



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet AYTEKİN

Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayı Filmlerinde Kadının Temsili

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Mehmet AYTEKİN

Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayı Filmlerinde Kadının Temsili

Danışman

Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Mehmet AYTEKİN'in bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Sibel KARADUMAN (İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY (İmza)

Tez Başlığı:	Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili
--------------	---

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 17/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 27/06/2019

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

Mehmet AYTEKİN



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM DEVİRİM SONRASI İRAN (1979-1989)

1.1. Devrim Sonrası İran’a Genel Bakış.....	10
1.2. Politik Yapı.....	12
1.3. Sosyoekonomik Yapı.....	16
1.4. Eğitim Durumu	20
1.5. İdeolojik Yapı	29
1.6. Kadının Konumu	34

İKİNCİ BÖLÜM DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASI (1979-1989)

2.1. Devrimin İlk Yıllarında Sinema	40
2.2. Dönemler	42
2.2.1. Modern Dönem (1960-1978).....	42
2.2.2. Geçiş Dönemi (1978-1982)	46
2.2.3. Sağlamlaştırma Dönemi (1983-1986)	50
2.2.4. Olgunluğun Sancıları (1987-1994).....	54
2.3. Kadının Sinematik Yapılandırılması	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADININ SİNEMATİK OLARAK ÜRETİMİ/YENİDEN ÜRETİMİ

3.1. Eril Sinematik Bakış ve Klasik Anlatı.....	65
3.2. Mit Kavramı ve Mitin Sinemada Kullanım Biçimleri.....	69
3.3. İslam'ın Mit Kavramına Yaklaşımı ve Sinematik Tutumu	76
3.4. Behram Beyzayi Sinemasında Mitik Anlatıyı Oluşturan Değerler	84
3.4.1. Taziye Sanatı	86
3.4.2. Mitoloji	90
3.4.3. Tiyatro	94

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BEHRAM BEYZAYİ SİNEMASINDA MİTİK UNSURLAR VE FİLMLERİNİN ANALİZİ

4.1. Behram Beyzayi'nin Biyografisi	98
4.2. Behram Beyzayi'nin Filmografisi	99
4.3. İran'daki Egemen Kadın İmgesinin Beyzayi Sineması Üzerinden Eleştirisi	99
4.3.1. <i>Tcherike-ye Tara</i> (Tara'nın Baladı) Filminin Analizi – 1979	103
4.3.2. <i>Bashu, Gharibeye Koochak</i> (Başu, Küçük Yabancı) Filminin Analizi – 1989.....	114
SONUÇ	128
KAYNAKÇA	134
ÖZGEÇMİŞ	143

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CIA	Central Intelligence Agency/Merkezi İstihbarat Teşkilatı
FSV	Farabi Sinema Vakfı
KGİGM	Kalkınma ve Görsel-İşitsel İşbirliği Genel Müdürlüğü
KİRB	Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı
SAVAK	Sazman-e Ettela'at va Amniyat-e Keshvar/Ulusal Güvenlik ve İstihbarat Örgütü
TUDEH	Hizb-i Tude-yi İran/İran Kitlelerinin Partisi
ÜDD	Üretim ve Destek Departmanı
Vb.	Ve benzeri
Vd.	Ve diğerleri
Vs.	Vesaire

ÖZET

Devrim öncesi ve sonrası İran'ın toplumsal dinamikleri incelendiğinde, ulusal düzeyde, bir belirsizlik hâlinin varlığı dikkat çekmekte ve bu belirsizliğin sinemaya yansıdığı görülmektedir. Bakışın erilliği ve ataerkil ideolojinin sinemayı biçimlendirme yönelik tutumu, kadının dezavantajlı bir yapıda sunumuna yol açmakta ve dolayısıyla, kamusal alan ile sinematik alan arasındaki gerçeklik bağının koptuğu anlaşılmaktadır.

Devrim öncesi sinemada klasik anlatının etkisi altında kalan kadın karakterler, teşhircilik ve ötekilik kavramları ile mücadele etmekte; devrim sonrasında ise teşhir edilen bedenlerin bu kez kapanmaya zorlandığı ve ötekilik kavramının İslamileştirildiği görülmektedir. Bunun sonucunda, ataerkil ideolojinin sembolik gücünün yeniden üretildiği bir alan olan sinemada birtakım açmazlar oluşmakta ve kadının aleyhine bir dolaşımın kimlik sorununa neden olduğu ortaya çıkmaktadır.

Behram Beyzayi'nin sinematik anlatısında ataerkil ideolojinin normatif tutumlarına karşı bir eleştiri olgusunun varlığı belirginleşmekte ve kadın karakterlerin erkeklerden bağımsız bir biçimde ve gerçeklik düzeyinde temsil ediliyor hâli dikkat çekmektedir. Devrim öncesi ve sonrasında, rejimlerin geliştirdiği politikaların sonucunda, idealize edilmiş kadını geleneksel bağlamından koparan Beyzayi, kadın karakteri biricik hâle getirerek kendisini temsil etmesine olanak sağlamakta ve bu bağlamda çağdaşlarından farklılık taşıdığı düşünülmektedir.

İlgili çalışmada, Beyzayi'nin sinematik anlatısının ataerkil ideolojiye karşı gelişmesinden dolayı, Beyzayi'nin devrim sonrası dönemdeki iki filmi olan *Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı - 1979) ve *Bashu, Gharibeye Koochak* (Bashu, Küçük Yabancı - 1989) yargısal örneklem olarak ele alınmakta ve feminist eleştirel söylem analizinden faydalanılarak toplumsal cinsiyet ve eşitsizlikler bağlamında değerlendirilmektedir. Beyzayi sinemasının mitik anlatı perspektifinde kadın karakterleri ön plana çıkardığının ve ataerkil ideolojinin geliştirdiği sinematik kuralları kendilerine aktardığı düşüncesinin desteklendiği çalışmada, sinemada kadının yanlış temsili sorununun çeşitli toplumsal verilerle ilintili olduğu belirginleştirilmekte ve biyolojik cinsiyetler üzerinden oluşan farklılıkların toplumsal cinsiyet normlarıyla yeniden üretilerek kadını ötekileştirdiği sonucu ortaya koyulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Behram Beyzayi, Ataerkil İdeoloji, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Eleştirel Söylem Analizi, İran Sineması.

SUMMARY

WOMEN IN IRANIAN CINEMA ON POST-REVOLUTION ERA: THE REPRESENTATION OF WOMEN IN BAHRAM BEIZAI'S MOVIES

When the social dynamics of Iran before and after the revolution are examined, the presence of a state of uncertainty at the national level draws attention and it is seen that this uncertainty is reflected in the cinema. The masculinity of view and the attitude of male-dominated ideology towards shaping the cinema leads to the presentation of women in a disadvantaged manner, and it is understood that the connection between public sphere and cinematic space is broken.

Women characters who are under the influence of classical narrative in pre-revolutionary cinema struggle with the concept of exhibitionism and otherness; after the revolution, it is seen that the unrolled bodies were forced to veil this time and the concept of otherness was Islamized. As a result, in the cinema, a field where the symbolic of male-dominanced ideology is reproduced, a number of impasses are formed and it is revealed that a movement against women leads to identity problems.

In the cinematic narrative of Bahram Beizai, the existence of criticism against to the normative attitudes of male-dominanced ideology and it is noteworthy that women characters are represented in a level that is independent of men and at the level of reality. As a result of the policies developed by the regimes before and after the revolution, Beizai, which cuts-off the idealized women from traditional context, allows women represent to herself by making women character unique, and in this context it is thought that Beizai is different from his contemporaries.

In this study, due to the development of Beizai's cinematic narrative against to male-dominance ideology, two films of Beizai's in the post-revolutionary era *Tcherike-ye Tara* (Ballad of Tara - 1979) and *Bashu, Gharibeye Koochak* (Bashu, Little Stranger - 1989) are taken as a judgement sampling and evaluated in the context of gender and inequalities through the use feminist critical discourse analysis. In addition, which supports the idea that Beizai's cinema has brought women characters to the fore in the perspective of mythic narrative and that they convey cinematic rules are developed by male-dominance ideology, it is revealed that the problem of misrepresentation of women in cinema is related to various social data.

Keywords: Bahram Beizai, Male-dominance Ideology, Gender, Feminist Critical Discourse Analysis, Iranian Cinema.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmamın öncesinde, gerekli hazırlıkları yapmama ve yazmak için önümdeki engelleri kaldırmama karşın, hayatın bazen istediğim gibi geçmeyeceğini daha iyi anladığımı belirtmek isterim. Bu süreçte toparlanmak biraz zor oldu, ancak sonrasında tezimi tamamlayabildiğim ve kendimi bir nebze olsun gerçekleştirebildiğim için mutlu hissediyorum. İlk olarak, tezin kapsamının haricinde ve öncesinde, akademik anlamda desteğini sıkça hissettiğim ve üretme konusunda benden sabrını, ilgisini ve heyecanını esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA'ya teşekkür eder, onunla çalışmaktan fazlasıyla keyif aldığımı beyan ederim. Emeklerine onlarca kez minnettarım. Ardından, desteğini her daim hissettiğim, motive olmam konusunda beni yalnız bırakmayan ve hayatımın her aşamasında bana çokça kez yardımcı olan biricik eşim Büşra PATİZ AYTEKİN'e çok teşekkür ederim, o olmasaydı belki bugün bu tezi bile yazamıyor olurum, çokça minnettarım. Son olarak, başta annem olmak üzere, bende emeği fazla olan ve bugünlere gelmemde payları olduğunu düşündüğüm biricik aileme, akademik anlamda belli bir yeterliliğe sahip olmamda büyük payları olan hocalarıma ve son olarak ailemize tez yazım sürecinde dahil olan ve evimize renk katan kedimiz Meloş'a teşekkür ederim. İyi ki varsınız.

ÖNSÖZ

İlgili çalışmada, devrim öncesi ve devrim sonrasında meydana gelen değişimler kıyaslama kaygısı güdülerek ve aralarındaki bağ ortaya konularak ele alınmakta, kadınların bu gelişmeler ışığında dezavantajlı konuma gelerek kamusal alandan izole edildikleri anlamına ulaşılmaktadır. Sinema da ilgili alanlardan biri olarak belirtilmekte ve kadının dezavantajlı konumunun, görsel teknikler vasıtasıyla, yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Dil ve söylem bakımından erilleştirilmiş bir toplumun varlığına atıfta bulunan bu çalışmada, oluşturulmuş ideolojik yapının dil ve söylemi şekillendirdiği görülmekte, biyolojik cinsiyetlere dayandırılarak oluşturulan toplumsal cinsiyet örüntülerinin oluşum evresinde dil ve söylemin etkisi üzerinde durulmaktadır. Ataerkil düzenin/ideolojinin biyolojik cinsiyetler üzerinden gerçekleştirdiği kategorizasyonun salt bir cinsiyet lehine gelişmesi ve öteki kavramını çeşitli alanlarda yeniden üretmesi yine tezde üzerinde durulan bir diğer konu olarak belirtilmektedir.

Behram Beyzayi sinemasının üretilen/üretilmiş kadın-erkek eşitsizliğini gerçek zaman-mekan düzleminden ayırarak işlediğinin ve bu eşitsizliklerin altındaki sebepleri ele aldığıın aktarıldığı tezde, feminist eleştirel söylem analizinin birtakım kaynaklarına başvurularak toplumsal cinsiyet ve eşitsizlikler temalı bir inceleme bütünü yer almakta ve bu bağlamda eşitsizlik pratiklerinin klasik anlatı sinemasında nelere dayanarak üretildiği, Beyzayi sinemasında ise karşıt anlatıların hangi aşamalardan geçerek oluşturulduğu yine bu çalışma içerisinde değerlendirilen bir diğer nokta olarak yorumlanmaktadır.

GİRİŞ

1979 yılında gerçekleştirilen ve ülkedeki tüm siyasi oluşumları bir çatı altında toplayan devrimin arkaplanına bakıldığında, devrim öncesinde Şah rejiminin monarşik bir yönetim anlayışını benimsediği ve rejimini desteklemek adına toplum dinamiklerini kendi lehine kullandığı görülmektedir. Devrim öncesinin son dönemleri irdelendiğinde, Pehlevi yönetiminin halk arasında bir sınıfsal yapı oluşturduğu dikkat çekmekte ve bu yapının ekonomik, politik ve sosyal statü bağlamında keskin bir ayrıma neden olduğu görülmektedir. Dabashi (2008: 160), sürecin ekonomik ve sosyolojik boyutuna değinmekte, Ayetullah Humeyni'nin şiilik merkezinde radikal İslamcılık vaadinin, zaten dengesiz bir ekonomi ve sınıf bilincinin olduğu İran'da karmaşa hali yarattığından söz etmektedir.

Dabashi'ye (2008: 160) göre, Arap-İsrail savaşı ve beraberinde gelen ambargolar - özellikle petrol temelli ambargolar, ki İran bu süreçte aşırı bir gelir elde etmiştir- Şah rejiminin dengesiz bir biçimde harcama yapmasına sebep olmaktadır. Bahsedilen sınıfların mensuplarının ekonomik olarak gelir elde etmesine karşın kırsal ve köylerde yaşayan halkın fakirleşmesi, hızlı ve kontrolsüz bir kentleşme, kapitalist sisteme entegre olma sürecinde tüccar sınıfın kısmen küstürülmesi, ruhban sınıfının kapitalist süreçten endişesi ve kayıp yaşama anlamında tedirginleşmesi, Şah'a karşı bir kin besleyen ve devrim kanadının teorik anlamda zeminini hazırlayan seküler ve entelektüel sınıfın girişimleri, devrimi hazırlayan sac ayaklarından bazıları olarak yorumlanmaktadır. Bununla beraber Dabashi (2008: 161), devrim unsurlarının tek bir seferde oluşmadığını, 1953'teki CIA destekli darbenin girişimiyle başlayan sürecin 1963'te Humeyni önderliğinde gerçekleştirilen ayaklanma ile şekillendiğini, 1971'deki Siahkal¹ isyanı ile Şah'a karşı olan nefretin zirveye ulaştığını ve ABD ile yaşanan rehine krizinin etkisiyle beraber Humeyni'nin etkisini artırarak devrimi gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Humeyni'nin bu süreçte Şah'a karşı olan tüm unsurları bir çatı altında toplayabilmesi ve diğer fraksiyonların temsiline -geçici bir süre- izin vermesi, Dabashi (2008: 162) nezdinde devrimin önemli bir noktası olarak kabul edilmektedir.

Bahsedilen gelişmelerin beraberinde, devrim öncesinin son dönemlerine bakıldığında, toplumsal, ekonomik, siyasal vd. unsurların bir burjuva sınıfı oluşturduğu ve bu

¹Şah'a karşı yetmişli yılların başlarında gerçekleştirilen "gerilla hareketlerinden" biri olan Siahkal isyanında Tudeh Partisi'nin ve beraberindeki örgütsel oluşumların rolü dikkat çekmektedir. Bahsedilen gerilla birlikleri - Halkın Mücahitleri ve İslam Fedaileri gibi- Şah'a bağlı kolluk kuvvetlerini etkisiz hâle getirme amacıyla Siahkal ormanlarında (İran'ın kuzey eyaletlerinden olan Mazandran'da) direniş göstermekteydiler. Şah'ın gizli polis servisi SAVAK ve Şah'a bağlı ordunun orantısız gücü kullanması sonucu kanlı bir şekilde bastırılan bu hareket, İran'da devrim zeminine ve Şah'a karşı oluşturulan ortak düşman imgesine doğrudan katkı sağlamaktadır. http://www.iranchamber.com/history/tudeh/tudeh_party03.php (erişim tarihi: 11.01.2019).

sınıfın/gürûhun halkın genelinden kopuk bir yaşam sürdürdüğü, bu olumsuz durumların ise Şah'a ve rejimine karşı nefreti körüklediği anlamı ortaya çıkmaktadır. Humeyni'nin bu noktadaki başarısı, yüksek bir dini statüsü olmamasına karşın Şah'ın diktasına doğrudan ses çıkarabiliyor ve direniş gösterebiliyor olması -sürgün edilmesine karşın kitle iletişim araçlarını kullanarak Şah'ı Amerika lehine çalışmakla itham etmekte ve Amerika'nın da büyük şeytan olarak ülkede faaliyet göstermesine Şah'ın izin verdiğini dile getirmektedir- ile örtüşmektedir. Roy'un (2005: 226-227) bahsettiği üzere, bu girişimlerin temelinde Humeyni'nin ayetullahlara değil hüccetüislamı ve diğer öğrencilerine güvenmesi yatmaktadır. Zira diğer ayetullahların Humeyni'nin teorik altyapısını oluşturduğu Velayet-i fâkih² ilkesine karşı olmaları ve bununla alakalı olarak resmi makamları reddetmeleri, Humeyni gibi siyasal eylem gerekliliğine inanan hüccetüislamıların sorumluluk almaları gerekliliğini ortaya çıkartmaktadır. Roy'a göre bu kimseler, siyasal radikalizm ve dinsel inancın sentez haline ihtiyaç duymaları ve ideolojik bazda Humeyni'nin tutumunun bu yönde gelişmesinden dolayı ona yakınlık beslemektedirler.

Devrimin gerçekleşmesi öncesinde Humeyni'nin Şah'a karşı geliştirdiği birtakım söylemler, Humeyni'nin halk nezdinde bir kurtarıcı pozisyonuna gelmesine/getirilmesine yol açmaktadır. Muhafazakar kesimin dinamiklerini -sürgünde olmasına karşın- fazlasıyla dikkatli bir şekilde takip eden Humeyni, Abrahamian'ın (2011: 192-194) söylemiyle Şah'a ve monarşiye doğrudan cephe almakta ve bu kurumların tagut olduğunu ileriye sürmektedir. Verdiği örneklerle -Hz. Musa'nın insanları Firavun'un zulmünden korumak için geldiğini, Hz. Muhammed'in malik-i memalik kavramından son derece nefret ettiğini, İmam Hüseyin'in monarşiyi engellemek adına mücadele verdiğini aktarması gibi- dini figürlere değinerek bir kitle yaratan Humeyni, tüm monarşik öğelere karşı çıkılması gerektiğini ve bunun Müslümanlığın bir unsuru olduğunu öne sürmektedir. Sonrasındaki söylemleriyle -Şah'ın İsrail'e destek verdiği, Soğuk Savaş'ta Batı'nın lehine çalıştığı ve bu sayede Batı'nın kötü değerlerini ülkeye bulaştırdığı, akrabalarını ve kendine yakın olan sınıfları sosyal ve ekonomik anlamda kayırdığı, ülkeyi ABD'nin çöplüğüne çevirdiği ve yoksul kesime herhangi bir yardımda bulunmadığını söylemesi gibi- ortak bir nefret objesi yaratan Humeyni, devletle

²Velayet-i Fakih'de (H. 1381: 62-63) yönetim sürecinde bir rehberin gerekliliği savunulmaktadır. Bu rehberin seçimle gelebilecek olması söz konusuysa, seçebilecek bir zümre olmaması halinde -bu durum gaybet süreci olarak ifade edilir ve devletin yönetim biçiminde İslam'ın devamlılığı/gerekliliğinden söz edilir- kitleler tarafından onay görmüş ve liderlik vasfına sahip bir yöneticinin rehberliği kabul edilmektedir. Rehberin kanunları bilmesinin ve adaleti uygulamak anlamında yetkilerini tanınmasının altı çizilmekte, devletin işlerliği anlamında yasal düzene bağlı kalarak sorumluluk alabilecek düzeyde olması vurgulanmaktadır. İlgili kitapta, bu işleyiş sürecinin bir zemine oturtulması adına, Hz. Muhammed'in, İslam dininin halifelerinin ve Ehl-i Beyt imamlarının davranış ve yönetim biçimlerine değinilmekte, fakihin/fakihlerin de bu doğrultuda hareket ettiklerinden söz edilmekte; ancak fakihin bu niteliklere sahip oluşunun kendisinin bahsedilen örneklerle aynı makamlarda bulunamayacak oluşuna da dikkat çekilmektedir.

toplum arasındaki genel kırılmanın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hatta öyle ki, çeşitli fraksiyonlara mensup kitlelerin ortak eylem yapabilme dinamiklerinin temelinde Humeyni'nin oluşturduğu “ortak düşman” mitinin etkisi yatmaktadır. Buna ek olarak, Humeyni'nin İslam devrimini tüm Ortadoğu'ya yayma isteği (Khosrokhavar ve Roy, 2013: 29), dış politikadaki ortak düşman mitini desteklediğini söylemek yerinde görülmektedir.

Devrimin gerçekleştiği ve Şah'ın ülkeyi terk etmek zorunda kaldığı dönemden ölümüne kadar olan süreçte Humeyni, her anlamda tersine bir dönüşüm gerçekleştirmiş ve İslami bir zemin üzerinden yönetim erkini sağlamlaştırmayı hedeflemiştir. Çıkardığı yasalarla iç politikada her daim varlığını halk nezdinde hissettiren Humeyni, dış politikadaki tutumuyla İran'ı baş düşmanı ABD ve onun müttefikleriyle karşı karşıya getirmekten çekinmemiştir. Tüm bu gelişmeler, Humeyni'de iç politikadaki bazı unsurları yeniden yapılandırma gerekliliği oluşturmuş ve sinema da bu unsurlardan biri olarak konumlandırılmıştır.

Tapper'in (2007: 4-5) çalışmasında, Humeyni'den önceki sinemanın farsî film anlayışına eğilimli olduğu aktarılmakta, bu filmlerin Hindistan ve Mısır gibi komşu ülkeler ile Batılı bazı ülkelere (İtalya ve ABD gibi) ithal edildiği dile getirilmektedir. Dini zümrelerin sinemayı ahlaka aykırı ve yozlaştırıcı olarak gördüğünü belirten Tapper (2007: 5-6), kadın merkezli dans ve cinsellik temalı filmlerin dönemdeki etkilerinin yüksek olduğunun altını çizmektedir. Aktaş (2015: 30-32), bahsedilen farsî film anlayışına açıklık getirdiği çalışmasında kadınların bu sinema türünde merkezi bir rol oynadığını ifade etmekte; ancak bu temsiliyet sürecinin kadının aleyhinde geliştiğini dile getirmektedir. Kadın genelde saf ve temiz olarak sunulmakta ve ana karakter erkeğin onu kandırmasıyla veya kötü tesadüflerle kötü yola düşmektedir, sonunda hatasını anlasa dahi kadın için geç kalınmaktadır ve çıkarılan kıssadan hisse ile film sonlanmaktadır. Buna ek olarak kadın oyuncuların genellikle şarkıcılardan oluşturulduğunu paylaşan Aktaş (2015: 32-33), bu tarz filmlere genellikle bayağı zevke sahip olanların gittiğini aktarmaktadır. Dabashi'nin (2013: 18-19) farsî film anlayışına ek olarak film jahelî türünden de bahsettiği çalışmasında, lümpen proleter veya lümpen küçük burjuva etrafında dönen cahil film akımı olarak adlandırdığı türün, Fars monarşisinin küçük düşürücü bir yansıması olduğunu dile getirmekte ve başroldeki erkek oyuncunun kadın akrabalarına ait olan namus kavramı üzerinden kendini gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Buna göre Cahil'in sürekli geneleve giden ve oğlancılıkla gurur duyan bir karakter olduğu aktarılmakta ve erkek şovenizminin bir ürünü olduğu paylaşılmaktadır.

Özetle İran sineması, Yeni Dalga'ya gelen sürece kadar bayağı bir zevkin merkezi olarak konumlandırılmakta ve gerek film yapımcılarının kar elde etme güdüsünün gerekse kitlelerin ilgisine bağlı bir biçimde geri bırakılmaktadır. Kadın oyuncuların yanı sıra temsili, hem

sanat alanında hem kamusal alanda farklı bir kadın algısı yaratmakta, bu algının kırılması ise kadınların örgütlü mücadelesi ile mümkün hâle gelmektedir.

Devrim sonrası, yani Humeyni sonrası, sinemanın dinamikleri ele alındığında, kadının sinemadaki temsilinin kısıtlandığını veya sinemadan uzaklaştırıldığını söylemek mümkündür. Naficy (2008: 769) bu süreci evreler halinde ele almakta -geçiş, sağlamlaştırma, olgunluğun sancuları- ve hem sinemanın hem de kadının sinemadaki rolünün gelişimini aktarmaktadır. Ona göre, birinci dönemde bir duraklama görülmekte ve sebebi ise sinemanın Pehlevi rejiminin bir ögesi olarak kabul edilmektedir. Ülke sınırları içerisinde yaklaşık yüz seksen sinema salonunun talan edildiğini ve bu yüzden sinema gösterimi anlamında ülkede yer sorunu yaşandığını dile getiren Naficy (2008: 769-770), senaryolar ve önceden çekilmiş olan filmlerde ciddi bir kontrol sisteminin geliştirildiğini ifade etmektedir. İran sinemasının temelini oluşturan anlatı tekniğinin ön planda olması, kurguda makaslama yapılmasına olanak tanımadığından, kadının bu dönemdeki temsiliyeti bir belirsizlik ögesi olarak ele alınmaktadır. Kadınların yüz, ses ve vücutlarının herhangi bir şehvet uyandırmamak kaydıyla paylaşılması ve bu süreçte neyin yasak neyin serbest olduğunun bilinmemesi, kadını sistematik bir biçimde sinemadan uzaklaştırmakta veya yanlı bir biçimde onu pasif hâle getirmektedir.

İkinci dönem, belirsizliğin sona ermeye başlaması ve Humeyni'nin söylemlerine bağlı olarak bir sinema bilincinin oluşturulmaya çalışılması olarak yorumlanmaktadır. İslami değerler bünyesinde bir sinema mantığının oluşturulmasının hedeflendiği bu dönemde, yerli film teşviği adına maddi desteklerin sağlandığı ve vergi yüklerinin azaltıldığı görülmekte ve film yapımcılarına uzun vadeli kredilerin verildiği dikkat çekmektedir. İlk döneme nazaran film sayısında artışın görüldüğü bu dönemde kadının temsiliyetinin de arttığı aktarılmakta ve devrim öncesi kadının basit ve tek boyutlu temsiliyetinin karmaşıklaştığı ifade edilmektedir. Denetleme kurumları aracılığıyla belirlenen kurallar doğrultusunda kadın oyunculara teolojik, siyasal ve estetik unsurların yüklendiğini ve geliştirilen çekim ölçekleri, kompozisyon öğeleri, erkek oyuncularla aralarındaki bakış, dokunma vb. ilkelerin yeni bir film grameri oluşturduğunu aktaran Naficy (2008: 770-771), kadının temsilde "ilgisiz bakış"ın yaratıldığını dile getirmektedir.

Naficy'nin (2008: 771) değerlendirdiği son dönemde ise kaliteli film anlayışının merkeze oturduğu görülmekte ve hükümet merkezinde kaliteleri filmleri daha fazla kişiye ulaştırma kaygısının varlığı dikkat çekmektedir. Film değerlendirme sürecinin daha aşamalı bir biçimde geliştirildiğini aktaran Naficy (2008: 771-772), bu süreçte ekonomik sorunların yaşandığına değinmekte ve bunun sebebinin İran-İrak Savaşı ile İran Körfez Savaşı'na dayandırırmaktadır. Savaşla beraber ekonomik kaynakların kısıtlanması ve Humeyni'nin film

yapımcılarını savaş lehine filmler yapmalarına yönlendirmesi, film çeşitliliğinin azalmasına yol açmakta ve izleyicileri basit bir çanak antenle yurt dışından gösterimi sağlanan farsî filmleri izlemeye sevk etmektedir. Hükümetin geliştirmiş ve savunmuş olduğu seçkin sinema anlayışının hem çanak anten hem de karaborsa videolarla sıkıntıya düştüğü görülmekte, özetle mali politikadaki dengesizliğin sinemanın gelişmesini yavaşlattığı ileri sürülmektedir. Ek olarak, bu dönemde kadın yönetmenlerin varlığı dikkat çekmekte ve kadınların temsili ile ilgili sorunların bu yönetmenler tarafından başarılı bir şekilde işlendiği aktarılmaktadır.

Naficy'nin bahsettiklerinin perspektifinde değerlendirmeler yapıldığında, sinemanın hem Şah döneminin hem de Humeyni ve sonrasındaki dönemlerin ideolojik aygıtı olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Yılmaz (2008: 72-73) sinema tarihi boyunca sinemanın hakim ideolojiyi ürettiği ve yeniden ürettiğini dile getirmekte, bu stilin/teknikğin ise bir müddet sonra görünmez hâle geldiğine değinmektedir. Hegemonik gücü elinde bulunduran erk sahibinin böylelikle halk nezdinde bir bellek yaratma durumu söz konusudur (Susam, 2015: 100-101) ve bu sayede toplumsal yapıların yeniden üretimi görülmektedir. Humeyni ve çevresindekilerin hakim ideolojisi düşünüldüğünde ve Şah'ı çağrıştıran tüm ürünlerin tahribatı yapıldığında, hakim ideolojinin sinema ve sinemayla beraber ilerleyen tarihle üretildiği anlamı ortaya çıkmaktadır. Buradan hareketle, yukarıda bahsedildiği üzere, Şah'ın Batı merkezli bakış odaklı sinemanın yaygınlaştırılması ve kendi ideolojisinin yeniden üretimi için çaba gösterdiğini, Şah'ı ülkeden gönderen Humeyni'nin de İslami bir perspektifle hakim ideolojiyi yeniden ürettiği yorumu çıkarılmaktadır.

Bahsedilenlerin merkezinde İran sinemasının Behram Beyzayi'nin filmlerine indirildiğinde, Fars mitolojik kültürünü ve İran performans sanatlarını onun kadar yetkin kullanabilen herhangi bir yönetmenin olmadığı dikkat çekmekte (Dabashi, 2013: 92-94) ve anlatı tekniğinde gerçeği mitolojikleştirip yeniden üreterek, bilhassa kadınlar üzerinde geliştirilen dini yasakların kendilerini yeniden ispat etmesi beklenmektedir. Bakır'ın (2014: 152) Beyzayi'nin filmlerinden olan *Bashu*, *Gharibeye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) filminden yola çıkarak yapmış olduğu değerlendirmesinde gerçekliğin parçalarının farklı bir biçimde kurgulanarak yeniden üretildiğinin altını çizmekte ve Beyzayi'nin amacının kesinleşmiş olan farklılıkları -aynı dili konuşamıyor olmaları, ten renklerinin farklı olması, yaşanmışlıkların ve buna bağlı olarak gerçekliklerinin değişkenliği gibi- bir özdeşlik perspektifinde değerlendirmek olduğunu aktarmaktadır. Beyzayi bunu yaparken doğanın mistik özelliklerini de kendi lehine kullanmakta ve insanların/İranlıların yerin ve göğün çocukları olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bunu yaparken de film çektiği dönemde hem kamusal alandan hem de sinemada dışlanan kadını mitik öğelerle zenginleştirmekte, bu

sayede ataerkil ideolojiye karşı meydan okumakta ve kadını merkeze alarak, çağdaşlarının çoğunun dışına çıkarak, ona hak ettiği değeri vermektedir.

İran sinemasının genel hatlarıyla ele alındığı ve Beyzayi'nin sinematografik eğiliminden kısaca bahsedildiği bu noktada, neden Beyzayi sineması üzerinde çalışıldığını açıklamak gerekmektedir. Devrimin öncesinde ve sonrasında film çeken, sansürden ciddi bir biçimde etkilenen ve filmlerinin gösterimi uzunca bir süre ertelenen -hatta yasaklanan- Beyzayi'nin, çağdaşlarından bağımsız olarak İran edebiyatının bir içeriği olan taziye'yi ustaca sinemada işleyebiliyor ve tiyatral öğeleri anlatı biçiminde Asya kültürüne bağlı olarak kullanabiliyor oluşu onu farklı bir konuma getirmektedir. Bu sürece ek olarak, ülkemizdeki tez çalışmaları incelendiğinde Beyzayi sineması üzerine doğrudan bir çalışmanın olmadığı dikkat çekmekte ve bundan dolayı Behram Beyzayi'nin ve sinematik anlatısının incelenme gerekliliği duyulmaktadır.

Özetle, üzerine doğrudan çalışma yapılmayan bir yönetmen oluşu ve yönetmenin hem devrim öncesinin hem de devrim sonrasında siyasi yapısından olumsuz etkilenen kadına başrolde yer vererek yanlış temsili önüne geçmesi, kısacası başta kamusal alandan olmak üzere sinematik alandan da dışlanan kadını alışılmışın dışına çıkarak ön plana çıkarması, onu ve sinemasını değerli hâle getirmekte ve -dolaylı bir biçimde- tezin bu bağlamlar doğrultusunda hazırlanmış oluşu da literatüre sağlayacağı katkı bakımından önem arz etmektedir. Önceki çalışmalara bakıldığında (Atakan, 2006; Güler, 2006; Kanat, 2006; Berber, 2011; Çağlayan, 2011; Songür, 2011; vd.) İran sinemasının tarihsel gelişmelerini başarıyla verdikleri, ancak örneklem hususunda salt bir yönetmen üzerinden değerlendirme yapmadıkları dikkat çekmektedir. Tezin bu noktada İran sinemasının dinamiklerini özele indirgeyerek ilerlemesi ve yönetmen perspektifinden yanlış kadın temsili sorununa yönelik karşıt bir anlatı ortaya koyması da tezin literatüre sağlayabileceği katkı olasılığını dolaylı yoldan güçlendirmektedir. Behram Beyzayi'nin anlatısını bir zemin üzerinde sağlıklı bir biçimde değerlendirmek anlamında 1979-1989 tarihleri arasında çektiği *Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı - 1979) ve *Bashu, Gharibeye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) filmleri örneklem olarak ele alınmakta, bu filmler doğrultusunda hem devrim sonrası İran sinemasının dinamikleri paylaşılmakta hem de Beyzayi'nin devrim sonrası sinematografik tutumu değerlendirilmektedir. Beyzayi'nin bahsedilen bu iki filmde de mitik unsurları kadın merkezli sunuşu ve bu iki filmde de başrolün kadın oyuncu Susan Taslimi'ye ait oluşu, Beyzayi'nin sinemadaki kadının konumuna eğilimini değerlendirme anlamında ortak bir payda sağlamaktadır.

Tezin birinci bölümü, “Devrim Sonrası İran (1979-1989)” başlığı adı altında toplanmakta ve bu süreçte İran’ın toplumsal, politik, ekonomik ve sosyolojik yapıları irdelenmektedir. Bahsedilen bu on yıllık süreç içerisinde Humeyni’nin İran’ın kaderinde aktif bir rol oynadığı dikkat çekmekte ve kendisinden sonra (Velayet-i Fâkih ilkesi gereğince bir rehberin varlığı ülkenin yönetiminde her daim gereklilik arz etmektedir) gelen Hamaney’in, hem bu ilkeyi hem de Humeyni’nin yönetim perspektifini “kendi ideolojisine göre” yorumladığı görülmektedir. Bu bağlamda dönemin gelişmeleri salt bir Humeyni okuması üzerinden değerlendirilmekte ve diğer unsurlar dışarıda bırakılmaktadır. Bahsedilen yapılara ek olarak kadının bu yapılar içerisindeki konumu yine bu bölüm içerisinde değerlendirilmekte ve toplumun bazı dinamiklerinin değişiminin kadının konumu ne ölçüde etkilediği yine bu bölümde tartışılmaktadır. Dönemin koşullarının daha iyi anlaşılabilmesi adına Şah döneminin son yıllarına da değinilmekte ve bu bağlamda devrimi oluşturan koşullar birbiriyle ilintili bir biçimde ele alınmaktadır.

“Devrim Sonrası İran Sineması (1979-1989)” adlı ikinci bölümde, bahsedilen yıllar üzerinden devrim sonrası İran sineması değerlendirilmekte, İran’ın ve İran halkının sinema ile ilişkisi merkeze alınmaktadır. Yine bu bölümde de devrim öncesine kısaca değinilmekte ve o dönemin sinema anlayışından hareketle, devrim sonrasındaki sinematik eğilimlerin unsurları değerlendirilmektedir. Devrim sonrasında yeni bir sinema anlayışının yerleştirilmeye çalışıldığı fikrinden hareketle, bu dönemin denetleyici ve düzenleyici öğelerinden olan kurumlardan söz edilmekte ve buna ek olarak festivallerin bu süreçteki etkilerine değinilmektedir. Bahsedilen süreçte sinemanın aşamalı bir evrim geçirdiği ileriye sürülmekte ve kadının bu süreçteki rolü yine bu bölümde irdelenmektedir. Devrim öncesinin kadın oyuncularına bakarak sonrasındaki gelişmelerin yorumlandığı bu bölümde, hem anlam bakımından hem de çekim teknikleri bakımından farklılıkların olduğu belirtilmekte; ancak kadının konumunun yönetim rejimi her ne olursa olsun eril tahakküm altında şekillendiği savunulmaktadır.

“Kadın Mitinin Sinematografik Üretimi/Yeniden Üretimi” başlığı altında şekillenen üçüncü bölümde ise, başlangıçta İslamiyet ekseninde şekillenen kadın anlayışının Ortadoğu kültüründe hangi ölçüde kullanıldığı ele alınmakta, İran sinemasındaki yaratılmış/yaratılan kadın mitinin hangi kıstaslar doğrultusunda ulusal sinema anlayışında var olduğu irdelenmektedir. Yine bu bölümde eril bir düzen içerisinde kadının tahakküm altında var olma çabası hem kadın oyuncular hem de kadın yönetmenler genelinde incelenmekte, Behram Beyzayi’nin bahsedilen mitik durum karşısında tutumu ön plana çıkarılmaktadır. Beyzayi’nin -Susan Taslimi’nin de katkısıyla- yaratmış olduğu kadın temelli mitik ögenin İran sinemasının

neresinde değerlendirilmesi gerekliliğine de yine bu bölümde cevap aranmaktadır. Ek olarak, toplumsal cinsiyet öğelerinin mitlerin oluşum sürecindeki rolleri de bu bölümde değerlendirilecek bir unsur olarak belirtilmektedir.

Dördüncü bölüm, aynı zamanda son bölümü oluşturmaktadır, içerisinde “Behram Beyzayi Sinemasında Mitik Unsurlar ve Filmlerinin Analizi” başlığı altında Beyzayi’nin sinemaya olan yaklaşımından söz edilmekte ve İran mitolojisi başta olmak üzere Asya sanat unsurlarını filmlerinde hangi kıstaslara dayanarak kullandığı ifade edilmektedir. Bunun haricinde örneklem olarak belirlenen filmlerin analizi feminist eleştiri ilkelerine dayanarak yapılmakta ve Beyzayi’nin filmleri hakkındaki okumalar bu bağlamda değerlendirilmektedir.

Tezin varsayımları:

Ülkelerin tarihsel dinamikleri sinema gibi propaganda işlevi görecektür ürünleri doğrudan etkilemekte ve hakim ideolojinin yaratılması sürecinde kullanılmaktadır.

Devrim sonrası İran sinemasında öncekine nazaran bir denetim merkezi oluşturulmakta ve İslami film anlayışı “film farsı” ile “film jaheli” eğilimlerini cezalandırmaktadır. Bu süreçte anlatıya dayalı bir bütünlük hedeflenmekte ve sinemada kadının rolü kademeli bir biçimde -kadın yönetmenlerin katkısıyla- artırılmakta; ancak tahakküm unsurları da varlığını hissettirmektedir.

Behram Beyzayi’nin çağdaşlarından farklı bir sinematik eğilimi söz konusudur ve yaptırımlara maruz kalmasına rağmen anlatı biçimini değiştirmemektedir.

Kadın ekseninde filmler üreten Beyzayi, o dönemin hakim ideolojisini ve yasalarını sorgulamakta ve bunu çağdaşlarının dışındaki bir anlatı ile gerçekleştirmektedir.

Tezin amacı, devrim sonrası İran’da meydana gelen değişimleri ve bu değişimler perspektifinde kadının konumunu değerlendirmeyi, sonrasında bu önermeyi detaylandırarak kadının İran sineması nezdindeki gelişimini/değişimini Behram Beyzayi’nin sinematografik anlatısı üzerinden sunmayı kapsamaktadır. Kadınların hem toplumda hem sinema alanında “öteki” olarak konumlandırılması ve özellikle sinemada yanlı sunumu, ataerkil düzeyde bir mit üretmekte ve Beyzayi’nin İran mitolojisinden ve taziye türünden yararlanarak oluşturduğu kadın merkezli karşıt bir mit, kadına sinemada hak ettiği değeri verme adına önemli bir adım olarak görülmektedir.

Tezin Behram Beyzayi’nin devrim sonrası bazı filmlerini kapsamaması (*Tcherike-ye Tara* ve *Bashu*, *Gharibeye Koochak*) ve devrim öncesi ile bazı devrim sonrası filmleri dışarıda tutması sınırlılık olarak kabul edilmektedir. Ancak bu sınırlılık Humeyni’nin iktidar süreci ile bütünsellik taşımakta ve onun yönetime gelişi ile ölümünü kapsayan on yıllık süreç doğrultusunda -Beyzayi tarafından- çekilen filmler örneklem olarak değerlendirilmektedir. Bu

bağlamdan hareketle, devrimin tarihsel ve toplumsal arkaplanında da salt bir Humeyni yönetimi ele alınmakta ve sürecin sonrasındaki dini-siyasi aktörler dışarıda bırakılmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

DEVİRİM SONRASI İRAN (1979-1989)

1.1. Devrim Sonrası İran'a Genel Bakış

Süreci sağlık bir biçimde değerlendirebilmek adına, devrim öncesi İran'ın dinamiklerini gözden geçirmek gerekmektedir. Bu gereklilikten dolayı, Şah döneminin son yılları ve buradaki gelişmelerin devrime ne ölçüde zemin hazırladığı bu bölümde incelenmektedir. Şah rejiminin geliştirmiş olduğu kişi kültürünün ve beraberindeki yaratıcının yeryüzündeki temsilcisi olgusunun, İran'ın dini temelli dokusunu sarstığı ve ideolojik bağlamda ayırık olan sınıfların örgütlenmesine yol açtığı düşünülmektedir.

Parsa'nın (2004: 46-47), İran, Nikaragua ve Filipinler devrimleri üzerinde yaptığı karşılaştırmalı çalışmasında değindiği üzere devrim süreçlerinde birden fazla teorik unsurun yer aldığı bilinmesi ve unsurların bütüncül bir biçimde değerlendirilerek yorumlanması gerekmektedir. Bu bağlamda, İran'daki devrimi anlamak adına, Şah rejiminin dışlayıcı bir anlayış geliştirerek muhalif kesimleri sistematik bir biçimde iktidardan uzak tutması, sermaye sistemine doğrudan müdahalede bulunarak ekonomik süreçte eşitsizlik yaratması, sermaye paylaşımında rejim lehine ve lehtarlarına yönelik politikalar geliştirmesi, siyasal hareketlenmeler ve çatışmalar karşısında rejimin kendisini pasif hâle getirmesi -ekonomik bazda dış sermayenin gelirleriyle ölçülü politikalar geliştirilmesi ve ardından bu kaynakların kesintiye uğraması, ideolojik bağlamda birbirlerinden uzak muhalif kitlelerin nezdinde ortak düşman konumuna gelmesi gibi- ve böylelikle kırılğanlaşması, devrimin teorik zeminini oluşturmaktadır. Bilhassa farklı ideolojik grupların, farklı dönemler içerisinde ve ideolojik tutumları doğrultusunda eylemler geliştirmelerinin rejimi zayıflattığı düşünülmekte ve başlangıçta çok az örgütlenmeye sahip olan İslami eğilimli sınıfın iktidara gelmesiyle rejimin sonlandığı paylaşılmaktadır.

Parsa'nın bahsetmiş olduğu teorik unsurların gelişmelerini Dabashi (2008: 143-146), detaylandırmakta başbakan Musaddık'ın 1951 yılında İran petrollerini ulusallaştırarak ve kamuoyundan destek alması sonucu, parlamenter demokrasiye ve anayasal rejime dayanarak, Şah'ın anayasal kısıtlamalara tâbi olmasını isteyerek manevra geliştirmesi -Şah bu manevra sonucu artan ulusal tepkiden dolayı eşi ile birlikte Roma'ya kaçmıştır- söz konusudur. Ancak CIA ve İngiliz istihbarat birimlerinin desteğiyle 1953 yılında gerçekleştirilen darbe³ sonucu

³Literatürde Ajax Operasyonu olarak bilinen ve İran'ın ulusal hafızasında derin bir etki yaratan bu darbe girişiminde, Musaddık'ın İran petrollerini millileştirme tutumu başat bir rol oynamaktadır. Bu süreçte, ABD ve İngiltere'nin İran'daki petrole ilgili ulusal politikalar geliştirmesi ve bu doğrultuda yakın coğrafyada tek başına

Şah'ın ülkesine geri dönmesi ve Musaddık yönetimini fiilen sonlandırması ve beraberinde Musaddık'ı hapsedmeye yönelik bir karar alması, halkın dinamiklerini doğrudan sarsmakta ve tepkilerin hem Şah'a hem de rejimine yönelik gelişmesine yol açmaktadır. Bu gelişmenin beraberinde ülkedeki İslami direniş fraksiyonlarından bağımsız sol merkezli bir parti olan ve sadece İran'da değil Ortadoğu'da ciddi bir geçmişe sahip olan TUDEH partisinin kapatılması ve 1979 Devrimi'ne kadar etkisini hissettiren SAVAK'ın⁴ 1958 yılında kurulması, Şah rejimi tarafından siyasi muhalefete doğrudan bir cevap niteliği taşımaktadır. Rejimin siyasi ve ekonomik zeminde, kendi erkini güçlendirip muhaliflerini dışlayacak şekilde, kararlar alarak kendini yeniden üretmesi ve bu süreçte yıpranma belirtileri göstermesi, Şah'ı reform yapmaya zorlamakta ve kamuoyu nezdinde iktidarını pekiştirme gereği yaratmaktadır. Bu doğrultuda Kennedy yönetimi tarafından desteklenen Ak Devrim⁵, her ne kadar ılımlı bir politikayı

kalmak adına girişimlerde bulunması söz konusudur. 13 Eylül 1951'de ABD'de petrol merkezli bir görüşme gerçekleştiren Musaddık, buradan eli boş dönse de kısa sürede ülke genelinde bir etki yaratmakta ve 1952 yılında Time dergisi tarafından "Yılın Adamı" seçilmektedir. ABD'nin ve İngiltere'nin İran'ın Çin'i takip ederek komünist bir eğilim göstermesinden dolayı duydukları tedirginlik -bilhassa bu tedirginliği başta ABD'nin yetkili ismi Eisenhower duymakta ve İran'daki gelişmeleri takip ettiğini bir arkadaşına yazdığı mektupta aktarmaktadır- bahsedilen coğrafya üzerinde birlik içerisinde hareket etmelerini gerekli kılmaktadır. Musaddık'ın İngiltere ve ABD ile mutabakat sağlayamamış ve kendine sunulan anlaşmaları reddetmiş olmasının ardından 3 Şubat 1953 tarihinde petrol fiyatlarında tüm alıcılara yüzde elli oranında indirim sağlayacağını duyurması, ABD ile İngiltere taraflarında korku yaratmakta ve uluslararası basın gücü aracılığıyla Musaddık aleyhinde propaganda geliştirmelerine sebep olmaktadır. Nitekim ondan "yılın adamı" olarak bahseden Time, sonrasında ise ondan "ölümcül bir hata" ve "diktatör" olarak bahsetmekte ve Şah'ı dergilerinin kapağına taşıyarak ona methiyelere sıralamaktadır. Özetle petrol bu tutum ve komünizm korkusuyla gerekçe olarak gösterilen demokrasi bilinci yerleştirme isteği, Ağustos 1953'te Ajax Operasyonu olarak somutlaşmakta ve Musaddık hükümetinin yıkılmasıyla sonuçlanmaktadır (Ruehsen, 1997: 467-472). Darbenin teorik arkaplanında Eisenhower'ın "İran Sorunu" politikasının gitmesinin etkisi olduğu düşünülmekte ve bu düşüncüyü ittifaklar aracılığıyla yeniden üretme yetisi sayesinde güçlendirdiği anlamı ortaya çıkmaktadır.

