri nihayetinde İran'da yaşayanların kimlik algısını değişikliğe uğratmış, ulus fikri giderek güçlenmeye başlamıştır. Hakimiyetin ve siyasi gücün kitlelerden gelebildiği fikri Meşrutiyet Devrimi'yle kendini göstermiş, sarayın otoritesi yıkılmıştır. Böylece saraya ve yabancı ülkelere karşı bir ulus olarak İran kimliğinde vücut bulan bir siyasallaşma süreci gelişmiştir.[26]

1.3. Pehleviler Döneminde Toplumsal ve Politik Dönüşümler

1.3.1. Rıza Şah Dönemi

Rıza Şah tahta geçtikten sonra yaptığı reformlar ile devleti yeniden inşa etmeyi amaçlamıştır. Bürokraside, orduda, eğitimde, ekonomide, adalet sisteminde ve kültürel alanda reform politikalarını uygulamıştır. Devlet yeniden inşa edilirken bürokratik kurumlar genişletilmiş, İçişleri, Eğitim ve Adalet bakanlıkları bu dönemde kurulmuş 1941'e gelindiğinde bakanlık sayısı 11'e çıkarılmıştır. Reformları uygulayabilmek için vergi sisteminde iltizam uygulaması kaldırılarak etkin bir vergi toplama sistemi oluşturulmuş ve petrol gelirleriyle beraber, genişletilen bakanlıklarda çalışan devlet memurları ve ordu mensupları için yeterli maddi kaynak sağlanmıştır. Orduyu geliştirmek, devlete bağlılığı güçlendirmek ve İran kimliğini pekiştirmek için zorunlu askerlik uygulaması getirilir. Ülkedeki vilayetler artırılıp, merkezi bürokrasi ile rejimin yereller üzerindeki kontrolü sağlanır. [27] Devletin inşası kapsamında genişletilen bürokrasi sonucunda yeni kamu hizmeti çeşitli toplumsal tabakalara özellikle geleneksel ve modern orta sınıfa yüksek bürokratik memuriyetlerde yeni iş

25 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 58-59.
26 Garthwaite, **The Persians**, s. 219-220.
27 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 85-96.

olanaklarını sağlar.[28] Ordu ve bürokrasinin büyümesi kentleşmeyi de beraberinde getirmiş, neredeyse tüm kamu hizmetleri başkent Tahran'da toplanmış ve tüm kararların merkezi Tahran olmuştur. Tahran'ın büyümesi aynı zamanda meslek sahibi bir kentli sınıfın da büyümesine yol açmıştır.[29]

Rıza Şah, devleti güçlendirmek adına bürokrasi ve orduda yaptığı reformların yanı sıra ulusal bilinci pekiştirmek, modern, seküler bir "makbul vatandaş" inşa edebilmek adına eğitimden kamusal alana, hatta gündelik yaşamda kılık kıyafete kadar bir dizi politika uygulamaya koyar. Erkekler, zorunlu askerlik ile hem ordunun asker ihtiyacını karşılarlar hem de geleneksel yaşamdan çekilerek Farsça konuşmaya mecbur kılınırlar. Aynı zamanda Şah'a, bayrağa ve ülkeye bağlılık sunacakları bir teşkilata dahil edilirler. Zorunlu askerlik uygulaması ile beraber kimlik belgesi ve soyadı alma zorunluluğu da getirilerek devletle birey arasında yurttaşlık, yurtseverlik kavramları üzerinden bir bağ kurgulanmaya çalışılır, devlete aidiyet güçlendirilmek istenir.[30]

Modernleşme çabası en yoğun biçimde hukukun sekülerleşmesinde ve bununla ilişkili olarak kültür reformunda görülür.[31] Yargıda yapılan reformlar ulemanın rolünü kademeli olarak azaltmış, Medeni Kanun, Ceza Kanunu ve Ticaret Kanunu'nda Şer'i hukuka da yer verilen bir Fransız modeli oluşturulmuş. Ticaret Kanunu, ticari meselelerde ve Batı ile ticari ilişkilerdeki ulema etkisini azaltmıştır. Medeni ve Ceza Kanunu'yla evlenme, boşanma veya ceza hükümleri konusunda ulemanın etkisi zayıflatılmış, en nihayetinde 1940'ta Şeriat Mahkemeleri kaldırılmış, ulemanın destekten yoksun itirazları cevapsız kalmış ve sadece belli konularda yetki verilmiştir. Lakin yeni yargı sistemi de diğer reformlar gibi küçük bir azınlığı etkileyebilmiş, orta ve üst sınıftan küçük bir kesime hizmet verebilmiştir. Yargıda yapılan reformlar sadece ulemanın etkisini azaltmamış aynı zamanda vergi düzenlemeleri, iç güvenlik ve merkezileşme ile uluslararası ticarete uygun modern bir ekonominin de yasal boyutunu hazırlamıştır.[32] Sözgelimi yeni kıyafet kanunları

28 Katouzian, **The Persians,** s. 214.
29 Keddie, **Roots and Results of Revlution**, s. 89.
30 Abrahamian**, Modern İran Tarihi, s.** 104.
31 Gene R. Garthwaite, **İran Tarihi, Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, çev. Fethi Aytuna, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2011, s. 211.
32 Keddie, **Roots and Results of Revlution,** s. 89-90.

ile geleneksel ve yerel kıyafetlerin –kayıtlı din adamları hariç- yerini Batı tarzı pantolon ve ceket alır. "Pehlevi Başlığı" adı verilen şapka artık ulusal birlik sembolü haline gelir. Kılık kıyafet kanunu kadınları da kapsamıştır. Kamusal alanlarda kadınlara peçe takma yasağı getirilir. Peçe takmayan kadınların rahatsız edilmemesi ve aynı zamanda kanuna uymayan kadınların takibi için polislere talimat verilmiştir. 1930'lar İran'ında bu kanuna ilk sıcak bakanlar çoğu üst sınıf mensubu ailelerin Batı eğitimi gören kadınları ile Avrupa'dan dönen İranlıların yabancı eşleri ve dinsel azınlıkların orta sınıf kadınları olmuştur. Daha muhafazakar olan ve alt sınıfa mensup kadınlar tarafından çok da hoş karşılanmamıştır. [33]

Rıza Şah'ın modernleşme projesine yönelik reformlarından bir diğeri, endüstri, altyapının iyileştirilmesi ve kentleşmeydi. Altyapı reformundan en dikkati çekense demiryolu sistemiydi. Ülkenin ekonomik açıdan kritik öneme sahip olan Huzistan, Mazenderan, İsfahan gibi kentleri ve yerel pazarları birbirine bağlayacak olan demiryolu sermayenin ve malların taşınması ve ulaşımı endüstri açısından devrim niteliğinde bir reform olmuştur.[34] Ekonomik alanda merkezileşmeye giden Rıza Şah, maliye alanında, bankacılıkta, ticarette ve endüstride devlet müdahalesiyle modernleşmeye gitmiştir. Meşrutiyet döneminde başlayan maliyede merkezileşme meselesi Şah'ın birinci önceliği olmuş ve Avrupalı maliyecilerin yardımı ile İran maliyesinde düzenlemeye gidilmiş, bankalar kurulması ve yeni bankacılık ağı ile devletin piyasa üzerindeki hakimiyeti ve gücü arttırılmıştır. Endüstrideki gelişme ve büyüme özellikle petrol gibi yeni gelir kaynaklarıyla beraber göreceli bir ekonomik refahı getirmiş; nüfusun büyümesi, şehirlerdeki altyapı iyileştirmeleri, kentleşmeyi ve tüketim artışını da beraberinde getirmiştir. [35]

Maliyede merkezileşmeye paralel olarak devlet bankalarının yatırım desteğiyle kurulan fabrikalar ekonomideki reformların endüstri ayağını oluşturmuştur. Endüstri alanında reformları arasında Rıza Şah döneminde en az on işçiden oluşan 92 yeni fabrikanın kurulması, şeker, tekstil, kibrit, çimento, sabun gibi malların imalatı için devlet yatırımının sağlanmasıydı. 1930'ların sonuna gelindiğinde fabrikalardaki artış devam etmiş, petrol endüstrisinde işgücü artmış,

33 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 104-111.
34 Amanat, **Iran: A Modern History,** s. 574-575,578.
35 **A.g.e.**, s. 585-587.

yerel çarşılardaki atölyelerin birleşmesi sonucu atölyelerdeki geleneksel işçi istihdamı artmıştır.[36]

Bunlar olurken diğer yandan ülke nüfusunun yaklaşık yüzde 85'ini oluşturan kırsaldaki topraksız köylüler için tarıma esaslı bir destek verilmemiş, üstelik toprak sahiplerine, yüksek bürokratlara, tüccarlara ve ordu mensuplarına cüzi bir miktara satılan topraklar, vergi yüküyle beraber köylüyü ciddi anlamda mağdur etmiş, endüstri kentleri haline gelen Tahran, Abadan ve Mazenderan'a emek gücü kırsal kentlerdeki köylülerin göçüyle de sağlanmıştır. Böylece çarşılardaki atölyelerin büyütülmesiyle artan geleneksel işçiler ve kırsaldan göçerek işçileşen köylüler de dahil edildiğinde işçi sayısında ciddi bir artış olmuş, düşük ücretle uzun saatler çalışanlar içinde kadın ve çocukların da olduğu bir modern işçi sınıfını meydana getirmiştir.[37]

Modernleşmeye ve Batılılaşmaya yönelik reformların bir ayağı da eğitim olmuştur. İlkokuldan üniversiteye kadar seküler olan Fransız modeli örnek alınıp, Şah'ın eğitim politikaları toplum mühendisliğinin ve "makbul vatandaş" inşasının bir aracı olarak uygulamaya konmuştur. Milliyetçilik ve sekülerlik, merkeziyetçi eğitim sisteminde devlete ve şaha bağlılık birlikte öğretilmiştir.[38] Dinsel azınlıkların açtığı okullar devletleştirilip, aynı şekilde mektepler de devlet ortaöğretim sistemine dahil edilmiştir. Ülke genelinde aynı müfredat takip edilip, aynı ders kitapları okutularak ve Farsça dili kullanılarak eğitim birliği amaçlanmıştır. Tabii ki uygulanan bu politika azınlıkların dillerini Farsçalaştırmıştır.[39] Diğer yandan kurulan ilköğretim okulları, liseler, meslek okulları yeni bir emek gücünün eğitilmesi anlamına da geliyordu. Dolayısıyla modern eğitim kurumları ekonomik gelişmenin lokomotifi haline gelmiştir. Lakin Homa Katouzian'ın da belirttiği üzere modern okullar kuruldukları yerlerde herkese açık olmasına rağmen genellikle orta ve üst sınıfların çocukları bu seçkin hizmetten faydalanabilmiştir. Kırsal bölgelerde mollaların eğitim sistemi de diğer yandan devam etmiştir.[40]

Yükseköğretimde de aynı politika ve model izlenmiştir. 1934 yılında seküler

36 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 146-147.
37 Katouzian, **The Persians,** s. 222-223; Keddie, **Roots and Results of Revlution**, s. 94-95.
38 Garthwaite, **İran Tarihi,** s. 210.
39 Abrahamian, **Modern İran Tarihi,** s.111-112.
40 Katouzian, **The Persians,** s. 215-217.

öğrenimin model alındığı Tahran Üniversitesi açılmıştır. Hamid Dabaşi, modern ve seküler olan Tahran Üniversitesi'nin hem akademik anlamda çok önemli olduğunu hem de modern bilginin kurumsallaşmasına katkı sunduğunu belirtir. 19.yüzyılın ortasında Emir Kebir'in kurduğu Darülfünun'dan sonra toplumun ahlaki ve düşünsel yapısında en derin izler bırakan eğitim kurumu olduğunu vurgular. Tahran Üniversitesi sadece bilimsel bilginin üretildiği bir kurum olmakla kalmaz, milliyetçi, sosyalist ve İslamcı siyasi fikirleri benimseyen gelecek nesil entelektüellerin çoğunun eğitim alanı olur.[41] Savaş sonrası dönemde siyasi muhalefetin, rejim karşıtı hareketlerin protesto ve mitingleri için bir kamusal alan haline gelmiş, diğer yandan Tahran Üniversitesi memur, doktor, mühendis, avukat gibi başlangıçta az da olsa profesyonel ücretli bir orta sınıfı yetiştirmiştir.[42]

Hukuk ve eğitim sisteminde Şii ulemanın kurumlarına karşılık kurulan seküler kurumlar, paralel kurumların ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Birbirine zıt iki eğitim kurumunun ve hukuk sisteminin ortaya çıkması, Kum'da ve Meşhed'te Şii ulemaya bağlı dini entelektüeller ile Tahran merkezli entelektüeller üzerinden farklı siyasi ve düşünsel akımların doğmasına sebep olur. [43]

Kökenleri Kaçarlar dönemi reformlara dayanan ve sonucunda Meşrutiyet Hareketi'nde önemli rol üstlenen devrimci edebiyatçılar ve entelektüeller üzerinden doğan politik dönüşümler, Meşrutiyet Devrimi sonrasında ve Rıza Şah'a kadar olan dönemde oldukça hararetli bir biçimde kendisini göstermiştir. 1941'de Rusya ve İngiltere'nin İran'ı işgali ardından Rıza Şah'ın sürgün edilişiyle oğlu Muhammed Rıza Şah'ın tahta geçişinden 1953 yılında Başbakan Muhammed Musaddık'ın CIA destekli bir askeri darbe ile devrilmesine kadar olan süreç, siyasi özgürlüklerin ve seküler sol hareketin yükseldiği modern İran tarihinde önemli bir dönemdir. Bu dönemde İrec İskenderi'nin önderliğinde sosyalist gelenekten gelenlerin kurduğu TUDEH (Hizb-i Tudeh- Kitle Partisi) Partisi ve 1950'li yıllarda yükselişe geçen Muhammed Musaddık önderliğindeki Milliyetçi Hareket vücut bulmuştur.[44]

TUDEH Partisi ile vücut bulan sosyalist hareketin kökeni Birinci Dünya

41 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk,** s. 137.
42 Amanat, **Iran: A Modern History,** s. 596.
43 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 137.
44 Abrahamian, **Modern İran Tarihi,** s.142, 150.

Savaşı sonrasında kurulan İran Komünist Partisi'ne ve Meşrutiyet dönemi devrimci harekete kadar gitmektedir. Reformların beklenmeyen sonuçlarından biri, rejimi güçlendirmeye çalışan, rejimin rahlesinden geçen liberal hatta radikal devrimci öğrencilerin, orta sınıfın, işçilerin ve entelektüellerin yükselmeye başlamasıdır. Böyle bir durumda rejimi tehdit eden, onayını almayan bağımsız örgüt ve kurumlar ya yasaklanmış ya da kapatılmıştır. Sovyet Devrimi'nin gerçekleşmesi ve tüm dünyada sosyalist fikirleri yayma projesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'nin bir dünya gücü olarak yükselişi ve Rıza Şah döneminde sıkı yasaklarla ve reformlarla güçlenen, merkezileşen bir rejim İran'da sosyalist hareketin yükselişini hızlandırmış, 1921'de kurulan İran Komünist Partisi ve sendikalar komünizm propagandası yasağı sebebiyle kapatılmış, ardından içinde sosyalist entelektüellerin ve sendika liderlerinin yer aldığı "Elli Üçler" olarak da bilinen 53 kişi 1937'de hapsedilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı, İngiltere ve Sovyet işgali sonrasında Rıza Şah'ın tahtan çekilmesiyle cezaevindeki "Elli Üçler" serbest bırakılmıştır. Ardından 1941'de çekirdeğini bu grubun oluşturduğu İrec İskenderi ve arkadaşları tarafından TUDEH Partisi kurulmuştur.[45]

TUDEH Partisi içerisinde yer alan ya da partiyi destekleyenler arasında ücretli çalışan orta sınıf, işçiler ve özellikle edebiyat alanından şair ve yazarlardan olan Sadık Hidayet, Bozorg Alevi, Sadık Çubek, Nima Yusic, Ahmed Şamlu, Nadir Nadirpur, Celal Ali Ahmed, Feridun Tevelülli gibi entelektüeller olmuştur. TUDEH Partisi'nin üyeleri arasında petrolden, inşaata, demiryolundan tekstile, halı dokumadan, maden sektörüne mensup işçiler yer alır. Sendikalarla beraber çalışma saatini, asgari ücreti, işsizlik ücretini, iş sigortası gibi işçilerin çalışma koşullarını iyileştirmeye yönelik çalışmalar ve grevler yürütmüşlerdir. Lakin Anglo-Iranian Petrol Şirketi'nin devletleştirilmesine ilişkin politikalarının ardından Sovyetler Birliği'nin İran'da petrol arama için imtiyaz talebi, ABD'nin rejim desteği ve komünizm karşıtı tavrı, İran'ın Kürdistan ve Azerbaycan eyaletlerindeki sosyalist tabanlı bağımsızlık hareketleri TUDEH Partisi'nin hem Meclis'te hem de halk nezdinde prestij ve desteğinin ciddi anlamda azalmasına sebep olmuştur. 1949'da Şah'a suikast girişimi sonrası TUDEH Partisi, yayın organları, örgüt yapıları yasa

45 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk,** s. 133-134; Garthwaite, **The Persians**, s. 233.

dışı ilan edilerek kapatılmış ve üyeleri hapsedilmiştir ve parti yeraltına inmek zorunda kalmıştır. TUDEH Partisi kısa süreli olmasına rağmen İran siyasi ve modern kültüründe müthiş etkiler bırakmıştır.[46]

Meşrutiyet Devrimi'nden itibaren ulusal hareketin içerisinde yer alan Musaddık'ın önderliğinde Anglo-Iranian Petrol Şirketi üzerinden İngiltere'nin ekonomik imtiyazlarına ve Şah'ın baskıcı rejimine karşı Ulusal Cephe (*Cephe-i Milli*) adında bir ulusal hareket ile birçok dernek ve orta sınıf partileri bir çatı altında toplanmıştır. Bu oluşumlar içerisinde loncalar, çarşı, ticaret dernekleri ile İran Partisi, Emekçiler Partisi ve Ulusal Parti gibi farklı siyasi programları olan partiler yer almıştır. Musaddık'a ulema içerisinden politik açıdan aktif çalışma yürütmüş olan Ayetullah Seyyid Abdulkasım Kaşani gibi dini liderler de destek vermiştir. Politik kaosun ve mücadelelerin devam ettiği 1951'e gelindiğinde Musaddık Meclis'te üstünlük sağlamış ve anayasal, demokratik bir hükümeti ilan ederken İngiltere ve Amerikan'ın tedirginliği artmış, bu dönemde gerek basın gerek partiler tekrar özgürlüklerine kavuşmuş, petrol millileştirilmiştir. Lakin iç siyasetteki mücadeleler ve krizler devam etmiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrası gücü elinde toplamış olan Amerika ile İran petrolünde ciddi ekonomik imtiyazlara sahip olan İngiltere'nin müdahalesi gecikmemiştir.[47]

TUDEH Partisi sosyalist programı etrafında örgütlenen Sosyalist Hareketi ile Milli Cephe'de vücut bulan Musaddık önderliğindeki Ulusal Hareket'in yanı sıra çarşının bazı çırakları ile ikinci derece mollalar arasında örgütlenen, militan bir eğilim olan köktendinci ve Batı karşıtı hareketi İslam Fedaileri (*Fedaiyan-i İslam*) çarşının da desteği ile güç kazanmış, politik suikastlar ile kendisini duyurmuştur. İslam Fedaileri, Musaddık'ı ulusalcı bir hareket olmasından ziyade İslami bir rejimi getireceği umuduyla desteklemiş ve Musaddık'ın hükümet etmeye başlamasıyla anayasal bir rejim niyeti üzerine Musaddık ve ulusalcı harekete cephe almıştır. Sağ siyasette bir diğer eğilim Ayetullah Seyyid Ebul Kasım Kaşani'nin ön plana çıktığı seküler, anti-emperyalist ve anayasalcı harekettir. Bir diğer eğilim ise aktif olarak siyasi eylem içerisinde olmasalar da Musaddık'ın güç kaybetmesi ve İngiltere ile

46 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 142-150; Katouzian, **The Persians,** s. 239.
47 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s.150-157; Katouzian, **The Persians,** s. 245-249.

petrol anlaşmazlığı artınca daha aktif bir biçimde politik tavır gösteren ulema içerisindeki, merkezi Kum ve Tahran'da olan dini kurumlara hakim olan nüfuz sahibi din adamları olmuştur. Sağ siyasetin bu üç grubu birleşerek, Musaddık'ın ulemanın ve geleneksel orta sınıfın sınıf çıkarlarını bertaraf etmeye çalışması ve Meclis'teki etkilerini azaltmaya çalışması üzerine Musaddık'a olan desteklerini çekmiş ve karşı oldukları Şah rejimine yönelmişlerdir. İç siyasette sınıf ve sermaye çıkarları üzerinden devam eden politik krizle beraber küresel kapitalizm üzerinden uluslararası politik mücadele İran'ı tam bir mücadele alanı haline getirmiş ve nihayetinde politik krizlerin yaşandığı bir dönem olmuştur.[48]

İlk Pehlevi Şah'ının düşmesi ve oğlunun tahta geçmesi de bölgede yürütülen savaş politikasına ve İkinci Dünya Savaşı sürecinde şekillenen küresel güç dengelerine bağlı gelişmelerdir. İkinci Dünya Savaşı ertesi iki süper güç olarak ortaya çıkan Sovyetler Birliği ve ABD ile birlikte artık yeni bir döneme girilir. Musaddık'ın başbakanlık döneminde gerek petrolü millileştirme gerek anayasal değişikliklere ilişkin politikaları sonucu Şah ülkeden ayrılır ve Roma'ya gider. Ardından da CIA destekli askeri darbe ile Musaddık devrilir ve Muhammed Şah Rıza tekrar iktidarı alır. Dabaşi, 1953 askeri darbesinin İran siyasi tarihinin en travmatik olayı olduğunu ve İran toplumunun bu olayı hala atlatamadığını belirtir.[49]

1.3.2. Muhammed Rıza Şah Dönemi ve Beyaz Devrim

1953 ABD destekli darbenin ardından tahta geçen oğul Şah, tekrar iktidarı alınca çok geçmeden iç politikada merkezileşmek ve diğer baskı gruplarını temizlemek için tüm muhalefeti ezmiştir. Partiler kapatılmış ve 1958 yılında gizli istihbarat teşkilatı olarak SAVAK'ın (*Sezman-i Emniyet ve İttilaat-i Kişver)* kurulmasıyla siyasi muhalefet üzerindeki resmi baskı biçimi dönüşüme uğramıştır. Şah milliyetçi, sosyalist ve İslamcı gruplar tarafından olası radikal muhalefete engel olabilmek için Kennedy yönetiminin teşvikiyle 1963'te Beyaz Devrim'i başlatır. Bu dönemde Şii cemaatin lideri olan Ayetullah Burucerdi ölmüş, Haziran 1963'te yerine gelen Ayetullah Humeyni, Velayet-i Fakih düşüncesini politikleştirmiş ve ulema

48 Katouzian, **The Persians,** s. 243, 250-251; Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s.153-154.
49 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk,** s. 134,139,143.

sınıfı radikal bir sürece girmiştir. Ardından gelen isyan bir nevi 1979 İslam Devrimi'nin provası olmuş lakin Şah bastırmakta gecikmeyerek Humeyni sürgüne gönderilmiştir. Yine de siyasi tartışmalar ve çalkantılar durulmamış ve Şah bunun devamında daha da otoriterleşmiştir. [50]

Oğul Şah'ın tahta geçtiği dönemde başlayan ve Beyaz Devrim ile doruğa ulaşan sosyo-ekonomik modernizasyon, devlet ayağında üç temel dayanağı güçlendirmeyi hedefler: Ordu, bürokrasi ve saray patronaj sistemi. Bu dönemde İran bir petrol devleti haline gelmiştir. Ordu ve istihbarat örgütü SAVAK oldukça büyümüş, devlet bürokrasisi alabildiğine genişlemiş, yeni bakanlıklar kurulmuştur. Bunların arasında Enerji, Çalışma, Sosyal Yardım, Köy İşleri, Yükseköğretim, Kültür ve Sanat, Turizm, Şehircilik Bakanlığı vardır. Bu bakanlıklarla beraber kamu hizmetinde çalışan memur sayısı artmış ve maaşlı orta sınıf daha da genişlemiştir. Bunların yanı sıra devletin mali açıdan desteklediği Ulusal İran Radyosu ve Televizyon Kurumu, Ulusal Sinema Şirketi gibi medya ve sanat kurumları da yerini almıştır. Dolayısıyla Beyaz Devrim aynı zamanda muazzam bir kültürel devrimi de beraberinde getirmiştir. 1958'de vergiden muaf bir yardım kuruluşu olarak kurulan Pehlevi Vakfı ise Şah'a ait arazilerin ve şirketlerin bu vakfa devredildikten sonra içinde çeşitli sektörlerden şirketlerin hisselerinin de olduğu ciddi bir varlık kaynağına dönüşür. Vakfın ekonomik alana ağırlığını koymasının yanı sıra Şah parlamentoda da patronaj ilişkisini devam ettirir ve mecliste kendisine yakın kişilerin ağırlıklı olmasını sağlar.[51]

Toprak reformu ise Beyaz Devrim'in en önemli parçasıydı. Toprak reformuyla beraber ekonomik ve sosyal sınıflar da dönüşümler geçirir. Köy İşleri Bakanlığı'nın toprak sahipleri için kurduğu köy kooperatifleri, köylerde açılan sağlık ocakları, okuma yazma kursları ve benzeri sosyal politika uygulamaları ile devlet artık toplumun her sınıfına ve gündelik yaşama hakim olur. Beyaz Devrim'in politik ajandasında kadınlar da vardır. Kadın politikaları kapsamında kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınır, 1967'de Aile Koruma Kanunu yürürlüğe konmuş ve erkeklerin çokeşlilik ve çocuk velayeti konusunda hakları kısıtlanmıştır. Bu dönemde kadın

50 **A.g.e.**, s. 146.
51 Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, s. 163-169.

örgütlenmeleri de artar. Tüm bu değişiklikler beraber oldukça karmaşık bir sınıf yapısı gelir. Bunu takiben toplumsal ve siyasal gerilimler 1979 İslam Devrimi'ne giden yolu hazırlayan süreçleri oluşturur.[52]

Nikki R. Keddie'nin değerlendirmesine göre, Şah'ın 1950'lerin ortasından 1970'lerin sonuna yakın bir aralıkta uygulamaya koyduğu endüstri, tarım ve altyapıya ilişkin sosyo-ekonomik reformlar ve sosyal refahı yükseltmeye yönelik sosyal politikalar GSMH üzerinden yapılan başarı değerlendirmelerinin aksine rejim muhalifleri tüm bu reformların aslında sadece belli ayrıcalıkları olan tüccarları, kentli üst sınıfı, saray üyelerini, üst sınıf toprak sahiplerini zengin ettiğini, yapılan reformların ciddi yapısal değişikliğe yol açmadığını belirtmişlerdir. Nikki R. Keddie'ye göre aslında tüm bu sosyo-politik reformların sebebi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin asıl güç olarak belirmesi, tekrar değişiklik yaşayan dünya düzeninde küresel ekonomiye İran'ın uyumunun devamını sağlamaktır.[53]

Ellen Meiksins Wood'a göre üçüncü dünya ülke ekonomileri gelişme ya da modernleşme adı altında, Bretton Woods, Dünya Bankası, IMF gibi kurumlar üzerinden ABD liderliğindeki dünya ekonomik yapısına uyumlu hale getirilmektedir. 19.yüzyılda Kaçarlarla başlayan Avrupa fikir ve teknolojisiyle tanışma, aynı zamanda ve beraberinde İran'ın dünya ekonomisine uygun hale gelme aşamalarını da ifade etmekteydi. Rıza Şah ile devam eden ve daha ileriye taşınan mali ve endüstri alanındaki ekonomik reformlar ile Muhammed Rıza Şah'ın ABD destekli ekonomik reformları, İran'ın İkinci Dünya Savaşı ertesi küreselleşen kapitalist dünya ekonomisine kademeli biçimde uyumlu hale getirilmesidir.[54]

ABD'nin teşvikiyle ile 1962'de Muhammed Rıza Şah döneminde yasalaşan ve İran'ın sosyal ve sınıfsal yapısını değiştirmeye yardımcı olan altı maddelik reform paketindeki Toprak Reformu'nu da bu bağlamda okumak mümkündür. Yasalaştırılarak uygulamaya konan Toprak Reformu ile aslında bir dizi sosyal ve ekonomik değişime niyetlenilmiştir. Toprak Reformu birkaç aşama ile gerçekleştirilmiş, ilk aşamada toprakların üçte biri toprakları işleme hakkı bulunan

52 **A.g.e.**, s. 173-183.
53 Keddie, **Roots and Results of Revolution,** s. 148-149.
54 Ellen Meiksins Wood, **Sermaye İmparatorluğu**, Ankara, Epos Yayınları, 2006, s. 149-150; Adda, **Ekonominin Küreselleşmesi,** s. 9-11, 51-58, 61-62.

ortakçı köylülere dağıtılmış ve bir kısmı da kiraya verilmiştir lakin topraksız köylüler bu uygulamanın dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla toprak edinen köylüden ya da makineleştirilmiş çiftliklerde iş bulamayan topraksız köylü nihayetinde çevre kasabalara yahut da kentlere göç etmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte eski toprak sahipleri daha da zenginleşmiştir. Reformun ikinci aşaması Beyaz Devrim'den sonra uygulamaya geçmiş olan ve makineleşmiş çiftlikleri uygulamada dışında bırakan bu kez çoğu köylünün toprak alma ya da işletme hakkını hariç tutan bir uygulamaydı. Reformun üçüncü ve dördüncü aşamaları ekilebilir, en verimli topraklara sahip köylerin dev tarım işletme şirketlerine dönüştürülmesiydi. Nihayetinde aynı zamanda köylülerin yaşam alanları olan bu köy ve toprakların şirketlere satılması, köylülerin topraksızlaştırıp çiftlik işçisine yahut da bu tarım şirketlerinde dahi iş bulamayıp büyük kentlere göç etmek zorunda kalmalarına sebep olmuştur Kırsaldan kente göçün diğer sebepleri ise reformlar kapsamında kırsal bölgelere yeterince altyapı hizmetlerinin sağlanmaması, devlet yardımlarının yeterli miktarda olmaması, hükümetin tarım ürünleri fiyatlarındaki manipülasyonları ve bu durumdan daha çok ayrıcalıklı yabancıların faydalanabilmesi, nüfus artışıydı. 1960'larda tüm bu koşullar kırsaldan kente göçü hızlandırmış, topraksız köylü kentte işçi olarak istihdam edilir olmuş, özellikle özel sektör olmak üzere endüstrinin hızla büyümesi, toprak reformuyla sermayenin geleneksel toprak sahiplerinden devlete ve devlet destekli yerli ve yabancı yatırımcılara geçmesi, başlarda yavaş yavaş lakin petrol gelirleri ve finanslaşmayla ciddi bir hızla büyüyen farklı sosyal sınıflardan oluşan bir kapitalist sınıf doğurmuştur.[55]

Beyaz Devrim'in reform alanlarından biri olan eğitim alanında genişlemeye gidilmesi meslek sahibi bir orta sınıfın giderek yükselmesine yol açmıştır. Eğitim reformu kapsamında başkent Tahran'da diğer kentlerden nispeten daha çok olsa da ilk ve orta seviye eğitim ve aynı zamanda yüksek öğrenimde de genişlemeye gidilmiş. Kırsal kesimden ziyade büyük kentler tercih edilmiş de olsa ülkenin büyük kısmında yeni okullar açılmış, 1970'lere gelindiğinde ilkokula giden öğrenci sayısı üç kat, ortaokula giden öğrenci sayısı sekiz katına çıkmış, çocuk nüfusunun

55 Nikki R. Keddie, "Class Structure and Political Power in Iran since 1796", State and Soociety in Iran, **International Societies of Iranian Studies**, C.XI, No:1/4, 1978, s. 320-321; Katouzian, **The Persians,** s. 281-283.

neredeyse %70'i okula kayıtlı olmuştur.[56] 1960'larda sonuçları hızlı biçimde görülen Toprak Reformu'na nazaran eğitim reformu toplumsal ve ekonomik sonuçlarını 1970'lerin sonunda göstermiştir. Sözgelimi 1979 Devrimi'nde önemli bir etkisi olan öğrenci hareketlerinin içerisinde yer alanlar, bu dönemde eğitime başlayan yahut da devam eden öğrenciler olmuş, öğrenci hareketlerinde eğitime ve geleceğe ilişkin tedirginlikler de etkili olmuştur.[57]

Beyaz Devrim'in endüstri, toprak, eğitim ve sağlık hizmetleri üzerine reformları özellikle kentlerde yoğunlaşmış, dolayısıyla kentlerde ciddi bir nüfus yığılması gerçekleşmiş, bu kentleşme kent merkezlerini dönüştürüp, kentleri sosyo-ekonomik açıdan da iki bölgeye bölmüştür. Kentleşmenin en yüksek görüldüğü başkent Tahran bu açıdan iyi bir örnektir. Tahran kentleşmenin hızlandığı 1940'larda ikiye bölünmüş, kuzeyi modern eğitimli orta sınıf banliyölerine dönüşürken, güneyi bir sanayi bölgesine dönüşmüş ve Tahran'ın güneydoğusu kırsaldan göçerek gelenler için gecekonduların yükseldiği bir bölge haline gelmiştir. Dolayısıyla Beyaz Devrim'le yapılan reformlar kentleşmeyi ciddi anlamda yükseltmiş ve nihayetinde özellikle Tahran özelinde güney ve kuzey arasında gelir dağılımından yaşam standartlarına, sosyal hizmetlere ulaşmaya kadar iki bölge arasında inanılmaz bir uçurum yükselmiş, sosyal sınıfların Beyaz Devrim ile gelen reformlar sonucu beklentileri yükselmiş ve daha büyük toplumsal ve politik gerilimlerin zeminini oluşturmuştur.[58]

Kırsaldan kente göçün sınıfsal bir gerilim yaratmasının yanı sıra kültürel anlamda da bir ikililiğin mesafesini azaltmıştır. Toprak Reformu sebebiyle topraksız kalan ya da tarım şirketlerinde iş bulamayan, devlet sübvansiyonlarının yetersizliği, tarım ürünleri fiyatlarındaki eşitsiz denetim sebebiyle yaşam şartlarının kötüleşmesi, reformların sosyal hizmet beklentilerini arttırması ya da kırsaldaki altyapı iyileştirmelerinin yetersizliği sebebiyle kentlere göç etmeleri kırsal bölgedeki geleneksel yaşam ve değerler ile kentlerdeki Batılı modern yaşam tarzı ve değerleriyle çatışmasına yol açmış, kente göç eden nüfusun umdukları ve vaat edilen

56 Katouzian, **The Persians,** s. 283-285.
57 Garthwaite, **The Persians**, s. 242-243.
58 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 147-148; Abrahamian, **Modern İran Tarihi,** s. 184-187.

yaşam koşullarına erişememeleri toplumsal huzursuzluğu ve gerilimleri daha çok arttırmıştır.[59]

Muhammed Rıza Şah döneminde devam eden sosyal ve ekonomik dönüşümleri içeren ve İran'daki sermaye ile sınıf yapısını değiştirerek küresel yeni ekonomik düzene entegre eden modernizasyon projesinin toplumsal ve ekonomik olduğu kadar politik dönüşümleri ve gerilimleri de olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan hegemonik güç olarak yükselen Amerika desteği ile darbe sonrasında Şah, rejimin gücünü sağlamlaştırmaya çalışmış, darbeye destek veren ordu ve çarşıdan kritik kişileri önemli bakanlıklara getirmiştir. Amerika'dan mali yardımın yanı sıra İsrail ve Amerika'dan aldığı teknik destek ile Ulusal Güvenlik ve İstihbarat Teşkilatı (SAVAK) halka korku salmıştır, TUDEH ve Milli Cephe ve diğer muhalif partileri yasaklamıştır. Polis ve jandarma denetiminde yapılan parlamento seçimlerinde çoğunluğu sağlayarak Meclis'i kontrol altına almıştır. Yasaklanan partiler yerine önce Ulusal Parti (*Hizb-i Milliyan*), ardından Halk Partisi (*Hizb-i Merdom)* kurulmuş, her iki parti de Şah'ın kararları onaylayan destek partileri olmuşlardır. Şah, entelektüelleri ve işçi sınıfını sert ve sabit bir tutumla denetim altına alırken geleneksel orta sınıf olan ulema ve çarşıya daha temkinli yaklaşmış, onlara karşı muhalif politikalardan kaçınmaya çalışmıştır.[60]

Petrol gelirleri, ekonomik krizle beraber askeri harcamaları ve yedi yıllık kalkınma planının harcamalarını karşılayamayıp, bütçe açığı ve dış borç içinden çıkılmaz hale gelince, bu durum hükümeti IMF'den ve ABD'den mali yardım almaya ve ABD'nin belli başlı yapısal reformlar yapılması konusunda ısrarına yol açmış. Bu reformların içerisinde yukarıda belirtilen Toprak Reformu, darbeden sonra geleneksel orta sınıfla olan hassas dengeyi bozmaya başlamıştır. Reformlarla ilgili referandum seçimlerine ilişkim tepkiler de arkasından gelmiştir. 1979 Devrimi'nde başkarakter olacak olan Ayetullah Humeyni alınan mali yardımları ve reform şartlarını ABD'ye verilen kapitülasyonlar olarak nitelendirmiş ve Haziran 1963'te lonca liderleri ve Ulusal Cephe'den gelen protesto çağrısı ile geleneksel orta sınıf olan ulema ve çarşı ile modern orta sınıftan olan işçiler, memurlar, meslek sahibi orta

59 Garthwaite, **The Persians**, s. 242.
60 Abrahamian, **Iran Between Two Revolutions**, s. 419-420.

sınıf ve öğrencilerin sokaklara çıkarak üç gün süren protestolar yapmışlardır. Özellikle ciddi sermaye sahibi geleneksel orta sınıfa dokunan ve ciddi bir topraksız köylü yaratan Toprak Reformu, kentleşme ile göçün birleşmesinden doğan işçileşen köylü sınıfı ile modernlik ve geleneksellik üzerinden büyüyen gerilim, ulemayı rahatsız eden kadınlara ilişkin reformlar, Şah'ın giderek iktidarı merkezileştirme çabaları 1979 Devrimi'ni hazırlayan toplumsal ve politik cereyanları giderek arttırmıştır.[61]

Şah'ın orduyla bu protestoları bastırması, toplumsal cereyanları bir süreliğine susturmuş olsa da gerek entelektüel kesimden örneğin Celal Ali Ahmed'in bir hastalık olarak niteleyerek Batı taklidi modernleşmeyle hem geleneksel hem de seküler orta sınıfın sosyal bir eleştirisini yaptığı denemesinde kesin bir politik değişim için ulemanın da desteğinin olması gerektiğini vurgulaması, diğer yandan ulema kökenli bir aileden gelen Ali Şeriati'nin hem Şiizm hem de Marksizmden ilham alan devrimci bir İslam ideolojisi anlayışı, diğer yandan Ayetullah Humeyni'nin sürgündeyken devam ettiği ve teorize ettiği Velayet-i Fakıh (yani dini liderin devlet yönetimindeki muhafızlık yetkisi) öğretisi 1979 Devrimi'ni dini sınıf arkasından bir koalisyona hazırlayacak fikir ve cereyanlar olmuştur.[62]

1.4. İran'ın Modern Kadın Şairi Furuğ Ferruhzad'ın Hayatı

Furuğzaman (tam adı) Ferruhzad 5 Ocak 1935 tarihinde Tahran'da dünyaya gelmiştir. Orta sınıf bir aileden gelen Ferruhzad'ın babası Muhammed Ferruhzad Şah'ın ordusunda albaydır.[63] Tahran Ordu Koleji'nden mezun olup, Rıza Şah'ın ordusunda askeri kariyer yapan Ferruhzad'ın babası, Şah'ın modernleşme, sekülerleşme ve uluslaşma politikalarının da uygulayıcılarından biridir. Albay Ferruhzad'ın bu pozisyonundan dolayı Furuğ ve ailesi yeni oluşan kentli orta sınıf üyesidir. Azınlık diyebileceğimiz okur-yazar sınıfa mensup olan Ferruhzad ailesi ülkenin başkenti Tahran'da hem bilgiye kolay ulaşabilme hem de Şah'ın

61 Abrahamian, **a.g.e.**, s. 421-426.
62. Keddie, "Class Structure and Political Power in Iran since 1796", s. 325-328; Katouzian, **The Persians,** s. 290-303.
63 Mehri Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, United Kingdom, Durham University E-Theses Online, 1978, http://etheses.dur.ac.uk/9817/, s. 18.

politikalarından ve uygulamalarından yararlanabilme imkanına sahip olmuştur.[64]

Furuğ'nun annesi Turan Veziri Tebar ile arasındaki ilişki kusursuz olmasa da yakındır. Furuğ'nun annesi dini geleneklere bağlı bir kadın, aile içerisindeki ki anne ve eş rolünü benimsemiş ve kabullenmiş bir ev emekçisidir. Behruz Celali'den alıntıyla Furuğ, annesinden şöyle bahseder:

> "Annem, tam manasıyla bir 'kadın' idi. Temiz kalpli, çocuksu, saf bir kadın. Kötülükleri bilecek yetisi yoktu, bütün dünyayı ve insanları iyi ve güzel olarak görüyordu. Bütün gelenek ve törelere bağlı bir kadın." [65]

Furuğ Ferruhzad'ın ölümünden sonra yayınlanan son şiir kitabı *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına'*da yer alan *İçim Acıyor Bahçeye* şiirinde annesinden, babasından ve kardeşlerinden detaylı bir biçimde bahseder ve şiirde ailesini, çocukluk zamanlarını kardeşleriyle oyunlar oynayarak geçirdiği evin bahçesi olarak simgelenir. Annesi için şu dizeleri yazar:

> "annenin bütün hayatı
> cehennem korkusu eşiğine serili bir seccadedir
> anne her şeyde günahın ayak izlerini arıyor
> ve bahçeye de bir bitkinin küfrünün bulaştığına inanıyor
> anne bütün gün dua ediyor
> anne doğuştan günahkar
> ve bütün çiçeklere okuyup üflüyor
> ve bütün balıklara okuyup üflüyor
> anne zuhuru bekliyor
> ve gökten inecek lütfu" [66]

Furuğ'nun dizeleri ve ifadesine göre annesi çareyi dinde ve duada bulan, dini geleneklere bağlanan bir kadındır. Dini geleneklere bu kadar bağlı olan bir annelerinin ev içerisindeki tutumu da oldukça tutucudur. Asker olan babanın disipline, kurallara dayalı yönetimi eve de sirayet etmiştir ve anneleri de bu yönetim biçimine uyum sağlamıştır. Bharier'in aktarımıyla Furuğ'nun ablası annesini, *" tıpkı*

64 Michael C. Hillmann**, A Lonely Woman: Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, Washington, Mage Publishers and Three Continents Press, 1987, s. 5.
65 Furuğ Ferruhzad, **Furuğ Sonsuz Gün Batımında: Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** çev. Kenan Karabulut, der. Behruz Celali, İstanbul, Telos Yayınevi, 2014, s. 9.
66 Furuğ Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, çev. Makbule Aras, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 96.

arı kovanındaki peteklerin nizamina olan ürpertici ilgi gibi evin mobilyalarının nizamına, evin kurallarına ve düzenine bir köle"[67] olarak tanımlar.

Puran'a göre ailedeki katı disiplin ve itaate verilen önem ileriki yıllarda Furuğ'nun açık sözlülüğü ve özgürlüğü için mücadeleci olmasında tetikleyici bir faktör olmuştur. Altı kardeşi olan Ferruhzad'ın çocukluğuna dair bilgilerin çoğuna, ondan bir yaş büyük olan ablası Puran'dan ve ondan üç yaş küçük olan kardeşi Feridun'dan ulaşılabilmiştir. Ablası Puran çevirmenlik ve aynı zamanda radyo program yazarlığı yapmıştır. Kardeşi Feridun Almanya'da eğitim gördükten sonra tekrar İran'a dönmüş ve televizyon programı yapımcılığı ve müzisyenlik yapmıştır. Yaş olarak aralarında az bir fark olmasından dolayı, Furuğ'nun Puran ve Feridun'la ilişkisi daha yakındır.[68]

Ailedeki bu katı disiplin ve aynı zamanda çocuklardaki bağımsızlık yönelimi anneden ziyade babalarının otoriterliğinden kaynaklanır. Rıza Şah'ın ordusunda görev yapan Furuğ Ferruhzad'ın babası, orduda bir askerden beklenen güçlü, disiplinli, denetleyen, otoriter, sert bir erkek özelliklerinin tümünü taşıyan ve bunu kendi hanesinde karısı ve çocukları üzerinde otoriter, baskıcı ve denetimci karakteriyle gösteren bir erkek figürüdür. Furuğ'nun özgür ruhu ve bir genç kadın olarak hayatı için istedikleri, arzuları, amaçları ataerkil toplum ve Furuğ'nun baskıcı babası tarafından hoş görülmeyen ve kabul edilemeyecek fikirlerdir.[69] Furuğ Ferruhzad 1957'de babasına yazdığı mektupta babasından şöyle bahseder:

> "Çünkü inanç ve fikir yapılarımızın temeli farklı şartlar açısından, farklı iki toplum ve farklı iki zamanda atıldığından biz aramızda anlayışlı bir ortamı nasıl yaratabiliriz ki? (…) Eğer konuşacaksam birçok şeyi de söylemeliyim: İlkin sizden, sevgisiyle bizi kendisine yakınlaştırıp bize kılavuzluk yapacağına kabalığıyla kendisinden ürkütüp bizi bir başımıza koyup, küçücük beyinlerimizle hayatın büyük sorunlarını çözmeye iten ve bizi bu kadar yanıltan kişiden başlamalıyım. (…) sonra hiçbir açıklama yapmadan doğrudan nasihat etmeye başlardınız. Kafanız önde sürekli çatılmış kaşlarla sanki korkuyor gibiydiniz eğer gözlerimize bakıp yüzümüze gülseydiniz ve biz sizin sevginizi ve duygusallığınızı sezseydik bu sizin için kötü olurdu o zaman bizleri nasıl korkutup yönetecek ve kendinize itaat ettirecektiniz? (…) Şimdi buraya geldim, özgürüm, siz aynı özgürlüğü bana vermeye korktunuz ve ben sizden gizlice bunu elde

67 Michael C. Hillmann**, Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 6.
68 **A.g.e.**, s. 6.
69 Furuğ Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır**, çev. Haşim Hüsrevşahi, Ankara, Kanguru Yayınları, 2009, s. 16-17.

etmeye çabalıyordum ve ister istemez hata yapıyordum işin doğrusu siz bu özgürlüğü yakalamamda bana açıkça yardım ediyordunuz."[70]

Furuğ, *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına'*da yer alan *İçim Acıyor Bahçeye* şiirinde babasından şöyle bahseder:

"baba:
'benden geçti diyor' diyor
'benden geçti
unumu eledim eleğimi astım'
ve odasında
sabahtan gün batımına
ya Şehname okuyor
ya Nasihü't-Tevarih
baba anneye diyor ki:
'lanet olsun balığa da kuşa da
ben öldükten sonra
bahçe ha olmuş ha olmamış
neye yarar
emeklilik maaşım bana yeter'" [71]

Yukarıda da bahsedildiği üzere *İçim Acıyor Bahçeye* şiirinde bahçe, Furuğ'nun büyüdüğü evin bahçesidir ve aileyi simgelemektedir. Şiirin yukarıdaki dizelerinde babasının artık aileye çok da önemsemediğini, annenin endişelerini ve aileyi ayakta tutmak için ettiği duaları faydasız bulmakta, bir baba olarak elinden geleni yaptığını ve kendisinden sonra ailenin başına geleceklerin çok da kendisini ilgilendirmediğini dile getirir.