⁴1957 yılında ABD ve İsrail devletlerinin iş birliği sonucu Şah rejimini iç politikada güçlendirmek ve özelde ülke içerisinde çıkarlarını korumak amacıyla verdikleri destekle kurulan SAVAK (Sazman-e Ettela'at ve Amniat-e Keshvar/ Ulusal Güvenlik ve İstihbarat Örgütü), Şah rejiminin varlığını "sorunsuz" bir biçimde sürdürebilmesi adına önem teşkil etmektedir. SAVAK ayrıca komünistlerin ve diğer sol yanlı bireylerin silahlı kuvvetlere veya hükümet kadrolarına girmelerini de engellemekten sorumludur. Başlangıçta komünist parti Tudeh'e karşı geliştirilen bir güç olan SAVAK, sonrasında istihbarat yelpazesinin genişletilmesi sonucu iç politikada denetleyici bir mekanizma olarak konumlandırılmaktadır. Ülke içerisindeki gazetecilerin, akademisyenlerin, muhalif siyasi aktörlerin ve bilumum vatandaşların gözetimini gerçekleştiren SAVAK, uzun süre boyunca ve herhangi bir kayıt olmaksızın bir otorite alanı oluşturmaktadır. Altmışlı yıllardaki öğrenci ayaklanmalarının ve gerilla hareketlerinin "orantısız" bir biçimde bastırılmasından sorumlu olan SAVAK, yurt dışında yaşayan öğrencilerin takip edilmesinden ve iç politikadaki birçok siyasi suikastten de sorumlu tutulmaktadır (<https://fas.org/irp/world/iran/mois-loc.pdf> (erişim tarihi: 14.01.2019)).

⁵Ak Devrim, Pehlevi monarşisini yeniden üretmek ve rejim üzerindeki ideolojik çatışmaları engellemek adına feodal aristokrasinin kırılması, servet ve toprak sahipliklerinin dengeli dağılımı, kadınların çalışma piyasasında temsili, daha iyi bir yaşam geliştirme isteği, eğitim-sağlık-ahlak-ekonomi çerçevesinde bir gelişim sağlanması, kırsal ve kentlerde yaşayan insanlara eşit imkanların tanınması ve aralarındaki maddi farkın kapanması, kadınlara siyasi anlamda söz sahibi olmaları adına imkan tanınması gibi içerisinde birtakım ilkeler barındırır da (Watson, 1976: 27) sonrasında geliştirilen tutumun devrimin "sınıfsal bir mit" olarak yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Politik olarak ne istediğini bilen ve nitel ve nicel anlamda gelişim gösteren hırslı bir sosyo-ekonomik grubun ihtiyaçlarını gidermek adına oluşturulan devrim, temel anlamıyla tepeden ve kansız bir şekilde gerçekleştirilmiş olmasına karşın, seküler bir amaç gütmemesinden dolayı dini ulema tarafından riskli bir girişim olarak görülmektedir. Buna ek olarak, devrimin salt bir Şah yanlısı grubun ekonomik ve statüsel çıkarlarıyla örtüştüğü dikkat çekmekle beraber, halkın ve dinamiklerinin üzerinde bir statüko yarattığı belirtilmekte ve

hedefliyor gibi görünse de Şii cemaatinin bu gelişmeleri din dışı olarak yorumlaması, Şah rejimi ile ulema sınıfının ideolojik ve iktidara yönelik çatışmasını daha da artırmaktadır.

Sonuç itibariyle, Şah rejiminin sosyal, siyasal ve ekonomik alanlar başta olmak üzere geliştirmiş olduğu tutum modelleri salt tek zümreye hitap ettiği için halkın büyük bir çoğunluğunda -bilhassa kırsalda yaşayan fakir ve muhafazakar kitleler nezdinde- olumlu bir tepki görememekte ve devrim açısından fiili bir zemin hazırlamasına yol açmaktadır. Zahedi'nin (2000:1) aktardığı üzere, devrime destek veren grubun güçlü bir merkez etrafında toplanması ve bu grubun ulemalardan, fakir ve orta gelire mensup sınıflardan, kırsaldaki muhafazakâr kesimden oluşması Şah rejimine doğrudan bir tehdit olarak görülmektedir. Zira toplum rejimi bir tehlike unsuru olarak yorumlamaktadır, çünkü rejim sosyal bir zeminden uzak ve keyfi bir siyasi meşruiyet yaratma güdüsü sergilemektedir, bu bağlamda bir grubun keyfi bir yönetim anlayışından öteye gidememektedir (Katouzian, 2009: 20).

Bu süreçte siyasi bir fenomen ve kurtarıcı bir lider -kendi eserlerinde bir rehberin varlığıyla kurtuluşun gerçekleşeceğini düşünen ve belirsizlik döneminde bir rehberin ortaya çıkarak inisiyatif alacağını ve İslami bir düşünce ile hareket edeceğini aktaran- olgusunu Şah'a karşı güçlü bir ses olmasıyla üreten Humeyni'nin "düşmanların uyumadığını ve İran'ı bölmek için çeşitli yağmalar yaptıklarını" ve bununla beraber Şah'ın ABD ile her anlamda işbirliği yaparak İran'daki halkın direnişini kırmak istediğini, böylelikle İran'ı ABD'nin bir üssü haline getirmeyi hedeflediğini aktarması (Ismael ve Ismael, 1980: 611), onu devrimin teorik ve pratik lideri haline getirmektedir. Bu bağlamda, devrimi bir bütünsellik içerisinde değerlendirebilmek adına, Humeyni örnekleme üzerinden İran'ın dinamikleri ve bu dinamiklerin süreçler ekseninde değişkenlik gösterme hâlleri bu bölümde ele alınmaktadır.

1.2. Politik Yapı

Şah ve rejimine karşı geliştirdiği söylem sayesinde, tüm siyasi fraksiyonların teorik anlamda lideri olarak konumlandırılan Ayetullah Humeyni, rejim aleyhinde girişimleri ve eylemleri yüzünden hayatının ciddi bir bölümünü sürgünde geçirmesine karşın halkı örgütleyebilme yetisinden dolayı devrim sürecine doğrudan etki edebilmektedir. Menashri'nin (2001: 5) aktardığı üzere, Humeyni'nin Şah rejimine karşıt olarak geliştirdiği "İslamın genel ilkelerine dönüş" tutumu ve modernleşme ile kitlesel gelişmelere olan eğilimin İran'ın aleyhinde olacağı yönündeki söylemi, -bu söylemlerin beraberinde çözüm önerileri de geliştirmektedir- devrim öncesinin huzursuzluğunu ve umutsuzluğunu geride bırakma adına kitlelerde önemli bir etki yaratmaktadır. Şah'a karşı olan ve uzun süren mücadelesi, dini

tutumu ve kitleleri etkileyebiliyor oluşu Humeyni'ye bir karizmatik lider özelliği kazandırmakta, onu birçoklarının gözünde kurtuluşun lideri olarak konumlandırmaktadır. Netice itibariyle Şah rejimini sonlandıran hareketin teorik ve pratik liderliğini üstlenen Humeyni'nin politik zeminde -özellikle iç politikada- perçinleyebilmesi, devrim öncesindeki tutumu itibariyle pek zor olmamaktadır.

Dabashi (2008: 178), devrim grupları içerisinde siyasi fraksiyonların çeşitli olmasına karşın Humeyni'nin kendini lider hâle getirmesi ve tek adam kültünü yaratması sürecini kanlı ve emsalsiz bir zalimlikle gerçekleştirdiğini aktarmakta ve İslam cumhuriyetinin değer yargılarıyla örtüşmeyen eylemleri infaz ile cezalandırdığını ifade etmektedir. Tek adam kültü içerisinde, siyasi bir girişim olarak adlandırıldığında, 1979 Şubat'ında ülkedeki belirgin siyasi öncüllerden olan İslami Özgürlük Hareketi'nin mensuplarından Mehdi Bazargan'ı -İslami çerçevede hazırlanan anayasa ölçüsünde- geçici başbakanlığa getirmesi ve hareketin dini planının öncüsü olan Ayetullah Telekani'yi bu sayede etkisiz hâle getirmesi, Humeyni'nin iç politika unsurlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Bazargan'a verdiği geçici yetkinin ardında velayet-i fâkih ilkesinin varlığına güvenmesi ve dini rehberin anayasal sürece doğrudan müdahale edebileceği zeminin etkisi yatmaktadır. Bu duruma ek olarak Dabashi (2008: 179), Humeyni'nin İran ölçeğinde tek bir seçenek yaratarak bir referandum tasarladığını aktarmakta ve kendisini Şah rejiminin tek alternatifi olarak sunduğunu dile getirmektedir. Siyasi bazda İslami ve Şii felsefeyi direkt desteklemeyen kitlelerin bu açmaz karşısında -Dabashi (2008: 180) bu noktada "Ali'ye olan aşkımızdan değil, Muaviye'ye olan nefretimizden" cümlesinin değerine atıfta bulunur- Humeyni alternatifine yöneldiklerini ve gerek basın uzantılarıyla gerekse politik söylemleriyle ABD menşeli bir darbe tasarlanarak Şah rejiminin yine İran'ın başına geleceğine dair bir korkunun imal ediliyor oluşu, -kaygılara rağmen- Humeyni'yi liderlik sürecinde tek başına bırakmaktadır.

Ayetullah Humeyni'nin "ruhani lider" statüsü adı altında tek başına kalması ve anayasal düzlem içerisinde, yasalar aracılığıyla, yaptırımlar oluşturabilecek yetiye sahip olması, ülkenin yönetimi sürecinde birtakım inisiyatifler almasına olanak sağlamaktadır. Abrahamian (2011: 214-215), Humeyni'nin bu doğrultuda geniş yetkilere sahip olduğuna değinmekte İslam cumhuriyetinin genel ilkelerini belirleyebilme, yasama, yürütme ve yargı arasında arabuluculuk yapma, cumhurbaşkanını azledebilme, genel af çıkarabilme, savaş sürecinde başkomutan sıfatıyla ordunun başında bulunabilme, komutanları atayabilme ve konseyleri toplayabilme, bunun dışında politik alandan dolayı olarak bağımsız -devlet medya kuruluşlarının müdürleri, dini kurumların başkanları ve medya yayın organlarının genel yayın

yönetmenleri gibi- kişileri göreve getirebilme veya görevden alabilme gibi yetkileri vasıtasıyla iktidarını sağlamlaştırdığının altını çizmektedir.

Humeyni'nin iktidar yetkilerinin Şah'ın yetkileriyle kıyaslanamayacak derecede yüksek olduğuna değinen Abrahamian (2011: 216), bu doğrultuda yönetim biçimini Il Duce'ye -Mussolini'ye- benzetmekte ve yaratılmış ruhani otoriterin siyasal süreçte en üstte ve tek olduğuna değinmektedir. Şah rejiminin yaratmış olduğu sınıfsal farklılıklar Humeyni döneminde ruhani/ulemaya yönelik bir sınıfsal ayırım olarak yorumlanmakta ve İslam hükümetinin varlığını devam ettirmesi anlamında mashalata dayanarak dini yükümlülüklerin kamu yararına olan eylemler karşısında geri planda kalabileceği ifade edilmektedir. Buradan, yönetme erkini elinde bulunduran sınıfın ve sınıf dinamiklerinin değişmesine karşın benzer eğilimlerin olduğu ve iktidarın güçlendirilmesi adına ideolojik unsurlarının yeniden üretilebileceği anlaşılmaktadır.

Ayetullah Humeyni, politik bilinci dini unsurlarla güçlendirmek adına velayet-i fâkih ilkesi üzerinden bir devlet modeli geliştirmeyi hedeflemektedir. Zubaida (2008: 303) bu sürecin Şii kültürü ekseninde geliştiğini aktarmakta ve Humeyni'nin birçok yazısında Gizli İmam'ın gaipliğine değinerek ruhban sınıfının bu doğrultuda inisiyatif alarak ve İslam hukukuna dayalı bir yönetim anlayışı geliştirerek hareket etmesini dile getirmektedir. İslami ilkelerin ve şariat unsurlarının devlet politikasına doğrudan müdahil olduğu bu anlayış ekseninde, yönetim biçimi monarşi ve yöneten bir kral olsa bile, eğer bu kişi dürüst, dindar ve Allah'ın kurallarına uyacağına içtenlikle olumlu bir yaklaşım göstermesi durumunda rejimin değişim geçirmesi olası hâle gelmektedir. Bu noktada, Bazargan'ın sunmuş olduğu alternatif demokratik yaklaşımın reddedilmesi ve İslam'ın kusursuzluğuna atıfta bulunulması -zira demokrasi Batı menşeli bir söyleme aittir ve kusursuz olan İslam'ın önüne bir ibare gelmesine gerek görülmemektedir- (Abrahamian, 2011: 213), Humeyni'nin devlet politikasına bir emsal teşkil etmektedir. Roy'un (2005: 231) anayasalcı teokrasi olarak adlandırdığı bu süreç, teokratik olması gereken değerlerin bir başkanlık sistemi çatısı altında İslamcı ve devrimci retoriğin yeniden üretilmesine dayanmakta ve anayasal çerçevede İslami öncüllerin şariat unsurlarıyla güçlendirilmesini ele almaktadır. Humeyni'nin bu ölçütler doğrultusunda tam yetkili tek kişi olduğu anlamı ortaya çıkmakta, yönetim anlayışını merkezileştirmek adına geliştirmiş olduğu kurumları ve birimleri kendi sistemine bağlayarak bir düzen yaratma isteği olduğu görülmektedir.

Humeyni'nin iç politikada geliştirmiş olduğu dinamikler dış politikada da devamlılık sağlamakta ve İslami felsefe doğrultusunda yaratmış olduğu büyük düşman miti, iç politikada destek görmek ve muhalif kesimin eylemlerinin sonlandırılmasına doğrudan etki etmektedir.

Dabashi (2008:181), Humeyni dönemi içerisinde görülen ve uluslararası bazda ciddi bir etki yaratan İran Rehine Krizi'ne⁶ değinmekte ve 444 gün süren bu eylemin ABD'nin prestij kaybetmesine yol açtığını aktarmaktadır. Dabashi (2008: 181) bu süreçte ABD'nin misilleme yapma tehlikesinin varlığından ve bunun uluslararası bir kaos yaratma riskinden dolayı Başbakan Bazargan'ın istifa ettiğini dile getirmekte, öğrencilerin sonraki süreçte kendilerini "İmam'ın İzinden Giden Öğrenciler" olarak tanımlaması Humeyni'nin politik sahada elini güçlendirdiğinin -Dabashi (2008: 182) bu olaydan evvel Humeyni'nin öğrencilerin girişimden muhtemelen haberdar olmadığını söylemektedir- altını çizmektedir. Eylemin arkaplanında Şah'ın New York'taki bir hastaneden kabul alarak tedavi altına alınmasının önemi olduğuna değinen Dabashi (2008: 182), elçilikte gerçekleştirilen bu eylemin ABD başkanı Carter'ı prestij anlamında çok sarstığını ifade etmektedir. Humeyni'nin dış politikada yakaladığı bu etki, iç politikadaki gelişmelere de etki etmekte ve otoritesi aleyhine gelişen silahlı grupların isyanlarını ve Kürt direniş hareketini sert bir şekilde bastırmasına zemin hazırlamaktadır. Ek olarak, 1953'te ABD menşeli isyanın yaratabileceği etkinin izlerini yeniden İran halkıyla paylaşan Humeyni, milletin tek lideri olma vasfını yineleyerek anayasal süreci doğrudan kendi ideolojisine uygun hâle getirmektedir.

Humeyni'nin iktidarlık serüveninin merkezinde İran-Irak savaşı bulunmaktadır. 1980 yılında başlayan ve 1988 yılında sona eren bu savaş, her ne kadar kaotik bir durum yaratmış olsa da iç politikada Humeyni'nin iktidarını sağlamlaştırmakta ve muhalif kitlelerin varlığını engellemektedir. Khosrokhavar ve Roy (2013: 28-29), bu sürecin Humeyni'nin gücünü arttırdığını aktarmakta ve Humeyni'nin İslam devriminin tüm Ortadoğu coğrafyasında yayılmasını amaçladığını paylaşmaktadırlar. İran'ın Irak işgalini püskürttükten sonra direniş göstererek Irak topraklarını işgal etmesini ve beraberinde dünya sahnesinde -destek anlamında- yalnız kalmasını savaşın kaderini belirleyen bir unsur olarak değerlendiren Khosrokhavar ve Roy (2013: 29), savaşın uluslararası bir nitelik taşıdığını ve İran yönetiminin ciddi kayıplar vermesine karşın ideolojik olarak bir bütünlük zemini hazırlandığı için pek sarsıcı politik sorunların olmadığını aktarmaktadırlar.

Dabashi (2008: 185-186) bahsedilen savaşın taraflarını değerlendirirken Irak tarafında ABD, Sovyetler Birliği, Fransa, Filistin ve çoğu Arap ülkesinin silah yardımlarının olduğuna değinmekte; İran tarafında ise Kuzey Kore ve Çin olduğunu belirtmektedir. Savaşın kritik bir unsuru da -Dabashi'nin anlattığı üzere- devrimde rolü olduğu düşünülen Halkın

⁶Falk (1980: 411) ile Sigelman ve Conover (1981: 304), Amerikanvari bir tutumla Humeyni'nin uluslararası hukuk değerlerini reddettiğini ve bunun Hitler yönetiminde dahi görülmecek düzeyde bir barbarlığı yansıttığını iddia etmekte ve bu doğrultuda Amerikan başkanının İran aleyhinde bir tutum geliştirmesi ile ilgili öneriler sunmaktadırlar.

Mücahitleri'nin Irak lehine savaşta yer alması ve kampları da dahil olmak üzere tüm imkanlarını Irak adına kullanarak kendi insanlarına karşı savaşması olarak değerlendirilmektedir. Afary ve Anderson (2005: 277), bahsedilen bu durumların ekseninde devrim değerlendirmesi yaptıklarında İran'da propagandist bir devrim anlayışının gelişmesinden dolayı Müslüman kitlelerin İslam Devrimi'nin meşruluğuna ve değerli oluşuna inandıklarını aktarmakta ve Batı'nın iletilerine ve yarattıkları kurban algılarına inanmalarındansa Tahran'dan gelen propaganda içerikli söylemlere inanmanın yarattığı aidiyet unsurunun varlığına değinmektedirler. Zira Humeyni eksenli geliştirilen söylem, İran'a karşı savaşan kitlenin Allah düşmanı olduğu ve buna itiraz eden İranlıların da eski tuzu kuru yöneticilerden oluştuğu zemini üzerine kurulmakta, bu bağlamda siyasi otoritesini dini söylemlerin gücüyle pekiştirdiği olgusu ortaya çıkmaktadır. Özetle ve Abrahamian'ın (1993: 32) aktardığı üzere "Ne Batı, ne Doğu, sadece İslam" öğretisi İran'ın iç ve dış politikasının belirlenmesinde başat bir rol oynamakta ve ek öğretiler ile bu unsur sağlamlaştırılmaktadır.

1.3. Sosyoekonomik Yapı

Sınıflararası bir işbirliği zemininde gerçekleştirilen; ancak Humeyni ekseninde bir oluşum gerçekleştirildiği için İslami öğelerin baskın olduğu görülen devrimde, sınıfsal ve ekonomik değişimler de meydana gelmekte ve Şah rejiminin yaratmış olduğu sınıfsal yaşam ritüellerinin yeniden üretildiği görülmektedir.

Davies (1962: 6) devrimlerin gerçekleşmesinin her an olabileceğine değinmekte ve devrimi uzun süreli stabil bir ekonomik durumun ve sosyal gelişme halinin, kısa süre içerisinde keskin bir biçimde değişmesi ve bu sürecin kendini takip etmesi/süreklilik sağlaması olarak yorumlamaktadır. Sosyoekonomik temelli bu değerlendirmede devrimin gerçekleşmesindeki başat etkenin insanların ihtiyaçlarının giderilmesi sürecinde beklentilerinin karşılanması hâli ve bu alana yönelik kaygılarının azaltılması arzusu olarak görüldüğü dikkat çekmekte ve devrimlerin nedenini oluşturan politik istikrarın yâhut istikrarsızlığın toplumsal bir ruh hâli üzerinden yorumlanabileceği aktarılmaktadır. Malları, statüsü ve maddi gücü bağlamında fakir olan insanların devrime kayıtsız kalabileceğini veya tepki gösterebileceği dile getirilen anlatıda, bu süreci belirleyen ise toplumun ruh hâli olarak görüldüğü ortaya koyulmaktadır. Özetle, ekonomik ve politik beklentilerin tedarikinin yetersizliğinden ziyade memnuniyetsizlik hâlinin süreklilik sağlaması ve bu insanların merkez güç karşısında birlikte olması gerekliliği devrimin oluşum mekanizması olarak yorumlanmaktadır. İran devrimi perspektifinde düşünüldüğünde, çeşitli siyasi fraksiyonların ve ekonomi temelli farklı sınıfların olmasına karşın, merkezi bir eşitsizlik yaratan rejime ve

gruba karşı gerçekleştirilen ortak bir hareket devrimin başarılı olmasını sağlamaktadır. Ek olarak, Şah'ın ekonomik politikaları tutarlı bir çerçevede yönlendirmemesi, kısacası halkın ciddi bir kesiminde memnuniyetsizlik yaratması, kendisine karşı dağınık bir kitlenin birlikte hareket etmesini sağlamaktadır.

Keddie'nin (1983: 580-581) karşılaştırmalı devrim okuması -1905-1911 İran Anayasal Devrimi ile 1978-1979 İran İslam Devrimi ile ilintili bir kıyası içermektedir- yaptığı çalışmada, devrimin başarısında kırsal kesimin örgütlenmesinin ciddi bir payı olduğunu aktarmakta ve Marksist eksende değerlendirme yaparak toplumun temel üretim araçlarının kontrolü ve mülkiyeti sürecinde reaksiyon göstererek yeni bir ekonomik düzenin oluşmasına zemin hazırladığını ve böylelikle yönetim anlayışının değiştiğini ifade etmektedir. Davies'in belirtmiş olduğu organize olma durumu ve ruh unsuru Keddie (1983: 581) tarafından yeniden üretildiği dikkat çekmekte ve farklı sınıfların çıkarları doğrultusunda -proletaryanın veya Şah dönemi orta sınıfın kaygıları farklı olsa da, kaygılarının kaynaklarının Şah olmasından dolayı bir araya gelebilmesi gibi- ortak eylem gerçekleştirebileceklerinin vurgusu yapılmaktadır.

Halliday'in (1987: 31) devrim sürecini değerlendirdiği ve Şah rejiminin dinamikleriyle kıyaslama yaparak değişimi yorumladığı röportajında -röportajının içeriğinde devrim süreci hakkında çıkartmış olduğu *Iran: Dictatorship and Development* adlı kitabının bir nevi tanıtımını yapmaktadır- devrimin başarısının kitlelerin harekete geçirmesiyle bağlantılı olduğunu dile getirmekte ve kentsel ile kırsal bölge insanların bir arada hareket etmesiyle amacın gerçekleştiğini ifade etmektedir. Halliday (1987: 32), Keddie ve Davies'e karşıt olarak, sınıfsal yapının farklı değerler gözetilerek yeniden üretildiğinden bahsetmekte ve devrimin sosyoekonomik gelişmelerin yarattığı eşitsizliğe tam manasıyla çözüm getirmediğinden söz etmektedir. Devrim öncesi ile devrim sonrasının kıyaslamasını yaptığında, tarımsal bir faaliyet yetersizliğinin devam ettiğini aktaran Halliday (1987: 32), işsizlik oranının yüksek olduğunu ve sınai bazda üretimin gerçekleşmediğini ve yaşam kalitesinin standartlığını koruduğunu paylaşmaktadır. Halliday'ın bu kıyaslama sürecinde, devrim sonrası pratiklerinin gelişebileceği herhangi bir zeminin olmadığı ve bunun için hem ekonomik hem teknik olanakların henüz sağlanamadığını gözden kaçırdığı düşünülmektedir.

Moaddel (1991: 317), devrimin bahsedilen genel çıkarımlarını detaylandırmakta ve devrimin sosyoekonomik değişim sürecinde sınıf mücadelesini ön plana çıkartmaktadır. Ona göre, devrim öncesi dönemde belirgin sınıf yapıları olmamakla beraber, önceki çalışmaların perspektifinde birkaç oluşuma değinmek gerekmektedir. İran'da bir burjuva sınıfının olduğuna ve bu sınıfın ulusal ekonomik noktaları elinde bulundurduğuna ve uluslaşırı oluşumlarla iş birliği yaptığına değinen Moaddel (1991: 317), bahsedilen grubun pek

kalabalık olmadığını ifade etmekte ve Pehlevi rejimi ile doğrudan bağı bulunduğunu dile getirmektedir. Üst düzey memurlar, üst düzey askerler, girişimciler, yaşlı politikacılar ve bilindik aristokratlardan oluşan bu sınıf, ülke genelinde eğitim, sağlık, ticaret ve ekonomi ile ilgili alanların neredeyse büyük bir çoğunu elinde bulundurmaktadır.

Belirgin olan bir diğer sınıf ise, Moaddel'in (1991: 318) aktardığı üzere, küçük burjuvazi grupları, tüccarlar ve toprak sahiplerinden oluşmaktadır. Birinci sınıfın alt grup işleri ile meşgul olan bu sınıf pazar adı verilen ticari alanda konumlanmakta ve uluslararası düzeyde yer almamaktadırlar. Bu sınıflara ek olarak yeni orta sınıfın oluşumuna değinen Moaddel (1991: 318), devlet memurlarını, okul müdürlerini, öğretmenleri, mühendisleri, bürokrasi ile ilişkili bulunan kişileri ve beyaz yakalıları bu gruba dahil etmektedir. Moaddel (1991: 319), bu oluşumların sosyal devrimci dönemde değiştiğini paylaşmakta, işçiler ve köylüler, kapitalistlerle ve toprak sahipleriyle mücadele ettiğini ve bu süreçte ülkedeki ekonomik pazarın ulusal sermayedarları olan tüccara pek müdahale etmediklerini ifa. Pazar içerisinde Şah yanlısı yatırımcıların ve uluslararası bankaların payları önemli ölçüde eridiğinden dolayı tüccarların birikim elde ettiğine değinen Moaddel (1991: 319), Şah rejiminin sınıfsal yapısını koruma eğilimi gösteren son hükümetin düşüşüyle birlikte tüccarlara da karşı çıktığını ifade etmektedir. Ancak tüccarların bu süreçte kurduğu siyasi ve ideolojik bağlar, beraberinde pazarın boşluğundan dolayı kâr elde etmeleri hâli pek zarar görmemelerine sebep olmaktadır.

Sonuç itibarıyla Moaddel (1991: 338), çalışmasında, bahsettiği sınıf mücadelesini toprak reformu, emek gücünü düzenleyen iç hukuk ve dış ticaretin millileştirilmesi üzerinden değerlendirmekte ve İslami perspektif üzerinden yorumlanan bu üç etmenin kendisini yeniden ürettiğine değinmektedir. Bahsedilen alanlarda -Şah öncesi dönemi kast ederek- İslami olmayan yaklaşımların gerçekleştirildiğini iddia eden yeni rejimin, toprak sahipleri ve tüccarlar ile işçiler ve köylüler arasındaki mücadeleyi yeniden yorumladığını aktarmakta, işçiler ve köylülerin bu süreçte ideolojik zayıflık gösterdiğini ifade ederek devrim öncesi dönemin başlarında ele geçirdikleri toprakları ve diğer unsurları İslami yönetimin ele geçirdiğini dile getirmektedir.

Şah döneminin unsurlarını ortadan kaldırmaya çalışan ve yoksul kesime sunduğu vaatleri yerine getirmeyi hedefleyen Humeyni yönetiminde, sisteme İslami rejim perspektifinde alternatifler getirmeyi ve belli oluşumları destekleyerek kırsal ve yoksul kesimlerin desteğini güçlendirmeyi hedeflediği eğilimi görülmektedir. Saeidi (2004: 484), bu noktada yarı kamusal/devlet tarafından kısmen kontrol edilen sistemlere değinmekte ve bu

sistemin öncüllerinden olan bunyad⁷lara ayrı bir parantez açmaktadır. Ayetullah Humeyni'nin öğretileri doğrultusunda bunyadların kurulduğuna değinen Saeidi (2004: 484), -bu öğretinin “Müslüman birliğinin restorasyonunun yalnızca Müslümanların gerçek çıkarlarını gözetten bir hükümetin varlığı mevcut hâle getirilmesi ile mümkün olacağı” şeklinde yorumlanması gerekmektedir- bunyadların felsefî noktasını oluşturduğunu dile getirmektedir. Anlatıya ek olarak, adı geçen oluşumların egemen ideolojinin sosyal ve kültürel etkinliklerini geniş bir yelpazeye yayılmasını sağladıklarını ifade eden Saeidi (2004: 485), eski rejimin oluşturduğu bürokratik yapının ötesinde yeni bir bürokratik sistem kurulması sürecinde ideolojik işleve sahip olduklarının altını çizmektedir.

Bahsedilen ideolojik oluşumun İran halkı nezdinde destek görmesinin esas sebeplerinden birisi, Saeidi'ye (2004: 485) göre, yeni oluşturulan bürokratik yapı çerçevesinde sınıflar arası geçişin olası hâle getirilmesi olarak yorumlanmaktadır. Son olarak Saeidi (2004: 486), bunyadların devletin Şah rejiminden sonraki ideolojik unsurların geride bırakılmasına ve sınıflararası geçişi sağlamasına, böylelikle ideolojik anlamda yeniden oluşum için toplumu oluşturan tüm sınıflardan destek alınması kolaylaşacaktır- kısacası merkezi yönetim anlayışını pekiştirmek adına “sosyal İslami ilkeler” doğrultusunda faaliyetler gerçekleştirmekte ve Humeyni'nin öğretilerini bu sayede yeniden üretmektedirler. Amirahmadi (2001: 236), Saeidi'nin bunyad oluşumu üzerinden söylediklerine genişlik katmakta ve bunyad kavramını *Bunyad-i Mustazafan* ve *Bunyad-i Şehid* üzerinden değerlendirmektedir. Bunyad-i Mustazafan'ın 1979 yılında, Ayetullah Humeyni'nin Şah ailesi ve yakınlarına ait mal varlıklarına el koyulması ve buradaki gelirin yoksullara -özellikle konut sorunlarını çözmek adına- dağıtılmasını emretmesinin ardından oluşturulduğunu dile getiren Amirahmadi (2001: 236), bir röportajdan aktararak “örgütün İran'daki en büyük İslam kuruluşu” olduğunu ifade etmektedir.

Anlatıya ek olarak Amirahmadi (2001: 236), bahsedilen yapının ülkedeki sanayi, ticaret ve ekonomik faaliyetlerin ciddi bir yüzdesini elinde bulundurduğunu ve on binlerce kişiyi bünyesinde istihdam ettiğini de belirtmektedir. Bunyad-i Şehid'in, yine Humeyni hazırladığı bir önerge sonrasında, 1980 yılında kurulduğunu ve devrimde şehit veya gazi olan vatandaşların ailelerine yardım etmeyi hedeflediğini ve ek olarak gündemde olan İran-Irak

⁷ Amirahmadi (2001: 234), bu oluşumların devrim sonrası dönemde meydana geldiklerini aktarmakta ve kâr amaçlı gütmeme kaygılarıyla kurulduklarını dile getirmektedir. Bazılarının kazanç elde ettiklerini dile getiren Amirahmadi (2001: 234), bahsedilen oluşumların ticaret, bankacılık, imalat ve sosyal hizmetlerle de ilgili olduklarını ifade etmektedir. İslami rejim ile birlikte var oldukları için, bu oluşumların aynı ideolojinin ekseninde geliştiğini aktaran Amirahmadi (2001: 235), bunyadların kitleler üzerinde ideolojik baskı kurma, patronaj ve kitlesel mobilizasyon ilişkileri ve işlevsel telkin etme gibi unsurları bünyesinde barındırdığını söylemektedir. Son olarak Amirahmadi (2001: 235), bunyadların düzenlemelerden ve vergilerden muaf tutulduğunu belirtmektedir.

savaşına katılmış olanların ailelerine destek olmayı amaçladığını aktaran Amirahmadi (2001: 237), ele alınan oluşumun esas amaçların vatandaşlara sağlık sigortası sağlamak, hastahaneye kabullerini kolaylaştırmak, reçeteli ilaçlarını almaları adına destek sağlamak, protez ihtiyaçlarını gidermek, konut tedarigi ve/veya konut fiyatlarında indirim sağlamak, yeni evlenen çiftlere yardım etmek ve/veya ev eşyaları almalarına yardımcı olmak ve eğitim öğretim sürecinde öğrencilere kolaylık sağlamak olarak ifade etmektedir. Her iki oluşumun da netice itibariyle mal varlıklarına el koyma üzerinden geliştiğini dile getiren Amirahmadi (2001: 237), bu oluşumların, ekonomi bazlı yaklaşımda, pazar paylarının yüksek olduğunu ve ciddi bir kitleye hitap ettiklerini söylemekte, devlet destekli maddi unsurları “sosyal yardım” adı altında vatandaşlara dağıttığını ve böylece devrimin ideolojik unsurlarının yeniden üretildiğinin altını çizmektedir.

Özetle, Humeyni’nin teolojik ve ideolojik arka planını oluşturduğu ekonomi temelli yaklaşımlar, İslami bir çerçevede iyi-kötü ekseninde adaleti gözeterek ve İslam’ın kurallarını yerine getirmeyi amaçlayarak oluşturulmakta (Humeyni, 1981: 119), ahlaki anlamda zayıf bir esnafın dahi yapmış olduğu usulsüzlüğü İslami rejimin engellemesi ve cezalandırması gerekliliği, usulsüzlüğün sadece vatandaşlara değil aynı zamanda İslam’a da yapıldığı uyarısı vurgulanmaktadır. Bu öğretinin⁸, toplumu oluşturan nüansların temelinde olduğu ve toplum olma bilincinin -veya yanlış bilincin- bu öğreti üzerine kurulduğu düşünülmektedir⁹. İdeolojik bir bütünlük içerisinde söylem geliştiren İslami rejimin mensupları, Şah rejiminin şirketleşme ve Batı’ya yönelme eylemini, vakıflaşma ve ulusallaşma anlamında yeniden üretmektedir.

1.4. Eğitim Durumu

Devrim sonrası gelişmelerin ekseninde, politik ve sosyoekonomik anlamda değişimlerin yaşandığı gibi, eğitim alanında değişimler yaşandığı görülmekte ve devrimin ideolojik arka planının bu alanı düzenleyip yeniden ürettiği düşünülmektedir. Şah rejiminin

⁸Şah rejiminde ticaret ve finans bakanı olan Amuzegar (2000), devrim sonrası İran yönetiminin sosyoekonomik alandaki vaatlerinin başarısız olduğunu dile getirmekte ve kendilerinden önceki yönetimi sürekli suçlamalarından ötürü herhangi bir ekonomik katkı gösteremediklerini ifade etmektedir. Amuzegar (2000), İran yönetiminin, ABD’nin Irak’a uyguladığı ambargoların petrol fiyatlarını dalgalandırdığı ve böylelikle düzensizlik yaratıldığı, doğal afetlerin ekonomik anlamda ciddi yük oluşturduğu ve Batı’nın İran’ı bir antagonist haline getirdiği savlarına bel bağladığını aktarmakta, kısaca İslami rejimin ekonomik sorumluluk almadığını ifade etmektedir. Ek olarak Amuzegar (2000), bu oluşumların etkisi varsa bile İran yönetiminin buna kendisinin sebep olduğunu belirtmekte -ABD ile aralarında yaşanan rehine krizi, Salman Rüşdi hakkında çıkarılan ölüm fermanı ve bazı terör olaylarında İran’ın baş aktör olduğu iddiaları- İran yönetiminin bu gerçekleri görmezden geldiğini (2000) dile getirmektedir.

⁹Amuzegar’dan bağımsız bir değerlendirilme yapıldığında, her iki rejimin de kendi sınıflarını yarattığı ve ekonomik bağlamda kendi sınıflarına yönelik projeler ürettiği görülmekte, var olan dengesiz ekonomik dağılım anlayışının İslami rejim üzerinden yeniden üretildiği düşünülmektedir. Her ne kadar İslami rejimin sınıflar arası değişim ilkesinin Şah rejimine göre daha geçirgen olduğu iddia edilse bile, İslami rejimin ardındaki teolojik ve ideolojik bütünlüğün bu geçirgenliği şekillendirdiği tahmin edilmektedir.

eğitime olan yaklaşımı, İslami rejim tarafından sorunlu bulunmakta ve rejimin kitlelere ulaşılabilirliğinin sağlanması adına bu alanı düzenlediği anlaşılmaktadır.

Shorish (1988: 59), İran'daki ders kitapları üzerinden geliştirmiş olduğu çalışmasında, Şah döneminde görülen laik ve milliyetçi kişilerin -veya bu başlıklarla alakalı konuların- ders kitaplarında yer alması durumunun devrim sonrasında değiştiğini ifade etmekte ve bu içeriklerin müfredattan çıkarıldığını dile getirmektedir. Shorish'e (1988: 59) göre, devrim yönetimi İslamlaştırma politikası adı altında bir eğitim programı geliştirmektedir ve seçilen metinler/içerikler "İslami Kişi" miti üzerinden oluşturularak yönetimin ideolojik tutumunu yansıtmaktadır. Ek olarak, ders kitaplarındaki içerik değişimini detaylandıran Siorish (1988: 60), fen bilimlerine ait kitapların Şah rejiminden bu yana pek değişmediğini belirtmekte ve esas değişimin sosyal bilimler alanında olduğunu aktarmaktadır. Bilhassa tarih kitaplarının neredeyse tamamen değiştiğini ve devrim perspektifinde -İslam'ı ve devrimi ön plana çıkaran bir yapıda- oluşturularak eski rejimin kalıntılarının geride bırakıldığını söyleyen Siorish (1988: 60), bunun neredeyse tüm devrimlerde görülebileceğini öne sürmekte ve değişim sürecinin basit bir eylemi olarak değerlendirmektedir. Durumu örneklemek anlamında Siorish (1988: 61), Fars dilinde yazılmış ilkökul birinci sınıfa ait bir kitabın kısa bir bölümünü aktarmakta ve kitabın içeriğinde çocuklara yönelik basit bir dille Allah'ın tanıtıldığını ifade etmektedir. İçerikte, Allah'ın güneşi ve dünyayı yarattığını, Ay'ı ve yıldızları yarattığını, bitkileri ve hayvanları yarattığını, kısacası bizleri yarattığını ve bu yüzden ona her zaman ibadet edileceği söylenmekte ve buradan, İslami değerlerin ufak yaşta bireylere/vatandaşlara aktarılarak ortak bir teolojik ve ideolojik zeminde eyleme geçebilme yetisi kazandırılmak istendiği anlaşılmaktadır.

Mehran (1989: 36), eğitim anlamında gerçekleştirilen reformları Siorish gibi değerlendirmekte ve İslami rejimin devrim sonrasında eğitim alanında müfredatı değiştirmesinin öncelikli bir girişim olduğunu ifade etmektedir. İslami yönetimin eğitim içeriğini İslamlaştırmak adına, anayasadan, İslami doktrinlerden, Kur'an-ı Kerim'den destek aldığını dile getiren Mehran (1989: 36), buradaki amacın önceki rejimin "despotik ve Batı eğilimli" yaklaşımın değiştirilmesi ve saf bir İslami eğitim verilme isteği olarak yorumlamaktadır. Pehlevi yönetiminin yegâne amacının -sosyal bilimler kitaplarını kullanarak- İslam'ı yok etmek ve öğrencileri dini anlamda zayıflatmak olduğu yönünde hakim bir düşüncenin varlığından söz eden Mehran (1989: 37), -yazardan bağımsız olarak İslami rejimin düşünce eğiliminin bu yönde olduğu aktarılmaktadır- Milli Eğitim Bakanlığı'nın buradan hareketle ders kitaplarını yeniden yazarak içerikleri değiştirdiğini söylemektedir. Yeni oluşturulan ders içeriklerinin dört ana başlık altında konumlandırıldığını aktaran Mehran

(1989: 38), bu başlıkların “Yeni Bir İslami Kişinin Özellikleri”, “Siyasal İnançlar”, “Kültürel Değerler” ve “Rol Modelleri” olarak kategorize edildiğini ifade etmektedir.

Yeni Bir İslami Kişinin Özellikleri başlığını detaylandıran Mehran (1989: 38), bu kişinin karakteristik özelliklerini Allah’a olan bağlılığı ve sadakati üzerinden değerlendirmekte ve bu kişinin dindar, doğayı seven, alçakgönüllü, sorumluluk sahibi, eşitlikçi ve adil olması gerektiğinin aktarıldığını ifade etmektedir. Buna göre, model birey dünyevi zevklerden ve günahlardan arınmasından dolayı Batı’daki emsallerinden farklılık teşkil etmektedir ve onların savunduğu olumsuz niteliklerden kendini sakınmaktadır. Mehran (1988: 38), bu başlık altındaki ikinci alt başlık olan bireyin devletle olan ilişkisine değinmekte ve halk ile hükümet arasındaki ilişkinin karşılıklı güven, destek ve yardımlaşmanın temelinde kurulduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda, ders kitaplarındaki Yeni İslami Kişi’nin devlet ile işbirliği yapmak ve ona karşı gelmemek gibi görevlere sahip olduğunu belirten Mehran (1988: 39), aksi durumun Allah’ın ve peygamberlerin öğretilerine ters düşme riski taşıdığı için doğal olarak yasalara da uyum sağlandığını söylemektedir.

Siyasal İnançlar başlığını politika ve din ilişkisi alt başlığı altında değerlendiren Mehran (1989: 40) bu ilişki düzeyinde camilerin rolüne değinmekte ve bazı ders kitaplarında camilerin sadece dini konuları konuşmak için kullanılmadığı, aynı zamanda siyasi konuların da konuşulduğu bir merkez olarak görüldüğünü aktarmaktadır. İslam eksenini içerisinde dua etmek, oruç tutmak, Cuma namazına gitmek gibi dini eylemlerin siyasi bir nitelik taşıdığını ifade eden Mehran (1989: 40), bu eylemlere dahil olanların toplumsal ve ekonomik işlerde de bu öğretilerin doğrultusunda hareket etmeleri gerektiğinin vurgulandığını paylaşmakta ve hakim ideolojinin din ile siyasi işlerin birbirinden ayrılması durumunun Batı’ya özgü olarak gördüğünü belirtmektedir. “Sezar’ın hakkı Sezar’a, Tanrı’nın hakkı Tanrı’ya” öğretisinin, İslami medeniyetlere sızan laikçi bir görüş olduğunun savunulduğunu aktaran Mehran (1989: 40), Batı güçlerinin bu öğretilerle İslam’a saldırmadan ve ona hakaret etmeden, “dini dine indirgeyerek” İslami zemini yok etmeyi amaçladığı inancının varlığını ifade etmektedir.

İslamı yok etme düşüncesinin sürecinin salt Batı merkezli olmadığını söyleyen Mehran (1989: 40), laik siyasi ideoloji, Batı milliyetçiliği ve Doğu sosyalizminin bir bütün olarak hareket etmesinin İslami rejimde yarattığı tedirginlik üzerinde durmaktadır. Batı eğilimli -rejimin bu kişileri ve ideolojileri garpcede olarak gördüğü aktarılmakta- fikirlerin temelinde olan milliyetçilik güdüsünün İslamiyet’ten ayrılarak salt bir vatana sevdalılık hâli yaratmasının rejim tarafından hoşnutsuzluk yarattığını ifade eden Mehran (1989: 41), Doğu merkezli fraksiyonların -rejimin bu kişileri de şarkcede olarak gördüğü belirtilmekte- içinde barındırdığı sosyalist ve komünist eğilimlerin de dini siyasi yapının dışarısında bırakmayı

amaç hâline getirdiği için yine rejim tarafından sorunlu bulunduğunu paylaşmaktadır. İnanç konusunun ikinci alt başlığı olan İslami cemaatler noktası, İslami birlik çatısı altında hareket etmeye ve İslam'ı tüm güçlerin ötesinde birleştirici bir unsur olarak değerlendirmeye olanak sağladığı düşüncesinin hakim ideoloji tarafından benimsendiğini belirten Mehran (1989: 41), küçük yaşta İranlı öğrencileri İslam dünyasının bir ferdi olarak görmelerini hedefleyen bu eğilimin tüm Müslümanlar adına sorumluluk almayı gerektiğinin ve “onların üzüntüsü bizim üzüntümüz, sevinçleri bizim sevincimiz” öğretisine dayandığının altını çizmektedir.

Dördüncü sınıf sosyal bilimler kitabında bulunan “tüm Müslümanların, hangi coğrafyaya ait olursa olsun eşit olduğu ve dolayısıyla manevi bir bağla kardeş olarak görüldüğü” öğretisi, bu birleştirici gücün Allah, Hz. Muhammed ve Kur'an-ı Kerim'e olan inançtan kaynaklandığı vurgusu, Mehran (1989: 41) tarafından, İslami rejimin ideolojik bir uzantısı ve eğitim politikası olarak yorumlanmaktadır. İnanç temelli başlığın bir diğer alt maddesi olan bağımsızlık ile ilgili ilişki, Mehran'ın (1989: 42) aktardığı üzere, sosyal bilimler kitaplarında işlenmekte ve Pehlevi ailesinin aleyhinde bir tutumla yeniden üretilmektedir. Devrim öncesi yönetim anlayışının, İran'ın özünü oluşturan şeref, gurur ve onur gibi kavramların satılmasına dayandığı ve bunu ahlaki açıdan yozlaşmış bir anlayışın gerçekleştirdiği inancı, İslami rejimin temel prensiplerinden biri (Mehran, 1989: 42) olarak görülmektedir. Bu anlamda, baba Pehlevi'nin bağımsızlığını ve bahsedilen öz unsurlarını İngiltere'ye sattığı, oğul Pehlevi'nin ise bu değerleri ABD'ye sattığı düşüncesinin hakim ideoloji tarafından yeniden üretildiğini aktaran Mehran (1989: 43), İran'da Batı'dan bağımsız karar alma fikrinin belirgin olduğunu ve İslam düşmanlarından yardım istemek yerine “sadece peynir ve ekmek yiyeceğiz; ama kendi ayaklarımızın üzerinde duracağız” eğilimin benimsendiğini dile getirmektedir. Ulusal kaderin yine ulus tarafından belirlenme isteği ve gençlere bunun sosyal bilimler üzerinden aktarılması durumu, teolojik ve ideolojik bağların yeniden üretilmesi olarak yorumlanmaktadır.

Mehran'ın (1989: 43) inanç ekseninde değerlendirdiği son alt başlık olan dış politika yapısında Humeyni'nin ideolojik ve teorik altyapısını oluşturduğu “ne Doğu, ne Batı, sadece İslam Cumhuriyeti” eğiliminin hakim anlayış olarak konumlandırıldığına değinen Mehran (1989: 44), yine bu öğretinin sosyal bilgiler kitaplarında yer aldığını aktarmakta ve sosyalist ve kapitalist dünya ile bir bağı bulunmayan İslami yapının arzusunun varlığına değinmektedir. Süreç içerisinde ABD'nin emperyalist eğiliminin ve Sovyet Rusya'nın sosyalist tutumunun İslami yapının doğasına aykırı olarak düşünüldüğünü ifade eden Mehran (1989: 44), bu iki unsura nazaran İran-Irak savaşına ait herhangi bir bölümün olmayışını şaşırtıcı bulmaktadır. İran'ın burada yaratmış olduğu “süper güçlerin İran'a ve dolayısıyla İslam'a karşı savaşması”

mitine değinen Mehran (1989: 44), Irak'ın da bu karşıtlardan biri olarak yorumlandığının altını çizmektedir.