Babanın baskıcı ve otoriter tavrına rağmen çocuklardaki entelektüel ve sanatsal merak da babaları tarafından teşvik edilir. Her iki kız kardeş de erken yaşta evlendirilmelerinden dolayı eğitimlerini sonlandırmak zorunda kalırlar lakin babalarının entelektüel merakları ve çocuklarına erken yaşta okumayı yazmayı öğretmesi, kitaplarla tanıştırması, kadınların okuma yazma oranın düşük olduğu o dönemde, Furuğ ve Puran'ın entelektüel bireyler olmalarına katkı sunar.[72]

Furuğ Ferruhzad eğitimine, Şii din adamlarının idaresinde olan geleneksel eğitim sisteminin Pehlevi modernleşme programı çerçevesinde karma eğitime

70 Furuğ Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar**, s. 68-70.
71 Furuğ Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, s. 95-96.
72 Michael C. Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry,** s. 7.

dönüştüğü okullardan birinde başlar. Furuğ'nun okula başladığı dönem Rıza Şah'ın sürgün edildiği, İngiltere ile Rusya işgalinin olduğu döneme denk düşmektedir. İşgal ekonomik ve psikolojik açıdan İran toplumu üzerinde büyük travmalar yaratır. Bu dönemde toplumun geri kalanından biraz daha şanslı olan Ferruhzad ailesi, babalarının orduda olmasından dolayı maddi sıkıntı fazla çekmemişlerdir.[73]

Furuğ, on bir yaşına vardığında edebiyata çoktan ilgi duymaya başlamıştır. On bir yaşında düzenli olarak şiir yazmaya başlar. Bharier, Furuğ'nun annesiyle yaptığı bir röportajda, annesi Furuğ'nun henüz yedi, sekiz yaşlarındayken kısa şiirler yazmaya başladığını ifade etmiştir. İlk şiirlerinin çoğu gazel biçimindedir lakin bu gazeller hiçbir zaman basılmamıştır. Furuğ, ilkokuldan sonra Hüsrev Havar Lisesi'ne gider. Şiirden sonra düzyazıda da denemeleri dikkat çekmeye başlamıştır lakin Furuğ okuldaki kompozisyon dersini sevmemektedir. Derste yazdığı yazılarda o kadar başarılı olur ki hocası yazdığı yazıları başka kitaplardan çaldığını iddia eder. Dolayısıyla bu ders artık kendisi için bir ızdıraba dönüşür.[74] On beş yaşında liseden ayrılarak Kemal-ül mülk Teknik Okulu'nda terzilik ve resim okur. Terzilik derslerinin şiirlerini kaleme dökmesinde inanılmaz yardımcı olduğunu ifade etmiş, terzilik dersi adeta kendisi için bir rahatlama, meditasyon dersine dönüşmüştür. Resim ise Furuğ'nun kendisini sanatsal anlamda ifade etmesinin bir başka yolu olur. Furuğ'nun resim okuduğu dönemde hocaları arasında İran'ın en ünlü kadın ressamı Behjat Sadr, bir diğeri önemli bir ressam olan Petgar vardır.[75]

Furuğ on altı yaşına geldiğinde ablası Puran çoktan evlendirilmiştir. Furuğ Ferruhzad, bir genç kız olarak özgür ruhlu oluşu, sanata olan düşkünlüğü ve mahallelerindeki erkek çocuklarıyla arkadaşlık ilişkisi kurması ailesini kaygılandırır. Hillmann, Furuğ ile ilgili yaptığı çalışmasında, kardeşleri Puran ve Feridun'un anlatılarından yola çıkarak Furuğ'nun, ailesinin bu kaygılarından ve ablasının da artık evlenmiş olmasından dolayı uzaktan akrabaları olan Perviz Şapur'la, her iki tarafın ailesinin itirazlarına rağmen evlenmek istediğini belirtir. Lakin sonraki yıllarda ablası Puran, Furuğ'nun otoriter babalarında bulamadığı ilgi ve alakayı Şapur'da bulduğunu ve bu sebeple Şapur'dan etkilenip, evlenme kararı almış

73 **A.g.e.** s. 8.
74 Mehri Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, s. 25-26.
75 **A.g.e.** s. 10-11.

olabileceğini iddia eder. Furuğ on altı yaşına geldiğinde babası annesinden ayrılıp Tebriz'e taşınmıştır ve başka bir kadın ile evlenmek istemektedir. Behruz Celali'nin alıntısıyla Puran'ın Furuğ'nun evlilik konusundaki aile teşvikinin bir başka nedeninin babaları olduğunu şöyle ifade eder:

> "Babam başka bir kadına aşıktı ve onunla evlenmek istiyordu. Muhtemelen biz çocukların rahatsız olduğunu biliyordu. Bizi on beş yaşında evlendirmesinin, Şapur'un ekonomik durumu -ki o zaman henüz bir şeyi yoktu- ve yaş farkı sebebiyle uygun görülmemesine rağmen Furuğ ile evlenmesine babamın karşı çıkmamasının sebebi, bizi başından savmak istemesindendi. Babamın bu ikinci kadınla yaptığı evlilik bütün hayatımızı sarstı ve her birimizi bir kenara itti. Babam o kadın için bize karşı öfkeli, somurtkan ve soğuktu. Furuğ eğer Şapur'a aşık olduysa her şeyden çok sevgi ve şefkati aradığı içindi çünkü evde babamız sertlikten soğukluktan başka bir şey vermiyordu."[76]

Mehri Bharier, Furuğ üzerine yazdığı tezinde kentli orta sınıf bir ailenin, ordu mensubu otoriter bir babanın kız çocuğu olarak Furuğ'nun dışa dönük, özgürlüğüne düşkün ve aktif bir genç kız olarak çevresindeki erkeklerin ilgisini çektiğini belirtir. 1950'lerin İran'ında kadınların baskı altında ve cinsiyet eşitsizliğinden mustarip oldukları bir toplumda, henüz evlenmemiş genç bir kızın erkeklerle arkadaşlık kurması yahut flört etmesi aile onurunu ve saygınlığını zedeleyecek bir olay olarak görülüyordu. Bunun yanı sıra İran'da bir gelenek olan görücü usulü ile evlendirme de yaygındı. Dolayısıyla Furuğ'nun bir an önce evlenmesini istemiş olabilirlerdi. Bharier, Furuğ'nun da böyle bir durumla karşı karşıya kalmış olabileceğini belirtmektedir. Furuğ'nun Şapur ile evlenmeye hızlıca karar vermesinin arkasında yatan nedenin, içinde bulunduğu toplumsal dayatmalardan ve ailesinin toplumsal baskılara dayanan kaygılarından kaynaklanmış olabileceğini iddia etmektedir.[77]

Evlenmesinin altında yatan iddialara bakıldığında, eğer Furuğ aşık olmuşsa bile, onu Şapur'a yönlendiren dürtüde toplumsal cinsiyet itkisinin var olduğu görülmektedir. Nihayetinde küçük bir düğün merasimi ile 1951'de evlendikten sonra Ferruhzad ve Şapur Ahvaz'a taşınırlar. Dokuz ay sonra oğulları Kamyar dünyaya gelir. Furuğ'nun şiir yazmaya devam etmesi ve şiirlerinde ilişkisine, hislerine dair

76 **A.g.e.** s. 11; Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar**, s. 14.
77 Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist,** s. 31.

düşüncelerini yansıtması ve ardından her iki tarafın aile çevresinde duyulması gerginlikleri ve kısıtlamaları beraberinde getirir. Özellikle şiirlerini yayınlatmak için gittiği Tahran seyahatleri konusunda Furuğ'nun babası ve annesi tarafından Perviz Şapur'a yapılan tembihler, her iki ailede gerginliklere yol açan sebeplerdendir.[78] Furuğ Ferruhzad'ın Şapur'la aralarındaki gerilimi arttıran bir diğer sebep, Furuğ'nun yaşadığı bir cinsel beraberlikten *"haz dolu bir günah işledim*" ile başlayan *Günah* adlı şiirini 1954'te dönemin edebiyat dergilerinden biri olan "Aydın *(Ruşenfikir)*" *imzasız* dergisinde yayınlatmasıdır. Şiir, erkek egemen edebiyat çevrelerinde büyük bir skandal yaratmış, şiirde hem bir kadının yaşadığı bir cinsel ilişki *"haz dolu bir günah"* olarak nitelendirilmiş, yayınlandıktan sonra dergiye yazarı hem destekleyen mesajlar hem de eleştiren mesajlar gönderilmiş, ulemadan bazı din adamları tarafından eleştirel bir mektup gönderilmiştir.[79]

1955 yılının Bahar ayında Furuğ artık ilişkiyi sonlandırmak ister ve ailesinin yanına taşınır. Kadının haklarını genişleten düzenlemeler getiren Aile Koruma Kanunu henüz 1967 yılında girecektir ve mevcut kanunlara göre ise boşanmadan sonra çocukların velayeti babaya geçmektedir. Boşandıklarında Kamyar henüz iki yaşındadır, oğullarının velayeti babaya verilir. Oğlundan ayrılmak zorunda kalması Furuğ'da yaşamı boyunca derin izler bırakmıştır.[80] Bir süre Tahran'da ailesinin yanında yaşar lakin babası tarafından kovulur ve bir süre edebiyatçı olan arkadaşı Tusi Ha'eri'nin evinde yaşar. 1950'lerde Tahran'da boşanmış bir kadın, hele ki eril edebiyat çevresinde yazdığı şiirlerden dolayı ciddi hakaretlere uğrayan bir kadın şair olmak hiç kolay değildir. Liseden mezun olmadan ayrılışı, iş bulmasını zorlaştırmış, maddi anlamda ciddi sorunlar yaşamıştır.[81]

Tüm bu koşullar ve zorluklarla mücadele etmeye çalışan Furuğ, içinde bulunduğu durumu ruhsal açıdan daha fazla kaldıramaz ve bir süre rehabilitasyon merkezinde tedavi görür. Tedavinin ardından kendisini toparlamaya başlayan Furuğ, 1956'da ikinci şiir kitabı *Duvar'*ı yayınlar. Yine aynı yıl İtalya'ya ve ardından

78**A.g.e.,** s 36-37.
79 Farzaneh Milani, **Words Not Swords: Iranian Women Writers and The Freedom Movement**, Newyork, Syracuse University Press, 2011, s. 135-136.
80 Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist,** s. 41-44.
81 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 23; Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist,** s 49.

kardeşleri Emir Mesut ve Feridun'un yanına Almanya'ya seyahat eder. Furuğ, ilk Avrupa seyahati sırasında kaleme aldığı hatıralarında yurt dışına seyahatinin niyetini şöyle açıklamaktadır:

> "Beni buradan gitmeye, uzak ve yabancı bir ülkede yaşamaya teşvik eden şey, yeni şeyleri görme, hayatlara, mutluluklara ve daha renkli tatlara dokunmak isteği değil. Karanlıkta, aydınlığa giden kaçış yolunu kaybettiğim günlerde ben bir mağarada yaşıyordum. Ruhumda karanlıktan ve mutlak bir başıboşluktan başka bir şey hüküm sürmüyordu. Ellerimi uzattığımda, etrafımda ellerimi dolduracak, ruhumdaki susuzluğu giderecek hiçbir şey yoktu. Beni yoran ve perişan eden, yaşam baskısına, çevre baskısına ve ellerimi ayaklarımı bağlayan zincirlerin baskısına tüm gücümle direnmeye çabalıyordum… ben yeni bir enerji ve gücü yine de 'gülmek' için harcadığımdan ötürü birden bu çevreden bir süre uzak durmaya karar verdim."[82]

Yaklaşık on aylık bu Avrupa seyahatinde İtalyanca ve Almanca öğrenir. İki İtalyanca şiir kitabı ve bir Almanca kitap çevirisi yapar. Bu seyahati boyunca edindiği deneyimleri makale biçiminde kaleme alarak Tahran'daki dergilere yayınlanmak üzere gönderir. Ayrıca seyahatleri süresince şiir yazmaya devam eder, bu şiirler üçüncü şiir kitabı olan *İsyan*'da yer alacaktır.[83] Avrupa seyahati süresince kendini geliştirmeye ve sanatsal üretimlerine devam etse de, Furuğ Almanya'dayken babasına yazdığı bir mektupta Tahran'a döneceği zaman yaşamak zorunda kalacağı sıkıntılı süreci ve ruhsal durumunu şöyle dile getirir:

> "Ben ilkbaharda İran'a dönmeyi tasarlıyordum ama Emir aynı görüşte değil. Benim burada onun yanında kalıp birlikte döneceğimi umuyor. Henüz düşüncelerimi belirtmedim. Canım Kami için sıkılıyor ama öte yandan ruhsal durumumun iyi olmadığını düşünüyorum. Hâlâ güçlü değilim eğer oraya dönersem yeniden cehennemi yaşantı başlayacak ve ben artık bazı şeylere tahammül edemeyeceğimden korkuyorum."[84]

1957'de *İsyan* adlı şiir kitabı basıldığında, edebi anlamda dikkat toplar ve birkaç kapının açılmasını sağlar. Maddi anlamda da rahatlar ve iki kardeşinin okuduğu İtalya ve Almanya'ya seyahatlerini uzatma imkanı doğar. Döndüğünde *Firdevsi* dergisinde, sonraki yıllarda yakın arkadaşı olacak editör Ali Ekber Kasma'i

82 Furuğ Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** s. 100-101.
83 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry,** s.25; Furuğ Ferruhzad, **Dünya Sevmek İçin Çok Küçük: Mektuplar- Söyleşiler,** çev. Kenan Karabulut, İstanbul, Gri Yayınevi, 2006, s. 84
84 Ferruhzad, **Dünya Sevmek İçin Çok Küçük,** s. 83.

ile beraber çalışır. Dergide çalışmaya devam ederken 1958 yılında ise yazar, çevirmen, fotoğrafçı ve yönetmen olan sanatçı İbrahim Gülistan ile tanışır. Gülistan ile tanışması aralarında hem profesyonel hem de romantik bir ilişkinin başlangıcı olur. Aynı yılın yazında Gülistan'ın film stüdyosunda çalışmaya başlar. Bu yıllarda entelektüel çalışmaların ve tartışmaların yürütüldüğü kamusal bir mekan haline gelen Gülistan Stüdyosu'nda sekretarya işlerinin yanında ilgi duyduğu sinemaya da yoğunlaşamaya başlar ve 1959 yılında film yapımı üzerine eğitim almak için İngiltere'ye gider. İngiltere'deki sinema öğreniminin ardından İran'a geri döner. Döndüğünde belgesel türündeki *Bir Ateş* adlı ilk kısa filmin yapımında yer alır. Ardından aynı yıl Huzistan eyaletine seyahat eder. Burada iki belgesel türünde kısa film çeker. Aynı yılın yaz ayında asistanlığını yaptığı ve aynı zamanda rol aldığı *Deniz* filmi hiçbir zaman tamamlanamamıştır. 1962 yılının güzünde Tebriz'e gidip burada *Ev Karadır* adlı kısa filmi yapar. Bu film ardından yurt dışına hem şiir ve hem de çeşitli film çalışmaları için seyahatlere çıkar.[85]

Furuğ Ferruhzad film çalışmalarını yürütürken diğer yandan şiir üretimine de devam eder. 1960'ların ortasında Muhammed Rıza Şah'ın altı başlıktan oluşan reformlarını içeren Beyaz Devrim uygulamaya konmuştur. Hem kültürel hem de endüstriyel alanda kapsamlı ve yoğun bir dönüşümün yaşandığı bu dönemde Furuğ Ferruhzad'ın da gözlemlediği ve tanıklık ettiği sancılı ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümleri sarsıcı bir biçimde eleştirdiği şiirlerinin yer aldığı dördüncü şiir kitabı *"Tevellodi Diger"* (Başka Bir Doğuş) yayınlanır.[86]

13 Şubat 1967'de Gülistan Stüdyosu'na giderken bir trafik kazasında yaşamını yitirir. Ölüm sebebi trafik kazası olarak geçiyor olsa da ölümü üzerine çeşitli spekülatif tartışmalar yapılmıştır. İddialardan biri Furuğ'nun depresif bir duygu durumu içerisinde olduğu ve ardından intihar ettiğidir. Bir diğer iddia, o gün Gülistan ile tartıştıkları için dikkatinin dağınık olduğu ve araba kullanmasını etkilediği dolayısıyla kaza yaptığıdır. Bir başka iddia ise Furuğ'nun yaşamının, şiirlerinin ve diğer çalışmalarının iktidar ve muhafazakar kesim tarafından rahatsız

85 Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist,** s 50, Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 40-43.
86 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 44-46.

edici bulunması ve bir suikasta kurban gittiği üzerinedir[87] ve Furuğ'nun ölümü üzerine yapılan tartışmalar halen sürmektedir.

Furuğ Ferruhzad'ın şiir hayatı boyunca verdiği eserler kronolojik olarak şöyledir: *"Esir"* (Tutsak 1952), *"Divar"* (Duvar 1956), *Esyan* (İsyan, 1957) *"Tevellodi Diger"* (Başka Bir Doğuş, 1964), *"İman Biyaverim Be Ağaz-i Fesl-i Serd"* (İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına, 1974)**.**

1.5. Modern İran'da Kadın Olmak

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Doğu ülkelerinde yayılan modernleşme süreçleri İran'da da önce Meşrutiyet Hareketi'ni ve ardından anayasal süreci başlatmıştır. Birinci bölümde anlatılmaya çalışılan Kaçarlar ve Pehleviler dönemi boyunca aşamalı olarak siyasal programlarında temel hedefi oluşturan modernleşme evresi ekonomiden siyasete, toplumdan kültürel alana kadar tüm dokunaçlarıyla işlemiştir.

Bu noktada öncelikle 1905-1915 yılları arasında kadınlar taleplerini anayasal bir koruma altına alabilmek için Anayasacılığı desteklemiş, bizzat hareketin içerisinde yer almışlardır. Örgütlü ilk kadın hareketleri bu dönemde görülmüştür. Kadınlar kamusal alanda hak talebi çerçevesinde siyasal bir performans göstermişlerdir.[88]

Bu modernleşme sürecinde kadınların politik, ekonomik ve toplumsal alanda konumlanışı ve gördüğü işlev de oldukça önemli bir ayağı oluşturmuştur. Meşrutiyet döneminde kadınlar ulusun gelecek nesillerini yetiştirecek olan, kültürel aktarımı sağlayan annelik ve ulusal siyasetin bir katılımcısı rolünde görülmüştür. Kadınların Meşrutiyet Devrimi'nde yer alması, daha sonra kadın hareketinin büyümesine katkı sunmuştur. Lakin bu dönemde en azından evlerinde eğitim alma imkanına üst sınıf kadınlar sahip olduğu için Meşrutiyet Hareketi'ne bu kadınlar daha çok destek vermiş ve içerisinde yer almışken, alt sınıf kadınlar Meşrutiyet karşıtı ulema ve saray destekçisi olmuştur. Bununla beraber kadınlar Tütün Yasası Protestosu ve ardından Meşrutiyet Devrimi'ne kadar kıtlık veya gıda mallarının pahalılığa tepki olarak

87 Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist,** s. 8-13.
88 Pınar Arıkan Sinkaya, "İran İslam Cumhuriyeti'nde Kadın Meselesi ve İslamî Feminist Hareket", **Akademik Ortadoğu Dergisi**, C.V, No:1, 2010, s. 48.

ayaklanmalara katılmış lakin Tütün Protestosu ve Meşrutiyet Devrimi'nde kadınların protestolardaki katılım niteliği giderek politikleşmeye başlamıştır. Kadınlar geçmişte hane içinde ya da belli kamuya açık alanlarda edebi çalışmalarına devam ederken, Meşrutiyet Hareketi'nde yeni olan şey kız çocukları için okul yoluyla eğitimin kadınları da bir nebze kapsama mücadelesi,[89] matbuat kapitalizmi ile gelen basın ve gazetecilik faaliyetlerinin çok hızlı bir biçimde gelişmesi ve kadınların modern bir kamusal kurum olan basın yoluyla seslerini bir ulusun vatandaşı ve katılımcısı olarak politik biçimde duyurmaları olmuştur.[90] Sözgelimi Meşrutiyet Devrimi sonrası kadınların çıkardıkları "*Daniş"* (Bilgi, 1910), "*Şuküfe"*(Çiçek,1913), "*Name-i Banıvan"*(Kadınlar Mektubu, 1920), "*Cihan Zenan"*(Kadınlar Dünyası, 1921), "*Alam Nisvan"*(Kadınlar Evreni,1921) gibi gazeteler ve Ulusal Kadınlar Derneği (1911), İranlı Kadınlar Derneği (1913), Sosyalist kadınlar tarafından kurulan Vatansever Kadınlar Encümeni (1922), Kadınların Refahı Habercisi (1927) ve Kadınlar Devrimi Topluluğu (1927) gibi dernekler; kadının eğitimi, vatandaşlık hakkı, politik katılımı gibi kadınların, mücadelesini verdikleri konular üzerinde örgütlenip tartıştıkları modern kamusal kurumlar haline gelmiştir.[91]

Talep edilen haklara bakarak dönemin İran'ında kadının sosyo-kültürel konumu, özel alanda ve kamusal alandaki pozisyonları hakkında ipuçları görülebilir. Bu dönemde kadınların eşit yurttaşlık talebi, eğitim hakkı, dernek kurma hakkı talepleri, mevcut döneme kadar kadının hukuki alanda temsil edilemediğini, yurttaş olarak görülmediğini göstermektedir. Yine kadınların poligamiye karşı talepleri ve erken yaşta evliliğe karşı mücadeleleri ve hak talepleri kadın ve erkek arasında ayrımcı bir hukuk işletildiğini, bunun da toplumsal cinsiyetteki kadın aleyhine pratiklerin sürdürdüğünü göstermektedir. Meşrutiyet dönemine geçilmesiyle hak talepleri doğrultusunda girdikleri mücadelede birkaç hak kazanımları olmuştur; eğitim hakkı bunlardan biridir. Meşruti devletin eğitim sisteminden geçen yeni nesil

89 Afsaneh Najmabadi, **Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties f Iranian Modernity**, Berkley and Los Angeles University of California Press, 2005, s. 199-200.

90 Parvin Paidar, **Women and The Political Process in Twentieth Century Iran**, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, s. 72-75.

91 Paidar, **Women and The Political Process,** s. 90-99; Lily Farhadpour, "Women, Gender Roles, Media and Journalism", **Women, Power and Politics in 21st Century Iran**, der. Tara Povey and Elaheh Rostami-Povey, New York, Routledge, 2016, s. 92-93.

İran kadınları hak mücadelelerinde farklı yöntem ve pratikler geliştirmişlerdir.[92]

Kadınlar hem sekülerleştirilmeye çalışılan toplum için hem de laik modern bir devlet anlayışını oturtmak isteyen Rıza Şah ve ardından gelen oğul Muhammed Rıza Şah için kritik önemde olmuştur. Bölümde değinildiği üzere Şah Rıza'nın modernleşme projesi kapsamında kadın da yeniden tanımlanmış, nasıl olması gerektiği üzerine kadın kimliği yeniden inşa edilmiştir. Modernizasyon çerçevesinde ulus-devletin bir yurttaşı olarak çalışma hayatına katılarak ekonomik alanda, kamusal alanda görünmeye başlayan bir seküler modern İran kadını inşa edilmeye çalışılmıştır.

Kadının eğitim hakkı sonrası meslek sahibi olabilmesi, "*çador*" adı verilen çarşaf biçimindeki giysinin kamusal alanlarda giyilmesinin yasaklanması, kadınların dernek kurma hakkı ile örgütlenmelerinin önünün açılması, kadının iş hayatına katılması sağlanmıştır. Lakin tüm bunlar Pehlevilerin ve ulemanın kontrolü ve denetiminde ulus-devlet anlayışı çerçevesinde modernizasyona hizmet edebildiği ölçüde sağlanmıştır.[93]

20. yüzyıl, alt sınıf kadınların hane içi destek amaçlı hem de pazar için halı dokumada ya da ev işlerinde çalışarak ekonomiye ucuz emek gücü olarak katılımına tanıklık etmiştir. Rıza Şah döneminde modernizasyon projesi kapsamında endüstriyi geliştirmek için yapılan reformlar ekonomik yapıyı dönüştürmüş, kadının eğitim fırsatları ile beraber meslek sahibi olan kadınlar evin dışında çalışmaya başlayarak artık kapitalist ekonomiye modern orta ve alt sınıf olarak dahil olmaya başlamıştır.[94]

Tüm bunlar kadının hane içerisinde devam eden, yeniden üretilen toplumsal cinsiyet pratiklerinin siyasi, hukuki, ekonomik ve kültürel kökenlerine dokunmadığı için kadınların elde ettikleri kazanımlar yeterli olamamıştır. Zira kadınların halı gibi dokuma işleri ve tarım işleri gibi geleneksel endüstriden sonra gıda, tütün, tekstil ayakkabı fabrika işleri gibi modern endüstriye, hizmet sektörüne toplumsal cinsiyete dayalı mesleklerde yani sağlık sektöründe hemşire, idari işlerde sekreteryal ve eğitim alanında öğretmen mesleğiyle ucuz iş gücü olarak katılımı, çalışma alanlarında kadın

92 Arıkan Sinkaya, "İran İslam Cumhuriyeti'nde Kadın Meselesi",s. 49.
93 Hamideh Sedghi, **Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling**, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 109-112, 154-55, 174.
94 **A.g.e.**, s. 29-30, 67

olmaktan dolayı uğradıkları ayrımcılık devam etmiştir.[95]

Muhammed Rıza Şah döneminde de kadının konumu ve rolü rejimin eril bir politikası olmaktan öteye geçememiştir. Musaddık dönemi darbe öncesinde, Şah'ın henüz gücünü toparlayamadığı iktidarının ilk yıllarında kadın örgütleri ve yayınları tekrar zenginleşmeye başlamıştır. Devletten bağımsız lakin farklı politik partilerle ilişkileri olan ve kadınların yaşam standartlarını iyileştirmeye ve alt sınıf işçi kadınların çalışma koşullarını düzeltmeye ilişkin mücadeleleri olmuştur. Sözgelimi, çalışma saatleri, kadınlara doğum izni gibi çalışan kadınların lehine iş yasasında reformları savunmuşlar, oy kullanma gibi siyasi hak taleplerinde bulunmuşlardır.[96] Lakin Musaddık'a darbe sonrasında Muhammed Rıza Şah gücünü tekrar kazanınca rejimin onayladığı ve uygun gördüğü "makbul kadın" saiklerini paylaşmayan kadın örgütleri ve yayınları yasaklamıştır. Sözgelimi, İranlı Kadın Örgütleri Federasyonu kapatılıp, yerine Şah'ın ikiz kız kardeşi başkanlığında kurulan İran Kadınlar Örgütü gibi rejim destekli kadın dernekleri ve kurumları kadınların sosyo-kültürel, siyasal konumuna ilişkin mağduriyeti yeniden üretilmeye devam etmiştir.[97]

Dönemin İran toplumunda kadınlar Rıza Şah'ın yukarıdan inme politikalarıyla yarattığı devlet feminizminden sonra dönüşmeye, kamusal alanda görünür olmaya başlamıştır lakin ataerkil sistemin etkileri aynı biçimde devam etmiştir. Kadınlar kamusal alana eğitim, çalışma ve sanat ile girmeye başlamış lakin devletin makul kadın figürünün dışına çıkanlar bizatihi eril devlet, toplum ve ulema tarafından adeta aforoz edilmişlerdir. Bununla beraber Rıza Şah tarafından devlet destekli feminizminin hemen karşısında tomurcuklanmaya başlayan ve hem özel hem de kamusal alanda kadının bağımsızlığı ve eşitliği için mücadele etmeye çalışan birkaç feminist hareketler de vücut bulmuştur.[98]

Hamideh Sedghi, Baba Rıza Şah'ın kadınlar konusundaki devlet politikasına devam eden Muhammed Rıza Şah'ın kadın olmak üzere genel politikalarına da karşı olan, genellikle kentli, orta sınıf ve eğitimli, devlet feminizmini kabul etmeyen ve

95 **A.g.e.,** s. 115, 118-121.
96 Elaleh Rostami-Povey, "The Women's Movements in its Historical Context", **Women, Power and Politics in 21st Century Iran**, der. Tara Povey and Elaheh Rostami-Povey, New York, Routledge, 2016, s. 20.
97 Paidar, **Women and The Political Process,** s. 142-143.
98 Hamideh Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s. 76-84.

daha radikal bir tavır alan kadın hareketindeki grupları seküler sosyalist, dini gruplarla beraber hareket eden kadın gruplar ile bağımsız hareket etmeyi tercih eden seküler kadınların yer aldığı "konformist olmayan kadınlar" olarak sınıflandırmaktadır. Hamideh Sedghi'nin tanımıyla "konformist olmayan kadınlar"[99], öğretmen, öğrenci, yazar, şair; kamu memuru ya da doktor, avukat gibi meslek sahibi kadınlardan ya da ev emekçisi olan kadınlardan meydana gelmiştir. Sedghi'nin bu sınıflandırmasına göre seküler bağımsız kadın grubunun içerisinde özellikle edebiyatçılardan yazı, şiir ve romanları ile Simin Danişvar, Simin Behbahani ve Furuğ Ferruhzad hükümet karşıtı, devletin politik ve kamusal alanda onayladığı eril kadın figürünü kabul etmemiş, özellikle Furuğ Ferruhzad erkek egemen edebiyat dünyasından bir kadın olarak yine kadının özel olarak kabul edilen kadın-erkek ilişkisini sorunsallaştırmış; ailedeki kadının bir anne, bir kız çocuğu olarak toplumsal rolüne karşı çıkmıştır.[100]

İran'da Furuğ Ferruhzad'ın özellikle özel alanda maruz kaldığı baskıları ve bu baskılarla mücadelesini sanatı aracılığıyla dile getirmeye çalıştığı yıllardan yaklaşık on sene sonra Batı'da özellikle Amerika'da kadınlar toplantılar düzenleyerek özel alanı tartışamaya açmışlardır. Furuğ Ferruhzad'ın ölümünden iki sene sonra Batı'da İkinci Dalga Feminist hareketini takiben Carol Hanisch'in 1969 yılında yayınladığı "kişisel olan politiktir" makalesi feminist camiada ses getiren tartışmayı başlatmıştır.[101] Furuğ Ferruhzad'ın ataerkil sistemin oldukça sert bir biçimde gözlemlendiği İran gibi bir ülkede şiir çalışmalarında özel alandaki kişisel deneyimlerini yansıtmasını, yukarıda belirtilen radikal feminizmin tezlerinden biri olan "kişisel/özel olan politiktir" üzerinden okumak mümkündür.

Carol Hanisch'in makalesi ile yankı uyandıran bu tez, kadınların kendi aralarında toplanarak özel hayatlarında kadın-erkek ilişkilerini, hane içi emek, cinsellik, annelik üzerine yaşadıklarını tartışamaya açtıkları toplantılarının neticesinde ortaya çıkmış; bu sorunların tekil, kişisel sorunlar olmaktan ziyade ataerkil sisteme ve toplumsal bir arka plana dayandığını, dolayısıyla mücadelesi

99 **A.g.e.,** s. 179.
100 **A.g.e.,** s. 187-189.
101 Carol Hanisch, **Kişisel Olan Politiktir: Radikal Feminizm Üzerine**, çev. Halil Duranay, İstanbul, Kült Neşriyat Yayınevi, 2013, s.51-55; Carol Hanisch, "Personal Is Political", (çevrimiçi), http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html, 15.02.2019.

verilen diğer tüm sorunların kadar önemli olduğunu ve tartışılması gerektiğini savunulmuştur.[102]

"Kişisel/özel olan politiktir" tezine göre özel alanda tecrübe edinilen ve kişisel/özel olarak tanımlanan meseleler ataerkil sistemin toplumsal bir yansımasıdır. Dolayısıyla kişisel, duygusal olarak adlandırılan deneyimlerin yeniden tanımlanması ve tartışılması gerekmektedir. Kişisel/özel olanın politikleştirilmesini Türkiye üzerinden tartışan Gülnur Acar-Savran *Beden Emek Tarihi* kitabında , "kişisel/özel olan politik" tezini şu şekilde açıklamaktadır:

> "Özel alanın içinde yaşanan deneyimler, cinsiyetçi bakıştan farklı bir bakışla, feminizmin eleştirel çerçevesi içinde yeniden kavramsallaştırıldıklarında bütüncül bir toplumsal egemenlik sistemi içine oturtulmuş olurlar. Sevgi, aşk, cinsellik, annelik, ev işi vb toplumsal bir sistemin parçası olarak kavrandığında, özel alanda bürünmüş oldukları doğallık peçesinden sıyrılır, gizemsizleşir. Erkeklerin öznel, fevri gibi görünen davranışları sistematik bir erkek şiddeti, kadınların sevdiklerine yönelik vericilikleri olarak adlandırılmış olan davranışları 'görünmeyen' ya da 'karşılıksız' emek olarak yeniden adlandırıldığında, artık özel alanın kapalı kapılarının aralanıp içeride olan bitenin –kamusal- tartışma konusu haline getirilmesine başlanmıştır. Feminist eleştiri, bu iki alan arasındaki bağlantıların teori ve söylemde kurulmasıdır. Özel alanda olanların bu eleştirel süzgeçten geçirilmesi onları, özel alanın 'doğal' evreninden kamusal alanın 'politik' evrenine doğru çeker."[103]

Meltem Ahıska ise, Gülnur Acar-Savran'ın kitabından alıntılandığı şekliyle "kişisel/özel olan politiktir" tezini şöyle açıklar:

> "Bu bazılarının sandığı gibi bireysel bir iç dökme değildir. Dünya içinde başkalarıyla ilişki içinde kendi yerimizi anlamak, kendi kaygılarımızı kendimizden uzaklaştırıp ötekilere görünür kılmak, yani özel olan ezilme deneyiminin kamusal anlamını ortaya çıkarmak. Kendi dibe çeken, ayıran somutumdan kurtulup beni oluşturan ve yaralayan nesnelliğe uzanmak."[104]

Yukarıda "kişisel/özel olan politiktir" tezi için yapılan açıklamalardan yola çıkarak Furuğ Ferruhzad 1966'da bir röportajında kişisel yani özel olan ile kamusal yani genel olana ilişkin sorunlara değindiği şiirlerine ilişkin soruya verdiği cevap anlamlı olacaktır:

102 Josephine Donovan, **Feminist Teori**, çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s.265-269.
103 Gülnur Acar-Savran, **Beden Emek Tarihi: Dialektik Bir Feminizm İçin**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s.146-147.
104 Acar-Savran, **Beden Emek Tarihi,** s.155.

" *--Ele aldığınız konuları, eski şiirlerinizden birçoğunu hatta 'Yeniden Doğuş'un ilk birkaç şiirini yok ettiniz. Sadece onlar mı özel ve duygusallar?*

Ben bu sözleri biraz da kendim için söylüyorum. Ben kendimi diğerlerinden daha fazla eleştiriyorum. Şiirlerimden birçoğunun süslü olmaları doğaldır. Ama aynı zamanda şiirin içeriği için belirgin bir formül yazılamıyor. Yani yazdığı bütün şiirler genel ve umumi konuları kapsamalıdır. Sorun insanın kendi özel veya genel sorunlarına nasıl baktığıdır.

Bu o çalışmanın içeriğini çok özel ve kişisel yapan veya çok özel ve şahsi konulara onun genel bir yön verdiği bir şair 'bakışı'dır. 'Yeniden Doğuş'un şiirlerinin bazıları hakkında sözlerinizi kabul ederim. Şimdi 'Esir' şiirlerine baktığımda, artık o konuların beni bile içermediğini görüyorum. Kökenleri özel olmadığı halde."[105]

Furuğ Ferruhzad'ın yukarıda yaptığı açıklamadan asıl sorunun bir şairin özel ya da kamusal sorunları nasıl değerlendirdiğidir. Furuğ, bir kadın olarak özel alanda yaşadığı tecrübelerin ya da maruz kaldığı sıkıntıların sadece özel alana ilişkin olmadığını, yaşadığı deneyimleri nesnelleştirerek aslında İran'daki tüm kadınların maruz kaldığını ve toplumsal bir vaka olduğunu ifade etmeye çalışır. Dolayısıyla Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinde sadece kadın olduğu ve yerleşik toplumsal cinsiyet rolünü benimsemediği için özel alanda maruz kaldığı sorunları ve sıkıntıları ifade etmesinin bilinçli bir seçim olduğu anlaşılmaktadır. Lakin yukarıda da belirtildiği üzere Furuğ Ferruhzad şiirlerine yansıttığı isyanını ve eleştirisini feminist bir teori çerçevesinde, bir feminist kimliği ile yapmamaktadır.

Furuğ Ferruhzad üzerine çalışan Hamideh Sedghi, Michael C. Hillmann ve Kamran Talattof gibi akademisyenler Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinde ataerkil sistemden kaynaklanan özel alanda yaşadığı problemleri ifade edişini feminist bir kimlikle yapmadığının altını çizmekle beraber Ferruhzad'ın şiirlerinin tüm dünyada yayılmaya başlayan feminizm hareketi bağlamında incelenmesinin gerektiğini vurgulamaktadırlar.

Sedghi'nin "bağımsız seküler kadınlar" tanımı içerisine aldığı Furuğ Ferruhzad herhangi bir politik örgütlenmenin içinde yer almış olmaması ya da kendisini bir feminist olarak tanımlamaması, Ferruhzad'ın İran'daki kadınların durumuna ilişkin bir söz söylemediği ya da feminist bir duruş sergilemediği anlamına gelmemektedir. Sedghi, Furuğ Ferruhzad'ın bir kadın şair olarak İran'ın eril edebiyat

105Furuğ Ferruhzad, **Dünya Sevmek İçin Çok Küçük,** s. 129.

dünyasıyla mücadele etmeye çalışmasını, kadınların hanelerinde ve bir kadın olarak yer aldıkları kamusal alanlarda yaşadıkları eşitsiz durumları ve zorlukları şiirleri yoluyla dile getirişini bir feminist tavır olarak ifade eder ve Furuğ Ferruhzad'ı döneminin "kahraman bir feminist"i olarak tanımlar ve İranlı kadınların tarihinde oldukça güçlü bir etkisi olduğunu ifade eder.[106]

Michael C. Hillmann'ın Furuğ Ferruhzad ve şiirleri üzerine çalışmasında da Ferruhzad'ın feminist bir politik örgütlenme içerisinde olduğuna dair bir iddia yoktur lakin Hillmann da Ferruhzad'ın dönemin ataerkil İran'ında ilk kadın sesi olduğunu vurgular ve Furuğ'nun şiir çalışmalarını feminizm bağlamı içerisinde analiz eder. [107] Kamran Talattof da Furuğ Ferruhzad'ın bir feminist politika yürütmediğini lakin hayatının ve çalışmalarının feminist bir perspektiften analiz edilmesi gerektiğini vurgularken Furuğ Ferruhzad'ın feminist bir mücadele vermediğini, İran'daki kadınların sorunları üzerine savunu yapmadığını dile getirir.[108]

Talattof tespitinde kısmen haklı olmakla beraber Furuğ Ferruhzad, 1954'te henüz şiirinin ve kendisinin gençlik döneminde, yirmi yaşındayken yazdığı bir mektupta hayatını sanat ve şiir anlayışını geliştirmeye adadığını, bir bireyin ya da toplumun her türlü duygu durumunu ve koşullarını yansıtmak özellikle *"kız kardeşlerim"* olarak bahsettiği İranlı kadınların yaşadığı sorunları ve maruz kaldıkları haksızlıkları ve kısıtlamaları dile getirmek için şiir yazdığını ifade eder. Mektubun bir kısmı şöyledir:

> "Şiirde seçtiğim yol ve şiir konusundaki bakışım: Bana göre şiir bir duygu alevidir ve içinde olduğum bir rüya ve güzellik dünyasına götürebilen tek şeydir. Eğer bir şair ruhunun tüm heyecanını, cisminin tüm yargılarını yansıtmışsa o şiir güzeldir. Ben her duygunun kayıtsız şartsız açıklanması inancındayım, esasen sanat için söylemenin bir sınırı olamaz ve eğer sınırlandırılırsa sanat asıl ruhunu kaybeder. Bu düşünceyle şiir yazıyorum. Bir kadın olarak da bu bozuk çevrede ruhumu koruyabilmem çok zor; ben hayatı sanatım için istiyorum. Yürüdüğüm yolun şu anki çevrede ve toplumda çok gürültü patırtı kopardığını ve bana çok fazla karşı olduklarını biliyorum ancak engellerin kırılması gerektiğine inanıyorum. Birisi bu yolu yürümeliydi ve ben kendimde bu yürekliliği gördüğüm için öncü oldum. (…)

106 Hamideh Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s.192-193.
107 Michael C. Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 1-3.
108 Kamran Talattof, "Personal Rebellion and Social Revolt in the Works of Forugh Farrokhzad: Challenging the Assumptions ", **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry**, der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, London and New York, I.B. Tauris, 2010, s. 93-94.

> Arzum İranlı kadınların özgürlüğü ve haklarının erkeklerle eşit olmasıdır. Bu ülkede erkeklerin adaletsiz dünyasında kız kardeşlerimin çektiği sıkıntıları biliyorum. Sanatımın yarısını onların dert ve ıstırapları için kıllanıyorum.
> Arzum kadınların toplumsal sanat ve bilimsel faaliyetleri için müsait bir ortam yaratmak, İranlı erkeklerin bencilliklerinden uzaklaşıp kadınların zevk ve yeteneklerini ortaya çıkarmalarına izin vermeleridir."[109]

Her ne kadar sonraki röportajlarında ya da mektuplarında İran'daki kadınların sorunlarıyla şiirleri üzerinden mücadele ettiğine dair bir ifadesi olmasa da Ferruhzad'ın gençlik dönemlerinde böyle bir saiki olduğunu verdiği röportaj üzerinden söyleyebiliriz. Dolayısıyla Furuğ Ferruhzad her ne kadar istikrarlı bir biçimde ifade etmese de aslında kendi hayatında bir kadın olarak gerek özel alanda gerekse kamusal alanda maruz kaldığı haksızlıkları ve sıkıntıları şiirleri yoluyla ifade etmeye çalışmıştır.

109 Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar**, s. 59, 61.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN İRAN ŞİİRİ VE YENİ ŞİİR AKIMI

2.1. Klasik İran Şiiri ve Toplumsal Karşılığı

İran coğrafyasında şiirin, bu ister klasik şiir ister birçok itiraz ve tartışmalara rağmen modern şiir olsun İran kültürü üzerindeki etkisi çok büyüktür. Müzik, resim, tiyatro, sinema gibi birçok sanat dalına ilham veren klasik İran şiiri 10.yüzyıldan itibaren daha olgun bir evreye girmesiyle tüm dünyada tanınmış şairler bu yüzyıldan sonra klasik İran şiirine damgalarını vurmuşlardır.

Klasik İran şiiri her ne kadar sanatçıların, kültürel faaliyetlerle uğraşan kişilerin ve saray erkanının sanat durağı olsa da İran halkının hayatında ve gönlünde de büyük bir yeri vardır.[1]

Hamid Dabaşi İranlılar için şiirin önemini ve yerini şu cümleler ile ifade eder:

> "İranlılar şiiri çok ciddiye alır- tarihsel hatıratımıza. Kendimizi hatırlama biçimimize belli bir şiirsel renk katan bir alışkanlıktır bu. Robert O'Meally'nin de fevkalade eserinin başlığında ortaya koyduğu gibi, caz Amerika'nın nabzıysa, şiir de İran kültürünün nabzı, kolektif belleğinin uyağı ve ritmidir. Müslümanların Kuran'ı okumadığı, belleklerini Kuranlaştırdığı söylenir. İranlılar da şiirleriyle aynı şeyi yaparak geçmişlerini şimdilerinin -daha doğrusu, tarihteki mevcudiyetlerinin- şiirsel bir yankısı olarak hatırlar. Tahran'dan ayrılırken, valizine Furuğ Ferruhzad (1935-67) koleksiyonunun yanında Sadi'nin Gülistan'ının (1258) bir kopyasını koyan genç bir İranlı kadının durumu, İranlılarla şiirleri arasındaki bu yaşamsal bağın iyi bir örneğidir."[2]

10.yüzyıldan itibaren belli bir evreye erişmiş olan klasik şiirin Meşrutiyet öncesi şairlerinden 10. yüzyılda Rudaki, Firdevsi dönemin en önemli şairlerinden olmuş ve bu dönem klasik İran şiirinde sadelik ön plana çıkmıştır. 12. yüzyılda Ömer Hayyam ve özellikle 13. ve 14. yüzyılda da öne çıkan klasik şairler Sadi Şirazi, Hafız Şirazi, Mevlana Celaleddin Rumi dünyaca ün kazanmış ve tüm dünyada yankılar uyandırmışlardır. Bu yüzyılda Moğol istilası sonrası biçim olarak kaside tarzının

1 Abdolhossein Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, İstanbul, Dört Mevsim Yayıncılık, 2015, s. 180.
2 Hamid Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 28.

yerini ağırlıklı olarak gazel almış, şiirlerdeki Arapça kelimeler çoğalmış, içeriğinde genel olarak aşk ve tasavvufi fikirlerin yansıtıldığı şiirler ortaya çıkmıştır. Lakin şiirlerin içeriği aşk, evren, tasavvuf, methiye ile sınırlı kalmamış, dönemin tarihi olaylarına, toplumsal meselelerine yer verildiği şiirler tarihi ve felsefi alandaki çalışmalara da kaynaklık etmiştir.[3]

Klasik şiirin biçiminde ise çeşitli formların içerisinde en öne çıkan dört form olmuştur. Beyit şeklinde meydana gelen bu biçimler kaside, gazel, rubai ve mesnevidir.[4] Safevilerin ardından Kaçarlar döneminde de kaside, gazel, rubai tarzında şiir üretimleri devam etmiştir. Şairler içerik olarak ifade etmek istedikleri konuları yukarıda bahsedilen biçimlerle sınıflandırmış, sözgelimi övgü şiiri yazacakları zaman kaside ya da methiye biçimini, aşk şiirlerinde genellikle gazel biçimini, öğüt verici şiirlerde rubai biçimini, destan ya da kahramanlık şiirlerinde ise genellikle mesnevi biçimini kullanmışlardır.[5]

Ülkeyi meşrutiyete taşıyan dünyadaki ve içerdeki sosyo- ekonomik ve politik dönüşümlerin klasik şiiri de etkilemesi, İran şiirinde yeni bir döneme girişin dönemeci olmuştur. 19. yüzyılda Kaçar yönetiminin çatırdaması, ulema ve pazarın ittifakı sonucu 1892'deki Tütün İsyanı ile toplumdan yükselen muhalefet kamusal alandaki ilk politik ifadesini bulmuş ve Meşrutiyet Devrimi'nin gelişi klasik İran edebiyatında dönüşümleri hızlandırmıştır.[6]

2.2.İran'da Meşrutiyet Hareketi'nin Şiirle İlişkisi

2.2.1. Matbuat Kapitalizmi ve Gazeteler

16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da matbaa ve kitap basımı üzerine yayıncılık pazarının gelişmesiyle beraber Benedic Anderson'ın **Hayali Cemaatler** kitabında bahsettiği matbuat kapitalizmi hızla gelişmeye başlamış, ulus bilincinin hem pazar için hem de idari bürokrasi için ihtiyaç duyulan resmi yayın dilinin gelişmesinde çok

3 Mehmet Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 193-195, 198; Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 181.
4 Mehri Bharier, "Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist", United Kingdom, Durham University E-Theses Online, 1978, s. 135, http://etheses.dur.ac.uk/9817/.
5 Muhammed'i İsti'lami, **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, çev. Mehmet Kanar, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 126-127.
6 Mehri Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, s. 147; Hamid Dabashi, **The World of Persian Literary Humanism**, Massachusetts, Harvard University Press, 2012, s. 269.

önemli bir görev görmüştür.[7] Kaçar prensi Abbas Mirza'nın mali desteği ile İngiltere'ye gönderilen bir grup öğrenci içerisinde yer alan Mirza Salih Şirazi'nin bilim yerine Avrupa dilleri ve felsefe üzerine okumayı tercih etmesi, İngiltere'den dönerken kendisiyle beraber matbaa makinesi getirmesi İran'da seküler bir modern kültürün ve dilde devrimin ilk adımlarını oluşturmuştur.[8]

Mirza Salih Şirazi'nin Avrupa'ya eğitime gitmesi, yaptığı geziler ve çalıştığı gazetede tanıştığı matbaayı İran'a getirmesiyle eş zamanlı olarak gazetecilik de önce saray destekli ardından özel gazetelerin kurulmasıyla ülkenin gündemine girmiştir. Çeviri çalışmalarının da desteğiyle dış dünyada olan bitenler, yeni fikirler gazete yoluyla halka iletme çabası dilde sadeleşmeyi getirmiş ve edebiyat alanında ciddi değişimlere ardından edebiyatın siyasileşmesine ön ayak olmuştur. İran'da Mirza Salih Şirazi'nin getirdiği matbaa ile ilk gazete çıkarılmıştır. İran'ın 1837'de Farsça basılan ilk gazete olma özelliğini taşıyan *"Kağız-ı Ahbar"*ın (Haber Kağıdı) ardından Mirza Taki Han Emir Kebir'in desteği ile 1851 yılında "*Vekayı-i İttifakiye"* adlı gazete basılmıştır. Bu devlet gazetesi İran'ın ilk resmi gazetesi olma özelliğini de taşımaktadır. Gazete yayıncılığı önce devlet gazeteleriyle başladığından gazetelerde yer alan haberlerin içeriğini devlet kararları, dünya haberleri, ülke içi haberler oluşturmuştur. Başkent Tahran dışında da ağırlıklı olarak Tebriz'de olmak üzere eyalet gazeteleri de yayına başlamış, özel gazetelerin kurulmaya başlamasıyla sadece saray ve memurlar değil aynı zamanda halk da dış dünyadan ve ülke gündemin haberdar olmaya başlamıştır. Lakin Avrupa'ya gönderilen öğrenciler döndüklerinde sadece yeni teknolojilerle değil özgürlük, eşitlik, demokrasi, haklar üzerine fikirlerle hemhal olmuşlar, gazeteler aracılığıyla uzun zamandır özlemini çektikleri fikir ve duyguları ifade etmenin kamusal yolunu bulmuşlardır. Zamanla Kaçar hanedanlığının keyfi ve istikrarsız yönetimini eleştirmeye başlayan makaleler, şiirler, hikayeler özel gazetelerde yer almaya başlamış ve sansürden kaçamamışlardır.[9]

Sarayda tercüme odasının kurulmasıyla beraber bilim, felsefe ve sanat üzerine birçok kitap çevirisi yapılmış, yabancı ülkelerden ve farklı bakış açılarından

7 Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995, s. 52-58, 92-100.
8 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 56, 59.
9 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 108-114; Nile Green, "Stones from Bavaria: Iranian Lithography in its Global Contexts", **International Society of Iranian Study**, C. XLIII, No: 3, 2010, s. 328-329.

haberdar olmak için yabancı ülkelerin gazeteleri tercüme edilmiş, özellikle edebiyat alanında romanların çevirisi İran düzyazısında sadeleşmeye ciddi katkılar sunmuştur.[10] Dabaşi 19. yüzyıldaki çeviri çalışmalarının İran edebiyatına katkısını şöyle dile getirmektedir:

> "Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar devam eden bu çeviri akımı, İran'da yeni ortaya çıkan okur kitlesinin yalınlaştırılmış bir Farsça düzyazıyı geliştirmesine ve çalkantılı Avrupa tarihine aşinalık kazanmasına katkı yapmıştır. İran'ın belirsizlik ve duraklama durumuyla dünya çapındaki çığır açıcı olayların kıyaslandığı eleştirel bir süreç başlamış; yükselen İran edebi modernliğinin duygusal ve tematik alanı genişlemiştir."[11]

Bu noktada Mirza Salih'in gazetecilik çalışmalarıyla başlayan ve giderek bir cereyan halinde gelişen dilde sadeleşme ve akabininde Meşrutiyet Devrimi'ni hazırlayan fikirlerin modern kamusal alan olarak gazetelerde tartışılması ve yayılması gecikmemiştir. Dabaşi bu gelişmeleri şu şekilde ifade eder:

> "Mirza Salih'in kurduğu bu gazete, kamuyu ilgilendiren meseleler etrafında çok çeşitli tartışmalar gündeme getirerek, yalınlaştırılmış bir düzyazıyı fiilen kamusal amaçlarla kullanıma sokan ilk gazetedir. Bu gazetenin yayımlanması, İran sivil toplumunun ve doğrudan doğruya siyasi önem arz eden meselelerin tartışıldığı bir kamusal alanın oluşması açısından bir dönüm noktasıdır."[12]

Özellikle ülke dışında yaşayan veya saray baskısı sebebiyle ülke dışına çıkmak zorunda kalan entelektüeller çıkardıkları gazetelerde fikirlerini daha özgür bir biçimde ifade edebilmişler ve ülkeye girişi yasaklanmasına rağmen gazetelerini el altından turistler yahut da ticari mallarla beraber ülke içinde dağıtımını yapılabilmişlerdir.

Özellikle eyalet gazetelerindeki ve yurt dışında faaliyet gösteren fikir ve siyasi gazetelerdeki makaleler, eleştiri yazıları üzerinden Meşrutiyet'in ulus, özgürlük, eşitlik düşüncelerini kitlelere aktarmaya çalışmışlar ve kitleye ulaşmanın

10 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 49-51; Yılmaz Karadeniz, "İran'da Tercüme Faaliyetleri ve Tercüme Edilen İlk Kitaplar (1830-1904)", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 5, No: 21, 2012, s. 185-187, 189,190.
11 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 60.
12 **A.g.e.**, s. 59.

önkoşulu da dili sadeleştirmek olmuştur. Böylece Farsça düzyazı gelişme göstermiş; yurt dışında basılan gazetelerden olan 1897'de İstanbul'da kurulan "*Ahter"* (Yıldız) ve 1889'da Londra'da kurulan "*Kanun"* (Yasa), 1889'da Kahire'de Mirza Ali Muhammed Han Kaşani tarafından çıkarılan "*Süreyya"* (Ülker) ve 1893'te Kalküta'da Seyyid Celaleddin-i Kaşani tarafından çıkarılan "*Hablülmetin"* (Güçlü Bağ) [13] ülke ve dünya gündemine ilişkin haberleri ile Meşrutiyet fikirlerine ilişkin makale ve eleştirileri ile döneme damgasını vuran en önemli gazeteler olmuştur. Bu gazetelerde, İran'ın kültürel ve politik anlamda dönüşümüne ön ayak olan Mirza Melkum Han Nazımmüddevle, Seyyid Cemaleddin Afgani, Mirza Mehdi Han-ı Tebrizi, Mirza Mehdi Ahter, Mirza Feth Ali Ahunzade, Mirza Ağa Han Kirmani ve Şeyh Ahmet Ruhi, Mirza Abdurrahim Talibof gibi önemli entelektüeller fikirlerini paylaşmış, politik bir uyanış amacıyla makaleler ve makalelerin yanı sıra romanlar Farsçaya çevrilerek tefrika biçiminde yayınlamışlardır.[14]

2.2.2. Gazetelerin Politik Dili Olarak Şiir

Gazete, düzyazının sadeleşmesindeki katkısının yanı sıra şiirin yenileşmesinde ve politik şiirlerin daha geniş kitlelere ulaşmasında bir araç görevi görmüştür. Meşrutiyet Devrimi ile gelen basın özgürlüğü ve devlet tekelinde olan gazete ve matbaalara alternatif oluşturma fikriyle beraber gazete ve dergilerde çeşitlilik ve sayı hızlı bir biçimde artış göstermiştir. Gazetelerde yayınlanan makale ve eleştiri yazılarının yanı sıra şiir de politik tavır göstermenin ve toplumu fikri ve ideolojik anlamda uyandırmanın araçlarından biri haline gelmiştir. Meşrutiyet Devrimi öncesi yaşanan birkaç politik kriz ve toplumsal olaylar özellikle 1892'deki toplumsal kalkışma olan Tütün Yasası ile beraber vücuda gelen toplumsal ve politik farkındalık şairlere de etki etmiştir.[15]

Düzyazının aksine şiirsel olan maniler, mizah yazıları ile şarkılar ve eleştirel şiirler Meşrutiyet Devrimi için ve sonrasında toplumdaki her bir bireyin zihinlerine

13 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 62,86-107, 114-117; Vera Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", der. Jan Rypka, **A History of Iranian Literature**, Dordrecht, D. Reidel Publishing Companys, 1968, s. 365.
14 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 62, 86-107, 114-117.
15 Sorour Soroudi, "Poet and Revolution: The Impact of Iran's Constitutional Revolution on the Social and Literary Outlook of the Poets of the Time: Part I", International **Society of Iranian Study**, C. XII, No: 1/2, 1979, s. 7.

ve ruhlarına dokunmaya daha müsait edebi bir tür olmuştur. Düzyazının kitlelerin dikkatini özgürlük, eşitlik, vatan gibi Meşrutiyet Hareketi'nin kilit düşüncelerine çekmekte yeterli gelmediği noktada devreye şairler ve şiirleri girmiş ve kitleleri mobilize etmek de önemli görevler edinmişlerdir.[16] 20. yüzyılın başlarında dahi okuryazarlık oranı oldukça düşük olan İran'da kitlelerin Meşrutiyet fikirleriyle harekete geçmesi gazete ve edebiyatla mümkün hale gelmesi aslında Habermas'ın ifade ettiği modern kamusal alanlardan biri haline gelen ve siyasi bir işlev kazanan basın ve gazetelerin[17] fikri tartışmaların ve eleştirilerin sürdürülebilmesi ve bu gazetelerdeki eleştirilerin, propagandif ulus, özgürlük temalı şiir ve mizah yazılarının kahvehanelerde, mahallelerde toplanan kalabalık kitlelere yüksek sesle okunmasıyla mümkün olmuştur.[18] Rypka çoğu okuryazar olmayan kitlelerin basın ve edebiyat aracılığıyla Meşrutiyet fikirleri doğrultusunda mobilize edilişini şu sözlerle ifade ediyor:

> "Klasik şiirin sözde "ebedi problemleri" artık temel sorunsal olmaktan çıkmışken, Anayasa döneminin esas kısmı hala şiir olan edebi çıktısı, didaktik ve politik bir karaktere sahip olduğu için dönemin zamanına ve güncel sorunlarına hizmet eder. Eğer bu tür bir şiir amaçlanan etkiye sahipse, şairin ve zamanın kendisine verdiği bilgilendirici misyonu yerine getiriyorsa, okuyucuyu hemen etkilemelidir. Böylece şairler, modern teknolojinin kullanımlarına sunduğu ortama yani günlük basına, gazeteciliğe ulaşırlar böylece basın zamanın edebi faaliyetlerinin ilk arenası haline gelir. En iyi şairler aynı zamanda gazeteciler, editörler ve gazete yayıncılarıydı; bu yüzden basında yer alan yazılar mükemmel bir seviyeye ulaşmakta ve geniş bir popülariteye ulaşmaktadır. Bu popülerlik, bu kadar büyük bir yüzdesi okuma yazma bilmeyen bir ülkede ilginç bir faktördür. Musil bu durumu, siyasi olaylara bu kadar genel bir ilgi duyulmasını sadece kasabalarda değil, aynı zamanda her kırsal kesim bölgelerinde de insanların okuyabilmeleri, gazeteleri yüksek sesle okuyanları dinleyebilmeleri ve daha sonra güncel sorunlar üzerine canlı tartışabilmeleri ile açıklar."[19]

Meşrutiyet Devrimi öncesinde en etkili gazetelerden olan ve yurt dışında çıkarılan "*Ahter", "Süreyya", "Kanun",* "*Hablülmetin"de* makale ve eleştiri yazıları daha ağırlıklı iken devrim öncesi Tebriz'de şair Mirza Sadık Han Edibül Memalik

16 İsmail Hakimi, **Çağdaş İran Şiiri**, çev. Şadi Aydın, Ankara, İskenderiye Kitaplığı, 2012, s.19.
17 Jürgen Habermas, **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 97-99, 127-133, 309-310.
18 Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 108-109.
19 Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", s. 363.

Ferahani editörlüğünde çıkarılan edebiyat dergisi "*Edeb"* (Kültür), 1892'de Kahire'de Mirza Mehdi Han Tebrizi tarafından çıkarılan *"Hikmet"*, Meşrutiyet Devrimi sonrasında 1906'da Tiflis'te Celil Muhammed Kulizade tarafından çıkarılan "*Molla Nasreddin"*, 1907'de Tahran'da çıkarılan "*Hablülmetin" (Güçlü Bağ)*, "*Sur-i İsrafil"* (İsrafil'in Suru), Reşt'te 1907'de şair Seyyid Eşref Gilani tarafından çıkarılan "*Nesim-i Şomal"* (Kuzey Esintisi), Melikuşşuara Bahar ve arkadaşları tarafından 1908'de gizli olarak çıkarılan "*Horasan"*, 1909'da Tahran'da Melikuşşuara Bahar tarafından İran Demokrat Partisi'nin yayın organı olarak çıkartılan "*Novbehar"*, yine 1909'da Tahran'da Seyyid Ziyaüddin Tabataba'i tarafından İtikat ve Terakki Partisi'nin yayın organı olarak çıkarılan "*Şark"* (Doğu) gazetesi, 1910'da Tahran'da özellikle kadınların sosyal konumlarına ilişkin şiirlerin yer aldığı ve kadınlar tarafından yönetilen "*Daniş"* (Bilgi), 1922'da Tahran'da Muhammed Ferruhi Yezdi tarafından çıkarılan "*Tufan"da*,eleştirel şiirler ön plana çıkmıştır.[20]

Bu gazetelerin birçoğunu bizatihi kendilerinin çıkardığı bazılarında ise şiirlerini yayınlattıkları Meşrutiyet Hareketi yazarlarının sorumlulukları ve bağlılıkları artık değişmiştir. Artık sarayın değil sokağın nabzını tutmuş, şaha değil halka bağlılıklarını sunmuşlardır. Kültürel ve siyasal dönüşümler şairlerle okuyucu ve dinleyiciler arasındaki ilişkiyi dönüştürmüş, kitlelerin okuryazar olmayışı şairlerin devrimci şiirlerinin halka ulaşmasını engelleyememiş, Soroudi'nin deyimiyle *"insanların bam teline dokunabilecek"* şiirlerin lirik ve duygusal tonu sokaklarda ya da kahvehanelerde kimi zaman bir şarkı, kimi zaman bir name kimi zamansa mizahi şiir olarak dilden dile dolanmıştır.[21]

2.3. Meşrutiyet Hareketi ile İran Şiirinde Dönüşümlerin Şairleri

İran Edebiyatı'nda Meşrutiyet döneminde Avrupa tarzı ilkokullar, Darülfünun'un açılması, matbaanın gelmesiyle gazete ve dergilerin yayınlanıp çoğalması gibi teknolojik yeniliklerle tanışma ve akabininde reformlarla gelen

20 **A.g.e.**, s. 365-368; Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 108-109,112,116,117; Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 107-125.
21 Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 10.

kültürel dönüşümler klasik düzyazıda olduğu[22] gibi klasik şiirde de değişimlere yol açmıştır. Meşrutiyet dönemi ile İran şiiri hem içerik hem de biçim açısından aşamalı dönüşümlere ve çeşitliliğe tanık olmuş, Avrupa'da eğitim ve tercüme çalışmaları sadece Avrupa'da yayılan fikri dönüşümlerle değil aynı zamanda Avrupa edebiyatıyla tanışıklık da biçimde dönüşümleri getirmiş; içerikte özgürlük, eşitlik, ulus gibi Meşrutiyet fikirleri ve sosyo-politik cereyanlar yer almış, yeni kavram ve kelimelerle ifade edilebilen bu fikirler klasik şiir içerisinde ifade edilmesi güçleşmiş, ciddi tartışmalar ve dirençle karşılaşılmasına rağmen biçimde de klasik yapılar kırılmaya ve dönüşmeye olmuştur.[23]

Meşrutiyet öncesinde başlayıp Meşrutiyet Devrimi sonrası devam eden İran edebiyatındaki yenilikçi dönüşümleri sağlayan başlıca şairler Edibül Memalik-i Ferahani, Seyyid Eşref Gilani (Nesim-i Şomal), Rıza Mirzade-i Işki, İrec Mirza, Arif-i Kazvini, Muhammet Taki Melikuşşuara Bahar, Ebul Kasım-ı Lahuti, Ferruhi Yezdi, Nima Yusiç ve Pervin İ'tisami'dir.[24]

İsmail Hakimi bu dönüşümlerin şairlerini üç ana grupta sınıflandırmaktadır. Bu bölümde İsmail Hakimi'nin sınıflandırması üzerinden şairler incelemeye alınacaktır.

2.3.1. Meşrutiyetin Kalbi Olan Şairler

İsmail Hakimi'nin "Meşrutiyet şiirinin merkezi" olarak adlandırdığı ilk grubun içinde Seyyid Eşref Gilani (Nesim-i Şomal), Arif-i Kazvini, Rıza Mirzade-i Işki yer alır. Bu şairlerin şiirleri Meşrutiyet fikrini anlatma ve tanıtma amaçlı oldukları için sokağın, çarşının diline ve gazete diline yakın sade bir dildir. Dolayısıyla şairler klasik şiirin biçiminden uzaklaşmış ve şiirde sadeliğe gitmişlerdir.[25]

Kazvin'de 1871 yılında doğan Seyyid Eşref Gilani (Nesim-i Şomal), dindar bir ailede, babasız, yoksulluk içinde yetişmesi ve çocukluk dönemindeki açlık

22 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 45-49,107,129,195.
23 **A.g.e.**, s. 218-239.
24 Muhammed Rıza Şefi'i Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri: Meşrutiyetten Saltanatın Yıkılışına Kadar**, çev. Yaşar Yeşim Amaç, Serpil Koç Konuksever, Esra Çakar, Ali Güzelyüz, İstanbul, Demavend Yayınları, 2017, s. 23,34.
25 Hakimi, **Çağdaş İran Edebiyatı**, s. 20-25.

dönemlerine ait hatıraları kişisel tarihinde derin izler bırakması, Meşrutiyet Hareketi başladığı yıllarda kişisel olarak da maruz kaldığı sosyal adaletsizlikler ve yozluklar harekete katılmasında etkili olmuştur. Hem gazeteci hem de şair olan Seyyid Eşref Gilani, 1905 Sovyet Devrimi'ne ithafen haftalık çıkardığı gazetesine *"Nesim-i Şomal*" (Kuzey Esintisi) adını vermiş, kendisi de bu gazeteden sonra Nesim-i Şomal olarak anılmıştır. Gazetesi oldukça ünlenmiş, çay ocaklarında, kahvehanelerde sesli okunarak okuryazar olmayanların dahi dikkatlice takip ettiği bir gazete haline gelmiştir.[26]

Gilani'nin ülkedeki sosyo-ekonomik uçurumun bilincinde olması ve bu koşulların değişebileceğine olan inancı Lahuti ve Ferruhi Yezdi gibi sınıfsal bir bilinç ve devrimci bir inançtan ziyaden dini kodlara dayanmıştır. Bununla birlikte Soroudi'ye göre hiçbir şair halka yakın ve halkın dilinden yine halkın gündelik sorunlarına Gilani kadar samimi bir şekilde şiirlerinde değinmemiştir.[27]

1894 yılında Hamedan'da doğan Seyyid Muhammed Rıza Mirzade-i Işki Tahran'da öğrenim görmüş, "*Name-i Işki*" adında bir gazete kurmuş, 1918'de Sosyalist Parti destekçilerine katılmış, dönemin yönetimini eleştiren makale ve şiirler kaleme almıştır ve bu sebeple tutuklanmıştır. *"İdeal*" adlı şiirinde Meşrutiyet Hareketi'nde iki çocuğunu yitiren bir vatanseverden bahsetmiş ve Meşrutiyet fikrine verdiği önemi bu hikaye üzerinden şiirleştirmiştir.[28] Kamusal alanın genişlemesi, kadınların ulusal kalkışmada yer alması ve kadın hakları üzerine ısrarlı düşünceleri olmuştur. Şiirin formunda da değişikliğe gidilebileceğini ifade edenlerden olmuştur.[29] Işkı aynı zamanda dönemin fikri dönüşümlerine Muhammed Rıza Şefi'i Kedkeni'den alıntı ile gösterebileceğimiz şiirlerinden şu mısralar kanıt niteliğindedirler:

"'Eğer susarsam, tarih vicdanımı sorumlu tutar.
Dikkat edin, tarih beni vicdanımla borçlandırıyor.'
'Âdem ve Havva kıssası tamamen hayali ve yalandır.
Maymunun soyundanım ve topraktan gelmem efsanedir.'

26 Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 108-109.

27 **A.g.e.**, s. 33.

28 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 221-223.

29 Dabashi, **The World of Persian Literary Humanism**, s. 273

‘Keşke atalarımız gibi ormanda çıplak olsaydım’."[30]

Dönemin şairlerinden olan ve Işki gibi aristokrat bir sınıftan gelen Celalül-Mülk İrec Mirza başta kaside tarzından şiirler yazmış ve hayatının son yıllarında özgün bir üslupla yazdığı şiirlerinde kadının peçeden kurtulup özgürleşmesi gerektiğinden bahsetmiştir.[31] "*Arifname*" adlı mesnevisi en bilinen eseridir. Bu şiir çalışmasında Kaçarların son dönemindeki keyfi yönetimini, ekonomik ve toplumsal cereyanların yükseldiği sıralarda ülkenin ahvali ve toplumsal hoşnutsuzlukları dile getirmiştir.[32] İrec Mirza aynı zamanda bu dönemde şiirde yükselen işçi edebiyatına Işkı ve Arif-i Kazvini gibi katkı sunmuştur.[33] İrec Mirza'nın "*İşçi ve İşveren*" adlı şiiri şöyledir:

“Duydum ki baktı işveren kibirle işçiye
İncindi işçi o bakışla: buldu onu çok saçma
Dedi: 'Be hey zengin, nedir bu gurur?
Verirsin sadece emeğin bedelini işçiye.'
Döndüm işçiye, görmemek için zenginin kibirli yüzünü
'Sen benden güç istersin, ben senden para
Var mı birbirimize minnetimiz?
Sen bana açarsın para kesesini,
Ben veririm sana göz nurumu, ruh gücümü
İnci verdin bana, inci verdim sana
Ne eksiği var bunun ne fazlası.'
Verilmez kimseye bedava bir şey
Nedir para babalarındaki bu kibir?
İnsanoğlu muhtaç madem birbirine,
Nedir birbirlerinden alıp veremedikleri?”[34]

Bir diğer dönem şairi 1882'de Kazvin'de doğan Arif-i Kazvini'dir. Kazvini hem bir şair hem de müzisyen olarak devrimi getiren Meşrutiyet Hareketi’nin ruhunu ve fikirlerini yansıtan şiirler yazıp bestelemiştir. Ulusçuluk, özgürlük fikirleri, *tasnif* olarak adlandırılan şarkıları ile Meşrutiyet Devrimi'nde oldukça popülerleşip dilden

30 Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri,** s. 32-33.
31 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 224-225.
32 Hakimi, **Çağdaş İran Edebiyatı**, s. 35.
33 Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri,** s. 26-27.
34 Mehmet Kanar, **Modern İran Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Şule Yayınları, 1999, s. 89.

dile bir marş gibi dolaşmasını sağlamış ve sade bir dille yazılmış olmaları halka çok hızlı bir biçimde ulaşmalarına katkı sunmuştur.[35] Dolayısıyla Kazvini'nin ismi devrimle beraber anılmaya başlanmıştır. Hamid Dabaşi'ye göre devrim dönemindeki İran politik kültürünün biçimlenmesinde Kazvini'nin ezberden okunan özgürlük şiirlerinin önemli bir katkısı vardır.[36]

2.3.2. Meşrutiyetin Sağ Kolu Olan Şairler

Meşrutiyet şairlerinde bir diğer grup İsmail Hakimi'nin ifadesiyle "Meşrutiyet'in sağ kolu" olarak adlandırılan ve İrec Mirza, Muhammet Taki Melikuşşuara Bahar, Edibül Memalik Ferahani gibi şairlerin başını çektiği gruptur. Klasik şiir biçimine sadık kalmayı tercih eden bu şairlerin şiirlerinin içeriğini Meşrutiyet fikirleriyle dolu temalar oluşturmuştur.[37]

1860'ta Kazeran'da doğan Edibül Memalik Ferahani, şair ve bürokrat yetiştiren bir ailenin çocuğu olarak iyi bir öğrenim görmüş, memuriyetlerde çalışmış ve aynı zamanda gazetecilik faaliyetleri yürütmüştür. Şiirlerinde gazel ve kaside olmak üzere klasik formları kullanmakla beraber şirinin teması Meşrutiyet Hareketi sürecinde değişmiştir. Meşrutiyet Hareketi'ne katılan Edibül Memalik Meşrutiyet Devrimi sonrası şiirlerinde Kaçar yönetiminin uluslararası devletlere tanıdığı yasal ve ekonomik imtiyazlar ertesi artan vatanseverlik duygularını işlemiştir.[38]

Yaşadığı dönemin toplumsal sorunları, yargı sistemindeki yolsuzluklar, hukuk sisteminin yozluğu şiirinin temaları arasında yer almıştır. Şiirlerini sosyal içerikli yazmış, dönemin yönetim biçimini ve yargı erkini sert bir biçimde hicvettiği yazılarıyla da düşüncelerini bir gazeteci olarak dile getirmiştir. Edibül Memalik Ferahani döneminde gazetecilikle uğraşan ilk şair olmuş, kendisinden sonraki Bahar, Dehhoda, Ferruhi Yezdi, Işki gibi gazeteci şairlere öncülük etmiştir. Hayatı boyunca gazetecilik faaliyetleri ile şiir çalışmalarını beraber yürütmüş olan Ferahani 1898 yılında kuruduğu önce Tebriz'de daha sonra Tahran ve Meşhed'te de yayınlanmaya başlayan *"Edeb"* adlı gazetesinde siyasi ve sosyal meselelere değindiği edebi yazıları

35 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 118-120.
36 Dabashi, **The World of Persian Literary Humanism**, s. 272
37 Hakimi, **Çağdaş İran Edebiyatı**, s. 22.
38 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 220.

ve şiirlerini yayınlamış, Meşrutiyet fikirlerini gazetesinde yazı ve şiirleri ile halka sade bir dille ulaştırmaya çalışmıştır.[39] Klasik dönem şiirlerini devam ettirmek isteyen şairlere bir eleştiri niteliğinde artık toplum için, halkın sorunlarına değinen şiirlere yazmak gerektiğini ve vatanperverlik fikirlerini dile getirdiği şiiri Nimet Yıldırım'ın çevirisi ve alıntısıyla şöyledir:

> "Daha ne kadar ey güzel konuşan şair,
> sayıp dökeceksin özelliklerini dilberlerin.
> Garazınla bazen yerersin övdüklerini,
> Översin bazen hırsınla yerdiklerini.
> (…)
> Eskidi bu efsaneler tümüyle,
> Yeniden yeni bir söz söyle.
> Eğer söz söylemek istiyorsan,
> Bahset bundan sonra vatandan.
> Yok vatandan daha güzel sevgili sana,
> Muhtaç olduğun için gönül ver vatana."[40]

Dönemin bir diğer şairi 1887'de Meşhed'te doğan Muhammet Taki Melikuşşuara Bahar'dır. Melikuşşuara Bahar, babasının siyasi olarak aktif biçimde faaliyetlere katılmasından dolayı dönemin siyasi ve toplumsal meselelerine yakın ilgi duymuştur. Gençlik döneminden itibaren siyasi mücadelenin içerisinde bulunmuş bir şair olmasının yanı sıra gazeteci, politikacı olarak faaliyet göstermiştir.

Kaçar yönetiminin keyfiliği gerek yabancı ülkelere ekonomik tavizler gerekse halkın giderek yoksullaşması dönemin entelektüellerini ve şairlerini ulus, özgürlük, eşitlik fikirleri etrafında Meşrutiyet Hareketi'nde yer almasını sağlamış, böyle bir dönemde yaşayan Bahar da dönemin en ulusçu, özgürlük savunucusu şairlerinden biri olmuştur.[41]

Meşrutiyet Devrimi ile beraber Tahran'a geçip siyasal mücadeleye başladığı bu dönemde "*Horasan*" ve "*Tus*" adlı gizli yayınlanan gazetelerde hükümeti eleştiren siyasi şiirlerini yayınlamaya başlamıştır.[42] Bahar'ın gizli yayınlanan "*Horasan*"

39 Nimet Yıldırım, **İran Kültürü**, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2016, s. 458-460,465-466
40 **A.g.e.**, s. 460-461.
41 Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", s. 373; Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 24-25.
42 Yıldırım, **İran Kültürü**, s. 492.

gazetesinde yayınlanan Şah'ın yönetimine ilişkin eleştirel şiiri Mehmet Kanar'ın çevirisinden alıntıyla şöyledir:

> "İran Şahına özgürlükten söz etmek hatadır.
> İran'ın işi Allah'a kalmış.
> İran şehinşahının dini, dinlerden ayrı!
> İran'ın işi Allah'a kalmış.
> Şah sarhoş, emir sarhoş, zabit sarhoş, şeyh sarhoş.
> Memleket elden gitmiş.
> Her an sarhoşların yüzünden fitne ve kargaşa çıkmada.
> İran'ın işi Allah'a kalmış.
> Her an istibdat denizinden yükselmede.
> Can yakıcı dalgalar.
> Bu dalgalanmadan halkın gemisi bela girdabında.
> İran'ın işi Allah'a kalmış.
> Ne varsa bizim gösterişsiz, yakışıksız boyumuzdandır.
> İran'ın işi Allah'a kalmış."[43]

1907'de Rusya-İngiltere arasındaki İran'a ilişkin ekonomik imtiyazların paylaşımı konusundaki anlaşması ve 1908'de Şah'ın askeri darbesi sonrası bir yıllık istibdat dönemi ilişkin[44] Bahar'ın aşağıdaki dizeleri şöyledir:

> "O ne güzel gündü! Sevinçliydin; gülüyordun vatan. Düşmanın pençesini, dişini kırdın vatan.
> Başın yüceydi. Yazık, yazık vatan! Zavallıların haline düştün vatan!
> Rus ve İngilizden bize sitem gelir. Her taraftan üzüntü ve dert hücum etmekte üstümüze.
> Kinlerinden topraklarımıza ayak bastılar. Kademsizler bize çok minnet koydular vatan. Anlaşma yaparlarsa neden gizlerler vatan. Bu anlaşmadan zararlı çıktılar vatan. Harap oldun vatan! Harap oldun vatan!"[45]

1910'da İran Demokrat Partisi'nin kurulmasıyla beraber partinin eyalet komitesinde yer alan Melikuşşuara Bahar, partinin yayın organı olarak partinin görüşlerini halka ileten *"Novbehar"* (Yeni Bahar) gazetesini kurmuştur. 1912'de meclisin kapatılmasıyla beraber gazete yasaklanmış ve Bahar ile arkadaşları Tahran'dan sürülmüştür. 1918'de şiir ve yazılarını yayınladığı *"Danişkede"* dergisi

43 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 235.
44 Ervand Abrahamian, **Modern İran Tarihi**, çev. Dilek Şendil, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 66-67.
45 Kanar, **Modern İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 236.

edebiyat alanında tartışmaların yürütüldüğü ve edebi çevreler üzerinde yoğun izler bırakan bir dergi olmuştur.[46] Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra "*Novbehar*" gazetesinde edebiyat ve klasik şiir üzerine tartışmalar yürüttüğü yayınlar yapmıştır. Bahar klasik şiirin formunu savunmuş fakat şiirlerindeki devrim düşüncelerini savunan ve yansıtan temalar ile modern İran şiirinin dönüşümünde katkılar sunmuştur.[47]

2.3.3. Meşrutiyetin Sol Kanadındaki Şairler

"Meşrutiyet'in sol kanadı" olarak adlandırılan üçüncü grupta özellikle Ebul Kasım-i Lahuti ve Ferruhi Yezdi, Nima Yusiç en öne çıkan şairleri olmuştur. Lahuti ve Ferruhi Yezdi Meşrutiyet sonrası Rıza Şah döneminde de şiir ve siyasi faaliyetlerine devam etmiş, Nima Yusiç ise Meşrutiyet'in son yıllarında şiirleriyle duyulmuştur. Rıza Şah yönetiminin sansür ve baskıcı idaresi ve her türlü muhalefeti susturmaya çalışması şairleri ve onların faaliyetlerine de sirayet etmiş, Rıza Şah'ın sanatçılar üzerindeki baskısına rağmen işçi edebiyatına ciddi katkısı olduğu ifade edilen Lahuti ve Ferruhi Yezdi'nin çalışmaları sürmüştür. Nima Yusiç dönemin rejimine doğrudan eleştiren şiir yazmamış olsa da dönemin baskıcı ruhunu ve toplumsal sorunlarını dile getiren şiirler kaleme almıştır.[48]

Ebul Kasım-i Lahuti maddi zorluklar yaşayan bir ailenin çocuğu olarak 1887'de Kirmanşah'ta doğmuştur. Akrabalarının maddi yardımı ile Tahran'da öğrenim görmeye giden Lahuti kısa zamanda Meşrutiyet Hareketi'nde aktif faaliyet yürütmüş, devrim sürecinde politik bir figür haline gelmiş, sadece özgürlük ve milliyetçi fikirler değil sınıf mücadelesiyle beraber bir kurtuluşun olacağını savunmuştur.[49] Sosyalist hareketin oldukça aktif olduğu Tebriz'de de aktif siyaset yürütmüş ve şiirler yazmıştır. Bu döneme ait bir hatırasını Sorour Soroudi'nin alıntısıyla şu şekilde dile getirir:

> "Liberallerin, özellikle Malik El-Motekallemin'in konuşmalarının ve gerçekten devrimci olan insanlarla karşılaşmanın etkisiyle, yeni fikirlerle tanıştım ve özgürlüğün

46 Yıldırım, **İran Kültürü**, s. 493.
47 Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", s. 373.
48 Hakimi, **Çağdaş İran Edebiyatı**, s. 23; Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri,** s. 34-38.
49 Yıldırım, **İran Kültürü**, s. 473,480-481.

kazanılmasının başlı başına bir mesele olmadığını anladım. Daha fazla özgürlük, işçilerin kara bahtını iyileştirmezdi. Ağa Ali Ekber'in Kirmanşah'taki bakkal dükkanında bir araya toplanan idealistler olarak ilk işçi şiirlerimi okudum. Yıl 1909 civarıydı."[50]

Lahuti, savunduğu özgürlükçü ve sosyalist fikirler şiirlerine yansımış bu dönemde işçi edebiyatında öncü şairlerinden biri olmuştur.[51] Lahuti'nin işçi edebiyatına örnek olan ünlü "*Ey Kara Bahtlı İşçi*" adlı şiiri Sorour Soroudi'nin İngilizce çevirisinden Türkçeleştirilmiş haliyle şöyledir:

"Ekmek yapan çiftçi, dünyayı kuran işçi,
Bunların Tanrı'nın yaptığına boşuna inanmayın.
Kuşkusuz, Tanrı yoktur; eğer varsa neden ezenlerin ellerini ezilenle dönüştürüyor?
Allah ve şah, zenginlerin elinde oyuncak
ve sofular tefecilere ve ikiyüzlülere ibadet eder oldu."[52]

Ebul Kasım-i Lahuti de klasik şiir formunda yazmaya devam etse de şiirlerinin temasını, dönemin yönetimini eleştiren ve devrim sürecini aktif olarak savunan devrimci, özgürlükçü fikirlerin yanı sıra kadın haklarını savunan ve kadının toplumdaki konumunu eleştiren fikirleri oluşturmuştur.[53] Lahuti'nin kadınların özgürlüğünün devrimle gerçekleşeceğini düşündüğü *"İranlı Kız"* adlı şiiri şöyledir:

"Kavuştu bütün dünya özgürlüğüne.
Geçti yüz bahar, perişansın sen henüz.
İlim, sanat sofrasından doyup kalktı halklar.
Bir lokma bu yemekten tatmadın sen henüz.
Dârulfununu bitirdi başkaları,
Elif'e Ba'ya, Ta'ya başlamadan sen henüz.
Batının kadınları hep görev başındalar,
Köle gibisin doğulu erkeğin elinde sen henüz.
Hem esirsin, hem kölesin sen elbette,
İnanmadın çünkü devrime sen henüz."[54]

50 Soroudi," Poet and Revolution: Part I", s. 245-246.
51 Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri,** s. 28.
52 Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 246. (Türkçe'ye çevirisi yapılmamış lakin İngilizce'ye çevrilmiş olan şiirlerin çevirileri bana aittir.)
53 Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", s. 376.; Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 236-238.
54 Yıldırım, **İran Kültürü**, s. 476.

Ferruhi Yezdi, tıpkı Lahuti gibi alt sınıfa mensup bir aileden gelmiştir, köylü bir ailede büyümüş ve okuldan atıldıktan sonra işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Lahuti'de olduğu gibi Ferruhi Yezdi'nin içine doğduğu sosyal ve sınıfsal zorluklar ileri ki dönemlerinde gireceği siyasi mücadelesini etkilemiştir. Çok genç yaşta Meşrutiyet Hareketi'ne katılmış, Devrim'i desteklemiş, Demokrat Parti'ye katılmış, aktif bir biçimde siyasi faaliyet yürütmüş bir şair olarak Ferruhi Yezdi, Birinci Dünya Savaşı ertesinde giderek sol fikirlere daha çok yaklaşmaya başlamış, Sovyet Devrimi'yle beraber sol fikirlerin güçlü bir savunucusu olmuştur. [55] İşçi edebiyatına Lahuti gibi önemli katkıları olan Ferruhi Yezdi'nin sınıf mücadelesi hakkındaki bir şiiri Soroudi'nin İngilizce çevirisinden Türkçeleştirilmiş haliyle şöyledir:

> "Kitlelere sınıf mücadelesi öğretilmeli
> Savaş yoksulluk ve zenginlik arasında olmalı.
> Zengin fakirlerin saflarına sızmış
> Bu iki sınıfı birbirinden ayırmalıyız.
> Tüm insanlık için adalet ve eşitliği sağlamak için
> Amansız bir dünya devrimi sürdürülecektir."[56]

Hem şair hem gazeteci olarak faaliyet yürüten Ferruhi Yezdi, Rıza Şah yönetiminin baskıcı ve yasakçı döneminde inanılmaz baskılarla karşılaşmış, işkenceler görmüş ve defalarca tutuklanmıştır. Buna rağmen siyasi mücadelesine devam etmiş, Tahran'da 1922'de sosyalist bir gazete olan "*Tufan*"ı kurmuş, rejimi eleştiren makale ve şiirlerini gazetesinde yayınlamıştır. "*Tufan*" gazetesi muhalif tavrı ve sosyalist söylemleri sebebiyle yasaklanıp, kapatılmıştır. Hayatının büyük bir bölümünü sürgünde geçirmiş, Sovyetler Birliği'ne, Berlin'e ve nihayet İran'a dönmüş lakin ve 1939'da cezaevinde damarına iğne ile enjekte edilen hava neticesinde vefat etmiştir.[57]

Dönemin sonraki neslinden olan ve Rıza Şah döneminde ses getiren döneminin ataerkil şiir camiasına ve şiir üretimine meydan okuyan Pervin İ'tisami bir diğer önemli şairdir. Pervin İ'tisami 1910 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir.

55 Soroudi, "Poet and Revolution: Part I", s. 239-241.
56 **A.g.e.**, s. 241.
57 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 117; Hakimi, **Çağdaş İran Edebiyatı**, s. 47.

Babasının da şair olması ve gazeteci olması Pervin İ'tisami'nin sanatla haşir neşir olmasını ve bulunduğu döneme aşina ve ilgili olmasını sağlamıştır. Amerikan Kız Koleji'nde okuması, İngilizceye vakıf olması, babasından Fars ve Arap edebiyatını öğrenmesi hem düşünce dünyasında hem de edebiyat üzerine daha ince ve derin fikirler edinmesine katkı sunmuştur.[58]

Amerikan Koleji'nde okuması Batı fikirlerine ve Batı edebiyatına vakıf olmasını, babasından aldığı Fars ve Arap edebiyatı dersleri ise Doğu ve Batı edebiyatını karşılaştırmalı bir biçimde şiirlerinde göstermesini sağlamıştır. Şiirin biçiminde değişikliğe gitmiş, felsefi konuları şiirinin esas temalarından olmuştur.[59] Bir kadın ve bir şair olarak şiirlerinin dikkat çekmesi ve beğenilmesi beraberinde ataerkil edebiyat çevrelerinde ciddi eleştirilere maruz kalmasına sebebiyet vermiştir. Hatta babasının bu kadar etkileyici şiirleri bir kadının yazabileceği düşünülemediği için şiirlerini yine bu dönemde kendi gibi şair olan babasının yazdığı dahi ileri sürülmüştür.[60]

Pervin İ'tisami kamusal alanlarda politik mücadele vermemişse de ya da şiirlerinde her ne kadar daha çok felsefi konular üzerine tartışmalar yürütse de Rıza Şah rejimine tepkili olmuş, Rıza Şah'tan gelen edebi ders verme taleplerini reddetmiş bir şairdir. Dolayısıyla Rıza Şah'ın özellikle kadın politikalarını belli bir mesafede durmuş lakin kadınların bilinçlenmesi ve özgürleşmesi adına eğitim reformlarına destek vermiş, İran'ın ataerkil şiir dünyasında kitabını basabilen ilk kadın şair olmuştur.[61]

2.4. Siyaset ile Şiirin İlişkisi ve İran Edebiyatında Bağlılık Akımı

Kültürel üretimler ile siyaset arasındaki ilişkiye vurgu yaparken, Gramsci'nin kültürel ve sanatsal üretimler olan romanların, resimlerin, fotoğrafların, filmlerin siyaset dışı faaliyetler olmadığını, tam da bu alanda sanatsal üretimlerin kültürün

58 Kubickova, "Persian Literature of the 20th Century", s. 386.
59 Ali Nihat Tarlan, **İran Edebiyatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1944, s. 146-147.
60 İsmet Zeki Eyuboğlu, **İran Edebiyatı**, İstanbul, Pencere Yayınları, 2007, s. 138-139.
61 Hamideh Sedghi, **Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling**, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 82; Ahmad Karimi- Hakkak, **Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran**, Salt Lake City, University of Utah, 1995, s.161-162.

örgütlenmesi açısından ciddi bir öneme haiz olduğunu belirtir. Kültürün örgütlenmesinde ise entelektüellerin rolüne vurgu yapan Gramsci bir yaşam tarzını ve dünya görüşünü, belirli bir toplumsal sınıfın değerlerini ve çıkarlarını gözeterek oluşturmada entelektüelin işlevi önemser. Dolayısıyla entelektüellerin içerisinde yer alan sanatçılar sanatsal üretimleri ve kültürel örgütlenme yoluyla kitleleri mobilize edilebilir ya da bir karşı hegemonya üzerinden iktidar rejimi ile mücadele edebilir. [62] Bu bağlam içerisinde İran'daki şair ve yazarların Edebiyatta Bağlılık akımı çerçevesinde aldıkları tavır daha rahat anlaşılabilir. Matbaanın gelmesiyle başlayan matbuat kapitalizminin gelişimi ve Meşrutiyet Hareketi ile birlikte entelektüellerin mevcut siyasi rejime bir alternatif olarak liberal fikirleri savunarak özellikle şairlerin gazetecilik faaliyetleri üzerinden halkı harekete geçirme çabalarına tanıklık etmiştir. Rıza Şah sonrası ise içinde şairlerin de yer aldığı Bağlılık Akımı sanatçının yükümlülükleri olduğu ve bu kez daha sosyalist fikirlerin ağır bastığı bir edebi üretim dönemine tanıklık eder. Muhammed Rıza Şah döneminde Beyaz Devrim ile beraber toplumun yüzleşmek zorunda kaldığı ve neredeyse kemikleşen modernizm ve geleneksellik, sekülerlik ve muhafazakarlık, kadınlık ve erkeklik, kentlilik ve taşralık gerek şiirlere yansımıştır.

İran Edebiyatında şiirin siyasetle ilişkisi, şairlerin Kaçarların çöküşüyle başlayan siyasi krizlere, kendi dünya görüşleri ve politik duruşları bağlamında müdahil olmalarıyla kendini göstermeye başlamıştır. Meşrutiyet Hareketi'nde içinde yazar, şairlerin bulunduğu İran entelektüellerinin gerek fikirsel gerekse eylemsel olarak önemli bir rol üstlenmeleri İran Edebiyatında özellikle 20. yüzyılın son çeyreğine kadar yani İran İslam Cumhuriyeti öncesine kadar oldukça etkili olacak olan Bağlılık akımıyla olan ilişkisi de kaçınılmaz olmuştur.

Meşrutiyet Hareketi ile gelen liberal fikirler doğrultusunda kitleleri harekete geçirmeye çalışmak isteyen şairler matbuat kapitalizmiyle beraber gelen gazetecilik faaliyetleri üzerinden şiirleri aracılığıyla yapmaya çalışmışlar, Rıza Şah'ın yönetime geçtiği dönemde edebiyattaki bu politik mücadele pratiği devam etmiş ve edebiyatta Bağlılık hareketi özellikle İran Yazarlar Merkezi ve İran Yazarlar Kongresi

62 Peter Ives, **Gramsci'de Dil ve Hegemonya**, çev. Ekrem Ekici, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011, s. 18-20; Benedetto Fontana**, Hegemonya ve İktidar: Gramsci ve Machiavelli Arasındaki İlişki Üzerine**, çev. Onur Gayretli, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2013, s. 272-273.

aracılığıyla sanatçının sorumluluğu ve sanatın görevi tartışmaları çerçevesinde devam etmiştir.[63]

Meşrutiyet Devrimi öncesinde İran entelektüelleri arasında özellikle edebiyat üzerinden gelişen politikleşmenin en önemli etmenlerden biri Hamid Dabaşi'ye göre aslında Devrim öncesinde yaşanan siyasi otorite krizi olmuştur. Hamid Dabaşi'ye göre Meşrutiyet Devrimi öncesi ve sonrasında yeniden düzenlenen dünyada özgürlük, eşitlik gibi yeni fikirler etrafında farklı bir siyasi yapı tahayyülü olan, içinde yazar, şair ve başka sanat dallarından sanatçıların da yer aldığı entelektüellerin, aydınların oluşması; diğer yandan yeniden düzenlenen dünyada eski devlet yapısı ve rejimi ile devam edilemeyeceğinin farkına varan sarayın içine girdiği politik kriz aydınların politikleşerek siyasi taleplerine bir karşılık olabilecek Meşrutiyet fikirlerini edebiyat üzerinden kitleleri harekete geçirerek gerçekleştirme çabalarına tanıklık etmiştir.[64]

Meşrutiyet Hareketi'ndeki entelektüellerin tavrını bir nevi miras alan yeni nesil şairler, edebiyat ve gazetecilik faaliyetleri için Rıza Şah dönemine kıyasla özellikle Musaddık döneminde oldukça özgür bir alan bulmuşlardır. 1979 İslam Devrimi'ne kadar sürecek olan edebiyatta Bağlılık Akımı (*Edebiyat-ı Taahhod-Vazife*) toplumsal ve siyasi meselelerde halkın yanında yer almak, onların sorunlarını dile getirmek, onlara savunmak, onlara hizmet etmek için edebi eser üretmek anlamına gelmektedir. Esas temalarını toplumsal adalet, özgürlük gibi fikirler oluşturan Bağlılık Akımının yazar ve şairleri eserlerinde Muhammed Rıza Şah rejimi altında mustarip halk için yeni bir siyasi sistemin aciliyeti mesajını vermişlerdir. Bağlılık Akımı etrafından örgütlenen yazar ve şairler ilk kez 1946'da Tahran'da İran-Sovyet Kültür Evi'nin ev sahipliğinde Birinci Yazarlar Kongresi'ni gerçekleştirerek politik anlamda da neler yapmaları gerektiğini tartışmışlardır.[65]

İran'da çoğu sol görüşlü olan edebiyatçıların Edebiyatta Bağlılık akımı

63 Hasan-i Mir Abidini, **İran Öykü ve Romanının Yüzyılı I**, çev. Doç.Dr. Derya Örs, Ankara, Nüsha Yayınları, 2002, s.150-151; 63 Hasan-i Mir Abidini, **İran Öykü ve Romanının Yüzyılı II**, çev. Doç.Dr. Hicabi Kırlangıç, Ankara, Nüsha Yayınları, 2002, s. 11-12.
64 Hamid Dabashi, "The Poetics of The Politics: Commitment in Modern Persian Literature", Society of Iranian Writers**, International Society for Iranian Studies**, C. XVIII, N:2/4, (Spring-Autumn)1985, s. 149-150.
65 Kamran Talattof, **The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature**, New York, Syracuse University Press, 2000, s. 19-21, 66-68.