Konuyla ilgili üçüncü değerlendirme başlığı Kültürel Değerler'i ele alan Mehran (1989: 45), bu unsurun bahsedilen iki unsurla iç içe olduğunu aktarmakta ve İslami rejimin yabancı ideolojik değerlerin ortadan kaldırılmasını ve bununla birlikte İslami değerleri benimsenmesini kendine ilke edindiğini paylaşmaktadır. Önceki başlıklarda olduğu üzere sosyal bilimler kitaplarından örnekleri değerlendiren Mehran (1989: 45), on ikinci sınıfların kullanmış olduğu bir kitapta Batı'nın bir tehlike olarak görüldüğünü dile getirmekte ve rejimin gençleri sömürgecilik, neo-sömürgecilik ve emperyalizm konusunda uyardığını ifade etmektedir. Rejimin süreç içerisinde neo-sömürgecilik ve emperyalizm başlıklarına değindiğini söyleyen Mehran (1989: 46), bu unsurların askeri, siyasi ve ekonomik içeriklerin kontrol edilme isteğinden farklı olarak kültürel alana doğrudan müdahale etme eğiliminin olduğunu öğrencilerle paylaştığını belirtmektedir. İlgili içeriklerin temel hedefinin üçüncü dünya ülkelerini¹⁰ kültürel anlamda yoksunlaştırarak Batı'ya bağımlı hâle getirmeyi hedeflediğinin inancı olduğu savı üzerinde duran Mehran (1989: 46), bu kitaplarda sömürgecilik ve emperyalizm kavramlarının birlikte kullanıldığının altını çizmektedir. Batı'nın hedefinin -sömürgecilik ve emperyalizm kavramları aracılığıyla- bilimin, medeniyetin ve teknolojinin merkezi olduğunu genç İranlılara ve üçüncü dünya ülkeleri vatandaşlarına inandırma olduğu inancının benimsendiğini söyleyen Mehran (1989: 46), diğer kültürlerin kimliklerinin bu sayede tektipleştirileceği düşüncesinin hakim ideoloji tarafından işlendiğini aktarmaktadır. İslami rejim, bu bağlamda, sömürgecilik ve emperyalizm tehlikelerinden kaçınılması gerektiğini yinelemekte ve aksi durumun acı verici sonuçlar yaratabileceğini vurgulamaktadır.

Son olarak Rol Modelleri başlığını detaylandıran Mehran (1989: 47), İslami rejimin siyasi-dini liderleri rol modelleri olarak gördüğü ve bu unsuru sosyal bilimler ders kitaplarında işlediğini paylaşmakta, adalete olan inancı ve baskıya karşı gelmesinden dolayı “büyük şehit” İmam Hüseyin'in nihai rol modeli olarak görüldüğünü aktarmaktadır. Bunun yanı sıra Hz. Muhammed'in “mükemmel örnek” olarak görüldüğüne değinen Mehran (1989: 47), onun iyi bir baba ve koca olduğunu, mazlumlara yardım ettiğini, en savaşçı, dürüst ve cömert, dindar ve adil kişi olduğunun üzerinde durulduğunu ifade etmektedir. Bunların yanı sıra İmam Ali'nin örnek tutumunun da işlendiği sosyal bilimler ders kitaplarını da

¹⁰Roy (2005: 229) üçüncü dünya ülkelerine karşı tutumun İslam devriminin esas niteliklerinden biri olduğunu ifade etmekte ve Humeyni'nin bu doğrultuda üçüncü dünya ülkelerinde gerçekleştirilen devrimleri -Sandinista Hareketi'nden, Güney Afrika'daki ARC'ye ve hatta IRA'ya kadar- geniş bir çerçevede desteklediğini belirtmektedir. Bu anlayışın, üçüncü dünya ülkelerinin ortak bir kadere ve yaşadıkları sorunların çözüme kavuşturulmasına ilişkin düşüncüyü temsil ettiği düşünülmektedir.

değerlendiren Mehran (1989: 47), genç okuyucuların bu doğrultuda onun hayatı konusunda anekdotlara sahip olduğunu dile getirmekte ve onun alçakgönüllülüğü, mütevazılığı, maddi değerlere ilgisizliği ve dindarlığı konusunda bilgi edindiğini söylemektedir.

Belirgin dini-siyasi liderin sembol olarak gösterilmesinin ardından ikinci bir grup ekseninde değerlendirmelerine devam eden Mehran (1989: 48), halkın içinden gelen ve iç despotizme karşı gelen, devrim oluşmasında merkezi bir rol oynayan ulemalara ayrı bir parantez açmaktadır. Bu noktada, İslami devrimin ve aynı zamanda rejimin lideri olan Ayetullah Humeyni'ye geniş bir yer ayrılmakta ve onun hayatı ile kişilik bilgileri hakkında İranlı öğrencilere sıklıkla bilgi verilmektedir. Diğer Ayetullahların veya Hüccetüislamaların devrimde payı yadırganmasa da -Ayetullah Şirazi'nin Tütün Protestosu da devrimin öncesinde ciddi bir dinamiğe karşılık gelmektedir- Humeyni'nin Şah rejimine doğrudan karşı gelmesi onu, kitle nezdinde, ayrı bir yere koymaktadır. Bahsedilen dini-siyasi lider mitinin karşıt anlatısının varlığına değinen Mehran (1989: 48), garpzedelerin İslami inanca aykırı entelektüel bir modele mensup olduğu düşüncesinin işlendiğini aktarmakta ve bu garpzedelerin on dokuzuncu yüzyılda eğitim görmek adına Batı'ya giden -dolayısıyla ülkelerini terk eden- İranlılar olduğu ve bu kişilerin döndüğünde Batı'nın akımlarını İran halkına aktardıklarına inanıldığını ifade etmektedir. Hakim ideoloji ekseninde bu kişilerin İran'da "ikili kültür" anlayışını güçlendirdiği eğiliminin varlığına atıfta bulunan Mehran (1989: 48), bu kişilere sosyal bilimler kitaplarında asla yer verilmediğini paylaşmaktadır. İlgili kitaplarda İranlı olmayan dini figürlerin hiçbir şekilde yer almadığını -Frantz Fanon dışında- belirten Mehran (1989: 48), bahsedilen ikili anlayışın işlendiği durumda da birincisinin şerefli, onurlu, dindar ve haysiyetli olduğu; ikincisinin -Doğu ve Batı menşei akımlara eğilim gösterenler- bunların tam zıttında yer aldığını dile getirmektedir. Özetle, ders kitapları ekseninde İran'da yaratılmış olan İslami değerler ve figürler yeniden üretilmekte, her yaş ve sınıf gruplarına farklı içerikler sunularak "yeni bir İslami birey yaratma" güdüsünün yeniden üretildiği görülmektedir.

Mohsenpour (1988: 76), eğitim alanındaki farklılıkları değerlendirebilmek adına doğrudan eğitim felsefesine odaklanmakta ve devrim öncesi dönem ile devrim sonrası dönemi karşılaştırarak ideolojilerin bu noktadaki rolünü ele almaktadır. Devrim öncesi dönemde bir ziyaretçinin İran'da herhangi bir okula girdiğinde ülkenin amblemini -elinde kılıç tutan bir aslan ve yükselen güneş tarafından desteklenen bir taç- ve okulların isimlerini fark edebileceğini aktaran Mohsenpour (1988: 76), ziyaretçinin monarşik yönetimin etkilerini doğrudan hissedebileceğini söylemekte ve rejimin eğitim sahasını ideolojisine göre yönlendirdiğini anlayacağını ifade etmektedir. Öğrencilerin sabah okullarına geldiğinde

merhum Şah'a ve ailesine yönelik ilahiler ve şarkılar söyleyerek onlara saygı gösterdiklerini dile getiren Mohsenpour (1988: 76), duvarlarda Şah ve ailesinin olduğu portrelerin bulunduğu ve bunlara şovenist söylemlerin eşlik ettiğini belirtmektedir.

Şah tarafından çıkarılan yasaların kız öğrenciler ve öğretmenlerinin okul sınırları içerisinde hicap giymelerini engellediğini ve bununla beraber anaokullarında kullanılan hikayelerin, masalların, etkinliklerin, oyunların ve hatta oyuncakların Batı medeniyetine ait olduğunu dile getiren Mohsenpour (1988: 77), İranlı çocukların ve gençlerin Batı değerleriyle büyütölmek istendiğinin altını çizmektedir. Ahlaki erdemler noktasında kuşkulara sahip olan Mohsenpour (1988: 77) fiziksel aktivitelerin ve spor faaliyetlerinin disiplinden ziyade yenmek ve kazanmak üzere kurulmasının tedirgin edici bir unsur olduğuna değinmektedir. Bu gelişmelere ek olarak, Batı medeniyetine mensup kişilerin İran'da okullar kurmasının ve İranlı zengin ailelerin çocuklarının bu okullara gönderilmesinin Batı'nın kültür modelini aktarmasının bir öncülü olarak yorumlayan Mohsenpour (1988: 77), bu sorunun yanında bahsedilen okulların ciddi kâr elde etmesiyle birlikte çocuk yaşta Batı tarzı eğitime tabi olan çocukların sonrasında okumak için yurt dışına gittiklerine ve döndüklerinde devletin ciddi pozisyonlarında çalıştıklarına da atıfta bulunmaktadır. Eğitim-öğretim programlarını değerlendiren Mohsenpour (1988: 77), ders kitapları da dahil edilmek üzere, Şah rejimin yaklaşımının öğrencilerin dini inancını yıkmak, ateizm ve politeizm gibi eğilimleri ders içeriklerinde kullanmak, monarşik yönetim anlayışını ve bununla birlikte kapitalizmin uygun bir yönetim anlayışı olduğunu sürekli bir biçimde işlemek gibi bir tutuma sahip olduğunu söylemekte ve bu durumu rutin hâle getirerek Batı temelli bir anlayışı yerleştirmeyi hedeflediğinin altını çizmektedir.

Solcuların Şah'ın koruması altında olduğunu ve bahsedilen ideolojik eğilimlerin yayılmasına destek olduklarını aktaran Mohsenpour (1988: 78), ortaöğretim ikinci sınıf öğrencilerinin kullandığı sosyoloji kitabından bir bölüme atıfta bulunmakta ve bu kitapta dinin sonradan öğrenildiğini, çocukların anne ve babalarının dinine tabi olduklarını, bu bağlamda dinin dil ve kültür gibi sonradan aktarılabilir olduğunu, ilk peygamberlerin sihirbaz olduklarını ve dağınık toplumların bir arada yaşamalarına olanak sağlayarak keşişlerin/rahiplerin konumlarına eriştiklerini, kısacası dinin sosyolojik tarihinin gizemli bir yapıdan üretildiğini paylaşmaktadır. Bu kitlelerin İslam düşmanı ve özellikle de komünist olduğuna değinen Mohsenpour (1988: 78), İslam ile mücadele anlamında her yolu ve yöntemi kullanarak feodal bir yönetim anlayışını güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Buna ek olarak sosyal bilimler kitabında Şah'ın "Tanrı'nın Işığı" ibaresinin bulunduğunu ele alan Mohsenpour (1988: 79), monarşinin Şah'a verilen bir armağan olduğu olgusunu

kuvvetlendirmek adına Şah rejiminin ders kitaplarında Şah'ı, ailesini ve prensleri öven çok sayıda içeriğin bulunduğu ve bu kişilerin ülkenin korunması adına ciddi öneme sahip olduklarının işlendiğini ifade etmekte, sonuç itibarıyla, Şah ailesinin ve rejiminin devamlılığının sürdürülmesi adına tarih kitaplarının yeniden üretildiğini dile getirmektedir.

Mohsenpour'un çalışmasında (1988: 80), dikkat çeken bir nokta, Şah rejiminin sosyal bilimler kitaplarının yanı sıra fen bilimleri kitaplarında da Şah rejiminin ekonomik sistemi kendi lehine yeniden ürettiği aktarılmakta ve bunun kapitalist ekonomi anlayışının gerekliliğine vurgu yapılarak sağlandığı ifade edilmektedir. İçerikte nasıl servet biriktirileceği ve tefecilik/faizcilik üzerinden nasıl “yasadışı” gelir elde edileceğinin yer aldığına değinen Mohsenpour (1988: 80), altıncı sınıf öğrencilerin matematik kitabından alıntı yaparak bankalar aracılığıyla kredi çekilmesinin ve bu kredinin ardından bankaya, borç ödemesine ek olarak, bir miktar para ödenmesinin vurgulandığını aktarmakta ve bunun normal bir durum hâline getirildiğini ifade etmektedir. Matematik sorularında faiz problemlerinin ağırlıklı olduğunu belirten Mohsenpour (1988: 81), bu olgunun da Humeyni'nin önderliğinde gerçekleştirilen devrim vasıtasıyla değiştiğini söylemekte ve öğrencilere kolay yoldan para kazandırma durumunun Şah rejimiyle birlikte sona erdiğini dile getirmektedir. Zira Humeyni'nin anlayışına göre, faizcilik düşmanlığın ve savaşın köküdür ve Kur'an-ı Kerim'e göre bakıldığında insanlar vadesi geldiğinde almış oldukları borcun miktarını vermelidirler (Mohsenpour, 1988: 85), kredi veya borç alınmış miktarın fazlasının verilmesi yasaklanmaktadır.

Açıkça görüldüğü üzere, rejimler hangi ideolojiyi benimsemiş olurlarsa olsunlar, hakim ideolojiyi güçlendirmek adına çeşitli araçları kendi lehlerine kullandığı görülmekte ve bu sayede, kitleler üzerinde, rıza ve itaat kavramlarını yeniden üretmektedirler.

Paivandi (2012: 2), eğitim alanında gerçekleştirilen başlıca İslami hareketlerin politik bir amaç güttüğünü dile getirmekte ve bu doğrultuda birtakım değişiklikler yapıldığını - devrime karşı çıkan öğretmenlerin işlerine son vermek/meslekten uzaklaştırmak, kız öğrencilere peçe takılması şartını getirmek, okullara, dualar gibi, bir dizi dini ve siyasi eklemelerde bulunmak ve okulları din temelli bir siyaseti yayma kurumu olarak kullanmak gibi- ifade etmektedir. Buna ek olarak, 1979 yılında, devrimin değerlerini okullarda yaymak ve söylemleri denetleyebilmek için “Omour Tarbiyati” adında eğitimden sorumlu bir kurum oluşturduğunu belirten Paivandi (2012: 2), belirlenen “politik” memurların öğretmenleri ve öğrencileri denetleyebilme gücüne sahip olduğunu aktarmaktadır. Paivandi (2012: 2) anlatımını Kültürel Devrim üzerinden şekillendirmekte, başlangıçta devrimin niteliğinin yüksek öğretim müfredatını ve kadrolaşmasını değiştirmek olduğunu ancak sonrasında tüm

sistemin İslamileşmesinin gerekliliği olduğunu ön görerek genel bir nitelik kazandırıldığının altını çizmektedir. 1987 yılında İslami rejimin çıkartmış olduğu yasanın -rejim için- önemini ele alan Paivandi (2012: 2) bu yasayla birlikte İran'daki okulların Şii değerlerine yönelik bir eğitim anlayışını benimseyerek en önemli görevlerinin “Yeni İslami Kişi”yi eğitmek, bu kişinin erdemli bir insan olmasını sağlamak ve kişinin İslami toplumun bünyesinde yer alması adına hazırlamak olarak evrildiğini vurgulamaktadır.

1987 yılında çıkarılan yasanın dördüncü maddesine değinen Paivandi (2012: 3), İslami eğitimde saflığın ve temizliğin eğitimden öncelikli bir pozisyonda olduğunu aktarmakta ve Şii yapısına uygun bir eğitim modelinin geliştirilmesinin amaçlandığını ifade etmektedir. Keza ikinci maddenin on dört bendini inceleyen Paivandi (2012: 3), bunların dokuzunun -ahlaki erdemleri teşvik etmek, dini değerlere saygı duymak, ruhun arınmasını/saflaşmasını desteklemek, Kur'an-ı Kerim'i öğrenmek ve anlamak, İslam kültürünü öğrenmek, ahlaki değerlerin anlaşılması konusunda teşvik edici olmak, Allah inancını pekiştirmek, dini inancı geliştirmek ve dini uygulamaların zorunluluğunu anlamak- doğrudan dini, politik, ideolojik ve etik konularına değindiğini dile getirmekte ve bu anlamda eğitim sisteminin devrim değerlerini desteklemek konusundaki önemi vurgulanmaktadır. 1987 yılından itibaren parlamentonun geçirdiği tüm yasaların bu yasanın doğrultusunda -veya emsalinde- hazırlandığını belirten Paivandi (2012: 4), özellikle beşeri bilimlerde olmak üzere, yüksek öğretim alanında yapılan değişikliklere ilham kaynağı olduğu yönünde yorumlanmaktadır.

Son olarak müfredatın İslamlaştırılması konusuna değinen Paivandi (2012: 4), bu gelişimin son otuz yılın en önemli eğitim reformu olduğunu ifade etmekte ve bu sayede İslami eğitimin sağlamlaştığını ve akademik bilgiye yönelik dini bakış açısının arttığını söylemektedir. Arapça'nın da bu doğrultuda yeniden değerlendirildiğini belirten Paivandi (2012: 4), Kur'an-ı Kerim'i öğrenmek ve dini kurslarda eğitim görmek için harcanan zamanın da arttığının altını çizmektedir. Bu noktada, eğitim politikası konusunda, Şah rejimi ile İslami rejimin yaklaşımları değerlendirilmekte ve her iki yapının da -iktidarları doğrultusunda- politikaları şekillendirdiği anlamı ortaya çıkmaktadır.

İlk ve ortaöğretim üzerinden eğitim politikalarının değerlendirilmesinin ardından yüksek öğretim alanındaki gelişmeler üzerinde durulma gereği duyulmaktadır. Abrahamian'ın (1982: 145) bahsettiği üzere, Pehlevi hanedanlığının döneminde sayısal anlamda eğitimde gelişmelerin olduğu aktarılmakta -1925 yılında ülkenin genelinde tıp, tarım, öğretmen eğitimi, hukuk, edebiyat ve siyaset bilimi birimleri/bölümleri mevcut- ve bu sayısal verilerin zamanla arttığı -1934 yılında Tahran Üniversitesi'nin kurulması adına, bahsedilen altı birim birleştirilmekte ve bunlara ek olarak diş hekimliği, farmakoloji, veterinerlik, güzel sanatlar ve

bilim ve teknoloji birimleri bünyeye dahil edilmektedir- ifade edilmektedir. Başlangıçta altı yüz öğrenciden az bir sayıya sahip olan üniversitelerin sonrasında 3.300'den fazla öğrenciye ulaştığını aktaran Abrahamian (1982: 145), bu öğrencilerden bazılarının özel şahısların ve bakanlıkların sağladığı burslarla Avrupa'ya eğitim amaçlı gönderildiklerini ve sonrasında ülkelerine dönerek eğitim alanına katkı sağladıklarını ifade etmektedir. Bunun yanı sıra, ilerleyen yıllarda, teknik okullarda ve akşam okullarında bakanlıklar bünyesinde ders verildiğini aktaran Abrahamian (1982: 146), bu denli gelişmelerin olmasına rağmen kırsal kesimde yaşayan vatandaşların yaklaşık yüzde doksandan fazlasının okur-yazar olmadığının altını çizmektedir. Pehlevi hanedanlığının ideoloji bazlı eğitim yapılandırması işlemi¹¹, bu öğrencilerin kamusal ve idari işlere yerleştirilmesiyle belirgin hâle gelmekte ve rejimin kendine has bir aydın sınıfı oluşturmasıyla devam etmektedir. Abrahamian'a (1982: 146) göre oluşturulan bu aydın sınıf bir statü kazanmakta ve bu sınıfın varlığının önemli bir ayrışmaya sebep olduğunun altı çizilmektedir.

Hamdheidari vd. (2008: 243), İran'daki eğitimin sürekli bir biçimde gelişim gösterdiğine değinmekte ve kurumların dört yıl süreyle kapatılması, sekiz yıl süren İran-İrak savaşının olması, çoğu profesörün kovulması, müfredatların değişmesi, yüksek öğretime erişimin zorlaşması gibi unsurların varlığına rağmen nicel ve nitel anlamda olumlu bir ilerleme olduğunu belirtmektedirler. Pehlevi rejiminin Tahran merkezinde bir üniversite yapılanmasına yöneldiğini belirten Hamdheidari vd. (2008: 244), devrimden sonra bu eğilimin yerini adem-i merkeziyetçiliğe bıraktığını ve üniversitelerin -ister özel ister devlet olsun- ülkenin çoğu yerine yayılmasıyla ve araştırma bütçelerinin genişletilmesiyle yüksek öğretimde olumlu bir adım atıldığının altını çizmektedirler. Kısacası Pehlevi rejiminin eğitimi sınıfsal bir araç olarak kullanması devrim sonrasında yerini eğitimin her kesime açılmasına bırakmaktadır. Sonuç itibarıyla Hamdheidari vd. (2008: 245), devrim sonrası gerçekleştirilen reformların neredeyse tamamı, doğrudan veya dolaylı olarak, eğitim sahasına etki ettiğini belirtmekte ve reformu gerçekleştiren kişilerin veya kurumların ülkenin kalkınması sürecinde eğitimi ciddi bir husus olarak gördüklerini ifade etmektedirler.

1.5. İdeolojik Yapı

Devrimin değişkenlerini oluşturan politik, sosyolojik, ekonomik ve eğitim bazındaki temel eşitsizliklerin altında bir ideolojik güdü bulunmaktadır ve bu güdümlene eylemi, iktidar erkini elinde bulunduran sınıfın/sınıfların idealarına göre şekillenmektedir. Şah

¹¹Razavi, bu süreçte öğrenci hareketlerinin de devrimde bir rolü olduğuna değinmekte (2009: 14) ve öğrenci hareketinin hangi tarafın lehine gelişirse gelişsin İran halkı adına ciddi etkiler yaratabileceğini ve geniş etkilere sahip olabileceğini ifade etmektedir.

rejiminin belirginleşen monarşik yönetim anlayışı/ideolojisi, İslami rejimle birlikte kendisini teolojik bir anlayışa bırakmaktadır.

Skopcol (1982: 274), devrimin ideolojisinin Şii inancının idealarına dayandığını ileri sürmekte ve Şii din adamlarının devrimdeki rolü üzerinden değerlendirmelerde bulunmaktadır. Şah'a karşı geliştirilen protestoların merkezinde, din adamlarının halkı örgütleyerek ve inançlarına uygun mitler yaratarak kolektif bir hareket zemini oluşturduklarını aktaran Skopcol (1982: 274), Hz. Hüseyin'e ve Kerbela Olayı'na gönderme yapılarak Şah'ın "şimdiki zamanın Yezid'i" olduğu inancının yaratılmasında Şii din adamlarının öncü olduklarını ifade etmektedir. Bahsedilen kolektif yapılanmaların yıllık İslami ibadet takviminde, haftalık namaz toplantılarında -Cuma namazı gibi düşünmek gerekir- ölülerin yasını tutmada ve halka açık cenaze törenlerinde yeniden üretildiğine değinen Skopcol (1982: 274), bu unsurlar aracılığıyla siyasi kitlesel eylemlerin oluşturulduğunun altını çizmektedir. Humeyni'nin ve Şii inancının bu bağlamda, din üstü bir birlikteliğe açık olduğuna vurgu yapan Skopcol (1982: 274), Şah rejimine karşı taviz verilmeden durulması ve belirginleşmiş monarşiye karşı ortak bir muhalefet çağrısı geliştirmesi nedeniyle Humeyni'nin ve Şiiliğin halkın nezdinde ön plana çıktığını belirtmektedir. Skopcol (1982: 275), bu anlatıya ek olarak, laik İranlıların da Şah rejimi karşısında bu çatı altında birleşebileceğini dile getirmekte ve bununla beraber dindar olan İranlı gençlerin de baskı karşısında Hz. Hüseyin mitine bağlı kalarak Şah rejimine direniş gösterebileceklerini -gençlerin kefeni çağrıştırmak adına beyaz çarşaf lar giyerek kitlesel eylemlerde ön planda oldukları belirtilmektedir- dile getirmektedir. İranlı gençlerin süreç içerisinde ordunun karşısına çıkma konusunda istekli olmasının kalabalığın kolektif bir biçimde örgütlenmesine değinen Skopcol (1982: 275), özetle Şii inancının ve Humeyni koordinasyonunun halkı doğrudan örgütleyebildiğini ve böylelikle yaratılan mitlerle örgütleyebilme yetisinin güçlendirildiğinin önemini vurgulamaktadır.

Skopcol ile söylem bazında benzerlikler taşıyan Algar'a (2001: 7) göre İslam'ın temelinde yer alan şehitlik mitinin kullanılması -şehitlik Şiiilerin tekeline olmadığından ve İslam'ın tüm mezheplerini kapsayabildiğinden dolayı, özellikle kullanılmaktadır- ve peygamberlere bu bağlamda atıfta bulunulması, ideolojik yapıyı şekillendiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Şiilik inancında şehitliğin derin ve teolojik bir bağa sahip olduğuna değinen Algar (2001: 7), İmam Hüseyin örneğinin bu noktada belirginleştiğini ifade etmekte ve tiranlığa karşı koyma sürecinde İmam Hüseyin'in -devrimciler için- bir yol gösterici olduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda, İmam Hüseyin'i anma adına gerçekleştirilen, Kerbela Olayı, eylemlerin salt bir dini ritüel olmadığını belirten Algar (2001: 8), törenlerin

İran halkına -özellikle gençlere- öz kimliklerini bulma süreçlerine katkı sağladığını ve onlara adalet mücadelesinde barışçıl bir kararlılık desteği sağladığını vurgulamaktadır. “Her gün aşure, her yer Kerbela!” sloganının sadece dini bir nitelik taşımadığını, aynı zamanda siyasi/politik bilinci de desteklediğini söyleyen Algar (2001: 8), bu söylemin Müslümanların genelini kapsadığını ve her nerede olurlarsa olsunlar, adalet arayışında karşıt güçlerle mücadele etmeleri gerekliliğini hatırlatıcı bir rol üstlendiğini ifade etmektedir.

Devrimin oluşum sürecine sosyolojik ve teorik bazda katkı sağlayan Şeriati (1980: 151), devrimin İslami sürecine değinmekte ve ideal toplum ile ideal insan bilinci üzerinden çıkarımlarda bulunmaktadır. “Ümmet” kavramına vurgu yapan Şeriati (1980: 151), bu kavramın toplum, ulus, ırk, kabile, klan gibi kavramlardan ideolojik bazda farklılık taşıdığını, devrimci ve ilerleyici bir ruh ile ideolojik bir düzeni içerisinde barındırdığını ifade etmektedir. Ümmetin maddi temelini eşitliğe, adalete, halk mülkiyetine ve sınıfsız toplum anlayışına dayandığını ifade eden Şeriati (1980: 151), bu çıkarımın burjuvazinin ve sosyalizmin amaç yaklaşımından farklılık taşıdığını belirtmektedir. Ümmetin siyasi felsefesini ve rejim anlayışını değerlendiren Şeriati (1980: 152), bu eğilimin liberalizmden, aristokrasiden ve oligarşiden taban tabana zıtlık taşıdığını söylemekte ve esas amacın insanın yaratılış gayesine uygun bir biçimde, dünya görüşü ve ideoloji perspektifinde devrimci bir anlayışla önderlik etmek olduğunu dile getirmektedir. Humeyni’nin “Ne Doğu, ne Batı, sadece İran” anlayışının felsefik boyutunu oluşturduğu tahmin edilen Ali Şeriati’nin, aynı zamanda karşı olduğu oligarşik yönetim anlayışından ve benimsediği devrimci ruh söyleminden hareketle İranlı gençleri doğrudan etkileyebilecek yetiye sahip olduğu düşünülmektedir. Keza ideal insan kavramını detaylandıran Şeriati (1980: 155), ideal insanın Allah ahlakıyla ahlaklandığını ve kemâle erdiğini ifade etmekte, tek tip insanların basmakalıp biçimleriyle sınırlı kalmadığını ve sonsuz bir evrimle geliştiğini dile getirmektedir. İdeal insanın tabiattan hareketle Allah’ı ve insanlığı aradığını, bu anlamda tabiata ve insana sırt çevirme gibi bir eylemde bulunmadığını vurgulayan Şeriati (1980: 155), ideal insanın elinde Sezar’ın kılıcını taşıdığını, ancak göğsünde Hz. İsa’nın yüreğini taşıdığını belirtmektedir. İdeal insanın aynı zamanda Spartaküs gibi köleliğe baş kaldırdığını ifade eden Şeriati (1980: 156), Konfüçyüs gibi toplumun akibetini düşündüğünü ve Hz. Musa gibi cihad ve kurtuluş mesajları taşıdığının altını çizmektedir. Bu doğrultuda, çok yönlü ve kapsayıcı bir felsefenin gelişmesine katkı sağlayan Şeriati’nin, ideal insanın insanlığın bütün değerlerini bünyesinde barındırdığını önermesiyle devrimin kolektif ayağına da katkı sağladığı düşünülmektedir.

Şeriati (2004: 56), devrimin hem teorik hem felsefik zeminini oluşturduğu Şii inancını adalet ve imamet kavramları üzerinden değerlendirmekte, birinci ilkenin sınıfsal çelişki,

sömürü, zalimlik, -ilkeler bazında- parçalanma yaşanan toplumları eşitlik ve adalete dayalı bir sisteme entegre etmenin; ikinci ilkenin de toplumu diktenin ve soyluluğun boyunduruğundan kurtarıp devrimci bir ruh ile insani ve temiz bir yönetim biçimine adapte etmenin kaynağı olarak yorumlamaktadır. Şii inancının takiye, ibadet ve riyazet gibi kavramlara indirgenemeyeceğini dile getiren Şeriati (2004: 57), aksi bir durumun imamet ve adalet kavramlarına zarar vereceğini ve dolayısıyla Şii inancının işlerliğini kaybedebileceğini belirtmektedir. Bu kavramların temelinde insan olmanın gereğine değinen Şeriati (1997: 22-24), kendi bilincine sahip olmanın, seçebilmenin -yani, doğa nezdinde yönlendirici bir yetiye sahip olmanın- ve yaratıcılık niteliklerinin insanın temelini oluşturduğunu vurgulamaktadır. İnsanın bu bağlamda düşünmesi ve İslam standartlarına uygun bir biçimde direniş içerisinde bulunması önerisinde bulunan Şeriati (2009: 26), devrimci bir kimliğe sahip olan insanın hayata ve onun maddi çıktılarına karşı sorgulayıcı yaklaşmayı ve meşru gösterilmeye çalışılan bâtılın karşısında durmayı kendisine ilke edinmesi gerekliliğine değinmektedir.

Süreç içerisinde Hz. Musa'dan söz eden Şeriati (2009: 26), Hz. Musa'nın yaşadığı dönem içerisinde üç büyük sembole -Karun'a, Belam Baura'ya ve Firavun'a- karşı çıktığını ifade etmekte ve Hz. Musa'nın tevhid inancı doğrultusunda hem bireysel hem toplumsal bir ideali gerçekleştirmek adına baş kaldırdığını dile getirmektedir. Bu noktada, Şeriati'nin İslam'ın değerlerine aykırı yönetim biçimlerine karşı çıktığı, pasifize edilmiş insanın varlığına alternatifler geliştirdiği, insanın devrimci bir ruha sahip olduğu ve dolayısıyla -kendisinde bulunan yetilerin de etkisiyle- sorgulaması gerektiği anlamı ortaya çıkmakta ve bu verilerin devrimin hem sosyolojik hem de teolojik alt yapısına destek sağladığı düşünülmektedir. Bahsedilen otoriter rejimlerin kapitalist ekonomi anlayışı ile iç içe olduğuna vurgu yapan Şeriati (1992: 7) kapitalizmin insanın ve eşyanın doğasına aykırı, insanın alın terine ve emeğine saygısız, menfaati putlaştıran ve kişisel çıkarları ön plana çıkaran bir mantıkla hareket ettiğini dile getirmekte, fakirleri patronların ve altın ve kuvvet sahiplerinin hegemonyası altına sokan şeytani bir güç olarak tanımlamaktadır. Şeriati'ye (1992: 8-9) göre, insanın niteliksel özelliklerini hiçe sayan, adaletin değerlerini yok eden ve devlet ile halk arasındaki dayanışma yetisini maddileştiren kapitalist anlayışın, patronlar ve proletaryalar temelli iki sınıf yarattığı ve bu iki sınıf arasında insani bağ bulunmadığı gibi adalet anlamında da eşitsizliklere sebep olduğu vurgulanmaktadır. Devletin bu sistemde halkın genelinden ziyade ideolojisine yakın zümrelerin sorunlarını dinlediğini ve buna göre ihtiyaçlarını giderdiğini belirten Şeriati (1992: 10), bu yapılanma içerisinde ekonomik eşitsizlik meydana getirildiğini ve oluşturulan sınıfsal yapı içerisinde geçişin de olabildiğince zorlaştırıldığını dile getirmektedir.

Özetle, kapitalist sistemde en çok çalışanın, genellikle, en aç olduğunu ifade eden Şeriatî (1992: 10), sistemin temelinde huzursuzluk bulunduğunu, zira kimse emeğinin/iş gücünün maddi karşılığını bulamadığını ve bu noktada ahlaki açıdan olumsuz yollara başvurulduğunu söylemektedir.

Devrimin teorik yapılanmasında Şeriatî'nin katkılarının olduğu ve İranlı gençleri, İslam ve devrim çatısı altında birleştirme adına gerçekleştirdiği eylem ve söylemlerin devrimin değerlerinden sayıldığı yadsınamaz bir gerçek olarak yorumlanmaktadır. Zira Humeyni'nin söylemlerine bakıldığında, Şeriatî'de olduğu gibi, karşıt bir düşman mitinin yaratıldığı görülmekte ve bu düşmanın siyasi ve ekonomik anlamda ciddi bir güce sahip olduğu öne sürülmektedir. Düşmandan ve yaratmış olduğu yönetim anlayışından, İslam geleneği içerisinde, devrimci bir ruhla kurtulanabileceğini dile getiren bu iki benzer tutum, yaratılan yeni İslami kişi miti üzerinden devrim idealarını yorumlamaktadırlar. Dabashi (2008: 191), Humeyni'nin ideolojik eğilimi içerisinde dünyevi bir aşkınlığın varlığına atıfta bulunmakta, bu bağlamda dünyevi somutluğu gereksiz bulduğunu ve düşüncelerinde semavi bir tefekkür hâlini barındırdığını dile getirmektedir. Yanı başında olan gelişmelerin onu pek ilgilendirmediğini, kısaca İran topraklarının/sınırlarının onun aşkınlığı karşısında yetersiz kaldığını ifade eden Dabashi (2008: 191), ülkesinde ona -Humeyni'ye- muhaliflik yapan/yapacak oluşumları -Halkın Mücahitleri, Halkın Fedailer, TUDEH Partisi ve Özgürlük Hareketi gibi- Humeyni'nin değersiz ve hiçbir şey olarak gördüğünü belirtmektedir. Humeyni'nin düşünsel aşkınlığını Şii felsefeci Molla Sadra Şirazi'ye dayandığını ifade eden Dabashi, Molla Sadra'nın en ünlü kitaplarından olan "*Asfar Arba'a*"nın -Dört Yolculuk-, Humeyni'nin aşkınlık sürecini yorumlanmasında öncül içeriklerden biri olduğunu söylemektedir. Bu yolculukların nihai ve mutlak hakikate ulaşmadan evvel yapılan varoluşsal yolculuklar olduğunu aktaran Dabashi (2008: 192), "ölmeden önce ölmeye dayanan" metafiziksel bir öğretinin Humeyni'nin dünyevi tarafını şekillendirdiğini paylaşmaktadır. Humeyni'nin bu doğrultuda geliştirdiği -İslam felsefesine dayanan- mistik tarafı, dünyevi işlerde karar almasını kolaylaştırmakta -en azından kendince mantıklı bir zemine oturtmakta- ve Allah'a ulaşma gayesiyle hareket etmesine olanak sağlamaktadır.

Bahsedilen bu tutumların ve söylemlerin, hem kişilerin hem de İran'ın ideolojik çehresini oluşturduğu düşünülmekte ve bunun yaygınlaştırılma aşamalarında kitle iletişim araçlarının önemi üzerinde durulmaktadır. Nitekim, Haghayeghi (1993:45) ideolojik içeriklerin yayılması sürecinde radyo, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının İslami rejim tarafından kullanıldığını dile getirmekte ve Humeyni'nin Beheştî Zehra'daki konuşmasına değinerek, "rejimin bu araçlara düşmanlık gütmeyeceğini, bu araçların gençlerin

ve İran halkının bilişsel yapısını bozmak için kullanılmasına ve sahipliklerinin Batı temelli olmasına karşı çıktığını” aktarmaktadır. İslami rejimin bu söylemden hareketle, kitle iletişim araçlarının içerik ve sahiplik bazında yasalar hazırladıklarını ifade eden Haghayeghi (1993: 45), Batı ve Pers müziğinin televizyonlardan yasaklandığını ve bir sansür sistemi oluşturularak devrimde pay sahibi olan dini kişilerin aleyhinde kullanılan tüm materyallerin yasa dışı hâline getirildiğini dile getirmektedir.

Gazete ve dergiler başta olmak üzere, tüm içeriklerin devlet tarafından verilecek lisansla piyasada varlığına izin verildiğine dikkat çeken Haghayeghi (1993: 45), muhalif tutum sergileyen bazı yayın organlarına ya yayın yasağı getirildiğini ya da ciddi sansür unsurları getirilerek yayın hayatlarına devam etmelerine yönelik izin verildiğini söylemektedir. Sansürün devrimci ve İslami boyutuna değinen Haghayeghi (1993: 46), devrim döneminde ortaya çıkan ve devrime doğrudan destek sağlayan kişilerin kurduğu/sahipliğini üstlendiği yayın organlarının dahi İslam’a ve devrime aykırı yayın yapmaları durumunda yasaklandığının altını çizmektedir. Kitle iletişim araçlarının “Ne Doğu, ne Batı” öğretisinden hareketle, devrim ve İslam temelli bir yayın politikası altında hayatlarına devam ettiğini belirten Haghayeghi (1993: 46), medyanın velayet-i fâkih ilkesine bağlı kalarak eğitim temelli bir politika izlediğini vurgulamaktadır. İslami rejimin düzenleme ile ilgili işlemlerinin ardından içeriği de yeniden ürettiğini ifade eden Haghayeghi (1993: 47), ağırlıklı olarak siyasi-ideolojik içeriklerin bulunduğunu ve bu yayınların komşu ülkelerle paylaşılması adına bazı saatlerde -ağırlıklı olarak- Arapça, Kürtçe ve Fransızca dillerinde yayın yapıldığını dile getirmektedir. Bu dillere ek olarak, Türkçe, Ermenice, Urduca, Rusça, İngilizce, Almanca ve İspanyolca yayınların yapıldığı üzerinde duran Haghayeghi (1993: 47), Humeyni’nin yayılcı politikasının anlaşılması adına paylaşımda bulunmaktadır. Özetle, oluşturulan ideolojik alt yapı kitle iletişim araçlarıyla üretilmekte ve yeniden üretilmektedir. Rejim ve içeriği her ne kadar değişime uğrasa da yönetme erkini sağlamlaştırmak adına izlenen yol aynı kalmaktadır.

1.6. Kadının Konumu

Devrim öncesi ve sonrasının pratikleri üzerine düşünüldüğünde, kadının bahsedilen bu süreçler içerisinde “öteki” kimliğine sahip olarak konumlandırıldığı görülmekte -her ne kadar devrimde doğrudan etkileri olsa da sonraları çıkarılan yasalarla kamusal alandan dışlanmaktadır- ve iki rejimin de gösterdiği ataerkil niteliklerden dolayı kadının kendini gerçekleştirmesi engellerle mümkün olmaktadır.

Girgis (1996), Ak Devrim üzerinden geliştirdiği değerlendirmesinde, Şah rejiminin pek çok yenilik/değişim getirmesine rağmen -toprak reformu, Aileyi Koruma Kanunu vb.- kadınların statülerinde pek bir değişiklik yaşanmadığını ifade etmekte ve çıkarılan bu yasaların sınıfsal farkı keskinleştirdiğini ve kadınlar arasında da bir sınıf farkı yarattığını dile getirmektedir. Kara çarşaf örneği üzerinden hareket eden Girgis (1996), Şah rejiminin geliştirdiği bu tutumun her ne kadar kadınları özgürleştirmek iddiasını taşısa ve Batı ülkelerinden gönderilen destek mesajlarıyla güçlendirilse de netice itibarıyla bir tecrit sürecini de ortaya çıkarttığını ifade etmektedir. Batı menşeli bazı kadın dergilerine gönderilen mektupların şaşırtıcı olabileceğine değinen Girgis (1996), bu mektubu yazan kişilerin iyi öğrenimli -en azından okur yazar- olduklarına dikkat çekmekte ve kadınların tamamının bu eğitim seviyesinde olmadığını altını çizmektedir. Çarşafın birçok kadın için kısıtlayıcı bir unsur olmadığını, aksine garip ve yabancı gözlerden gizlenmek için gerekli olduğunun düşünüldüğünü belirten Girgis (1996), -özellikle yaşlı kadınların- kamusal alanda çarşafsız bulunmanın çıplaklık ile eşdeğer kabul edildiğini ifade etmektedir.

Kadının kamusal alandan tecritinin, bu alandaki işlerini ailenin diğer fertlerine -kocas, kardeşi, oğlu ve diğer birinci dereceden kan bağı/akrabalık bağı olan erkekler- bağımlı bir şekilde gerçekleştirmesine sebep olduğuna değinen Girgis (1996), kadının kendini gerçekleştirme sürecine engel olunduğunu vurgulamaktadır. Buna ek olarak, Aileyi Koruma Kanunu'nu ele alan Girgis (1996), evlenme ve boşanma gibi kadına pozitif haklar tanınmış olsa da bunların eşit olarak dağıtılmadığını aktarmakta ve geliştirilen bu kanunların şeriat içeriklerinden pek de farklı olmadığını söylemektedir. Kanunun işlerliği konusunda da şüphelerin olduğunu belirten Girgis (1996), kadın ve erkekte evlilik yaşı sırasıyla 18 ve 20 olsa da kırsal noktalarda bunlara uyulmadığı ve bireylerin daha küçük yaşta evlendiklerini ve buna istinaden kırsal bölgelerde herhangi bir denetim ve düzenlemenin de getirilmediğini dile getirmektedir. Şah rejiminin, Aileyi Koruma Kanunu'nun geçici evliliği (Sigeh) kaldırdığını ve bunun yerine erkek ve kadının mahkeme nezdinde eşit olduğu iddiası, Girgis (1996) tarafından kısmen yanlışlanmakta ve her ne kadar geçici evliliğin kanun temelinde kaldırıldığı doğru olsa da erkeğin çok eşli olmasının kesin bir biçimde yasaklamadığı ve hatta esnetilebilecek alt başlıklarla çevrelendiği ifade edilmektedir.

Girgis (1996), çok eşliliğin şeriatın ziyade kanunla ve mahkeme kararıyla onaylandığını belirtmekte ve birinci eşin "kadınlık görevlerini" yerine getirememesi kaydıyla ikinci eşe müsaade edildiğini aktarmaktadır. Kadınlık görevlerinin esnek bir paydada değerlendirildiğini söyleyen Girgis (1996), ikinci olarak çok eşliliğin yaygın olması durumunun yasaların esnetilmesinde önemli olduğunu vurgulamakta ve son olarak kanunların

Kur'an-ı Kerim'in bazı noktalarına göndermelerde bulunarak -Nisa Suresi (4. Sure), 3. Ayet- çok eşliliğe zemin hazırlayabildiğini öne süren Girgis (1996), özetle, kanunun sadece kağıt üzerinde iyi bir hâle sahip olduğunu, ancak uygulama esnasında eşitsiz bir kimliğe büründüğünün altını çizmektedir. Boşanma konusunda, çok eşliliğe kıyasla, daha eşit bir ortamın savunulduğu kanunda, erkeğin -şariat kurallarında olduğu gibi- tek taraflı boşanamayacağı belirtilmekte ve şartlar doğrultusunda -eşlerden birinin hapse girmesi, madde bağımlılığı, ailenin statüsüne zarar verecek derecede bir mahkeme kararı gibi- boşanılabileceği ifade edilmektedir. Girgis'in (1996) dikkat çektiği nokta, Şah rejiminin kadına "erkeklerde olmayan" bir hak tanımadığı ve haklar konusunda kıstasın erkeklerin hakları olduğu yönündedir. Özetle Girgis (1996), Şah rejimin getirdiği yasaların tabandan bağımsız bir biçimde ve halkın isteklerini karşılamayan yasalar olduğunu aktarmakta, bahsedilen yasakların veya sınırlandırmaların Şah rejimine karşı "kadın örgütlenmesine" zemin hazırladığını ifade etmektedir.

Girgis'in söylediklerinin perspektifinde Moghadam'ın (2004: 1) çalışması incelendiğinde, devrim sürecinde kadınların Şah'ı devirme adına girişimlerin güçlü bir eyleme karşılık geldiği görülmekte, ancak sürecin sonunda kadınların "devrimin kaybedenleri" olarak konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Moghadam (2004: 1), kadınların -halkın genelinde olduğu gibi- ekonomik yoksunluk, siyasi baskı ve sınıflı toplum yapısına karşı direniş gösterdiğini aktarmakta, büyük sokak gösterilerinde Pehlevi rejimine ve/veya Pehlevi rejimiyle ilgili bağı olduğu düşünülen Batı yapılanmalarına karşı bir muhalefet aracı olarak peçe takan orta sınıfa ve işçi sınıfa mensup kadınların önemli roller üstlendiğinde değinmektedir. Moghadam (2004: 1), bu muhalefet unsurunun kalıcı olamayacağı düşünüldüğünü belirtmekte; ancak devrimin İslami bir nitelik kazanması ve devrim sonrasında sol ve liberal kesimin güç kaybetmesinden ötürü peçenin kalıcı bir biçimde "kullandırıldığını" ifade etmektedir. Bu yasaklanmalara kozmetik ürünlerinin kullanım yasağının da eklendiğini belirten Moghadam (2004: 2), İslami rejime karşı çıkmak amacıyla kamusal alanda ruj süren İranlı kadınların rujlarının jiletle dudaklarından çıkarıldığını söylemektedir.

İslami rejime mensup/eğilim gösteren kişilerin 1960'lı ve 70'li yıllarda görünürlük kazanan ve kamusal alanda -Şah rejiminin kuralları doğrultusunda- belirgin nitelikler edinen kadının "evcilleştirilmesi" söyleminin, devrim sonrası politikada değerlendirilen bir başlık olarak gören Moghadam (2004: 2), İran İslam Cumhuriyeti'nin bu doğrultuda zorunlu örtünmeyi dikte ettiği ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreterek örtülü kadını "ahlaki ve kültürel dönüşüm"ün bir sembolü olarak konumlandığını ifade etmektedir. Rejimin söylem

bakımından ezici bir İslami güç ve erkeksi bir nitelik taşıdığını dile getiren Moghadam (2004: 2), 1986 yılındaki ulusal nüfus sayımı verilerini değerlendirmekte ve sanayi sektöründe çalışan kadın sayısının azaldığını ve eğitime katılım alanında oranların düştüğünü, bununla beraber doğurganlık oranının ve nüfus artışının yükseldiğini ifade etmektedir. Bu verilerin ekseninde İslami rejimin kadınlar için dezavantajlı bir habitat yarattığını ve erkek egemenliğine dayalı bir toplum anlayışını getirdiğini söyleyen Moghadam (2005: 3), bu durumun toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine yol açtığını belirtmektedir. Sonuç itibarıyla Moghadam (2005: 3), rejimin kadınları annelik için hazırladığını ve kamusal alandaki rolleri paylaşırma konusunda kendi ideolojisine uygun “doğru kadınları” yaratarak onları kontrol altına aldığını ifade etmekte ve kadının ekonomik anlamda kendini gerçekleştirmesine engel bir yapının oluşturulduğunu ifade etmektedir.