üzerinden aldıkları tavır gibi Furuğ Ferruhzad'ın röportaj ya da mektuplarında bu akım içerisinde yer aldığını ifade eden herhangi bir demeç yer almamıştır. Kamran Talattof'a göre Furuğ Ferruhzad'ın 1956'da başlayan Avrupa seyahatlerinde sosyalist Avrupalılar ve sürgün edilmiş sosyalist İranlılar ile yaptığı görüşmelerinden ne mektuplarında ne de söyleşilerinde net bir biçimde bahsetmediğini ifade etmediğini belirtmesine rağmen bu seyahatleri sürecisince edindiği kültürel ve fikirsel paylaşım ve deneyimlerinin Avrupa'daki Edebiyatta Bağlılık akımı tartışmalarına haberdar olmasını sağlamış olabileceğini iddia eder. Yine Kamran Talattof'un analizine göre Furuğ Ferruhzad'ın, Gülistan Film Stüdyosu'nda çalışmaya başladıktan sonra stüdyoda sanat ve dönemin siyaseti üzerine tartışma yürüten sosyalist entelektüellerle vakit geçirmesinin ardından Edebiyatta Bağlılık akımının içerisinde yer alan sanatçılara katılmış olabileceğini ve bu çevrelerle fikir alışverişinde bulunmasının şiir anlayışının dönüşümünde katkı sunmuş olabileceğini belirtir.[66]

Furuğ Ferruhzad Edebiyatta Bağlılık akımının içinde yer aldığını bizatihi ifade etmese de bu akımdan etkilendiğini dönemin İran'ının politik krizine ve toplumsal meselelere ağırlık verdiği *"Tevellodi Diger"* (Başka Bir Doğuş) ve *"İman Biyaverim Be Ağaz-i Fesl-i Serd"* (İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına) adlı son iki şiir kitabındaki birçok şiirinde görülmektedir.

2.5. Meşrutiyet Sonrası İran'da Yeni Şiir Akımı ve Nima Yusiç

Meşrutiyet Devrimi süreci ve ardından gelen Rıza Şah'ın siyasi projesi kapsamında İran, gündelik hayat pratikleri de dahil olmak üzere toplumsal, kültürel ve siyasal anlamda birçok dönüşüme tanıklık etmiştir. Ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel alandaki modernizasyon ve dönüşümlerden İran'ın sanat alanını da etkilenmiştir. İran sanat ve kültür alanındaki değişimler edebiyat ve şiir alanında da kendini göstermiş, ardından İran Edebiyatı'nda modernleşme sürecini başlatan dönüşümler yaşanmıştır.

66 Kamran Talattof, "Personal Rebellion and Social Revolt in the Works of Forugh Farrokhzad: Challenging the Assumptions ", **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry**, der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, London and New York, I.B. Tauris, 2010, s. 85-87; Kamran Talattof, **The Politics of Writing in Iran,** s. 100.

Klasik İran Edebiyatı'nda şairler klasik şiiri aşmaya yönelik yeni biçim ve konu türleri denemeye başlamış, aruz vezni kullanmaya devam etmiş lakin mısraların uzunluğunu değiştirmeye çalışmışlardır. Artık politik dönüşüm ve değişimler kendini şiirde de hissettirmiştir. Şiirlerde aşkın, tasavvufun yanı sıra toplumsal ve politik meseleler de işlenmeye başlanmıştır.[67] Klasik şiirden hem konu hem de biçim anlamında kopuşu getiren ise Nima Yusiç olmuştur. Nima Yusiç, klasik şiirden kopuşu temsil eden yeni şiir anlayışının ve bu yeni şiir anlayışı doğrultusunda üretmeyi tercih eden şairlerin düşüncelerini toparlayan kişi olmuştur.[68]

Asıl adı Ali İsfandiyari olan Nima Yusiç, 1895 yılında Mazenderan'ın Yuş köyünde doğmuş, ilköğrenimini köyün mollasından almış, ardından Tahran'da St. Louis Fransız Okulu'nda öğrenim görmüştür. Bu okulda öğrendiği Fransızca ve aynı zamanda şair olan hocasının teşviki Nima Yusiç'i şiire yönlendirmiştir. İran şiirinde yeni bir başlangıcı temsil ettiği vurgulanan şiiri, Fransız romantizmini barından, klasik şiirin aksine basit ve kısa vezinlerden oluşan *"Efsane" adlı* şiiridir.[69] Pouneh Abdollahı Fard'a göre *"Efsane"* şiiri Nima Yusiç'in şiir hayatında ve İran şiirinde bir dönem noktasıdır. Fard, Nima'nın şiir anlayışını şu cümlelerle ifade etmektedir:

> "Nimâ'nın yeni fikirler ve düşüncelere sahip olması. O yaratıcılık gücünü bu yeni fikirlere borçludur. Nimâ'nın şiire bakış açısı kendi döneminde tamamen farklı ve alışkanlıkların tersine idi. O kendi döneminin zihinsel alışkanlıklarını ve sınırlarını aşabildi. (…) Nimâ, şair olmak için insani ve sosyal algı ve bilgiyi ciddi bir konu olarak önemsiyor. O kendisi bu duruma hep hassasiyet göstermiştir. Aslında devrim ve toplumsal çatışmalar, zülüm, adaletsizlik ve fakirlik gibi gerçek konular, Nimâ'nın şiirlerinde en parlak göstergelerdendir." [70]

Mehmet Kanar'ın Rıza Berahani'den aktararak yer verdiği Yusiç, yeni şairin ve ürettiği şiirin temel prensiplerini ortaya koyan, şairin topluma, dönemine ve şiirine nasıl yaklaşması gerektiğine ilişkin düşüncelerini sıralamıştır:

67 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s.199.
68 **A.g.e.**, s. 242.
69 Leonardo P. Alishan, "Ten Poems by Nima Yushij", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C. XX, No:1-4, 1979, s. 21.
70 Pouneh Abdollahı Fard, "Pers Şiirinde Klasik Şiirden Modern Şiire Geçiş Süreci", **Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, No: 3, 2018, s. 145.

"1. Şair hangi tarihte yaşadığını ve içinde bulunduğu toplumun kendisinden neler istediğini bilmelidir. Buna şairin insan, halk ve milleti karşısındaki tarihi görevi denir. Bugüne kadar bu görevi idrak etmiş şair çok azdır.
2. Şair yaşadığı muhiti teşkil eden şeyleri bilmelidir. Buna şairin coğrafi görevi denir.
3. Şair ufku geniş ve özgür olmalı, hiçbir felsefi ekole bağlanmamalıdır. Buna şairin sosyal düşünce görevi denir.
4. Şair halkım hangi edebi evre içinde bulunduğunu bilmelidir. Hem şekil ve kalıpta, hem de içerik ve mazmunda gününün edebiyatının temsilcisi olmalıdır. Şiir de şekil bakımımdan gereken değişikliğe önayak olmalı, kendisi ve halkı için ihtiyaç duyulan mazmunlar sözcüklere sığdırabilmelidir."[71]

Mehmet Kanar, Nima Yusiç'in Yeni şiir hakkındaki ifadesine şöyle yer verir:

"Edebiyatımızın her yönüyle değişmesi gerek. Yeni konular da yeterli değildir. Bir mazmunu geliştirip yeni bir şekilde ifade etmek de yeterli değil. Kafiyeleri ileri geri kaydırmak, mısraları uzatıp kısaltmak da önemli değil. Önemli olan çalışma yönteminin değişmesidir. İnsanların bilinç dünyasındakileri şiire aktarmamız gerek (…)."[72]

Yıldırım ise, modern İran şiirinin kurucusu olarak tanımladığı Nima Yusiç'in kendisinden sonra gelen şairleri ve elbette Furuğ Ferruhzad'ı derinden etkileyecek olan Yeni Şiir'in ne ve nasıl olması gerektiği ile şairin nasıl bir tavır alması gerektiğine ilişkin düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

"Nimâ şiiri bir tür yaşam olarak kabul etmektedir. Ona göre şair, yaşadığı zamanın bütün özelliklerini taşıyan, içerisinde yaşadığı toplumun bireylerini, onların problemlerini, üzüntü ve dertlerini, zevklerini ve diğer değer yargılarını yakından bilen ve bütün bunları şiirine yansıtan, diğer bir ifadeyle "zamanının adamı" olan kişidir. Bu temel özellikten hareketle Nimâ, zamanının şiiri için tamamen sosyal bir içerik önermektedir." [73]

Hamid Dabaşi ise Nima Yuşiç'in şiirlerinin toplumsallığı ve siyasi boyutunu şöyle açıklar:

"Nima eserlerinin çoğunda gündeliğin siyasi kuralları içindeki biçimsel sınırların

71 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 243.
72 **A.g.e.,** s. 243.
73 Nimet Yıldırım, "Fars Şiirinde Nima Çağının Devreleri", **İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası**, No:19, 2011-12, s. 153.

ötesinde varlığın şiirsel dile gelişinin peşine düşerken, "Amin Diyen Kuş" şiirinde, savunduğu daha biçimci idealler ile radikal özgürlükçü siyaset anlayışını etkili bir şekilde harmanlayarak tüm zamanların en büyük siyasi şiirlerinden birini ortaya çıkarmıştır."[74]

Nimai Şiirin veya Yeni Şiirin sadece biçim olarak nasıl olması gerektiğini değil aynı zamanda şairlerin hayatın kendisini, içinde yaşadıkları toplum ve buna tanıklık eden şairlerin bilinç dünyaları konu edinmeleri gerektiğini savunduğunu söylenebilir. Nima Yuşiç sadece klasik şiirin biçimini aşmak için çabalamamış, Meşrutiyet Devrimi öncesinde başlayan modernleşme hareketinin sonucu dönüşen bireyin, toplumun sancılarını, taleplerini dile getirmeye çalışmıştır.

Nima Yusiç ardından Yeni Şiir anlayışından etkilenerek yazan diğer şairler, bu yaklaşımın kilometre taşları olmuşlardır. Yeni Şiiri geliştirmiş ve zenginleştirmişlerdir. Nima ile başlayan Yeni Şiir akımına katkısı olan şairler Mehdi Ahavan-i Salis, Ahmet Şamlu, Nadir Nadirpur, Sohrab Sepehri ve Furuğ Ferruhzad'tır.

Yeni Şiir akımının bir diğer önemli şairi olan Mehdi Ahavan-i Salis 1928'de Meşhed'te doğmuş, Güze Sanatlar okumuş. Önceleri müzik ile ilgilenmiş ardından bir yandan öğretmenlik yapıp bir yandan şiirler yazmıştır. Dönemin siyasi yönetiminin toplum üzerindeki etkilerini ve toplumun reaksiyonunu dile getiren, yönetimi eleştiren yazılarıyla da duyulmuştur. İlk şiiri olan *"Erganun"*dan sonra eski kalıplarla düşünce ve duyguları ifade etmenin zorluğunu fark etmiş ve Nima şiirleri üzerinde çalışarak sonraki şiirlerinde Yeni Şiir akımı tarzında yazmaya başlamıştır. Salis'in *"Şahname'nin Sonu"* adlı şiiri dönemin toplumsal ve politik sancılarını dile getiren en önemli eserlerinden biri olarak görülmüştür.[75]

Yeni Şiir akımıyla şiirler yazmaya başlayan bir diğer şair Bamdad mahlasıyla tanınan Ahmet Şamlu 1925'te Tahran'da doğmuş, İran'ın farklı kentlerinde yaşamış ve öğrenimini Tahran'da tamamlamıştır. Şair kişiliğinin yanı sıra gazeteci ve çevirmen olarak da bilinmektedir. Yeni Şiir'in daha bilinir hale gelmesi için yazar ve

74 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 135.
75 Leonardo P. Alishan, "Seven Poems by Mehdi Ahavan-e Sales", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C.XX, No:1-4, 1979, s. 130-132; Yıldırım, "Fars Şiirinde Nima Çağının Devreleri", s.164-165.

şair kimliğiyle hem gazete hem dergi faaliyetleri yürütmüştür.[76] Döneminin toplumsal ve siyasal çalkantılarını şiirlerinde ifade etmeye çalışmıştır. Özellikle ilk dönem şiirleri daha çok Nimai tarzı şiirler yazmış, Nima gibi klasik şiir kalıplarıyla değişen birey ve toplum fikirlerini, taleplerini, kaygıları ifade etmenin zor olduğunu savunmuş ve eski tarzda yazanları eleştirmiştir.[77] Nimet Yıldırım, Şamlu'nun şiir anlayışını şöyle dile getirmektedir:

> "Çağdaş İran şairleri arasında sadece Nimâ'nın bir ekol öncüsü olduğuna inanan Şamlû, diğer şairleri onun ya da daha önceki dönemlerde yaşamış şairlerin takipçisi olarak kabul etmektedir. Ona göre şiir, tamamıyla sanatçının duyguları ve iç dünyasında oluşturduğu düşüncelerinden dizelerine yansımasıdır. Bu şekilde ortaya çıkan sanat eseri de, sanatçının içerisinde yaşadığı toplumun bizzat değerlerinden çekip alarak, özümseyerek dizelerine aktardığı zaman değer kazanmaktadır "[78]

Mehmet Kanar'a göre Şamlu, Nima'dan sonra şairane düşünüş üzerinde en çok odaklanan şair olmuştur. Klasik tarzda ve serbest tarzda şiirler üretmiş, şiirlerinde döneminin toplumuna mercek tutmuş, toplumsal düşünce ve duyguları işlemiştir.[79]

Furuğ Ferruhzad ise Şamlu'dan şöyle bahseder:

> "Şamlu eserlerinin tümünde kendi toplumunun meselelerine geniş bir açıdan bakmıştır. O, çevresinin sıkıntısına ve karanlığına kanlı canlı kelimelerini katmıştır. Ondaki acı ve duygu hem güzeldir hem de insanidir ve zaman zaman şiiri bir yere kadar epik bir eser olarak yükselmektedir. Şiirin her mısrasında ve her kelimesinde Şamlu, insan düşüncesi ve duygusuyla yeni ve aynı zamanda tanıdık geliyor. Kelimeler, sert ve kaba olarak temiz arzuları ve kavramları açıklamaktadırlar. O şiir derinliğinde çocuksu masumiyetle güneşi ve hayatı çağırıyor, onun protesto ve intikam haykırışları bir tür istek, gerçek ve hüzünlü güzel bir temennidir."[80]

1929 yılında Tahran'da doğan Nadir Nadirpur, yüksek öğrenimini Fransa'da Fransız Edebiyatı üzerine yapmış, Fransızca ve İtalyanca şiir ve makalelerin

76 Michael C. Hillmann, "Six Poems by Ahmad Shamlu", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C. XX, No:1-4, 1979 s.178-179.
77 Yıldırım, "Fars Şiirinde Nima Çağının Devreleri", s.159.
78 **A.g.e.**, s. 158.
79 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 245-249.
80 Furuğ Ferruhzad, **Furuğ Sonsuz Gün Batımında: Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** çev. Kenan Karabulut, der. Behruz Celali, İstanbul, Telos Yayınevi, 2014, s.143.

çevirilerini yaparken bir yandan da kendi şiirlerini yazmıştır.[81] İlk dönem şiirlerinin aksine son dönemde yazdığı şiirleri toplumsal konuları içermektedir. Mehmet Kanar'ın ifadesine göre, modern İran şiirinin gelişmesinde önemli bir yer tutmuş ve olgunluk dönemi şiirlerinde toplumsal sorunları ve gerçeklikleri işlemiştir.[82]

Bir diğer Yeni Şiir temsilcisi Sohrab Sepehri'dir. 1928 yılında Kaşan'da doğan Sepehri Tahran'da Güzel Sanatlar Okulu'nda Resim bölümünü bitirmiştir. Sepehri hem bir şair hem de bir ressam olarak ölümüne dek birçok eser vermiş, Yeni Şiir akımının da temsilcilerinden olmuştur. Sohrab Sepehri'nin dünyanın dört bir yanına yaptığı geziler, özellikle Japonya ve Hindistan gezileri onun şiir ve resim sanatını derinden etkilemiştir. Ülkesindeki toplumsal ve politik cereyanlara daha evrensel, mistik ve doğayı içine alan bir dünya görüşü ile karşılık vermeye çalışmıştır. Hamid Dabaşi, Sepehri'nin sanat anlayışından şöyle bahseder:

> "Sohrab Sepehri (1928-79) kitabının 1951 tarihli yayımından sonraki otuz yıl içinde, halkına gizli bir dünya hayalini sunan, gözünü açsa göreceği denli yakın, unutamayacağı kadar kıymetli olan -ve ona akıl dışılıktan beslenen bir çağın siyasal bayağılığından çok daha fazlasını sunan- yanı başındaki bir dünyanın ufuklarını açan şiirlerini ve resimlerini yayımlamaya devam etti(…)Sohrab Sepehri, haysiyeti ve şerefi uğruna sokaklarda durup dinlenmeden mücadele veren bir halka huzur ve dinginlik, zarafet ve güven aşıladı. Sohrab Sepehri bu mücadeleyi ne reddetmiş, ne de onaylamıştı. İnsanların haysiyetlerini yitirmekten korkmasının söz konusu olmadığı güzellikte bir dünyanın şiirsel temellerini atmakla meşguldü o. Sırf onu okumak bile hayatın bilgeliğini hemen gözlerimizin önüne seren, adeta ilahi bir deneyimdir."[83]

2.6. Modern İran Şiiri ve Furuğ Ferruhzad

Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerini farklı ve özgün yapan etmenler içinde bulunduğu sosyal konumun, deneyimlerin ve yaşamının olduğu kadar kendisinden önce başlayan Meşrutiyet dönemi ve sonrasında sosyo-politik dönüşümlerle eşzamanlı gerçekleşen edebiyat alanındaki dönüşümlerin de önemli ölçüde etkisi vardır.

Meşrutiyet Hareketi ile gelen dilde sadeleşme, şiirde "özgürlük, eşitlik" gibi yeni fikirleri ifade etmek için şiire katılan yeni kelimeler, kavramlar ve klasik şiir

81 Michael C. Hillmann, "Four Poems by Nader Naderpur", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C. XX, No: 1-4, 1979, s. 167.
82 Kanar, **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, s. 247.
83 Dabashi, **İran: Ketlenmiş Halk**, s. 141-142.

biçim ve içeriğini kırma girişimleri, Nima Yusiç'in öncülük ettiği ve Furuğ Ferruhzad'ın da içinde yer aldığı ve geliştirdiği "Yeni Şiir", Ferruhzad'ın ifade ettiği biçimiyle "Günümüz Şiiri"[84] akımında vücut bulan tüm bu dönüşümler, Furuğ Ferruhzad'ın kendine has dilinin ortaya çıkışını hazırlayan gelişmelerdir

Furuğ Ferruhzad'ın şiirleri birçok yönden öncü ve farklıdır. Furuğ Ferruhzad şiirleriyle birçok kadının o dönemde cesaret edemediğini yapmış, hayatını şiirin mısralarına taşımış ve İran'daki ataerkil sistemi gözler önüne sermiştir. Elbette İran'da erkek egemen zihniyetini eleştiren ve toplumda kadının yerine işaret eden Pervin İ'tisami, Simin Danişvar, Simin Behbahani gibi değerli kadın yazarlar da vardır lakin Furuğ Ferruhzad'ı diğer yazarlardan farklı kılan onun sosyal konumu, yaşamı ve kişisel deneyimlerini şiirlere yansıtmasıdır. Hillmann'a göre Furuğ Ferruhzad Batı'daki çağdaşlarının aksine başka kadın yazarlardan yahut da başka dillerde yazan kadın şairlerden etkilenecek olanaklara sahip değildir. Bu bağlamda Furuğ'nun ilk dönemlerindeki şiir üretiminin koşulları düşünüldüğünde, kendisi ve şiiri çok daha fazla değer kazanıyor. Dolayısıyla Hillmann'ın ifade ettiği üzere Ferruhzad, oldukça erkeksi olan İran şiirinde ilk kadın ses olmuş, İran şiir geleneğine kadın kültürünü sokmuştur.[85]

1964 yılında İran Radyosu'nun kendisiyle geçekleştirdiği bir röportajda İraç Girgin'in, Furuğ Ferruhzad'a şiirlerinin bir özelliğinin de kadınca oluşu hakkında ne düşündüğünü sorar. Furuğ Ferruhzad'ın verdiği yanıt şöyledir:

"-Erkek şair ile kadın şair arasında bir fark yok ama şiirinizdeki özelliklerden biri de onun kadınca olmasıdır diye düşünüyorum; siz ne düşünüyorsunuz?

Eğer benim şiirim sizin dediğiniz gibi bir parça kadıncaysa, kadın olmam sebebiyle bu çok doğal bir şey. Ne mutlu bana ki ben kadınım ama sanat değerlerini bu ölçüler belirleyecekse cinsiyetin artık söz konusu olamayacağını düşünüyorum. Aslında bu konuyu ele almak doğru değil.

Bir kadının, fizyolojik, ruhsal ve duygusal şartlar sebebiyle belki bir erkeğin ilgilenmediği meselelerle ilgilenmesi ve erkekten farklı olarak meselelere kadınca bir 'göz'

84 Furuğ Ferruhzad kendisiyle yapılan bir röportajda soruda "yeni şiir" ve "günümüz şiir" kavramlarını tartışır. Ferruhzad'a göre eski şiir, yeni şiir tanımları hatalıdır. Hayatın kendisi sürekli değişen, dinamik bir cereyanlar süreci olduğu için, her dönemin şiiri kendi döneminin koşulları içerisinde şekillendiğinden ve bu şiiri temsil edenler bu dönemde yaşadıkları için "günümüz şiir"i tanımı tercih ettiğini ifade eder. Furuğ Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar**, s. 156.

85 Michael C. Hillmann, **A Lonely Woman: Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, Washington, Mage Publishers and Three Continents Press, 1987, s.74-75.

atması doğaldır. Ben insanların, sanatı kendi varlıklarım açıklamak için seçtiklerini düşünüyorum. Eğer cinsiyetlerini kendi sanat çalışmalarına bir ölçü olarak koymaya karar vermişseler hep aynı yerde kalacaklarını ve bunun da gerçekten doğru olmadığını düşünüyorum. Eğer bir kadın olduğumu düşünürsem bütün gün kadınlık konusunda konuşmalıyım, bu da şair olarak değil belki bir insan olarak durmak demektir ve bir çeşit yok oluştur. Çünkü ele alınan şey belli bir insani değerlere ulaşması için insanın kendi varlığının olumlu yanlarını bir şekilde eğitmesidir işte insanın asıl işi budur, yoksa kadın ve erkeği ele almak değil."[86]

Furuğ Ferruhzad'la yapılan bu söyleşi 1964'te Furuğ Ferruhzad'ın kadın bir şair olarak ciddi eleştirilere maruz kaldığı ve nihayetinde verdiği mücadelede kendini İran'ın ataerkil edebiyat çevresinde var ettiği dönemin ertesidir. Şiirlerinde bir kadın olarak özel alanda yaşadığı meseleleri hatta cinselliği sorunsallaştırdığı için itibarsızlaştırma politikalarıyla mücadele etmiş lakin şiirlerini sanatsal değerinin sadece kadınca oluşunu reddetmiş, değindiği konuların tüm insanlığa dokunmadığı sürece evrenselleşemeyeceğini ifade etmiştir.

Furuğ Ferruhzad'a göre sanat ve şiir hayatın ta kendisidir. Sanat ve şiir hayattan kopuk olamaz, hayatın dönüşümüne ve değişimine ayak uyduran, hayatın her veçhesini yansıtabilen aksi halde sahtekarlıktan daha az bir şey anlamına gelmeyeceğini ifade eder. Ferruhzad'ın 1962'de Tahran radyosuna verdiği röportajında sanat ve şiirin hayat ile ilişkisini şu şekilde ifade eder:

> "Şiir aslında hayatın bir parçasıdır ve asla hayattan kopuk değildir. Etki ettiği reel hayatın insana verdiği manevi, hatta maddi hayata da tamamen 'şiirsel' bakılabildiği nüfuz çemberinin dışında olamaz. Aslında şiir, doğduğu çevreye ve olgunlaştığı şartlara kayıtsız kalıyorsa asla şiir olamaz."[87]

Furuğ Ferruhzad'ın 1964'te İran Radyosu'na verdiği başka bir röportajında sanatı ve sanatın hayat ile ilişkisini şöyle ifade eder:

> "Sanat çalışmasının bir tür açıklama ve yaşamı yeniden inşa etmek olduğunu düşünüyorum. Yaşam da değişken içerikli bir şeydir. Düzenli şekilde değişen bir akım, gelişme ve ilerlemedir. Sonuçta sanat için yaptığım bu açıklamada olduğu gibi, her dönemin kendi ruhiyesi vardır. Ve bundan başka oluyorsa asla doğru değildir, sanat değildir, bir tür sahtekarlıktır.
> Bugün her şey değişti. Bizim dünyamızın Hafız'ın ve Sadi'nin dünyasıyla hiçbir ilgisi yoktur; benim dünyamın bile babamın dünyasıyla hiçbir bağı olmadığını, mesafelerin

86 Furuğ Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** s.160-161.
87 **A.g.e.,** s. 166.

söz konusu olduğunu düşünüyorum. Hayatımıza, bu hayatın düşünsel ve ruhsal çevresini yaratan yeni etkenlerin girdiğini düşünüyorum. Günümüz insanının anlayış tarzının, yirmi yıl öncesinde yaşayan bir insana oranla tamamen değişmiş olduğunu düşünüyorum. Çeşitli kavramlarda varolan örneğin din, ahlak, aşk, şeref, cesaret, kahramanlık gibi anlayış, gerçekten bizim yaşam çevremiz gibi değişti."[88]

Ferruhzad için sanat hayatı ve insanı açıklama ve ona tekrar biçim vermedir, dönüşen ve değişen dünyayı tüm olan biten veçheleriyle beraber gerçekçi bir biçimde ele almak, değerlendirmektir. Aksi halde bir yanılsama ve kandırmacadan başka bir şey olmayacaktır. Bu yüzden dönemin toplumsal ve politik dönüşümlerini, değişen insanın düşünce dünyasını, kullandığı dili şiire aktarmamak ve şiirde bunlardan bahsetmemek aslında sanatın amacından sapması demektir.

Öncülüğünü Nima'nın yaptığı ve Ferruhzad'ın kendisinin de içinde yer aldığını belirttiği Yeni Şiir'in ya da Furuğ Ferruhzad'ın ifade ettiği şekliyle "Günümüz Şiiri"nin kendi dönemlerinde yaşadıkları hayatın, toplumun sorunlarını ifade etmesi gerektiğini savunur. Yine 1964'te İran Radyosu'na verdiği aynı röportajda Yeni Şiir'den şöyle bahseder:

"Bizim dönemin şiirini düşünüyorum, yani bu son on yılda başlayan şiiri. (Bu tür şiir dönemin en başarılı şairi olan Nima'dan başlamıştı). Bizim dönemin şiir özelliklerinden birisi de gerçekten bir değerinin olmasıydı. Bu da bir şiirin özüne yaklaşmış olmasıdır. Her beyitin bir anlamı kapsaması sanki genel biçim olmaktan çıkmıştı ve sonuçta şiirimizde ne bir durumunu geliştirip aydınlatabildik ne de okurlar için kesinlikle aşina olabileceği bir durumu oluşturabildik. Sanki bu genel durumdan çıkıp yaşama, insanlığa, insani sorunlara yaklaşmış, temelini oluşturan sorunlarla ve bu türden şeylerle beslenen sanat, bu meselelere yakınlaşmıştır ve daha da yaklaşacağını ümit ediyorum." [89]

Muhammed Rıza Şefi'i Kedkeni, "Yeni Şiir" anlayışının 1960'larda geldiği noktayı Furuğ Ferruhzad'ın bir şair ve entelektüel olarak şöyle dile getirir:

"Önceki dönemde tarihin açık bir yenilgisi sonucunda duygusal kopukluk türü ve öfke hali bulunur; ancak bu dönemde geleneklerin bağlarını koparma halinin aynı sonucu olan o 'kopukluk'un yerine Furûğ'da 'ızdırap' hali bulunur. (…) Furûğ, öncü

88 Ferruhzad, **Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** s.116-117.

89 **A.g.e.,** s. 119-120.

aydınların temsilcisi ve bir aydının olumlu ve olumsuzluklarla sahip olduğu bütün karakterlerle İran'ın son 40-50 yıllık edebiyatının ilk dengeli öncüsüdür."[90]

Kedkeni, içinde Furuğ'nun da yer aldığı Yeni Şiir akımının yeni neslinin toplumsal meselelerin nasıl çözülebileceği üzerine çözüm aramaya çalıştıklarını, sosyal eleştiri türü üzerine yoğunlaşmaya başladıklarını, Muhammed Rıza Şah rejimine yönelik eleştirilerini alaycı ve ironik bir dille ifade ettiklerini belirtir.[91]

90 Kedkeni, **Fars Şiirinin Dönemleri** s. 58-59

91 **A.g.e.,** s. 61,66.

ÜÇÜNÜCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI VE POLİTİK TARİHİ

3.1.İran Sinemasının Doğuşu

İcadıyla geri dönülmez ve çarpıcı bir ifade biçiminin ve sanatın makinesi haline gelen sinematografi, 1895'te Lumiére Kardeşlerin ilk defa Paris'te bir kafenin altında sinematik gösterimini yapmalarıyla başlar.[1] Sinematografinin icadıyla başlayan yedinci sanat olarak anılan[2] sinemanın tüm dünyayı toplumsal, politik ve kültürel anlamda etkilemesi ise hiç de yavaş olmayacaktır. Tüm dünyadaki teknolojik ilerleme, modernleşme ile beraber İran'ı da etkilemiş, İran'a fotoğraf ve sinematografi makinesinin gelmesiyle bugün tüm dünya tarafından dikkatle takip edilen İran Sineması'nın da temelleri atılmıştır.

İran'da sinemanın doğuşu Meşrutiyet Devrimi öncesine kadar gitmektedir. Kaçar Şahı Muzaffereddin Şah'ın Avrupa seyahatlerinde tanıştığı yeni medya araçlarından olan fotoğraf makinesi ve hareketli görüntüler kaydeden sinematografi makinesi İran'ın modernleşmesiyle eşzamanlı gelişen bir sinema döneminin başlangıcını getirmiştir. Şah'ın 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'ya yaptığı gezilerinde tanıştığı fotoğraf, Fransa'dan ve İtalya'dan Darülfünun'da ders vermek ve ordunun modernize etmek için gelen uzmanların coğrafyanın ve bölgenin belleğini tutmak adına çektikleri fotoğraflara ilgisi ve modern teknolojiye olan merakının da teşvikiyle giderek bir tutkuya dönüşür.[3]

Muzaffereddin Şah'ın 1900 yılında başladığı Avrupa gezilerinden biri olan Belçika ziyaretinde, yine Şah'ın emriyle babası gibi sarayın fotoğrafçısı olan Mirza İbrahim Han Akkaşbaşi Sani Al-Saltaneh (*Akkaşbaşi*, kameraman anlamına gelmektedir) satın aldığı makine ile bu resmi ziyareti kayıt altına alır. Gezi bitip İran'a geri döndüklerinde makine de ülkeye giriş yapar ve İran'ın sinema tarihi,

1 Gerard Betton, **Sinema Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları-Yeniyüzyıl Kitaplığı, çev. Şirin Tekeli, 1990, s. 6.
2 Elie Feure, **Sinema Sanatı**, çev. Metin Gönen, İstanbul, Es Yayınları, 2006, s. 17.
3 Hamid Reza Sadr, **Iranian Cinema, A Political History**, New York, I. B. Tauris, 2006, s. 5-6.

kurgusu ve hikayesi olan bir film olmasa da sarayın ve Şah'ın hareketli video gösterimleriyle başlar ve bu dönemde Şah'a ve saraya hizmet eden kısa film örnekleri, aristokrasiye ait dar bir çevrede sergilenebilmiştir.[4] Sarayın sinematografiyle buluşması elbette sadece Muzaffereddin Şah'ın modern teknoloji ve görsel sanatlara olan ilgisinden kaynaklanmamaktadır. Babasından sonra sarayın fotoğrafçılığını devralan İbrahim Han Akkaşbaşi Sani Al-Saltaneh'in iyi eğitimli olması, içine doğduğu sosyal sınıf, babasından kaynaklı sarayla olan ilişkisi ve saltanatın bazı ayrıcalıklarından faydalanması da sinemanın İran'la buluşmasında katkısı olmuştur. 1907'de Muzaffereddin Şah'ın ölümünden sonra Sani Al-Saltaneh saray fotoğrafçılığını bırakmış ve çiftçilikle uğraşmıştır.[5]

3.1.1. İlk Ticari Sinema Gösterimleri

1903 yılında İbrahim Han Sahafbaşı Tehrani adlı antikacı bir tüccarın, Tahran'da kendi antika dükkanının arkasında kurduğu sineması ve ardından 1904'te Şah'ın izniyle açtığı kamuya açık ilk ticari sinema salonu ulemayı rahatsız edecektir. Tehrani Darülfünun'da İngilizce okumuş, antikacılık ve tüccarlık yaparak hayatını idame ettirmiştir. İngilizce okuması ve ardından tüccar olarak çalışması, Tehrani'ye ülke dışına çıkıp Batı kültürü ve bilimi ile tanışmasına vesile olmuştur. Yurt dışı seyahatlerinde gördüğü modern teknolojik cihazlara ilgi duyması bunları ülkesine getirmesini sağlamıştır. Sinematografi makinesi de bunlardan biri olmuştur. Aslında bu dönemde tüccarların ve iyi eğitim görmüş üst sınıf mensuplarının Avrupa ve diğer kıtalardaki kültürlerle tanışmaları kültürel ve toplumsal yapının değişmesinde ön ayak olacak modern yeni dünya düzeninin de kapılarını aralamıştır.[6]

Tehrani'nin açtığı ticari sinema ve gösterilen filmler her ne kadar Şah'ın izni alınıp açılmış olsa da ulemanın tepkisinden kurtulamamıştır. Ulema sinemayı bir şeytan işi olan tehlikeli bir eğlence olarak görmüştür. Tehrani, ulemanın bu tepkisi üzerine sinema salonunu kapatıp mal varlığına el konulduktan sonra, ailesi ile ülke dışına sürülmüştür. Dolayısıyla İran'ın sinema endüstrisi daha başında dini

4 **A.g.e.,** s. 8-9.
5 Naficy, **A Social Histrory of Iranian Cinema, C.I, The Artisanal Era, 1897-1941**, USA, Duke University Press Books, 2011, s. 45,50
6 Naficy, **The Artisanal Era,** s. .45,50

otoritelerin sert tepkisiyle karşılaşacaktır.[7] Hamid Dabaşi, ulemanın sinemaya tepkisinin sadece dini fanatizmden gelmediğini, doktriner bir altyapısının da olduğunu belirtir. İmajların yani görsel temsillerin bireyin mantığına baskın çıkacağı, imajın temsil ettiği gerçekliği yadsıyacağını ve Tanrıya özgü olan yaratıcılık özelliğinin temsille taklit etmesinin Tanrıya şirk koşmak olacağını dolayısıyla günah sayılacağını ifade eder.[8]

Bununla birlikte Müslüman sinemacılar üzerindeki baskının tersine Hıristiyan misyonerlerin ve Gayrimüslimlerin sinema çalışmaları bu denli bir müdahale ile karşılaşmayacaktır. Bu dönemde Gayrimüslim Hıristiyan azınlıklar, tüccarlar tarafından kurulan sinema salonları, yapılan kısa film-haberler, din ve sınıfsal konumlarından kaynaklı ulemanın baskısından muaf olmalarını ve İran sinemasının başlamasında büyük katkı sunmalarını sağlamıştır. 1900 yılında Fransız Katolik misyonerliği Tebriz'de ticari olmamakla beraber ilk defa kamuya açık "*Soleil"* adında bir sinema salonunu açmıştır. Soleil Sineması'nı daha sonra İran'da bir Ermeni olan Alek S. Sagonyan işletecektir. Soleil Sineması'nda Fransız film şirketi olan Pathé filmleri ve bu dönemde İran'la ilgili haberlerini göstermek için çekilen haber filmleri gösterilir. Yine daha sonra değinilecek olan Rıza Şah döneminde propaganda niteliğindeki devlet müdahaleli kısa filmlerden biri olan ve Rıza Şah'ın katılımıyla gerçekleşen bir askeri okulun mezuniyet töreninin on dakikalık filmi de bu salonda gösterilmiştir.[9]

Bu dönemde tıpkı Sani Al-Saltaneh gibi saltanata yakınlığı, sarayla ilişkisi olan ve sarayın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlayan Mehdi Rusi Han İvanov, 1907'de Meşrutiyet Devrimi'nden sonra Tahran'da kamuya açık bir fotoğraf stüdyosu açmış, Devrim'in görsel belleğini de tutmuştur. Mehdi Rusi Han İvanov da film gösterimlerine aristokratların evlerinde, sarayda özel günlerde ve kutlamalarda başlamıştır. Ardından fotoğraf stüdyosunun arkasında kurduğu özel sinema salonuyla, Tehrani'den sonra ticari sinema açan ilk kişi olma özelliği vermektedir. Tehrani'nin aksine İvanov'un açtığı ticari sinema ulemanın sert tepkilerinden ve sansüründen kurtulabilmiştir. Nafisi'ye göre bunun birkaç sebebi vardır. İvanov'un

7 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 9.
8 Dabashi, **İran Sineması**, s. 4.
9 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 52-53.

Hıristiyan olması, İngiliz ve Rus kökenli oluşu, Tehrani'nin aksine politik yönelim olarak Meşrutiyetçi olmayışı yani saltanata daha yakın oluşu, film gösterimlerinde ulema ve toplum tarafından daha kabul görebilecek filmler göstermesi ulemanın sinema ilgili fetvasını geri çekmesini ve örtük bir onay vermesini sağlamıştır. Fakat 1909'da Muhammed Ali Şah'ın meşrutiyet savunucuları tarafından tahttan indirilmesinden sonra İvanov'un fotoğraf stüdyosu ve sineması halk tarafından yağmalanmış ve sinemasını kapatıp ailesiyle Fransa'ya gitmek zorunda kalmıştır.[10]

Muhammed Ali Şah'tan sonra tahta Ahmet Şah'ın geçtiği 1910 yılında bu kez İranlı bir Ermeni tüccar olan Ardeşis Patmageriyan, sık sık çıktığı yurt dışı seyahatlerinden getirdiği modern teknolojili cihazlardan sinematografiyi, evinde açtığı bir sinema ile kullanmaya başlar. İlk yaptığı film gösterimleri Fransa seyahatlerinde çalıştığı Pathé Sinema Şirketi'nin filmleri olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından bir sene sonra modernite anlamına gelen "*Teceddüd"*(Yenilik) adlı kamuya açık ticari sinemasını açar. Sinemada Birinci Dünya Savaşı ile ilgili on beş dakikalık sessiz filmler gösterir. Patmageriyan, 1917'de yine kendisi gibi o dönem film gösterimleri yapan Hanbabahan Motazedi'nin yardımlarıyla kadınlar için kamuya açık ilk sinema salonunu açmıştır. "*Güneş"* adında bu sinema salonunun gösterim programında çoğunlukla Birinci Dünya Savaşı ile ilgili olan haber filmler özellikle propaganda niteliğinde olan Rus ordusuyla ilgili haber-filmler gösterime sunulmuştur. Sebebi tam olarak bilinmemekle beraber ithal filmlerin gösterimlerini durdurmuş ve sinema salonunu kapatmıştır.[11]

3.2. Rıza Şah Döneminde Devlet Müdahaleli Sinema

İran Sineması'nın bu doğuş döneminde gerek ulemanın tavrı gerekse Şahların yetki alanı gerekse ülke içinde kültürel faaliyetler gösteren Avrupalıların varlığı, Kaçar yönetiminin sinema üzerindeki etkisini belli sınırlar içerisinde gösterebilmesine yol açmıştır. Meşrutiyet Devrimi, 1908'de Mescid Süleyman şehrinde petrol bulunması, 1912'de Anglo-Iranian Petrol Şirketi'nin kurulması, ardından gelen Birinci Dünya Savaşı ve son olarak Rıza Şah'ın yönetimin başına

10 **A.g.e.**, s.63-67.
11 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s.10., Naficy, **The Artisanal Era,** s. 67-68.

geçerek modernizasyon projesine hızlı ve sert bir biçimde başlaması hem politik hem de sosyo-kültürel anlamda inanılmaz dönüşümlere tanıklık edecek ve sinema endüstrisi de Rıza Şah döneminde devlet destekli müdahaleden payını alacaktır.[12]

Rıza Şah döneminde devlet destekli haber-filmler ve belgesel filmleriyle ticari filmler incelendiğinde, filmlerde Rıza Şah'ın uygulamaya koyduğu modernizasyon projesini sadece hukuk, eğitim, bürokrasi ve endüstri alanında yapılan yenileşme çabalarıyla değil aynı zamanda kültürel ayaklarından birini temsil eden sinema üzerinden de benimsetmeye çalıştığını göstermektir. Bu dönemde yapılan rejimin propagandası niteliğindeki filmler Althusser'in ortaya koyduğu devletin ideolojik aygıtlarından kültürel ayağını temsil etmektedir.[13] Bununla beraber Sınıfın veya iktidarın gücünü sağlamak için oluşturmaya çalıştığı bireyin tüm toplumsal yaşamına sirayet eden hegemonya inşası kültürel üretimler üzerinden de kendini yeniden üretmeye devam etmiştir.

3.2.1. Devlet Destekli Propagandif Filmler ve Yönetmenleri

Ticari film endüstrisine katkı sunan ve İran'ın ilk film yönetmenlerinden biri olan Hanbabahan Motazedi, Sani Al-Saltaneh ve İvanov'dan sonra üçüncü kameraman olarak anılmaktadır. Motazedi, Fransız okulunda okumuş, elektro-mekanik üzerine öğrenim görmüştür. Dolayısıyla modern teknolojik cihazlara ilgisinin yanı sıra sinematik cihazları İran'a getirerek evinde kuracağı film laboratuarına ön ayak olacaktır. Motazedi, kendisinden öncekiler gibi sadece haber-filmler ve Şah'ın etkinlikleri gibi filmlerin gösterimlerini yapmakla kalmamış, kendi evinde kurduğu film laboratuarıyla kendi filmlerini yapmaya başlamıştır. İlk çekip hazırladığı filmlerin içeriği Kaçar prensi, Tahran'ın kamusal mekanları olmuştur.[14]

Sinemasına Kaçar döneminde başlamış, Pehlevi döneminde de devam etmiştir. Pehlevi döneminde film üretimine hız vermiş, bu dönem filmlerinde daha çok devletin ve Rıza Şah'ın modernizasyon projesine hizmet edecek propagandif

12 Dabashi, **İran Sineması**, İstanbul,Agora Kitaplığı, 2013, s.7.
13 Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümertekin 4.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 167-173.
14 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 68-70.

filmler çekmiştir. Bu filmlerin isimlerini vermek yukarıdaki bahsedilen modernizasyon projesine nasıl propagandif destek sunduğu konusunda ipucu verecektir: "*Rıza Şah'ın Millet Meclisi'ni Açışı"* (1925), *"Rıza Şah'ın Gülistan Köşkü ve Taç Giyme Töreni"* (1926), *"Milli Şura Meclisinin Kuruluşu"* (1926), *"Ordu Yürüyüşü", "Tahran Demiryolunun Açılışı"* (1927), *"Rıza Şah'ın Türkiye ve Atatürk'ü Ziyareti"* (1934), *"Demiryolu yapımı"* (1933-1936), *"Tahran Radyosunun Açılışı"* (1940).[15]

Motazedi'nin çalışma arkadaşı olan Ali Vekili de yine Motazedi gibi Fransız okulunda Batı tarzı öğrenim görmüş bir tüccardır ve sinema üzerine çalışmalar yürütmüştür. Sinema çalışmalarına Pehlevi döneminde de devam etmiştir fakat yıllar sonra sinema kariyerini bırakıp mecliste senato üyesi olarak çalışmaya başlamıştır. Vekili açtığı sinema salonlarıyla İran'ın sinema endüstrisinin gelişmesine katkı sunduğu kadar sinemanın reklamının yapılmasına ön ayak olmuş ve sinema üzerine tartışmaların yürütülebileceği bir mecra niteliğinde "*Sinema ve Performans Sanatları*" adında aylık bir dergi çıkarmıştır.

3.2.2. İran'da İlk Uzun Metrajlı Filmler ve Sesli Sinema

Kaçarlar Dönemi'nde başlayan ilk ticari sinema gösterimlerinin ardından, dünya ve İran'daki gelişmeleri haber eden kısa filmlerin gösterimi, ardından Motazedi'nin Rıza Şah'ın modernleşme projesinin sembolleşen uygulamalarına ve Rıza Şah'a odaklandığı propaganda türündeki kısa filmlerinden sonra Abdulhüseyin Sepenta ve Ovanes Ohanyans ile uzun metrajlı film ve sesli film dönemi başlamıştır. Batı ile giderek artan temaslar, hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler sesi sinemayla buluşturmuş, Farsça dili sinemaya taşınmıştır. Kent ve kırsalı karşı karşıya getiren, yeni oluşmaya başlayan orta sınıf ile ilgili yeni hikayeler ve temalar filmin konusu haline gelmiştir. Nafisi'ye göre bu gelişmeler aynı zamanda yeni bir ulusal kimliğin oluşmasına da yardımcı olmuştur. Sinema salonlarının ve ithal filmlerin artması, sinema stüdyolarının ve oyunculuk okullarının açılması, sinemada devlet kontrolü ve müdahalesini sağlayabilmek için hukuki ve idari düzenlemelerin, yasaların

15 Mahrokh Shirin Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2007, s. 28; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 19.

oluşturulması bir geçiş dönemine girildiğinin göstergesidir. Bir anlamda Rıza Şah dönemi 1970'lerde hızlanacak olan sinema endüstrisine bir hazırlık niteliğindedir. [16]

Bu dönemin sinema endüstrisi açısından dikkat çeken yeniliklerinden biri ilk ticari uzun metrajlı film yapım şirketleri ve sinema stüdyolarıdır. Bu yapım şirketlerinin sunduğu filmler arasında Ovanes Ohanyans'ın çektiği ve İran'ın ilk uzun metrajlı filmi olan "*Abi ve Rabi"* ve Abdulhüseyin Sepenta'nın çektiği ilk sesli film olan "*Lor Kızı"* İran sinema tarihi açısından oldukça kıymetlidir.[17]

3.2.3.Ovanes Ohanyans ve İlk Uzun Metrajlı Film

1900 yılında doğan ve Moskova Sinema Akademisi'nde öğrenim gören Ohanyans, Sovyetler Birliği'nde iş bulamayınca İran'a göç etmiş, İran'ın ilk sessiz uzun metrajlı filmi olan *"Abi ve Rabi"*yi 1929 yılında çekmiştir fakat 1932 Mayak Sineması'nda çıkan yangın sonucu tek orijinal kopyası yok olmuştur. Kameramanlığını Motazedi'nin yaptığı ve *"Abi ile Rabi"* karakterlerini Ohanyans'ın öğrencilerinin canlandırdığı bu film birbiriyle çok da uyumlu olmayan iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Tahran'ın çok farklı mekanları, modern binalarını, sokaklarını, tramvay yolunu, sokaklardaki yetişkinleri ve havuza giren çocukları göstermektedir. Bu anlamda dönemin Tahran kentini ve kamusal alandaki halkı belgelemesi açısından kimi yazarlarca belgesel niteliği taşıdığı, kimilerince ise Rıza Şah'ın modernleşme projesinin bir ayağı olan toplumsal ve kültürel dönüşümü işaret etmesi bakımında propagandif bir film olarak nitelendirilmiştir.[18]

Hamid Rıza Sadr'a ifadesine göre, filmin gösteriminden sonra basında çıkan yorumlarda filmin estetik boyutu yerine daha çok politik yanıyla ele alındığıdır. Sadr'ın alıntıladığı basındaki yorumlarda film adeta toplum rönesansının bir kanıtı biçiminde sunulmuştur. Film hakkındaki yorumlarda, filmin Tahran'ın eski ve yeni binaları ve sokaklarının görüntülendiği, sokaklarda görüntülenen halk üzerinden toplumun değişen, dönüşen alışkanlıkları, adetleri ve günlük yaşam pratikleri işaret edilmiştir. Filmin ikinci bölümü ise *"Abi ve Rabi"* adında biri uzun biri kısa boylu

16 Naficy, **The Artisanal Era,** s.197-198.
17 **A.g.e.**, s. 208-209.
18 **A.g.e.,** s. 210; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 15.

iki adam arasında geçen komik durumları göstermektir.[19]

Ohanyans'ın bir diğer sessiz uzun metrajlı filmi olan "*Hacı Ağa, Sinema Aktörü"* dönemin sosyo-politik koşullarını, gelenek ve modernlik ikiliğini yansıtan bir komedidir. Film sinemaya karşı olan bir Hacının daha sonra sinema aşığı haline gelişini anlatır. Kendisi oldukça muhafazakar ve sinema karşıtıdır, Hacının damadı ise filmde bir yönetmendir. Filmde Hacı kızını oyunculuk okuluna göndermek istememektedir. Filmde Hacının saati çalınır, damadı ve kızı ile saatin peşine düşerken damadı o esnada yaşanan olayları filme kaydeder. Sonunda Hacı kendisinin de oynamış olduğu filmin gösterimine gider. Filmin sonunda Hacı sinemanın ne ahlaki ne de kültürel anlamada yoz bir uğraşı olmadığını fark eder ve sinema aşığına dönüşür ve kızını oyunculuk okuluna gönderir.[20]

Film hem teknik hem film karakterleri hem de kurgu açısından incelemeye oldukça değer bir filmdir. Film tekniği açısından ikinci uzun metrajlı film oluşu, hareket eden kamera kullanılması ve hareketli kareler dikkat çekmektedir. Filmin karakterlerinden Hacı muhafazakar sinemaya karşı olan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat filmin sonunda sinemanın düşündüğü gibi hiç de ahlak karşıtı olmadığını fark eder. Film karakterlerinden Hacının damadı sinema yönetmenidir ve Hacıyı kızının oyunculuk okulunda okumaya ikna etmek için filmde oynatarak sinemaya olan önyargısını kırmaya çalışır. Filmin diğer karakteri Hacının kızı dönemin İran'ının modern kadın rolüne uygun biçimde yansıtılan başı açık ve bir anlamda oyunculuk ile kamusal alanda varlık gösterme isteğinde olan bir kadın rolündedir. Aslında film dönemin geleneksel algısına karşı modernlik algısını yerleştirmeye çalışan, eski ve yeni İran arasındaki gerilimi ve çatışmayı modern ve muhafazakar karakter temsilleri üzerinden göstermeye çalışmaktadır. Filmin hikayesi bu dönemdeki ulema ve sinema arasındaki çatışmayı da temsili olarak beyaz perdeye taşımıştır. Filmde Tahran'ın modern kamusal mekanlarının ve sokaklarının görüntülenmesi, yavaş yavaş büyümeye başlayan orta sınıf karakterlerinin gösterilmesi sosyo-politik açıdan devlet politikalarını yansıtan propagandif bir nitelik taşımaktadır. Filmin sonunda sinema karşıtı Hacının bir sinema aşığı ve destekçisine dönüşmesi ise aslında Hacı temsilinde Rıza Şah döneminin modernizasyon projesi

19 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 31.
20 **A.g.e.,** s..32-33.; Dabashi, **İran Sineması**, s. 3.

kapsamındaki İran'ın dönüşümüne gönderme yapar.[21] Hamid Dabaşi, filmdeki Hacının dönüşümünü sinema sanatının dönüştürücü etkisini şöyle dile getiriyor:

> "Böylece, siyasal ve dini kültür otoriteleriyle, sinema aracılığıyla ve sinema üzerine yapılan aktif tartışmalar, İran sinemasının başlangıcından itibaren önemli bileşenlerinden biri haline gelecekti. İran'da ilk sinema çalışmalarını yapanların dini azınlıklar olması, İran sinemasının ne denli dar ve zorlu bir geçitten ilerleyerek geliştiğinin göstergesidir." [22]

3.2.4. İbrahim Moradi ve İlk Konulu Film

İran'ın kuzeyinde Enzeli liman kentinde 1899 yılında doğan İbrahim Moradi diğer öncü sinemacılar gibi aktif bir modernist, yönetmen ve kameraman oluşunun yanı sıra yazar, mucit ve tüccardır. Henüz on üç yaşındayken Cengeli hareketine katılır, 1917'de Sovyet Devrimi sonrası babasıyla Rusya'ya gider. Dış dünyayla kurduğu bu temas onu aynı zamanda modern teknoloji ve modern sanatlarla tanıştırır. Rusya'da fotoğrafçılık, kameramanlık, fotoğraf basımı üzerine öğrenim görür. 1922'de İran'a döndüğünde yanında bir kamera da vardır. Fotoğrafçılık kariyerine devam ederken film yapmaya karar verir ve bu kez Moskova'ya sinema öğrenimi için gider. Bir yıl sonra başkent dışındaki ilk film stüdyosu olan *"Cihan Nema"*yı kurmuştur. Bu stüdyoda "*Entegam-e Berader ya Cesm ve Roh"* (Kardeşin İntikamı ya da Beden ve Ruh)" adlı filmine başlar fakat maddi yetersizliklerden dolayı bitiremez. Filmde iki kardeş aynı kıza aşık olur. Küçük kardeş aşk için abisini öldürür ve yıllar sonra abisinin ruhu intikam için geri döner.[23]

Enzeli gibi Müslüman halkın yaşadığı bir kentte tiyatro gibi performans sanatlarında kadınları erkekler canlandırırlardı fakat Moradi'nin realist bakış açısı filminde kadın rolünde erkek oyuncu oynatmak yerine Ermeni kökenli kadın oyunculara yer vermeye yöneltir. Bu fikir daha sonra Ohanyans ve diğer yönetmenler tarafından da kullanılmış, tepkilerle karşılaşmamak ve daha gerçekçi bir film adına kadın rollerini Ermeni kökenli Hıristiyan kadınlara vermişlerdir. Film Enzeli'de gösterime sunulur fakat aynı dönemde sesli sinemanın çıkışı ve filmin reklamının

21 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 24-26.
22 Dabashi, **İran Sineması**, s. 3.
23 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması** ,s. 35-36; Naficy, **The Artisanal Era,** s. 221.

yapımındaki yetersizlik filmin çok az ilgi görmesine sebep olmuştur.[24] Bundan dolayı Moradi başkent Tahran'a taşınır ve çalışmalarına orada devam etmeye karar verir. Nafisi, Ümid Cemal'den yaptığı bir alıntıyla Moradi *"Ettela'at* (Bilgi) adlı gazeteye yazdığı bir makalesinde sinemanın ülke için ne anlama geldiğini şu sözlerle dile getirir:

> "Film endüstrisi binlerce insana istihdam ve refah getirebilir. Sinema toplumun genel ahlakını geliştirir, yurtseverliği ve ulusal kimliğe saygıyı yaratır. Aynı zamanda yerel ve yabancı izleyiciye bilimsel keşifleri, yakın geçmiş tarihi ve günümüzde elde edilen başarılarını sunar. Günümüz modern dünyasında bu tür güzel sanatlar aynı zamanda kamusal bir ihtiyaçtır. ... Bir ülkenin şeker ve tekstil fabrikalarına ihtiyacı olduğu kadar sinema stüdyolarına da ihtiyacı vardır." [25]

Moradi, bir anlamda Şah Rıza'nın modernizasyon projesinde sinema endüstrisinin de yer alması ve destek verilmesi gerektiğine gönderme yapmaktadır. Bunu da sinemanın Rıza Şah'ın modernleşme projesi kapsamında ahlaki ve kültürel dönüşümde işlevsel olabileceğini vurgulayarak ifade ediyor. Bu anlamda Moradi'nin, iktidarın da dikkatini sinema endüstrisine çekmesi gerektiğini ifade ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Moradi, Tahran'a taşındıktan sonra Ohanyans'la beraber İran Film Stüdyosu'nu kurarlar. Nafisi'ye göre Ohanyans'ın aksine Moradi ulusalcı eğilimleri olan bir yönetmendir ve Rıza Şah'ın ulusalcılık fikrine yakındır. Stüdyosunun ismine "*İran"* adını vermesini de bu ulusalcılık eğilimi üzerinden kurabileceğini ifade eder. Moradi, bu stüdyoda diğer filmi olan "Bolheves*"* (Çok Hevesli ya da Hercai Aşık)'i çekmeye başlar. 1934'te gösterime giren bu sessiz dramatik film Tahran'a taşınan köylü bir kızın kentli bir adam tarafından baştan çıkarılıp aşık edilmesini konu edinir. Filmde köylü kız temsili üzerinden taşranın otantikliği ile kentli adam temsili üzerinden kentliliğin yapmacıklığı ve karmaşıklığı karşılaştırılır. Film üzerinden toplumun ahlaki normları ve hercailiğin tehlikeli sonuçları seyirciye gösterilmeye

24 Can Sever, "İran Sinema Tarihi, Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine", **Sinefil**, http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf, 05.01.2019, s. 39; Naficy, **The Artisanal Era,** s. 222.
25 Naficy, **The Artisanal Era**, s. 222.

çalışılır.[26]

3.2.5. Abdulhüseyin Sepenta ve İlk Sesli Film

Tahran'da doğan Sepenta, Kaçar yönetimi için çevirmenlik yapan bir babayla, iyi eğitim görmüş ve Şiraz'ın tanınmış dini bir aile üyesi olan annenin çocuğudur. Yabancı okullarda okuyan Sepenta gençlik döneminde edebiyat ve tarihe ilgi duymuş, dergilerde edebiyat üzerine yazılar yayınlamış, muhalif bir şair olan Arif Kazvini'nin şiirlerini İngilizceye çevirmiştir. Gençlik yıllarını ülkenin içinde bulunduğu politik çalkantıların da içinde geçirmiştir. Hindistan'a yaptığı yolculuğunda Mumbai'de Emperyal Film Şirketi'nin sahibi Arderiş-e İrani ile görüşmeye başlar ve film kariyerine adım atar.[27]

Sepenta'nın senaryosunu yazıp sanat yönetmenliğini yaptığı ve 1933'te Emperyal Film Şirketi tarafından gösterime sokulan *Lor Kızı*, İran'ın ilk sesli film olma özelliğini taşımaktadır. Filmde Lor kabilesinin şefi olan acımasız Koli Han'ın Gülnar adında bir genç kızı kaçırması ve Gülnar ile Cafer adında bir hükümet ajanının aşık olmaları sonrası, Koli Han'ın zulmünden kaçıp Mumbai'ye gitmelerini, ardından Rıza Şah'ın ülkenin başına geçtiğini öğrenip Koli Han'dan ve eşkıyalardan artık kurtulduklarını düşünüp İran'a geri dönmelerini anlatılır.[28]

Sadr'ın analizinde Lor kabilesinin şefi Koli Han'dan kaçmayı başaran Cafer ve Gülnar'ın, kabileyi terk edip modern kente gitmelerini, dönemin değişen İran'ın toplumsal yapısındaki dönüşümüne ve modern hayata vurgu yaptığını dile getiriyor. Filmin bir diğer adının *İran'ın Dünü ve Bugünü* olması da filmin mesajını ifade etmektedir. Sadr'ın bir film değerlendirmesinden alıntıladığı şu ifade filmin eski ve yeni İran arasındaki farkı ve değişimi anlattığını, aynı zamanda filmin sonunun daha sonra kesilerek değiştirildiğini göstermektedir:

> "Film, İran'ın ilk sesli filmi olmasının dışında, İran'ın dün ve bugünü tatlı bir hikaye üzerinden karşılaştırma yapar. Gülnar ve Cafer son sahnede Mumbai'deki Emperyal

26 **A.g.e.,** s. 223-225.
27 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 38-39.
28 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 233.

Film Şirketi yerine İran gemisine dönselerdi daha kayda değer olurdu." [29]

Sadr, filmin karakterlerinin bir etnisitenin kabile üyeleri olmaları ve filmin sonunda modern bir kentte orta sınıf bir İran'ı kimliğine bürünmeleri, Rıza Şah'ın devlet politikalarından biri olan ulusal birliğe ve çokkültürlülüğü homojenleştirme politikasına bir vurgu olduğunu belirtir.[30]

Hamid Dabaşi'ye göre *Lor Kızı: İran'ın Dünü ve Bugünü* filmi aslında Rıza Şah'ın modernizasyon projesi için bir propaganda işlevi görmüştür. Dabaşi'nin alıntıladığı filmin bir afişinde geçen propagandif ifadeler kanıtlar şekildedir:

> "İlk sesli ve müzikli İran filmi olan Lor Kızı. Dünün ve Bugünün İran'ı, Bombay'daki Imperial Film Company'de, İran Film Stüdyosu tarafından çekilmiş, Erdeşir İrani tarafından yönetilmiş, İranlı aktörlerin katkılarıyla hazırlanmıştır ve yakında İran'daki sinemalarda gösterilecektir. Bu filmi gördüğünüzde, İran'ın geçmişteki haliyle bugünkü halini karşılaştırabilecek, Adil ve Mahir Hükümdar Şehinşah Pehlevi döneminde gerçekleşen muzzam değişime ve ilerlemeye tanıklık edecekseniz . . ." [31]

Saeed Zeydabadi-Nejad da Ümit Cemal'dan alıntıladığı, *Lor Kızı* filminin reklam afişindeki metinini göstererek, filmin Rıza Şah yönetimi altında uygulanan modernizasyonun propagandası ve desteklenmesi için yapıldığını ifade eder. [32]

Dabaşi, İran'da *Lor Kızı* filminde kadının peçesiz görünmesini, sinemanın İran kadınının özgürleşmesinde önemli bir rol oynadığını, sinemaya izlemeye giden kadınların filmdeki kamusal alanda zuhur eden peçesiz kadınları görmelerinin ise Rıza Şah'ın peçeyi yasaklamasından daha önce İran'ın modernleşme tarihinde önemli bir eşik olduğunu ifade eder lakin Sadr ise başka bir noktaya değinir. Rıza Şah'ın kadınların toplumdaki pozisyonuna ilişkin politikalarının henüz tam olarak yerleşmediğini, Gülnar rolünü oynayan kadın oyuncunun, oyunculuk yapmasından dolayı toplum tarafından bir aşağılanmaya maruz kalmamak adına soy ismini değiştirmesini örnek gösterir.[33]

29 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 27.
30 **A.g.e.**, s. 28.
31 Dabashi, **İran Sineması**, s. 12-13.
32 Zeydabadi-Nejad Saeed, **The Politics of Iranian Cinema: Film and Society In The Islamic Republic**, London and New York, Roudledge Taylor and Fransic Group, 2010, s. 31.
33 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 28; Dabashi, **İran Sineması**, s. 12.

Sepenta *Lor Kızı*'ndan sonra 1934'te İran'ın ulusal şairi olarak görülen Firdevsi'nin hayatını çeker. Aynı yıl yine İran edebiyatından Nizami Gencevi'nin meşhur şiiri olan *Şirin ile Ferhat* filmini, 1936'da Nadir Şah'ın 17.yüzyılda Hindistan işgalinin de geçtiği, Hüma ve Hümayun'un aşk hikayesini anlatan film olan *Kara Gözler*i ve en son yine Nizami'den uyardığı bir öyküyü *Leyla ile Mecnun*'u 1937'de filmleştirir.[34] Sadr'ın iddiasına göre Rıza Şah'ın ulusalcılık politikası kapsamında Sepenta'ya *Firdevsi* filmini sipariş ettirmiştir. Hatta Rıza Şah *Firdevsi* filmindeki bazı sahnelerin, özellikle Firdevsi ile Sultan Mahmut Gaznevi'nin karşı karşıya geldiği sahnenin kesilmesini istemiştir. Sansür uygulanan filmin sahneleri çıkarıldıktan sonra gösterime sokulmuştur. Film, Firdevsi'nin bininci yıl kutlamalarında gösterilmiş ardından çok fazla ilgi görmemiştir. Sadr'ın belirttiğine göre Sepenta'nın *Firdevsi* filminden sonra çekilen diğer filmler de devletin politik direktifleri üzerine yapılmış ve filmlerdeki kadın erkek karakterler tarihsel bağlamından ziyade Batılı oryantalist bir algı ile canlandırılmıştır.[35]

Sepenta ülkesine dönme kararı alıp Tahran'a geldiğinde *Lor Kızı* filminde de gösterilen göz kamaştırıcı kent algısından çok farklı bir Tahran görür. Ülkesindeki kentlerdeki yoksulluğa tanık olunca büyük bir şok yaşar. Ayrıca ülkesine döndükten sonra gördüğü muamele de bir diğer hayal kırıklığı yaratır. Ülkesine döndüğünde sinema endüstrisinin diğer yüzünü görmesi ve artık filmlerini dağıtacak şirket bulamaması sinema sektörüne kızgınlığını arttırır. İsfahan'a annesinin rahatsızlığı sebebiyle gittiğinde, bu kentte de film üzerine çabaları hüsranla sonuçlanır ve yün fabrikasında çalışmaya başlar. Ömrünün geri kalanını geçirdiği İsfahan'da bir süre İngiliz Konsolosluğu'nda tercüman olarak çalışmış, aynı zamanda *Sepenta* adından bir dergi çıkarmış lakin film üzerine üretimleri birkaç kısa belgesel ile sınırlı kalmıştır. Sepenta'nın devlet desteği ile *Lor Kızı* filminde yakaladığı başarı maalesef ülkesine döndüğünde aynı destekten maruz kalması ve Şah'ın modern ülke algısının bir yanılsama olduğunu fark etmesine yol açar. [36]

34 Hamid Dabashi, **İran Sineması**, s. 12-13.
35 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 28., Hamid, **İran Sineması**, s. 32-34.
36 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 243-245.

3.3. Muhammed Rıza Şah Dönemi İran Sineması

3.3.1. İşgal Dönemi ve Sinema Endüstrisinin Durumu

Dünya yeniden düzenlenmek üzere bir paylaşım savaşına girmeye hazırlandığı 1930'lardan 1940'ların sonuna kadar İran coğrafyası hem ekonomik ve politik hem de toplumsal bir çalkantının içine girmiştir. Başlarda tarafsız bir politika izleyen Rıza Şah, kuzeyde Sovyet Komünizmi korkusuyla teknik ve modernizasyon projesi için gerekli olan mali yardım konusunda Amerika'ya yaklaşmıştır. Güneyde İngiltere'nin etkinliğini arttırması, Ortadoğu'da petrolün varlığı, Almanya'da Nazi ideolojisiyle Aryen ırkı söylemi üzerinden giden ve ticari anlamda artan yakınlaşma, Almanya'nın Rusya'ya girmesiyle Rıza Şah tarafsızlığını bir kenara bırakır ve İngiltere ve Sovyetler Birliği 1941'de İran'ı işgal eder. Hemen ardından Rıza Şah tahttan çekilip yerine oğlu Muhammet Rıza Şah getirilir. Böylece Sovyetler Birliği ve İngiltere ikinci kez ülkeyi ikiye böler ve Amerika da onlara katılır. Her bir ülkenin farklı bölgelerdeki etki ve politikaları hem ekonomik hem de toplumsal anlamda çalkantılar ve travmalar yaratmıştır.[37]

Bu tür bir karmaşanın içerisinde kendi politik çıkarlarını gerçekleştirmeye çalışan her bir ülke ve İran yönetimi arasında belgesel niteliğinde propaganda filmleriyle konulu filmler, resmi kültürel kurumlar ile ticari sinema stüdyoları üzerinden çeşitli mücadelelere tanık olunmuştur. Babasından sonra devlet hegemonyasını yeniden inşa etmek isteyen Muhammet Rıza Şah, babasının ülke modernizasyonu için yasaklamış olduğu kurumları yahut kültürel alışkanlıkları belli değişikliklerle geri getirmiştir. Dini okullar tekrar açılmış, bazı alanlarda kadınların çarşaf giymesine izin verilmiş ve Tahran radyosu tekrar yayına başlamıştır, Kuran okuma hafta da bire indirilirken, taziye gösterileri tekrar yapılmış, dini tatiller tekrar uygulanmış, yasaklı ve hapiste olan Şah karşıtı komünist entelektüeller serbest bırakılmış, süreli yayınlar artmıştır. Ülkeyi işgal eden Amerika, İngiltere ve Sovyetler Birliği de bu dönemde gerek süreli yayınlar gerek kültürel kurumlar gerekse sinema üzerinden İran toplumunun kültürel ruhuna sızmaya çalışmışlardır.[38] Bu bağlamda endüstriyel reformların daha hızlı biçimde devamına eşlik eden bu

37 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 38-39.
38 Hamid Naficy, **A Social Histrory of Iranian Cinema, C. II, The Industrializing Era, 1941-1978**, Durham and London, Duke University Press Books, 2011, s. 1-4.

dönemde sinema endüstrisi modern bir İran vatandaşının nasıl giyineceğini, yaşayacağını, neler tüketeceğini, izleyeceğini, nasıl düşüneceğini gösteren gerek yerli gerekse yabancı ticari filmleriyle dolup taşmıştır. Muhammed Rıza Şah döneminde radyo, televizyon kurumları, Kültür ve Sanat Bakanlığı, sinema endüstrisine verdiği yön açısından Adorno ve Horkheimer'ın ortaya attığı kültür endüstrisi ve eleştirisi bu dönemde kendi tam anlamıyla göstermeye başlamıştır.[39] Sanat çevrelerinden, entelektüellerden ve sinemacılardan gelen eleştiriler sadece bu minvalde olmamış, bölümün son alt başlığında değinilecek olan sinema sanatında da alternatif mücadele biçimi kendini göstermiştir.

3.3.2. Yabancı Ülkelerin Kısa Film Gösterimleri ve Propaganda

3.3.2.1. Amerika'nın Haber-Film Üzerinden Propaganda Faaliyetleri

Sovyetler Birliği ve İngiltere'nin İran'ı ikinci kez İkinci Dünya Savaşı sürecinde işgali ve ABD'nin de ülke içerisinde faaliyetleri aslında İran'ı hem sinema piyasasında hem de ideolojik anlamda bir mücadele alanı haline gelmiştir. Bu süre boyunca ülkelerin İran'daki sinemada ve kültürel faaliyetler yürütme adına oluşturdukları kuruluşlar ve Muhammet Rıza Şah'ın devraldığı modernizasyon projesine katkı olarak sunulan haber filmleri ve belgesel filmler aslında girişte ifade edildiği üzere hegemonya kurma çabalarını gösterir.

İran Hükümeti'nin 1945'te kurduğu Ulusal Eğitim Filmi Gösterimi (UEFG) ile ulusal çapta eğitim filmi gösterimleri yapılmıştır. İranlıların izleyeceği filmlerin ne olacağı ve nasıl gösterileceği üzerine denetim için yetkiye sahip olan bu kurum İran bakanlıkları ve İran ordusu, ABD'nin özellikle basın ataşesi üzerinden büyükelçiliği ile ortak çalışmıştır. Komitenin başına İçişleri Bakanlığı Gösteri Sanatları Departmanı'ndan Amerikalı Nilla Cram Cook getirilir. Eğitim amaçlı hazırlanan kısa filmler ABD elçiliği tarafından tedarik edilirken filmlerin denetimi ve gerekli görüldüğünde sansür uygulama yetkisi İçişleri Bakanlığı Sahne Sanatları

39 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadğan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2014, s. 162-222.

Departmanı ile Eğitim Bakanlığı'na bırakılmıştır. Cook'un hem İçişleri Bakanlığı'nda hem de komitenin başında olması ABD'nin ülke içindeki politik ajandasını özellikle Sovyetler Birliğinin ülke içindeki etkinliklerini bastırmaya yönelik sansür ve denetim yetkisini kullanması demekti. Komitedeki bir diğer kritik yetkili, Artiş Film Stüdyosu'nun başında yer alan Teğmen Mehdi Golşorki, Amerikan Basın Ataşesinin desteği ve fonlarıyla film çalışmalarını ve film için gerekli olan ekipmanları sağlamıştır. Amerika'dan gelen eğitim üzerine kısa filmler komiteden geçerek ordu evinde, jandarma kışlalarında, kent okullarında, kulüplerde ve köylerde gösterilmiştir. 1946 yılına gelindiğinde eğitim, ziraat, endüstri, sağlık, bilim ve eğlence üzerine 60 film gösterime girmiştir.[40]

İkinci Dünya Savaşı'nın bitimi ve Soğuk Savaş'ın başladığı erken dönemlerde de ABD'nin Sovyetler Birliği'nden gelen komünizm dalgasına karşı İran kültürü üzerinde hegemonya kurma çabaları Amerikan Enformasyon Teşkilatı'nın 1953'te kuruluşuyla devam etmiştir. ABD desteği ile yapılan darbe sonrası Şah'a, İran hükümetine ve orduya, konumlarını güçlendirmek için Enformasyon Teşkilatı üzerinden propagandif filmlerle verilen desteğin yanı sıra İran yönetiminin kendisi de devlet destekli belgesel filmlerle iç politikada konumunu güçlendirmeye çalışmıştır. [41] Hamid Nafisi bu durumu tam olarak şöyle ifade eder:

> "İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ABD'nin küresel yükselişi, İran'da belgesel film gelişimini de köklü bir şekilde etkileyecektir. ABD'nin komünist olmayan ülkelerin, özellikle İran gibi Sovyetler Birliği'yle sınırlı olan ülkelerin kalplerini ve zihinlerini kazanma politikasının bir parçası olarak, ABD Enformasyon Dairesi bu ülkelerde büyük bir film gösterim ve yapım projesi başlattı. Daire'nin himayesinde bir grup Amerikalı profesör ve sinemacı Syracuse Üniversitesi ekibi), 16 mm'lik filmlerin tab edildiği laboratuvarlar kurmak, İranlıları belgesel ve eğitsel film yapma konusunda eğitmek üzere 1950'lerin başında İran'ı ziyaret etti. Ayrıca, 402 kopyası ülkenin her tarafındaki halka açık salonlarda gösterilen Ahbar-i İran (İran Haberleri) denen Şah ve Amerika yanlısı bir haber filmi de geliştirildi." [42]

İran üzerine konulara değinen "*Ahbar-i İran"*(İran Haberi*)*'ın 1954'te

40 Naficy, **The Industrializing Era**, s. 4-11.
41 **A.g.e.**, s. 34-35.
42 Hamid Nafisi, "İran Sineması", **Dünya Sinema Tarihi**, der. Geoffrey Nwell-Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 767.

kurulmasıyla diğer ülkelerin haber filmlerinin aksine oldukça geniş dağıtım ağına sahip olmuş ve ilk defa İran sınırları içerisinde Fars diliyle film haberler üretilmiştir. Kasaba ve köyler de dahil olmak üzere tüm İran'da ücretsiz olarak ticari sinema salonlarında, okullarda ve araçlarla en ücra noktalara dahi ulaşımı sağlayan hareketli sinemalar sayesinde gösterimler yapılmıştır. Bu haber filmler İran hakkında beş ile yedi dakikalık yarısı ABD'nin anti-komünist ve Sovyetler Birliği karşıtı dış politikalarını destekleyen bölümler olmak üzere toplamda dört ya da beş hikayeden oluşmuştur. "*Ahbar-i İran*"dan sonra gösterimine başlanan İran-Washington Haber de hem Amerikan hem de İran modern hayatını bireylerin gündelik yaşamı, endüstriyel gelişme programları gibi konular üzerinden yansıtmaya çalışmıştır. Elbette bu haber filmler, ABD hegemonyasını ve İran yönetimini güçlendirmek adına İran kültürü ve algısını biçimlendirmeye çalışsa da karşı bir hegemonya kapitalizm eleştirisi, yükselen Üçüncü Dünya özgürlük hareketleri ve karşı kültür hareketleri üzerinden İran'da kendi özgünlüğünde karşılığını bulmuştur.[43]

3.3.2.2. İngiltere'nin Belgesel ve Haber-Film Üzerinden Propaganda Faaliyetleri

Bir diğer işgalci ülke olan İngiltere de kendi belgesel ve kısa film gösterimlerini düzenlemek için 1940'ta British Council adında bir yapı kurdu. Bu yapının oluşturduğu Anglo-Persian Institute Tahran olmak üzere İran'ın belli başlı kentlerinde şubeler açmış ve bu şubelerde İngilizce dersleri, okuma atölyeleri ve sinema gösterimleri yapmıştır. 1941'de Tahran'da Viktorya Evi'nde başlayan film gösterimlerinin yanı sıra 1943'te ilk haber film sinema salonu olan "*Ahbar"* (Haber) Sinema Salonu açılır. Gösterime sokulan filmlerin bazıları Şah'ı destekler nitelikteki propagandif haber filmler ve belgesel filmleridir. Bu haber filmlerin bazılar şöyledir: İngiliz-Sovyet Kontrolü (1941), İran İşgali (1941), İngiliz-İran İşbirliği (1942), İngiliz ve Rus Kuvvetleri, İran'a İkmal Desteklerimiz (1941), Şah'ın Geliştirilen Birlikleri (1948). İngilizlerin Şah ve yönetimi destekler nitelikteki haber filmlerinin yanı sıra Musaddık döneminde Anglo-Iranian Petrol Şirketi'nin millileştirilmesi sürecinde önce İngilizlerin petrol konusunda politik çıkarlarına ifade eden filmler de

43 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 36-39.

yapılmıştır. Ralph Keene'nin *Fars Hikayesi* (1952) İran'ın Abadan'daki petrol kaynaklarını öven ve bölgenin önemi vurgulayan belgesel filmi bunlardan bir tanesidir.[44]

Aynı zamanda ülke çapında kasaba ve köylere film gösterimleri için yolculuklar yapılır. Gösterilen belgesel filmlerin temaları ise tıp, ziraat, tekstil, eğitim ve teknik konular üzerine olmuştur. İngiliz haber ve belgesel filmleri Amerikan ve Sovyet filmlerinin aksine ülke çapında daha geniş mecralara ulaşmış ve İslam Devrimi'ne kadar film çalışmaları devam etmiştir.[45]

3.3.2.3. Sovyetlerin Kültürel Dernekler ve Belgesel Filmler Üzerinden Propaganda Faaliyetleri

Ülkede faaliyet yürüten diğer bir ülke olan Sovyet Rusya'nın İran'daki sinema üzerinden propagandif kültürel çalışmaları 1917'ye kadar gitmektedir. Tahran Bilim ve Kültür Kuruluşu'nun yan bir organı olan Kültür Evi'nin yürüttüğü sinema çalışmaları Sovyet Rusya'dan temin edilen teknik ekipmanlar ve ithal filmler ile başlamış, ardından film evleri kurulmuş ve ağırlıklı olarak propagandif belgesel film gösterimleri yapılmıştır. 1940'ta Sovyetler Birliği tarafından kapitalist ülkelerle Sovyetler Birliği arasındaki ilişkileri geliştirmek için kurulan Yabancı Ülkelerle Kültürel İlişkiler Geliştirme Derneği (YÜKİGD) İran'da da birçok kentte şube açarak çalışmalar yürütmüştür. Bu faaliyetler çeşitli komiteler aracılığıyla yapılmıştır. Bunlardan bir tanesi de Sinema Komitesi'dir. Sinema Komitesi, Sovyet Sineması'nın fikir ve deneyimlerini diğer ülkelerdeki film stüdyolarıyla paylaşmak ve yaymak adına çalışmalar yürütmüştür. Sovyetler Birliği de devlet sosyalizminin ideolojisini tanıtmak ve paylaşmak için propaganda niteliğinde belgesel ve haber filmlerini Tahran'da ve Tebriz'de konsolosluklar ve kültürel kuruluşlar üzerinden gösterime sokmuştur. Tahran'da 1945'te dernek tarafından kurulan Kültür Evi bu kuruluşlardan bir tanesidir. Kültür Evi'nde dersler hem Fars hem de Azeri dilinde verilmiş derslerin yanı sıra fotoğrafın da olduğu sanat sergileri, konserler ve film gösterimleri

44 **A.g.e.**, s. 29,32.
45 **A.g.e.**, s. 12-16.

yapılmıştır.[46]

Bir diğer kurum İran-Sovyet Kültürel İlişkiler Derneği'dir. Bu derneğin birçok yöneticisi TUDEH Partisi'nin üyesi yahut Sovyet sempatizanı, entelektüellerdi. Derneğin çalışmaları kapsamında Sovyet eğitimi filmleri, İran sanatı üzerine belgesel filmleri, İran'ın tarihi ve edebiyatını konu edinen belgesel filmlerle, İranlı yönetmenlerin eğitimi için kurslar ve İran film endüstrisi için fon çalışmaları yapılmıştır. Bu filmlerin gösterimi ve dağıtımı konusunda lokomotif görevini gören Sovyet film dağıtım şirketi Sovkino hem Tahran hem de Tebriz'deki temsilcilikleri aracılığıyla Sovyet filmlerinin ithali ve dağıtımı görevini yürütmüştür.[47]

1945'te Sovyetler Birliği'nin desteğiyle Kürdistan ve Tebriz vilayetlerinde bölgesel özerkliklerin ilan edilmesi özellikle Tebriz'de Azeri milliyetçiliğinin desteklenmesi politikası kendisini Sovyet film haberleri ve belgesel filmlerinde de göstermiştir. 1945-46 yıllarında çekilen bir filmde Azeri özerk bölgesinde İran-Sovyet Kültürel İlişkiler Derneği'nin yürüttüğü çalışmalar, Cafer Pişevari önderliğinde kaydedilen endüstriyel, eğitim alanındaki gelişmelere yer verilmiştir. Sovyet yönetimi tarafından hazırlanan Rusya-İran Sınırındaki Nehir adlı belgesel filminde -bu film İran'da hiçbir zaman gösterime girmemekle beraber- 1946"da İran Hükümeti'nin Tebriz'i geri alışından sonra, Cafer Pişevari'nin Sovyetler Birliği'ne giderken, yolda bir trafik kazasında öldürülüşü anlatılmıştır.[48]

Sovyetler Birliği'nin özellikle etkili olduğu İran'ın kuzeybatı bölgesinde gösterimi yapılan haber filmler, belgeseller ve toplumsal gerçekçi filmlerin yanı sıra masallar ya da doğa görüntüleri barındıran filmler de her sınıf ve toplumsal tabakadan kişiye ücretsiz olarak sunulmuştur. Ciddi maddi kaynaklara ve dağıtım olanaklarına sahip olmasına rağmen Sovyet sineması, Amerikan sineması kadar ilgi görmemiştir. Bunun sebepleri arasında eğlenceye dayalı sürükleyici Hollywood filmleri, Pehlevi döneminde yükselen ulusalcı anlayış ve İkinci Dünya Savaşı süresince Sovyetler Birliği'nin İran işgali gösterilmektedir.[49]

46 **A.g.e.**, s 16-17.
47 **A.g.e.**, s. 18-19.
48 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 42-44.
49 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 20.

3.3.3. Ticari İran Filmleri ya da Film-i Farsi

İşgal dönemi yabancı ülkeler tarafından gösterime sokulan film haberler, belgesel filmler, sonrasında petrolün millileştirilmesiyle gelen Musaddık dönemi, İran sinemasında ticari filmler açısından yeni bir dönemin de başlangıcı olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiliz ve Amerika'nın İran'daki ekonomik ve politik mücadelesi bu dönemde ekonomik durgunluğu, toplumsal kaosu, yoksulluğu daha da yükseltmiştir. Musaddık Dönemi, işgal ülkelerine karşı toplumun çıkarlarını savunması açısından toplum tarafından memnuniyetle karşılanmıştır.[50]

İran sineması açısından 1940'ların başında yabancı filmlere getirilen sansür, Muhammed Rıza Şah döneminde, 1936 ve 1938'de sinema ve performans sanatlarını düzenleyen yasaların tekrar düzenlenerek filmlerin yapım, dublaj ve gösterim aşamalarında denetlenmesi ve sansürlenmesi söz konusu olmuştur. Bu düzenlemede monarşiyi öven, Şah ve yönetimi eleştiren ya da kötüleyen, çıplaklığı sergileyen, hükümet karşıtı kalkışmaları gösteren, ülke içerisinde yasal olmayan herhangi bir ideoloji ya da inancın propagandasını yapan filmler yasaklanmıştır. Tüm bu düzenlemeler çoğunlukla ithal filmler için yapılmış olsa da hükümet politikalarını eleştiren yerli filmlere de azımsanmayacak ölçüde uygulanmıştır.[51]

Bu koşullar altında yerli ticari sinema tekrar kendini göstermeye başlamış, 1953 yılında Fransa'da Sinematografi okumuş bir film eleştirmeni olan Emirhuşeng Kevusi'nin küçümseyen bir anlamda nitelemek için kullandığı tanım olan *Film-i Farsi* ile anılmıştır. Nafisi'nin Kevusi'den alıntıladığı ifadeye göre bu dönemdeki ticari filmleri İran kültürünün bir mirası olmakla beraber biçime, yapıya ve bir hikayeye sahip değildir. Yine Nafisi'nin bir başka film eleştirisinde alıntıladığı ifadede *Film-i Farsi* tanımımdan şöyle bahsedilir:

> " Filmfarsi filmleri 1948 ile 19778 arasında İran'da yapılan popüler filmlerdir. Bu filmler zengin ile fakir arasındaki sınıf çelişkisine, değerler çelişkisine, kent ve köy üzerinden toplumsal çelişkilere dayanan melodramlar ve popüler masalların bir karışımıdır. "[52]

50 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 48-49.
51 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 184-185; Sadr, **a.g.e.,** s. 65-67; Nafisi, **İran Sineması,** Dünya Sinema Tarihi, der. Geoffrey Nwell-Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 767.
52 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 149.

Cihan Aktaş ise *Film-i Farsi* tanımı için Tuğrul Afşar'dan alıntıyla şöyle ifade eder:

> "İran'ın ilk film eleştirmeni sayılan Tuğrul Afşar, 1954 yılında yazdığı bir makalede, farsi filmi, çok az bir masrafla ve sınırlı mekanlarda çekilen, film kısa gelince stüdyoda alelacele rastgele sahneler eklenen, 'kabare-hapishane-dans-şarkı ve mahkeme sahnelerinden ibaret' bir film olarak ifade ediyor. Konular hemen hep aynıdır. Bir kadının ya da erkeğin çektiği acılar sahnelenir. Masum bir genç kız kandırılır ya da kendisi tesadüfler neticesinde kötü yola düşer. Sonunda hatasını anlar ama artık geriye dönüş zordur. Kabarelerde şarkı söyler, dans eder. Bazen konu erkek etrafında şekillenir. Genç erkek kumarbaz ya da ayyaş olur, bütün servetini ve itibarını yitirir. Ailesi onu terk eder, vs... İçinde bir şarkıcının şarkı söylemediği hiçbir farsi film yoktur." [53]

Ticari sinemaların tekrar gündeme gelmesi ve *Film-i Farsi* türünün yükselişi hem yönetmen hem de yapımcı olan İsmail Kuşan'ın 1948 yılında Mitra Film stüdyosunu ve ardından Pars Film stüdyosunu kurması ve yine 1948 yılında çektiği "*Tufan-i Zendegi*" (Hayat Fırtınası) filmi ile başlar. Kuşan'ın bu filmi tabu sayılan aşk üçgeni üzerinden evliliği, tutkuyu ve aile içi çatışmayı resmetmesi açısından ilgi çekicidir. Kuşan'ın bu film ardından çektiği "*Zindan-i Emir-i"* (Emirin Mahkumu) filminde ise bir aşiret çatışması hikayesi anlatılır. Filmde düşman aşiret tarafından kaçırılan genç kadının valinin haremine katılması, ardından bir delikanlının müthiş maceralara atılarak genç kadını kurtarması hikaye edilir. Bu film bir sosyal tabakayı ve bu sosyal sınıf içerisindeki adaletsizlikleri ve ayrımcılıkları okur-yazarlık oranı oldukça düşük olan bir toplumda göstermesi bakımından yine dikkat çekicidir.[54] Bu filmi de dönem için ciddi sayılabilecek bir hasılat getirir ve oldukça fazla rağbet görür. İsmail Kuşan'ın bu filmleri yapısal zayıflıkları sebebiyle seyirci tarafından ithal filmler kadar ilgi görmemiş, hasılat açısından yabancı filmler kadar bir kazanç sağlayamamıştır.

1950 yılında çektiği "*Şermsar"* (Utangaç) ise büyük bir hasılatla asıl başarıya ulaştığı film olur. Filmde dönemin popüler şarkıcısı Esmet Delkeş başrolde oynamış ve İran sinemasının ilk yıldızı haline gelmiştir. Filmde köylü nişanlı bir kadın rolündeki Delkeş kentli bir erkeğin cazibesine kapılır ve kandırılarak kente götürülür.

53 Cihan Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005, s. 18.
54 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 45-46.

Fakat kentli erkek köylü kadının aldatır ve onu terk eder. Durumun utancıyla köyüne dönemeyen genç kadın kabarelerde şarkılar söyleyerek geçimini kazanmaya çalışır ve ünlü bir şarkıcı haline gelir. Genç kadının nişanlısı ise kentli adamdan onu öldürerek intikamını alır. Köylü genç kadınsa yine kendi gibi taşralı bir erkekle evlenmek için köyüne geri döner. Kuşan'ın 1951 yılında çektiği "*Mader"* (Anne) filminde de yine Delkeş oynamış, şarkı ve dansın yer aldığı gazino sahnelerindeki kadın karakterinin köyünden Tahran'a giderken bir şoförün tecavüzüne uğraması neticesinde kentte başına gelen talihsiz olaylar konu edinilir. Film karakterleri ve içinde bulundukları sosyal sınıflar açısından incelemeye oldukça açıktır. Başroldeki karakterin köylü bir kadın olması, orta sınıf kentli bir erkeğin cazibesine kapılması ardından kandırılması ve kentte kabarelerde şarkı söyleyerek bir kadın olarak kamusal alanda zuhur etmesi dönemin sınıf çatışmalarına ve kentli-köylü, zengin-fakir ikilemi üzerinden ahlaki referanslardaki dönüşümlere göndermeler içermektedir.[55]

Bir diğer dikkat çeken önemli gelişme ise İran sinemasında Kuşan'ın kadınlara başrolde yer vermesidir. Küçültücü anlamda ifade etmek için kullanılan *Film-i Farsi* türünde daha sonraki dans ve müzikli melodramlarında tonunu belirleyecek olan Kuşan filmlerinde kadınlar başrolde filmin tam ortasında zuhur etmektedir. Kadınlar kentli ve kötü ahlaklı erkekler tarafında baştan çıkarılan ve kandırılan pasif, tecrübesiz, saf köylü olarak gösterilir. İran sinema tarihi yazarları tarafından Kuşan'la çerçevesi çizilen bu kadın rolü kültürel açıdan kapalı, dini açıdan ulemanın kısıtları içerisinde yaşayan İranlılar için ilk niteliğindedir.[56]

Kadının sinemada bu kadar cüretkar bir biçimde boy göstermesinin sosyo-politik dönüşümlerle de çok yakından bağlantısı vardır. Rıza Şah'ın peçeyi yasaklaması, kadın öğretmenler yetiştirmek için açılan öğretmen okulları, kadınların Tahran Üniversitesi'nde öğrenim görmeye başlaması, memuriyetlerde çalışmaları, yurt dışında öğrenim görmeleri ardından üniversitelerde dersler vermeleri tüm bunlar İran'da muhafazakarlığa ve ulemaya rağmen Şah'ın modernizasyon ve endüstrileşme

55 Naficy, T**he Industrializing Era,** s. 210-211,234; Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 58; Sadr **Iranian Cinema, A Political History** s. 79.
56 Dabashi, **İran ,Sineması**, s. 33; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 233; Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması,** s. 18.

projesi kapsamında kadının iş hayatında emek gücü olarak, üniversitede öğrenci akademisyen, sokakta bir kadın olarak görünür olmasını ve nihayetinde kentli orta sınıf bir kadın kitlesinin oluşmasını sağlamıştır. 1940'lardan itibaren kadınlar aynı zamanda örgütlenmeye ve politik anlamda da söz söylemeye başlamıştır. Sözgelimi Kadınlar Merkezi, eğitimini tamamlayamayan kadınlara eğitim vermeye başlamış, İkinci Dünya Savaşı sürecinde kapatılan "*Zaban-e Zanan*" (Kadınların Sesi) dergisi savaş sonrasında tekrar yayın hayatına başlamış, dergide bu dönemdeki ekmek kıtlığını protesto eden kadınlara yer veren bir makale yazılmış fakat hükümet tarafından süreli olarak yayını durdurulmuş, yine aynı dönemde işgal ülkelerinin İran'ı terk etmelerine yönelik yazılar yayınlanmıştır fakat yine sansüre uğramıştır.[57]

Lakin Kuşan'la başlayan sinemada kadın temsili bu şekilde olmamıştır. *Film-i Farsi* türünde kadın temsilleri, işgal ülkelerinden gelen ithal filmlerdeki kadın algısı, ticari filmlerde kadınların yer almasının ilgi çekmesi, ulemanın ve muhafazakar kesim halkın yabancı ithal filmlere tepki göstermezken yerli yapımları hırpalaması, rejimin politik ve toplumsal adaletsizliklere ilişkin eleştirel filmlere karşı uyguladığı sansür sebebiyle kamusal alanda görünür olmakla beraber pasif, kandırılan, düşmüş lakin sonunda doğru yolu bulmuş, sonu ahlaki mesajlarla biten mutlu son içerisinde yer almışlardır. Özellikle aile melodramlarında iyi kadın ve kötü kadın ikilemi içerisinde, köyde saf genç kızken otoriter baba ya da baştan çıkaran erkekten mustarip olup sonrasında kentte kötü yola düşen kadın karakterleri göze çarpar. Bu kadın karakterler kentte mücadele ederek mutlu sona erişirler. Böylece bu filmlerde aslında Şah'ın modern kadın ve aile projesiyle ulemanın geleneksel aile ve kadın projesi arasındaki mücadelesi de yansımış olur.[58]

Bu dönemde *Filmi Farsi* yapımları ya da ticari İran film yapımları İsmail Kuşan'la başlayan kadın etrafında yürüyen aile dramları ve kent-taşra karşılaştırmasının yanı sıra vatanseverlik, tarihsel, macera, polisiye türünde filmler de ticari film piyasasına giriş yapmıştır. Vatanseverlik temasını işleyen ticari filmlerin yapıldığı 1950'li yıllarda bir yandan Şah'ın devletin gücünü pekiştirme çabalarını sürdürdüğü, orduyu güçlendirmeye çalıştığı bir döneme bir yandan da

57 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History** s. 46.
58 **A.g.e.,** s. 78-87; Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması,** s. 13, 15, 17-19.