Mahdi (2004: 431) çalışmasında, İran’daki kadın hareketlerini tarihsel bir anlayışla değerlendirmekte ve 1953 yılında ABD’nin desteğiyle Musaddık hükumetine karşı yapılan darbeden sonra kadın çalışmaları ve hareketinin sekteye uğradığı ifade edilmektedir. Şah’ın muhalif partileri ve oluşumları kaldırdığını -kadın hareketlerinin de bu partilerin bünyesinde geliştiği düşünüldüğünde- ve kadın hareketlerinin de bu bağlamda sonlandırıldığını belirten Mahdi (2004: 431), bununla birlikte Şah rejimi tarafından kontrol edilen kadın derneklerinin ve çalışmalarının faaliyetlerine devam ettiğini dile getirmektedir. Bahsedilen kadın derneklerinin/örgütlerinin tek bir çatı altında toplandığını ve bu oluşumların Şah rejimi kontrolünde sağlık, eğitim ve yardımlaşma alanlarında faaliyet gösterdiğini ifade eden Mahdi (2004: 432), bu tarz bir yönetim içerisinde kadınlara kısmi bir bürokrasiye giriş imkanı tanındığını, ancak siyasi faaliyete dahil olmalarının yasaklandığını söylemektedir. Bu yasaklara uymayan kadınların ise hapis hatta infazla cezalandırıldığını belirten Mahdi (2004: 432), bu şartlar altında kadınların politik taleplerinin/beklentilerinin kısıtlı olduğunu vurgulamaktadır.

Şah rejimi merkezinde kadınlara bürokrasi alanında birtakım resmi statüler kazandırıldığını ifade eden Mahdi (2004: 432) -hakimlik, Milli Eğitim Bakanlığı ve kadın çalışmalarının bir bakanlık bünyesine bağlanıp başına da bir kadın bakan atanması gibi- bu gelişmelerin sembolik bir değerden öteye geçemediğini dile getirmekte ve kadınların erkek egemenliğinin güçlü olduğu toplumlarda yönetici pozisyonlarında yer almasının bir sanrıdan ibaret olduğunun altını çizmektedir. Şah rejimin kontrolü altında olan yönetim biçiminde muhalefetin hoş karşılanmadığı ve dolayısıyla engellenmek istendiği düşünüldüğünde, kadınları yönetim nezdinde pasif pozisyonlara yerleştirmek salt bir gösteriden ve Batı ekseninde destek görmekten ibaret olduğu düşünülmektedir. Pehlevi rejiminin kadınlara bazı

pozisyonlarda “şans” vermesinin yanında, cezaevlerinde kadınların ideolojik örtüşmezlikten dolayı ceza çektiğini söyleyen Mahdi (2004: 432), buna ek olarak, sokak çatışmalarında aktif rol alan kadınların öldürüldüğünü ifade etmektedir.

Diğer çalışmaların ekseninde Mahdi (2004: 432-433) de devrim sürecinde kadının rolüne değinirken onun kayda değer bir öneme sahip olduğunu belirtmekte ve Şah’a karşı gerçekleştirilen değişim sürecinde büyük bir güç olduğunu altını çizmektedir. Humeyni ve yandaşlarının, Şah rejimi tarafından izole edilmiş kadınları İslami rejim lehine örgütleyebildiğini aktaran Mahdi (2004: 433), kadınların içerisinde direniş sembolleri yaratarak onları kolektif hâle getirdiklerini dile getirmektedir. Bu örgütlenme sürecinin sadece dini rejime yakınlık besleyen değil, aynı zamanda laik ve başı açık olarak tanımlanan kadınları da etkilediğini söyleyen Mahdi, direnişin bir göstergesi olarak kullanılan peçeyi savunduklarını ve kullandıklarını öne sürmekte, genç kadınların Şah rejimine ait polis güçleriyle çatıştığı yerlerde yaşlı kadınların genç kadınlara koruma ve destek teklifinde bulunduklarını ve bu düşüncenin devrimde önemli bir noktaya karşılık geldiğini vurgulamaktadır.

Devrimde öncü roller üstlenen kadınların devrim sonrasında kamusal alandan izole edilmek istendiğine değinen Mahdi (2004: 433), ruhani lider Ayetullah Humeyni’nin dönemin başbakanı Bazargan’a Aileyi Koruma Kanunu’nu kaldırmasını emrettiğini ve kadının kamusal alanda varlığının bazı şartlara bağlandığını ifade etmektedir. Kadının kamusal alanda “uygun biçimde giyinmesi” önerisinin getirildiğini aktaran Mahdi, bununla birlikte, yüksek öğretim birimlerinde kadınların ve erkeklerin ayrı sınıflarda ders görmeye başladıklarını, kadınlara yargıda görev almanın ve şarkıcılık yapmalarının yasaklandığını, kadın öğrencilerin üniversitelerde mühendislik ve ziraat gibi 69 programdan, eril kodlar içeren bölümlerden, uzaklaştırıldığını belirtmektedir. Buna ek olarak, kadınların bazı spor dallarına katılmalarının ve erkeklerle birlikte spor müsabakalarını izlemelerinin yasaklandığını ifade eden Mahdi (2004: 434), evrensel bir nitelik taşıyan Anneler Günü’nün Hz. Muhammed’in kızı Fatıma Zehra’nın -Fatıma Zehra, rejimin düşünsel noktasında örnek kadın olarak yorumlanmaktadır- doğum günü olarak belirlendiğini söylemektedir.

Şah rejimine ait Aileyi Koruma Kanunu’nun yerini şeriat kanunlarının aldığı İslami rejimde, boşanma şartlarının, kanunda belirtildiği gibi, taraflar nezdinde eşit bir biçimde değerlendirilmediğini ve erkeğe tek taraflı boşanma ve velayet hakkı verilirken kadının bu haklardan mahrum bırakıldığını ve sürecin aleyhine işlediğini aktaran Mahdi (2004: 434), kadınların “erkeğin yarısı” olarak yorumlandığını vurgulamaktadır. Erkeğin kadını öldürmesi durumunda, kadının ailesine verilecek kan parasının yarı oradan verildiğini ifade eden Mahdi

(2004: 434), tam tersi durumda erkeğin ailesine tam oranda kan parası verilmesine yönelik karar alındığını belirtmektedir. Buradan hareketle, Mahdi'nin anlatıları doğrultusunda, rejim değişiklikleri yaşanmış olsa da kadının öteki konumun stabil kaldığı ve hatta yeniden üretildiği görülmekte, İslami rejimin devrimi gerçekleştirmesinde kolektif bir katkı sağlayan kadının sistematik bir biçimde kamusal alandan uzaklaştırıldığı veya manevra alanının fazlasıyla kısıtlandığı anlamı çıkarılmaktadır. Keza Mohammedi'nin (2007: 3) ifadelerine bakıldığında, İslami rejimin kadını ikinci sınıf vatandaş olarak konumlandırma eğilimi gösterdiği dile getirilmekte ve kadınlara yönelik olduğu iddia edilen yasaların büyük bir çoğunluğunun zulmün yasallaşmasına zemin hazırladığı belirtilmektedir. Kadınların çoğu alandan tecrit edilmesinin ve bununla beraber nadiren saygı görmesinin İslami rejimle birlikte artış gösterdiğini ifade eden Mohammedi, kadının hem ailesinde hem kamusal alanda sert bir dışlanmayla karşı karşıya olduğunun altını çizmektedir.

Sonuç itibariyle, kadının eğitim politikalarından dışlandığı ve bazı bölümlerden sistematik bir biçimde uzaklaştırıldığı (Shavarini, 2005: 335), kamusal alandan tecrit edilerek eve hapsedilen kadınların ulusal gelişmelerden ve bunu aktaracak unsurlardan habersiz hâle geldiğini (Shojaei, 2010: 265), ev içi işgücü görmezden gelinen ve bu alan sınırlarında üretim göstererek ekonomik alandan doğrudan uzaklaştırılan kadının aile planlanması sürecine katılımının -her iki rejimde de- mümkün olmadığı ve aleyhine kararlarının alındığı (Roudi-Fahimi, 2004: 5) görülmektedir. Özetle, kadının “öteki”liği ve “ikincil”liği rejim değişse de biçimsel olarak özelliklerini korumakta ve eşitsiz bir çerçevede yeniden üretilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASI (1979-1989)

2.1. Devrimin İlk Yıllarında Sinema

Devrim öncesi İran sinemasının film pratiklerinin ve eğilimlerinin ele alınmasının ardından devrim sonrası sinemaya odaklanmanın ve süreçler arasında ortak bir doku yakalamak adına -belirli noktalarda- karşılaştırarak durum analizi yapmanın daha sağlıklı olacağı düşünülmekte ve bu bölümde devrim sonrası İran sinemasının temelini oluşturan değerlerin, yasaların ve toplumsal normların üzerinde durarak bütüncül bir yaklaşım benimsenmektedir. İlgili sürece ek olarak, Şah dönemine ait sinematik yaklaşımların ekseninde kadının konumu ele alınmakta ve İslami rejim anlayışında bahsedilen bu konum yeniden üretilerek ifade edilmektedir.

Devrimin oluşum evresine İslami bir tutumla yaklaşan ve bu tutum ekseninde örgütlenen sınıfın, sinemanın varlığını Şah rejiminin bir uzantısı ve rejimin tahakküm yapılarının yeniden üretilmesi olarak görmesi, sinema aleyhinde kolektif bir hareketi beraberinde getirmekte ve mekansal zararlara yol açmaktadır. Nitekim Sadr'ın (2006: 164) çalışması incelendiğinde, ulusal film pazarının çöktüğü ve İran'ın değerlerini oluşturan öğelerin kaybolduğu ifade edilmekte, bu olumsuz durumun merkezinde üretim ve tanıtım maliyetlerinde artış, düzensiz gelir dağılımı, keyfi vergilendirme ve bunun beraberinde sansürün isteğe göre şekillenmesi, yerli filmlerin iyi sinema salonlarında gösterilmemesi ve/veya bunun eksikliğinin hissedilmesi, piyasanın ucuz, yabancı ve kaba filmlerle dolması ve televizyonlar aracılığıyla oluşturulan rekabet adı altında kapitalist öğelerin dikte edilmesi ve son olarak Kültür ve Sanat Bakanlığı'nın filmlere maddi destek sağlamaması gibi faktörlerin varlığı -Sadr, devrim sonrası sinema anlayışının bu faktörler üzerinden suçlayıcı bir tutumla hareket ettiğini belirtmekte, yapılan çeşitli toplantıların asıl amaca odaklanmadığının altını çizmektedir- dile getirilmektedir. 1975 yılında dublaj sanatçılarının ekseninde gelişen ve dolayısıyla sinematik kaygı içeren bir grevden söz eden Sadr (2004: 164), 1978 yılında gerçekleştirilen grevin bu bağlamda bir aşkınlığa sahip olduğunu vurgulamaktadır. 19 Ağustos 1978'de İran'ın güneyinde bulunan Abadan şehrindeki Rext sinemasında meydana gelen yangından bahseden Sadr, Masoud Kimiai'ye ait *Geyikler* filminin gösterimi esnasında bilinçli bir biçimde yangın çıkarıldığını¹² ve yaklaşık dört yüz kişinin o yangında hayatını

¹²Humeyni, sinemayı yakma eyleminin Şah rejiminin yetkili isimleri tarafından gerçekleştirildiğini ifade etmekte, böylelikle Şah'ın halka "vaat ettiği" terörün gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Şah'ın öngörüye sahip olmadığını ve halkını yok edeceğine dair bir röportaj verdiğiğine değinen Humeyni, İran'ın çoğu kentinde yapılan

kaybettiğini belirtmektedir. Gerçekleştirilen eylemi bahsedilen karşıt tutum ekseninde değerlendiren Sadr¹³, bu eylemin sokak gösterilerini yaygınlaştırdığını ve Şah rejimine yönelik öfkeyi artırdığını aktarmaktadır. Oluşan -veya oluşturulan- öfkenin katarsis boyutunun ifadesinin sinema salonlarının yıkılması olarak yorumlayan Sadr (2004: 165), sadece başkentte 31 sinema salonunun yakıldığını ifade etmekte ve akabinde 11 Şubat 1978 tarihinde İran Radyo Televizyon Kurumu'nun ele geçirilecek İslami çerçevede faaliyet gösterdiğini belirtmektedir. Bu süreçten itibaren, kurumdan uzaklaştırılan bazı personellerin tekrar görevlerine geldiğini söyleyen Sadr, kurumun logosunun değiştiğini -iki aslanın çiçek tuttuğu bir logo-, önceden yasaklanan yazarların şiirler okuduğunu, yeni politik içeriklerin/grafiklerin paylaşıldığını ve program akışının doğrudan bir yenilenme sonucu dini hâle geldiğini dile getirmektedir. Buradan hareketle, Şah rejiminin tezahürü olarak yorumlanan kitle iletişim araçlarının -özellikle sinemanın- devrimin İslami kanadının fiziksel müdahalesi sonucu harap edilmesi ve ardından, bu kitlenin merkezinde, araçların sahipliğinin ve içeriğinin yeniden üretildiği dikkat çekmekte, devrimin gerçekleşmesi ve beraberinde ona öncülük edecek liderin ortaya çıkmasıyla birlikte -bu araçların- tahakküm aracı olarak kullanıldığı görülmektedir.

Sadr'ın bahsettiği tepkinin detaylarını değerlendiren Aktaş (2015: 34), ABD menşeli film firmalarının sayısının artması, yerli filmlerin hem maddi hem içerik anlamında yabancı yapımlar karşısında zayıflatılması ve dolayısıyla film pazarının ABD tekelinde gelişmesi dini zümre tarafından olumsuz olarak yorumlandığını ifade etmekte ve film farsî ile film jahelî türlerinin yeniden üretilmesinin İran'ın İslami değerlerine zarar verebileceği düşüncesinin varlığına dikkat çekmektedir. Pehlevî hanedanlığının ideolojisi ekseninde gelişen sinema anlayışının yönetmenleri suya sabuna dokunmayan filmler -cahil ve yoksul halkın direniş gösterecek güçlerinin olmaması gibi- ve/veya seks filmleri çekmeye sevk ettiğini aktaran

katliamlarda Şah'ın parmağının olduğu dile getirmekte (1981: 231-232), eylemi/eylemleri inkar etmesinin yerini itirafa bırakacağını ve bunun için de birkaç memurun kullanılacağını belirtmektedir. Şah ve yandaşlarının daimi bir savaş ve ihanet içerisinde olduğunu söyleyen Humeyni, onlara itaat etmenin tağutluk ile eşdeğer olduğunu aktarmakta ve İran halkının geliştirdiği devrim dinamiklerini -protestolar şeklinde- tüm dünyaya duyurması gerektiğini (1981: 235) vurgulamaktadır.

¹³Sadr (2006: 164), sokak gösterilerinin sinema ile arttığı önermesini Kimyayi'nin *Safar-e Sang (Taşın Yolculuğu/Seyahati)* adlı filmiyle desteklemekte ve bu filmdeki göstergesel öğelerin devrimi "üstlenen" kanadın tutumuyla örtüştüğünü ifade etmektedir. Hikayenin bir grup çiftçinin zalim toprak sahiplerine/ağalarına karşı direnişine odaklandığını belirten Sadr (2004: 164), netice itibariye hikayenin kolektif bilince vurgu yaptığını aktarmakta ve kitlelerin bir araya gelişi sonucu toprak sahiplerinin/ağalarının yok edildiğini dile getirmektedir. Sadr (2004: 164), bu sürecin kentli ve kırsal arasındaki mücadeleden bağımsız olarak değerlendirilmesi uyarısında bulunmakta ve Kimyayi'nin gelecekteki bir toplum yapısına değinerek pasif direnişin yeterli olmadığına kanaat getirdiğini söylemektedir. Sadr (2004: 164), filmi, "uyumakta olan bir toplumun uyanmasına yönelik bir öneri" olarak yorumlamakta, fraksiyonların kolektif hareket etmesi gerektiğini göstergeler aracılığıyla işlediğini aktarmaktadır. Bir ibadet sahnesinden hareketle, arka planda kılıcın kınından çıkarıldığını ele alan Sadr (2004: 164), silahlı mücadele yapıları ile dini yapıların sentezine değinilmek istendiği yorumunda bulunmakta ve geniş bir perspektif üzerinden toplum ile rejim arasındaki çatışmanın varlığına işaret edildiğini ifade etmektedir.

Aktaş (2015: 35), film ithalinin sınırlandırılmaması ve hatta bilhassa rejimin denetleyici öğelerinin yabancı firmalar ile film ithalatçılarınin dirsek temasında kalmasının hem ekonomik hem kültürel bağlamda İran'a zarar verdiğini vurgulamaktadır.

Aktaş (2015: 39-41), dönemsel anlatısını detaylandırmakta ulusal sinema anlayışının bahsedilen sebeplerden dolayı -özellikle sansürden- çöküşe uğradığını aktarmaktadır. Özellikle ABD sinemasının İran'daki etkilerine odaklanan Aktaş, ABD'ye ait film şirketlerinin ihraç ettiği filmlerin izlencesinin ABD ile aynı zamanda olması ve oyuncuların beden ölçüleriyle giydikleri kıyafetlerinin dahi paylaşılr olmasını ideoloji çerçevesinde ele almakta ve Şah rejiminin oluşturduğu bir furya olarak yorumlamaktadır. Nitekim ulusal sinemaya -hatta gişede iyi sonuçlar elde eden film farsî ve film jahelî içeriklerine- yer verilmediğini ve ithal film akımının varlığına işaret eden Aktaş (2015: 42) bu içeriklerin halka yabancı olduğunu ifade etmekte, hatta ana akım sinema anlayışına karşıt olarak geliştirilen entelektüel eğilimin de sistem eleştirisi getirmediğinin yanı sıra halkın dini ve milli değerlerini kolayca sorguluyor oluşunun sorunlu olduğunun -İslamcı sinema eleştirmenleri tarafından- düşünüldüğünü söylemektedir. Bununla beraber, devrim sonrasında salt bir teknik birikimin miras kaldığını aktaran Aktaş (2015: 43) taban tabana zıt bir sinema anlayışının geliştiğine dikkat çekmekte ve bunun sinyallerinin devrim öncesi son dönemlerde film üretim sayısının azalışı ile desteklemektedir. Özetle, tetiklediği düşünülmekte, bu doğrultuda devrim sonrasında İslami rejim ekseninde sinema anlayışının geliştirilmesi gerekliliği belirtilmektedir.

2.2. Dönemler¹⁴

Ele alınan dönemler, devrim dönemindeki gelişmeleri periyodik bir biçimde vermeyi amaçlamakta ve son başlık her ne kadar tezin periyodik bağlamından kopuk görünse de devrimin son aşamalarına tekabül ettiği için değerlendirme altına alınmaktadır.

2.2.1. Modern Dönem (1960-1978)

Şah rejiminin Batılı eğilimi ve bunun ekseninde geliştirdiği ekonomi temelli politikalar, ulusal sermayenin zayıflatılmasına yol açmakta ve küreselleşmenin getirdiği serbest pazar anlayışının İran'ın ulusal üretim bandını doğrudan -olumsuz- etkilediği/etkileyeceği dikkat çekmektedir. Sinema da bahsedilen etkilere ve pazarın

¹⁴Dönemler üzerinden yapılan değerlendirmeler, Hamid Naficy'nin *Dünya Sinema Tarihi* (2008, *Kabalcı Yayınları*) adlı kitabın bir bölümüne yazmış olduğu (*İran Sineması*) çalışmadan faydalanmakta, Naficy'nin belirlemiş olduğu periyotların detaylandırılmasından meydana getirilmektedir.

kapitalleşmesine maruz kalmakta, bu durumun ulusal kültür değerlerine ve dolayısıyla sinema gibi sanatsal faaliyetlere “yabancılaşmayı” ortaya çıkardığı düşünülmektedir.

Naficy (2008: 767), ABD merkezli bir pazar anlayışından söz etmekte ve ABD’nin - Şah rejiminin politik ittifak olarak ABD ile dirsek teması kurduğu düşünüldüğünde- film ithalatının yanı sıra, televizyon programları ve alıcıları ve hatta bu uzmanların ithalatını da yaptığını, kısacası ulusal ideolojisi ekseninde gelişen teknolojik tutumunu da İran’da pazarladığını ifade etmektedir. Televizyon istasyonlarının da bu doğrultuda ABD’nin ulusal kurumlarının desteğiyle kurulduğunu aktaran Naficy (2008: 767), bu istasyonların bir süre sonra rejime devredilmiş olsa da içerik ve ticari tutum itibarıyla ABD ile örtüştüğünü ve bu durumun kültür endüstrisi üzerinden değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Sürecin Batılılaşmasının İran sinemasında -özellikle içerik anlamında- kalitesiz ürünlerin ortaya çıkmasına yol açtığını belirten Naficy (2008: 768), düşük bütçeli melodramların, komedilerin ve luti -sert adamların başrolde olduğu filmler- filmlerin popülerlik kazandığını ve bayağı anlayışın hem rejimin hem de film ithal eden sermayedarların etkisi ile yeniden üretildiğini dile getirmektedir. Naficy (2008: 768), bu sinemasal yaklaşımın alternatifi olarak İran Yeni Dalga¹⁵ sinemasından söz etmekte, luti filmlerinin sert adamlarından uyarlanarak iyi adam-kötü adam stereotipi üzerinden filmlerin bu sinematik yaklaşımı şekillendirdiğini belirtmektedir. İyi adamın İran geleneğini , kötü adamın ise geleneklerin ihlali ile örtüştüğünü aktaran Naficy (2008: 769), sert adamın kadın akrabayı savunmasına yönelik öyküsünün iyi adam ekseninde geleceği savunmak olarak yeniden üretildiğini dile getirmektedir. Teknik anlamda aksiyonel kamera açılarının ve eylemle birliktelik gösteren müziklerin kullanıldığını, bu gelişmelerin film farsiyeye alternatif oluşturarak yerli sinema izleyicisinin sayısını artırdığını paylaşan Naficy (2008: 769), Dariush Mehrjui’nin *Gâv*¹⁶ (İnek – 1969) filminden hareketle toplumsal gerçekçi eğilimin Yeni Dalga eksenindeki önemine değinmekte ve filmin köylülere odaklanması, köklere dönüşü, İran halkını ve yaşamını sadelikle işlemesi gibi unsurlara dayanarak Yeni Dalga’nın bir “öze dönüş” kaygısı taşıdığını belirtmektedir. Yeni Dalga’nın sunduğu bu alternatif yapısının yanı

¹⁵Laleh (2015: 158-159), Yeni Dalga’yı, İranlı yönetmenlerin değişen yaşam tarzlarına ve bununla beraber oluşan beklentilerine yönelik bir oluşum olarak tanımlamakta, melodramların bayağı ve sonu -veya içeriği- kestirebilir yapısının Yeni Dalga’da bütünüyle değişim gösterdiğini ifade etmektedir. Yönetmenlerin buradaki amacının izlerkitle merkezinde film üretmekten ve gündelik sorunların ele alınmasından ziyade toplumsal meselelere odaklanarak ve buna yönelik yeni yöntemler deneyerek toplumu etkilemek olduğunu öne süren Laleh (2008: 160), “öteki sinema” olarak adlandırdığı bu yönelimde akademik eğitim almış yönetmenlerin çekmiş olduğu belgesellerin etkili olduğunun altını çizmektedir.

¹⁶Filmin bir köyde geçmesi ve beraberinde fakirliği resmetmesi, Şah rejiminin ideolojik politikasına takılmakta ve bu bağlamda salonlarda gösterilmesine engel teşkil etmektedir. Filmin gösterim izni alması, “kırk yıl önce yaşamıştır” ibaresinin eklenmesiyle, köyün duvarlarının beyaza boyanmasıyla ve sokakların temizlenmesiyle mümkün hâle gelmektedir (Pour, 2007: 85).

sıra bir işbirliği niteliğine de sahip olduğuna değinen Naficy (1985: 233-234), Yeni Dalga'nın kolektifleşmesinde pay sahibi olan yurt dışında eğitim görmüş sinemacıların hem İranlı edebiyatçıların desteğiyle film yaptıklarını, hem de yabancı yazarların hikayelerini uyarlayarak sinematografik bir anlatıyı hedeflediklerini dile getirmektedir.

Son olarak, Yeni Dalga sinemasının 1970'lerin ortasına doğru gelindiğinde sosyo-ekonomik bağlamda çöküntüye uğradığını ele alan Naficy (1985: 232), film ithalatının Şah rejimi tarafından desteklendiğini ve film ithal etmenin film yapmaktan daha az maliyetli hâle geldiğini aktarmakta, alınan vergilerin rejimin ideolojisi doğrultusunda artırılması ve denetim birimlerinin keyfi sansür politikası gütmesinin İran film pazarını ithal merkezli bir sürece sürüklediğini ifade etmektedir. İzleyicilerin film farsinin alternatifi olarak gördüğü ve dolayısıyla ilgi gösterdiği Yeni Dalga örneklerinin gösterim aşamasında yaşadığı zorluklar, bu filmlerin izlerkitleye ulaşmasını engellemekte ve sonradan oluşturulan aşkın sinema anlayışının sansürden kurtulmak adına ağdalı bir dil kullanmasının izlerkitleyi sinemadan uzaklaştırdığı düşüncesi Naficy (1985: 232) tarafından sancılı bir süreç olarak yorumlanmakta ve pazarın ithal filmlere açılmasında bu ve benzeri gelişmelerin önem arz ettiği düşünülmektedir.

Dabashi (2013: 21) Naficy'nin söylemlerine benzer ölçüde çıkarımlarda bulunmakta ve buna ek olarak 1971'deki Siahkal gerilla isyanının hem Şah rejiminin otoritesini zayıflatıldığını hem de bu zayıflatmanın sinema aracılığıyla işlenerek yaygınlık kazandığını belirtmekte ve Siahkal isyanının Pehlevi rejimine karşı siyasal bir kolektivizme yol açtığını ifade etmektedir. Rejimin zayıfladığına dair görüşün Yeni Dalga'nın yönetmenleri ve edebiyatçıları tarafından işlenerek rejim karşıtı gençlerin örgütlenmesine yol açtığını söyleyen ve bu doğrultuda uyarlamalara başvurulduğunu dile getiren Dabashi (2013:22), Amir Naderi'nin edebiyatçı Sâdık Çûbek'in *Tengsir* adlı hikayesinden uyarladığı ve aynı adı taşıyan filmin kahramanı Zâr Mehmed'in ömrü boyunca biriktirdiği her şeyi elinden alan dinsel ve siyasal otoriteden intikam aldığını izleyen kişilerin kendilerini kolayca kahramanla özdeşleştirdiklerini ve filmin gençleri kolektif bir hareket disiplinine odaklanmalarını kolaylaştırdığını vurgulamaktadır. Bu tutumun temelinde Şah rejiminin Batı'nın lehine yönelik bir tutum göstermesi ve petrolden kaynaklı gelirin ulusal ekonomiden ziyade Batı'ya ve Şah hanedanlığına aktarılması, kısacası bunun yarattığı eşitsizlik ve beraberindeki kısıtlayıcı politikanın varlığının gün be gün ağırlaşması olduğu düşünülmektedir.

Pour'un (2007: 96) çalışmasında Yeni Dalga sinemasının alternatif bir gelişim göstermesi önermesinin yanında gazetelerdeki haberle filmler arasında ciddi bir benzerlik olduğunu ifade etmektedir. Filmdeki kahramanların adalet arayışı içerisinde olduğu, ancak

kanunun bu noktada kayıtsız kaldığını ve son olarak anarşizme/isyana başvurarak hak arayışı içerisinde olduğunu belirten Pour (2007: 97) bu filmlerin ciddi bir sansüre maruz kaldığını söylemekte, filmlerin gerek isimlerinin değiştirildiği gerek farklı tarihleri/dönemleri ele aldığına dair ifadelerle yer vermesi zorunluluğunun getirildiği gerekse final sahnelerinin Şah rejiminin lehine sonuçlandığını vurgulamaktadır. Anlatıya ek olarak, senaristlerin “bütün şeytanları melek hâline dönüştürmek” zorunda kaldıklarını dile getiren Pour (2007: 97), kötü iş adamlarının, kötü avukatların veya kötü çalışanların İran topraklarında olmadığı ve dolayısıyla filmlerde de bulunmaması gerektiği düşüncesinin, ülkedeki sinematik eğilimi şekillendirdiğini ve rejimin tahakküm düzenini bu sayede yeniden ürettiğini aktarmaktadır.

Dönemin dinamiklerini genel hatlarıyla değerlendiren Naficy (2011: 356), Yeni Dalga sinemasının tıpkı film farsî gibi belli temalara odaklandığını ve bu temaların Pehlevî hükumetine karşıtlık, Şii öğretilerine ve uygulamalarına muhalefet, ülkenin ekonomik ve sosyal bağlamda geri kalmışlığı ile ilgili endişe, Batılılaşma kavramına yönelik şüpheli yaklaşım, kültürel yabancılaşma ve kök kaybına yönelik kaygı ve son olarak kültürel milliyetçilik olduğunu dile getirmekte, bu faktörlerin yaratmış olduğu travmatik durumun açık ve kapalı formda anlatı içerisinde işlendiğini ifade etmektedir.

Açık formun dış çekime yönelik bir mizansene sahip olduğunu ve bundan dolayı doğal ışığın kullanımı, manzaralar, çöller, harabeler gibi yapılara/alanlara odaklanım ve son olarak karakterlerin gezgin hallerine değinim gibi unsurlara odaklandığını dile getiren Naficy (2011: 357), işlenen konular anlamında, manevî bir yapının ekseninde, iç gözlemin, retrospektif eğilimlerin ve süreklilik arz eden tutumların üzerinde durulduğunu belirtmekte ve mevcut tutumun/karşıt tutumun nostaljik öğelerle yeniden üretiltiğini vurgulamaktadır. Açık formun rastlantısal unsurlara sahip olduğunu söyleyen Naficy (2011: 357), bunun yanında felsefî bir anlatımın ve ütöpik bir özlem duygusunun varlığına değinmekte ve benimsediği uzun çekim ölçekleriyle protagonisti açık alanda konumlandırarak uzamsal bütünlüğü korumaya yönelik tekniklerle anlatıyı desteklediğini aktarmaktadır. Kapalı formun ise, temel olarak kapalı mizansen özelliklerinden yararlandığını belirten Naficy (2011: 358), kapalı mekanların, dar yaşam alanlarının ve küçük köylerin anlatı içerisinde kullanıldığını, iç daralması ve klostrofobik duyguların yoğunluğunun artırılması adına karanlık alanlara sıklıkla yer verildiğini, karakterlerin ise gerek bedensel gerekse psîşik ve mistik yapının oluşturduğu korku hâlinde ötürü engellerle karşılaştığını vurgulamakta; gizemlerle, mitlerle ve tasavvufî değerlerle bezeli pasif karakterlerin yaşadığı bunalım durumunun kapalı formda sıklıkla yeniden üretiltiğinin altını çizmektedir. Anlatı bakımından kapalı formun takip, tuzak, kaçış, panik gibi temaları küçük ve dar mahallelerle pekiştirerek uzay-zaman ekseninde klostrofobik

bir anlatıyı benimsediğini ifade eden Naficy (2011: 358), felsefi bağlamda durgunluk, çekimserlik ve distopik bir auraya değinildiğini ve böylelikle bireyin kontrolü dışında gelişen tüm oluşumların gereksiz bir girişim olarak değerlendirildiğini, bununla beraber anlatının istilacı bir otoriteye karşı somut bir tutumla hareket ettiğini dile getirmektedir.

Son olarak Naficy (2011: 373), film farsî ve film jahelî anlatısının karşıt anlatısı olarak nitelendirdiği Yeni Dalga yönelimini isyan ve direniş temalarıyla ele almakta ve bu öğelerin çağının üstü bir anlatım göstererek ve sansür kavramına takılmadan gerek belirgin gerekse sembolik anlatılar ekseninde otoritenin boşluğunu değerlendirdiğinin altını çizmektedir. Bu anlatı ve direniş biçiminin devrim sonrası İran sinemasının sembolik ve metaforik anlatısına zemin hazırladığı ve sansür oluşumlarının İslami rejimle yeniden üretildiği durumlarda çağdaş yönetmenlere alternatif yönelim olanağı sağladığı düşünülmektedir.

2.2.2.Geçiş Dönemi (1978-1982)

Yeni Dalga sinemasının geliştirmiş olduğu sinematik eğilimin, film farsî ve film jahelî gibi bayağı sinema anlayışına karşı çıkması ve beraberinde alternatif geliştirmesi, devrim sonrası İran yönetimine sinema anlamında bir fikir oluşturduğu -en azından zemin hazırladığı- görülmekte, rejim ekseninde geliştirilen ideolojinin sinema ile yeniden üretildiği ve Şah ile benzer, fakat farklı yönlerde hareket eden, bir anlayışla halk nezdinde devrim ilkeleri sürekli hâle getirilmesi hedeflenmektedir.

Naficy (2012a: 5), geçiş dönemi olarak adlandırdığı sürecin ilk yıllarında sinema karşıtı bir anlayışın belirgin olduğunu söylemekte, devrime öncülük eden Ayetullah Humeyni'nin sinemayı doğrudan ahlaksızlığın, fuhuşun, yolsuzluğun, ahlaki bağlamda korkaklığın ve politik bağımlılığın öncüsü olarak nitelendirdiğini aktarmakta ve sinemanın ülkenin gençliğine tecavüz ederek onları ahlaki ve politik ölçüde kayıtsızlaştırdığını düşündüğünü ifade etmektedir. Humeyni'nin salt sinema anlamında bu çıkarımda bulunmadığını dile getiren Naficy (2012a: 5), diğer sahne sanatlarının -tiyatro ve/veya taziye gibi- ve karma yüzme havuzlarının da benzer ahlaki çöküntüye olanak sağladığına yönelik çıkarımda bulunduğunu paylaşmaktadır. Bu ve benzeri söylemlerin temelinde Fada'îyan-e İslam adlı Şii köktendinci siyasal oluşumun öncüsü olan Nevvab Safevî'nin olduğunu belirten Naficy (2012a: 5), Safevî'nin Batı'dan ithal edilen ürünlerin Batı'nın "eritme kazanları"nda İslam'ı ve Müslüman toplumun değerlerinin büyük bir çoğunluğunu "eriterek" yok etmek yönünde bir fikre sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu noktadan hareketle, sinemanın -İslami rejimin ideolojisi ile birlikte düşünüldüğünde- Batı merkezli bir oluşum olduğuna yönelik fikrin belirgin olduğunu ve sürecin başında İslami rejimin bu aygıtı propaganda aracı -devrim

değerlerini yeniden üretmek anlamında- kullanmadığı görülmekte, alana yönelik herhangi bir alternatif geliştirmede dikkat çekmektedir.

Humeyni'nin söylem bağlamında bir değişikliğe gitmesi ve bunu yine Nevvab Safevi söylemine dayandırarak bir zemine oturtması, rejimin sinemaya ve diğer görsel sanatlara - bunlar içerisinde ikonografilerin ayrı bir önemi mevcuttur- ihtiyaç duymaya başlaması -bunu etik bir zeminde “düzgün” bir biçimde kullanmak şartıyla- dikkat çekici bir unsur olarak görülmektedir. Nitekim, Safevi -her ne kadar sinemaların ve diğer benzer sahnelerin kaldırılması, buna aykırı davrananların ise şeriat tarafından cezalandırılmasına yönelik bir eğilimi olsa da- bu oluşumların toplum için gerekli olduğunun düşünülmesi takdirinde sağlık, ziraat ve endüstriye yönelik derslerin bu unsurlar vasıtasıyla, İslami zemine uygun olması kaydıyla, paylaşılabılır olarak yorumladığını aktaran Naficy (2012a: 7), eğitim, (kültürel) reform ve toplumsal değerlerin çoğuna yönelik bir plan geliştirilmesinin olasılık dahilinde olabileceğinin altını çizmektedir. Humeyni'nin de Beheşt-i Zahra mezarlığında yaptığı konuşmanın benzer niteliklere sahip olduğuna değinen Naficy (2012a: 7-8), sinemaya, radyoya ve/veya televizyona yönelik olumsuz bir tutumun olmadığına, sinemanın gençleri eğitmek anlamında kullanımının desteklendiğine, ancak -devrim öncesi süreçte- sinemanın gençleri yozlaştırdığının ve bunun hain yöneticiler tarafından gerçekleştirildiğine, sonuç itibarıyla sinemaya değil, sinemanın yanlış kullanımına karşı olduklarına yönelik bir tutum olduğunun, bunun da İslami rejim tarafından benimsediğinin altını çizmektedir. Sürecin sinemanın veya benzer sanatların yasaklandığından bağımsız bir nitelik taşıyarak, şartlara göre, modern bir eğilime sahip olduğu ve sinemanın Pehlevi rejimiyle mücadele anlamında kullanılabileceği yönünde bir çabanın varlığına değinen Naficy (2012a: 8), İslami değerler olarak adlandırılan unsurların İslami bir kültürde işlenmesi¹⁷ konusunun sinemada merkezi bir yer edindiğinin önemine vurgu yapmaktadır.

Sinemaya yönelik fikri ve fiili eylemlerin, İslami rejim ekseninde, gerek karşıt gerekse yeniden üretilebilir bir ideolojiyle değerlendirildiği göze çarpmakta ve Zeydabadi-Nejad'ın (2010: 36) çalışmasıyla detaylandırılmak istenmektedir. Zeydabadi-Nejad (2010: 36), devrimden sonraki ilk birkaç yılın analizi yapıldığında, kaotik bir yapının varlığına değinmekte ve sinema salonlarının herhangi bir kritere bağlı kalmaksızın açılıp kapandığını

¹⁷Naficy, bu söylemden hareketle İslami değil, “İslamlaştırılmış” bir sinemanın İran'da -devrim sonrasında- aktif hâle geldiğini, zira bunun altında devletin yasalarının yararlandığı kültürün İslam ile ilintili olsa da doğrudan İslami olmadığının yattığını ifade etmektedir. Zira tarihsel sürece bakıldığında Perslerin yaşadığı toplumda farklı yaşam biçimlerinin ve bununla beraber dini eğilimlerin olduğunu, İran İslam Devleti'nin de bundan yararlanarak bir oluşum sergilediğini belirten Naficy, üzerinde durulan sinematik tutumun da İslami değil İslamlaştırılmış olduğunun altını çizmektedir. İran ile İslam arasında karşılıklı bir etkileşim ve birbirini besleme durumu olduğuna atıfta bulunan Naficy, İran'da yaşayan farklı toplumların ve farklı kültürlerin çeşitliliğe sebep olduğunu ve bundan dolayı yapılan sinemanın İslami değil, baskın kültürün İslam ile bağı olmasından dolayı İslamlaştırılmış olduğunu söylemektedir (2012a: 8).

ifade etmektedir. Devrimden sonraki sinematik eğilimin genel hatlarıyla saflaştırma/arındırma niteliklerine sahip olduğunu aktaran Zeydabadi-Nejad (2010: 36), devrim öncesine ait İran filmlerinin ve yabancı film stoklarının tahrip edildiğini ve bu döneme ait oyunculara sinemada yer verilmediğini paylaşmakta, kaos ve fırsatçılık eğiliminin dönemi doğrudan etkisini altına aldığını söylemektedir. Nitelik itibarıyla “evrensel” bir devrim kavramı üzerinden geliştirilen politikalar doğrultusunda filmlerin ithal edilebilir¹⁸ olduğuna vurgu yapan Zeydabadi-Nejad (2010: 36), *Battle of Algiers* (Cezayir Bağımsızlık Savaşı) ve *Z* (Ölümsüz) gibi filmlerin İslamlaştırılmış ölçüde değerlendirildiğini aktarmakta ve devrim öncesi aksiyonel sahnelerin salt bir İslamlaştırma eyleminin ardından yeniden üretildiğini, kısacası devrimsel nosyonların filmlere kanalize edildiğini belirtmektedir.

Zeydabadi-Nejad’ın anlatımına detay olarak Devictor (2002: 68-69) kültürel değerlerin korunması ve bu bağlamda “İslami” filmler üretilmesi anlamında kamu müdahalesinin gerekliliğine değinmekte, bunun için Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı’na Muhammed Hatemi’nin aday gösterilmesinin dengeli bir hareket olduğu çıkarımında bulunmaktadır. Zira Hatemi’nin reformist yapısı ve sanatsal faaliyetlere doğrudan destek olma eğilimi, dolayısıyla, sinemanın da gelişimi olarak yorumlanmakta ve İslami unsurların ulusal sinema dilinde daha verimli işlenebileceği fikrini kuvvetlendirmektedir. Haghighi (2002: 112), düzenleme/kamu müdahalesi gerekliliğine benzer ölçüde kritik bir soruna değinmekte, sinemanın dini seçkinlerce görmezden geldiğini ve hatta boykot edildiğini dile getirmekte ve sinemaya gitmenin uygunsuz bir davranış olacağına dair fikrin yoğunluğuna dikkat çekmektedir. Özetle, “devrimci trendlerde” yer almayan sinemanın verilerine odaklanan Haghighi (2002: 112), devrim sonrasında çekilen filmlerin sayısının 3 ila 21 arasında değişkenlik gösterdiğini ifade etmekte, alana dair yapılan iyileştirme çalışmalarının sadece teori üzerinde kaldığını aktarmaktadır.

Çekilen filmlerin niteliklerini ve içeriklerini değerlendiren Sadr (2006: 174), “yalıtılmış kahraman” prototipinin yerini halkın içinden çıkan kahramanların yer aldığını dile getirmekte ve aşırı makyajın yerini -gücü ve özgürlüğü gösterecek biçimde- asimetrik, düzensiz ve keskin yüz hatlarına sahip bu kahramanların yönetmenler tarafından desteklenerek sinemaya entegre edildiğini aktarmaktadır. Yeni kahramanı, devrim öncesi sinemanın pürüzsüz ve klasik güzelliğine agresif bir meydan okuma olarak nitelendiren Sadr

¹⁸1980-1982 tarihleri arasındaki ulusal film endüstrisine bakıldığında, ulusal filmlerin sayısal olarak -hatta niteliksel- azaldığı görülmekte (sırasıyla 27, 18, 7), buna nazaran Batı Bloğu’ndan ithal edilen filmlerin sayısal olarak pazar payının yüksekliği (sırasıyla 54, 76, 54) dikkat çekmektedir. Doğu Bloğu’nun da ithalat sürecinde pay sahibi olduğu, ancak bu payın azaldığı belirtilmekte (sırasıyla 36, 58, 18), Üçüncü Dünya ülkelerinin ise pazardaki payı kısıtlı bir biçimde konumlandırıldığı (sırasıyla 2, 11, 4) anlaşılmaktadır. Bu noktadan hareketle, belirsizlik hâlinin İran sinemasında garpzedeliğe yol açacağı düşüncesinin varlığı belirginleşmekte ve “Ne Doğu, ne Batı” söyleminin devrimin ilk yıllarında tasarı hâlinde kaldığı belirginleşmektedir (Naficy, 2012a: 25).

(2006: 174), idealize edilmiş sinematik söylemin etkisinden hareketle, yeni sinemanın sosyal bir farkındalık yaratmak ve pasif bir direniş alternatif sunmak adına geliştirildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda kahramanlar sıklıkla işçi ve köylü temsillerinden yararlanmakta ve bu kişilerin Şah rejimine göstermiş oldukları direnişten dolayı işsiz kaldıklarını, sonrasında politik bir kimlik kazanarak hayatlarını kaybettiklerini dile getiren Sadr (2006: 174), bu ölümün izlerkitle üzerinde bir düşman miti yarattığını ve savaşı haklı sebeplere dayandığını vurgulamaktadır.

Yaratılan sinematografik yönelimin Şah karşıtı ve politik -veya en azından öyle görünen- bir anlatıyı beraberinde getirdiğini belirten Sadr (2006: 175), oluşturulan kahraman mitinin İslami değerleri taşıdığını -veya taşıyor görüldüğünü- ve tiranlığa karşı mücadele göstererek -yüzeysel bir anlatıyla- izlerkitleyle paylaşıldığını söylemektedir. Özetle, yeniden üretilen politik film furçasının basit bir anlatıya sahip olduğunun ve izlerkitleyi en düşük ortak paydada buluşturduğunun altını çizen Sadr (2006: 175), bu filmlerin kötü biçimde çekildiğini, yazıldığını ve oynandığını ifade etmektedir. Filmde dikkat edilen niteliklerin teknikten ziyade içerik ve/veya “yaratılan düşman” a odaklanıldığını aktaran Sadr (2006: 175), esas amacın Şah rejimi aleyhine söylem geliştirilerek toplumun duyarsızlaşmasının önüne geçilmesini kolaylaştırmak ve var olan toplumsal bilinci yeniden üretmek olarak yorumlamaktadır.

Şah rejiminin, ideolojisini pekiştirmek ve Batı yanlısı politikasını yeniden üretmek amacıyla, kullandığı sinemanın -devrim sonrasında- İslamlaştırılması süreci, bazı filmlerin ciddi bir biçimde sansüre uğramasına ve/veya yasaklanmasına sebep olmaktadır. Naficy (2008: 767), öncesinde sinema salonlarının tahribatından dolayı filmlerin mekansal anlamda gösterimden uzak kaldığını ele almakta, yapılan bu “temizliğin” hem yapımcıları hem de ithalatçıları zorladığını ifade etmektedir. Zira ithalatın sınırlandırılması, devrim öncesinde çekilen filmlerin sansürlenmesi ve/veya yasaklanması, İslami değerlere uygun bir sinema yaratmak adına rejimin bir unsuru olarak kabul görmekte ve bir belirsizlik ortamı yaratmaktadır. Anlatısını detaylandıran Naficy (2008: 767), birçok filmin iffetsizlik ve/veya çıplaklık niteliklerinden ötürü gösteriminin engellendiğini ve gerek makaslara gerekse “sihirli kalemle” makaraların şekillendirildiğini ifade etmekte, ancak bu uygulamaların İran sinemasının temelini oluşturan anlatım bütünlüğünü doğrudan etkilediğini dile getirmektedir. Yapımcıların, yönetmenlerin ve oyuncuların çeşitli suçlamalardan dolayı çekindiklerini ve eldeki senaryoların yalnızca dörtte birinin -denetim sonucu- çekilmesi, ulusal film endüstrisinde bir belirsizlik sürecine yol açtığını belirten Naficy (2008: 767), sürecin genel hatlarıyla durgunluğa müsait olduğu yorumunda bulunmaktadır.

Pour'un (2007: 118-121) çalışması incelendiğinde, Behram Beyzayi (*Tara'nın Baladı* ve *Yezd Gerd'in Ölümü*), Mesut Kimyayi (*Kırmızı Çizgi*) ve Hosro Sinai (*Yaşasın...*) gibi yönetmenlerin -dönemin belirsizlik ve geçiş nitelikleri taşımasına rağmen- kaliteli filmler çektiği ifade edilmekte, ancak bu filmlerde kadının başı açık olduğu iddia edilerek -İslami niteliklere uygunluk sağlanmadığı ilkesinden hareketle- gösteriminin yasaklandığı aktarılmaktadır. Sinemadaki bu durgunluk/durağanlık hâlinin izlerkitleyi alternatif arayışı içerisine soktuğunu belirten Pour (2007: 118), yasaklandığı öne sürülen yerli ve yabancı filmlerin video kaset ve bantlarla evlerde seyredildiğini ve bu araçların kaçak olarak tahsis edildiğini söylemektedir. 1980 yılında başlayan İran-İrak savaşının hem maddi anlamda hem de içerik anlamında kısıtlamalara yol açtığını dile getiren Pour (2007: 119), belgesellerin süreçte popülerlik kazandığını vurgulamakta ve “cepheye davet” temasının sıklıkla işlendiğinin altını çizmektedir.

Son olarak Pour (2007: 120-121), çeşitli sebeplerden ötürü deneyimli sinemacıların film yapmaktan çekinmesiyle birlikte, hiçbir deneyimi olmayan genç sinemacıların içerik üretmeye başladığını, bu gençlerin hiçbir eğitim almadığını, gelenekçi ve din merkezli bir düşünce ile film çektiklerini ve sinemaya yönelik tutucu yaklaşımlarının krize yol açtığını anlatmaktadır. Özetle, dönem içerisinde birkaç kaliteli film olmasına karşın, gerek sinemaların devrim sürecinde tahrip edilmesi ve bazı yönetmenlerin yurt dışına kaçması/sürgün edilmesi gerekse ekonomik anlamda bir yapılanma ve savaş halinin varlığından dolayı gerekli yatırımların yapılamıyor olması ve film ithaline -kısmen de olsa- devam edilmesi, sinemanın ulusal ve evrensel kaderini tehlikeye attığı anlaşılmaktadır. Devrim değerlerinin yeniden üretilmesi anlamında hem denetleme hem fon sağlama anlamında kurumların yaratılması/oluşturulması gereği belirginleşmektedir.