Musaddık önderliğinde Milli Cephe'nin Şah'a ve işgalci ülkelere karşı milliyetçi hareketi ve döneme damgasını vuran İran petrolünü millileştirme çabalarına, diğer yandan Sovyetler Birliği'nin ülke içindeki Kürt ve Azerilerin özerlik mücadelelerine destek verdiği dönem sonrasına denk düşmektedir. Bu dönemde yapılan vatanseverlik temalı filmler de Şah'ın modern söylemli ulus inşa politikalarını destekler biçimdedir. Sözgelimi Gulam-Hüseyin Nagşineh'in 1953 yılında çektiği "*Mihenperest"* (Vatansever), Perviz Hatimi'nin 1954 yılında yaptığı "*Ghaim-i Pişevari*" (Pişevari'nin Ayaklanması) ve "*Nogl Ali"* filmleri, Samuel Kaçıkıyan'ın 1955'te çektiği "*Hun ve Şeref*" (Kan ve Şeref) filmleri yabancı düşmanlara karşı Şah'ın kişiliğini, ordu ve polisi yücelten, taşralı delikanlıları vatansever bir askere dönüştüren propagandif temaları işlemiştir.[59]

Bu dönemde çoğu, İsmail Kuşan'ın kurduğu Pars Film Stüdyosu tarafından yapılan ve devletin finansal desteğini alan tarihi filmlerde özgürlük adalet, onur gibi değer ve fikirlerin romantize edildiği, hükümdarlığın tarihsel arka planına vurgu yapılmıştır. Örneğin 1954'te Nusretullah Mohteşem tarafından çekilen *Ağa Muhammet Han Kaçar* ve *"Arus-i Dicle"* (Dicle'nin Gelini) filmleri, Şapur Yasemi'nin 1955 yılında çektiği Ünlü *Emir Arslan* filmi, tarihi figürlere ya da şahlara yer vererek aslında geçmiş monarşik döneme ve ihtişamına göndermelerle bir noktada Şah'ın prestijini vurgu yapmaktır. Dolayısıyla bu filmler, Şah'ın lider olarak gücünü pekiştirmeye ve devlet aygıtlarını güçlendirmeye, ekonomik ve kültürel açıdan modernleşme politikalarına hız vermeye çalıştığı bir döneme denk düşmektedir. [60]

1963'te Muhammed Rıza Şah'ın "*İnkilab-ı Sefid*" (Beyaz Devrim) kapsamında uygulamaya koyduğu endüstrileşme ve kalkınma programı toplumsal tabakalarda inanılmaz dönüşümlere yol açmıştır. Endüstrileşme ve kalkınma kapsamında Toprak Reformu ile kırsaldaki feodal yapıyı ortadan kaldırmayı hedeflemiş, finansal reformlar için devlet fabrikaları özelleştirilmiş, aynı zamanda petrokimya tesislerine, çelik, tekstil, imalat, oto montaj fabrikalarına mali destek

59 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 52-57; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 238-239.
60 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 152-153; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History**, s. 57-64.

sağlanmıştır. Lakin endüstri ve sanayileşme hamlesi, üretimi yapacak tüketici bir işçi kitlesini de gerekli kılıyordu. 1960'ların başında %70'i kırsal kesimde yaşayan bir ülkede Toprak Reformu toprak sahiplerini ve aracıları ticari çiftçilere dönüştürmüş, ziraatte makineleşme ise sayısız topraksız köylüyü işsiz bırakmıştır. Aynı dönemde hızlı nüfus artışıyla beraber gıda maddelerine talebin artmasına rağmen ziraat üretiminin talebi karşılayamaması ve ardından endüstriyel ürünlerinin ve maaşların oldukça gerisinde kalan ziraat ürünlerine asıl değerinin altında fiyat biçilmesi de köylüyü kente göçe zorlamıştır. Köyden kente göç eden köylü, kentlerdeki fabrikalarda istihdam edilebilecek ucuz emek gücü ve tüketici haline dönüşmüştür. Lakin Toprak Reformu ve endüstrileşme programı şah ve yönetimi tarafından ülkenin kalkınması ve modernleşmesi için elzem olan reformlar olarak gösterilmiş toprak sahiplerini eleştirerek köylü çiftçinin mülkünü çaldığını ifade eden eleştiriler yöneltmiştir, Şah'ın bu politikası filmlere de yansımıştır.[61]

Sözgelimi Rıza Safai'nin 1963'te çektiği *"Kheşim ve Feryad"* (Öfke ve Feryat) filmi toprak ağalarının adaletsizliği yüzünden kente göç etmelerini, Cemşid Şeybani'nin 1964'te çektiği *"Kanun-i Zendegi"* (Hayatın Kanunu) filminde toprak ağalarının zalimliklerinden tükenen çiftçi bir çiftin yasal hakları olan topraklarını kazanmalarını anlatır. 1963'te Nazım Fatemi'nin çektiği *"Deghade-i Talayi"* (Altın Köy) filmi köye öğretmen olarak gelen bir adamın, toplumun geleneksel figürünü temsil eden falcıyı köyün ücretli işçiye dönüşmesini konu edinmesiyle, Şah'ın toprak reformunu övgü niteliğinde propagandif bir film örneğidir. Mecid Mohseni'nin aynı yılda çektiği *"Perestuha Be Laneh Bermigerdend"* (Kırlangıçlar Yuvaya Döner) filminde ikinci çocuğunu tıbbi tesislerin yetersizliği yüzünden kaybeder ve toprağını satarak kente göç eder. Burada inşaat işçiliği yaparak ailesinin geçimini sağlamaya çalışır. Dönemin yükselen meslek sahibi orta sınıfa imrenir ve oğlunun geleceği için onu yurt dışında doktor olarak okutmaya gönderir. Oğlu dönmeyi reddedince, baba ona bir avuç toprak gönderir ve oğul memleketini hatırlar ve geri döner. Filmde kentin kurtarıcı bir alternatif olarak görülmesi, göç ettiği kentte iş bulabilmesi, oğlunu orta sınıfa mensup olabilmesi için eğitimini düşünmesi tam da Şah'ın

61 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 90-94.

modernizasyon projesinin bir yansımasıdır.[62]

Şah'ın Beyaz Devrimi ilanından önce ülkede başlayan toplumsal cereyanlar, rejime yönelik ulemadan gelen tepkiler, öğrenci protestoları, Tahran'da öğretmenlerin daha makul ücretler için greve gitmesi, petrol işçilerinin greve başlaması, grevlerin Tahran dışındaki işçi kentlerine yayılması ve Humeyni'nin Şah'ın reform girişimlerini protesto edişi ülke ve rejim ile ilgili başka bir fotoğrafı gösterir. Ülkenin kalkınma ve modernleşme projesi Muhammet Rıza Şah döneminde daha hızlı bir biçimde devam ederken, baba Rıza Şah döneminin politik ve toplumsal bakiyesi, rejime karşı, modernizasyonun hem kendisinin ortaya çıkardığı yeni toplumsal sınıflar ve ulusalcı fikirler hem de modernizasyonun bizatihi kendisine ilişkin karşıt fikirler tüm devlet aygıtlarını güçlendirme çabalarına rağmen sokaklarda kendisini göstermiştir. Lakin toplumun farklı sınıflarından gelen eleştiri ve protestolar rejim tarafından sert bir biçimde susturulmuş, Humeyni Irak'a sürülmüştür.[63]

Muhalif gruplardan gelen direnişler bastırıldıktan sonra dönemin sosyo-politik travmalarının ticari filmlere yansıması farklı olmuştur. Baskı ve sansür İran sinemasına da yansımış ve sonraki yapılacak filmlerde toplumsal cereyanlar, rejim ve yönetimin eleştirisi yasaklanmıştır. Bundan sonraki ticari filmler artık Şah'ın şahsına, rejimin bekasına, modernizasyon ve endüstrileşme projesinin kambur ekonomik ve toplumsal çıktılarına herhangi bir biçimde değinmemek şartıyla devam edecektir. Diğer yandan ithal filmlerin sinema sektöründeki ağırlığı ise bu dönemde yerli ticari sinemanın alternatif ve tıpkı ithal filmler gibi seyirciyi çekecek türden temalara yönelmesine sebep olmuştur. Bu minvalde İran ticari sinemasında 1960'lara gelindiğinde *Film-i Farsi* de iki tema ağırlığını koymaya başlayacaktır: "*Film-i Abguşti"* (Etsuyu filmleri) ve "*Film-i Luti"* (Sert Adam Filmleri).[64]

1960'lar devletin petrol gelirleri, Amerikan yardımları ve bir yandan endüstrileşme politikalarıyla görünürde toplum belli bir miktar refaha ulaşmış gibi görünmüştür. Ülkeye daha yakından, sözgelimi Tahran'ın kuzeyine ve güneyine bakıldığında aslında çok daha farklı bir tablo çıkmaktadır. Toprak Reformu'yla daha

62 **A.g.e.**, s. 93-94, 97-98.
63 **A.g.e.**, s. 103-104.
64 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 66-67; Dabashi, **İran Sineması**, s.35-36.

fazla alevlenen ulema rejim çatışması sokağa taşınmış, Toprak Reformu'yla köyden kente göç ciddi boyutlara ulaşmış, kurumsallaşma artarken bürokrasi genişlemiş, yeni meslek alanları ortaya çıkmış, politik bir cereyan süre giderken ülkede toplum da ciddi bir dönüşümün içine girmiştir.

En büyük göçün yaşandığı başkent Tahran'da işçileşen köylüler gecekondularda, kentin çeperlerinde ve çoğunlukla güneyindeyken, orta ve üst sınıf kentin kuzey kısmında yoğunlaşmıştır. Modernleşme kendisini gündelik hayatın içerisinde bireylerin yaşam tarzında hem de kentin çehresinde iki farklı biçimde göstermiştir. Toplumsal sınıflar arasındaki bu derin uçurum artarken sokaklarda da karşılığını bulmuştur. Rejim yerli sinemaya fonla destek vermekten ziyade sansürle biçim vermeye çalışmış; Ülkenin ve Tahran'ın güneyi ile kuzeyini en azından fikir ve kültürel açıdan modern bir çizgide birleştirme düşüncesini, dönemin ticari film yönetmenleri bir misyon üstlenerek filmlerinde farklı sosyal sınıflardan karakterlerin yollarını kesiştirerek sınıflar arası mesafeyi kapatma yolu ile göstermeye çalışmışlardır.[65]

İran ticari sineması 1960'larda devlet desteğinin yokluğunda maddi bir krizin ortasındayken, Siyamek Yasemi'nin önce *"Aga-i Karn-i Bistom"* (Yirminci Yüzyıl Beyfendisi, 1964), "*Kahreman-i Kahremanan*" (Şampiyonlar Şampiyonu, *1965)* filmleri ardından çektiği "*Genc-i Karun"* (Karun'un Hazinesi,1965) filmi ciddi bir gişe hasılatıyla yerli sinemanın geleceğini değiştirmiştir. Karun'un Hazinesi film ile beraber yeni bir film türü döneme damgasını vuracaktır. İran'da önemli bir film eleştirmeni ve yapımcı olan Ali Mortezavi, Karun'un Hazinesi filminin bir sahnesinden esinlenerek bu film türünü *"Film-i Abguşti" (*Etli Patates Filmi) olarak tanımlamıştır. Bazı sinema yazarları ise bu tür filmleri "*Film-i Caheli"* (Cahil Filmi) olarak tanımlamışlardır.[66] Filmde farklı iki sınıftan olan Tasasız Ali ile zengin Karun'un bol kahkahalı, mutlu bir biçimde geleneksel bir alt sınıf yemeği olan etli patates(*abguşti*) yedikleri sahne Karun'un Hazinesi film ile başlayacak olan bu film türünün "*Film-i Abguşti"* (Etli Patates Filmi) olarak anılmasına sebep olmuştur.[67]

65 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 68, 72-73.
66 Dabashi, **İran Sineması**, s. 18-19.; Reza J. Poudeh and M. Reza Shirvani, "Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview", **International Society of Iranian Studies**, C. XLI, No:3, Taylor & Francis Group, 2008, s. 324.
67 Saeed, **The Politics of Iranian Cinema,** s. 32.; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 197-198.

Karun'un Hazinesi filminde, depresyonda olan zengin iş adamı Karun İsfahan'a seyahat eder ve İsfahan'da bir köprüden atlayarak intihar etmeye çalışırken yoksullaşmış, alt sınıftan iki genç olan *"Ali Begam"* (Tasasız Ali) ve arkadaşı tarafından kurtarılır. Bu iki genç sayesinde Karun'un hayattan zevk almanın basit, sade bir yolunu ve varlığının yeni bir anlamını keşfeder. Bu iki genç ise Karun sayesinde refahı, zenginliği ve lüksü tadarlar. Bu filmde iki farklı sınıftan insanın kaderin bir cilvesiyle tanışmaları ve birbirlerinin hayatlarına karışarak sınıf farkını erittikleri ve bambaşka tecrübeler edindikleri mutlu bir sonla biter. Filmin sonunda ise Tasasız Ali'nin Karun'un oğlu olduğu ortaya çıkar.[68]

Filmin birçok sahnesi iki farklı sınıftan karakterleri eşitlemek üzerinedir. Filmde intihardan kurtaran Tasasız Ali'nin Karun'a kendi kıyafetlerinden verir, Karun'u fakir ama mutlu sofralarında *abguşt* yani patates ve et suyundan yapılan ve alt sınıfa ait olan fakir yemeği yemeğe davet eder. Burada Karun'un kendisini iyi hissetmesi için Tasasız Ali ve arkadaşı şarkılar eşliğinde ellerinden geleni yapmaya çalışırlar. Film bu karakterleri ve sahneleriyle sınıf antagonizmasını ortadan kaldırılabileceğini, farklı sınıflardan dahi olsalar insanların bir uyum ve barış içinde yaşayabileceklerini müjdeler. Film aynı zamanda Tasasız Ali üzerinden hayatın dert ve sıkıntılarını kafaya takmayacak kadar kısa ve dilendiği biçimde yaşanması gerektiğini vurgulayarak, insanların bulundukları konum ve hayat şartlarından şikayet etmek yerine şükretmeleri ve her ne olursa olsun sonunda mutlu olacaklarını ümit etmelerini müjdeler.[69]

Filmin yönetmeni de Karun'un Hazinesi filmi için yaptığı yorumda, bu film türünün aslında ülkenin ve Tahran'ın güneyinde yaşayan alt sınıfa mensup vatandaşların kendilerinin bir temsilini izleyerek karakterle duygudaşlık kurabilip mevcut düzenden şikayet etmeden umutlu ve mutlu bir biçimde yaşayabileceklerini ifade eder:

> "Bizim ülkemiz maddi yönden tabakalara ayrılmıştır. Ben bu ikisini karşılaştırdım ve fakir bir işçinin veyahut para ve makam düşünmeyen sırf zevk için yaşayan cesur

68 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 122-123.
69 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 198-202; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 123-125.

> birinin kendi gibi özelliklere sahip bir karakteri filmde gördüğünde o filmden büyük bir zevk aldığı sonucuna vardım. Halkı etkileyen en önemli faktör, filmde onların dertlerine yer verilmesi ve sonunda da bir ümit vaat etmesiydi. "Karun'un Hazinesi" adlı filmin kahramanı, sabah akşam garajda çalışıyor, az para kazanmasına rağmen doğru yoldan vazgeçmiyor. Bu filmdeki kahramanın halktan biri olması izleyicinin ilgisini artırmıştı."[70]

Abdlhossein Laleh'in Yasemi'nin bir röportajından alıntıladığı ifadesi şöyledir:

> "ülkemizde alt sınıfla üst sınıf arasındaki mesafe giderek artıyor. Bu mesele beni de düşündürüyor. Ben bu filmde bu konuyu ele aldım ve iki tabakayı yan yana getirmek istedim. Amacım bu filmi görünce yoksul bir işçinin gönlünü almak ve kendisini filmdeki kahramanın yerine koymaktı"[71]

Siyamek Yasemi'nin Karun'un Hazinesi filmi her ne kadar sınıfsal farklılıkları ve farklı yaşamları gösteriyor olsa da Şah'ın modernizasyon projesine halel getiren bir mesaj vermekten kaçınır. Filmde fakir fakat maruz kaldığı sosyal adaletsizliği umursamayan ve halinden mutlu sert adam karakteri Tasasız Ali üzerinden politik bir mesaj yerine daha manevi değerlere dokunan umut, uyum, halinden memnuniyet, şükür, cömertlik, fedakarlık gibi ahlaki kavramlara odaklanır. Muhammed Ali Fardin'in Yasemi filmlerinde hayat verdiği tasasız, halinden memnun, alt sınıf sokaklarının kahraman delikanlısı sert adam rolü 1960'ların ticari sinemasının tonunu belirlemiş ve böylece 1960'ların ve 1970'lerin İran yerli sinemasına hükmedecek olan bu film türü Şah'ın modernleşme projesine uyum sağlayan ya da geleneksel alt sınıfı ikna edebilecek sınıfsal bir uzlaşı aracı haline gelmiştir.[72]

Dönemin ticari filmlerin temasında ağırlığını koyan diğer tür ise "*Film-i Luti"* (Sert Adam filmi) olmuştur. Aslında tıpkı "*Film-i Abguşti"* (Etsuyu Filmleri) gibi 1950'lerde kendini göstermeye başlayan *Film-i Luti* filmleri İran'ın ataerkil sisteminde erkek ve kadının toplumsal cinsiyetlerini olduğu gibi kabullenen ve sert erkek rolünü yücelten bir biçimde yansıtmıştır. 1960'ların sonuna kadar "*Film-i Luti"*

70 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 69.
71 Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 151.
72 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 1-23.; Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**,, s. 150-151; Saeed, **The Politics of Iranian Cinema,** s. 32.

filmleri ve bu filmlerdeki *Luti* yani sert adam karakterleri Nafisi'nin Ali Akbar Akbari'den aktardığı yorumuna göre aynı zamanda "lümpen" hayatını yücelten, toplumsal üretime katkısı olmayan, tembel ve "asalak hayatı"nı sürdüren bir sınıfı övmektedirler.[73]

Akbari'ye göre bu tür ticari filmler ve Şah'ın yönetiminde yürütülen kültür endüstrisi hem yabancı sömürgecilere ve kapitalistlere hem de İran'daki sınıfları yöneten rejimin kendisini konsolide etmesine hizmet etmiştir. Akbari'nin modernite hastalığı olarak tanımladığı lümpen karakteri ve kitlesi Nafisi'ye göre şah karşıtı, Batılılaşma karşıtı görüşene uyan bir tezdir. Akbari'nin bu görüşüne göre devlet destekli kültür endüstrisi tekleştiren ve oldukça hegemonik bir olgudur. Adorno ve Horkheimer'ın savundukları kültür endüstrisinin toplumları atomize ettiği ve pasifleştirdiğine ilişkin tezleri dönemin entelektüellerinden olan Celal Ali Ahmet'in *"Gerbzedegi"* (Batı Hastalığı) teziyle Muhammed Rıza Şah'ın modernizasyon projesi üzerinden ürettiği kültür endüstrisine bir eleştiri niteliğinde kendi gösterir. Bu noktada Nafisi, Akbari'nin bahsettiği lümpen karakteri üzerinden giden *Luti* filmleri bir noktada Şah'ın kültür endüstrisinin bir aracı haline geldiğini ifade eder.[74]

Sadr'a göre ise *Luti* karakteri işgalci moderniteye karşı geleneksel olanın savunucusu, aynı zamanda alt sınıf kitle ile devlet kurumu arasındaki politik bir mücadelenin vücut bulmuş haline dönüşür. Özellikle 1950'ler ile 1960'ların sonuna kadarki dönemde çekilen sert adam filmlerinde Luti karakteri sosyal düzen ile bireysellik, özgürlükle yasa ve modernleşme ile geçmiş değerler arasındaki politik ve kültürel mücadelenin de bir yansıması şeklindedir. Mecid Mohseni'nin 1958'de çektiği "*Lat-i Cevanmerd "*(Onurlu Serseri), Perviz Hatibi'nin aynı yıl çektiği "*Doşman-i Zen"* (Kadın Düşmanı), 1963'te Serdar Sagar'ın çektiği "*Merd-i Meydan"* (Cesuryürek), İbrahim Bageri'nin aynı yıl çektiği "*Mader-i Fedakar"* (Fedakar Anne) *"Film-i Luti"* türüne örneklerdir. *Luti* filmleri özellikle İsmail Kuşan'ın 1962'de çektiği "*Kuleh Mehmeli"* (Şapka Giyenler) filmi ile bu film türündeki *Luti* karakterinin dönüşerek Cahil Filmi olarak anılmasına sebep olur.[75] Dabaşi dönemin

73 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 262
74 **Ag.e.,** s. 263-264.
75 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History**, s. 111-112; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 171

Cahil filmlerinden şöyle bahseder:

> "Ulusal burjuvazinin kurulması iç ve dış güçler tarafından böylece engellenirken, Fars monarşisinin en zavallı çabaları, sinemadaki karşılığını film jaheli (cahil filmi) denilen türde buldu. İran sinemasının tanınmış, kıdemli yönetmenlerinden İsmail Kuşan'ın çektiği Kolah-Makhmali (1962) adlı filmle birlikte, lümpen proleter ya da 'lümpen küçük burjuva' karakterlerin çevresinde dönen ve 1960'lar boyunca sürecek olan cahil filmi akımı başlıyordu. Jahel (cahil), patriyarkanın en aşağılık özelliklerinin cisimleşmiş hali olan lümpen insanları temsil etmekteydi. Ortaçağdaki futuvvat (kahramanlık) geleneğinin karikatürü olan cahil, erkek 'onur'unun kadın akrabaların namusuna doğrudan bağlı olduğu erkek şovenizminin en temel söylemlerinden birini temsil ediyordu. Cahil'lerin kendileriyse, sürekli geneleve giden ve oğlancı olmakla gurur duyan kimselerdi. Cahil filmi olgusu, 1960'lar boyunca İran sinemasını ele geçirecekti." [76]

3.4. Bir Denetleme Aygıtı Olarak Sansürün Kodları

İran sinemasında sansürün tarihi devlet eliyle sinema ve performans sanatlarıyla ilgili yasaların düzenlenmesiyle beraber başlamıştır. Sinemanın toplumun algısı ve kültürel yapının dönüşümündeki kitlesel boyuttaki etkisi Rıza Şah, işgal ülkeleri ve oğul Muhammed Rıza Şah tarafından da fark edilmiş ve elbette dönüşen yeni dünyada modernizasyon projesinin bir aracı olma potansiyeli keşfedilmiştir. Sinemanın bu gücü sadece rejimlerin ve kapitalizmin değil, aynı zamanda muhalif olan kesimlerin, mevcut durumdan ve dönüşümden rahatsızlık duyan toplulukların da dikkatini çekmiştir.

İran sinemasında sansür kendisini ilk olarak ulemada göstermiş, filmlerde kadının görünmesinin İran'ın kültürel ve ahlaki yargılarına ters düştüğünü düşünen ulema bu tür sahnelere tepki göstermiştir. Sinemanın doğduğu Meşrutiyet döneminde gelenekselci ve muhafazakar mollalardan biri olan Şeyh Fezlullah Nuri sinemaya ciddi tepki gösterenlerden olmuştur. Tehrani'nin İran'da ilk ticari filmlerin gösterimine başlatmasıyla Şeyh Fezlullah Nuri filmlerde başı açık yabancı kadınların gösterilmesine ciddi tepkiler göstermiş, sinemayı "kirlenmiş yabancıların satanik işleri" olarak tanımlayarak nihayetinde Tehrani'nin İran'ın ilk ticari sinema salonunu kapattırmıştır. Dini otoritelerin kaygısı, sinemayı sadece görsel temsil üzerinden tanrıya şirk koşan, bireyin zihin dünyasını bulandıran bir tehdit unsuru olarak

76 Dabashi, **İran Sineması**, s. 18-19.

görmeleri değildir. Bir diğer kaygıları kamusal alanlarda toplumsal cinsiyet ve sosyal sınıfların kırmızı çizgilerini geçirgen hale getiren sinema salonlarının; toplumsal cinsiyet üzerinden bölünmüş, sosyalleşme alanları haline gelen medreseler ya da tekkelerin yerini alan kahvehaneler gibi bir alternatif teşkil etmeye başlamasıdır. Bu dönemde başlayan ve ulemadan gelen tepkiler sinema ve dini otoriteler arasındaki çatışma ve gerilimin de başlangıcı olmuştur.[77]

Bununla beraber İran'da devlet destekli propaganda ve belgesel filmleri ile işgal ülkeleri tarafından yeni dünyanın ve her bir ülkenin hegemonik mücadelesinin bir sahası haline gelen sinemaya karşılık olarak filmleri karşı-hegemonik mücadele için kullanan muhalifler yahut da böylesi bir dönemde filmleri toplumsal bir çığlık olarak kullanan sinemacılar da kendini göstermiştir. Bir mücadele hattı olarak sinemada da rejim kendisine ve modernizasyon projesine halel getirmemek için yasal düzenlemeler ve yasaklar ile devlet denetimli sansür mekanizmasını devreye sokmuştur. İran sinemasında da sansür ve denetim kurumları Şah rejiminin politik ve kültürel hegemonyasını güçlendirmede bir devlet aygıtı olarak işlev gördü.[78]

Rıza Şah'ın tahtın başına geçtiği yıllarda kitle iletişim araçlarına ve yabancı filmlerin İran'a girmesiyle gayri ahlaki görülen yerli sinemaya yasaklar getirilmiştir. Naficy'e göre 1930 yılında "*Eyne-i İran"* (İran'ın Aynası) adlı dergide yabancı filmlerin ahlaki eğitim ve eğlence kültürüne olan zararlı etkilerine, yerli filmlerin ise eğitici ve aydınlatıcı gücünü vurgulayan bir makalenin yayınlanmasından üç ay sonra yönetimin sinemaya karşı tavrı değişir ve sinema salonlarında gösterilecek olan filmlerin denetlenmesine ilişkin yasa tasarısını hazırlayarak filmlerin devlet politikalarına destek sunacak şekilde olmasını sağlar.[79] İki bölümden oluşan Gösterim ve Sinema Yasası'nın ilk bölümü sinema salonu açılışı için devlet iznini, ülke modernizasyon projesini anlatan filmlerin çekilmesini, yabancı ve yerli filmlerin denetlenmesini, sinema salonlarından %10 vergi alınmasını içermiştir. Yasanın ikinci bölümü ise gösterimlerle ilgili teknik ve fiziksel şartları içermiştir.[80]

77 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 38, 59-60.; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 9; Dabashi, **İran Sineması**, s. 3-4.
78 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 153-155.
79 **A.g.e.,** s. 170-172
80 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 29-30.

Rıza Şah döneminde sinemanın gücünün fark edilmesiyle devlet destekli belgesel film ve haber film üretimleri başlamıştır. Motazedi'nin hükümetin yönetmeni olarak haber filmleri hazırlaması, ardından bir asker olan Mehdi Golşorki yönetiminde askeri film şirketi olan Artiş Film Stüdyosu'nun çalışmaları başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sürecindeki işgal ülkelerinin propagandif belgesel film ve haber filmlerinin yanı sıra yurt dışından gelen ticari filmlerin artışı da filmler üzerinde denetim sağlama çabalarını ortaya çıkarmıştır.[81]

1936 ve 1938 yıllarında sinema yasasına getirilen yeni düzenlemelerde devlet ideolojisinin ve modernizasyon projesinin pekiştirilmesi için gerektiğinde yerli filmlerde de ciddi sansürlerin uygulanabileceği Şah'ın, İslam'ın ve ulusun değerlerine, saygınlığına ve çıkarlarına uygun düşmeyen sahneler çıkarılabileceğini belirtmiştir. Bunun yanında ülkedeki yoksulluğu, eğitimsizliği, okuryazarlığın ne kadar az olduğunu, devrimleri ya da ayaklanmaları gösteren sahneler de yasaklanmıştır. Dolayısıyla belgesel, haber ve tarihi filmler desteklenirken, aynı zamanda bu filmlere yapım aşamasında yahut gösterimden önce de birtakım müdahaleler uygulanmıştır. Sözgelimi Rıza Şah tarafından sipariş edilen ve dönemin Eğitim Bakanlığı tarafından finansa edilen Sepenta'nın İran'ın büyük şairi Firdevsi hakkındaki filmi bittikten sonra Şah Mahmut Gaznevi ile şair Firdevsi'nin karşı karşıya geldiği ve Firdevsi'nin bu sahnede Şah'tan daha güçlü olduğu mesajının çıkması üzerine bu sahne Rıza Şah'ın emri üzerine çıkarılır.[82]

Rıza Şah döneminde yapılan yerli filmlerden Sepenta'nın tarihi ve mitolojik temalı dört filmi: *Firdevsi, Ferhat ile Şirin, Kara Gözler ve Leyla ile Mecnun*'u; Ohanyans'ın "*Abi ve Rabi*"si; Moradi'nin *Kardeşin İntikamı* ve *Kaprisli Aşık* filmleri devlet politikalarına uyacak bir biçimde sansüre maruz kalmıştır. İlk sesli film olan Sepenta'nın *Lor Kızı*, Ohanyans'ın *Hacı Ağa* ve *Sinema Aktörü* filmleri Şah'ın modernizasyon projesini uygun biçimde gösteren propagandif filmlerdir lakin tam da bu sebeple filmlerde Tahran'ın modern binaları ve sokakları, modern kıyafetler giyen insanlar üzerinden modernlik algısı ve düşüncesi yaygınlaştırılırken Tahran'ın yoksul bölgeleri, sokakları, taşra ya da ülkenin güneyindeki yoksulluğu, muhafazakarlığı, sosyal adaletsizlikler, Şah karşıtı hareketler, ayaklanmalar görmezden gelinmiştir.

81 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 47-57.
82 Naficy, **The Artisanal Era,** s. 240-241, 249.

Tabu temalara dokunulmadan modernizasyon projesi ve ulusal ve kültürel ilerleme gösterilmeye çalışılmıştır.[83]

Oğul Muhammed Şah yönetime geçtiğinde, babasının 1936 ve ardından 1938 yılında sinema endüstrisi ve sinema çalışmalarına yönelik hazırladığı yasalarda yeni düzenlemeler yaparak 1950'de yürürlüğe koymuştur. Bu yeni düzenlemede filmlerin yapım öncesi ve sonrası, dağıtımı ve gösterimine kadar her aşaması, içinde İçişleri Bakanlığı, Kültür ve Sanat Bakanlığı, SAVAK yönetiminden hakemlerin olduğu bir komite tarafından denetlenecektir. Böylelikle hem yönetimin hem de sinema endüstrisinin kalbi olan Tahran üzerinden tüm ülke sinemasında denetim sağlanacaktır. Komitenin denetim çalışmaları çok gecikmeden eskisinden daha sıkı bir biçimde kendini göstermiştir.[84]

İsmail Kuşan çektiği filmleriyle *Film-i Farsi* türünün babası olarak anılmasının ve yerli ticari sinemaya cesaret vermesinin yanı sıra 1951 ile 1957 yılları arasında dönemin Haber Alma ve Yayımlama Bakanlığı için çektiği belgesel ve propaganda filmleri ile de bilinmektedir. Fakat 1951 yılı aynı zamanda Musaddık önderliğinde Milli Cephe hareketinin çalışmalarını yürüttüğü ve petrol şirketini millileştirme çabalarını sürdürdüğü bir dönemdi. Petrolün millileştirilmesi konusunda tedirgin olan İngiltere ve Amerika ve Muhammed Rıza Şah da bu noktada Musaddık'ın kısıtlamalarından rahatsızdı. Böylesi bir politik tansiyonun yüksek olduğu bu dönemde Kuşan'ın 1951 yılında Musaddık'ın İran petrol endüstrisine ilişkin Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'ni ziyaretini belgelediği filmi *Dr. Musaddık'ın Amerika Ziyareti* dönemin hükümet sansüründen kurtulamamıştır. Musaddık'ın İran petrolünü millileştirme politikaları, İngiltere ve yönetim ile süren mücadelesi sebebiyle süren politik tansiyonun oldukça yüksek olduğu bu dönemde Kuşan'ın belgeseli sakıncalı bulunmuş ve sansüre uğramıştır.[85]

1953 Darbesi sonrası Muhammed Rıza Şah yönetimini güçlendirmek adına hem endüstriyi hem bürokrasiyi hem de orduyu genişletmeye çalışmış, yönetime zarar verebilecek fikir ve eleştirilere sansür uygulamasını arttırmıştır. 1954 yılında çekilen ve sansüre uğrayan bir başka film "*Ağa Muhammed Han Kaçar*" bu tavrın bir

83 **A.g.e.,** s. 249-250.
84 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 184.
85 Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 54.

örneğidir diyebiliriz. Kaçar hanedanlığını kuran Ağa Muhammed Han'ın hayat hikayesini anlatmaktadır. Lakin filmde Şah öldürülür ve filmde dahi olsa Şah'ın öldürülmesi Şah rejimi tarafından uygun görülmemiş ve filmin yönetmeni olan Nusretullah Mohteşem'in İçişleri Bakanlığı'nda Film Gösterim Dairesi'nin başına geçtiği dönemde film denetlemeye gönderilmiş ve filmin 24 dakikası çıkarılarak yönetmen kendi filmini sansürlemiş ve filmin hikayesinin birçok kısmı değişmiştir. Film eleştirmenleri tarafından Kaçar hanedanlığını öven ve tarihi yanıltırcasına değiştirilen sahnelerden dolayı ciddi eleştiriler almıştır. Böyle tarihi bir olayın anlatıldığı filmde sansürle tarih değiştirilmiş, siyasal bellek, sansürlenen benzeri filmlerle tekrardan dönüştürülmeye çalışılmıştır. Yine aynı yıl 1960'ların polisiye türü filmleriyle ünlenecek olan Samuel Kaçıkıyan'ın *"Ghased-i Beheşt"* (Cennetin Temsilcisi) filmi iflasın eşiğine gelen bir iş insanının kaçakçılık ile mücadelesini anlatır. Filmdeki komik görünümlü bir kişinin gurur ve soyluluktan uzak olduğunu düşündüğü yargıçları şikayet ettiği sahne küçük düşürücü bulunur, Şah'ın iki dokunulmaz kurumunu aşağıladığı iddiası ile beş kez sansüre uğrar.[86]

Musaddık'a yapılan darbe sonrası Amerikan'ın mali yardımları, petrol gelirleri ve Muhammed Şah'ın endüstrileşme ve modernizasyon planları ve son olarak toprak reformu ülkeyi toplumsal anlamda yeni bir dönüşümün ve yeni bir sınıfın doğuşunun eşiğine getirmiştir. Ülkenin başkenti Tahran'ın kuzeyi ve güneyi arasındaki sosyo-ekonomik farklılık, sosyal adaletsizlik, kentli-kırsal arasındaki dayanılmaz uçurum nihayet Şah'ın devlet destekli filmlerinin arasından sıyrılıp birkaç yönetmen tarafından sosyal meseleleri ve ülkenin toplumsal, sınıfsal gerçeklerini yansıtan filmler yapılmıştır. Lakin bu filmler de sansürün kıskacından kurtulamamıştır.

Sözgelimi Hindistan'dan film piyasasından kaçarak İran'a gelen bir süre araba satarak geçimini sağlayıp tekrar sinemaya başlayan Sardar Saker'in 1958 yılında çektiği *"Rovzaneyeh-e Omid"* (Ümit Işığı) filmi, göçmen bir köylünün piyangoda kazanıp Tahran'da kendini kaybetmesini, bir mezbahaneye sonra bir kabareye ve nihayetinde cezaevini düşüşünü anlatır. Filmde karakterin Tahran'ın güneyindeki

86 **A.g.e.**, s. 64-68.

yoksul mahallelerindeki yaşam mücadelesinin anlatıldığı sahneler, Tahran özelinde ülkenin bu sosyal eşitsizliği, alt sınıfın durumu ve yoksulluğun temsili Şah'ın modernizasyon projesine ters düşen ve politikalarının başarısına gölge düşüren sahnelerdir. Dolayısıyla bu sahnelerin tamamına sansür uygulanıp kesilmiştir.[87]

1958'de Ataolah Zahid'in çektiği *Gözler Yolda* filmi alt sınıf yoksul insanların hayatlarını anlatması sebebiyle sansürlenmiş ve yönetmenin komünizm propagandası iddiasıyla yargılanmasına sebep olmuştur. Sansürlenen sahnelerin yerine ise dönemin *Film-i Farsi* kültürüne uygun bir biçimde dans ve şarkı sahneleri eklenmiştir. Yine 1958'de Aziz Ref'i'nin çektiği "*Hepimiz Günahkarız*" filmi polisiye bir film olmasına rağmen sansürden kurtulamamıştır. Çünkü filmde hırsız karakteri soymaya girdiği bir evin halini görür, yoksulluk sınırına dayanmış bu ev sahiplerine acır, evi soymaktan vazgeçer ve evin sahiplerine bir miktar para bırakır. Bu sahne de denetim komitesi tarafından modern İran toplumunun alt sınıfının halini göstermesi ve Şah'ın modern İran'ının bu şekilde temsil edilmesini doğru bulmayıp sansürler.[88]

Kuşan'la başlayan *Film-i Farsi* ticari filmleri dönemin hem rejimi hem de ulema tarafından eleştirilir. Rejimin sansürlerle sonuçlanan eleştirileri politikken, sinema çevrelerinden gelen eleştiriler bir sanat eseri olarak bu ticari filmlerin estetikten yoksun oluşu, kadın bedenini nesneleştirmesi, toplumun temel sorunlarını dile getirmek yerine suya sabuna dokunmayan filmler yapılması ve topluma bir mesaj vermemesi üzerinden yapılmıştır.[89] Gerek rejim ve ulemadan gelen sansürler gerekse sinema çevrelerinden gelen eleştiriler 1950'lilerin sonunda ve 1960'larda başka bir sinema anlatısının doğuşuna tanıklık edecektir.

3.5. Bir Alternatif Olarak Entelektüel Sinema

İran sineması, sinematografinin ülkeye getirilmesinden 1960'lara kadar haber filmler, belgeseller, devlet destekli ya da işgal ülkelerinin desteklediği propagandif filmler ile diğer tarafta kurgusu olan ve *Film-i Farsi* olarak adlandırılan ticari filmlerin yapılması doğrultusunda ilerlemiştir. Gerek belgesellere gerekse ticari

87 **A.g.e.,** s. 71; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 188.
88 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 61.
89 Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması,** s. 17-25.

filmlere rejimin bizatihi kurumları tarafından işletilen sansür mekanizması tarafından ya da İran'ın dini ve kültürel kodlarına uygun düşmediği ve ulema tarafından modernizasyonun şeytani bir aracı olarak görüldüğü için budanmıştır. Yerli film endüstrisinin yeterli miktarda desteklenmemesi, yabancı film ithalinin rejim tarafından da desteklenmesi, rejim sansür mekanizmasının çok sert bir biçimde özellikle yerli sinemaya uygulanması bu döneme kadar filmlerin belli tarz ve türde seyretmesine, aynı zamanda muhalif, eleştirel ya da sanatsal açıdan aşama kaydeden filmlerin yapılmasını engellemiştir. Lakin bu koşullar altında dahi tek tük de olsa başka tarz ve türlerde filmler sonrasında çeşitli sebeplerden sansüre ya da bizatihi sinema endüstrisinin yetersizliğine yenik düşse de yapılmıştır.

Ticari filmlerin ve sansürün kıskacında birkaç film eleştirmeni ve yazar, şair kökenli çok yönlü sanatçıların 1960'larda yaptıkları filmler, İran sinemasında yeni bir evre olan Yeni Dalga sinemanın yoluna taş döşemiştir. Birçoğu sol görüşlü olan bu yönetmenler *Film-i Farsi* türünün suya sabuna dokunmayan ve hasılat kaygısı ile yapılan seyirciyi eğlendirmeye yönelik filmlere bir alternatif olarak toplumun sorunlarını, sıkıntılarını ve rejimin modernizasyon projesinin kamburlarını göstermeye çalıştıkları filmler yapmaya çalışmışlardır.

Muhammed Rıza Şah'ın modernizasyon projesi kapsamında kültürel alanı ve kitle iletişim araçlarını tekrar kurgulaması ve müdahalesi gecikmemiştir. Amerika'nın teknik ve idari desteği ile 1950'lerde Güzel Sanatlar İdaresi'nin kurulması, 1958'de İran Ulusal Radyo ve Televizyon Kuruluşu, 1964'te Kültür Sanat Bakanlığı'nın ve yine 1960'ların sonunda Yetişkinler, Gençler ve Çocukların Entelektüel Gelişimi Merkezi'nin kurulması, Şah'ın kültür endüstrisinin yoluna taş döşeyecek ideolojik aygıtlar haline gelmiştir. Bu kurumların desteği ve teşvikiyle başlayan devlet destekli belgesel film yapımları, kendiyle beraber toplumsal gerçekçi, şiirsel gerçekçi, rejim eleştirisi içeren belgesel filmleri tüm sansür ve hegemonik kuşatmaya karşı yine devletin öz kaynakları ve desteğiyle ironik bir biçimde direniş hattı olmuştur. Kimi sinema yazarları tarafından entelektüel, alternatif, kimileri tarafından sanat ya da auteur sineması olarak adlandırılan bu tür; çoğu yazar, şair ya da yurt dışında sinema eğitimi almış entelektüeller tarafından çekilen belgesel filmler ile başlamış, ardından kurgusu olan konulu film türüyle İran sinemasında Yeni Dalga Sinema'nın önünü

açmıştır.[90]

Alternatif sinema ya da sanat sinemasının doğuşu devlet destekli belgesel filmlerin yapımı ile başlamıştır. Şah'ın modernizasyon projesinin daha iyi anlaşılması ve benimsenmesi için bizatihi devletin ve kurumlarının desteği ile belgesel sinemaya propagandif ve eğitici filmler için sinemadan anlayan eğitimli ve entelektüel sanatçılardan oluşan yönetmenlere filmler hazırlattırılmıştır. Lakin bu durum bir ikilemi de beraberinde getirmiştir. Birçoğu sol görüşlü, yazar, şair olan sanat kökenli entelektüeller filmlerinde yazar ve şairane dillerini kullanarak Şah'ın ideolojik aygıtlarını kendisine karşı kullanmış, sonrasında sansüre dahi uğramasına rağmen filmlerinde toplumsal gerçekçi bir tarzla sosyal sorunları ve rejimin kalkınma ve modernizasyon programının eğrilerini göstermişlerdir. İbrahim Gülistan, Feridun Rahnema, Furuğ Ferruhzad, Ferruh Gaffari, Kamran Şirdel, Sohrab Sehid Sales ve Perviz Kimyavi gibi yazar, şair ve sinema kökenli sanatçılar önce belgesel film ve ardından kurmaca filmlerle ile Yeni Dalga İran sinemasının temellerini atamışlardır.[91]

İbrahim Gülistan, Ulusal İran Petrol Şirketi için belgesel filmler hazırlarken, şirket de artık maaş yerine karşılığında Gülistan'ı film atölyesine mali ve teknik açıdan destekleyecektir. Gülistan Film Stüdyosu'nu kurduktan sonra Celal Ali Ahmet, Sadık Çubak, Furuğ Ferruhzad, Ferruh Gaffari gibi birçok yazar, şair ve entelektüelin edebiyat ve sinema üzerine tartışıp, üretim yapabileceği bir mekan haline gelmiştir. Gülistan Film Stüdyosu'nda yer alan bu entelektüellerden bazıları filmlerin hem çekim hem de işlenme süreçlerinde yer almışlar ve belgesel ile kurmaca film tarzında yapımlar üretmişlerdir.[92] Filmlerde toplumun ve dönemin gerçekleri olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmış, tıpkı dönemin yeni şiir akımında olduğu gibi politik metaforların oldukça fazla yer aldığı, sanatsal anlamda oldukça kıymetli, rejim eleştirisi yoğun filmler, toplumu ve dönemin sorunlarını deforme etmeden tüm gerçekçiliği ile yansıtmaya çalışmışlardır.[93]

Dönemin sinema eleştirmenlerinden olan ve *Film-i Farsi'yi* eleştirerek yerli

90 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 49-50, 80-81; Poudeh and Shirvani, "Issues and Paradoxes", s. 325.
91 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 76.
92 **A.g.e.,** s. 78-79.
93 Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 305-307.

sinemanın sonunu getirdiğini düşünen Ferruh Gaffari gibi eleştirmenler fikri eleştirinin yanında yönetmen koltuğuna geçmiş ve 1958'de Tahran'daki alt sınıfın durumunu gerçekçi bir biçimde anlatmaya çalıştığı "*Cenub-u Şehr"* (Şehrin Güneyi) filmini çekmiştir. Gaffari sahnelerin gerçekçi olmasını sağlamak için üç ay boyunca Şah'ın sıkı destekçilerinden biri olan ve Tahran'ın güneyinde o söz sahibi Tayyib Rezai'nin yardımlarıyla Tahran'ın güneyindeki mahalle ve sokaklarını, insanlarını gözlemleyip sokak satıcılarını, çarşıyı, güney bölgesindeki sokakların kabadayılarını, kafelerini, dansçılarını kameraya almıştır. Filmin hikayesi bir kadını anlatır, Tahran'ın güneyinde yaşayan kadın, arkadaşının bir seks işçisi olarak ikili bir hayat yaşadığını fark eder ve arkadaşının çalıştığı yere gittiğinde, iki kadın satıcısının arkadaşı için rekabet ettiğini görmesiyle gerçekler tokat gibi yüzüne çarpar. Film bittikten sonra Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın onayı için gönderildiğinde "modern ve refah" İran imajını zedelediği için bu sahnelerin tümü kesilmiştir. Film gösterime girdikten günler sonra bu kez 1963 yılına kadar gösterilmemek üzere el konulmuştur. 1963 yılında kesilen sahnelerin dışında film değiştirilerek "*Rigebet der Şehr"* (Kentte Rekabet) adıyla gösterime sokulmuştur.[94]

Yönetmenin bu kez 1964'te çektiği "*Şeb-i Guzi"* (Gecenin Kamburu) filmi Binbir Gece Masalları'ndaki bir efsaneye dayanan senaryosundan dolayı sansüre uğramış ve filmin hikayesi çağdaş bir versiyonu ile senaryolaştırılmıştır. Sadr'a göre film tam anlamıyla İran'ın sosyal yapısına bir ayna tutmaktadır. Filmde lümpen, kabadayı ve maço erkekler için kullanılan bir ifade olan *Luti* bir kişinin ölmesinin ardından gelişen olayları ele alır. Filmde ölen *Luti* kişinin oyuncu arkadaşları alt sınıfı temsil etmekte, hikayeye dahil olan zengin kadın üst sınıfı ve kaçakçılar ise yeni burjuvaziyi temsil etmektedir. Filmde *Luti* ölür ve oyuncu arkadaşları cesedi üzerinde birkaç kaçakçının isimleri ve adreslerinin olduğu mektubu bulurlar ve arkadaşlarının cesedini bu kaçakçıların kapılarının önüne terk ederler. Ardından kaçakçılar ülkeyi terk ederken tutuklanırlar. Yine Sadr'a göre kaçakçıların adeta gizemli hale gelen hayatlarına mercek tutmak İran sinemasında eşi benzeri olmayan

94 Aktaş, **Şark'ın Şiiri: İran Sineması** s. 21; Naficy, **Industrializing Era,** s. 188-190; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 73, 114-115.

bir durumdur.[95]

Alternatif sinemanın edebiyat kökenli yönetmenlerinden biri Furuğ Ferruhzad'tır. Ferruhzad çok kısa bir ömür yaşamasına rağmen, sanat hayatına birçok eseri sığdırmıştır. Modern İran şiirinin temsilcileri arasında yer almış, Yeni şiir akımını geliştirip katkı sunan birkaç şairden biri olmuş, sinema alanında da Yeni İran sinemasına öncülük eden alternatif diğer bir adıyla sanat sinemasının yaratıcılarından biri olmuştur. Furuğ Ferruhzad şiirlerindeki estetiği ve gerçekçiliği sinemasına da yansıtmış, 1962 yılında yaptığı "*Hane Siyah Est*" (Ev Karadır) filmi ve şiirleri ile kendisinden sonraki birçok şaire esin kaynağı olmuş, birçok yönetmeni ve şairi derinden etkilemiştir. Filmin detaylı incelemesi son bölümde yapılacaktır.[96]

Yazar, şair ve fotoğrafçı kimliğiyle çok yönlü bir sanatçı olan İbrahim Gülistan, üst sınıf bir ailenin çocuğu olarak iyi eğitim görmüş, TUDEH partisinde aktif bir biçimde yer almış, TUDEH'in yayın organları olan "*Rehber"* ve *"Merdom"* (Halk) dergilerinde editör olarak çalışmış, şiir ve kısa öyküler yazmış, aynı zamanda Anglo-Iranian Petrol Şirketi bünyesinde haber ajansları için fotoğrafçılık yaparak geçimini sağlamaya çalışmıştır.[97]

1961'de İbrahim Gülistan'ın yönettiği, Furuğ Ferruhzad'ın da yardımcı yönetmen olarak yer aldığı ve düzenlemesini yaptığı "*Yek Ataş"* (Bir Ateş) belgesel filmi, Gülistan'ın aynı yıl Furuğ Ferruhzad'ın bu kez yönetmen olarak yer aldığı, petrol kuyularının olduğu Abadan'la ilgili "*Ab u Germ"* (Su ve Isı) belgesel filmleri çekilmiştir. Bu filmlerden daha sonra son bölümde yer verilecektir.[98]

Bir diğer belgesel filmi olan "*Moc, Mercan, Hara"* (Dalga, Mercan, Taş) filminde Huzistan eyaletindeki Agaceri bölgesindeki denizaltına petrol boru hattının döşenmesini yine şiirsel bir dil ve denizaltı çekimleriyle yansıtmıştır.[99] Nafisi'nin aksine Dabaşi Gülistan'ın özellikle bu belgeseliyle petrol sanayisi üzerinden ülkedeki sömürüsünün depolitize edilişini ve bu noktada Gülistan'ın petrol şirketinin

95 Pour, **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması,** s. 77; Sadr, **Iranian Cinema, A Political History,** s. 73, 125-126.; Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 162-163.
96 Fatin Kanat, **İran Sinemasında Kadın**, Ankara, Dipnot Yayınlar, 2007, s. 39.
97 Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 302-303; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 77.
98 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 81.
99 Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 303.

desteğiyle çektiği belgesel filmlere ilişkin şu sözleri belirtir:

> "1961'de Alan Pendry ve Gülistan, Agaceri petrol alanlarından Hark Adası'nın sanayi limanına kadar inşa edilen boru hatları hakkında Dalga, Mercan, Taş filmini yaptılar. Nadiren de olsa, bölgedeki sömürgeciliğin kaderi, dönemin edebi ve sanatsal modernizminin yükselişiyle son derede ilişkilidir. İlginç ve garip olan şudur ki, şirketlerin hizmetinde Gülistan, anavatanı soyup soğana çevrildiği bir dönemde finansal açıdan rahatlamış ve aynı zamanda İran'ın sanatsal modernliğinin en mükemmel örneklerinin bazılarını üretmiştir. Gülistan'ın Dalga, Mercan, Taş filmi izlemek ve dinlemek adına şiirsel bir keyif veriyor lakin nasıl bir ulusal maliyet ve hangi kolonyel çıkarlar için? Gülistan'ın ve sanatsal modernitenin yükselişinin, İran'a monarşiyi geri getiren ve demokrasiyi yıkan CIA destekli darbenin birer yararlanıcısı olmaları üzücü ve paradoksal bir gerçektir. Eğer İran'da sosyalist bir devrim olsaydı Gülistan yine büyük bir film yapımcısı olacaktı ama CIA destekli bir darbe ile despot iktidar sonrasında büyük bir film yapımcısı oldu. (…) Eğer petrol sahalarının kazılması ve boru hatlarının döşenmesi muazzam bir biçimde estetik hale getirilebiliyorsa, bu durumda nasıl sosyal ve politik bir sorun olabilir ki? (…) Gülistan'ın Dalga, Mercan, Taş filminin, ne yoz bir monarşi ve uluslar aşırı bir grup petrol şirketi tarafından etkili bir aşırı estetik ve depolitizasyon aracı olduğu gerçeğinden ne de Gülistan nesrinin şiirsel bir ifadesinin ve İran sinemasının görsel hafızasının bu kirli bataklıkta güzel nilüferler açtırdığı gerçeğinden kaçamayız."[100]

Abdolhossein Laleh, Gülistan'ın filmlerini ve sinemasında ise şöyle bahseder:

> "Gülistan'ın filmleri hem gerçekçi hem de metaforiktir. O, şiirsel ve politik yeteneğini özel felsefi görüşleriyle melezleştirmiş ve sembolik bir dille eserlerine yansıtmıştır. Siyasal olaylardan edindiği izlenimler, pembe dizilerin toplumdaki olumsuz etkileri ve belgeselciliği, onun filmlerinin arka planını teşkil eder. O, toplumsal sorunları bir fotoğraf muhabiri gibi ele almış ve bu sorunları çektiği filmlerde belgelemiştir."[101]

Dolayısıyla gözden kaçırılmaması gereken nokta bu dönemde ticari filmlere ve ithal yabancı filmlere karşı yeni bir tarzda sinemada söz söylemek isteyen entelektüeller finansal sıkıntılar ve devlet sansürü sebebiyle eleştirel düşüncelerini ve politik duruşlarını bu devlet ya da şirket desteklerini bir fırsat olarak görerek, metafor ile alegoriler yoluyla temsili bir dil üzerinden yine de destek sunanların ideolojilerine çoğu zaman ters düşme pahasına filmlerinde yansıtmaya çalışmışlardır.[102]

Belgesel filmlerin yanı sıra uzun metrajlı kurmaca filmler de çeken Gülistan'ın 1965'te yaptığı "*Hişt u Eyni"* (Tuğla ve Ayna) filmi, 1963'te Humeyni'nin

100 Dabashi, **Master and Masterpieces of Iranian Cinema**, s. 77-78.
101 Laleh, **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, s. 303.
102 **A.g.e.,** s. 307; Naficy, **The Industrializing Era,** s. 80.

Muhammed Rıza Şah'a karşı bir kalkışma başlattığı dönemde çekilmiş, politik tansiyonun oldukça yüksek olduğu bu dönemde gösterime girememiş, gösterime gireceği 1965 yılında ise sansürden de kurtulamamıştır. Film, taksi şoförü olan Haşim'in taşıdığı bir kadın yolcusunun çocuğunu takside terk etmesi ve bunun üzerine Haşim ile sevgilisi Taci'nin bebek konusunda ne yapacakları üzerine hikayeleri etrafında döner. Filmin geçtiği meyhane, karakol, yetimhane, kafe, adliye, sıkışık trafik, kentin kalabalığı gibi kamusal mekanlar ve kentleşmeye ilişkin temsiller gösterilir, aynı zamanda filmdeki farklı sosyal sınıflardan karakterler ve bebek konusunda ne yapılacağı üzerine fikirleri ve tepkileri yansıtılır. Aslında film, dönemin İran'ında Şah'ın modern Tahran'ını, dönüşen toplumsal sınıfların bir fotoğrafını çeker.[103]

Edebiyat kökenli olmamakla birlikte bazı çağdaşları gibi yurt dışında öğrenim görüp, sinema okuyan Kamran Şirdel, İran'a döndüğünde Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın mali olarak destekleyip Şah'ın reformlarını anlatacak belgeseller çekmeye başlar. Bu filmler devlet destekli belgesel filmleri olmalarına rağmen aslında rejimin politikalarını kıvrak bir dil ve belgesel anlayışıyla eleştirmiştir. Şirdel'in Kültür ve Sanat Bakanlığı için yaptığı çalışmalar arasında "*Nidametgah Zindan-i Zenan"* (Kadınlar Hapishanesi,1966), *"Khale"* (Kale (Yeni Şehir): Kırmızı Fener Bölgesi, 1967) ve *"Tehran Payiteht-i İran Est"* (İran'ın Başkenti Tahran'dır,1966) belgesel filmleri, İran toplumunda ötelenmiş, göz ardı edilmiş toplulukları Şah'ın modernleşme projesinin tozpembe propagandif söyleminin aksine tam tersi bir gerçeklik anlatısı içerisinde gösterir. Avrupa'nın toplumsal gerçekçiliğinden büyük ölçüde etkilenen Şirdel, *Kadınlar Hapishanesi* belgeselinde kente kaçakçılık, uyuşturucu ve cinayetten hüküm giymiş 222 kadın ve kız çocuğunun yer aldığı kadın cezaevine odaklanır. Aslında devletin istediği şey kadınların içeride suçlarından dolayı mahkum edilmelerine rağmen nasıl da yetiştirilebileceklerini ve istihdam edilebilir hale getirilebileceklerini, dikiş nakış, el işi, edebiyat kursları ile göstermekken, Şirdel, öyle sahneler seçer ki devletin kendi çelişkisini apaçık ortaya koyar. Sözgelimi, bir sahnede yaşlı bir kadın şişme kadın oyuncakları için elbise diker, bir başka sahnede ise bazı kadınlar bakacak kimseleri

103 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 358-359; Dabashi, **Master and Masterpieces of Iranian Cinema**, s. 79-80.

olmadığı için cezaevine çocuklarını da almışlardır. On bir dakikalık bu belgeselde Şirdel, devletin resmi söyleminin temsili olan öğretmenlerle röportaj yaparken, bir diğer sahne de cezaevindeki kadınların kötü koşullarına, cezaevine düşme ve yaşam hikayelerine, çaresizliklerine yer verir. Belgeseldeki bu ikilem aslında bilinçli olarak seçilmiş bir eleştirel duruştur.[104]

Kamran Şirdel'in bir diğer filmi *Kale (Yeni Şehir): Kırmızı Fener Bölgesi* Tahran'da o dönemde Yeni Şehir ya da Kale olarak anılan seks işçiliğinin yapıldığı, içinde genelevlerin, güzellik dükkanlarının, içki dükkan ve barları ile vodvil sahnelerinin olduğu ve dış dünyaya tek bir kapıdan açılan bölgeye verilen isimdir. Belgesel yine Kültür ve Sanat Bakanlığı için, Prenses Eşref Pehlevi'nin başkanı olduğu İran Kadınlar Derneği'nin mali desteği ile çekilmiştir. Bu filmde bu kez daha programlı bir biçimde devlet politikalarına güzelleme yapan Yeni Şehir'deki sınıfın öğretmeni ile rejimin mağduru seks işçileriyle röportajlara yer verilerek rejimin modernleşme politikalarının çelişkileri ortaya konur. Film henüz çekim aşamasındayken sansüre uğrar ve henüz işlenmemiş görüntülerine SAVAK el koyar. Film, İslam Devrimi'nden sonra Kültür Bakanlığı'nın film laboratuarında bir görevlinin tekrar gün yüzüne çıkarmasıyla gösterime girer.[105]

Şirdel, bir diğer filmi *İran'ın Başkenti Tahran'dır* da yine aynı metodu kullanarak resmi ideoloji ile asıl gerçekleri yan yana sunar. Filmde Tahran'ın güneyinde yaşayan yoksul, alt sınıfa mensup kişilerle röportajları, diğer tarafında bu bölgeye okuma-yazma öğretmek, Şah'ın reformlarını anlatmak ve bu reformlarla ülkenin nasıl da refaha ulaşacağını anlatan öğretmenler ve onların röportajları yer alır. Tahran'ın güneyindeki yaşam koşulları, gününü kurtarmak için kanını satan insanların, aylardır kirasını ödemeyen annelerin, hasta çocuklarını hastaneye götüremeyen babaların, uzun çalışma saatlerine rağmen ancak ekmek alabilecek kadar ücret alabilen işçilerin ağzından bizzat duyulur. İşçilerle, çöpçülerle, sokakların ücra, tekinsiz köşelerinde dışarıda yaşayan evsizlerle yapılan röportajların arasına kurstaki öğretmenlerin Şah ve reform methiyeleri ya da filmin aynı zamanda mali destekçisi olan İran Kadın Örgütü temsilcisinin güneydeki yüksek işsizlikten,

104 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 118-120.
105 **A.g.e.,** s. 120-121.

kötü yaşam koşullarından, sağlık hizmetinden bahsedip bu sosyal hizmetlerde iyileştirme yapacaklarına ilişkin çalışmalarından bahseder. Belgeselin rejim güzellemesi yerine, rejimin iddia ettiği modernleşme politikasının tezat durumlarını ortaya koyması yine filminin sansüre uğramasına yol açmıştır. Şirdel'in bu belgesel filmi de Pehlevi rejimi boyunca gösterime girememiştir.[106]

106 Naficy, **The Industrializing Era,** s. 121-123.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FURUĞ FERRUHZAD'IN ŞİİRLERİNDE VE FİLMLERİNDE TOPLUMSAL VE POLİTİK DÖNÜŞÜMLERİN ANALİZİ

4.1. İran'daki Sosyo-politik Dönüşümün Furuğ Ferruhzad Şiirlerine Yansımaları

4.1.1. Furuğ Ferruhzad Şiirlerinde Kadın Temsillerinin Sosyo-Politik Analizi

Furuğ Ferruhzad'ın beş şiir kitabından ilki olan ve 1952'de yayınlanan "*Tutsak*" şiir kitabındaki bazı şiirlerinin oluşum süreci İbrahim Şapur ile evlendiği, oğlu Kamyar'ı doğurduğu ve eşi Şapur'la sorunlar yaşadığı döneme denk düşer. *"Tutsak"* kitabının yayınlanmasından aylar sonra da eşinden boşanır.[1]

"Tutsak" kitabındaki şiirlerin üretildiği süreç aynı zamanda Rıza Şah döneminin sonlarına ve Muhammed Rıza Şah'ın tahta geçtiği, Musaddık döneminde petrolün millileştirilmesi ve Amerika destekli darbenin yaşanıp Muhammed Rıza Şah'ın tekrar tahta geçip muhalefeti ciddi anlamda susturmaya başladığı döneme denk düşmektedir. Lakin Furuğ Ferruhzad'ın gündeminde bu dönemde evde babasıyla, evlenince kocasıyla ve nihayetinde ataerkil toplum yapısı ve zorunluluklarıyla mücadele ettiği ve kendini gerçekleştirmeye çalıştığı çalkantılı kişisel tarihi vardır. Furuğ Ferruhzad'ın ailesinde özellikle babasıyla mücadelesi, evliliğindeki kadın ve anne rolüyle mücadelesi, kadının ailedeki ve toplumdaki cinsiyet rollerini sorunsallaştırmasını sağlamış ve bu durumu şiirleriyle ifade etmeye çalışmıştır.[2]

Yirmi dört şiirden oluşan *Tutsak*'ta, kafese hapsedilmiş tutsak bir kuş metaforundan hareketle kısıtlanan kadın anlatılır. İran'da bir kadının kendi iç dünyasını, kişisel yaşantısını açıkça ifade etmesi tepkilere yol açar. Kitapta yer alan

1 Michael C. Hillmann, " Forugh Farrukhzad: A Chronology", **Forugh Farrukhzad: A Quarter Century Later**, der. Michael C. Hillmann, Austin, Literature East and West, s. 3.
2 Michael C. Hillmann**, A Lonely Woman: Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, Washington, Mage Publishers and Three Continents Press, 1987, s. 37-38.

"*Halka*" şiirinde evlilik yüzüğünün anlamı sorgulanır. Aslında Ferruhzad, yüzük metaforu üzerinden Şapur'la yaptığı evliliğini sorunsallaştırır ve yüzüğü "kölelik ve kulluk halkası" olarak nitelendirir. Şiir şöyledir:

"genç kız gülümseyerek dedi ki
nedir bu altın halkanın sırrı
parmağımı böylesine sıkı sıkıya saran
bu halkanın sırrı

yüzünde bunca ışık ve parıltı olan
bu halkanın sırrı
adam hayran oldu ve dedi ki
mutluluk halkası, yaşam halkası

'kutlu olsun' dediler hep bir ağızdan
genç kız, yazık ki yine
bunun anlamından şüphem var dedi
yıllar geçti ve bir gece

solgun kadın o altın halkaya baktı
parlak işlemelerinde gördü ki
kocasından vefa görmek umuduyla nice günler
heder olup gitmiştir, heder olup gitmiştir

solgun kadın o altın halkaya baktı
parlak işlemelerinde gördü ki
kocasından vefa görmek umuduyla nice günler
heder olup gitmiştir, heder olup gitmiştir

kadın perişan oldu
ve yüzünde yine de ışık ve parıltı olan bu halka
kölelik ve kulluk halkasıdır diyerek
için için ağladı"[3]

Perviz Şapur'la olan evliliğini nihayetinde babadan kurtuluş, belki de alternatif bir özgürlük alanı olarak görmüş lakin beklentilerini karşılayamayan bu evlilik, nihayetinde "*Halka*" şiirindeki yüzük ile evlilik kurumu esirliğin ve kısıtlanmanın sembolü olmuştur. Şiirde halkanın anlamını soran genç kıza cevap veren erkek, genç kıza evlilik kurumu hakkında düşüncesini "mutluluğun halkası, yaşamın halkası" diyerek ifade eder fakat yüzüğü takan kadın içinse tam tersi "kulluk halkası" olarak değerlendirilir. Furuğ Ferruhzad'ın toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştırması bu şiirle bitmez.

3 Furuğ Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, çev. Makbule Aras, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 27.

Furuğ Ferruhzad kitaba adını verdiği "*Tutsak*" şiirini yazdığında hala evlidir, oğlu Kamyar'ı doğurmuştur ve şiir yazmaya devam etmek istemektedir. Lakin başta kendi ailesi olmak üzere eşi ve eşinin ailesi de Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerini dergilerde yayınlatmasını hoş karşılamamaktadırlar. Beklendiği gibi yürümeyen bir ilişki ve evlilik, kadın olduğu için şair olarak baskı ve önyargılarla karşılaşması nihayetinde Furuğ Ferruhzad, şiirinde kafese hapsedilmiş tutsak bir kuş metaforu üzerinden evle sınırlandırılmış bir eşi, bir anne rolünü ve şair bir kadını anlatır. Kadın bu hapsedilmeyi kabullenememiştir ve şiir boyunca bir ikilemin içerisindedir. Özgür olması demek ailesinin dağılması, oğlunu görememesi anlamına gelir lakin diğer yandan çok bağlı olduğu ve "ben hayatı sanatım için istiyorum"[4] diyen Ferruhzad için şiirle hemhal olması demektir. Şiir şöyledir:

"(…)
düşünüyorum ama biliyorum ki hiç
gücüm yok bu kafesten kurtulmaya
gardiyan razı olsa bile
takatim yok kanatlanıp uçmaya

(…)
eğer ey gökyüzü bir gün
bu sessiz zindandan kanatlanıp uçarsam
o ağlayan çocuğun gözlerine bakarak nasıl
vazgeç benden, ben tutsak bir kuşum derim

bir mumum ben, gönlümdeki ateşle
viraneyi aydınlatırım
eğer sönmeyi seçersem
yuvayı yıkar dağıtırım."[5]

Asuman Susam'ın Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinin yer aldığı *"Yeryüzü Ayetleri"* kitabına yazdığı önsözde, Furuğ Ferruhzad'ın içinde bulunduğu bu ikilemi cümlelerle ifade eder:

> "O, evladından vazgeçirilmiş bir annedir. Bu halin bilincinde yarattığı yarılma, suçluluk, aşağılanma vb. olumsuz duygu yükleri ile şiiriyle başa çıkmaya çalışan bir annedir. Gencecik yaşında anne olmuş ve kendi olamayacağı bir yerde iyi bir anne de olamayacağını bilmiş bir insan duyarlığıyla çoğu kimsenin bırakın denemeyi, düşünmeye bile cesaret edemeyeceği bir şeyi yapmıştır. İnsan kendini seçmez ve gerçekleştiremezse bir hiçtir. Bunun bilgisiyle şiirine tutunarak yürümüştür hayatın, adaletsizliğin, erkek-egemen ikiyüzlülüğün üstüne."[6]

4 **A.g.e.**, s. 59.
5 **A.g.e.**, s. 32.

Evli oldukları yıllarda Perviz Şapur'un Furuğ Ferruhzad'ın artık şiir yazmasından rahatsızlık duyması ve bu konuda gerilimler yaşamaları, Ferruhzad'ın şiirlerine de yansır. Ferruhzad için oldukça önemli olan şiir, kendisiyle ve hayatıyla özleşen bir uğraşıdır ve şiirine getirilmeye çalışılan kısıtlamalar adeta Ferruhzad'ın kendisine ve yaşamına getirilen kısıtlamalar ve yasaklardır. Ferruhzad ilk şiir kitabı olan "*Tutsak*"ta yer alan "*İsyan*" şiirinde yine kafese, zindana kapatılmış bir kuş metaforu üzerinden kadının ataerkil düzen içerisindeki tutsaklığını dile getirir ve bu durumu daha fazla dayanamayarak eşi Perviz Şapur'a isyan eder.[7] Aslında sadece eşi Şapur'a değil eril edebiyat çevrelerine de bir eleştiri ve isyandır. Dolayısıyla bu şiirde kendisini kafese kapatan erkek(ler)e serzenişte bulunarak artık bu tutsaklıktan ve kapatılmışlıktan kurtulmayı ister, özgürlüğünü kazanmak için çırpınır. Şiir şöyledir:

"Dudaklarıma suskunluk kilidi vurma
Söylenmemiş hikayem var gönlümde
Ayağımdan ağır bağları çöz
Bu sevdadan dolayı perişan gönlüm

Gel ey adam, ey bencil yaratık
Gel, aç kafesin kapılarını
Bir ömür boyu beni zindana tıktıysan da
Şu bir nefes için salıver artık beni

Ben o kuşum
Çoktan beri kafasında uçma sevdası olan o kuş
Daracık göğsümde iniltiye dönüştü şarkım
Tükendi hasretle günlerim

Dudaklarıma suskunluk kilidi vurma
Söylemem gerekir sırlarımı
Duyurmam gerekir bütün dünya insanlarına
Ateşli sesimin yankılarını

Meltem öpücük aldı benden binlerce
Binlerce öpücük bağışladım güneşe
Senin gardiyan olduğun o zindanda
Bir tek öpücükle sarsıldı bir gece varlığım

Gel aç kapıyı, kanat çırpayım
Şiirin aydınlık gökyüzünde

---

6 **A.g.e.**, s. 12.
7 Mehri Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, United Kingdom, Durham University E-Theses Online, 1978, http://etheses.dur.ac.uk/9817/, s. 37-41.

Bırakırsan beni uçmaya
Bir gül olacağım şiir bahçesinde"[8]

"Tutsak" şiir kitabının ilk basımında yer alan lakin sonraki basımlarında çıkarılan "*Kız Kardeşime*" adlı şiiri oldukça feminist bir karaktere sahip olan ve kadınları özgürlüklerini almaya teşvik eden, harekete geçirmeye çalışan bir şiirdir:

"Seni zayıf görmek isteyen herkesle savaş
Seni evin köşesinde tutanlar
Binlerce alçak ve hilekar
Kızgın şikayetlerin
Çığlıklara dönüşmeli
Bu ağır zinciri kırmalısın
Kendini özgür bırakmak için."[9]

"*Duvar*" adını verdiği ve ikinci şiir kitabındaki "*Günah*" ve "*Duvar*" şiirleri dikkat çekicidir. "*Günah*" şiiri ilk defa 1954'te "Aydın *(Ruşenfikir)"* adlı dergide imzasız yayınlandığında erkek egemen edebiyat çevrelerinde büyük bir skandal yaratmıştır çünkü şiirde bir kadının yaşadığı cinsel ilişki "lezzet dolu bir günah" olarak nitelendirilmiştir. Yayınlandıktan sonra dergiye şairi hem destekleyen hem de eleştiren mesajlar gönderilmiş, ulemadan bazı din adamları tarafından eleştirel bir mektup gönderilmiştir.[10] Daha sonra 1956'da ikinci şiir kitabı olan *"Duvar"*da yayınlanmış olan bu şiir Furuğ Ferruhzad'ın cinsel ilişkiyi bir günah olarak görmesinden ziyade, bu şiirde böyle bir ilişkiyi günah sayan toplum değerlerine ve dini kurallarına bir gönderme yapılır. Şiirde cinsel ilişkide alınan hazdan büyük bir cesaretle bahsedilir. Adeta bir içini dökme halidir. Michael C.Hillmann'ın belirttiği üzere Ferruhzad da bir röportajında şiiri "bir iç dökme hali" olarak tanımlar.[11] Elbette dönemin İran'ında yakın çevresinde ve sanat camiasında skandal olarak nitelendirilir.[12] Şiir şöyledir:

8 Nimet Yıldırım, "Furûğ-i Ferruhzâd ve Şiiri", **A.Ü. Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, No: 12, 1999, s. 196-197.
9 Farzaneh Milani, **Words Not Swords: Iranian Women Writers and The Freedom Movement**, Newyork, Syracuse University Press, 2011, s. 149-150.
10 **A.g.e.,** s. 135-136.
11 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 77.
12 Hamideh Sedghi, **Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling**, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 191.

"o sessiz ve karanlık inzivada
perişan, yanında oturdum
arzu döktü dudakları dudaklarıma
divane gönlümün sıkıntısından kurtuldum
aşk masalı mırıldandım kulağına:
seni istiyorum ben ey sevgili
seni istiyorum ey koynu can bahşeden
ey divanem, ey aşığım seni
arzu alevlendi gözlerinde
kırmızı şarap raksetti kadehte
tenim o yumuşacık yatakta
kendinden geçerek titredi onun göğsünde
günah işledim hazla dolu bir günah
sıcak, ateşli bir kucaktı
günah işledim demirden
ateşli, öç peşinde kollar arasında"[13]

İkinci şiir kitabına adını veren "*Duvar*" şiirinde ise duvar metafor olarak kullanılır. Hamideh Sedghi'nin ifadesiyle çoğu İran evleri duvarlarla örülüdür. Bu duvarlar özel alanı kamusal alandan ayıran bir nevi huduttur. Özel alana hapsedilen kadın da bu sınırlar içerisinde arzu ve isteklerini yaşamaya çalışır, kadınlar hayatlarını özel alanın sınırlarını çizen duvarlar arasında yaşamaya zorlanır.[14] Dolayısıyla duvarlar, sınırlar kadını özel alana kapatan ve kontrol eden bir işlev görür. Ferruhzad da bu duvar metaforunu kullanarak kadının sıkışmışlığına, hapsedilmişliğine dikkat çeker ve eleştirir:

"soğuk anların çarçabuk geçişinde
yaban gözlerin senin kendi sessizliğinde
duvar örüyor çevreme
kaçıyorum senden yol sapaklarında
…
elbet bir gün
tereddüt gözünün büyüsünden kaçarım
saçılırım, rengarenk düş çiçeklerinden saçılan koku gibi
gece rüzgarının saçlarındaki dalgadan akar
güneşin kıyısına dek giderim
sonsuz dinginliğinde uyumakta olan bir dünyada

altın renkli bir bulutun yatağına kayarım yumuşacık
ışık huzmeleri dökülür mutluluğun göğüne
küme küme ahenk tarhları

13 Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, s. 37.
14 Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s. 191.

ben oradan özgürlük ve sarhoşlukla
bakarım büyülü gözlerinle
yollarını kararttığın dünyaya
bakarım, büyülü gözlerinin
sırların karanlığında yeknesak ördüğü duvara."[15]

Furuğ Ferruhzad eşi Şapur'dan ayrıldıktan sonra oğlu Kamyar'dan koparılır. O dönemde henüz Aile Koruma Kanunu çıkmamıştır ve mevcut yasalara göre boşanmadan sonra çocuğun velayeti babaya verilmektedir. Ömrü boyunca çocuğundan uzakta kalmak, Furuğ Ferruhzad'ın hayatında acı bir iz olarak sürekli kalmıştır. Mektuplarında da bu tramvayı dile getiren Furuğ Ferruhzad, üçüncü şiir kitabı İsyan(Esyan)'da *Senin İçin Bir Şiir* adlı şiirde dile getirir. Oğluna olan özlemini dile getirdiği şiirinden bir bölüm şöyledir:

"bırak benim avare gölgem
senin gölgenden uzak ve ayrı kalsın
bir gün kavuşuruz ve o gün
varsa aramızda sadece Tanrı kalsın"[16]

Şiirin devam eden diğer kıtalarında sadece kadın olduğu için şiir ve oğlu arasında seçim yapmaya zorlanışını, şiiri ve bir birey olarak toplum içerisinde varlık göstermeyi seçtiği için eşi tarafından oğlunu göstermeyerek bedel ödeyişini dile getirir. Bu seçiminden dolayı oğlunun kendisini anlamasını ve çevresinde annesiyle ilgili söylenen ithamlara inanmamasını diler. Şiirin ilgili kıtaları şöyledir:

"arsızlıkla damgalanan
boş kinayelere gülen bendim
kendi varlığının sesi olayım
istedim yazık ki "kadın"dım

senin suçsuz bakışların bir gün
bu başlangıçsız kitaba kayar
görürsün zamanın köklü isyanı
tüm şarkıların yüreğinde açar"
(...)
göz boyayan zahitlerle bilinsin bu

15 Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, s. 42-43.
16 Furuğ Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır**, çev. Haşim Hüsrevşahi, Ankara, Kanguru Yayınları, 2009, s. 82

annenin kolay sürmeyecek kavgasıdır
tatlı yavrum benimle senin kentin
nice yıllardır şeytan yuvasıdır

bir gün gelir hasret dolu bakışların
bu hüzünlü şarkılarda kayar
benim anam oydu diyerek
beni sözcüklerin arasında arar" [17]

Sedghi'ye göre 1964 yılında basılan dördüncü şiir kitabı "*Yeniden Doğuş*"taki "*Kurma Bebek*" şiiri, şairin politik anlamda eleştiri sunan en ünlü "feminist şiiri"dir. Bu şiirde dönemin eril ahlaki değerleri, kurgulanmış toplumsal bir cinsiyet rolü olarak kentli ve orta sınıf kadın temsili ve kadınlara dayatılanlar kurulmuş bebek metaforu üzerinden eleştirilmiştir.[18] Furuğ, bahsedilen şiirin başlangıcında kadının toplumdaki rolüne baş eğip sesiz kalabileceğini ironik bir biçimde dile getirir:

"çok daha fazla, ah, evet
çok daha fazla, susabilir insan saatlerce
ölülerin bakışları misali kıpırtısız bakışlarla
bir sigara dumanına dalabilir insan
bir fincanın biçimine ya da
renksiz bir çiçeğe, bir halıya
düşsel bir çizgiye, duvara."[19]

Şiirin devam eden dizelerinde Furuğ Ferruhzad, kendisinin de içinde olduğu kentli orta sınıf kadınlarına hitaben "kurma bebek" metaforu üzerinden ataerkil toplum ve devlet tarafından kendilerine biçilen "kadınlık" rolüne uygun davrandıkları sürece sadece sahte bir mutluluğun sahibi olabileceklerini, bir erkeğe teslim olarak yine şiirde bahsettiği bir dizede "seni seviyorum" ile makul görünen kadın-erkek ilişkisini, aileyi ve evlilik kurumunu sürdürebileceğini ironik bir dille anlatır. Şiirin bu kısmı şöyledir:

"olduğu gibi insan yerinde durabilir
perde kenarında, ancak kör, ancak sağır.
haykırabilir insan
korkunç yalancı, korkunç yabancı bir sesle

17 Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır,** s. 83.
18 Milani**, Words Not Swords,** s. 135-136**,** Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s. 191.
19 Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır**, s. 114.

‘seviyorum’ diye
bir adamın güçlü kolları arasında
güzel ve sağlıklı bir dişi olabilir.”[20]

Ya da toplumun kendisine biçtiği temiz, masum, namuslu kadın figürüne reddedip toplumun asla hoş görmeyeceği ve sadece erkeğin yapması kabul edilebilir olan yasaklı davranışlarda bulunabilir. Şiir şöyle devam eder:

“deriden sofra bir gövdeyle
iri ve sert iki memeyle
bir sarhoşun. bir delinin, bir serserinin yatağında
kirletebilir insan bir aşkın masumiyetini.”[21]

Veyahut dinin kabul gördüğü faziletlere erişmek için kendini kandırarak bir hayat boyu yine dinin bir kadın olarak kendisine biçtiği ödevleri yerine getirebilir, ömrünü bu çifte standartlarla dolu kararları alan dini otoritelerin gölgesinde heba edebilir. Şiirde şöyle bahseder:

“bir ömür diz çökebilir insan
öne eğik bir başla, soğuk bir türbenin eşiğinde
bilinmez bir mezarda tanrıyı görebilir
değersiz bir kaç bozuklukla inanabilir
bir caminin adacıklarında çürüyebilir
mezar duaları okuyan bir ihtiyar gibi
bir sıfır gibi, eksiltmede, artırmada, çarpımda yahut
hep aynı sonuca varabilir
kahrının kozasında senin gözlerini,
eski bir ayakkabının uçuk düğmesi sanabilir
su gibi kendi çukurunda kuruyabilir insan.”[22]

Bir ömür boyu tıpkı kurma bir bebek gibi dilsiz, sağır, durumundan şikayet etmeksizin, mutluymuş gibi davranabilir, sadece kadın olmaktan kaynaklı maruz kalınan baskıları, ayrımcılığı ve umarsızlığı sorgulamadan yaşayabilir. Şiir şöyle biter:

20 **A.g.e.**, s. 114.
21 **A.g.e.**, s.114.
22 **A.g.e.**, s.115.

"kurma bebekler gibi olabilir insan.
camdan boncuk iki gözle kendi dünyasını gören
kadife bir kutu içinde
saman dolu bir gövdeyle
yıllarca tül ve boncuk ortasında uyuyabilir
tüm hercai ellerin her baskısıyla
nedensiz haykırabilir:
'ah, ben pek mutluyum'"[23]

Furuğ Ferruhzad, dönemin eril şiir anlayışına, toplumun ve devletin erkek egemen zihniyetine şiirleriyle cevap verir. Kendi hayatını şiirlerinde sorunsallaştırarak aslında İran genelindeki tüm kadınların ortak ve dillendirilemeyen sorunlarını ve mağduriyetlerini dile getirmeye çalışır.

4.1.2. Furuğ Ferruhzad Şiirlerinde İran Toplumu ve Rejim Eleştirisi

İran, Musaddık'a yapılan darbe sonrası Muhammed Rıza Şah'ın koltuğa geçmesiyle daha ciddi bir kalkınma, modernizasyon projesi adı altında toplumsal dönüşümü sert bir biçimde yaşamıştır. Toplum, kendisini dört bir taraftan saran kültürel bir endüstrinin çemberine girmiş, devlet kapitalizmin küresel gelişimine ayak uyduracak bir biçimde gündelik yaşamın ve bireylerin zihin ve ruhlarına işlemeye devam etmiştir. İran'ın bu dönemdeki özellikle başkent Tahran'da ciddi bir biçimde izlenebilen bu dönüşümlerin etkisi Furuğ Ferruhzad'ın şiirlerinde de karşılığını bulmuştur.[24] Farzaneh Milani, İran'daki bu dönüşümlerin Furuğ'nun şiiri ile ilişkisini şu sözlerle ifade eder:

"Farrokhzad'ın şiiri, ortaya çıkardığı tepkiler gibi, devrim öncesi İran'ın ruhu hakkında fikir veriyor. Geleneği ve modernliği, kadınları ve erkekleri, onların ilişkilerini ve toplumsal cinsiyet rollerini ve kamusal-özel alan ayrımını kapsayan İran'ın bazı iç çatışmalarını keşfediyor. 1950'lerin başında, Ferruhzad şiirlerini yayınlamaya başladığında, İran siyasi olarak kutuplaşmış, kültürel olarak bölünmüş bir ülkeydi. Moderniteye bir kestirme yol arayan hızlı ve şiddetli bir değişimle doluydu. Hem modern hem de geleneksel kadınların arabalar ve eşeklerle, bisikletler ve seyyar satıcılarla dolu sokaklarda yan yana yürüdüğü bir kent olan başkent Tahran sürekli genişliyordu. Tahran, On dördüncü yüzyıl Hicri dönemi ile yirminci yüzyıl Hıristiyan dönemi arasında kalmış, cami ve kabarelerin kenti, giysi tasarımcısı ve

23 **A.g.e.**, s.115-116.
24 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 56-57.

> çarşaf arasında asılı, kendisi ile savaş halinde bir kentti. Ve Ferruhzad'ın hiçbir zaman ideolojik ve politik baskıya kapılmayacak şiiri, sismik değişimler geçiren bir ülkenin ateşi ve çilesi olan işkencelerini ve zaferlerini yansıtıyordu. Duygusal bir tona sahip olan kendi başına, basit, iddiasız, berrak bir dili olan kanonu, travmatik bir geçiş bile denebilecek dönemde bir kültürün metaforudur. Tek bir kadının hayatının prizmasında, bir on yıl boyunca bütün bir milletin yaşadığını yakalar."[25]

Furuğ Ferruhzad ilk dönem şiirleri, kendi hayatında deneyimlediği olaylardan ve önce babasıyla başlayan ve ardından kadını görmeyen toplum ve dönemin eril zihniyetiyle mücadele pratiklerinden doğar. Hamideh Sedghi'ye göre Furuğ Ferruhzad'ın iç dünyasındaki yaralar yavaş yavaş iyileşmeye başlamıştır ve "yeniden doğuşuna" tanıklık ediyordur. Bundan dolayı sosyo-politik bir uyanışın yansımaları artık şiirlerine sirayet etmiştir.[26]

Furuğ Ferruhzad, entelektüel ve politik tartışmaların yapılabilmesine imkan sağlayan bir mekan olan Gülistan Film Stüdyosu'nda çalışmaya başlamasıyla şiirlerinde bir kadın olarak önce ailede gördüğü sonrasında içine girdiği edebiyat çevrelerinde maruz kaldığı sorunlarla mücadele etmenin yollarını bulması devam ederken bir yandan da içinde yaşadığı toplumsal ve politik krizlerin diğer boyutlarını şiirine yansıtmaya başlamıştır.[27]

Michael C. Hillmann'a göre, Ferruhzad'ın, oğul Rıza Şah'ın Beyaz Devrim politikalarını uyguladığı 1960'ların ortalarında dahi politik gerilimlere ve "erkeklerin politikalarına" odaklanacak yeterli vakti yoktur. Ferruhzad için en temel politik mücadelenin kendi kimliği olduğunu belirtir.[28] Burada Hillmann'ın ifadesine katılmak ile beraber bireyin toplumsal bir varlık olmasından kaynaklı içinde bulunduğu sosyo-politik bağlamdan koparılamayacağını ve döneminin koşullarına sessiz kalamayacağını ifade etmek gerekiyor.

Furuğ Ferruhzad, kadın kimliği ile gerek İran kültüründeki kadının toplumsal cinsiyet rolü gerekse önce Rıza Şah'la ardından oğul Muhammed Rıza Şah döneminde devlet destekli feminizm ve kadın politikaları çerçevesinde belirlenen makbul kadın vatandaş kimliği ile mücadele edişinin kendisi zaten dönemin politik

25 Milani, **Words Not Swords,** s. 133.
26 Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s. 192.
27 Hamid Naficy, **A Social Histrory of Iranian Cinema, C. II, The Industrializing Era, 1941-1978**, Durham and London, Duke University Press Books, 2011, s. 78-79.
28 Hillmann**, Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 46.

gerilimlerinden biri olan kadın meselesine dayanmaktadır. Dolayısıyla Furuğ Ferruhzad'ın kendi hayatındaki tecrübeler ve yansımaları üzerinden şiirleriyle mücadele verdiğini görülmektedir. Furuğ Ferruhzad'ın ilk baskısı 1963 yılında yapılan "*Bir Başka Doğuş*" şiir kitabı, artık şiirlerinin belli bir olgunluk dönemine girdiğinin göstergedir. Bu şiir kitabında yer alan ve dönemin Pehlevi siyasetini hicvettiği şiirin adı *"Ey İnci Dolu Ülke*" dir. Şiirin adı İran'ı anlatan bir marşın sözlerinden alınmıştır. "*Ey merze por goher= Ey mücevherler (değerler) dolu sınır (yurt)*". Bu marş Şubat 1979 devriminden sonra Şahlığı öven marşın yerine ulusal marş olarak seçilmiş lakin sonraki yönetim tarafından, milliyetçi olduğu iddiası ile yasaklanmıştır.[29]

Furuğ Ferruhzad, Rıza Şah döneminde doğmuş ve aynı zamanda inanılmaz bir endüstrileşme ve küresel kapitalizme entegre olma sürecinin bir çocuğu olarak ülkenin İkinci Dünya Savaşı'nda istila edilişini, Musaddık ve darbe dönemin politik ve toplumsal travmalarına tanıklık etmiştir. Muhammed Rıza Şah döneminde toplumsal dönüşümleri hızlandıran, kent ve kırsal arasındaki uçurumun arttığı; yeni makineler, mobilyalar, araçlar, teknolojiler ile tanışan kentli işsizlerin, işçilerin, meslek sahiplerinin, tüccarların, geleneksel- modern ile güney-kuzey olarak iki bloğa ayrılan kentlerinde Rıza Şah'ın makul vatandaş politikası üzerinden eşitsizlikleri muğlaklaştırmaya çalıştığı bir dönemde yetişkin bir kadına dönüşmüştür. Furuğ Ferruhzad'ın tüm bu gelişmeleri konu edindiği ve yukarıda değinilen *"Ey İnci Dolu Ülke"* adlı şiiri şöyle başlar:

"fethettim
kaydettirdim kendimi
bir adla, bir kimliği süsledim
ve varlığım somutlandı bir numarayla
öyleyse yaşasın 678 sayılı, Tahran'ın 5 nolu bölgesinde kayıtlı sakini

her yönden içim rahat artık
anavatanın şefkatli kucağı
gurur dolu geçmişin emziği
medeniyetin ve kültürün ninnisi
ve yasanın çıngırağının şıkırtısı
ah, her yönden içim rahat artık…
(…)

29 Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır**, s. 153.

içime sığmayan sevinçle
pencerenin önüne gittim
ve tozan hayvan pisliklerinin
çöp ve idrar kokularının birbirine karıştığı havayı
içime çektim istekle
678 kere
ve 678 borç makbuzuna
678 iş dilekçesine yazdım:
Furuğ Ferruhzad"[30]

Şiirde bir birey olarak İran'daki varlığının bir kimlik belgesine bağlı oluşunu eleştirmektedir. Aldığı kimlikle resmi olarak İran vatandaşı sayılmasıyla sanki her problemin çözülebileceği, borçlanarak gelen bir refahın içinde yaşanabileceğini alaylı bir dille belirtir. "*678*" numarası artık sadece varlığının kanıtı değildir, aynı zamanda işsizlikle boğuştuğu dönemde yaptığı iş başvurularının sayısı, imzaladığı borç senetlerinin sayısı; arabaların, modern binaların yer aldığı "modern" bir kentte altyapı eksikliği yüzünden toplanmayan ve bu yüzden zevkle "*678 kere*" içine çektiği çöp ve sidik kokularıdır. Şiir şöyle devam eder:

"gül, bülbül ve şiir ülkesinde
yaşamak bir nimettir
hele ki
varlığın, yıllar yıllar sonra kabulleniliyorsa
(…)
ve milletin seçkin fikir adamları
ekabir sınıfında arz-ı endam ettiklerinde
göğüslerinde 678 elektrikli ızgara ile
ve iki bileklerinde 678 Navzer saat diziliyken
anlıyorlar ki
güçsüzlüğün nedeni, kesenin boşluğudur, cahillik değil

fethettim evet fethettim
şimdi bu fethin sevinciyle
aynanın önünde, iftiharla, 678 veresiye mumu yakıyorum
ve rafa zıplayıp çıkıyorum ve izninizle
hayatın yasal faydaları üzerine
iki çift kelam etmek istiyorum huzurunuzda
hayatımın yüksek binasının ilk kazmasını
coşkulu alkışlar eşliğinde
kendi tepeme indiriyorum
ben yaşıyorum evet bir zamanlar yaşayan Zayenderud gibi
ve halkın tekelindeki bütün imkanları kullanacağım ben de"[31]

30 Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, s. 57.
31 **A.g.e.,** s. 57-59.

Evinin penceresinden Tahran sokaklarına bakarken aldığı çöp ve sidik kokularına "gül, bülbül ve şiir ülkesinde" yaşamanın, cebini dolduran ve zenginleşen devlet erkanındakiler kadar bir ayrıcalık olmadığını yine kinayeli şiir diliyle dile getirir. Bahsetmek istediği Muhammed Rıza Şah'ın modernleşme projesinin çarpıklıklarını ve tezatlarını Tahran kenti ve toplumsal sınıflar arasındaki uçurum üzerinden göstermektir. Şiirin devam eden mısralarında kendisine verilen kimlikle bir vatandaş olarak yasal biçimde yararlanabileceği lakin sahip olamadığı imkanları "*678 veresiye mumu yakarak*" aynada yüzleşmektedir. Şiir şöyle devam etmektedir:

"yarından itibaren
gayretli bir vatansever gibi
her çarşamba öğleden sonra toplumun
şevk ve heyecanla peşinden gittiği
yüce idealden bir hisseyi
kalbimde ve beynimde taşıyabilirim
o bin riyallik bin hevesperverden
buzdolabı, mobilya, perde masrafı
ya da 678 doğal oyun karşılığı sayılabilecek hisseyi alıp
bir gece 678 vatan evladına bağışlayabilirim
(...)
ben gözlerimi öyle yaratıcı bir kitle içinde açtım ki hayata
ekmekleri yoktu ama ufukları açıktı, geniş meydanları vardı
ve şimdiki coğrafi sınırları
kuzeyden yemyeşil Tir Meydanı'na
güneyden kadim İdam Meydanı' na
ve izdihamın bol olduğu yerlerde Tophane Meydanı'na dek ulaşmıştır

ve emniyet ve asayişin parlak göklerinin sığınağında
sabahtan akşama alçıdan yapılmış 678 güçlü kuvvetli, yapılı
678 melek eşliğinde
-hem de balçıktan yaratılmış melekler-
sükun ve sükut projelerini tebliğ etmekle görevliler.

fethettim evet fethettim
öyleyse yaşasın 678 doğumlu Tahran'ın 5 nolu
bölgesinde kayıtlı sakini"[32]

Şiirin bu kısmında kimlikle gelen yasal vatandaşlık göreviyle "vatansever" olabilir, vatanseverliğin bir göstergesi olarak, halkın katıldığı gösterilere katılabilir, makul bir tüketici gibi tüccarlardan evini düzecek eşyalar alabilir, böylece makul bir

32 **A.g.e.**, s. 59-60.

"vatansever" olarak kabul görebilir. Furuğ Ferruhzad bu dizelerde sadece vatanseverliği sorgulamaz, Muhammed Rıza Şah'ın sokakların, kentin, ülkenin ve halkın güvenliğinden sorumlu polisini "balçıktan yaratılmış melek" olarak tasvir eder ve insan gibi topraktan fakat "melek"ler gibi masum ve ilahi bir görevi olan kimseler olarak hicvederek polis teşkilatı üzerinden güvenlik ve asayiş konusunu eleştirir.

Furuğ Ferruhzad "*Ey İnci Dolu Ülke*" şiirinde genel olarak, Pehlevilerin uyguladıkları politikalarla inşa etmeye çalışıp göklere çıkardıkları modern, seküler millet bilincini benimsemiş, Pers geçmişiyle bağ kurmuş orta ve üst sınıf yurttaş algısından, toplumun içinde bulunduğu sosyo-ekonomik adaletsizlikten, toplumsal dönüşümlerin yarattığı sosyal gerilimlerden bahseder. Hamid Dabaşi şiir için şöyle söyler:

> "Bu şiir Pers milliyetçiliği ile İran kimlik siyaseti destekçileri arasında öfke uyandırmış, ikinci ve son Pehlevi şahının kendini büyük görme hastalığının damgasını taşıyan saltanatı ile onun insanda huşu uyandıran 2500 senelik medeniyet iddiasına tokat gibi inmiştir."[33]

Bir başka şiiri Hillmann'ın da belirttiği üzere, Ferruhzad'ın politik görüşünü yansıtan "*Ali'ye Annesi Bir Gün Dedi Ki*" adlı şiiri inceleme açısından oldukça dikkate değerdir.[34] Şiir şöyle başlar:

> "bücür Ali
> mız mız Ali
> uyanıverdi yarı gece
> gözlerini ovuşturup
> birkaç ağız da esneyip
> kalktı oturdu öylece
> ne görmüştü?
> ne görmüştü
> bir balığın rüyasını
> ne bir balık, gümüş lira
> sanki bir top ipek ya da
> inci boncuk çevresiyle
> sanki onu papatyalar üzerinde
> iğne oya işliyorlar
> (…)
> onun teninin kokusu.

33 Hamid Dabashi, **İran: Ketlenmiş Bir Halk**, çev. Emine Ayhan, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 33.
34 Hillmann**, Forugh Ferrukhzad and Her Poetry,** s. 46-47.

yeni kitaplar kokusu
koca iki sıfır
solunda bir de bir
bayram akşamları mutfak ve adak kokusu
damda yatakta yıldızların sayılması,
yağmurun taş avluya dökülmesi
çikolata pestil kokusu
(…)
belki de cin veya peri
sülalesindendi balık
belki de hep adda diyen
belki hızla geçip giden
serseri bir düştü balık
her ne ise
her kim ise
bücür Ali
seyrine dalmıştı onun
şaşırıp kalmıştı ona"[35]

Ali rüyasında gümüş renginde bir balık görür. Bu balık, belki de o yaşında ailesinin karşılayamayacağı ve kendisinin de ulaşamayacağı şeyleri çağrıştırır; bir peri, bir cin gibi gerçek olamayacak kadar şaşırtıcı, arzularını ve dileklerini gerçekleştirebilecek bir varlık olarak düşünür. Lakin annesi Ali'nin bu büyülü halinden endişelenir ve onu uyarır:

"bücür Ali
bücür Ali
sakın yerinden oynama
Kamer Hanım'ın lafını unutma
düş görmüşsen hayır ola. balık rüyada hayırdır
ancak rüya rüyadır Ali
ve havuz dolu
sakın bir şey yapmayasın
adın kitaplara geçsin
tılsımını bozsunlar.
rüyadaki su değil bu su
şuracıktan dalasın
oracıktan çıkasın
tehlike anlarında
dörtyol ağzında onun
polis düdüğünü duyasın
hamd olsun ayakların sert yerlere basmaktadır
kör topal değilsin ya
sapasağlamsın neyin eksik?