2.2.3. Sağlama Dönemi (1983-1986)

İslami rejiminin sinemadaki belirsizlik havasını ortadan kaldırmaya ve oluşturulan İslamlaştırılmış sinemayı bir zemine oturtturarak ve kontrol altına alarak halkın devrim dinamiklerini canlı tutmaya yönelik çalışmaları bahsedilen dönemde belirgin hâle gelmekte, hem maddi hem tematik anlamda İran sinemasının biçimsel temellerinin oluşturulması hedeflenmektedir. Fonlayıcı ve denetleyici kurumların varlığı -bu kurumların doğrudan devlet uzantılı hareket etmeleri- sinemadaki “ahlaki” yapılanmanın zeminini hazırlamakta, estetik kaygılar gözetilerek ve aksiyonel kaygılar göz ardı edilerek anlam bütünlüğü çerçevesinde bir sinemaya ulaşma ideasında destek unsurları olarak adlandırılmaktadırlar.

Naficy (2008: 769), rejim tarafından oluşturulan film ve video gösterimini düzenlemek adına görevlendirilen Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı (KİRB)'na değinmekte, siyasal sağlamlaştırma beraberinde kültürel sağlamlaştırmayı getireceği düşüncesinden hareketle kademeli bir oluşumun varlığına dikkat çekmektedir. Nitekim, sürecin daha komplike hâle gelmesinin ardından 1983 yılında Farabi Sinema Vakfı (FSV)'nın kurulduğunu aktaran Naficy (2008: 769), film ithalat ve ihracatını düzenlemek ve bunu kontrol etmek, yerli yapımları teşvik etmek ve İslami değerleri sinemada kodlayarak kaliteli filmlerin temelini oluşturmak adına kurulan vakfın, ulusal sinemanın varlığı ile yapımcıların ve/veya yönetmenlerin sektöre olan inancı adına güvence görevi gördüğünü ifade etmektedir. Vakfın başlangıçta bağımsız bir oluşum niteliğine sahip olduğuna değinen Naficy (2012a: 127-128), sonraları ise bakanlığının bünyesinde çalışmalarına devam ettiğini belirtmekte ve “amatör bir ruh ile” film endüstrisini profesyonelleştirmek ve yurt dışı pazarında tanıtımını yapmak adına çaba sarf ettiklerini vurgulamaktadır.

Sadr'ın (2006: 182) anlatısında da FSV'nin sinematik aktiviteleri ayarlamak adına bir rol üstlendiği ve bununla ilgili programlı bir biçimde ilerlediği ifade edilmekte, buna ek olarak *Ansuyeh Meh* (Sisin Ötesinde – Manuchehr Asgari-Nasab, 1986) adlı filmle İran sinemasının idealini resmetmeyi hedefledikleri dile getirilmektedir. Filmin kısmen politik, kısmen dini, kısmen mistik anlatıya sahip olduğuna değinen Sadr (2006: 183), filmin sadece yeni bir tür/anlatı özelliği taşımadığı, bunun yanında dini analiz geliştirebilmek adına model teşkil ettiğini belirtmektedir. Bir adamın kuzeydeki bir şehre vali olarak gitmesindeki sürecin anlatıldığı filmde, üç teröristin onu öldürmeye çalıştığı, ancak valinin arabasına benzer bir arabayla valinin aracını karıştırdıkları için başarılı olamadıkları ve sonunda düşen kayalar sonucu öldükleri aktarılmakta, manevi temalara yapılan vurgularla -vali ve arkadaşlarının azgın nehirde kurtulması ve sonrasında manevi değerlerin (ölüm, kader, inanç vs.) sorgulanması gibi- anlatının güçlendirildiği paylaşılmaktadır. Zira filme göre vali bu olaydan/olaylardan sonra değişmektedir, daha anlayışlı, fedakar ve kahramanca niteliklere sahip olan biri olarak ele alınmaktadır ve bu niteliklerinden dolayı izleyiciye karakterle özdeşleşme olanağı sağlanmaktadır. Filmdeki metaforik anlatının İran sinemasında bir temsil niteliği taşıdığı düşünülmekte, genel anlamda nehir metaforuyla yaşam ve ölüm arasındaki bağ sorgulanır hâle gelmektedir. Filmdeki karakterin, aşkın unsurlara dayanarak, Tanrı ile arasındaki ilişkiyi yeniden ürettiği/geliştirdiği bir deneyime maruz kaldığı görülmekte, izleyiciyi imana ve inanca davet ederek İslami değerleri güçlendirdiği ortaya çıkmaktadır. Sonuç itibarıyla, bu eğilim -bir süreliğine- FSV tarafından üretilmekte ve yeniden üretilmekte,

sonrasında ise meydana gelen yeni eğilimler ve festivaller sonucu uluslararası çapta kazanılan başarılarla başka biçimde ele alındığı dikkat çekmektedir.

Naficy (2012a: 128), FSV'nin genel direktörü Mohammed Beheshti ile yaptığı röportajında, kurumun üç ilkesinin *-hemayat* (desteklemek), *nezarat* (denetlemek) ve *hedayat* (rehberlik etmek)- sinematik eğilimi şekillendirdiğini belirtmekte, *hemayat* ve *hedayat*'ın film yapım sürecine etki ettiğini ve *nezarat*'ın ise sansür yoluyla denetlemeyi ve karşıt sinemayı engellediğini dile getirmektedir. KİRB'in çok yönlü bir çalışma gerçekleştirerek ve sinemayı ayrı kollarda ele alarak en uygun destek imkanını sağlamak adına hareket ettiğini belirten Naficy (2012a: 128), Üretim ve Destek Departmanı (ÜDD)'nin sinemaya teknik anlamında destek ve olanak sağladığını, Kalkınma ve Görsel-İşitsel İşbirliği Genel Müdürlüğü (KGİGM)'nün mevcut olanakların iyileştirilmesi ve yeni sinema salonlarının yapılması konusunda çalışmalarda bulunduğunu aktarmakta, genel hatlarıyla FSV'nin film üretimi konusunda hem malzeme anlamında hem maddi unsurlar anlamında destek sağladığının altını çizmektedir. Malzeme ve maddi desteğin yanısıra filmlerin festivallerde temsil edilmesi sürecine de doğrudan etki eden FSV, oluşturduğu birkaç kol ile -Belgesel ve Deneysel Sinema Geliştirme Merkezi ile Genç Sinema Topluluğu gibi- üretime teşvik ettiği görülmekte, bazı alt birimler aracılığıyla da -Araştırma ve Film İlişkileri Genel Müdürlüğü ile Ulusal Film Arşivi- filmlerin arşivlenmesi, yayınlanması ve korunması konusunda yapımcılara ve yönetmenlere destek olduğu anlaşılmaktadır.

FSV'nin İran filmlerini ihraç etmesi ve bunu hem ideolojik hem de ekonomik bir amaç olarak değerlendirmesinin önemine dikkat çeken Naficy (2012a: 128), FSV'ye bağlı alt birimlerin bu işlemlerin kolaylaşması adına çalıştıklarını belirtmekte ve Belgesel ve Deneysel Sinema Gelişim Merkezi -belgesel ve kısa film alanında destek sağlamakta- ve Genç Sinema Topluluğu'nun -gençlere yönelik/gençlerin sinema filmlerini maddi ve manevi olarak sağlamlaştırmakta- bu alanda sorumluluk alarak çalıştıklarını ifade etmektedir. Genel hatlarıyla FSV'yi değerlendiren Naficy (2012a: 128), FSV'ni sinema sanatının niteliğini yükseltmek gayesiyle hareket ettiğini ve özellikle A Sınıfı adı verilen -İran sinemasının en kaliteli film gruplarının dahil olduğu bir sınıfa karşılık gelmektedir ve sinema salonlarında yüksek bilet gelirleri elde etmek ile senaryo sürecinde denetimden muaf olmak gibi hem yapımcıya hem yönetmene kolaylık sağlamaktadır- film grubuna mensup yönetmenlere, senaristlere ve yapımcılara para ödülleri vererek kaliteli film yapmalarına teşvik ettiğinin altını çizmektedir. Maddi desteğin yanısıra ham film ve ham stok kaynaklarının da bu gruba tahsis edildiğine değinen Naficy (2012a: 128-129), Humeyni'nin “adanmış sanat” olarak tanımladığı sinema alanına katkı sağlayan bu kişilerin uluslararası platformlarda

desteklenerek İran sinemasının çehresi olmalarına yönelik katkı sağlanıldığını vurgulamaktadır.

FSV'nin ideolojik tutumu, alt birimlerine yönelik işleyiş biçimleri ve sinemaya olan eğilimine değinen Naficy (2012a: 39), anlatımını güçlendirebilmek adına FSV'nin maddi unsurlarını ele almakta ve yerli filmleri desteklemeye yönelik ekonomik önlemler alındığını ifade etmektedir. 1984'ten itibaren hükümetin, ulusal faaliyette bulunan film yapımcılarının ihtiyaçlarını karşılamak adına belediye vergilerini yüzde yirmi beşten yüzde beşe; ithalat vergilerini ise yüzde yirmiden yüzde yirmi beşe çıkarttığını belirten Naficy (2012a: 39), FSV çatısı altında yapılan ithalat sürecinde de gümrük vergisinden muaf tutulabileceğine yönelik bir yasa çıkartarak ekonomik anlamda bir oluşuma zemin hazırladığını aktarmaktadır. Buna ek olarak, yapımcıların ve sektörle ilişkili temsilcilerin salonlara film getirme sürecinde söz sahibi olmalarına yönelik oluşturulan yasalarla ve bilet fiyatlarına getirilen yüzde yirmi beş zamlı ekonomik zeminin güçlendirildiğini söyleyen Naficy (2012a: 40), son olarak film yapımcıları başta olmak üzere sektörde çalışan kişilerin sağlık ve sosyal güvenlik haklarından yararlanmaları adına meclisin bilet fiyatlarına getirdiği yüzde iki oranında vergiye değinerek ulusal çapta üretimin desteklenmesi adına İslami rejimin bir fon oluşturmaya çalıştığını dile getirmektedir. Dönem içerisinde patlak veren İran-İrak Savaşı içerisinde sinemaya verilen/sağlanan ekonomik katkı, ulusal sinema anlayışının rejim nezdinde değerini göstermektedir.

Farabi Sinema Vakfı ile Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın yanısıra devlet desteğiyle kurulmuş Mustazafan Vakfı (*Bunyard-e Mustazafan*)'nın sinemaya yönelik girişimlerini değerlendiren Naficy (2002: 42), sinemanın İslamlaştırılması sürecine doğrudan etki eden vakfın ülkedeki tüm pazarın yüzde on beşini elinde bulundurduğunu ve on milyar ABD dolarına karşılık gelen arazileri değerlendirerek ekonomik bir altyapıya sahip olduğunu, on altı ilde yaklaşık yüz otuz yedi sinema salonunu elinde bulunduran yapılanmanın -ülkedeki sinema sayısının neredeyse yarısı- İslami değerler çatısı altında İslam'a adanma sürecine katkı sağladığına değinmekte, tam olarak devlet uzantılı olmayan -ancak devletin desteğiyle oluşturulan- yapıların da pazarda var oluşuyla birlikte sinemanın İslamlaştırılması işleminin güçlendirildiğinin altını çizmektedir. Zeydabadi-Nejad'ın (2010: 38) aktardığı üzere, rejime bağlılığı sorgulanmayan ve genel hatlarıyla ulusal bir anlatıyı tercih eden -bu eğilim *khodr* olarak adlandırılmakta- film yapımcılarının Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı tarafından desteklendiğini ve bunun yanında ulusal bir anlatıyı tercih etmeyen -*gheyr-e khodi* olarak adlandırılmakta- film yapımcılarının ise bu süreçten olumsuz etkilendiği görülmekte, Humeyni'nin öğretileri doğrultusunda -sinematik gelişimin ulusal sinemanın

desteklenmesiyle ilişkili bir söylem- bir politikanın temel felsefe haline getirildiği anlaşılmaktadır.

Sonuç itibarıyla, Geçiş Dönemi'ne kıyasla, denetleyici ve düzenleyici devlet organlarının sinemada söz sahibi olduğu ve ulusal film endüstrisini düzenleyerek İran'ın sinematik anlatısını -Şah dönemine bakarak- yeniden üretildiği görülmekte, ulusal sinemayı destekler nitelikte film üreten yapımcıların ve yönetmenlerin bunun karşılığında ekonomik destek alarak uluslararası platformda belli bir üne kavuştukları/kavuşturuldukları dikkat çekmektedir. Keza Naficy'nin (2008: 770) de değindiği gibi, 1983 yılında yirmi iki olan uzun metrajlı film sayısının, 1986 yılına gelindiğinde elli yediye çıkması ve bu sayıya denetleme mekanizmalarının oluşturulmasının ardından ulaşılması, İran sinemasının kendine özgü anlatı dilinin oluşmaya/oluşturulmaya çalışmasının göstergesi olarak yorumlanmaktadır.

2.2.4. Olgunluğun Sancıları (1987-1994)¹⁹

Sinemanın maddi anlamda bir düzene oturduğu, ulusal film yapımlarının desteklendiği, anlatıya dayalı -şiddet ve seksten uzak, ahlaki değerleri ön plana çıkaran- bir sinemanın hem teknik hem hikaye anlamında gelişim göstermesinin ardından İran sinemasının bir olgunluğa girdiği görülmekte, ancak sansür konularının da sistematik hâle getirilmesinden dolayı anlatı türünde bazı sorunlar yaşandığı dikkat çekmektedir.

Naficy (2008: 770), film derecelendirme sisteminin etkilerinden söz etmekte ve yüksek kaliteli olarak nitelendirilen filmlerin, en çok izleyici toplayan sezonlarda, büyük salonlarda ve daha uzun süre oynatılarak gelirin artışına doğrudan katkı sağlandığına değinmektedir. Ulusal sinema anlayışının desteklendiği bu eğilim şeklinde üzerinde durulması gereken bir nokta olarak düşük kalite dublajın engellenmesi yönünde gelişmeler olduğuna değinen Naficy (2008: 771), senkronize ses ile yapılan filmlere üçte bir oranında fazla ham filmi devletin belirlediği daha düşük kurdan verildiğini aktarmakta ve bunlara festivallerde öncelik tanındığına atıfta bulunmaktadır. Bu duruma ek olarak, film derecelendirme sisteminde bakıldığında, A sınıfı filmlerin senaryo denetlemesinden muaf tutulduğu ve direkt çekime yönlendirildiği dikkat çekmekte, B ve C sınıfı için getirilen denetleme unsurlarının ise ağırlaştırıldığı -sürekli bir denetime tabi tutulma, izleyicilerin seyrek olduğu zamanlarda kısa süreli gösterime müsaade gösterme, bilet fiyatlarını düşük gösterme ve teknik ekipmanları yeterince ve zamanında sağlamama gibi- görülmektedir.

Savaş filmlerinin (İran – Irak Savaşı ve Körfez Savaşı gibi) niceliksel olarak sayısının artmasına değinen Naficy (2012b: 3), bu filmlere teknik ve eleman anlamında destek

¹⁹İlgili başlık her ne kadar 1994 yılına kadar uzansa da, bu dönemin 1989'a kadar olan gelişmeleri ele alınmakta, döneme ait diğer gelişmeler konunun dışında bırakılmaktadır.

sağlandığını ele almakta, ancak nitelik olarak sanatsal kaygıdan ziyade ideolojik ve amatör bir amaç güdüldüğü vurgusu yapmaktadır. Bu süreçte yapılan filmlerin savaşa yönelik bir ruh arayışında olduğu yorumunda bulunan Naficy (2012b: xxiv), sinemanın yanında televizyon programlarının da bu görevi gördüğünü ve oluşturduğu yaklaşım ile “empoze edilmiş savaş” algısı yarattığını, bununla birlikte bu oluşumun -İslami rejim ekseninde üretim yaptığı gerekçesiyle- finanse edildiğini ifade etmektedir. Sürece ek olarak, belgesel sinema yapılanmalarına dikkat çeken Naficy (2012b: xxiv), ağır sanayi yapılanmalarının -çelik, otomobil, petrol ve doğal gaz gibi- yeni yapılan/yapılandırılan Kiş ve Keşm Adası’nın tanıtımı için belgesel sinemaya gerek duyulduğunu ifade etmekte ve bir kısmı hükûmetin elinde bir kısmı ise hükûmete doğrudan bağlı olmayan kuruluşların sayesinde belgesel sinema türünün rejim tarafından tekelleştirildiğinin altını çizmektedir. Gösterilen bu eğilimin ideolojik bir amaç doğrultusunda şekillendiğini belirten Naficy (2012b: xxiv), sonrasında ise bu belgesellerin televizyon programları içerisinde konumlandırılarak sansür ve yayın yasağı yerine kullanıldığını aktarmaktadır.

İran-Irak Savaşı’na odaklanan Sadr (2006: 194-196), savaş süresi içerisinde belirgin olduğuna dikkat çekmekte ve yaşamın her alanına yansıyan savaşın kötü etkilerinin İran sinemasını şekillendirdiğinin altını çizmektedir. Sadr, anlatıyı zenginleştirmek ve halk nezdinde bir bilinç oluşturabilmek adına kara, deniz ve hava saldırılarına sıklıkla yer verildiğini dile getirmekte ve kimyasal silaha maruz kaldıklarının işlendiğini ifade etmektedir. İran sinemasının, savaş filmlerine eğilim gösterdiği ilk dönemlerde, basit bir zemin ekseninde ve iyi-kötü stereotipleri üzerinden Irak ile yaşanan savaşın izlerini resmettiğini belirten Sadr (2006: 194), Iraklıların bu süreç içerisinde zalim, acımasız, aldatıcı ve kötü olarak sergilendiğini aktarmakta ve “ideal” olarak gösterilen İranlı askerlerin ise onurlu oğullar ve iyi kocalar olarak paylaşıldığını söylemektedir. Propagandist bir yönelimin sonucuna karşılık gelen bu filmlerin ötesinde bir hususa dikkat çeken Sadr, “Batılılaşmış İranlı”nın Irak askerinden daha tehlikeli ve daha olumsuz ele alındığına vurgu yapmakta ve propagandist çerçevenin genel bir tutum üzerinden hareket ettiğini belirtmektedir.

Anlatısını derinleştiren Sadr (2006: 194), İran sineması merkezindeki türler içerisinde savaş filmlerinin İslami rejimin propagandist tutumu ile doğrudan örtüştüğünü dile getirmekte, kullanılan karakterlerin başlangıç evresinde neye karşı olduklarını veya neyi desteklediğini ifade ettiklerini belirtmektedir. Buna göre, önceden oluşturulan -rejime yönelik- bakış açısının sinematik tekniklerle yeniden üretildiği düşünülmekte, oluşturulan bu mitik evrende, toplumun bütünlüğünün ve devrim değerlerinin sürdürülmesi anlamında savaş filmlerine gerek duyulduğuna yönelik algının sürekli bir biçimde güçlendirildiği dikkat

çekmektedir. Ulusal sinemaya yön veren yetkili mercilerin, bireysel/bireye yönelik trajedilerden ziyade savaş filmlerine öncelik vermesinin ve bunun yanı sıra savaşa odaklanarak askerlerin korkularını, umutlarını, düşmanlarına karşı sürekli tetikte olmalarını, ilişkilerini ve baskılarını ele almasının sebebini sorgulayan Sadr (2006: 195), savaş içerisinde bulunan bu kitlenin bütünlük içerisinde sunulmasının ve saygı görmeyi bekledikleri algısının toplum dinamiklerini bir arada tutmaya yönelik olduğunu vurgulamakta, erdemler üzerinden hareket edilen film türünde Irak'ın kalabalık ordusuna baskın yapan ve küçük çaplı bir grup olan İranlı askerlerin korkusuzluğu izlerkitle ile paylaşılmakta, "birlikten kuvvet alma" mitinin yeniden üretilerek "sadece askerlerin değil, aynı zamanda tüm halkın savaş hâlinde olması gerektiğinin önemi belirtmektedir.

Dönem içerisinde -erkekler arasında- vatanseverlik duygusu üzerine durulduğuna dikkat çeken Sadr (2006: 195), savaşın din, cinsiyet, ülke ve aile denkleminde hareketle kurulduğunu dile getirmekte, bunun yanında iki alt başlığın -savaş esiri filmler ve özel yapım filmler- bu türü geliştirdiğini ifade etmektedir. Savaş esirinin merkezinde gelişen filmlerde, ana karakterin kurtulmak ve zulme karşı koymak adına dini vecibelerini yerine getirmeyi amaçladığını aktaran Sadr (2006: 195), bu tutumun yansımaları olarak İranlı savaş esirlerinin sürekli hapisneden kaçmaya çalıştıkları ve Iraklı askerlerin öz güvenlerini sarsmayı hedefledikleri üzerinden örnekler vermekte, böylelikle gösterilen direniş biçiminin -halkın da desteğiyle- güçlenebileceği yönündeki çağrıya dikkat çekmektedir. Özel yapım filmlerin ise bir kahramanın veya küçük bir grubun gönüllü olarak -talep veya istek doğrultusunda- savaşa katılmasını ele almakta ve ulusları adına direniş sembolü olarak konumlandırılmaktadırlar. Bu tarz filmlerdeki protagonistlere dikkat çeken Sadr (2006: 196), karakterin fiziksel açıdan kuvvetli olduğuna değinmekte ve dini duyguları eşliğinde hareket ederek yaptıklarını belli bir zemine oturtma felsefesi üzerinden hareket ettiklerine vurgu yapmaktadır.

Sonuç itibarıyla Sadr (2006: 196), kahramanlık ve/veya direniş hikayelerinde dinin önemli bir noktada olduğuna açıklık getirmekte, bu ayrılmazların tüm İranlılar için örnek teşkil edecek biçimde kurgulandığının altını çizmektedir. Sonuç itibarıyla bakıldığında, Aktaş'ın (2015: 173) çizdiği perspektif üzerinden, savaş süresi içinde çekilen filmlere bakıldığında yirmi ila otuz yaş arasındaki dindar yönetmenlerin bu alanla ilgilendiğini ve yönetmenin ideolojisi doğrultusunda baş karakterin şekillendiğini -Aktaş (2015: 173), bunların şehadet isteğiyle dolu dindar kişilerden oluştuğu belirtilmekte-, başat karakterin korkusuz, dindar ve fedakar olduklarını dile getirmekte, düşmanların ise korkak ve zayıf gösterilerek kamusal bir kahraman yaratma güdüsünün hakim olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda, oluşturulan kahraman mitinin ticari sinemaya doğrudan katkı sağladığına vurgu

yapan Aktaş (2015: 174), şiddet sahneleri ile dolu bu yapının içerisinde tesadüfî yaklaşımlara sıklıkla yer verildiğini aktarmakta ve bu yapımların yine aynı sıklıkla savaşın gerçeklerinin yoksun olduklarını, kulaktan dolma bilgilerle ve sanrılarla -ideolojik bağlam ekseninde- savaşı yeniden yorumladıklarının mesajını vermektedir. Filmlerin sonlarının klişe niteliği taşıdığına dikkat çeken Aktaş (2015: 174), zayıf ve inandırıcılıktan uzak bu filmlerin İran sinemasına pek katkı sağlamadığı yönünde bir kanaat getirmektedir.

Özetle, dönemin genel değerlendirmesini yapan Naficy (2008: 771), ekonomik zeminin ve denetleme mekanizmalarının sistemli bir biçimde çalışarak ve teknik ihtiyaçlara cevap vererek hareket ettiğini belirtmekte, bununla birlikte nüfusun -örneklem olarak belirlenen tarihler arasında- neredeyse iki katına çıkması ve “devrim coşkusu” adı altında sinema salonlarının ve filmlerinin tahribatının var olan yapısal eksiklikleri açığa çıkardığını ifade etmektedir. Ek olarak, kadınların süreç içerisinde sinemadaki belirginliğini/resmedilmelerini değerlendiren Naficy (2008: 771), erkekle diegetik bir bağ çerçevesinde gelişen iletişiminin yerini cinsel bir arzuya bırakabilme ihtimalini ele almakta ve kadın temelli uzun metrajlı film sayılarının hem nitelik hem nicelik olarak artış gösterdiği yorumunda bulunmaktadır.

2.3. Kadının Sinematik Yapılandırılması

Devrim öncesi dönemin son yılları ve devrim sonrası İran’ın ilk birkaç yılı başta olmak üzere, kadınların/kadın oyuncuların sinemadaki konumları “handikaplı” olarak şekillendiği görülmekte, eril tahakküm düzeni altında sahnelenen kadının kendini ifade edebilmesi durumu “öteki” kavramı çerçevesinde gerçekleştiği dikkat çekmektedir. Devrim öncesi dönemde -buna film farsî ve film jahelî de dahil edilebilir- kadının nesne temelli anlatımı belirginleştirilmekte, sıklıkla erotizm temelli bir mizansen eşliğinde izlerkitleye sunulurken -toplumsal normlara dayanarak- kadının toplumsal motifinin yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Devrim sonrasında ise, içerik anlamında değişiklik olsa bile, kadının nesne temelli anlatımının sürdürüldüğü görülmekte, belirlenen çekim teknikleri/kuralları doğrultusunda, eril tahakkümün dinsel unsurlarla birleşmesi sonucu “ideal kadın”ın varlığı sinemada aranmak istendiği anlaşılmaktadır.

Lahiji (2002: 215), devrim öncesi dönemi ele alırken farsî filme odaklanmakta ve İran sinemasının -bununla beraber film endüstrisinin-, sinemanın ulusal bir nitelik kazanmasından bu yana kadar olan süreçte kadını büyük bir adaletsizlikle suçladığını ifade etmekte, kadının imajını kasıtlı bir biçimde çarpıttığını ve onu sinematik anlamda karikatürize ettiğini belirtmektedir. İran sinemasının/film endüstrisinin temel sorunlarından birinin kadınların

hayatının gerçekçi bir şekilde filme aktarılmaması olarak yorumlayan Lahiji (2002: 215), izlerkitlenin çoğu zaman gerçekçi olmayan, çarpık niteliklere sahip olan ve negatif öğelerle çevrelenmiş filmlere ilgi gösterdiğine değinmekte ve bundan dolayı kadının “bilinçli ve yanlı yeniden üretimi”nin normatif değerlerle desteklendiğini aktarmaktadır. Eril kodlarla güdülemeye dayalı bir sinema anlayışının dönemdeki belirginliği düşünüldüğünde, sosyal ve toplumsal konularda aktif rol almış kadının sinemadaki “yanlı yorumlanmaya maruz kalışı” normların görseller aracılığıyla yeniden üretilmesiyle yorumlanmaktadır.

Farsi film sürecinde *Lor Kızı* (1933, Ardesbir Irani) filmini konunun dışında bırakan Lahiji (2002: 216-217) -*Lor Kızı* filmindeki ana karakter dansçı kadının, son derece değişken şartlara sahip ve hatta şiddetle bezeli toplumda nasıl bağımsız bir hayata sahip olabileceğine değinmekte, baskıcı bir yerel yöneticinin isteklerine karşı beden ve zihin bağımsızlığını koruyarak güçlü bir tutuma sahip olmasına atıfta bulunmaktadır- kadının salt ev ile sınırlı yaşamına ve doğurma ile ilintili görev anlayışına alternatif getirmesi anlamında filmi başarılı olarak değerlendirmektedir. Farsi filmin, genel itibariyle, bayağı bir film zevkine sahip ve cinsel açlığa sahip fakir erkeklere hitap ettiğini vurgulayan Lahiji (2002: 217), dansöz kadınların ve şarkıcıların kabareler eşliğinde izlerkitleye sunulmasından ibaret olduğunun altını çizmektedir. Bu filmlerdeki maço karakterlere değinen Lahiji (2002: 217), izlerkitleyi kolaylıkla etkileyebilecek niteliklere sahip olduğu kanısında bulunmakta ve bundan dolayı sıklıkla kullanıldığının önemine dikkat çekmektedir. Ek olarak, kadının bedeninin/yüzünün belli belirsiz “sunulması” ve meta haline getirilmesine dayanan bu filmlerin “teşhircilik” adı altında kategorize edilebileceğini belirten Lahiji (2002: 218), sektöre hakim olan eril tahakkümün -bu anlayış/eğilim üzerinden- cebini doldurduğunu ve belirli bir sınıfı temsil etmeyen bu filmlerin parasız gençlerin fantezileriyle örtüştüğünü vurgulamaktadır.

Sonuç itibariyle Lahiji (2002: 219), film yapımcılarının çok uzun bir süre film farsî niteliklerine uygun filmler ürettiğini belirtmekte, kadının toplumdaki gerçek yaşam tarzının sinema aracılığıyla ters yüz edildiğini ifade etmektedir. 1960’lı yıllara gelindiğinde dahi eğilimin etkilerinin belirginliğine değinen Lahiji (2002: 219), *Dansçı*, *Yosma* ve *Utanmış Kadın* gibi film isimlerinin varlığını belirtmekte, sanatsal kaygılardan ziyade ticari kaygıları ön plana alan bu filmlerde seks ve şiddet unsurlarının yoğunluğuna dikkat çekmektedir. Böylelikle, ucuz bir kamusal eğlence aracı olarak konumlandırılan sinemada erkeklerin cinsel anlamdaki bastırılmış dürtülerinin belirginliği, arz-talep ilişkisine bakıldığında, fazlasıyla ağırlık kazandığı görülmekte ve kadının dezavantajlı konumunun sinema aracılığıyla yeniden üretilerek “toplumsal rutin”in eril tahakküm aracılığıyla oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Devrim öncesinin karikatürize edilen kadını, devrim sonrasında İslami rejimin ekseninde, birtakım kurallar çerçevesinde ve zorlu bir süreçle birlikte, sinemada var olmaya başlamakta; ancak oluşturulan eril yapı temsiliyet sorununu farklı formlarda yeniden üretmektedir. Siavoshi'nin (1997: 516) çalışmasına bakıldığında, peçe kullanma zorunluluğun varlığı -trajiktir ki devrim öncesinde kadına peçe kullanmama yönünde bir yasak getirildiği çalışmalarda yer almakta, eril tahakkümün yarattığı habitatın rejimsel değişikliklere uğramasına karşın kadının aleyhinde gelişim kaçınılmaz görülmektedir- ve kamusal alanda kadına yer verilmesinin sorunlu hâli, kadın oyuncunun önemli olduğu rolleri içeren senaryoların sayısında sert bir düşüş yarattığı yorumu dikkat çekmektedir. Ek olarak, denetleme unsurunun sansür için bir perde görevi gördüğüne değinen Siavoshi (1997: 516-517), ahlaki açıdan kabul edilebilir olanın sinemada yer alması düşüncesinin sektördeki filmleri niceliksel ve niteliksel anlamda etkilediğini ifade etmektedir. Örneğin, sinemada uzun bir süredir erkek ve kadın arasındaki fiziksel ilişkinin ele alınmasının mümkün olmadığına atıfta bulunan Siavoshi (1997: 517), İran-İrak savaşının etkisinin artması sonucu tematik anlamda teklige düşmenin kadının rolünü yapay hâle getirdiğine vurgu yapmaktadır.

Siavoshi'nin anlatısını detaylandıran Aktaş (2015: 184-185), sinemadaki anlatı durumunda kadının karşılaşılabileceği sorunlara değinmekte, kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunması ve bu kişilerle teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, elbisesi, koşması, dans etmesi, makyajı, duygularını ifade edişi ve bilumum olumsuz durumun kadın ile örtüştürüldüğünün altını çizmektedir. Aile içindeki anlatı durumunda dahi kadının tesettürlü bir biçimde ele alındığına değinen Aktaş (2015: 185), erkek oyuncuyla arasındaki ilişkinin her ne ölçüde olursa olsun mesafeli bir biçimde gelişmesi gerektiğini belirtmektedir. Muhafazakar izlerkitle nezdinde kadın oyuncunun hafifmeşrep olarak konumlandırıldığını -bu konumlandırma sürecinde film farsî ve film jahelinin etkisi yadsınmamaktadır- aktaran Aktaş (2015: 185-186), sinemanın gelişim sürecindeki ilk yıllarda kadın oyuncular ile ilgili bir belirsizliğin hakim olduğuna atıfta bulunmaktadır. Şah dönemi sinemasının yarattığı kadın stereotipinin kitleler üzerindeki etkisinin silinmediğine vurgu yapan Aktaş (2015: 186), devrimin ilk yıllarında kadın oyuncuların figüran olarak dahi kullanılmadığını paylaşmakta, kamera önünde temsiliyet hakkından mahrum bırakılan kadının kamera arkasında veya senaryo sürecinde rol almaya yöneldiğini dile getirmektedir. Sonuç itibarıyla, Aktaş'ın (2015: 186-188) aktardığı ve özetlediği üzere, kadın oyuncunun sinemada var olma mücadelesi bir dizi ölçütlerle yeniden şekillenmektedir. Müslüman kadının mutlak suretle iffetli, takvalı ve çocuklarının eğitimi konusunda mesuliyet sahibi olarak gösterilmesi gerekliliği/zorunluluğu, kötü ahlaklı ve/veya genç kızlara kötü örnek teşkil edecek kadın temsillerinden ziyadesiyle

kaçınılması -bunun yerine fedakâr eş ve merhametli anne rollerini üstlenmesi-, cinsel bir çekicilikten arındırılması ve yüzünün ekranda çok büyük gösterilmemesi gibi unsurların varlığı kadının sinemadaki konumunu “öteki” hâline getirmekte ve tahakküm alanı oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Devrim sonrasındaki süreçte fıkıh biliminin hem İslami rejimi hem de -ekseninde gelişen- sinemayı şekillendirdiğini aktaran Mir-Hosseini (2001: 26), kadın ve erkek arasındaki romantik yaşamın ekranlara pek yansıtılmadığını dile getirmekte ve fıkıhın yanı sıra hicabın da bu konuda engel teşkil ettiğini ifade etmektedir. Zira yaklaşım olarak fıkıhın ve zorlama anlamında hicabın kadını kamusal alandan dışladığı görüşüne yer veren Mir-Hosseini (2001: 27), bu iki biyolojik cinsiyet arasındaki gerçek hikayelerin kısıtlanması durumunun anlatıya şekil verdiği yorumunda bulunmaktadır. Genel hatlarıyla, fıkıh temelli bir ideolojinin İslami rejimin kamusal ve toplumsal eğilimine yol gösterdiğini belirten Mir-Hosseini (2001: 27), sinemanın da bu süreçten etkilendiğine ve aşk temasına -romantik anlamda- ulaşmanın güçlüğüne vurgu yapmaktadır. Fıkıhın süreç içerisinde etkisinin, sürekli bir biçimde, arttığına dikkat çeken Mir-Hosseini (2001: 28), söyleyecek bir şeyi olmamasına karşın görüntü üzerinde “haram” ve “helal” kavramlarını kullanarak anlatının sınırlandırıldığını söylemekte, İslami rejimin başlangıçta sinemaya kayıtsız kalmasının ardından ideolojisine uygun olarak sinemayı İslamlaştırmasının kadını dışarıda bıraktığının altını çizmektedir.

Devrim sonrası sinemanın ilk dönemlerine değinen Mir-Hosseini (2001: 28), herhangi bir planın olmayışı ve fıkıhın süreç içerisinde neyi onaylayıp neyi onaylamadığı kesinleşmediği için kadının ekranlarda olmadığını aktarmakta, dolayısıyla 1980’lerin ortalarına gelindiğinde kadınların kamera karşısında olmasından ziyade kamera arkasına geçtikleri ifade edilmektedir. Süreç içerisinde çocuk oyuncular üzerinden rejimin ideolojik yaklaşımlarının aktarıldığına dikkat çeken Mir-Hosseini (2001: 28), kadın ve aşk temalı filmlerin “fıkıhın etkisinin azalmasına kadar” ekranda yer almadığına ve azalma süreci başladığından itibaren ise uluslararası festivallere kadın temalı filmlerin gönderildiğine atıfta bulunmaktadır. Özetle, devrim sonrasındaki İslami koşulların ve yaptırımların kadınların ekran karşısına geçmesini engellediği varsayımında bulunan Mir-Hosseini (2001: 28), belirsizlik hâlinin ise kadının aleyhinde gelişim gösterdiği vurgusunu yapmaktadır.

Aktaş’ın ve Mir-Hosseini’nin anlatımına ekte bulunan Moruzzi (1999: 52), hicab kullanımını ele alarak kamusal alan ile özel alan arasındaki farkları/benzerlikleri belirleme açısından niteliğini değerlendirmektedir. Sinematik temsil sürecinin kadının kamusal ve özel alanına etki ettiğine değinen Moruzzi (1999: 52), denetleme unsurlarının da etkisiyle -

FSV'nin senaryo, yapım öncesi ve çekim sonu olmak üzere üç farklı aşamada denetim mekanizması geliştirmesi aktarılmaktadır- kadının sinemadaki yerinin tartışmalı hâle getirildiğine dikkat çekmektedir. Hicab kullanımı hakkındaki zorunluluğunun kadının sinemadaki temsiliyetine suni bir habitat imkanı yarattığına vurgu yapan Moruzzi (1999: 52), hicabın yanı sıra aktristin geniş kıyafetler giymesi gerektiğine ve bunun kadın evde tek başına olsa veya yatmaya gitse dahi devam etmesine yönelik yaptırımların gerçeklikten uzak olduğuna yönelik bir yorum geliştirmektedir. Bununla beraber, erkek ve kadın arasındaki ilişkinin, gerçek yaşamdaki gibi, -sinemada- yakın gelişemediğini aktaran Moruzzi (1999: 53), bu eğilimlere yönelik tutumların İran sinemasında iki türlü sonucu doğurduğunu ifade etmekte -sinematik deneyimle özel/kamusal alandaki kadın-erkek arasındaki deneyimin çarpışıklığı, kadınların sinemada yer almaması/yer verilmemesi durumundan kaynaklanan çocuk oyuncuların sinemadaki varlığı-, bunların ise kadınların temsiline doğrudan zarar verdiğini düşünmektedir. Sadece çocuk kahramanları filme alan, savaş filmi çeken ve/veya kadını sinemadan dışlayan film yapımcılarını ve yönetmenleri eleştiren Moruzzi (1999: 53), bu kişilerin kadın düşmanı olan kişilerle aynı tutuma sahip olduğuna değinmekte ve bunun yanı sıra rejim ile benzer bir yoldan ilerleyerek propaganda unsurlarını yeniden ürettiğini ifade etmektedir.

Moradiyan Rizi (2015: 5), örtünme/kapanma konusunu ele almakta ve rejimin ideolojik tutumunun bir yansıması olarak, kadın bedenine heteroseksist bir müdahalenin kadının temsiliyetine zarar verdiğini dile getirmektedir. Örtünmenin aynı zamanda heteroseksüel müdahaleye karşı bir kalkan görevi gördüğüne vurgu yapan Moradiyan Rizi (2012: 5), buradaki nihai amacın eşcinsel arzuları veya on dokuzuncu yüzyıl İranlı şairlerin yönelimlerine benzer yönelimleri engellemekten ziyade kadının kadın bedeni üzerindeki yetkisinin azaltılmasına yönelik olduğunu belirtmektedir. “İslamiyetin mütevazı kodları” altında bir değerlendirme ölçütüne atıfta bulunan Moradiyan Rizi (2012: 6), giyinme, bakma, davranma, oynama/oyunculuk anlamında -kadınlara yönelik- belirli şartlar getirilerek, yeni bir toplumsal cinsiyet anlayışının ve cinsel kodların yeniden üretiminin İran sinemasını fazlasıyla heteroseksist hâle dönüştürdüğüne altını çizmektedir. Oluşturulan bu eril aura ve bununla beraber geliştirilen tahakküm olgusunun sinematik çekim teknikleriyle yeniden üretildiğini aktaran Moradiyan Rizi (2012: 7), bu durumu hükümet eliyle gerçekleştirilen cinsel hiyerarşi yaklaşımı ile açıklamakta, *mahrem* ve *namahrem* -örtünme sonucu bedende kapatılan bazı yerlerin akrabalık bağı olan erkeklerden saklanmaması, akrabalık bağı olmayan erkeklerden ise bedenin korunması gerekliliği- kavramlarının İranlı kadını Batılı kadından ayırdığını belirtmektedir. Bu eğilimin ise sinemayı şekillendirdiğini aktaran Moradiyan Rizi (2012: 7),

akrabalık bağı olmayan erkeklerin kamera önündeki ve arkasındaki -hatta izleyici olarak- varlığı, kadının bedenini gizlemesine yol açtığını ifade etmekte ve sinematik anlamda oluşturulan yeni bir estetik yaklaşımın kamusal ve özel alandaki kadının varlığını şekillendirdiğini dile getirmektedir.

Sonuç itibarıyla, İslami kodların sinemadaki anlatımı şekillendirdiği ve örtülü hâle getirilen kadının heteroseksist temaslardan korunması gözetildiği dikkat çekmekte, kadın bedeninin haram kavramı ile örtüşmesinin ve kapatılarak sınırlandırılmasının, erkeğin ise bunun yanında hiçbir sınırlandırmaya maruz kalmaması (Langford, 2008: 161), İran sinemasının bir açmazı olarak yorumlanmaktadır. Humeyni'nin başlangıçtaki sinema aleyhine geliştirdiği söylemin zamanla propagandist eğilimi şekillendirmek adına olumlanması yine İran sinemasında belirginleşen bir unsur olarak görülmekte, Şah rejimine ait kapitalist ve emperyalist uzantıların temizlenmesi sonucu oluşturulan yeni sinematik yaklaşımda kadın bedeninin dini yaptırımlarla sınırlandırılması ise başka bir açmaz (Mottahedeh, 2009: 531-532) olarak düşünülmektedir.

Kadının sinemadaki konumunu genel hatlarıyla değerlendiren Naficy (2012b: 112) - kadının sinemadaki varlığını dört evrede değerlendiren Naficy (2012b: 112-127), tarihsel aralık olarak 1980'li yılların başları ile 1990'lı yılların ortalarına kadar olan dönemi ele almakta, ancak çalışmanın aralığından dolayı üç evre üzerinde durulmaktadır- birinci evrede yasaklama ve İslami rejimin sinemaya müdahalesi sonucu kısıtlamaların olduğuna değinmekte (2012b: 112-113), Şah dönemine ait kadın stereotipinin tümüyle değiştirilmesinin hedeflendiğini -kadının başı açıksa kapatılması, bacakları ve kolları görünüyorsa yine örtülü bir biçimde sunulması gibi- dile getirmektedir. Devrim öncesinin “sorunlu kadın” temsili devrim sonrasında İslami rejim ekseninde “yanlı yorumlandığı” düşünülmekte, filmlerin İslamileştirilmesi sürecinde kadın bedeninin açıklığının birçok filmin gösterilmesine engel teşkil ettiği dikkat çekmektedir. Süreç içerisinde “arındırma” işleminin varlığına atıfta bulunan Naficy (2012b: 112), birçok sanatçı, şarkıcı ve aktristin sinemadan uzaklaştırıldığına vurgu yapmakta ve hatta çıplaklık öğelerinin kitaplarda olması durumunda kitapların da filmler gibi yasaklandığını aktarmaktadır. Kadının sinemadaki varlığına alternatif sunulmak istendiğini paylaşan Naficy (2012b: 113), Şii imamlarının ve Hz. Muhammed'in yanında bulunan ideal kadının pekala sinemada gösterilebileceği düşüncesinin varlığına değinmekte ve sürecin dini bir zemine oturtulması eğiliminin belirginlik taşıdığına dikkat çekmektedir. Ele alınan dönemde İran-Irak savaşının başlaması ve kadının sinemadaki handikaplı konumundan ötürü belirsizliğin hakim olduğuna atıfta bulunan Naficy (2012b: 113), film yapımcılarının savaş filmlerine yöneldiklerini ve devrim sürecinde aktif rol oynayan

kadınların savaş süresince “evinde bekler ve kocasını/kardeşini/akrabasını savaşa hazırlar” konumunda şekillendirildiğini belirtmektedir.

Bahsedilen ikinci evrede -1980’li yılların ortaları- sinemadan uzaklaştırılan kadınların sinemaya kısmen döndüklerini aktaran Naficy (2012b: 114), ancak bu dönüşün arka planda bir hayaletten ibaret olduğuna değinmekte ve birinci evrede bahsedilen savaş filmlerinde rol alarak -evi koruyan kişi, kız çocuğu veya anne olarak düşünmek gerekir- sinemada yanlı temsilin olumsuz etkileneği olarak konumlandırıldığına dikkat çekmektedir. İslami unsurların kadının temsiliinde son derece önem arz ettiğini vurgulayan Naficy (2012b: 114), kadın oyuncuların koyu renk baş örtüsü/eşarp ile sahnede yer aldığını ve çarşaf veya geniş kesimli kıyafetlerle ekranda gösterildiğini dile getirmektedir. Kadının sıklıkla durağan sahnelerde yer aldığını ve kameranın kadının bedenini göstermekten kaçındığını söyleyen Naficy (2012b: 114-115), böylelikle kadının kışkırtıcı unsurlarının örtülerek izlerkitlenin “filmin temasına” odaklanmasının kolaylaştığına yönelik bir düşüncenin ağırlık kazandığını ifade etmektedir. Temsiliyet sürecinde kadınların gülmediğini ve kan bağı olsa dahi fiziksel temaslardan kaçındığını paylaşan Naficy (2012b: 115), geliştirilen uzun ölçekli çekimlerle de kadın ve erkek arasındaki cinsel çağrışımın minimal düzeye indirgenmek istediğinin altını çizmektedir.

Ele alınan son evrede İran-Irak savaşının sona ermesinin etkisine değinen Naficy (2012b: 126) kadının savaşın sonucundan doğan boşluktan dolayı güçlü bir temsiliyet alanına yaklaştığını ifade etmekte ve reformist bir tutumun İslami rejimin kurallarını esnetebilir hâle getirebilmesinin önemini vurgulamaktadır. Buna göre, kamera arkasına geçen kadınların kadının gerçek temsiline yer verebilmek adına gösterdiği çabanın yanında kuralları esnetmeye çalışması birtakım ikilemlere yol açtığı görülmekte ve İslami rejimin devrim sürecinde yasakladığı unsurların “muhalif bir çerçevede” yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Muhalif tutumun sergilenmesi adına renklerin kullanımına yer verildiğini aktaran Naficy (2012b: 126-127), renkler aracılığıyla -saçların boyanması, makyaj, kadınların çizdikleri/tasarladıkları ürünler, renkli eşarplar/baş örtüleri- rejimin kadınlara doğrudan müdahale etmesine tepki gösterildiğini belirtmektedir. Hem film yapımcılarının hem de yönetmenlerinin reformist bir tutum ekseninde İslami rejimin kurallarını esnetebilme adına film yaptıklarına değinen Naficy (2012b: 127), diğer iki evreye nazaran kadın yönetmenlerin varlığının kadının temsiline olumlu anlamda katkı sağladığını ifade etmekte ve tepkilerin sinematik bir anlatıyla dışavurulduğunun altını çizmektedir.

Sonuç itibariyle, kadının sinemadaki temsili hem Şah döneminde hem İslami rejim döneminde eril tahakkümün bir sonucu olarak şekillendiği görülmekte, her iki yönetim anlayışının geliştirdiği yasaklar zincirlemelerinin erkeklerden ziyade kadınların/kadın

bedenlerinin temsiline imkan sağlamadığı anlaşılmaktadır. Kadının sinemada yer almayışı veya kısıtlı yer almasına müsaade edilerek yanlı temsiline yol açılması, İran sinemasının gelişim sürecinde bir kusuru olarak yorumlanmakta, geliştirilen eril kodların bu süreci yeniden üretetek ulusal sinema anlayışının propagandist ve -fazlasıyla- heteroseksist bir tutumla şekillendiğı dikkat çekmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KADIN MİTİNİN SİNEMATOGRAFİK ÜRETİMİ/YENİDEN ÜRETİMİ

3.1. Eril Sinematik Bakış ve Klasik Anlatı

Toplumsal dinamiklerin ve beraberinde gelişen sanatsal faaliyetlerin patriarkal bir nitelik taşıdığı, klasik anlatı yapısının kadını suçlu ve “öteki” olarak sunmasına ve beraberindeki erkeği ise hükmeden hâlinde yeniden üreterek eril dengelerin oluşmasına imkan sağladığı dikkat çekmektedir. Kadının kamusal alandaki dışlanmış konumu, kamusal ve özel alanın kesişimi olarak yorumlanan, ev içine kapanmasıyla sonuçlanmakta ve bu noktada da ev içi emek gücünün herhangi bir maddi getiri sağlamadığı için değersizleştirildiği görülmektedir. Bu ve benzeri veriler -özellikle sinema olmak üzere- görsel veriler ve medya çıktıları aracılığıyla normların ekseninde üretilerek toplum nezdinde kült hâline getirilmekte ve hem kamusal alanı hem de özel alanı şekillendirdiği anlaşılmaktadır. Toplumsal öğretiler ve sektörel tutumlar, kadının “yanlış bilinç” merkezinde -Hollywood başta olmak üzere- ya cinsel hazzın nesnesi olarak yorumlanmasına yol açmakta ya da haz temelli bir yaklaşımın ceza gören öteki olarak, iğdiş edilmesi durumu, değerlendirilmesine sebep olmaktadır.