35 Ferruhzad, **Yaralarım Aşktandır**, s. 150-151.

Şabdülazim türbesine gidebilirsin
kömür arabaya binebilirsin
boy atabilirsin, dövme dövdürüp
Paminar'da kabadayı olabilirsin
yazıktır bu kadar güzel
şeyleri sen görmeyesin
(…)
ey Ali, ey deli Ali
yaylı yataklar mı iyi
yoksa gusülhane taşları mı?
diyelim ki vurdun tuzlu suya
gittin ve aviadın o çingene hatunu, ya
balık nedir? balık
din olmaz ekmek olmaz insana
onun bir karış derisi hiçbir derde derman olmaz
balığa dokunduğunda
baştan ayağa pis kokarsın
kokunu dört bir yana saçarsın
dünya senden yüz çevirir
at kafayı yat Alicik, at kafayı yat Alicik
saçma bir iş yapmayasın
beşi beş paralık düşlerinle
sorunları çözmeye hiç kalkmayasın
at kafayı tüy yastığa. kapat gözlerini Ali
sıkı tut sen eyeri
istemedik ata binesin"[36]

Ali'nin annesi, Ali'nin gördüğü rüyadan, rüyadaki gümüşi balıktan ve balığın çağrıştırdığı arzu ve hayallerinden endişe duymaktadır. Elinde olan ile yetinmesini ve böyle boş hayallerle hayatını tehlikeye atmamasını istemektedir çünkü çocuğun ideal dünyası ile Tahran'daki yaşam arasında uçurum vardır. Dolayısıyla balığın Ali'nin başına dertler açacağını, karnı doyuramayacağını, inançtan bihaber olacağını söyler. Şiirin mısralarında sosyal adaletsizlik, sınıflar arası eşitsizlik dikkat çeker. Ali'nin annesinin bu sözleri üzerine sudan sesler yükselir ve şöyle der:

"suyun canı
sıkılmaya başlamıştı
vurup kendini duvarlara
kenarlara boşalmıştı
sanki karanlıkta o su
bağırmaktaydı durmadan: 'palaaaaaaaavra!'
(…)
balık suda döner döner

36 **A.g.e.,** s. 153-154.

yıldızları toplar gider
gider rüyalara girer
işte kimin rüyasına girerse o
düşlerini yıldızlarla boyarsa o
alıp götürür
ölü dünya bu dört duvar
uğursuz saat tik takından
yorgunluk, işsizlik
erişte çorbası, lakırdıdan
karın ağrısı oburluktan
kısırlığın derdinden o
alıp götürür
(…)
Tophane'de idamları seyretmenin
yarı gece Ağa Balahan'ın öyküsüne zırtamanın
tanrısının o dünyanın
sokağına adım attığında
bir sürü komşu karı arkasından
bir avuç kabadayı ön sırada
öyle bir dünya ki gittiğin
her köşede radyo sesi,
alıp götürür alıp götürür
bu solucan pislik hastalık yığıntısından insanı
duru mavisine gökyüzünün
alıp götürür sadeliğine galaksinin."[37]

Ali'nin annesinin endişelerine ve korkularına karşılık balık vaatlerini anlatır, balık Ali'yi öyle bir yere götürecektir ki orada işsizlik, yorgunluk, açlık, sefalet, açgözlülük yoktur. Tahran'daki Tophane Meydanı'nda yapılan idamlardan, kabadayı "*luti*"ler ve kadınlara tavırlarından, kentin ve içinde bulundukları yoz toplumsal ve politik krizlerden çok uzakta bambaşka bir dünya vaat eder.

Muhammed Rıza Şah'ın babasından çok da farklı olmayan lakin bu kez toplumun her zerresine nüfuz eden sansürcü ve baskıcı yönetimine karşılık şiirler de sembol ve alegorilerle hayatta kalabilmiştir. Hillmann'a göre şiirde bir çocuğun düşünce dünyası ile Tahran'ın alt-orta sınıf dünyası karşılaştırılır ve Ali'nin düşünce görüşüne ilişkin rüyası politik kinaye içermektedir ve Pehlevi İran'ın çehresinin yorumlanmasını bir miktar zorlamaktadır.[38] Furuğ Ferruhzad'ın bu şiiri de bir masal üzerinden Tahran'ın gündelik yaşamına ve dönemin sosyo-politik ahvaline, oğlu Ali'yi gördüğü rüyasından vazgeçirmeye çalışan anne ve balığın konuşturulması

37 **A.g.e.,** s. 154-156.
38 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 46-47.

yoluyla bir ütopya, bir alternatif dünya anlatısı aktarılır.

Furuğ Ferruhzad yaşamını yitirdikten sonra basılan "*İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına*" adlı şiir kitabında yer alan "*Hiç Kimseye Benzemeyen Kimse*"de yine bir rüyadan bahsedilir. Rüyasında bir kızıl yıldızın geldiğini, genç kızın düşünce dünyasında İran toplumunu refaha eriştireceğini, onları kurtaracağını görür. Şiir şöyle başlar:

"düşümde birinin geldiğini gördüm
ben bir kızıl yıldızın düşünü gördüm
ve gözüm seğirip duruyor
ve ayakkabılarım çiftleşip duruyor
ve kör olayım
yalanım varsa
ben o kızıl yıldızın düşünü
daha uykuya varmamışken gördüm

biri geliyor
biri geliyor
başka biri
daha iyi biri
hiç kimselere benzemeyen
baba gibi değil
Ensi gibi değil
Yahya gibi değil
anne gibi değil
olması gereken kimse gibi
ve boyu mimarın evinin ağaçlarından daha uzun
ve yüzü İman Zaman'ın yüzünden daha nuru
ve gidip polis üniforması giyen Seyyid Cevad'ın kardeşinden de korkmayan
evimizin bütün odalarının sahibi Seyyid Cevad' dan da korkmayan biri"[39]

Furuğ Ferruhzad şiirde bir rüyadan bahseder, rüyada gördüğü bir kişiden. Bu kişi için "*hiç kimse gibi değil, baba gibi değil, anne gibi değil, ensi gibi değil, olması gereken kimse gibi*" diyerek, bu kimsenin cinsiyeti özellikle bilinmemektedir ve aynı zamanda devlet erkanından da değildir, mollalardan daha erdemli, devletin güvenlik aygıtı polisten korkmayan, sermayeden ve mülk sahiplerinden çekinmeyen bir kimsedir. Dolayısıyla mülke önem vermeyen, ulemadan ve devletten olmayan ve onlardan çekinmeyen bir kimse olarak belli ayrıcalıklara sahip olan toplumsal sınıflardan herhangi birine mensup değildir ve karşısındadır. Gördüğü şey bir "*kızıl*

39 Ferruhzad, **Yeryüzü Ayetleri**, s. 91.

yıldız"dır. Şiirin devamı şöyledir:

"(…)
biri geliyor
biri geliyor
gönlüyle bizi çağıran
soluğuyla bizi çağıran
sesiyle bizi çağıran
biri ki önlenemez gelişi
ve kelepçelenip zindana atılamaz
biri ki
Yahya'nın ulu ağaçlarının altında
çocuk yapmıştır
ve günbegün
büyüyor, büyüyor
biri ki
yağmurdan, şırıl şırıl yağmur sesinden
kaktüs fısıltıları arasından
donanma gecesinde
Tophane göğünden
geliyor
ve sofrayı kuruyor
ve ekmeği bölüştürüyor
ve Pepsi'yi bölüştürüyor
ve Millet Bahçesi'ni bölüştürüyor
ve lastik çizmeleri bölüştürüyor
ve boğmaca şurubunu bölüştürüyor
ve okula kayıt gününü bölüştürüyor
ve hastane sıra numaralarını bölüştürüyor
ve Ferdin'in filmlerini bölüştürüyor
Seyyid Cevad'ın kızının ağaçlarını bölüştürüyor
ve elde kalmış ne varsa bölüştürüyor
ve bizim payımıza düşeni de veriyor
ben düş görmüşüm"[40]

Furuğ Ferruhzad, şiirin bu son kısmında rüyasında gördüğü "*kızıl yıldız*" metaforu üzerinden bir kişi ya da bir başka sistem olabilir; mücadele edilen, hak arandığı için zindanlara düşülmeyen, kimsenin aç kalmadığı, ilaçsız, okulsuz kalmadığı bir dünyayı haber etmiştir. Sofranın, ekmeğin, ağacın, Pepsi'nin bölüşüldüğü kısacı herkesin hakkını aldığı, herkesin sosyal politikalardan yararlanabildiği belki de sınıfsız bir dünya, bir ütopya düşlemiştir.

Sedghi'ye göre bu şiir Ferruhzad'ın dönemin mevcut politikasına bir

40 **A.g.e.,** s. 93-94.

alternatif olarak tahayyül ettiği bir görüşü tasvir eder.[41] Hillmann'a göre İran toplumunun toplumsal ve politik kurtuluşuna ilişkin umutlarını en geniş biçimde ifade edildiği şiiridir.[42] Hamid Dabaşi de şiirin bir politik manifesto olabileceğinden yola çıkarak, şiirde bir mesih, bir kurtarıcının toplumu mevcut dünyevi sorunlarına çözüm getireceğine dair ifadenin olduğunu belirtir. Dabaşi, Ferruhzad'ın bu şiirle Pehleviler dönemi İran toplumunun dünyevi endişelerinin geleneksel ulema otoritelerinden keskin bir biçimde ayrıldığı sonucuna vardığını savunur.[43]

4.2. İran'daki Sosyo-politik Dönüşümün Furuğ Ferruhzad Filmlerine Yansımaları

Furuğ Ferruhzad sadece şiirle değil sanatın birçok dalıyla haşır neşir olmuş ve üretmiş bir sanatçıydı. Şiirin ve resmin yanı sıra sekretarya işleri için girdiği ve adeta entelektüel tartışmaların mekanı haline gelen Gülistan Film Stüdyosu'nda kısa zamanda kamera arkasına geçmiş, belgesel film yapımı konusunda kendisini geliştirmek için Gülistan Film Stüdyosu'nun desteği ile İngiltere'ye sinema eğitimi için seyahatler gerçekleştirmiştir[44]. Gülistan Film Stüdyosu'nda hazırlanan belgesel filmlerinin bazılarının senaryosunu yazmış ve rol almış, bazılarının düzenleme ve montajını yapmış, bazılarında yardımcı yönetmen olarak yer almıştır. 1963'te yönetmen koltuğuna tek başına oturduğu "*Ev Karadır (Hane siyah est)*" filmi ise uluslararası alanda ödülle dönmüştür.

4.2.1. Bir Ateş (*Yek Ataş*) Filmi

Furuğ Ferruhzad'ın sinema üzerine ilk çalışması yardımcı yönetmen olarak yer aldığı ve düzenlemesini yaptığı belgesel türündeki *"Yek Ataş"* (Bir Ateş) adlı ilk kısa filmdir. Filmde, 1958 yılında Ahvaz kentinde bir petrol kuyusunda çıkan ve yaklaşık iki ay sürmesinin ardından Amerikan itfaiye ekibi tarafından söndürülebilen yangın konu edilir. Film sadece bir petrol yangınını belgelemenin haricinde aynı

41 Sedghi, **Women and Politics in Iran,** s. 192.
42 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 68.
43 Hamid Dabashi, "Forugh Ferrukhzad and Formative Forces In Iranian Culture", **Forugh Ferrukhzad: A Quarter-Century Later,** der. Michael Craig Hillmann, University of Texas at Austin, Dept. of Oriental & African Lang, Literature East and West, 1988, s. 22-23.
44 Naficy, **The Industrializing Era,** s.78-79, 81.

zamanda İran'da ekonomik alanda meydana gelen endüstrileşme projesinin toplumsal yansıması, bölgedeki petrol işçilerinin ve çiftçilerin çalışma, dinlenme ritüelleri üzerinden gösterilmeye çalışılır.[45]

Filmde devasa yangının kareleri gösterilirken, diğer yandan küçük bir ateş üstünde demlikte çay yapmaya çalışan işçiler gösterilir. Petrol yangını devam ederken petrol kuyusunda, tarlada çalışan işçilerin de hayatı devam etmektedir. Hasat yapan çiftçiler, petrol kuyusunda çalışan işçilerin çalışma koşulları ve çalışma alanındaki tehlikeler de gözler önüne serilmektedir. Her ne kadar petrol yangının belgelenmesi için yapılan bir film olsa da işçilerin çalışma koşullarını yer aldığı sahneler, hasat sahneleri belgeseli başka bir boyuta taşımıştır. Hamid Dabaşi'ye göre Furuğ Ferruhzad'ın "*Bir Ateş*" belgesel filminin düzenlemesini yaparak İbrahim Gülistan'ın filmdeki "gazeteci tarzını destansı bir anlatıya" dönüştürür.[46]

4.2.2. Su ve Isı (*Ab u Germ*) Filmi

Furuğ Ferruhzad "Bir Ateş" belgeselinden sonra aynı yıl Huzistan eyaletine seyahat eder. Burada iki belgesel türünde kısa film çekmiş ve birinde rol almıştır. Gülistan Film Stüdyosu'nun Kanada Ulusal Film Kurumu'nun talebi üzerine İran'daki flört pratiklerini konu edinen kısa filmde rol alır. Diğeri ise 1961 yılında çekilen "*Ab u Germ"* (Su ve Isı) filmidir. Film, Huzistan eyaletinde yer alan Abadan kentinin sosyal çalkantılarını ve endüstriyel patlamayı konu edinmiştir. İki bölümden oluşan bu belgeselin "*Isı*" adlı bölümünü Furuğ Ferruhzad, "*Su*" bölümünü ise İbrahim Gülistan çeker. Aynı yılın yaz ayında asistanlığını yaptığı ve aynı zamanda rol aldığı "*Deniz*" filmi hiçbir zaman tamamlanamamıştır.[47]

4.2.3. Ev Karadır (*Hane Siyah Est*) Filmi

1963 yılında yönetmenliğini Furuğ Ferruhzad'ın yaptığı "Ev Karadır" belgesel filmi Tebriz yakınlarındaki Babakhi Raji Cüzzamlılar Evi'nde geçer. Bu ev,

45 Naficy, **The Industrializing Era**, s. 81.
46 Hamid Dabashi, **Master and Masterpieces of Iranian Cinema**, y.y., DC: Mage Publishers, 2007, s. 45.
47 Bharier, **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, s. 52; Naficy, **The Industrializing Era**, s. 81.

Rıza Şah eşi Farah Pehlevi'nin talebi üzerine yaptırılmıştır. İran'ın ilk cüzzam kolonisi niteliğini taşıyan Babakhi Raji tedavi amaçlı bir tesis olmakla beraber cüzzamlılara sosyal bir çevre oluşturacak bir yer olarak tasarlanmıştır. Lakin böyle bir uygulamayla hastalar toplumdan ve gündelik yaşamdan tecrit edilmişlerdir. *Ev Karadır* filmi, hastalar için tasarlanan yerleşkedeki gündelik yaşamı, hastaların iç dünyalarında ne hissettiklerini, özellikle dönemin ruhunu yansıtan İran'ın bir temsili şeklinde çekilmiştir.[48]

Furuğ Ferruhzad, *Ev Karadır* filmi, Tebriz'deki Babakhi Raji Cüzzamlılar Yerleşkesi'nde cüzamlıların günlük hayatlarına ilişkin her pratiğin yer verildiği, her yaştan ve cinsiyetten insanın kadraja alındığı, kendi sesinden şiirsel metinlerle sunulan bir belgesel filmdir. Film, Muhammed Rıza Şah'ın karısı Farah Diba'nın başkanı olduğu Cüzzamlılarla Yardımlaşma Derneği tarafından finanse edilmiş, Furuğ Ferruhzad'ın şiirsel bakış açısıyla ortaya oldukça çarpıcı bir çalışma çıkmıştır. Dabaşi'nin Furuğ Ferruhzad ile yapılan farklı röportajlardan verdiği alıntılara göre, Furuğ Ferruhzad filmi yaparken rejimi ve toplumu eleştirme niyetlerinin olmadığını belirtmiş olsa da başka bir röportajında devlete bağlı bir kurum tarafından sipariş edilip mali desteğiyle yapılan belgeselin, dönemin rejimi ve hegemonyası sınırları içerisinde kapatılmış, kıstırılmış, tecrit edilmiş İran toplumunu tasvir ettiğini belirtmiştir. Ferruhzad, *Ev Karadır* filminde cüzzamlı insanları ve onların yaşam pratiklerini göstermekle hem cüzzamlıların hayatına dikkat çekmek istemiş ama aynı zamanda Şah rejiminden ıstırabını fazlasıyla çekmiş toplumsal sınıfların bir temsilini göstermeye çalışmıştır. Gösterime girdiği yıl devlet tarafından da memnuniyetle karşılanan film, politik tansiyonun yükselmesi ve rejimin baskılarının arttığı sonraki yıllarda hoşnutsuzlukla karşılanmış ve rejim eleştirisi olarak algılanmıştır.[49]

Siyah-beyaz çekilen *Ev Karadır* belgesel filminde özellikle odaklanılan karakterler yoktur. Belgeselde cüzzamlı kadınların, erkeklerin, çocukların cüzzam evinde günlerinin nasıl geçtiği anlatılır ve bu karelere onların duygu durumlarını ve belki de düşüncelerini yansıtan Furuğ Ferruhzad'ın sesinden yine onun şiirleri eşlik

48 Derya Önder, "Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furuğ Ferruhzad", **Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Deneme**, der. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 68-69.
49 Dabashi, **Master and Masterpieces of Iranian Cinema**, s. 45-46.

eder. Bu karelerin arasına bir erkek anlatıcının sesi girerek cüzzam hastalığı hakkında seyirciye bilgi aktarılır. Film erkek anlatıcının sesi ile başlar ve bu belgesel filmin neden yapıldığı konusunda seyirciyi bilgilendirir. Anlatıcı şöyle der:

> "Bu dünyada çirkinlik kıtlığı yoktur. Eğer insanlar bu çirkinliği görmezden gelirse, belki de daha fazlası olacaktır. Fakat insan bir çare bulandır. Bu ekranda hiçbir insanın inkar edemeyeceği acı ve çirkinlik tasvirleri göreceksiniz. Bu filmi yapanların ümidi ve filmin esin kaynağı bu çirkinliği yok etmek ve kurbanlarına huzur vermektir."[50]

Film, erkek anlatıcının bu sözleriyle başlarken, henüz filmin başında aslında çirkinlik metaforu üzerinden İran ve İran toplumunun içinde bulunduğu duruma gönderme yapmaktadır. Çirkinlik olarak tanımlanan hastalık hali aslında İran toplumunun yaşadığı sorunların bir tezahürü, bu çirkinliği yok edecek olanın yine insanın yani toplumundaki her bir bireyin çabası olacağının mesajı verilir. Furuğ Ferruhzad *Ruşenfikir* dergisine verdiği bir röportajda belgeselin amacının yalnızca cüzzamlıların yaşamına ayna tutmak olmadığını dönemin İran'ında yaşayan bireylerin haleti ruhiyesini cüzzamlı kişi metaforu üzerinden anlatmaya çalıştığını ifade eder. Ferruhzad adı geçen röportajda bunu şöyle dile getirir:

> "Bu film bence hem cüzamlıların hayatım hem de kendi hayatımızı, genel hayattan bir kesit sunarak anlatan bir filmdir. Bu atıl kalmış, inzivaya çekilmiş, ayrı düşmüş, yararsız hale gelmiş, hatta cüzamhane dışında açıkça sağlıklı bir toplumda sağlıklı insanların da olabildiği kapalı ve kuşatılmış her toplumun bir görüntüsüdür, cüzamlı olmadıkları halde bu ruhsal özelliklere sahiptirler. Yolda amaçsızca yürüyen bir gençle filmde duvar kenarında sürekli yürüyen cüzamlı arasında bir farkı yoktur. Bu gencin de bizim bilmediğimiz bir takım sıkıntıları vardır."[51]

Fuurğ Ferruhzad, belgeselin sadece cüzzamlı insanların hayatlarına ayna tutmadığını ifade etmiştir ve filmin ilk görüntüsü cüzzamlı bir kadının aynada kendisine bakışıyla başlar. Böylece Ferruhzad'a göre aynada kendine bakan cüzzamlı kadın aslında sadece kendi suretine bakmıyordur. Aslında "hasta" olduğu için toplumun geri kalanından tecrit edilmiş bir kişinin gerçek sıkıntılarının anlaşılamaması ve atıl bırakılmışlığına bakmaktadır. Furuğ Ferruhzad'la yapılan başka bir röportajda filmin kapatılmış ve kuşatılmış toplum olup olmadığına ilişkin

50 Furuğ Ferruhzad, "ا ست یه امس خانه " (Ev Karadır), (çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=uxvWt1V6WGE, 11Şubat 2019.
51 Furuğ Ferruhzad, **Furuğ Sonsuz Gün Batımında: Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** çev. Kenan Karabulut, der. Behruz Celali, İstanbul, Telos Yayınevi, , 2014, s. 213.

bir soruya verdiği cevabında belgeselin çıkış noktası olduğunu şu şekilde açıklar:

> "Aslında film bu fikre dayanılarak yapıldı... Bu hayat –cüzamlıların hayatı- başka bir yerde de olabilir, başka bir hayat da olabilir. İnsan, gecesini gündüzünü kahvede geçirse de hayatının her köşesine baktığında bir cüzamlıyı kolayca görebilir, kısaca sürekli yürüyen bir cüzamlı var… gidiyor ve geri geliyor… filmin ana fikri de işte buydu… Cüzamlıların hayatı bizim hayatımıza bir örnek olabilir. Sıradan bir adamın hayatından örnek olabilir, bir geçitten geçiliyor ancak sıkıntılarını ne görüyoruz ne de anlıyoruz. Böyle bir düşünceyi filme yerleştirmek istedik. Biliyorsunuz ki filmin başında bir kadın ve bir ayna ile başladık. Bu kadın, hayatını ayna karşısında geçiren bir insanın çıkış noktasıdır..."[52]

İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin Furuğ Ferruhzad ile yaptığı röportajda *Ev Karadır* filmi için yaptığı değerlendirmesi üzerine, Ferruhzad'ın verdiği aşağıdaki yanıt, cüzzamhane ve cüzzamlı insanların aslında bir metafor olarak İran toplumunu simgelediğini göstermektedir:

> "**Bertolucci-** Öyle görünüyor ki siz -cüzam ve cüzamlılar hakkındaki Ev Karadır- filminizde, cüzam meselesinden çok daha öte şeylerden bahsediyorsunuz.
> **Ferruhzad-** Bu çok doğal bir şey. Eğer ben sadece cüzam hakkında bir film yapmak isteseydim bu film sadece cüzam ve cüzamhane meselesiyle sınırlı kalırdı ve haddinden fazla ciddi bir film olurdu, ancak bu yer benim için bir şeyin sıkıştırılmış, küçültülmüş, içinde var olan bütün hastalıkları, rahatsızlıklar ve alışkanlıklarıyla bu geniş dünyanın bir sembolü, bir örneğiydi. Bu filmi yapmak istediğim zaman bu ortama böyle bir bakışla bakmaya çalıştım."[53]

Belgesel, aynada kendine bakan kadın sahnesi başlarken arkadan bir çocuk sesi işitilir ve derslikte ders işleyen cüzzamlı çocuklar ders kitabından Tanrıya kendilerine hayatın mucizelerine bakabildiği gözler çalışabileceği eller, istedikleri her yere gidebilecekleri ayaklar verdiği için şükrederler lakin cüzzamdan dolayı kapatıldıkları, hayattan tecrit edildikleri cüzzamhane dışında gidebilecekleri bir yer yoktur ya da görebilecekleri mucizeler cüzzamhane sınırları ile çizilmiştir. Furuğ Ferruhzad, derslikte cüzzamlı öğrencilere okutulan metinlerin karşısına sadece cüzzamhanenin duvarlarının etrafında günleri sayarak gezinebilen adamın sahnesini, sadece kendisi gibi hasta olanların yan yana dizilip oturabildiği duvar dibindeki yaşlı erkek ve kadınların sahnesini ve bunu bir kader olarak gören hastaların camideki namaz sahnelerini gösterir.

52 **A.g.e.**, s. 220-221.
53 **A.g.e.** s. 215.

Belgeselin son kısmında, öğretmen öğrencilere sorular sorar. Bir öğrenciye işaret eder ve içinde ev kelimesi geçen bir cümle yazmasını ister. Öğrenci ne yazacağını düşünürken başka bir kare girer sahneye. Bu karede tüm cüzzamlılar cüzzamhanenin kapısına doğru yürürler lakin çıkmalarına önlemek için kapı üzerlerine kapatılır. Ardından sahne yine dersliğe döner ve öğrenci tahtaya, "*ev karadır*." yazar ve Furuğ Ferruhzad'ın şu dizeleriyle biter, "*Ey sevginin gücüyle taşan nehir, bize doğru ak, bize doğru ak*."

Furuğ Ferruhzad'ın devletin bir kurumunun talebi üzerine ve mali yardımı ile yaptığı bu belgesel yine Ferruhzad'la yapılan röportajlarda belgeselde aktarmak istediğinin sadece cüzzamlıların hayatı olmadığı ifadesi, belgesel boyunca gerek okuduğu şiirlerle gerekse devlet politikasını ters köşe yaparak eleştirdiği sahnelerle yansıttığı alegorilerle ifade etmeye çalışmıştır. Nasrin Rahimieh, "*Ev Karadır"* ile ilgili makalesinde, Celal Ali Ahmed'in 1962'de dönemin İran toplumunun kendisine ve kültürüne yabancılaştığını savunduğu "Batı Hastalığı*(Gerbzedegi)*" çalışmasına gönderme yaparak, Ferruhzad'ın seyircilere bir ayna tuttuğunu; onlara görmeyi reddettiklerini, haklarından mahrum edilmişliklerini, deforme olmuş, sakat taraflarını göstermeye çalıştığını ifade eder.[54] Maryam Ghorbankarimi filmle ilgili makalesinde ise Ferruhzad'ın "*Ev Karadır*" filminin sadece döneminin İran rejiminin yarattığı yabancılaştırılmış, tecrit edilmiş bir kitle olarak cüzzamlılar topluluğunu yansıtmadığını, aslında hayatında içerisinde kıstırılmışlığı, tecrit edilmişliği yansıttığı için zamanın ve dönemin ötesine taştığını ifade eder.[55]

"*Ev Karadır*" filmi Şah'ın eşi Farah Pehlevi'nin talebi üzerine Cüzzamlılar Derneği için yapılan devlet sponsorlu bir belgesel filmi olmasına rağmen içerdiği derin sosyal eleştiriler filmin birkaç özel gösterim haricinde neredeyse hiçbir halka açık alanda gösterime girememiştir, pek çok yerde gösterimi engellenmiştir. Özellikle politik ve toplumsal krizlerin had safhaya ulaştığı 1970'lerin başında eleştirilerin ana ekseni rahatsız verici görüntüler içeren ki bu görüntüler cüzzamlı

54 Nasrin Rahimieh, "Capturing the Abject of the Nation in The House is Black", **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry**, der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, London and New York, I.B. Tauris, 2010, s. 126-127.

55 Maryam Ghorbankarimi, "The House is Black: A Timeless Visual Essay", **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Wman and Feminine Pineer of New Persian Poetry**, der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, London and New York, I.B. Tauris 2010, s.148.

hastaların suretleridir, bir filmin neden insanlara sunulmak istendiğidir. Film hükümeti de rahatsız etmeye başlar ve 1973'te Furuğ Ferruhzad'ın belgeselinde dikkat çektiği sosyal sorunlara ilişkin eleştirileri örtmek ve hükümetin prestijini onarmak amaçlı, yine hükümetin siparişi üzerine "*Ev Aydınlıktır*" filmi çekilir. [56]

Ferruhzad'ın Modern İran sinemasında belgesel film türünün kilometre taşlarından biri olarak görülen "*Ev Karadır (Hane Siyah Est)*" belgeseli uluslararası alanda ödülle dönmüştür. Film, sinematografik kalite ve sanatsal değerinin yanı sıra dönemin sosyal sorunlarına cüzzamlı hasta temsilleri üzerinden eleştiri sunması açısından oldukça ses getirmiştir. Hem sanat hem de hükümet çevresinde infial diyebileceğimiz bir etki yaratmıştır.[57]

56 Önder, **a.g.e.,** s. 72.
57 Hillmann, **Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, s. 42-43.

SONUÇ

Bu çalışmada hem şiirleriyle hem de belgeselleri ile İran'ın Kaçarların çöküşüyle başlayan Pehleviler döneminde daha hızlı bir biçimde devam eden politik ve toplumsal dönüşümlerini, İran'daki ataerkil sistemi eleştirerek gösteren Furuğ Ferruhzad'ın sanat çalışmaları incelenmiştir.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde Furuğ Ferruhzad'ın sanat çalışmalarındaki dönemin siyasetine ve toplumuna ilişkin ifadelerini analiz edebilmek için öncelikle İran'daki sosyo-politik dönüşümlerin Kaçarların çöküş döneminden İran İslam Cumhuriyeti'ne kadar olan dönemi incelenmiştir. Bu dönem aralığına bakıldığında Kaçar yönetimindeki keyfiliğin ve ülkedeki yönetilemezliğin 19. yüzyılın başında reform çabalarını beraberinde getirdiği görülmüştür. İran, Kaçarların çöküşünü engellemek için yapılan reformlarla, devlet kurumlarında Batı'ya yetişecek bir modernizasyon süreci yaşarken, aynı zamanda Avrupa'ya öğrenci göndermelerle başlayan ve Darülfünun'un kurulmasıyla devam eden fikri ve kültürel anlamda geleneksel entelektüel sosyal sınıftan farklı bir toplumsal sınıfın ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. İran'ın uluslararası ekonomik düzene entegre olma çabaları toplumsal sınıfların dönüşümüne sebep olmuş, işçi sınıfının, yeni orta sınıfın doğuşu ve bu dönüşümler içerisinde kadınların da kendi seslerini duyurmaları ve örgütlü mücadele vermeye başlamaları aynı döneme denk düşmüştür. Dolayısıyla gerek toplumsal ve siyasi gerekse kültürel dönüşümler ve modernizasyon süreci Pehleviler döneminden çok daha önce Kaçarlar döneminde başlamış, Pehleviler döneminde modernizasyon süreci devlet ve toplumun her zerresine işlemiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Furuğ Ferruhzad'ın şiir çalışmalarının edebi ve politik arka planını anlayabilmek için modern İran Edebiyatı, edebiyatçıların ve özellikle şairlerin politik mücadele içerisindeki yeri ve toplum meselelerine şiirler yoluyla nasıl müdahil oldukları incelenmiştir. 19.yüzyılda başlayan modernizasyon çabaları Avrupa'dan dönen ve Darülfünun'da yetişen öğrenciler, Avrupa'daki kitapların tercüme edilmesi, matbaanın ülkeye girişiyle gelen matbuat kapitalizmi ve gazeteler toplumsal katmanlardaki kültürel ve politik dönüşümlerin en önemli faktörlerinden olmuştur. Tüm bu gelişmeler işçilerden kadınlara, çarşıdan

entelektüellere toplumun farklı kesimlerinin siyasallaşmasını hızlandırmıştır. Özellikle içinde yazar, şair ve sanatçıların yer aldığı entelektüeller, aydınlar gazeteler yolu ile okuma-yazma bilmeyenlere dahi ulaşarak kitleleri Meşrutiyet fikirleri doğrultusunda harekete geçirmeye çalışmışlardır.

Entelektüel ve sanatçıların gazete yoluyla halka ulaşma çabası, Meşrutiyet fikirlerinin Fars düzyazısı ve şiirleri aracılığıyla aktarılmaya çalışılması beraberinde dilde sadeleşmeyi, Fars düzyazı ve şiirinin yeni kelimelerle tanışmasını sağlamıştır. Böylece İran'ın klasik şiirinin biçim ve içeriğinden kopuşları yaşanmıştır. İran şiirine özgürlük, eşitlik, insan hakları, kadınlar ve işçiler girmeye başlamış, yeni içerikler vezin gibi geleneksel biçimleri de kırmayı gerektirmiştir. Sanatçının toplum üzerinde sorumluluğu olduğunu ve edebiyatçıların dönemin sosyo-politik meselelerini sanat çalışmalarında bir görevi yerine getirircesine yer vermesi gerektiğini savunan Edebiyatta Bağlılık akımı da giderek edebiyatçıları ve toplumu mobilize etmeye başlamışlardır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Furuğ Ferruhzad'ın da eleştirel belgesel çalışmaları ile yer aldığı İran Sineması'nın politik tarihi incelenmiştir. Nasıl 19.yüzyılın ilk yarısında matbaanın gelişi İran Edebiyatı'nın modernizasyonunda ve şiirin siyasallaşmasında önemli bir noktayı temsil etmişse, 19.yüzyılın sonlarında ülkeye giren sinematografi de İran sinemasının doğuşu ve sinemanın gerek rejim tarafından gerekse rejim karşıtı entelektüeller tarafından bir propaganda ve siyasi fikirleri benimsetme aracı olarak görülmesinde önemli bir dönüm noktasını temsil etmiştir.

İran'a sinematografinin gelişiyle, sinema önce sarayda ardından halka açık sinema salonlarıyla çok daha geniş kitlelere ulaşmıştır. Pehleviler döneminde ise devlet destekli ve müdahaleli filmler rejim tarafından ülke modernizasyonunun ideolojik devlet aygıtına dönüşmüştür. Sinemanın bu etki alanının keşfi sinema endüstrisi ve sanatında devletin müdahalesi için gerekli olan hukuki ve bürokratik düzenlemeleri ve sansürü de beraberinde getirmiştir. Rejim eleştirisinde bulunan ya da toplumsal huzursuzlukları dile getiren filmler yasaklanmış, modern yaşam tarzı ve kentlilik ön plana çıkarılmış, kent ve kırsal arasındaki gerilim örtbas edilmiştir.

Rejimin sansürlerle denetlemeye ve müdahale etmeye çalıştığı sinema sanatına ve *Film-i Farsi* türüne bir tepki niteliğinde bu kez yine devlet destekli

belgesel yapımlarında yer alan bir grup entelektüel sanatçının yapmaya başladıkları belgeseller ile sanatsal yönü yüksek eleştirel bir alternatif sinema doğmuştur. Çoğu sol görüşlü olan ve örgütlü olarak siyasi mücadele de vermiş olan sanatçılardan oluşan bu entelektüel kitlede yer alan Furuğ Ferruhzad da yönetmen ve senarist olarak yer aldığı belgesel filmlerle dönemin toplumsal sıkıntılarına dikkat çekmiştir.

Yeni Şiir'e katkı sunan Furuğ Ferruhzad kadın kimliğini, toplumun sancılarını, rejim eleştirilerini ve hayalini kurduğu başka bir dünya tasvirini şiirlerine yansıtmıştır. Furuğ Ferruhzad yaşadığı dönemde şiirleri ile politik olarak görülmeyen özel alana ilişkin toplumsal cinsiyet problemlerini kendi deneyimleri üzerinden dile getirmiş, şiirlerindeki kadın temsilleri üzerinden dönemin İran'ındaki toplumsal cinsiyet kodlarını göstermiş, kendisine bir kız çocuğu, bir kadın, bir anne, bir eş olarak biçilen rolleri tartışmış ve eleştirmiştir. İlk üç şiir kitabı olan "*Tutsak*", "*Duvar*", "*İsyan*"da yukarıda belirtilen kadınlık rollerini çarpıcı bir biçimde ve kendisinden önceki kadın şairler tarafından cesaret edilememiş cinsiyet meselelerini dile getirmiştir.

Furuğ Ferruhzad feminist bir kimliğe sahip olmamasına rağmen şiirlerinde feminist bir eylemsellik icra etmiş, bir duruş sergilemiştir. Furuğ Ferruhzad, kişisel hayatından deneyimlediği olaylar üzerinden İran kadınının erkek egemen iktidar altında ezilişini yansıtmış, "kişisel/özel olan politiktir" teorisi yıllar öncesinde şiirlerinde politik bir bilinçle olmasa dahi bir isyan, ataerkil kadın anlayışına muhalefet etme bağlamında ifade etmesi açısından oldukça kayda değerdir.

Sanatın birçok yönüyle ilgilenen Ferruhzad sadece şiire değil, İran sinemasına da esin kaynağı olmuştur. Birçok filmin yapımında yer alan Ferruhzad, türünün öncüsü diyebileceğimiz belgesel filmi "*Ev Karadır*" ile hem sinema tekniğine ve tarzına getirdiği yeniliklerle katkılar sunmuş hem de dönemin İran toplumunun cüzzamlı hastalar üzerinden fotoğrafını çekmiştir. Dönemin hem *Film-i Farsi* yani yerli ticari sinemasına hem de devlet müdahaleli rejim propagandası yapan filmlere bir alternatif niteliğinde Yeni Dalga İran Sineması'na öncülük eden Entelektüel Sineması'nın temsilcilerinden olmuştur.

Furuğ Ferruhzad, hayattaki duruşu, sanat anlayışı ve düşünce dünyasıyla döneminin birçok entelektüelinden oldukça farklı olmuş, cesur, yaratıcı ve üretken tavrıyla İran tarihinde ve kültüründe unutulmayacak izler bırakmıştır. Kısa bir ömre

sanat yoluyla mücadelesini sığdıran Furuğ Ferruhzad, hayatındaki erkeklerle ve toplumun erkek egemen zihniyetiyle mücadelesini, kendinden ve yaşamından bahsederek şiirine taşımıştır. Modern İran edebiyatının inşasında kayda değer katkılar sunmuş, şiirde kadına kendini ifade etme alanı bırakmayan eril İran şiirinde ezberleri bozarak, modern İran şiirine kadının sesini taşımıştır.

KAYNAKÇA

Abrahamian, Ervand: **Iran Between Two Revolutions**, New Jersey, Princeton University Press, 1982.

Abrahamian, Ervand: **Modern İran Tarihi**, çev. Dilek Şendil, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, , 2008.

Abidini, Hasan-i Mir: **İran Öykü ve Romanının Yüzyılı I**, çev. Doç.Dr. Derya Örs, Ankara, Nüsha Yayınları, 2002.

Abidini, Hasan-i Mir: **İran Öykü ve Romanının Yüzyılı II**, çev. Doç.Dr. Hicabi Kırlangıç, Ankara, Nüsha Yayınları, 2002.

Acar-Savran, Gülnur: **Beden Emek Tarihi: Dialektik Bir Feminizm İçin**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Adda, Jacques: **Ekonominin Küreselleşmesi**, çev. Sevgi İneci, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Aktaş, Cihan: **Şark'ın Şiiri: İran Sineması**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2005.

Alishan, Leonardo P.: "Ten Poems by Nima Yushij", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C. XX, N:1-4, 1979.

Alishan, Leonardo P.: “Seven Poems by Mehdi Ahavan-e Sales”,

Major Voices In Contemporary Persian Literature, der. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C.XX, N:1-4, 1979.

Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümertekin 4.bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.

Amanat, Abbas: **Iran: A Modern History**, New Haven and London, Yale Univesty Press, 2017.

Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler**, İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

Arıkan Sinkaya, Pınar: **İran İslam Cumhuriyeti'nde Kadın Meselesi ve İslamî Feminist Hareket**, Akademik Ortadoğu Dergisi, C.V, No:1, 2010.

Aydoğmuşoğlu, Cihat: **Abbas Mirza (1789-1833) ve Dönemi**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.IV, N:19, 2012.

Betton, Gerard: **Sinema Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları Yeniyüzyıl Kitaplığı, çev. Şirin Tekeli, 1990.

Bharier, Mehri: **Forugh Farrokhzad Persian Poetness and Feminist**, (Çevirimiçi), Durham University 1978, http://etheses.dur.ac.uk/9817/.

Dabashi, Hamid: "Forugh Ferrukhzad and Formative Forces In Iranian Culture", Forugh **Ferrukhzad A**

Quarter-Century Later, der. Michael C. Hillmann, University of Texas at Austin, Dept. of Oriental & African Lang, Literature East and West, 1988.

Dabashi, Hamid: **İran: Ketlenmiş Bir Halk**, İstanbul, Metis Yayınları, çev. Emine Ayhan, 2007.

Dabashi, Hamid: **Master and Masterpieces of Iranian Cinema**, y.y., DC: Mage Publishers, 2007.

Dabashi, Hamid: "The Poetics of The Politics: Commitment in Modern Persian Literature", Society of Iranian Writers**, International Society for Iranian Studies**, C. XVIII, N:2/4, (Bahar-Güz)1985.

Dabashi, Hamid: **The World of Persian Literary Humanism**, Massachusetts, Harvard University Press, 2012.

Djalili, M.-R., Kellner, Thierry: **İran'ın Son İki Yüzyıllık Tarihi**, çev. Reşat Uzmen, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık, 2011.

Donovan, Josephine: **Feminist Teori**, çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek- Fevziye Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Eyüboğlu, İsmet Zeki: **İran Edebiyatı**, İstanbul, Pencere Yayınları, 2007.

Fard, Pouneh Abdollahı: "Pers Şiirinde Klasik Şiirden Modern Şiire Geçiş Süreci", **Erzurum Teknik Üniversitesi**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, N: 3, 2018.

Farhadpour, Lily: "Women, Gender Roles, Media and Journalism", **Women, Power and Politics in 21st Century Iran**, der. Tara Povey and Elaheh Rostami-Povey, New York, Routledge, 2016.

Ferruhzad, Furuğ: **Furuğ Sonsuz Gün Batımında: Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar,** çev. Kenan Karabulut, der. Celali, Behruz, İstanbul, Telos Yayınevi, 2014.

Ferruhzad, Furuğ: **Dünya Sevmek İçin Çok Küçük: Mektuplar-Söyleşiler** çev. ve der. Kenan Karabulut, İstanbul, Gri Yayınevi, 2006.

Ferruhzad, Furuğ: **Yaralarım Aşktandır**, çev. Haşim Hüsrevşahi, İstanbul, Kanguru Yayınları, 2009.

Ferruhzad, Furuğ: **Yeryüzü Ayetleri**, çev. Makbule Aras, İstanbul, Can Yayınları, 2008.

Ferruhzad, Furuğ: "خانه کاست یا مس" (Ev Karadır), (çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=uxvWt1V6WGE, 11Şubat 2019.

Feure, Elie: **Sinema Sanatı**, çev. Metin Gönen, İstanbul, Es Yayınları, 2006.

Fontana, Benedetto: **Hegemonya ve İktidar: Gramsci ve Machiavelli Arasındaki İlişki Üzerine**, çev. Onur Gayretli, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2013.

Garthwaite, Gene R.: **İran Tarihi, Pers İmparatorluğu'ndan Günümüze**, çev. Fethi Aytuna, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2011.

Garthwaite, Gene R.: **The Persians**, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Ghorbankarimi, Maryam: "The House is Black: A Timeless Visual Essay", der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Wman and Feminine Pineer of New Persian Poetry**, London-New York, I.B. Tauris and Co Ltd., 2010.

Green, Nile: "Stones from Bavaria: Iranian Lithography in its Global Contexts", **International Society of Iranian Study**, C. XLIII, N: 3, 2010.

Habermas, Jürgen: **Kamusallığın Yapısal Dönüşümü**, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Hakimi, İsmail: **Çağdaş İran Şiiri,** çev. Şadi Aydın, Ankara, İskenderiye Kitaplığı, 2012.

Hanisch, Carol: **Kişisel Olan Politiktir: Radikal Feminizm Üzerine**, çev. Halil Duranay, İstanbul, Kült Neşriyat Yayınevi, 2013.

Hanisch, Carol: "Personal Is Political", (çevrimiçi),

http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html, 15 Şubat 2019.

Hillmann, Michael C.: **A Lonely Woman: Forugh Ferrukhzad and Her Poetry**, Washington, Mage Publishers and Three Continents Press, 1987.

Hillmann, Michael C.: "Four Poems by Nader Naderpur", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, der. Michael C. Hillmann, **Literature** EAST and WEST, C. XX, N:1-4,1979.

Hillmann, Michael C.: "Forugh Farrukhzad: A Chronology", **Forugh Farrukhzad: A Quaarter Century Later**, der. Michael C. Hillmann, Austin, Literature East and West, 1988.

Hillmann, Michael C.: "Six Poems by Ahmad Shamlu", **Major Voices In Contemporary Persian Literature**, Ed. by. Michael C. Hillmann, Literature EAST and WEST, C. XX, N:1-4,1979.

Horkheimer, Max, Adorno, W. Theodor: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadğan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2014.

Ives, Peter: **Gramsci'de Dil ve Hegemonya**, çev. Ekrem Ekici, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.

İsti'lami, Muhammed'i: **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir**

İnceleme, çev. Mehmet Kanar, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Laleh, Abdolhossein: **Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri**, İstanbul, Dört Mevsim Yayıncılık, 2015.

Katouzian, Homa: **The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran**, Haven and London, Yale University Press, 2010.

Kanar, Mehmet: **Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, s.1999.

Kanar, Mehmet: **Modern İran Şiiri Antolojisi**, İstanbul, Şule Yayınları, 1999.

Kanat, Fatin: **İran Sinemasında Kadın**, Ankara, Dipnot Yayınlar, 2007.

Karadeniz, Yılmaz: **İran'da Tercüme Faaliyetleri ve İran'da Tercüme Edilen İlk Kitaplar (1830-1904)**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.V, N:.21, 2012.

Karimi- Hakkak, Ahmad: **Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran**, Salt Lake City, University of Utah, 1995.

Kedkeni, Muhammed Rıza Şefi'i: **Fars Şiirinin Dönemleri: Meşrutiyetten Saltanatın Yıkılışına Kadar**, çev. Yaşar Yeşim Amaç, Serpil Koç Konuksever, Esra Çakar, Ali Güzelyüz, İstanbul, Demavend Yayınları, 2017.

Keddie, Nikki R.: **Modern Iran: Roots and Results of Revlution**, New Haven and London, Yale University Press, 2006.

Keddie, Nikki R.: "Class Structure and Political Power in Iran since 1796", State and Soociety in Iran, **International Societies of Iranian Studies**, C.XI, N:.1/4, 1978.

Kubickova, Vera: "Persian Literature of 20th Century", **History of Iranian Literature**, der. Jan Rypka, Doordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1968.

Milani, Farzaneh: **Words Not Swords: Iranian Women Writers and The Freedom Movement**, New York, Syracuse University Press, 2011.

Naficy, Hamid: **A Social Histrory of Iranian Cinema, C.I, The Artisanal Era, 1897-1941**, USA, Duke University Press Books, 2011.

Naficy, Hamid: **A Social Histrory of Iranian Cinema, C. II, The Industrializing Era, 1941-1978**, USA, Duke University Press Books, 2011.

Nafisi, Hamid: "İran Sineması", **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Nwell-Smith, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

Najmabadi, Afsaneh: **Women with Mustaches and Men without**

Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2005.

Nezam-Mafi, Mansoureh E.: "Qajar Iran", **The Oxford Handbook of Iranian Histroy**, der. Touraj Daryaee, Newyork, Oxford University Press, 2012.

Önder, Derya: "Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furuğ Ferruhzad", der. Hüseyin Köse, **Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Deneme**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Paidar, Parvin: **Women and The Political Process in Twentieth Century Iran**, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Poudeh, Reza J., Shirvani, M. R.: "Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview", **International Society of Iranian Studies**, C. XLI, N: 3, Taylor & Francis Goup, 2008.

Pour, Mahrokh Shirin: **Tarihsel Gelişimi Işığında İran Sineması**, İstanbul, Es Yayınları, 2007.

Rahimieh, Nasrin: "Capturing the Abject of the Nation in The House is Black", der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry**, London-New York, I.B. Tauris

and Co Ltd., 2010.

Rostami-Povey, Elaleh: "The Women's Movements in its Historical Context", **Women, Power and Politics in 21st Century Iran**, der. Tara Povey and Elaheh Rostami-Povey, New York, Routledge, 2016.

Sadr, Hamid Reza: **Iranian Cinema, A Political History**, New York, I. B. Tauris, 2006.

Saeed, Zeydabadi-Nejad: **The Politics of Iranian Cinema: Film and Society In The Islamic Republic**, London and Newyork, Roudledge Taylor and Fransic Group, 2010.

Sedghi, Hamideh: **Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling**, New York, Cambridge University Press, 2007.

Sever, Can: "İran Sinema Tarihi, Övgü Gökçe ile İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine"**, Sinefil**, (çevrimiçi)http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf, 05.01.2019.

Soroudi, Sorour: "Poet and Revolution: The Impact of Iran's Constitutional Revolution on the Social and Literary Outlook of the Poets of the Time: Part I", **International Society of Iranian Study**, C. XII, N:1/2, 1979.

Talattof, Kamran: **The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature**, New York,

Syracuse University Press, 2000.

Talattof, Kamran: "Personal Rebellion and Social Revolt in the Works of Forugh Farrokhzad: Challenging the Assumptions ", **Forugh Farrokhzad Poet of Modern Iran: Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry**, der. Dominic Parviz Brookshaw and Nasrin Rahimieh, London and New York, I.B. Tauris, 2010.

Tarlan, Ali Nihat: **İran Edebiyatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1944.

Wood, Ellen Eiksins: **Sermaye İmparatorluğu**, Ankara, Epos Yayınları, 2006.

Yıldırım, Nimet: **İran Kültürü**, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2016.

Yıldırım, Nimet: "Fars Şiirinde Nima Çağının Devreleri", **İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası**, N:19, 2011-2012.

Yıldırım, Nimet: "Furûğ-i Ferruhzâd ve Şiiri", A.Ü. **Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, N: 12, 1999.