Klasik anlatı sinemasından örnekler vererek Hollywood üzerinde çıkarımlarda bulunan Mulvey (1999: 835-838), sinemanın birtakım hazlar sunabileceğine değinmekte, skopofilik (gözetlemecilik) ve voyoristik (röntgencilik) eylemlerin anlatı içerisinde hem izlerkitleyi, hem kadını hem de erkek karakteri -bakışın ideolojik tutumu göz önünde bulundurulduğunda, izlerkitle bir müddet sonra kendisini erkek oyuncu ile özdeşleştirme eğilimi göstermektedir- konumlandığını ve bakış hâlinin bir nevi denetleme anlamı güttüğünü ifade etmektedir. Freudyen bir değerlendirme ile anlatısını şekillendiren Mulvey, aktif güdü ve denetleme hâlinin öteki kişilere -öteki kişinin kadın olmasından hareketle- objeymiş gibi bir bakış geliştirdiğini ve bunun erotik hazzın temelini oluşturduğunu belirtmektedir. Voyoristik eğilimlerin çocukların gelişim sürecindeki merak sonucu kontrol etme eğilimi ile örtüşmesinden dolayı, daha kompleks bir kavrama karşılık gelen skopofilik tutumun sinematik boyutlarını değerlendiren Mulvey (1999: 835), sinemasal hazzın skopofilik nitelikler taşıdığını ve bedene odaklanarak -sonrasında ise bedenin parçalara bölündüğünü ve izlerkitlenin haz esnasında bedeni dondurduğunu/sabitlendiğini aktarmaktadır- sinematik kurbanın çekim teknikleri ile -ölçekler, uzamlar, anlatılar vs- izlerkitleye sunulduğunu vurgulamaktadır. Lacan’ın çocuk ve ayna temelli yaklaşımı üzerinden değerlendirmesini sürdüren Mulvey (1999: 835), çocuğun bedeni ile tanışması sürecinin nesnesi konumunda olan aynanın bedeni tanıma sürecinde yanlış bir tanımaya yol açtığını belirtmekte, bununla

beraber aynadaki yansımasından haz alan bedenin/gövdenin yanlış tanıma sonucu idealize edilmiş bir egoya sahip olması sonucu doğurduğunu ve bunun da ideal bir özdeşleşmeye yol açabileceğini dile getirmektedir. Buradan, erkek çocuğun sinemada ana erkek karakter ile bakış üzerinden özdeşleşmesi ve beraberinde kadın üzerinde -klasik anlatıdan kaynaklanan- bir tahakküm geliştirerek sinematik anlatıya yön verebileceğine yönelik bir sanrıya sahip olabileceği anlamı ortaya çıkmaktadır.

Lacan'ın oluşum evresi anlamında dilden daha önce ayna anına ve/veya imgesine ağırlık verdiğini aktaran Mulvey (1999: 836), ayna sürecinin sinema perdesiyle benzerlik taşıdığının altını çizmekte ve her ne kadar aynanın yanlış tanımaya sebep olabileceğini belirtse de perdenin egonun güçlenmesi anlamında önemli olduğunu ifade etmektedir. Oluşturulan psikanalitik altyapının ve beraberinde geliştirilen feminist yaklaşımın anlatıyı şekillendirdiği ve -doğal olarak- kadının konumunu da belirlediği üzerinde duran Mulvey (1999: 836), bakmadaki/bakıştaki hazzın erkeği aktif/etken, kadını ise pasif/edilgen hâle getirdiğini belirtmektedir.

Geleneksel normatif anlayışın kadını şekillendirdiğinden hareket eden Mulvey (1999: 836), kadının bu noktadan hareketle bakılasılık mesajı taşıdığını ve bundan dolayı hem bakılan hem teşhir edilen olarak kodlandığını aktarmaktadır. Gerçekmişgibilik -Nilgün Abisel çevirisinde bu şekilde değerlendirmektedir- üzerine yoğunlaşan Mulvey (1999: 836-837), klasik anlatı içerisinde rolünü yapan kadının hem erkek karakterin hem de izleyicinin bakışında kırılmaya sebep olmaksızın ikili bir erotik haz nesnesi olarak konumlandırıldığını paylaşmakta, kamera aracılığıyla parçalanan bedenin sayesinde -yüz ve gövde gibi- kadının erotik haz unsurunun yeniden üretildiğini söylemektedir. Klasik anlatının salt bir kadın temsilinin yanında erkek temsilini tamamen dışarıda bıraktığını belirten Mulvey (1999: 837-838), erkek temsilli yaklaşımın heteroseksist bir eğilim gösterdiğini dile getirmekte ve erkeğin kendi bedenine -veya hemcinsinin bedenine- bakma konusunda isteksiz olduğunu aktarmaktadır. Cinsel hareketliliği/etkinliği temaşa olarak değerlendiren Mulvey (1999: 838), temaşanın nesnesi konumunda olan kadının, erkek fantezisi tarafından denetlendiğini ve hem iktidarın temsilcisi hem de izlerkitle olan erkeğin tahakkümü altına girdiğini ifade etmekte, izleyicinin geliştirdiği erotik haz temalı bakışın erkek karakterle özdeşleşmesi sonucu kadının öteki konumunun sürekli hâle geldiğini söylemektedir.

Mulvey'in anlatısıyla -genel anlamda- örtüşen bir anlatıya sahip olan Teresa de Lauretis (1985: 157), klasik anlatının öznesi üzerine odaklanmakta ve erkek temelli bir yaratımın varlığına işaret etmektedir. Bu unsuru değerlendirirken özne-nesne paradigması üzerinde duran de Lauretis (1985: 157), ele alınan paradigmanın cinsel farklılıkları göz ardı

ederek oluşturulduğunu belirtmekte ve genel hatlarıyla insan olan öznenin dar anlamda erkek olduğu yorumunda bulunmaktadır. Klasik anlatının dayandığı mit ve ikilem üzerinden anlatısını çeşitlendiren de Lauretis (1985: 157), Platonik geleneğe dayalı ve tarih, dil, sanat ve sembolik kapasiteyi oluşturan ve onu elinde bulunduran insanın -başlangıçta söylendiği üzere insanın özne/erkek olarak yorumlanması söz konusudur- kadını biçimsiz, kaotik, doğaya zıt, canlının fitri özelliklerine aykırı, belli bir kalıba sahip olmayan olarak tanımlamakta ve dualist bir tutum ile birlikte kadının bedenini ve emeğini öznenin lehine kullanmaktadır. Kadının beden bütünlüğünü, üretim gücünü, biliş yetisini ve bununla beraber tekilliğini kaybettiğini ifade eden de Lauretis (1985: 157), öznenin tarihinde yer alan kadının insanı yeniden üreten bir makine olarak yorumlamakta ve ataerkil ideolojinin bir icadı olan anne kavramının kadını ile özdeşleşim gösterdiğini dile getirmektedir. Mulvey'in ataerkil tarih anlayışını bu bağlamda destekleyen ve Koch'un sinema öğretilerinden yararlanan de Lauretis (1985: 162), kadınların içerisinde yer aldığı sinema anlayışını yine bu veri üzerinden değerlendirmekte oluşturan sinematik bakışın kamera vasıtasıyla yeniden üretildiğini söylemektedir. Buna göre, kadın ve erkeğin kamera karşısındaki yorumlanışının farklılık taşıdığını ve kadının “öznenin ötekisi/farklısı” olarak ele alındığını aktaran de Lauretis (1985: 162), kamera menşeli bu kategorizasyon sürecine alternatif sunmakta ve sanatçıdan, bakışın türünden, metnin kökeninden ve/veya anlamın biçimlendirilmesinden bağımsız bir -sinematik- hareketin sosyal kaygılar gözetilerek kamusal sinema alanına yönlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Toplumsal kaygılarla oluşturulan sinematik kategorizasyonu çözümü konusunda bazı hususlara değinen de Lauretis (1985: 162), yapımcıların ve filmcilerin temel modele -kısaca kadının öteki olduğu, erkeğin ve izleyicinin bakış özdeşleşmesi sonucu kadın bedeni parçalayıp sinematik teşhirciliğe eğilim göstermesi durumu- yönelik bir yapıbozum girişiminde olması gerektiğini söylemekte ve sinematik kodların benzer kaygılar üzerinden değerlendirilmesi vurgusunu yapmaktadır.

Kadının sinemadaki konumlandırılışını klasik anlatı miti üzerinden değerlendiren bir diğer isim olan Johnston (1980: 29) feminist oluşumu politik bir mücadelenin tezahürü olarak görmek ve toplumsal heterojen yapının korunması adına hayali bir bağın ihtiyacına dikkat çekmektedir. Kadın hareketi üzerinden değerlendirmelerde bulunan Johnston, bir ağ sistemi merkezi içerisinde özerk bir devinim sürecinin ve bununla beraber politik oluşumun kadın için mücadele alanı anlamında gerekli bir nosyon olduğuna işaret etmektedir. Feminist bakış açısını film teorisi olarak yeniden üreten Johnston (1980: 30), bu yaklaşımı bir pratik olarak değerlendirmekte ve ideolojik bir mücadelenin klasik anlatı karşısındaki önemine odaklanmaktadır. Süreç içerisinde salt bir yazar-okur dengesinin ve metin içi analizin

yetersizliğini ifade eden Johnston (1980: 31-32) , diyalektik bir eğilim üzerinden, söyleşmek, ekonomik ve politik gelişmelerin bir bütün olarak değerlendirilmesinin film pratiğinin yorumlanmasında etkili olacağını dile getirmektedir. Johnston (1980: 32), oluşturduğu diyalektik yapı içerisinde okuyucuya ayrı bir önem atfetmekte ve okuyucunun/analizcinin ayrı bir teorik yapı altında değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Zira Johnston (1980: 32), okuma ve/veya analiz gibi unsurların her anlamda değerlendirilebileceği ve istenilen yöne/ideolojiye çekilerek yeniden üretilebileceği olgusuna dikkat çekmekte ve dolayısıyla metinsel okumaların/analizler konjonktürel bir yönelim ile ele alınması gerekliliğinin altını çizmektedir. Konjonktürel analizin öznelarası ilişkinin yanı sıra bağlamla ilgili ve bağlama dayalı söylem analizini hesaba katmasından dolayı değerli olduğu vurgusunda bulunan Johnston (1980: 33-34), filmin anlatısına göstergebilimsel ve psikanalitik bir yaklaşımın öznelarasındaki “ben-sen” ilişkisini açığa çıkaracağı gibi söylemin bağlamında yer almayan unsurların da yaklaşımların işbirliği sonrasında netleşeceği çağrısında bulunmaktadır. Sonuç itibarıyla Johnston (1980: 34), feminist film pratiği olarak nitelediği ögenin -ideolojik bir mücadele içerisinde- üretken bir strateji geliştirebilmesinin temelinde söylem yanında söylemdışının da önemine dikkat çekmekte, bunun yanında siyasi ve ideolojik yaklaşımların da anlatı çözümlemesinde öncül olduğunu belirtmektedir.

Öztürk (2000: 79), sanatsal ürünlere yönelik bir kadınsı bakışın gerekliliğine inanmakta, kadınsı, eşcinsel ve etnik bakışın -bakış eyleminin ideolojik bir içeriğe sahip olduğunu öngörmek gerekir- tarafsız ve akılcı bir sistemle “beyaz erkeksi” bakışın görmediğini görebileceği kanısında bulunmaktadır. Bu eylemi muhalif bakış ekseninde değerlendiren Öztürk (2000: 79), bakışa mensup kimselerin ötekiler olarak görüldüğünü ifade etmekte ve çözümleme ekseninde bu bakışın çeşitli yönelimleri kapsamasından dolayı önemini belirtmektedir. Anlatısını çeşitlendiren Öztürk (2000: 86), feminist film yaklaşımının ataerkil ideoloji ile mücadelesine değinmekte ve klasik anlatının yeniden ürettiği bakış kavramına açıklık getirmektedir. Ataerkil ideolojinin toplumun ön kabullerinden beslendiğini aktaran Öztürk (2000: 86), oluşturulan gerçekmişgibilik durumunun kadının konumunu şekillendirdiğini söylemekte ve feminist yönelimin de ataerkil ideolojinin çelişkilerini açığa çıkartmada öncül unsurlardan olduğunu dile getirmektedir.

Süreç ekseninde Hollywood üzerinden çıkarımlarda bulunan Öztürk (2000: 86-87), klasik anlatının kadına yönelik kalıp yargılardan oluştuğunun altını çizmekte, ancak feminist kuram temellerinden oluşan sinemanın ise sıradan kadının gerçek yaşantılarını ve günlük sorunlarını ele alarak ana akım ideolojiyi yapıbozuma uğrattığını vurgulamaktadır. Göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımların kuramın teorik kısmına katkıda bulunduğunu

paylaşan -diğer teorisyenler gibi- Öztürk (2000: 87), Johnston'un çözümlemelerine atıfta bulunarak, kadının gösteren olduğunu açıklamakta ve erkek olmadan bir hiç olarak -klasik anlatıya dayanarak- yorumlandığına dikkat çekmektedir. Bundan dolayı, klasik anlatı sinemasının “erkek olmayan erkek” olarak kadını nitelediğini paylaşan Öztürk (2000: 87), klasik anlatının üç farklı bakış ekseninden kadının konumunu yeniden ürettiğini belirtmektedir. Buna göre, kadın karakteri kontrol eden izleyicinin(1), kameranın(2) ve film içindeki erkeğin bakışı(3) kadının sinemadaki varlığını tartışmalı hâle getirmekte ve sıklıkla haz olgusunun nesneni pozisyonunda hapsedmektedir.

İran sinemasının anlatısal olarak Hollywood'dan taban tabana farklı olmasına karşın, devrim sonrası süreçte -hatta devrim öncesinde de- kadının konumunun erkeğe göre şekillenmesinden ötürü birtakım benzer ataerkil unsurlardan etkilendiği görülmektedir. Devrim öncesi dönemde klasik anlatı mitinin, bazı siyasi ve ekonomik unsurlardan dolayı, İran sinemasında belirginliği söz konusu olsa da devrim sonrasında İslamlaştırma girişiminin anlatıyı erotik hazdan ve şiddetten arındırdığı dikkat çekmekte ancak oluşturulan yeni kural bütünlüğünün kadının sinemadaki konumunu yeniden tartışmalı hâle getirdiği düşünülmektedir. Bu bağlamda, İran sinemasındaki mitik unsurları ele almadan önce, kadın temelli yaklaşımları içeren feminist söyleme yer verilmekte ve bu anlatının ekseninde İran sinemasında kadına yönelik tutumun içerikleri değerlendirilmektedir.

3.2. Mit Kavramı ve Mitin Sinemada Kullanım Biçimleri

Toplumların yaşam biçimlerine destek sağlamak, doğa ile ilintili ve/veya doğaüstü oluşumları adlandırabilmek, gerçeklikten tam olarak bir kopma sağlamadan oluşturulan hikayeler vasıtasıyla -tarihsel bir süreç içerisinde- bireylerin geçmiş yaşantıları ile şimdiki deneyimleri arasında bağ kurabilmek adına gereklilik arz eden mit kavramının, coğrafik düzeyde farklılıklar göstermesine karşın, yapısal bir yaklaşım zemini altında tüm toplum veya komün yapılarında benzerlikler taşıdığı görülmekte, gerek anlatılar gerekse yaşantılarla, farklı coğrafyalarda benzer sonuçların meydana gelmesiyle yapının evrensellik taşıdığı düşünülmektedir.

Mit kavramına açıklık getirmeyi hedefleyen Lévi-Strauss (2013: 23-24), yapısalcı bir tutum çevresinde, insan zihninin her yerde aynı olduğunu dile getirmekte ve mitik yaklaşımların aracılığıyla duyumsanabilir dünyadan alınan birtakım imgelerin -bilimsel ve felsefi bir tutum içerisinde- nesneler ve yaşantılar üzerinde akıl yürütmeyi sağladığını ifade etmektedir. Bu noktada kültürel öğelerin varlığına değinen Lévi-Strauss (2013: 24), mit içerisinde bulunan bazı zıtlıkların -ıslak ile kuru, çiğ ile pişmiş, taze ile çürük, erkek ile kadın

gibi- “kodlanmış mesaj” üretmek amacıyla kullanıldığını ve göstergeler aracılığıyla anlamın yeniden üretilerek süreklilik sağlanmasına ön ayak olduğunu belirtmektedir. Süreci detaylandıran Lévi-Strauss (2013: 26), mitik yapıların mantıksal çözümleme yöntemlerine dikkat çekmekte ve dil unsurunun mitlerin taşınmasına öncülük ettiğinin altını çizmektedir. Süreç içerisinde hiçbir mitik unsura öncelik atfetmeyen Lévi-Strauss (2013: 26), farklı dil ve söylemlerle gelişen mitlerin son aşamada birbirlerine eklemlendiğini aktarmaktadır. Bu noktada, mitlerin sürekli yinelemeler ve tekrarlar ekseninde geliştiğini söyleyen ve hem farklı hem de aynı hikayelerde benzer sonuçların görülebileceğini paylaşan Lévi-Strauss (2013: 26-27), mitlerin kültürler arası bir ortak paylaşım alanı olabileceğine değinmekte ve yapısal bir çözümleme kaygısıyla -en küçük mitik birim olan- mitemlere bölünerek değişmeyi ortaya çıkartma anlamında öncülük ettiğinin altını çizmektedir.

Mitik düşünme biçiminin mantık ile benzerlik taşıdığını -hatta işbirliği içerisinde bulunduğunu- paylaşan Lévi-Strauss (2013: 27), mit mantığı adı altında ve evrensel bir çerçeve merkezinde miti, toplumların geçmiş ve şimdiki yaşantısı anlamında bağ kurmasına olanak sağlayan, gerek doğal gerekse doğaüstü yapıların -gerçeklik bağlamından kopmayan- bulunduğu anlatılarla kendisini yeniden üreten ve evrensel yapısı sayesinde diğer toplumlarda da görülen -hepsinde de hem doğayı hem toplumu düzenleme amacı belirgindir- yaşayan bir değer olarak tanımlamaktadır.

Anlatısına örnekler getiren Lévi-Strauss (2013: 59), Kuzey Amerika ile Güney Amerika’daki bazı içeriklerin yapısal anlamda aynı sonuca ulaştıklarını belirtmekte, bu anlamda mitin uluslar ve kültürler üstü bir içeriğe sahip olduğu önermesini güçlendirmektedir. Ele alınan mitlerin Kuzey ve Güney olarak ayrılamayacağı ve doğrudan Amerika kıtası ile ilintili kabul edilmesi konusuna dikkat çeken Lévi-Strauss (2013: 59), hiçbir toplumun ve/veya kabilenin izole bir hayat sürdüremeyeceği vurgusunu yapmaktadır. Brezilya’daki bir kabile ile Peru’daki bir kabilenin mitik örüntülerini inceleyen Lévi-Strauss (2013: 60), çok fakir bir erkeğin yalanla bir kadını “ayarttığı”an dair bir mitem söz etmekte, içerik bazında ilerideki kocasını arayan kadının bir düzenbaz tarafından -kocasısı olduğuna dair- kandırıldığını ve bu kişiden bir çocuk sahibi olduğunu, sonrasında ise gerçek kocasını bularak ondan da hamile kaldığını ve böylelikle “ikiz çocuklara” annelik ettiğine dair bir mitem bahsetmektedir. Gerçek kocası olacak kişinin tanrısal özellikler taşıdığını -mite göre- aktaran Lévi-Strauss (2013: 60), kadının iki farklı/zıt karakterden hamile kalmasının sonucunda iki farklı/zıt çocukların dünyaya geldiğini vurgulamakta ve bu bağlamda mitlerin zıtlık niteliğinden faydalanarak anlatımını güçlendirmektedir. Kuzey Amerika’ya gidildiğinde kadınların sayısının ikiye çıktığını ve “kandırılmış” iki kadının birer erkek dünyaya getirdiklerini dile

getirmekte, fizyolojik anlamda ikizlik olmasa dahi yapısal anlamda ikizlik gerçekleşmesinden dolayı zıtlık temelinde benzerlik olgusu üzerine odaklanılabileceğini ifade etmektedir.

Lévi-Strauss'un (2013: 60-61) anlatısının dışında, oluşturulan mitik habitatın "kandırılmış kadın" ve/veya "yoldan çıkararak erkek" öğelerini ele alıyor olması, -her ne kadar Lévi-Strauss anlatılar içerisinde öğelerin bazen erkek bazense kadın olarak değişkenlik gösterebileceğini söylese de- sinemadaki kadının özne olmayan özne konumuna ve erkeğin ekseninde var olabileceğine dair çıkarıma zemin hazırlayabileceği tahmin edilmektedir. Lévi-Strauss'un (2013: 61) üzerinde durduğu yapının evrensel olabileceğine dair önermeden hareketle, çeşitli nesneler vasıtasıyla yeniden üretilme ihtimali -dolaylı anlamda- sinemada ve/veya görsel sanatlarda değerlendirilmekte ve kadının dezavantajlı konumu -arzunun/hazzın nesnesi olması gibi- mitlerin toplumsallığı vasıtasıyla rutinleştirildiği düşünülmektedir. Zira Campbell'ın (2013: 141) anlatısı incelendiğinde ve değindiği mitler değerlendirildiğinde, kadının eril tahakkümün hikayeleşmesi sonucu öteki konumunda olduğu dikkat çekmekte ve kadının işlenen günahların bir unsuru ve hatta günahın kendisi olarak adlandırıldığı görülmektedir.

Örneklemelerini dinsel mitler üzerinden çeşitlendiren Campbell (2013: 141-142), keşişlerin ve azizlerin anlatılarında kadının erkeği kötüye sevk etme işlevi olduğunu aktarmakta ve bundan dolayı uzak durulması gereken bir tehlike olarak yorumlandığını paylaşmaktadır. Bir aziz üzerinden geliştirilen anlatıda, azizin kızı üzerinde tahakküm kurma eğilimi olduğu görülmekte ve hastalıkları iyileştirme gibi bir yetiye sahip olan azizin kızını -çok güzel olduğu için- hasta etmesi adına Tanrı'ya dua ettiğinden bahsedilmekte ve iyileştirme yetisinin olmasına karşın neden kızının hasta kaldığını soranlara da onun bu hâlden memnun olduğunu ve böylelikle tehlike arz edemeyeceği yönünde bir düşüncenin gücünden söz edilmektedir. Keza keşişin olduğu mitik anlatıda kadın bedeninin/karşıt bedenin günahlar taşıdığı belirtilmekte, bu bedenden iğrenilmesi gerektiği -bedeni kusmak olarak yorumlanmaktadır- ve bunun kurtuluş için nihai çözüm olduğu aktarılmaktadır. Başka bir aziz üzerinden gelişen anlatıda, kadının sürekli bir biçimde cinsel birliktelik yaşamak adına azizi "baştan çıkartmaya" çalıştığı paylaşılmakta, azizin ise kendisini korumak adına daimi bir çaba gösterdiği ve Tanrı'dan bu konuda yardım aldığı belirtilmektedir. Bu anlatıda kadının yılan olarak nitelendirildiği dikkat çekmekte ve ne manastır duvarları ne de ıssız çölün dışı varlıktan korunmak anlamında yeterli olduğundan söz edilmektedir. Anlatı itibarıyla, kadın bedeninin ruhu ile birlikte hayatta olduğu sürece daimi bir tehlike unsuru olduğu vurgulanmakta, erkeğin ve yaratıcının bu noktada önlemler alması gerekliliği söylenmektedir. Campbell'ın (2013: 142-143) anlatısı üzerinden, öncesinde bahsedilen nitelendirmelerin

haklılık payı olduğu görülmekte ve bilhassa dinsel mitik unsurların -her ne kadar cinsiyet kaygısı güdülmediği iddia edilse de- kadını tehlikeli bir yaratık olarak somutlaştırdığı anlaşılmaktadır.

Oluşan ve/veya oluşturulmuş mitik unsurların yaşam faaliyetlerine devam ettiği çıkarımında bulunan Eliade (2001: 12), mitin toplumlarla ilintili bir hayata sahip olduğunu dile getirmekte ve insan yaşamına model teşkil eden mitin modele anlam ve değer kazandırdığını ifade etmektedir. Süreç genelinde mitin kutsallığına atıfta bulunan Eliade (2001: 15), kültürel bağlamda da eklektik bir eğilim gösteren mitin karmaşık bir unsur olduğuna değinmekte ve gerçekliğe bağlı olarak gelişim gösterdiğini belirtmektedir. Anlatısını çeşitlendiren Eliade (2001: 15-16), mitin bir yaratılış öyküsünden oluştuğunu/oluşturulduğunu söylemekte ve bu öykünün karakterlerinin ise doğaüstü varlıklar olduğunu paylaşmaktadır. Bu bağlamda, mitin geçmiş zamanda meydana geldiği/getirildiği düşünüldüğünde, doğaüstü karakterlerinin eylemlerine kutsallık atfedilerek çözümlemeye tabi tutulduğu görülmekte ve buradan Dünya'nın oluşum sürecinde doğaüstü varlıkların -veya kutsalın- eylemleri bütününe mitin oluşumuna destek sağladığı dikkat çekmektedir.

İnsanın cinsiyetli yapısı da dahil olmak üzere kültürel ve dinsel edimlerinin doğaüstü varlıklar döneminde şekillendiğini belirten Eliade (2001: 16-17), doğum ve ölümün -süreklilik arz etmesinden dolayı- mitlerin gerçekliğinin en büyük destekçisi konumunda olduğunu aktarmakta ve insan yaşamına model olabilecek şekilde yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Eliade'nin (2001: 17) anlatısından yola çıkarak, mitlerin tarih öncesi bir oluşa karşılık geldiğini ve süreklilik niteliği üzerinden insan hayatını düzenlediği öğretisi anlaşılmaktadır. Normların da benzer oluşumlarla oluştuğu düşünülmekte ve dolayısıyla kadın-erkek arasındaki sınıfsal/statüsel yaklaşımların çok öncesine -kutsal olana- dayandığı anlamı ortaya çıkmaktadır.

Armstrong (2006: 7), Eliade'nin söylediklerine benzer olarak, mitik unsurların dinsel tutumlardan bağımsız düşünülemediğini belirtmekte ve bilimsel yeniliklerin temelinde mitlerin önemine değinmektedir. Armstrong (2006: 7), mitlerin oluşum evresinde hayal gücünden yararlandığını belirtmekte ve bilimin de temelde hayal gücüne dayandığını iddia ederek -Armstrong, daha öncesinden hayal olarak görülen ayda yürümek ve uzayda yolculuk gibi unsurların bugün bilim ve teknoloji vasıtasıyla gerçekleştiğini söylemektedir- mitin oluşturulan ve kutsaldan ayrılmayan yapısına dikkat çekmektedir. İnsanın meraklı oluşu ve dünyayı anlamlandırma çabasının mitin oluşumuna destek olduğunu ifade eden Armstrong (2006: 8), kutsalın yorumlanma ve ayinlere dahil edilme çabasının mitler vasıtasıyla

şekillendirildiğini vurgulamakta ve bu bağlamda mitin, bilinmeyi tanımlamak konusunda öncül olduğunu aktarmaktadır.

Normatif yapının şekillenmesinde, töre ve toplumsal düzen olarak yorumlamak gerekmektedir, mitin kaynak olarak ele alındığını açıklayan Armstrong (2006: 8-9), kadim felsefe adı verilen ve insanın bu dünyada yaşadıklarının aslında bir gerçeğin gölgesi/izdüşümü olduğuna dayanan bir oluşum ekseninde mitin görevine dikkat çekmektedir. İnsanlara bu dünyada ve -vaadedilen- gelecek dünyada nasıl davranması ve kimlerle iletişim hâlinde kalması gerektiği konusunda mitlerin yol gösterici olduğunu belirten Armstrong (2006: 9-10), sonuç itibarıyla, mitin bir nevi aşkınlık hâli adı altında, insan bedeni vasıtasıyla hayat bulduğunu ifade etmektedir. Mitlerin, yapısal anlamda, pek bir değişikliğe uğramadığı ve meydana geldiği/getirildiği toplumlarda biyolojik cinsiyetleri ne olursa olsun insanları koordine etme görevi gördüğü önermesinden dolayı, Armstrong'u da yapısalcı bir çerçevede ele almanın doğru olacağı düşünülmektedir.

Temel hatlarıyla, mitin bir toplumsal düzenleyicisi önermesinden hareketle, insanların tutum ve davranışlarına yön verdiği görülmekte ve çağlar ilerledikçe biçimsel/sembolik anlamda değişikliğe uğrayarak yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Sinema aracılığıyla mitik unsurların ele alındığı ve toplumun/dönemin değerlerine göre işlendiği dikkat çekmekte, kadının ve erkeğin “ideal” toplumsal yapısının, normlar vasıtasıyla ve sinema kanalıyla yeniden üretildiği ortaya çıkmaktadır.

Hollywood klasik anlatısını post-kolonyal bir yaklaşım üzerinden değerlendiren Shohat (1991: 45), Batı dünyasına ait sömürgeci sistemin Hollywood aracılığıyla yeniden üretildiğini ifade etmekte ve film üretim-dağıtım sürecindeki tekelleşme eğiliminin sorunlu olduğunu belirtmektedir. Film pazarı merkezinde Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkelerinde bir tahakküm yapısının hedeflendiği iddiasında bulunan Shohat (1991: 45), sömürgecilik yönündeki tutumun toplumsal cinsiyet sorunlarını, dolaylı anlamda, görmezden gelinmesine yol açtığını dile getirmekte ve post-kolonyal söylemin kadın ve erkeği farklı biçimlerde “sinemalaştırdığı” çıkarımında bulunmaktadır.

Ataerkilliğin ve (cinsel) farklılığın/ayrılığın ortak sömürge söylemi üzerinden anlatısını şekillendiren Shohat (1991: 45), cinsiyetçi bakış açısının Batı temelli bir yapıya sahip olduğunu aktarmakta, ancak farklılık durumunun salt Batı'ya özgü olmadığını ve diğer toplumlarla da eklektik biçimde bulunduğunu söylemektedir. Sinema ve tarih üzerinden örneklerle anlatısını çeşitlendiren Shohat (1991: 49), Kleopatra üzerinden geliştirilen mitin oryantalist bir yapıya sahip olduğunu belirtmekte ve gerek Batı'nın bakışı gerekse sinematografik tutumun Kleopatra'nın ait olduğu Mısır'ı bir karnaval sahnesi olarak

resmettiğini açıklamaktadır. İlgili yapının manipülatif bir cinsel yapıya işaret ettiğini aktaran Shohat (1991: 50), Batı bakış açısının Kleopatra ve Mısır üzerinden bir benzeşim kurduğunu paylaşmakta ve geliştirdikleri “sarkastik” mizah sayesinde Kleopatra’nın mitik olarak yeniden üretildiğini belirtmektedir. Buna göre, Hollywood aracılığıyla, Kleopatra, Batılı kadınların “ideali” doğrultusunda Avrupalı bir beyaz olarak sinemada işlenmekte ve seksüel nitelikler yüklenerek eril bakışın önüne sunulmaktadır.

Sinemanın yanında edebi metinlerin de oryantalist bir bakış açısıyla Kleopatra mitini yeniden ürettiğinin altını çizen Shohat (1991: 50-51), Mısır başta olmak üzere, yakın coğrafya üzerinden pornografik eğilimlerin olduğu bayramları, oryantali ve şehvet dolu takıntıları yine Batı temelli bir fantazma üzerinden içeriklere iliştiltiklerini belirtmekte, sinemanın ise bu metinlerden doğrudan yararlandığı vurgusunu yapmaktadır. Sinemanın kültürlere ışık tuttuğu önermesinden yola çıkan Shohat (1991: 51-52), yeniden üretim süreçlerini değerlendirme esnasında sömürgeleştirilmiş medeniyetler ile kendini revize eden emperyalist medeniyetlerin aynı anda sinematik bağlama girdiğini ifade etmekte ve bu durumun emperyalist devletlerin lehine şekillenerek -oryantalist bir tutumun sonucu olarak- yanlış bilincin oluşmasına zemin hazırladığını dile getirmektedir. Shohat’ın (1991: 51-52) anlatısal tutumunun post-kolonyalist bir eğilimle örtüştüğü dikkat çekse de Batı’nın “Doğu’ya yönelik” kadın mitini yeniden üretmesi ve bunu sinematik normlarla desteklemesi, anlatının toplumsal cinsiyet unsurlarıyla ve dolaylı olarak mitlerle de ilintili olduğunu göstermektedir. Zira Batı’nın sinema anlayışının Doğu’yu gizemli ve eski medeniyetlerin temeli olarak değerlendirme eğiliminin önemine atıfta bulunan Shohat (1991: 52), sonrasında ise bu sunumun kadın göstergesi üzerinden izlerkitle ile paylaşıldığını aktarmakta ve geçmişin sesinin bugün ile bastırıldığı yorumunda bulunmaktadır.

Mulvey’in bakış üzerine geliştirdiği yaklaşımı detaylandıran Smelik (2016: 1), feminist film teorisi üzerinden anlatısını kurmakta ve ana akım sinemanın/Hollywood’un geliştirdiği kadın ve kadınlık hakkındaki mitleri eleştirmek ve yeniden üretimine karşı bir sinema anlatısı geliştirerek kadının sinemadaki konumunu -hem izleyici hem aktris anlamında- erkek bakışından kurtarmak ideası ekseninde çıkarımlarda bulunmaktadır. Geliştirilen teorinin geniş bir yelpazeye dayandığını ve sosyolojik bir temele sahip olduğunu aktaran Smelik (2006: 1), erkek bakışının mitlerden etkilendiğini ifade etmekte ve kadının Hollywood’da seksüel birleşmenin pasif nesnesi olarak konumlandırıldığını dile getirmektedir. Kadınlar üzerinde oluşturulan stereotiplere değinen Smelik (2006: 1), anne stereotipin Maria, fahişe stereotipinin ise Eve olarak adlandırıldığını belirtmekte -dini inanışlar üzerinden hareket edildiğinde, Maria’nın Meryem Ana’ya karşılık geldiği

düşünülmekte ve yine bir inanişaya göre bakireliğinden dolayı ona bir kutsallık atfedilerek bir mit oluşumu hedeflenmektedir; keza Eve isminin de Havva ismine karşılık geldiği anlaşılmakta ve yine bir inanişaya göre Adem'in cennetten kovuluşunun Havva'nın yasak elmayı yemesinden dolayı olumsuz niteliklere sahip olduğu görülmekte, sonuç itibarıyla mitler üzerinden oluşan anlatının kadını kategorize ettiği görülmektedir- ve oluşturulan mitik anlatının süreklilik arz etmesinden dolayı kadının gerçekçiliğini sekteye uğrattığını vurgulamaktadır. Feminist teorinin, bu bağlamda, klasik anlatının ve kadına yönelik planların tersine çevrilmesi yönünde bir çağrı geliştirdiğini belirten Smelik (2006: 2), Hollywood'un yer yer şiddet temelli anlatısının ve kadının teşhir edilmesine dair sunumunun ana akım ideolojinin örtükleştirilmesiyle “kadın olmayan kadın” imgesinin sorunlu olduğuna dikkat çekmektedir.

Sinema anlatısına ek olarak popüler kültür anlatısı üzerinden mit değerlendirmesinde bulunan Franco (1998: 157), popüler kültür ürünlerinin sınır ötesi nitelikler taşıdığını belirtmekte ve bu bağlamda ele alınan ürünlerin bir bütün hâlinde okunması gerektiğini aktarmaktadır. Bir viski reklamı üzerinden anlatısını çeşitlendiren Franco (1998: 157), göstergesel bir sistem içerisinde kadının erkekten daha farklı bir biçimde konumlandırıldığını ifade etmekte ve erkeğin viski bardağına sahip olduğunu kadının ise bardağın boş kısmında salt bir yansımayla sahip olduğunu dile getirmektedir. Kadının yansımasının tepetaklak bir görüntüye sahip olduğuna değinen Franco (1998: 157-158), gösterge temelinde biyolojik cinsiyet farklılıklarının vurgulandığını ve böylelikle toplumsal cinsiyete dayalı mitlerin yeniden üretildiğini söylemektedir. İlgili anlatının anakronik niteliklere sahip olduğunu belirten Franco (1998: 158), *Camera Obscura* yaklaşımının göstergeler vasıtasıyla rutinleştirilme çabasına dikkat çekmekte ve izlerkitlenin erkek bakışına sahip olduğu/olması gerektiğine dair bir yanılsamanın varlığına atıfta bulunmaktadır.

Reklamda kadın, erkek ve diğer objelerin bütünlüğü üzerinden hareket eden Franco (1998: 158-159), kadının bir arzu nesnesi olarak -yanılsama üzerinden- yeniden üretildiğini aktarmakta ve erkeğin de bu ilişkinin merkezinde olduğunu belirterek “nesneye sahip olma” güdüsüne karşılık geldiğini söylemektedir. Berger'in “yarılmış kadın” imgesinin politik bilinç ile ilişkisine değinen Franco (1998: 159), tutumun popüler kültür -veya klasik anlatı- üzerinde etkili olduğunu açıklamakta ve kadının kendini sürekli bir biçimde denetleme -veya denetlenme- ihtiyacına sahip oluşu erkeğin ise böyle bir ihtiyaca sahip olmayışının kültürel bir mit olarak kodlandığını ifade etmektedir. Özetle Franco (1998: 160), popüler kültürün ve bunun temelinde var olan toplumsal cinsiyet mitlerinin toplumlarda bir sanrıya ve/veya yanılsamaya yol açtığını dile getirmekte, sınır ötesi bir düşünceden hareketle -Lévi-Strauss'un

yapısalcı anlatısının evrensel boyutuna benzer biçimde- bunun kalıplaşan kodlar olduğu çıkarımında bulunmaktadır.

Mitlerin toplumlar nezdinde tutum, davranış ve düşünce gibi insani değerleri düzenlediği anlatısından yola çıkarak, başlangıçta biyolojik cinsiyetlere bağlı kalmadan bir anlatıya sahip olduğu sonrasında ise toplumların farklı dinamiklerin merkezinde gelişim göstermesinden dolayı biçimsel farklılıklar taşıdığı görülmekte ve biyolojik cinsiyetler üzerinden mitik anlatıların yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Sinemanın hem bir ideoloji taşıyıcısı olması hem de bakış anlamında eril bir tutumu destekliyor oluşu mitlerin yeniden üretilmesinde ve/veya tersyüz edilmesinde bir tahakküm unsuru olarak kullanılmasına zemin hazırlamakta, kadının sinemadaki konumu ise, bu anlatının ekseninde, bir gerçek sanrısı ve/veya yanılsaması olarak normlar tarafından desteklenmektedir. Özetle sinema, mit gibi gerçeğe dayalı bir hikaye bütününe ataerkil ideoloji tarafından yorumlanmış hâlini işleme konusunda -ve kadının aleyhinde- bir aracı rolü görmekte ve bakışın rutinleşmesine olanak sağlamaktadır.

3.3. İslam'ın Mit Kavramına Yaklaşımı ve Sinematik Tutumu

Toplumların ekseninden bakıldığında mitin biçimsel bakımdan bazı noktalarda farklılıklar göstermesine karşın içerik bakımından genel bir benzer değerler bütününe sahip olduğu dikkat çekmekte ve kavramın toplumların yaşayış biçimlerine etki ettiği görülmektedir. İslam'ın ve onun kurallarına mutabık bir biçimde hayatlarını sürdüren toplumların, yaşayan bir öge olan miti kültürlerine uyarladıkları anlaşılmakta ve bunu sanat faaliyetlerinde de değerlendirdikleri kabul edilmektedir.

Dönmez-Colin (2006: xiv), İslami sinema ekseninde erkek egemen anlayışın tutumunu değerlendirmekte ve kadının sinemada sunumuna dair bazı kalıpların -ortak temalar, kalıplaşmış yargılar ve karakterler gibi- etkisine dikkat çekmektedir. Aile mitinin İslam coğrafyasında aktif bir biçimde kullanıldığını aktaran Dönmez-Colin (2006: xiv), toplumsal işleyişin küçük bir yapısı olarak görülen ailenin aynı zamanda ulusal kimlik ideası anlamında gereklilik biçiminde sunulmasına vurgu yapmakta ve kadının erkek ile ilişkilerinin sonucu olarak din, toplum ve politika gibi unsurların -veya mitlerin- güçlendirildiğini dile getirmektedir.

Anlatısını çeşitlendirmek adına Türkiye, Pakistan, İran, Bangladeş, Malezya, Endonezya ve önceden Sovyet Cumhuriyetleri'ne bağlı Türki bağları olan ülkeler -Kazakistan ve Özbekistan başta olmak üzere- gibi ülkelere örnekler sunan Dönmez-Colin (2006: 13) devrim öncesi İran sinemasının kötü yola düşmüş ve korunmaya muhtaç arketipi üzerinden

bir anlatı geliştirdiğini aktarmakta ve benzer anlatının Türkiye sinemasında da görüldüğünü belirtmektedir. Pakistan'daki sinema anlatısının ise cinsellikten ve pornografiden uzak, ancak şiddet yüklü bir anlatıma sahip olduğunu dile getiren Dönmez-Colin (2006: 14-15), cesur adam mitinin (Sultan Rahi) ülkede popüler olduğunu söylemekte ve kadının bu noktada mezhebi geniş ve baştan çıkarıcı yaratık olarak kodlandırıldığının altını çizmektedir. Bangladeş sinemasının da anlatısal ölçüler bakımından benzerlikler taşıdığını paylaşan Dönmez-Colin (2006: 15-16), kara para aklamak isteyen karanlık kimselerin fazlasıyla şiddet içerikli seks filmlerine yatırım yaptıklarını ve böylelikle oluşturulan kötü kadın mitini yeniden ürettiklerini ifade etmektedir. Sovyetlere bağlı Türki bağları olan devletlerin sinemasına odaklanan Dönmez-Colin (2006: 17), burada Sovyetlerin eşitlikçi tutumlarının belirgin olduğunu ve kadının seksüel varlığının geri plana atıldığını dile getirmekte, ancak Orta Asya kadın arketipine bağlı olarak “acı çeken/fedakâr anne” mitinin ülkenin siyasal ve ulusal çıkarları ile örtüştüğü için bir dönem fazlasıyla revaçta olduğunu söylemektedir. İran sinemasındaki kadının temsilini detaylandıran Dönmez-Colin (2006: 100), devrim sonrası anlatının çocuk üzerinden ve metaforik bağlamda geliştiğini aktarmakta, ancak dikkat çekilmesi gereken hususun temsilin “erkek çocuk” üzerinden şekillendirildiğini açıklamaktadır.

Hatemi döneminin sinematik anlamda yönetmenlere birtakım esneklikler sağladığı ve ataerkil düzenin sorgulandığına dair bir yaklaşımın hakim olduğu yönünde bir çıkarımda bulunan Dönmez-Colin (2006: 100-101), İslam coğrafyasında görülen geleneksel mitlerle modernitenin buluşması sürecinde kadının gerçeklik bakımından daha doğru/sağlıklı bir temsiliyete sahip olduğuna değinmekte ve Panahi'nin *Dayereh* (Çember - 2000) filmindeki kadınlarla geleneksel mitler ekseninde gelişen kadın arketiplerinin tersyüz edilmesine kadınların kolluk kuvvetleri ile sözlü münakaşaya girmesi, kamusal alanda sigara içebilmesi, bir korku barındırmaksızın karşı cins ile bakışabilmesi gibi- dikkat çekmektedir. Özetle Dönmez-Colin (2006: 101), geleneksel mitik unsurların hem toplumsal kuralları hem de İslamlaştırılmış sinemayı şekillendirdiğine dair bir söylem geliştirmekte ve bunun yakın coğrafyaya mensup başka ülkelerde de görüldüğüne atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla, Lévi-Strauss'un bahsettiği yapının evrensel olduğuna dair önermesi Dönmez-Colin'in çıkarımlarıyla desteklenmesi, mitik anlatının sınır ötesi nitelikler taşıdığına yönelik söylemi güçlendirdiği görülmektedir.

Ayt-Sabbah (1995: 97) söylem üzerinden İslami mitleri değerlendirmekte ve dinsel söylemin erkeğin tekelinde olduğunu ve kadının bu söylemin nesnesi olarak üretildiğini ifade etmektedir. Yaratıcının ibadet anlamında eşitlikçi bir tutuma yönelik buyruklarda

bulunduğunu söyleyen Ayt-Sabbah (1995: 97), oluşturulan dinsel yasaların kadına yönelik bağlayıcı niteliklere sahip olduğuna değinmekte, ancak bazı söylemsel durumlarda ortadan kaldırıldıklarını belirtmektedir. Buna göre, evlilik yasası gibi, aslında kadını doğrudan ilgilendiren bir durumda dâhi, Tanrı'nın (erkek) peygamberler aracılığıyla erkeklere yönelik yasaklardan ve/veya uymaları gereken kurallardan bahsedildiği aktarılmakta ve dolaylı olarak kadınlardan söz edilmesine rağmen onlarla alakalı bir söylemin bulunmadığı paylaşılmaktadır. Kur'an-ı Kerim'den ayetlerle (Nisa/20, Azhâb/49 gibi) anlatısını detaylandıran Ayt-Sabbah (1995: 98), Tanrı'nın peygamberleri aracılığıyla erkek mümine seslendiğini dile getirmekte, erkeğin ise kadın mümin üzerinde buyrukları uyguladığını söylemektedir.

Biyolojik zaman ile kutsal zamanın kırılma yarattığı vurgusunda bulunan Ayt-Sabbah (1995: 98), biyolojik zamanda erkeği doğuran kadının kutsal zamanda tersyüz edildiğini ve erkeğin kadını yarattığını ifade etmektedir. Adem ile Havva mitine değinen Ayt-Sabbah (1995: 99), kutsal zamandaki yaratım sürecinin temelinde Tanrı'nın olduğunu, erkeğin ise ondan sonra yaratıldığını, kadının ise erkeğe hizmet amacıyla erkeğin bedeninden oluşturulduğunu aktarmakta ve kronolojik anlamda gerçekleştirilen bu eylemin erkeğe doğrudan iktidar tanıdığını paylaşmaktadır. Nitekim cennette yaşayan kadın mitine değinerek cinsiyetler arasındaki dengeyi de ele alan Ayt-Sabbah (1995: 130), o kadının bakireliğini koruduğunu ve rahminin olmadığını belirtmekte ve "ideal kadın" olarak değerlendirilen kadının yeryüzünde rahmi alınan kadın olarak yaşamını sürdürdüğünü açıklamaktadır.

Anlatı doğrultusunda, kadının pasifize edildiğini ve yaratma sürecinin nesnesi konumuna indirildiğini paylaşan Ayt-Sabbah (1995: 132-135), İslam dini tarafından üretilen ve/veya yeniden üretilen mitik unsurların biyolojik anlamda gerçekleşen doğumun Tanrı'nın isteği doğrultusunda meydana geldiğini ve kadının yaşlı veya kısır -bu özelliklerin erkekte görülmesi hâli de dahil- olması durumunda da bir çocuğun dünyaya gelmesinin bu güçten kaynaklandığını aktarmaktadır. Sonuç itibarıyla, mitik anlatının kutsal boyutları da düşünüldüğünde, toplumsal cinsiyete dayalı hiyerarşik sistemin kadının aleyhine geliştiği/geliştirildiği anlaşılmakta, kutsal anlatıya dayalı sanatsal faaliyetlerde de bu unsurlar göz önüne alınarak eşitlik adı altında oluşturulmuş yapının süreklilik kazandığı dikkat çekmektedir.

İran üzerinden milliyetçilik ile alakalı mitlere değinen Najmabadi (2013: 131), vatan, millet, namus gibi kavramların erkeklere ait bir oluşum ve/veya erkeklerin korumakla mükellef olduğu unsurlar olarak algılandığını belirtmekte ve modernite ile İslam'ın bir noktada buluşması sürecinde yaşanan gelişmeleri aktarmaktadır. Najmabadi (2013: 131), vatanın kadın olarak nitelendirildiğini, milletin ise erkeklerden oluşturulduğunu ve vatanın

millet tarafından korunmasına yönelik mitin varlığını söylemekte, namus kavramının ise millet kavramının dinsel bir yapıdan ulusal bir yapıya evrilmesinden sonra kadının iffeti olarak yorumlandığını paylaşmaktadır. Bunun örneği olarak bayrak göstergesinden yararlanan Najmabadi (2013: 131-132), İran bayrağının başlangıçta erkek bir aslan ve dişi bir güneşten oluştuğunu, sonrasında ise güneşin bayraktan çıkarılmasıyla bayrağın tamamen erkekleştiğini/erkekleştirildiğini dile getirmektedir.

Modernite yapısının kadını vatan ile özdeşleştirmesinin beraberinde kadını da korunmaya muhtaç hâle getirmesine atıfta bulunan Najmabadi (2013: 132-133), vatanın da kadının da yabancıların emellerine, tacizine ve tecavüzüne karşı korunmaya muhtaç olduğuna dair mitik bir anlatının varlığını ele almakta ve yurtsever İran erkeklerinin namus bekçiliği rolünü üstlendiklerine vurguda bulunmaktadır. Buna göre erkeklerin, hem vatanın hem de kadının bedenini korumakla görevli olduğu görülmekte ve ataerkil tutumlarını ulusal seferberlik çağrısı sürecinde kullandıkları dikkat çekmektedir. Aksi durumun “şerefsizlik” ile yorumlandığını belirten Najmabadi (2013: 134), heteroseksist bir aşk ögesinin -vatana ve kadına dair/yönelik aşk- sanatsal faaliyetlerle yeniden üretildiğini açıklamakta ve bir karşı cins olarak nitelendirilen vatanın sonrasında anne olarak ek bir nitelemeye maruz kalmasıyla beraber anlatının şekillendirildiğini anlatmaktadır. Vatanın hem bir kadın hem de bir anne olarak değerlendirilmesinin kadının yurttaşlığını çelişkili hâle getirdiğini ifade eden Najmabadi (2013: 134), bir aşık ve oğul olan erkeğin hem vatanın hem de bağlantılı olduğu karşı cinsin namusunu korumakla görevli olduğuna ve kadın yurttaşın ise oğulun annesinin sağlığını gözeterek evde kalmasına yönelik yaklaşımın varlığının sorunlu olduğunun altını çizmektedir. Najmabadi’nin (2013: 131-134) çıkarımlarının devrim sonrası İran sinemasının İran-Irak savaşı periyodundaki savaş filmlerinde işlendiği görülmekte ve kadının devrimde aktif rol oynamasına karşın savaşta evde kalarak erkeği moral anlamında destekleme görevini üstlendirildiği dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, vatan, millet ve ulus gibi soyut kavramların erkek ve kadın bedenleri üzerinden sembolleştirildikleri anlaşılmakta ve mitik anlatının sinema aracılığıyla ortaya konan stereotipleri şekillendirdiği düşünülmektedir.

Hız. Fatıma üzerinden Şii anlatısını ve bunun ekseninde gelişen mitik tutumu ele alan Kashani-Sabet (2005: 2), Fatıma’nın zaman içerisinde Şii ideallerine göre şekillendirildiğini aktarmakta ve Şii kadınlarının iffet ve namus modeli olarak ölümsüzleştirildiğini ifade etmektedir. İran’daki İslam devriminin, ideolojik ve sosyolojik kaygılarından dolayı, Fatıma mitini/modelini sürekli bir biçimde ürettiğini belirten Kashani-Sabet (2005: 2-3), burada dikkat çeken noktanın, Fatıma hakkındaki söylemlerin erkekler tarafından geliştirilmiş olduğunu aktarmaktadır. Medyanın Fatıma miti üzerindeki etkisini değerlendiren Kashani-

Sabet (2005: 3), Şii kadınların kurtarıcısı olarak yorumlanan Fatıma'nın, İslam devriminden sonra gerçekleşen, doğum gününün Anneler Günü olarak kutlanması ve öğrenci hareketleri perspektifinde eylem bazında değerlendirilen bildiri sunumu, İslamlaştırılmış bir toplum nezdinde Fatıma'nın rolüne kutsallık atfedildiğini, ancak bunun eril bir yapı tarafından gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır.

Şii kültürüne yönelik bir anlatının merkezi konumunda olan Fatıma'nın Batı medeniyetlerinin uzmanları tarafından oryantalist bir tutumla ele alındığını paylaşan Kashani-Sabet (2005: 3-4), Şii geleneğinin tarihsel bağlamından koparılan Fatıma'nın “İslam İmparatorluğu” ile örtüştürüldüğünü söylemekte ve Hz. Ali ile olan evliliğinin anlaşmazlık üzerine kurulduğuna dair bir anlatı vasıtasıyla yeniden üretildiğini açıklamaktadır. İranlı erkek araştırmacılar/uzmanlar tarafından geliştirilen anlatısına dönen Kashani-Sabet (2005: 5), devrim çatısı altında İslamlaştırılması İran'da Fatıma'nın Şii kadınlığının özünü oluşturduğuna dair bir eğilimin varlığına dikkat çekmekte ve Fatıma imgesi üzerinden devrimci İran'ın mitleri şekillendirdiğini belirtmektedir. Sonuç itibarıyla Kashani-Sabet (2005: 20), popülerliğinden dolayı Fatıma mitinin kadınları, İslami değerleri gözetken erkek alimleri ve cinsiyet rolleri bazında -eril tahakküm tarafından- yeniden üretilen kadınların cinsiyet rollerini düzenlemek adına kullanıldığını söylemekte ve ataeril anlatının Fatıma kültü üzerinden şekillenerek “uyumlu kadın”ın yaratılması sürecine destek olduğu imasında bulunmaktadır.

Bahsedilen anlatının, devrim sonrası İran sinemasında sıklıkla görüldüğü dikkat çekmekte ve İran sinemasının denetleyici unsurlar vasıtasıyla Fatıma üzerinden “ideal kadın” a ulaşma çabası sarf ettikleri anlaşılmaktadır. Nitekim Kandiyoti'nin (2013: 105-106) anlatısı incelendiğinde, kadının aile ile ilişkisinin mitik bir anlatı hâline geldiği söylenmekte ve kadın-aile kavramlarının özüne sadakât ve farklılık gibi unsurlarla örtüştürülmek istendiği aktarılmaktadır. Müslüman toplumlarında görülen bu “korumacı” eğilimin salt Batı'dan kaynaklı olduğuna dair bir sanrının varlığına dikkat çeken Kandiyoti (2013: 106), sürecin toplumların dinamikleri ile alakalı olduğunu belirtmekte ve kadınların grubun mahremiyetini temsil etme anlamında önemli bir sembol olarak konumlandırıldığını ifade etmektedir. Özetle Kandiyoti (2013: 106), İslam toprakları ve kuralları merkezinde şekillenen toplumlarda kadının sıkı bir denetime tâbi tutulduğunu dile getirmekte, kadının ise bu süreçte bir tehdit olarak yorumlandığını altını çizmektedir.

Son olarak, Mascetti'nin (2000: 31-60) kadın arketipleri üzerinden geliştirdiği anlatıya bakıldığında, bakire arketipi (2000: 31-35), yaratıcı ve yok edici arketipi (2000: 36-39), aşık ve baştan çıkarıcı arketipi (2000: 40-43), anne arketipi (2000: 44-52) ve Musa arketipi (2000:

56-60) arketiplerinin varlığı dikkat çekmekte ve bunların mitik anlatılardan faydalanılarak meydana getirildiği görülmektedir. “Bakire” arketipinin sıklıkla genç bir kadın bedeninde üretildiğini belirten Mascetti (2000: 31), bedensel anlamda erkek ile benzer nitelikler taşımasına karşın, cinselliğini gözlerinde ve hareketlerinde yaşayan arketip ögesinin, karşısındakini -erkeği- hem bir itme hem de onu baştan çıkartmaya dair unsurları içerisinde barındırdığını ifade etmektedir. *Güzel ve Çirkin* masalının mitik anlatımını örnek olarak değerlendiren Mascetti (2000: 32), *Güzel*’in dört kardeş arasındaki en küçük olduğunu ve babası ile cinsel bir birleşme yaşadığına dair anektodun varlığına dikkat çekmekte ve bu durumdan dolayı kardeşlerinin *Güzel*’i kıskandığını söylemektedir. Babasının bir gün, *Güzel*’e vermek üzere, *Çirkin*’in bahçesinden bir beyaz gül kopardığını ve *Çirkin*’in bu duruma çok sinirlendiğini -ve muhtemelen- onu ölümle cezalandırdığını belirten Mascetti (2000: 32-33), babasının cezasını *Güzel*’in çekmek istemesiyle birlikte anlatının şekillendiğini aktarmakta ve *Güzel*’in *Çirkin*’in şatosuna gitmesiyle mitin farklı bir boyuta evrildiğini paylaşmaktadır. *Çirkin*’in *Güzel* ile evlenme isteğinin ve sonrasında bu isteğin reddinin tekrar ölümü -*Güzel*’in babası ölüm döşeğindedir ve *Çirkin*’in şatosunda bulunan *Güzel*, babasını görmek adına ondan izin istemektedir, *Çirkin* buna izin vermekte, ancak geri dönmemesi hâlinde kendisinin öleceğini *Güzel*’e söylemektedir- merkeze aldığına atıfta bulunan Mascetti (2000: 34), *Güzel*’in tekrar dönüşü sonrasında *Çirkin* ile evlendiğini ve *Çirkin*’in yakışıklı bir prene dönüşüğünü paylaşmaktadır.

Anlatıdan anlaşılacağı üzere, hikayenin merkezinde kadın olmasına rağmen anlatıyı yönlendirenlerin erkek olduğu dikkat çekmekte ve kadının cinsel bütünlüğünün erkek tarafından kullanıldığı görülmektedir. Mascetti (2000: 35), bakire arketipinin daima genç kadın ile örtüşmeyeceğini belirtmekte ve Amazon’larda yaşayan savaşçı bir kadının, yaşlı bir bilgenin veya İsa’yı dünyaya getirdiğine inanılan Meryem’in de pekâla bakire arketipini oluşturabileceğini ifade etmektedir. Belirtilen bu öğelerin popüler kültüre ait sinema örneklerinde görülebileceği düşünülmekte ve/veya benzer unsurların alternatif sinema örneklerinde de işlenebileceği tahmin edilmektedir.

Yaratıcı ve yok edici arketipinin, kadının âdet döngüsü üzerinden değerlendirildiğini belirten Mascetti (2006: 36), kadının aylık periyodunda yer alan doğurma evresi ile âdet döngüsünün hem yaratma hem de yok etme ile örtüştüğünü aktarmakta ve bu durumun Hindu geleneğinin güçlü arketiplerinden Kali ile somutlaştırıldığını vurgulamaktadır. İlahi Ana ve Lotus Tanrıçası olarak nitelendirilen Kali’nin, sonsuz kere açılıp kapanma ile yaratmayı simgelediğini ifade eden Mascetti (2000: 37), savaşçı kimliğinden dolayı kana susamış, zalim ve korkunç olarak bilindiğini dile getirmektedir. Bedenin çplak olduğunu ve öldürmek için

yarattığına dair bir düşüncenin varlığına dikkat çeken Mascetti (2000: 38-39), biyolojik döngüsel tutumun anlatı yoluyla mitleştirildiğini söylemektedir.

Aşık ve baştan çıkarıcı arketipinin bedensel özelliklere göre şekillendiğini aktaran Mascetti (2000: 40-41), eski bir Doğu inanisından hareketle kadın ve Tanrı arasındaki ilişkinin varlığına –Mascetti (2000: 42-43) bu noktada Tanrı'nın erkeğin vekili olarak anlatıda yer aldığını söylemektedir- atıfta bulunmakta, canı sıkılan Tanrı'nın kendisine bir oyun arkadaşı olarak kadını yarattığını ve uzun süreli bir saklambaç oyununun biyolojik cinsiyetlerin oluşmasına zemin hazırladığını paylaşmaktadır. Saklanmak için farklı canlıların bedenlerine giren kadını bulmak adına, yine kadın gibi, bedenlere girerek eş arayışı içerisine giren Tanrı'nın kadını bulması durumunda o yapıyı kutsamasının anlatıyı biçimlendirdiğini vurgulamaktadır. Batı öykülerinde ise, bilindiği üzere, Tanrı'nın öncelikle erkeği yarattığı ve sonrasında ona zevk vermesi adına erkeğin kaburgalarından kadını yarattığı görülmektedir. Kadının “erkek olmayan erkek” anlatısının bu noktadan geliştiği düşünülmekte ve ataerkil bakışın bu noktadan hareketle sinematik bir üslup geliştirdiği tahmin edilmektedir.

Anne arketipi hakkında doğum ile bağ kuran Mascetti (2000: 44), bu bağ doğa ile ilişki kurarak üretmekte, su ve toprak gibi ögelere dayalı anlatılarla anne ile çocuk arasındaki simbiyotik ilişkiyi ele almaktadır. Buna göre, ana rahmine merkezi bir rol atfedildiği dikkat çekmekte ve cenini hayatının ilk döneminde çevreleyen/koruyan ve onu besleyen suların simgesel bir anlatı ekseninde daire motifi ile eşleştiği anlaşılmaktadır. Keza mitik anlatılarda kuyuların, su yollarının ve kaplıcaların insana gençlik aşısı aktardığına dair bir inanışın varlığına değinen Mascetti (2000: 47-48), bu suyun hayat verme kadar hayatın yönü anlamında tehditkâr bir niteliğe sahip olduğunu söylemektedir. Toprak da Mascetti (2000: 49-50) tarafından bir diğer unsur olarak görülmekte, toprağın ana ve toprağa gömülmenin/ölmenin ana rahmine dönüş olduğuna yönelik eski bir anlayışın miti anlatı bakımından zenginleştirdiği aktarılmaktadır. Ana rahmine dönüşün bir tehlikenin yanında ayrıca bir güven duygusunu da verdiğini dile getiren Mascetti (2000: 51), eski çağlarda yaşayan insanların kemikleri bulunduğu cenin pozisyonunda görüldüğünü ve böylelikle ana rahmine dönüş inancının yeniden üretildiğini söylemektedir. Benzer bir toprak temelli anlatının varlığına atıfta bulunan Mascetti (2000: 51-52), çiftçilerin ektikleri tohumların Toprak Ana'nın bedeninde hayat bulduğuna, sürme eyleminin döllenmeye ve ürünlerin büyümesinin ise doğuma karşılık geldiğine dair inancın avcı ve toplayıcı toplumlarda yaşamı düzenleyici bir öneme sahip olduğunu paylaşmaktadır.

Musa arketipinin doğrudan kadın fizyolojisinde yer almadığını belirten Mascetti (2000: 56), kadının ve erkeğin kolektif bilinç dışında bu kavramın varlığına dikkat

çekmektedir. Jung üzerinden anlatısını çeşitlendiren Mascetti (2000: 57), erkeğin ruhundaki bilinçdışı kadın niteliklerinin tezahürünün Musa arketipini oluşturduğunu ve buna anima adının verildiğini aktarmakta ve erkeğin ruhundaki kadın eğilimlerinin -belirsiz ruh hâli, doğaya yönelim, sezgiler ve bilinçdışında gerçekleşen ilişkiler gibi- Musa arketipi üzerinden işlendiğini paylaşmaktadır. Mitolojide yer alan arayış içerisindeki erkek kahramanın yolunu bulmak adına bir rahibeden veya kadın kâhinden öğüt/öneri aldığına değinen Mascetti (2000: 58), öğüdün/önerinin kahramana yol gösterici bir işlev gördüğüne değinmekte ve animanın böylelikle bedenselleştigiğine atıfta bulunmaktadır. Keza mitolojideki anima kavramının erkeğin ruh hâlinin değişkenlikleri ile açıklandığını dile getiren Mascetti (2000: 58), bundan dolayı kaynaklanan sanatsal üretimlerin dışıl bir eğilim olan anima ile alakalı olduğu yorumunda bulunmaktadır. Musa'nın mitolojide bilinen ile bilinmeyen arasındaki boşluğu kapatan tanrıça olarak ele alındığını dile getiren Mascetti (2000: 59-60), Musa'nın erkeğin idealine göre şekillenen kadın biçimine girmesinin, kadının ruh bütünlüğüne doğrudan etki ettiğini ve erkeğin en derin beklentilerinin bu etki ile gerçekleşebilir olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç itibariyle Musa'nın "hassas erkek" ile özdeşleştirilme çabasının aslında ataerkil erkeğin kadın idealinin somutlaştırılma beklentisi ile yorumlanmakta ve arketipin temelinin bilinmeyene duyulan korku önermesinden kaynaklandığından hareketle, kadınsılık niteliklerinin korku duyulma ile yeniden üretilmesinin yine mitler aracılığıyla kadının gerçekmişgibilik sanrısına yol açtığı şeklinde düşünülmektedir. Dönmez-Colin'in (2006: 14) örneğiyle anlatı güçlendirilmek istenmekte, verdiği -Masoud Kimiai'ye ait- *Gheysar* (1969) örneğiyle İran Yeni Dalga'sının kadını olumsuzladığı savı ele alınmaktadır. Dönmez-Colin'e (2006: 14) göre, avangard anlatıya sahip filmde kadının uçlara itilmesi ve bununla beraber toplumsal gerçekliğinden bağımsız bir gerçekliğe tabi tutulması sonucu bir çarpıklığın varlığı önem arz etmektedir. Irza geçme, cinayet ve öç almak gibi konuların belirgin olduğu dönemde *Gheysar* filminin bu değerleri yeniden ürettiğini aktaran Dönmez-Colin (2006: 14-15), kendi namuslarını kendileri koruyamayan "çaresiz genç kadınların" tüm erkek akrabalarını örgütleyerek herkesi kesip biçmeye zorlayan kadınların varlığının sorunlu olduğuna değinmekte ve daha sonrasında bu içeriğe çıplaklık ve cinselliğin de dahil olduğunu belirtmektedir.

Yeni Dalga öncesi kadının sinemadaki konumunun cinsellikle birlikte kodlandığı söz konusuysa, Yeni Dalga ile birlikte, sanatsal kaygı adı altında, kadının uçlara çekilmesi ve kimlik bağlamında arada bırakılması farklı bir kadın olumsuzlama olarak yorumlanmaktadır. Nitekim devrim sonrası İslamlaştırılmış sinemada da kadının perdedeki varlığı din ve/veya

normlar vasıtasıyla sınırlandırıldığı için bu sefer de devrim öncesi kimliğiyle bir çarpıklığın yeniden üretildiği görülmekte ve sonuç olarak -kadın yönetmenler ve bazı erkek yönetmenler anlatı dışındadır- kadının olumsuzlanması durumu İran sinemasındaki anlatıda sıklıkla işlendiği dikkat çekmektedir.

3.4. Behram Beyzayi Sinemasında Mitik Anlatıyı Oluşturan Değerler

Çağdaşlarından farklı bir anlatı tekniğini geliştiren Beyzayi'nin sinematik bakış açısı değerlendirildiğinde, mitik bir anlatıyı gerçek öğelerle bir arada kullandığı ve bunu yaparken de ulusların kültürlerinden sıklıkla yararlandığı görülmektedir. Fars mitolojisi, taziyeler, Asya sahne performansları gibi görsellikle yeniden üretilebileceği düşünülen veriler, Beyzayi sinemasında karakterler üzerinde doğrudan etki yarattığı düşünülmekte ve özellikle kadın oyuncular ekseninde belirginleşen bu unsurların eril anlatıya karşı bir nevi karşı-mit görevi gördüğü kabul edilmektedir.

Dabashi (2013: 92) Beyzayi sinemasının İran toplum kültürüne karşı mitik bir okumadan yararlandığını belirtmekte ve yetkinlik bakımından, hem akademik hem de sanatsal boyutta, ondan daha yetenekli bir İranlı yönetmenin olmadığını iddiasında bulunmaktadır. Çağdaşlarından örneklerle iddiasını güçlendiren Dabashi (2013: 92), Kiyarüstemi sinemasının anlatısal boyutu ile Beyzayi sinemasını karşılaştırmakta ve Kiyarüstemi'nin dünyevi bakışlara fazlasıyla odaklandığı ve oluşturduğu karakterlerle bu anlatıya süreklilik kazandırmasından dolayı anlatının tüm metafiziksel öğelerinin kaybolduğuna dair bir çıkarımda bulunmaktadır. Beyzayi'nin mitik okumasıyla anlamı nomos ve logosa bölerek anlaşılır hâle getirmesine değinen Dabashi (2013: 93), Kiyarüstemi'nin izleyiciye sunduğu gerçekliğin çıplak bir biçimde perdede olduğu ve izleyicinin buna bakması gerektiğine dair havanın Beyzayi'de tersine işleyen bir süreç olarak görüldüğü yorumunda bulunmakta ve anlatısını Beyzayi'ye ait *Gharibe va Meh* (Yabancı ve Sis - 1974) filmiyle şekillendirmektedir.

Deniz kıyısında bulunan bir kasabada yaşayan *Rana* ile göçmen denizci *Ayat*'ın arasındaki aşk hikayesinin yer aldığı filmde, kara ile deniz, hayat ile ölüm, gerçek ile mit gibi ikilemlerin varlığına dikkat çekmekte ve gerçekliğin olgusunun mit ile iç içe geçtiği çıkarımında bulunmaktadır. Ona göre, hikayenin anlatıldığı yerdeki sis ve bulanıklık, anlatının gerçekliği ve hatta mekanın gerçekliği konusunda birtakım belirsizliklere yol açmakta ve bu durumun hikayenin sahip olduğu mitik öğeleri güçlendirdiği düşünülmektedir. *Rana*'nın ölmüş kocasının atalarıyla savaşmak zorunda olduğu ve keza *Ayat*'ın da kendisini denizden köyün güvenliğine doğru kovalayan şeytanlara karşı savaş vermesi gerektiği, Dabashi (2013: 93-94) tarafından, hikayedeki zıtlık boyutunu güçlendirmek adına kullanılan

metaforik ögeler olarak yorumlanmakta ve en nihayetinde anlatının köylülerin tamamının “yaratılan düşmanlara” karşı toplu bir savaş vermesi ile sonuçlandığı görülmektedir. *Gharibe va Meh* (Yabancı ve Sis - 1974) filminin başrolünün ne *Ayat* ne de *Rana* olduğunu belirten Dabashi (2013: 93-94), asıl başrolün sis olduğunu söylemekte ve Beyzayi’nin bilinçaltındaki bilinmezlik ögelerini sis metaforu üzerinden anlaşılır hâle getirdiği paylaşımında bulunmaktadır. Sis varlığının mevcut olanın katılığını eritmek ve/veya yumuşatmak anacından ibaret olduğunu aktaran Dabashi (2013: 94), Beyzayi sinemasında “görmenin” ölmüş ya da ölmekte olan mitlerle değil, onların yeniden canlandırılarak düzenlemesi şeklinde mümkün olacağını ifade etmektedir. *Gharibe va Meh* (Yabancı ve Sis - 1974) üzerinden değerlendirmede bulunarak, görme biçiminin buğular arkasında saklanıyor ve görmeye ait otoriter tutumun değişiyor oluşun -yanılsama aracılığıyla- anlamın yeniden üretilmesine olanak sağladığına yönelik bir yorum geliştiren Dabashi (2013: 94), Beyzayi’nin mitik anlatısı merkezinde kültür ve tarihten kopmamasının ve anlamın arkasındaki görüntüye odaklanmasının sinematik karakterine doğrudan etki ettiğini vurgulamaktadır.

Mahani (2003), anlatı bakımından Dabashi ile benzerlikler taşımasıyla beraber, Beyzayi sinemasının tarihsel ve kültürel dokusuna değinmekte, ulusal kimlik bilincinin Beyzayi’nin “politik” anlatısının temelini oluşturduğunu söylemektedir. Beyzayi’nin halk kültürü ile pop kültürü arasında bağ kurarak ulusları anlamanın temel noktasının bunlar olduğu söylemini aktaran Mahani (2003), Beyzayi’nin İranlı entelektüellerin kendi kültürlerine ve toplumlarının kökenlerine yabancı olmalarının sorunlu olduğuna dair bir düşünceye sahip olduğunu paylaşmaktadır. Beyzayi sinemasının bu bağlamda kırsal dokulara, folklore ve eski kültüre bağlı bir yapıdan geliştiğini dile getiren Mahani (2003), anlatısı içerisinde Pers oyunlarının ve ritüellerin kökenlerinin etkili olduğunu ifade etmekte ve bu noktada filmlerinde hem bir biçimsel zenginlik olduğunu hem de İranlı vatandaşlarının vicdanlarını harekete geçirme eylemlerinin varlığını vurgulamaktadır. Beyzayi sinemasında kadının geleneksel temsilden fazlasına karşılık geldiğini belirten Mahani (2003), sinemasının asıl işlevinin yaşamın dokularında bulunan ve bir ulusun ruhunu hapseden ince tellerin sunulması iddiasında bulunmakta ve kadınların bu noktada siyasi/ulusal bir kimlik arayışı içerisinde yer aldığına atıf yapmaktadır.

Beyzayi’nin kadın merkezinde “başka bir sinema” çektiğini ifade eden Mahani (2003), bunu maço bir toplum içerisinde gerçekleştirdiğini açıklamakta ve kadın bilgeliliğinin filmlerinde belirleyici role sahip olduğuna değinmektedir. *Gharibe va Meh* (Yabancı ve Sis - 1974) filminde *Rana*’nın “dönüşüm” geçirerek bir ruh savaşçısı hâline gelmesi, *Tara’nın Baladı*’nda kılıcın hangi amaçla kullanıldığının öğrenilmesinin ardından Tarih Adam ile bağ

kurularak geçmiş ve gelecek mücadelesinin mitik anlatı üzerinden değerlendirilmesi, *Gezginler* filminde ise kadının aynayı taşıyarak inancı ve ışığı yas tutan kalabalığın içerisine getirmesi, Beyzayi'nin sinemasında kadının mitik boyut perspektifinde ulusal bir kimlik arayışının temsilcisi olarak kodlanmasına yol açmakta ve bu niteliğin Beyzayi sinemasının gerçeklik-gerçeklik sanrısı çizgilerinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Beyzayi'nin anlatısının sağlıklı bir biçimde değerlendirebilmek adına taziye, mitoloji ve tiyatro gibi performatif değerlere bakılması gerektiği düşünülmekte ve ulus bilincinde yer alan tarih ve kültür gibi öğelerin bu veriler doğrultusunda açıklanabilir olduğu yorumunda bulunmaktadır.

3.4.1. Taziye Sanatı

Beyzayi sinemasının temellerinden olan taziye, İran ulusal kültürünü ve beraberinde kimlik algısını güçlendirdiğine, kutsallaştırılmış/mitikleştirilmiş tarihi unsurların sahne sanatları vasıtasıyla yeniden üretildiğine inanılan bir oyun biçimi olarak yorumlanmaktadır. Sinemanın performatif sanatlarla ilişkisi göz önüne alındığında ve içerik itibarıyla taziyenin İran'dan izler taşıdığı düşünüldüğünde, anlatısal yapının kurgusunda taziye örneklerinin bulunması -özellikle Beyzayi sinemasında- doğal kabul edilmektedir.

Aktaş (2015: 226), taziye İran kültürünün en eski dini oyunu olarak tanımlamakta ve Kerbela şehitlerine duyulan saygıyı, özlemi ve/veya minneti dile getirmek amacıyla taziyelerin sahnelendiğini aktarmaktadır. Taziyede içerik olarak Hz. Hüseyin'in hayatının, Kerbela Olayı'nın, peygamberler tarihinin ve hicret gibi din temelli eylemlerin yer aldığını ifade eden Aktaş (2015: 226), Hz. Hüseyin gibi dini-tarihi bir simgenin hayatının gerçeklik ölçütü üzerinden sunulması gayretinin varlığına dikkat çekmekte ve taziyelerin bir kültürün dini-sembolik değeri olarak olduğuna yönelik bir çıkarımda bulunmaktadır. Hz. Hüseyin ve beraberindeki ehlibeytin Küfe dışındaki Kerbela'da öldürülmesinin ve -inanışa göre- dünyevi mağlubiyeti bilerek bu savaşa girişmesinin Şii kültüründe bir direniş miti oluşumu olarak gören Aktaş (2015: 227), otoriteye karşı gösterilen aleni bir başkaldırışın ve şehadetin faziletine inanışın taziye aracılığıyla güçlendirildiğine önem atfetmektedir. Nitekim Ayetullah Humeyni'nin Şah'a karşı direniş sürecinde Kerbela Olayı'ndan sıkça yararlandığını aktaran Aktaş (2015: 227), yapılan bu göndermelerin devrimin ideolojik basamağının oluşmasına imkan sağladığını paylaşmakta ve halkın dinamiklerinin güçlü tutulmasına yönelik bir girişim olduğunu söylemektedir. Kadının rolünün de yine Kerbela Olayı ekseninden şekillendirildiğini belirten Aktaş (2015: 228-229), Fatıma'nın izinden giden Zeyneb'in -kafilde kalan tek erkek Zeynel Abidin'in hasta olması üzerine- kafiye öncülük etmesinin

kadını tarihi konumunu oluşturduğu yorumunda bulunmakta ve yine Humeyni'nin devrim sürecinde Fatıma ve Zeyneb gibi dini mitik değerlere değinerek kadınların devrim dinamiklerinin güçlü tutulması yönünde adımları olduğunu ifade etmektedir.

Taziye sanatının mitik ve/veya dini boyutunun yanında teknik oluşum sürecine değinen Chelkowski (2005: 16-18), öncelikle taziyenin bir ritüellik bütünü olmasından söz etmekte ve “yas tutmak”, “teselli etmek” gibi anlamlara sahip olan taziyenin dramatik bir forma sahip olduğuna değinmektedir. Taziyenin Şii İslam'ın kültüründe bulunduğunu -devletin dininin/mezhebinin Şiilik olarak kabul edilmesinin ardından- ve birleştirici bir etkiye sahip olduğunu ifade eden Chelkowski (2005: 16), Hüseyin tarafından gerçekleştirilen fedakârlığın taziye sayesinde kalıcı hâle getirildiğini aktarmakta ve mitik anlatımın sürekliliğine dikkat çekmektedir. Taziyelerin başlangıçta, Batı'da Hz. İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan tiyatro temsili gibi, yol kenarlarında ve kalabalık bir izleyici topluluğunu kaldıracabilecek ölçüde diğer açık alanlarda sunulduğunu belirten Chelkowski (2005: 16), performansların sonrasında hanların ve zenginlere ait evlerin avlularında gerçekleştirildiğini dile getirmekte, ancak sonrasında görkemli binaların/yapıların -bunlara taziye ve/veya hüseyniye denebilir- inşa edilmesinden sonra taziyelerin bu platformlarda sergilendiğini söylemektedir. İlgili yapıların bireysel ve kamusal fonlanmanın -taziyelerin ortaya çıkışının Şah döneminin çok öncesine dayandığı düşünüldüğünde- sonucunda meydana getirildiğini paylaşan Chelkowski (2005: 16-17), bu yapıların bir oturma prensibine sahip olduğunu vurgulamakta ve içerisinde avizeler, aynalar gibi pahalı nesnelerin bulunduğuna değinmektedir.

Hiyerarşik bir kaygının güdüldüğü anlaşılan yapılarda, varlıklı ailelerinin çocuklarının kadınların hazırladığı serinletici içeceklerin konuklara sunulmasıyla görevlendirildiği, Chelkowski (2005: 17) tarafından, aktarılmakta ve taziyenin dini-tarihi değerinin içeriksel anlamda devrimci prensiplerden uzak olduğu tahmin edilmektedir. Taziyenin biçimsel işleyiş düzenini değerlendiren Chelkowski (2005: 17), taziyelerin süslü ve gösterişli bir dekora sahip olduğunu, ancak taziyelerin sahne dekoru bakımından sadelik taşıdığını aktarmaktadır. Taziyelerin -mimari anlamda taziyelerin- izleyicilerin oyuna doğrudan katılmalarına olanak sağlayan bir mizansene sahip olduğunu dile getiren Chelkowski (2005: 17-18), savaş sahnelerinin izleyicilerin arkasında gerçekleşmesinin anlatının bir parçası olduğunu söylemekte ve bunun etkiyi artırmanın yanında izleyicinin oyuncularla aynı paydada örtüşmesine olanak sağladığına atıfta bulunmaktadır. Taziyenin merkezi anlatısının bir binanın yada avlunun yükseltilmiş, perdesiz bir bölümünde gerçekleştiğini ve alt konuların ve savaşın, kum ile çevrilmiş sahnenin etrafında işlendiğini ifade eden Chelkowski (2005: 17-

18), aktörlerin -aktrisler yer almamakta, kadın karakterin yerine ince sesli ve kadın kıyafetleri giymiş erkekler o rolü üstlenmekte- anlatının sürekliliğine bağlı olarak sıklıkla, geçişi sağlamak adına, kum ile çevrili alana atladığını ve anlatının değişiminin sahnenin dekorunu da değiştirdiği vurgusunda bulunmaktadır.

Sahne ile izleyicinin oturduğu noktalar arasında bir geçişin/koridorun varlığına değinen Chelkowski (2005: 18), dekor sisteminin Kerbela alanını anlatabilecek gerçeklikte ayarlandığını -dikmelerin sert olduğu ve sembolik anlam taşıdığı ifade edilmekte, sahnenin hatlarının keskinlik unsurları taşınmasının Kerbela'daki çöl yapısına karşılık geldiği aktarılmakta, Fırat Nehri bir su havzası ile imgeleştirmekte ve bir ağaç dalı ağacın kovuğunu tasvir etmektedir- dekorların taşınması işinin yine oyuncular ve hatta izleyiciler tarafından sağlandığını paylaşmaktadır. Anlatısına ek olarak kostüm konusuna değinen Chelkowski (2005: 18), kostümün tasvir edilen oyuncunun önemli bir unsuru olduğunu aktarmakta ve izleyicinin kostüm vasıtasıyla tasvir edilen kişiyi kodlayabileceğini anlamını ortaya çıkartmaktadır. Keza kadın temsillerinde kostümlerin baştan ayağa inen siyah bir elbiseden ibaret olduğunu söyleyen Chelkowski (2005: 18), temsillerin erkekler tarafından gerçekleştiği için peçeler ve hacimli kıyafetlerin bedeni gizlemeyi kolaylaştırdığı çıkarımında bulunmaktadır. Kostümün yanında aksesuarların da anlatıda önemli değerlere sahip olduğunu ifade eden Chelkowski (2005: 18), eğitim gören bir adamın gözlük takarak okuma yapması veya güneş gözlüğü takan bir adamın kötü kavramı ile örtüşmesi –Chelkowski (2005: 18) bu eşleşmeyi ABD film furiasının bir sonucu olarak yorumlamaktadır- izleyiciye gelişen/gelişecek olayın öncesinde bilgi vermeye yönelik olduğunu, bunun yanında renkler aracılığıyla oluşturulan sembolik anlatının –Chelkowski (2005: 18) burada beyaz bir örtünün veya bir kıyafetin oyuncuya giydirilmesinin ölümle ve/veya fedakârlıkla sonuçlanacağını belirtmektedir- da izleyicinin karakter hakkında fikir sahibi olmasına yönelik bir kolaylık sağladığını vurgulamaktadır.

Aghaie (2005: 45), Şii ritüelleri merkezinde yaptığı değerlendirmelerde, yalıtılmış toplumların ve yöneticilerin tutumlarının Şii öğretilerinin düzensiz bir biçimde gelişmesine yol açtığını dile getirmekte ve bu durumun on altıncı yüzyılda Safevi hanedanlığının İran platosunda geniş bir yerleşim alanını ele geçirmesiyle sona erdiğini ifade etmektedir. Ortodoks Şii inancının bu dönemdeki etkilerinden söz eden Aghaie (2005: 45), Şii ayinlerinin/törenlerinin sistematik bir biçimde -ve devlet eliyle- artış gösterdiğini aktarmakta ve dönemin önde gelen hatiplerinden Hussain Vaiz Keshefi'nin *Rawzat al-shuhada -Roze-tül Şüheda* olarak okunmaktadır- (Şehitlerin Bahçesi) adlı öncü çalışmasının daha önceki çalışmalardan farklılık taşıdığını ve bu çalışmanın tarihi hikayeleri, teolojik anlatıları ve

kutsala yönelik içerikleri bir sentez hâline getirmesi anlamında değerli olduğunu açıklamaktadır.

Çalışmanın içerisinde Hz. Hüseyin'e ve Kerbela'da hayatını kaybeden takipçilerine yönelik cesaret, dindarlık ve fedakârlık örneklerinin yer alması, aktarılan içeriğin taziyelerde kullanılmasına ortam hazırladığı düşünülmekte ve taziye geleneğinin çok öncesine dayanan ve bir direniş temeline dayanan -ulus kültürünü içerisinde barındıran- forma sahip olduğu anlamını ortaya çıkartmaktadır. Anlatı itibarıyla yas temasının belirginliğine dikkat çeken Aghaie (2005: 45-46), *rawzeh khani'ler* -Türkçe'de bir taziye türü olan *rozehani* olarak okunmaktadır- üzerinden anlatısını çeşitlendirmekte ve bunların özel olarak eğitilmiş bir vaiz tarafından okunduğunu ve/veya *Roze-tül Şüheda* gibi öncül kitaplara dayanarak -ve onları doğaçlayarak- izleyiciyi ağlatma kaygısı güdüldüğünü açıklamaktadır. Zira Kerbela Olayı trajik bir olaya karşılık gelmektedir ve izleyicinin olayın dramını kavrayabilmesi adına ağdalı bir anlatımın gereği ön plana çıkarılmaktadır. Nitekim Aghaie (2005: 46), bu tip yas ritüellerinin, ortak bir payda merkezinde empati ve sempatinin ruhsal boyutlarını kavramak adına önemine değinmekte ve Hz. Hüseyin ve Kerbela'da hayatını yitiren diğer kişiler için dökülen gözyaşlarının -Aghaie (2005: 46), Hz. Hüseyin için ağlayan ve/veya birinin Hz. Hüseyin için ağlamasına sebep olan her kimsenin cennete gideceğine dair bir görüşün hakim olduğunu belirtmektedir- “kurtuluşa ermek” adına önemli görüldüğünü aktarmaktadır.

Son olarak Mottahedeh (2005: 75), taziyelerin ulusal kimlik kavramına etkisine değinilmekte ve hem kişisel hem de kolektif bir bilinci harekete geçirebilmek adına taziyelerden yararlanıldığı görülmektedir. Mottahedeh (2005: 75), Hz. Hüseyin ve ailesinin iyiyi, Yezid ve Sünni taraftarlarının ise kötüyü temsil etmek amaçla değerlendirildiğini aktarmakta ve bununla birlikte ideolojik-mitolojik unsurların yine taziyeler üzerinden söylemselleştirilmesine atıfta bulunmaktadır. Humeyni'nin devrim sürecinde İran halkını Hz. Hüseyin'in dünyadaki temsilcisi olarak konumlandırma isteğini ele alan Mottahedeh (2005: 75), ulus bilincini güçlendirmek adına kullanılan bu sanatsal yolun diğer sanatsal/edebi ürünlerde de yer aldığını söylemektedir. Bu anlatıya ek olarak toplumsal cinsiyet kategorilerini de irdeleyen Mottahedeh (2005: 75), taziyelerin salt bir kimlik bilinci uyandırmasının yanında ötekinin toplumsal/kamusal rolü hakkında da bir ölçüt olduğunu aktaran Mottahedeh (2005: 75), -Garbeh'in travestik etki olarak tanımladığı cinsiyetlerarası genişlemenin Mottahedeh'in anlatısına etkili olduğu düşünülmektedir- kadın karakterin erkekler tarafından var edilmesini travestik bir etkinin sonucu olarak yorumlamakta ve kadın bedenlerinin ulusal kültürün oluşturulması anlamında “malzeme” olarak kullanılmasının

kadınların ulusal ve dini kimliklerin oluşmasındaki konumunun çarpıklaşmasına yol açtığını ifade etmektedir.

Kadınlara yönelik taziyelerin varlığına değinen Mottahedeh (2005: 81), verdiği bir örnekle kadının gerçek ile temsil arasındaki yanlı temsiline atıfta bulunmakta ve kadının -erkek rolü oynayan kadının- sıklıkla elinde kılıç bulunduğunun ve at sırtında sahneye çıktığını dile getirmektedir. Başka bir örnekle anlatısını çeşitlendiren Mottahedeh (2005: 81), Kureyşli bir gelinin sunulduğu taziye örneğinde kadının çirkin ve sivilceli bir biçimde aktarıldığına değinmekte ve peygamberin kızının -Fateme- da gelinin düğüne davetli olduğunu söylemektedir. Peygamberin kızının ev işleri ile uğraştığını ve ne giyeceğine dair pek bir karar vermeden -pek de zamanı olmadığı ifade edilmektedir- hareket ettiğini paylaşan Mottahedeh (2005: 81), hurilerin yardımıyla -ona getirdikleri hediyelerle- düğüne hazırlandığını belirtmekte ve uygun kıyafetlerin oluşmasının ardından düğüne gitmeye karar verdiğini açıklamaktadır. Fateme'nin güzelliğini gören gelinin bayıldığını ve gelinin yakınlarının Fateme'ten gelin için dua etmelerini istediklerini söyleyen Mottahedeh (2005: 81), Fateme'nin bu eylemi gerçekleştirmesinin ardından tüm kadınların İslam'a dönmek için yalvardıklarının aktarmakta ve böylelikle taziyenin sonuçlandığını vurgulamaktadır. İslami temsilin taziyeler aracılığıyla yeniden üretildiği böylelikle anlaşılmakta ve ulusal-dini ritüellerin İran performans sanatlarına katkısı ortaya çıkmaktadır. Taziyelerin dini boyutunun yanında herkesin katılımına açık olması ve İran kültüründe bulunan değerleri mitik bir anlatı merkezinde işlemesi Beyzayi sinemasında da ele alınan bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Nitekim kadın karakterlerin oluşumunun bu yanlı temsilin bir sonucu olduğu düşünülmekte ve doğaya yönelik mitleştirilmiş anlatının kadın karakterler ve belirsiz mekanlar aracılığıyla "sağlıklı bir biçimde" oluşturulduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

3.4.2. Mitoloji

İnsanın dünyayı anlamlandırma çabalarından günümüze kadar olan süreçte, varlıklar ve nesneler üzerinden gizemli ve doğaüstü olayları yorumlayabilmek amacıyla gerek ulusal gerekse evrensel bir nitelik taşıyan mitolojik değerlerin, insan eliyle gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlere katkı sağladığı düşünülmekte ve İran sinemasının da bu süreçten etkilendiği görülmektedir. Zira anlatısal bağlam üzerinden hareket edildiğinde, yararlanılmış olan tarihi dokuların mitolojik unsurlardan etkilendiği anlaşılmakta ve bu değerlerin yeniden üretilerek sanatsallaştırıldıkları dikkat çekmektedir.

Saadi-Nejad (2009: 231-232), insanların kozmosta yaşayan ilahi ve/veya doğaüstü güçlerle bir işbirliği içerisinde olduğunu belirtmekte ve onlara destek vererek maksatlı bir

kaygı güttüklerini açıklamaktadır. Nitekim geleneklerin ve ritüellerin ilahi dünyada olup bitenleri anlamak amacıyla kullandığını dile getiren Saadi-Nejad (2009: 231), zaman içerisinde kültürün ve diğer kimliksele unsurların değişim göstermesiyle mitolojik unsurların yeniden yorumlandığını ifade etmekte ve bazılarının süreç içerisinde kaybolduğunu -veya kullanım dışı bırakıldığını- bazılarının ise değişime direnerek farklı boyutlarda üretildiklerini vurgulamaktadır. Saadi-Nejad (2009: 231), mitolojik değerlerin orijinal anlamlarını kısmen yitirerek ataerkele ögelere evrildiklerini söylemekte ve mitolojik ögelerin “üretileen” karakterler vasıtasıyla kitlelere sunulduğunu paylaşmaktadır. Anlatısına ek olarak, ulusal bir yaklaşım çerçevesinde, sanatçıların da diğer vatandaşlar/bireyler gibi içinde doğdukları toplumlara ait kültüre ve mitolojik kavramlara aşina olduğunu aktaran Saadi-Nejad (2009: 231), çoğu zaman tarih öncesi bir döneme karşılık gelen periyotta, ilahi şahsiyetin, kahramanın ve efsanevi bir kralın hikayesinin mitolojik ögelerle desteklenerek yaygınlaştırıldığını belirtmekte ve oluşturulmuş bu yapının kalıplaştırılarak sonradan gelen şahsiyetlere aktarıldığını dile getirmektedir. Örnek olarak *azadari* adında bir yas ritüelinde söz eden Saadi-Nejad (2009: 231-232), bu anlatının İran’ın İslam öncesi döneminde ana din olarak görülen Zerdüştlük’te belirginleştğini paylaşmakta ve sonrasında -örneğin taziyelerde- farklı biçimlerde yorumlanarak değerlendirildiğini açıklamaktadır.

İran’ın mitolojik unsurlarının coğrafi temaslardan etkilendiğini söyleyen Saadi-Nejad (2009: 231-232), Sümerler’den ve Akdeniz uygarlıklarından alınan değerlerin, mitolojik figürler ve efsaneler vasıtasıyla İran’ın ulusal değeri olarak yinelendiğini vurgulamakta ve -ödünç alındığı iddia edilerek- gelecekte ortaya çıkarılacak sanatsal unsurlarla farklı biçimlerde yorumlanabileceği çağrısında bulunmaktadır. Sonuç olarak, mitolojik ögelerin pratik kullanımlarını inceleyen Saadi-Nejad (2009: 231-232), pek çok mitolojik unsurdan yararlanma sürecinde kökenlere inilmediğini aktarmakta, ancak günlük pratikler ekseninde sıklıkla kullanıldığını söylemektedir. İranlı vatandaşların geleneksel değer taşıyan bir eylemi neden yapmadıkları konusunda -genelleme yapmaksızın- tarihsel arkaplandan yoksun olduklarını dile getiren Saadi-Nejad (2009: 232), atalarının ritüelleri tekrarlamış olmasının eylemin sürekliliğine ön ayak olduğu yorumunda bulunmaktadır. Nevruz kutlamalarına değinen Saadi-Nejad (2009: 232), ateşin üzerinden atlamanın ve toprağa tohumlar atılarak filizlenmenin başlamasının salt “nazarı engellemek” kaygısı güdülerak yapıldığını aktarmakta ve/veya belirli otların yakılması sonucu kötülüklerin uzak tutulacağına dair bir inancın varlığına atıfta bulunmaktadır.

Özetle, genel anlamda mitolojinin ve özel anlamda İran mitolojisinin sanatsal anlatıma doğrudan etki edebileceğini ve geleneklerin -bazen değişim göstererek- sürdürülebileceğini

açıklayan Saadi-Nejad (2009: 232), sinemanın da bu alandan etkileyebileceğini ve ulusal kimlik oluşumunda mitolojinin sanata rehberlik edebileceği yorumunda bulunmaktadır. Ancak Poudeh ve Shirvani'nin (2008: 324) bahsettiği üzere, İran'ın sinema için zengin bir fikir ve anlatı mirasına, bunun yanında mitolojik öğelere, sahip olmasına karşın yalnızca az sayıda içeriğin bu değerlere dikkat ederek oluşturulduğu aktarılmakta ve sebebinin dönemsel kaygılar ile ticari beklentilerle örtüştüğü düşünülmektedir.

Beyzayi'nin anlatı bakımından yerel ve milli motifleri, ritüelleri, ayinleri, folklorik öğeleri ve bilumum ulusal verileri sinemasında işlediğini aktaran Laleh (2015: 337-338), İran mitolojisi hakkında derin bir bilgi birikimine sahip olduğunu ve halkın içindeki folklorik öğelerle mitolojik unsurları melezleştirerek hurafeleri ve boş inançları yok etmeye yönelik bir film yapım sürecine vâkıf biçimde hareket ettiğini düşündüğü Beyzayi'nin, tabiatta var olup biten gelişmeleri, toplumsal ve bireysel psikolojinin yakalanmaları/yakınlaştırmaları gibi ulusal mitik unsurları halka yönelik bir biçimde ele alarak ve içeriklerin kökenlerine derinlemesine incelemelerde bulunarak sinematik bir anlatı geliştirdiğine yönelik vurguda bulunmaktadır. Bu süreçte, Beyzayi'nin Firdevsî'nin *Şâhnâme* (Şehname) eserinden beslendiğini ve yaşanan çağın atmosferinde dahi bu bağlamdan kopmadığını belirten Laleh (2015: 338), mitik anlatının salt İran ile sınırlı kalmadığını ifade etmekte ve Hindistan'a ait *Mahabharata*'nın, Türkler'e ait *Dede Korkut*'un ve Yunanlılar'a ait *Ilyada* ve *Odyseia*'nın bütüncül bir okumasını yaparak mitik anlatıyı sinematik anlatıya dönüştürme konusunda Beyzayi'nin ciddi bir yetkinliğe sahip olduğunu söylemektedir. Sonuç itibarıyla, Beyzayi'nin sinemasında -mitolojik unsurlar çerçevesinde- kolektif bir bilinç yakalama/oluşturma ideası ile klasik anlatıya yönelik bir karşıt-mit geliştirme çabası olduğuna değinen Laleh (2015: 339), köken araştırmalarının ve kültürlerarası bütüncül bir tutumun Beyzayi'nin sinemasında önemli bir yer edindiğini paylaşmaktadır.

İran mitolojisini Zerdüşçülük üzerinden değerlendiren Korkmaz (2010: 11-12), *Şâhnâme* üzerinden geliştirdiği yorumunda, *Şâhnâme*'de yer alan ulusal muhafaza ve ulusun güvenliği adına çıkarları gözetlemek gibi unsurların anlatıyı zenginleştirdiğini ifade etmekte ve salt mitolojik bir anlatıyı barındırmayan kitabın “mitolojik anlatıyı içeren bir kısmının” tarihi niteliklerle örtüştüğünü ve ulusal görenek ile töresel yapının gelecek nesillere aktarımı konusunda çıkarımlarda bulunduğunu dile getirmektedir. Keza anlatısının genel çerçevesinde uluslara ait mitolojik değerlerle gelenek, görenek, inanç, dil ve kültürleri arasında sıkı bir bağ olduğunu ele alan Korkmaz (2010: 12-13), söylenceler de dahil olmak üzere, bütüncül bir yaklaşımın önemine dikkat çekmekte ve hem Batı hem de Doğu (Hint-İran merkezinde)

mitolojisinde yer alan akıl, fiziksel güç ve maddi güç/şöhret gibi unsurların -benzerlik açısından- kahramanlarda görülebileceğine yönelik yorumda bulunmaktadır.

Beyzayi sinemasına bakıldığında kahramanların/karakterlerin -özellikle kadın karakterlerin- bilgeliği dikkat çekmekte (*Gharibe va Meh/Yabancı* ve *Sis* filminde *Rana*'nın bir savaşçı hâline gelmesi ve/veya *Tcherike-ye Tara/Tara*'nın Baladı filminde kılıcı kullanım amacına doğru biçimde kullanımın erkek karakterleri kadına bağlı hâle getirmesi gibi) ve erkek olmaksızın yaşamını sürdürebilecek ölçüde fiziki gücü içerisinde barındıkları görülmektedir. Beyzayi'nin ideası olarak şekillenen ulusal kimlik ve kültür arayışının, kültürel ve mitolojik değerlere yabancılaşmanın eleştirisinin ve folklorik içeriklerin, karşı-mit geliştirilerek, yeniden üretiminin ekseninde düşünüldüğünde, mitolojik öğelerin Beyzayi sinemasında varlığı, temel ölçülerde, kabul edilmekte ve köken araştırmaları ekseninde sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkileri mitik bir anlatıyla değerlendirildiği dikkat çekmektedir.

Sinema ile mitoloji arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceleyen Tecimer (2005: 11-14), anlatısını mitoslar üzerinden şekillendirmekte ve film anlatısının mitoslar ile örtüştüğü yorumunda bulunmaktadır. Yaratıcılık ve kolektif bilinç öğelerinin her iki anlatıda yer aldığını aktaran Tecimer (2005: 11), mitosların hem yapısalcı hem de psikolojik verileri içerisinde barındırmasından dolayı sinemayı modern mitoloji olarak tanımlamakta ve sinemanın bu bağlamda dramaların devamı niteliğinde olan tarihsel bir anlatının ekseninde geliştiği çıkarımını yapmaktadır. Dramaların kökenlerinde mitos anlatıların yer almasından ve sinematik anlatının mitoslardan etkilenmesinden dolayı -tematik anlatı ve örnekler üzerinden benzeşim göstermektedir- aralarında bir bağ kuran Tecimer (2005: 11), sinemanın köken araştırmasına yönelik bir anlatıya sahip olabilme üzerinde durmakta ve kendi mitolojisini yaratabileceğini söylemektedir. Köken çıkarımlarını ritüeller üzerinden şekillendiren Tecimer (2005: 12), kabileler döneminde görülen bir hikayecinin ateş başında oturarak kabile üyelerine doğa olayları ve/veya gizemli olaylar üzerinden, kısmen gerçeklik bağlamından kopmadan ve/veya gerçekliği yeniden üreterek, anlattığı içeriklerin sinema ile örtüştüğünü ve mekansal anlamda karanlık sinema salonlarının ateş yakılan alanla benzerlik gösterdiğini aktarmaktadır. Ek olarak, hikayecinin/şamanın anlatım ritüellerinin film yönetmenleri ile örtüştüğünü belirten Tecimer (2005: 12-13), yaratılan mitosun birtakım araçlar ve sinematik söylemler vasıtasıyla yeniden üretildiğini anlatmakta ve sinemanın modern çağın mitos tapınakları olduğunu vurgulamaktadır.

Anlatısını sinema bağlamından kopararak salt mitos üzerinden yineleyen Tecimer (2005: 13), mitosun belli bir amacı, ideali ve inancı aktarma konusunda gerekliliğinden söz

etmekte ve alegorik bir anlatıya sahip olmasından ötürü simgesel bir tutumdan etkilendiğini ifade etmektedir. Yaratılan simgesel auranın gerçeklik ile örtüşmesinin bağlı olduğu toplumun inançsal ve geleneksel değerleriyle iç içe olmasından geçtiğini dile getiren Tecimer (2005: 13), insanın var olma süreciyle birlikte -hatta daha önce- mitosların var olduğuna değinmekte ve anlamlandırma çabasının mitoslardan faydalandığını söylemektedir. Anlatısına ek olarak, mitosun katmanlı bir yapıya -geleneksel, psikolojik, tarihi, dini, toplumsal vb. değerler mitosun içerisinde yer almaktadır- sahip olduğuna değinen Tecimer (2005: 13-14), bu niteliğinden dolayı mitosun tek bir perspektiften yorumlanamayacağını açıklamakta ve mitosun “kültürlerüstü” bir evrensellikten faydalandığını vurgulamaktadır. Sonuç itibarıyla, mitos ile toplumsal değerler ile bir organik bağın varlığına atıfta bulunan Tecimer (2005: 14), toplumsal düzenin anlaşılmasında ve toplum içerisinde gerçekleşen sorunların çözümünde mitos/mitosların önemli bir rol üstlendiğini paylaşmakta ve bir topluluğun “ayırt edici dünya görüşünün” mitostan kaynaklandığını dile getirmektedir.

Beyzayi sinemasının anlatısal yapısı incelendiğinde, Tecimer’in (2005: 14) bahsettiği mitosların sıklıkla yer aldığı görülmekte ve ulusal değerlerin -doğru bir biçimde- anlaşılmasının Beyzayi sinemasında bir kaygı olarak varlığı dikkat çekmektedir. Nitekim, mitik ritüellerin ve zaman bağlamından koparılarak insandan bağımsız bir zamanın ve yerin Beyzayi sinemasında sıklıkla işlendiği anlaşılmakta ve sinematikleştirilmiş ritüellerin, tarihi bilimi içerisinde, bütüncülük düşüncesinden hareketle kullanıldığı düşünülmektedir. Özetle, Beyzayi sinemasında mitolojik anlatımın ve/veya mitosların varlığı önem arz etmekte ve karşılık geldiği simgesel yapının kökenlerle ilgili olduğu tahmin edilmektedir.

3.4.3. Tiyatro

Sahne performans sanatlarının ekseninde düşünüldüğünde, tiyatronun toplumsal/topluma yönelik bir anlatı kaygısı güttüğü görülmekte ve ideolojik bir tutum merkezinde folklorik anlatının yeniden üretilmek istendiği dikkat çekmektedir. Nitekim sahne sanatlarının izleyici ile doğrudan buluşabilmesi durumu ve sinema gibi herhangi bir taşıyıcıya/araca gerek duymaması hâli, onun etkileycilik özelliğini artırdığı düşünülmekte - Şii geleneği üzerinden düşünüldüğünde- ve mitik öğeleri dini öğelerle harmanlayarak sunma yöneliminin varlığı anlaşılmaktadır.

Chelkowski’nin (1984: 46) İslam ve tiyatro arasındaki ilişki üzerine yaptığı -ve İran tiyatrosu üzerinden detaylandığı- çalışmasında, geleneksel İran tiyatrosunun İslam dini ile ilişkisinin her zaman açık bir biçimde sunulduğunu aktarmakta ve bunu türler üzerinden detaylandırmaktadır. *Nakkali* (hikaye anlatımı)’nin izlerkitleyi kahkahalara veya gözyaşlarına

boğabilecek türde ve çeşitli pandomim hareketleri ile ses modülasyonlarını içeren tek kişilik bir oyun olduğunu aktaran Chelkowski (1984: 46), anlatılan hikayenin her ne kadar Firdevsî'nin *Şehnâme*'sine -veya ona benzer türdeki anlatılara- dayalı olsa da ve sözlü gelenek unsurlarını içerisinde barındırarak şekillenmiş olsa da *nakkal* adındaki hikayecinin performansına besmele ile başlamasının ve İmam'a veya başka bir dinsel mitik şahsiyete dua etmesinin anlatıyı zenginleştirdiğini belirtmekte ve *salavât* çağrısının ardından izlerkitlenin gösteriye/sunuma dahil olmasının kolaylaştığı yorumunda bulunmaktadır. *Nakkali*'nin anlatım süreci içerisinde *Şehnâme*'ye göndermelerde bulunmasının ve oradaki mitik anlatıyı hikaye ile perçinlemesinin izleyicide bıraktığı etkiyi yoğunlaştıracak iddiasında bulunan Chelkowski (1984: 47), kahvehanelerin anlatı yeri olarak seçilmesinin bu bağlamda değerli olacağı çıkarımında bulunmakta ve aradaki somut mesafenin minimize edilmesi anlamında kahvehanelerin eğlence merkezi olarak değerlendirilmesinin -özellikle Ramazan ayında- önemine dikkat çekmektedir.

Bir diğer anlatı biçimi olan *perdedâri*'yi ele alan Chelkowski (1984: 47), bu anlatının da tek kişilik bir gösteriden ibaret olduğunu, ancak farklı olarak, Kerbela Olayı'na değinmeden bir anlatının benimsendiğini ifade etmektedir. Kasabaların sokaklarında oynanan ve satirlik-erotik bir anlatının merkezi olduğunu belirten Chelkowski (1984: 47), oyunun temel olarak mizahi bir amaç güttüğünü ve "Şii inancının Sünni düşmanlarıyla" alay etmesini dini-politik bir biçimde kapsadığını söylemektedir. Bu bağlamda, Rihowzi (Ruhovzi diye telaffuz edilmektedir)'nin bu oyunu satirik bir biçimde ve komik öğelere değinerek oynadığını vurgulayan Chelkowski (1984: 47), oyunların içerik itibarıyla Pers yaşamı ile İslam arasındaki çatışmaları mizahlaştırma konusunda önemli olduğuna dikkat çekmektedir.

Son olarak, anlatısını çeşitlendirmek maksadıyla, *Kheymeh Shab Bâzi*'yi (kukla) ele alan Chelkowski (1984: 48), buradaki anlatımın kukla gösterileri ile örtüştüğünü ve içerik itibarıyla Pers yaşamından ve arketiplerinden yararlandığı çıkarımında bulunmaktadır. Kuklalardan birinin Şii din adamlarından olan *Akhûnd*'u temsil ettiğini ifade eden Chelkowski (1984: 48), burada önemli olanın resmetme sürecinde saygınlık ilkesine bağlılık ve kutsala olan minnet olduğunu söylemekte, ancak Tanrı'nın yaratıcılık niteliğine bir tehlike olan taklit edicilik durumunun da sorun yaratabileceği yorumunda bulunmaktadır. Şahsiyetin temsiline yönelik bu İslami tabu, kuklacının oyunculuk yapmadığı ve sadece üretilmiş olanı seslendirdiği düşüncesiyle yumuşatılmak istendiğini açıklayan Chelkowski (1984: 48), bir köy yerinde -okuryazar olmayan bir kişi tarafından- oynanan bu kukla oyununda söylenmek istenilen sözlerin kuklalar üzerinde yazılı olduğunu ve böylelikle kuklacının bir aktarıcı olduğunu dile getirmekte, seyircinin tepkisini çekmemek adına böyle yollara başvurulduğunu

aktarmaktadır. Örnekle anlatıyı somutlaştıran Chelkowski (1984: 48), bir sunum esnasında kuklacının *Shimr*'i (Shimr Ibn Dhi'l-Jawshan tam adıyla bilinmekte ve İran sınırları içerisinde kötü bir üne sahip olduğu ifade edilmektedir) temsil ederken tepkileri kendine çekmeyeceğini ve/veya İmam Hüseyin'i temsil ederken de kutsal sayılamayacağı yorumunda bulunmakta ve anlatı içerisinde kuklacının aracı olduğuna vurgu yapmaktadır. Nitekim Chelkowski (1984: 52-53), İslam'ın Ortadoğu'nun ana tematik niteliğine tam olarak sahip olmadığını belirtmekte, ancak bunun yanında dramatik anlatının içerisinde de İslami verilerin varlığına dikkat çekmektedir.

Tematik yapının sıklıkla siyasi tiranlığa, ekonomik geri kalmışlığa, kültürel yabancılaşmaya, dış mücadeleye ve baskıcı rejime karşı yeniden üretildiğini aktaran Chelkowski (1984: 52), bu yapıların ulusal ruhu güçlendirebileceği ve devrim ruhu destekleyebileceği anlamında önemine atıfta bulunmakta ve bu bağlamda fedakârlık ile şehitlik temalarının İran sahne performanslarında etkin olduğunu dile getirmektedir. Arap coğrafyasının edebiyatında görülen içeriklerde fedakârlık ve şehitlik temalarının, genel olarak, kritik dinamiklerden biri hakkında sorun yaşandığı ölçüde -Filistin örneği gibi- artış gösterdiğini, ancak bunun bahsedilen coğrafyada yer alan ülkeler ve/veya mezhepler açısından farklılık gösterdiğini belirten Chelkowski (1984: 52-53), Hz. Hüseyin'e yönelik mitik anlatının, bu bağlamda, bir ayrıcalığa sahip olduğunu ifade etmekte ve onun "yüksek şehitlik mertebesi"ne sahip olduğuna yönelik inancın güçlü tutulduğunu aktarmaktadır.

Arap şiirlerinde ve dramalarında Hz. Hüseyin'in -bir fedakârlık örneği göstererek- fiziksel anlamda kısmen güçsüz olduğuna dair bir inanışın varlığına değinen Chelkowski (1984: 53), buna rağmen savaşmasının bir fedakârlık örneği olduğunun üzerinde durmakta ve bu durumun modern İslam toplumlarında devrimci bir sembol olarak yorumlanmasına yol açtığını söylemekte, Şii inancında ve Sünnilikte İslam'ın saygın ve doğru sembolü olarak görülmesine imkan sağladığı çıkarımında bulunmaktadır. Tiyatrolarda da bu durumun üzerinde durulduğunu paylaşan Chelkowski (1984: 53), Hz. Hüseyin'in sevgi, merhamet ve affedicilik sıfatları ile örtüşerek ve kurban edildiği üzerinde durularak ele alındığını vurgulamakta ve insanlık tarihi boyunca Allah adına savaşmanın bir sembolü olarak işlendiğini söylemektedir.

İran tiyatrosunun tarihsel dökümünü yapan Gaffary (1984: 369) -Chelkowski'den farklı olarak- *Shabih khâni* (Şebikâni olarak okunmaktadır) türünü ele almakta ve *tâkiye* ve *hüseyniye* gibi mekanlarda oynandığını belirtmektedir. Anlatımın kostümleri ve renklerini biçimlendirdiğini belirten Gaffary (1984: 369), iyi karakteri yeniden üreten oyuncuların yeşili ve beyazı giydiklerini, kötü karaktere karşılık gelen oyuncuların ise kırmızı ve siyah renkleri

kullandıklarını aktarmaktadır. Pers dilinde bir oyun olarak şekillenen *şebikâni*'nin iyi karakterlerin iyi söylemlere sahip olduğunu ve bunu ilâhi biçimiyle desteklendiğini, kötü karakterlerin ise salt bir okumayla söylemi yerine getirdiğini söylemekte (Gaffary, 1984: 369) ve oyuncuların kesinlikle profesyonel olmadığı yorumunda bulunmaktadır.

Maskelerin anlatıda önemine değinen Gaffary (1984: 369), özellikle şeytanın tasvirinde maskenin kullanıldığını ve anlatının bu vasıta ile zenginleştirildiğini dile getirmektedir. Bununla birlikte, *şebikâni*'nin Şii din adamları arasında bir belirsizliğe yol açtığını ifade eden Gaffary (1984: 371), kutsal simgelerle alay ettiği ve/veya onları canlandırdığı, müzik kullandığı ve bazı çıplaklık öğelerini işlediği düşüncesiyle bir kısım Şii din adamının bu oyunlara karşı çıktığını aktarmakta ve din motifinden kopararak komik bir sahaya çekilmesi şeklinde yorumlanması sonucu arka plana atıldığını vurgulamaktadır. *Şebikâni*'yi ulusal dramadan kopuş ve otantik-lâik bir tiyatro anlayışının ürünü olarak değerlendiren Gaffary (1984: 371), Batı ile ilişkili olarak yorumlanan bu türün Rıza Şah Pehlevi tarafından barbarlık ve dini değerlerin kitlesel yüceltilmesi bahanesiyle ortadan kaldırıldığını ve şehir merkezlerinden ziyade köy yerlerinde oynanmaya devam ettiğini paylaşmaktadır. Şah hanedanlığının bu türe -ve benzerlerine- karşı olmasının sonucunda *şebikâni*'nin karşıt anlatı geliştirme anlamında etkin bir rol oynadığı düşünülmektedir.

Son olarak Beyzayi üzerinden bir değerlendirmede bulunan Gaffary (1984: 379), kukla tiyatrosu konusunda Beyzayi'nin İran tiyatrosunda önemli bir yere sahip olduğunu belirtmekte ve kukla tiyatrosu konusunda içerikleri canlı oyuncular üzerinden aktardığını ifade etmektedir. Beyzayi'nin Feridüddin Attâr'ın *Esrarnâme*'sinden etkilenerek yazdığı *Qesse-ye mah-e pehnân* (Saklı Ay Hikayesi) adlı oyunun detaylandırmasını yapan Gaffary (1984: 379), kukla ustasının kendi kaderini belirlemek isteyen kuklaları parçalanmasıyla oyunun sona erdiğini belirtmekte ve keza *Pahlavan Akbar mimirâd* (Pehlivan Ekber'in Ölümü) adlı oyunun içeriğinde de bir pehlivanın centilmenlik örneği göstererek bilerek mağlup olmasının işlendiğini dile getirmektedir. Bu noktadan hareketle, oyunların kaleme alındığı dönemlerde İran Yeni Dalga sinemasının filizlendiği görülmektedir, Beyzayi'nin mitik değerleri ele alarak ve İran tiyatrosunun tarihsel bir dökümünü yaparak bir anlatı şeması oluşturduğu anlaşılmakta ve sinematik anlatı ekseninde de tiyatral yapıyı korumaya yönelik girişimleri olduğu düşünülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BEHRAM BEYZAYİ SİNEMASINDA MİTİK UNSURLAR VE FİLMLERİNİN ANALİZİ

4.1. Behram Beyzayi'nin Biyografisi

İran'ın en yetenekli sinemacılarından ve oyun yazarlarından olan, ayrıca akademik bir geçmişe de sahip olan Behram Beyzayi, 26 Aralık 1938 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. İran'ın tarihi dokusunu ve kültüründe bulunan ulusal değerleri ustalıkla ortaya çıkartan Beyzayi, akademik kimliğinin vermiş olduğu araştırmacılık güdüsü ile sahne sanatlarının geçmişi ile yakından ilgilenmiş ve bu verileri sinemasında fazlasıyla kullanmıştır. Dabashi'nin aktardığı üzere (2013: 74), ender görülebilen yaratıcı dünya görüşüne sahip olan Beyzayi, laik bakış açısının yardımıyla modernitenin getirdiği yıkıcılığa karşı meydan okumuş ve devrimci bakış açısının bir örneği olarak dikkat çekmiştir.

Çok genç yaşta dünya sanatlarıyla ilgilenmeye başlayan Behram Beyzayi, lise yıllarında iki tarihi oyun yazmış ve kendisini bu alanda geliştirmeye başlamıştır. Ardından Tahran Üniversitesi'nde eğitim hayatını sürdüren Beyzayi, alana olan ilgisini kaybettiğinden dolayı okulunu yarıda bırakmıştır. Araştırmaya olan ilgisini kaybetmeyen Beyzayi, yirmi bir yaşına geldiğinde “Krallar Kitabı” olarak adlandırılan *Şehnâme* ve İran'ın geleneksel oyunlarından olan taziye hakkında araştırmalar yapmış ve bunun beraberinde İslam öncesi tarihsel dönemlerle ilgilenmiştir. Bundan sonraki on yılını, Doğu sanatları ve İran tiyatrosu hakkında çeşitli yayınlarda yazmaya adanmış Beyzayi, çalışmalarından birinin konulardan olan sinema alanında çokça içerik oluşturmuş ve alana katkı sağlamıştır. Yazdığı oyunların İran tiyatrosunda ve görsel sanatlarında öncü olduğu görülen Beyzayi, *Sinbad'ın Sekiz Yolculuğu*, “Ziyafet”, “Yılan Kral”, “Bebekler” ve “Saklı Ayın Öyküsü” gibi oyunları sahneleme imkanı bulmuş ve İran tiyatrosunun geleneklerini kaybetmemesi adına çalışmalarını sürdürmüştür. 1968 yılında İranlı Yazarlar Birliği'ne dahil olan Beyzayi, buradaki birikimlerinin ardından 1970 yılında *Amoo Sibiloo* (Bıyık Amca) adlı kısa filmle sinema hayatına başarılı bir giriş yapmış ve *Ragbaar* (Sağanak) filmiyle sinematik anlatısını fazlasıyla yoğunlaştırmıştır.²⁰

Sansür ile oldukça kuvvetli bir biçimde mücadele veren Beyzayi, birçok filmini uzun süre yayınlama fırsatı bulamamış ve İran'daki sinema birimlerinden herhangi bir ödenek alamamıştır, zira yaptığı filmler İran'daki rejimin belirlemiş olduğu İslami kodlara aykırı olarak görülmüş ve bundan dolayı filmleri uzun süre rafa kaldırılmış vaziyette beklemiştir.

²⁰ http://www.iranchamber.com/cinema/bbeyzai/bahram_beyzai.php (erişim tarihi: 03. 05. 2019).

4.2. Behram Beyzayi'nin Filmografisi

Amoo Sibiloo (Bıyık Amca) — 1970

Ragbaar (Sağanak) — 1971

Safar (Seyahat) — 1972

Gharibe va Meh (Yabancı ve Sis) — 1974

Kalaagh (Karga) — 1978

Cherike-ye Tara (Tara'nın Baladı) — 1980

Marg Yazdgerd (Yezdigerd'in Ölümü) — 1981

Bashu, Gharibeye Koochak (Bashu, Küçük Yabancı) — 1987

Shayat Vaghti Digar (Belki Başka Zaman) — 1988

Mosaferan (Gezginler) — 1992

Sag Koshi (Kuduz Köpekleri Öldürmek) — 2002

4.3. İran'daki Egemen Kadın İmgesinin Beyzayi Sineması Üzerinden Eleştirisi

Behram Beyzayi sinemasının mitik anlatı özelliklerini barındırması ve beraberinde - çağdaşlarından ayrı bir tutum çerçevesinde- kadın karakter üzerinden bir anlatım geliştirmesi ve bunu ulusal-kültürel öğelerle desteklemesi sinemasının ayrı bir boyutta değerlendirilmesine yol açmaktadır. Kadın merkezli anlatımın üretimi ve bunun folklorik değerlerle yeniden üretimi, anlatımın temelinde yer alan ve ideolojik unsurlardan faydalandığı düşünülen söylem üzerinden bir analiz yapmayı gerekli kılmaktadır. Zira hakim anlatının kadınları kategorize ettiği veya iki biyolojik cinsiyet üzerinden ve normların etkisinde bir ideolojinin gelişmesi sonucu oluşturulduğu görülmekte, Beyzayi'nin sinematik anlatısının, bu bağlamda, bir karşı-anlatı niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Lazar'ın (2007: 146-147) anlatısı üzerinden hareket edildiğinde, ana akım düşünsel yapının biyolojik cinsiyetler üzerinden yaratılan dikotomik bir tutum ile ilişkili olduğu görülmekte ve bu ikili yapının zamana ve mekana göre değişim gösterilebileceği vurgusu yapılmaktadır. Ek olarak, emek ve insani niteliklerin de yine bu ikili tutumla benzeşim gösterdiğini aktaran Lazar (2007: 147), feminist teorisyenlerin fizyolojik cinsiyet niteliklerinin toplumsal cinsiyet niteliklerinden oluşturulmak istendiğine dair hakim görüşe karşıt bir görüş geliştirmelerinden faydalanmakta ve erkeklere hem dilsel hem de ekonomik zemin üzerinden sosyal, politik ve sembolik sermayeler sunulduğunu ifade etmektedir. Buradan hareketle, ataerkil yapının erkeğe -başta kadın üzerinde olmak üzere, kabul edilmemiş olsa dahi diğer cinsiyetlerin mensuplarına ve fiziksel anlamda zayıf hemcinslerine uygulamak amacıyla- verdiği tahakküm yetisinin görsel sanatlar

-özellikle sinema- vasıtasıyla yeniden üretildiği düşünülmekte ve Ortadoğu'daki dini-politik yapının buna zemin hazırlanabileceği tahmin edilmektedir.

Wodak'ın (1997: 7) çalışması incelendiğinde, Batı temelli bir düşüncenin ürünü olan ve kategorize edilmiş iki cinsiyetin varlığı dikkat çekmekte ve bu iki cinsiyet arasındaki ilişkinin eşit ve/veya eşitlikçi değil, hiyerarşik bir tutum ekseninde geliştiği aktarılmaktadır. Wodak (1997: 8), çalışmasında, erkeğin norm ile örtüştürüldüğünü ve kadının ise anormal ve/veya öteki kavramlarının karşılığı olarak üretildiği bilgisini vermekte, kadınların -söylem kaynaklı- bir baskıya maruz kaldıklarını ve bunun için mücadele teknikleri/yolları geliştirdiklerini ifade etmektedir. Söylemlerin toplumların dinamiklerine göre farklılık taşıyabileceğini belirten Wodak (1997: 8-9), grupların tutumları ekseninde toplumsal cinsiyet söylemlerinin üretildiğini ve yeniden üretildiğini dile getirmekte ve bu süreçte kadınların baskı altında kaldığını -Wodak'ın (1997: 10) kadınların kendilerini diğer kadınlara göre tanımlayacağına yönelik çıkarımına hak verilmemekte ve bu çıkarımın oluşumu esnasında bazı değerlerin (kolektif bilinç, sosyal statüler vs.) göz ardı edildiği düşünülmektedir- söylemektedir. Beyzayı sineması üzerinden düşünüldüğünde, kadın karakterin anlatıya yön verdiği dikkat çekmekte (*Yabancı ve Sis*, *Tara'nın Baladı* vs.) ve karşıt söylem geliştirmek adına önemli bir değer olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Beyzayı'nın zamandan ve mekandan bağımsız -anlatı tekniği bu iki unsuru belirsiz hâle getirme eğilimindedir- anlatısının ve kadını ekonomi temelli bir alt sınıfa sokma imkanına yer vermeyişinin, kadının gerçek temsiline destek olduğuna yönelik bir düşüncenin varlığına işaret etmekte ve klasik anlatının getirdiği cinsiyet örüntülerinin tersyüz edildiği anlaşılmaktadır.

Wodak'ın anlatısının eksik kalan/anlatısında eksik kaldığı düşünülen bazı noktalarını detaylandıran Baxter (2003: 9-10), feminizm ve post-yapısalcılık değerlerini kombinlemekte ve güç ilişkileri üzerinden çoklu bir söylem okuması yapmaktadır. Buna göre, sınıf örneği üzerinden hareket eden, Baxter (2003: 10), erkeklik, kadınlık ve/veya ikili cinsiyet yapılarını oluşturan basmakalıp değerlerin dışında cinsiyet çeşitliliği, aktif katılım ve ayrılıkçılık gibi unsurların da güç kavramı üzerinden bir söylemi oluşturduğunu belirtmekte ve eldeki verilerin sonrasında yeniden üretilerek ve farklı söylemler oluşturularak birbirlerine eklemlendiğini paylaşmaktadır. Farklı koşulların cinsiyetlerüstü bir ilişki biçimine karşılık geldiği düşünülmekte (öğretmen-öğrenci veya öğretmen-öğretmen) ve buradaki hiyerarşik yapının fizyolojik cinsiyetler ekseninde oluşturulan farklılıklara etki ettiği anlaşılmaktadır. Son olarak, bedenler ve bedenler üzerinden geliştirilen söylem politikalarını inceleyen McDowell'in (2003: 44) çalışması ele alındığında, cinsiyetler ile ilgili oluşturulan ikili

kategori anlayışının Aydınlanma Çağı'ndaki gelişmelerle alakalı olduğu görülmekte ve oluşturulan bu kategorik yapının kadının aleyhinde gelişim gösterdiği dikkat çekmektedir.

Kadınların biyolojik/fizyolojik anlamda erkeklerden farklılık taşıdığına dair bir düşüncenin varlığını belirten McDowell (2003: 44), menstrüasyon, doğum ve emzirme gibi kadınsal niteliklerin aşağılık özellikler olarak kodlandığını ifade etmekte ve oluşturulan eşitsiz yapının kaynağının bu yolla üretildiğini aktarmaktadır. Beden üzerinden geliştirilmiş politikaların feminist teori için de değerlendirmesi zor bir alan olduğunu belirten McDowell (2003: 44), kadın ve erkek bedeni üzerinden yapılan çıkarımların doğallaştırıldığına değinmekte ve biyolojik cinsiyet verileri ekseninde toplumsal cinsiyet kategorilerinin oluşumlarının kadının aleyhinde geliştiğini aktarmaktadır. Antropologların yaptığı değerlendirmeler üzerinden hareket eden McDowell (2003: 44-45), birçok toplumda ve farklı zamanlarda biyolojik temelli yaklaşımların erkeğin ve kadının toplumdaki yapısını belirlediğini ifade etmekte ve biyolojik ayrımın bir değerler bütünü ve sosyal kalite anlamında kadını aşağıda bıraktığını söylemektedir. Kadınların doğaya/doğal olana daha yakın, mantıksız, kirli/kirletici, kutsal, daha az görüldüğü gibi, adet gören ve çocuk doğuran olarak kategorize edildiğini dile getiren McDowell (2003: 45), erkeğin bir bedene ihtiyaç duymadan da medeni, akılcı ve üstün olan olarak konumlandırıldığını açıklamaktadır. Buna göre McDowell (2003: 45), oluşturulan dengesiz yapının kadının temsilini doğallaştırdığı/rutinleştirdiği çıkarımında bulunmakta ve doğa ile kadın arasında doğrudan bağ kurulmasının kadını mitik bir anlatının nesnesi boyutuna getirdiğini aktarmaktadır.

Beyzayi sinemasının örüntü bağlamında hem mitik nitelikler taşıması hem de kadın merkezli bir anlatı üzerinden klasik karakter örgüsünden farklılıklar içermesi yönünden değerli kabul edilmekte, anlatılar ekseninde gelişen söylem çeşitlerinin Beyzayi sinemasında tersyüz edilerek yeniden üretildiği dikkat çekmektedir.

Filmlerin analizi sürecinde yararlanılan feminist eleştirel söylem analizinin teorik bağlamı incelenmeden evvel, söylem analizinin arkaplanının incelenmesi gerekli görülmektedir. İdeoloji ile bütüncüllük ilkesi doğrultusunda hareket eden söylem kavramı, günlük hayatın içerisinde yer alan olgu ve olayların tahakküm ilişkileri bakımından incelenmesine karşılık gelmekte ve van Dijk (2010: 13) tarafından, söylemin iktidarın eylemleri ile ilişkili olduğuna yönelik bir yorum geliştirilmektedir. Söylem içerisinde denetim kavramına önem atfeden van Dijk (2010: 14), insanların davranışlarının denetim altında tutulması durumunun söylem aracılığıyla mümkün hâle geleceğini söylemekte ve bu yapının iktidar olgusunu güçlendireceği anlamını ortaya koymaktadır. İktidar-söylem-ideoloji dengesinin kurulması esnasında medya araçlarının önemine değinen van Dijk (2010: 14),

çoğunlukla örtük ve bazen açık anlamda geliştirilen söylemin medya araçları vasıtasıyla yaygınlık kazandığını aktarmakta ve böylelikle insanların zihinlerinin yönlendirildiğinin altını çizmektedir. Özetle, dini, politik ve etnik unsurların zihinsel yönlendirilmesi söylemin şekillenmesinden geçmektedir.

Söylemin feminizm boyutunu irdeleyen ve literatüre feminist eleştirel söylem analizi yöntemini kazandıran Lazar (2007: 142) söylem aracılığıyla hegemonik ilişkilerin oluşturulduğu ve bu sayede yeniden üretildiğini ifade etmekte ve böylelikle kimi zaman karmaşık kimi zaman belirgin iktidar ilişkilerinin güçlendirildiğinin altını çizmektedir. Feminist eleştirel söylem analizinin disiplinlerarası bir eğilim gösterdiğine değinen Lazar (2007: 142), analiz türünün eleştirel söylem analizine feminist çerçevede bir katkı sağladığını dile getirmekte ve kadın çalışmalarının incelenmesi sürecinde dil ve söylemin etkili birer unsur olduğu yönünde pragmatist çerçevede bir parantez açmaktadır. Feminist eleştirel söylem analizine literatürde neden gerek duyulabileceğine yönelik yorumlar geliştiren Lazar (2007: 142-143), öncelikle cinsiyet ile alakalı söylem çalışmalarında feminist yaklaşımın değerlendirilmediği ve bu doğrultuda feminist eleştirel söylem analizi yaklaşımının geliştirildiğini ifade etmektedir.

İkinci olarak Lazar (2007: 143), eleştirel söylem çalışmalarının sıklıkla “heteroseksüeller ve beyaz erkekler” tarafından gerçekleştirildiğini dile getirmekte ve bu bağlamda feminist eleştirel söylem analizi çalışmalarının geniş bir yelpazeye sahip ve feminist kadınların çeşitliliğine dayalı bir eğilim gösterdiğinin altını çizmektedir. Özetle bu noktada Lazar (2007: 143-144), eleştirel söylem analizi içerisinde feminist bir bakış açısına gereklilik duyulduğunu vurgulamaktadır.

Üçüncü aşamada, alanın kendini adlandırma anlamında bir eksiklik barındırdığı üzerinde duran Lazar (2007: 144), dünya geneline yayılmış feminist eleştirel söylem analistlerinin ortak bir forum altında toplanması ve kolektif bir bilinçle organize olabilmesi adına bu eğilimi desteklediğini/geliştirdiğini öne sürmektedir. Bu varsayımını, eleştirel söylem analizinin popülerlik kazanması sonucu merkeze kayması ve bazı iddialara göre Ortodoks bir kimlik kazanmasıyla destekleyen Lazar (2007: 144-145), feminist eleştirel söylemin bu bağlamda karşıt bir siyasi işleve sahip olduğunu belirtmektedir.

Sonuç anlamında Lazar (2007: 145), söylemde cinsiyet, ideoloji ve iktidar ilişkilerini açığa çıkartmak amacıyla toplumsal cinsiyete ilişkin politik bir perspektif imkanı sunan feminist eleştirel söylem analizinin gerekliliğine değinmekte ve genel hatlarıyla feminist eleştirel söylem analizini dil, görüntü, düzen, jest, mimik, ses gibi göstergebilimsel unsurları feminizm ilkeleriyle açıklayabilen bir alan olarak tanımlamaktadır. Bu önermeden hareketle,

Beyzayı'nın örneklem olarak alınan *Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı - 1979) ve *Bashu, Gharibeye Koochak* (Bashu, Küçük Yabancı - 1989) filmleri, "iktidar ilişkilerini yansıtabilmesinden, biyolojik cinsiyetlerin ataerkil düzen tarafından üretilebilmesini ve ataerkil ideoloji tarafından yeniden üretilebilmesini sunabilmesinden" dolayı feminist eleştirel söylem analizi vasıtasıyla kurulmuş toplumsal cinsiyet çerçevesinden yararlanılarak analiz edilmektedir.

4.3.1. *Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı) Filminin Analizi – 1979

Beyzayı'nın İran'daki ulusal sansür yapısından dolayı gösterim izni almakta zorlandığı bir film olan *Tara'nın Baladı*, alışlagelmiş ataerkil unsurları devre dışı bırakan ve kadının gerçek temsili konusunda önemli bir ölçüt olan bir film olarak değerlendirilmektedir. Filmdeki ana karakter olan Tara, eşini kaybetmekte ve iki çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Temsil itibarıyla, maskülen düzenin dışında kalan ve aykırı bir var oluş mücadelesinin örneğine karşılık gelen Tara, öncesinde yaşamış olduğu köye geri dönmekte ve köy halkından büyükbabasının öldüğü haberini almaktadır. Büyükbabasının evine dönen Tara, ondan kalan eşyaları köy halkına dağıtmakta ve bu esnada bir kılıcın varlığı dikkat çekmektedir. Anlatının merkezinde önemli bir yer edinen kılıç, köylülerden birine verilmekte, ancak sonrasında büyüğü olduğu iddiasıyla Tara'ya iade edilmektedir. Tara kılıcın ne işe yaradığını bilmemekte, onu farklı amaçlar doğrultusunda -odun kesmek, sebze doğramak, kapı için kilit olarak kullanmak gibi- kullanmaktadır. Kılıç, onu dolaylı bir biçimde Tarih Adam ile karşılaştırmakta ve bu kılıç Tarih Adam için atalarının onurunu kurtarmak adına önemli bir unsur olarak yorumlanmaktadır. Nitekim Tara, her defasında kılıçtan kurtulmak istemekte, ancak kılıç bir şekilde ona geri dönmektedir. Kılıcı aramak için tarih öncesi bir dönemden gelen Tarih Adam, kılıcı almak adına sıklıkla Tara'nın önüne geçmekte ve savaş, kan, onur ve ölüm gibi kavramlarla Tara'ya kılıcın gerekliliğinden söz etmektedir.

Anlatının ilerlemesiyle birlikte Tarih Adam'ın Tara'ya aşık olduğu aktarılmakta ve bir türlü tarih öncesi döneme dönemediği gösterilmektedir. Ancak Tara'ya köy halkından başka kimseler de aşık olduğu paylaşılmakta, bunlardan birinin köy halkından genç bir çocuk olan Ismael olduğu, başka bir kişinin ise eşinin kardeşi olan Ashoob olduğu, son olarak ise yine köy halkından olan Ghalich olduğu anlaşılmaktadır. Bu kadar çok erkeğin olmasına karşın Tara'nın özgürlüğü ve düzenin normatif yapısına karşı direnişi dikkat çekmekte ve özne merkezli bir anlatım sürecinin öznesi olarak konumlandırıldığı düşünülmektedir. Sürecin içerisinde, ölmüş olan büyükbabası ile doğrudan iletişim kurabildiği sunulan Tara, mitik anlatının önemli bir unsuru olarak konumlandırılmakta ve ek olarak gerçek olmayan -tarih

öncesinden gelen- Tarih Adam ile bir ilişki yaşayabilecek düzeyde aktarımının yine onun mitik bağıni kuvvetlendirmektedir. Eşinin ve/veya herhangi bir akrabasının olmayışının Tara'nın kutsal bir kadın arketipine karşılık geldiği anlamını ortaya çıkartmakta ve ataerkil düzenin yarattığı klasik aile mitinin Beyzayi'nin sinematik tutumu ile tersyüz edildiği görülmektedir.

Mitik anlatıyı güçlendirmek adına, Beyzayi'nin zaman-mekan uzamından kurtararak bir anlatıyı tercih ettiği -zira filmin geçtiği dönemi tam olarak kestirmek mümkün görünmemektedir- ve bununla beraber gerçekliği mitik anlatıyı ile destekleyerek yeniden ürettiği anlaşılmaktadır. Sinematik anlatısı içerisinde ulusal değerleri kullanan ve sinemanın yanında diğer sanatlara da anlatısında yer veren Beyzayi, özellikle taziye sanatını farklı bir noktada ön plana çıkartmakta ve sinemasında değerlendirmektedir. Filmin akışı içerisinde köy halkının taziye için toplanmasını ve bunun için bir bütün olarak hareket ettiği görülmekte, oyunun sergilenmesi adına köy köy gezip insanlardan birtakım eşyalar aldığı paylaşılmaktadır. Ek olarak, Tarih Adam'ın ağzından, savaş hakkındaki çıkarımlarını çeşitlendiren Beyzayi, gelişmiş veya gelişen olayların ulus bilincine etki etmemesi hâlinin bir bilinç kaybına yol açacağı algısını yaratmakta ve yerel motiflerin kamera karşısında öne çıkarılmasıyla İran halkında ulusal bilinç yaratma amacının olduğu anlaşılmaktadır.

Filmin henüz başında Tara'nın varlığı dikkat çekmekte ve başı açık bir biçimde at arabasını kullandığı aktarılmaktadır. Aktarımın baş çekim ölçeğinde ve yakın planda sağlandığı görülmekte ve bu tutumun İslamlaştırılmış sinema anlayışının tersine bir gelişmeye karşılık geldiği düşünülmektedir. Zira klasik İslamlaştırılmış anlatı kadının detaylı bir biçimde kamera karşısında olmasına müsaade etmemekte ve bilakis baş örtüsü olmadan sahnelenmesine, dini yapıların desteğiyle, izin vermemektedir. Beyzayi'nin filmin giriş sekansında bu çekime yer vermiş olması bir eleştiri olarak yorumlanmakta ve kadının temsili konusunda eril bakış açısının sinematik bir biçimde izole edildiği anlamı ortaya çıkmaktadır. Sheibani (2015: 230), Tara'nın idealize edilmiş annelik kavramından uzak bir biçimde yeniden üretildiğine dikkat çekmekte ve bir dul olarak ataerkil düzenin öğretilerine boyun eğmediğini aktarmaktadır. Nitekim iki çocuğu olmasına karşın -bir kız ve bir erkek, ancak isimleri bilinmemektedir- onlara karşı, klasik anne öğretisine göre, ilgili olmayışı Tara'nın farklı bir biçimde değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Anlatının başlangıcından itibaren Tarih Adam'ın hikayeye, dolaylı bir biçimde, girdiği görülmekte ve Tara'nın onu ormanda fark etmesiyle anlatının çeşitlendiği düşünülmektedir. İlerleyen sekanslarda, büyükbabasından kalan eşyaları köylülere dağıtırken aktarılan Tara, son olarak kılıcı birine vermek istemesiyle Tarih Adam ile arasındaki metaforik ögeyi ortaya

çıkardığı görülmekte ve Tarih Adam'ın Tara'nın yaşantısına eklemelenme sürecinin başladığı anlaşılmaktadır. Ek olarak, köy halkı eşyaları alırken kitap rahlesinin bir kadına verilmesiyle anlatının toplumsal cinsiyet örüntülere kaydığı düşünülmekte ve kadının rahlenin yanında kitabı da istemesiyle iddia kuvvetlenmektedir. Eşyaların dağıtımı aşamasında sadece o kadının bu ikiliyi, ve özellikle kitabı, istemesi, eğitim konusunun kadının temsili sürecinde kilit bir rol üstlendiği şeklinde yorumlanmakta ve ataerkil düzende varlığı gerekliliklerinden birinin eğitimden geçtiği algısını oluşturmaktadır. Muhafazakar ataerkil ideolojinin kadınları baskı altına aldığı belirten Ramazani (1993: 409-410), kadınlara bazı alanlara girme konusunda özgürlük tanınmasına karşın eğitim alanında istediklerini alamadıklarını belirtmekte ve bu durumun bir çarpıklık olarak yorumlanması gerektiğini söylemektedir. Keza Keddie (2000)'nin çalışması incelendiğinde kadının devrim öncesinde ve devrim sonrasında reformların nesnesi olarak konumlandırıldığı dikkat çekmekte ve her iki yönetim biçiminin geliştirdiği birtakım oluşumların -kadınların refahı kaygısının iddiasına rağmen- kadının aleyhinde geliştiği ve eğitim konusunun da keza kadının aleyhinde gelişen diğer bir olumsuz unsur olarak ele alındığı görülmektedir. Beyzayi'nin, sonuç itibarıyla, böyle bir sahneye yer vermesi ataerkil düzenin normatif yapısına bir eleştiri olarak yorumlanmakta ve oluşturulan mizansenin rastlantısal olmadığı kanısına varılmaktadır.

Ayna nesnesinin metaforik anlatının merkezinde olduğu gösterilen anlarda Tara'nın büyükbabasından kalan eşyaları dağıttığı, içinden çıkan bir aynayı Ghalich'e verdiği sunulmaktadır -daha doğrusu aynayı almak için el uzatanlardan biri Ghalich'tir ve aynayı o alır-. Ghalich, Tara'yla evlenmek isteyenlerden biri olarak aktarılmakta ve ayna ilerleyen sekanslarda aralarındaki ilişkinin durumunu göstermek adına kullanılmaktadır. Eşyaları dağıttıktan sonra büyükbabasının evine giren Tara, yerde bir aynanın olduğunu görmekte ve ona doğru bakmaktadır. Aksın kırılması sonucu kameraya ters bir biçimde yansıyan Tara'nın görüntüsü -bu esnada kameraya doğru bakmaktadır- maskülen bakışın ters çevirilerek yeniden üretildiği anlamını akla getirmekte ve İslamileştirilmiş/İslamileştirilmek istenen sinematik bakışın hegemonik anlatısında kadının konumunun yeniden üretilmek istendiği düşünülmektedir. Schroeder ve Zwick (2004: 37)'in belirttiği üzere, aynanın, geleneksel anlayış içerisinde, kibiri, şehveti ve narsistik bir bakışa karşılık geldiği aktarılmakta ve aynaların kadınlarla özdeşleştirildiği ifade edilmektedir. Böylelikle klasik anlatı ile ilgili "kadınsı" kabullerin yansıtılması konusunda aynanın kullanımına atıfta bulunulduğu görülmekte ve bununla beraber Beyzayi'nin eril bakışı tersine çevirmesinin kadın merkezli bir anlatıya ve bakışın iğdiş edilmesine karşılık geldiği düşünülmektedir.

Tara'nın büyükbabasının mezarına gittiği ve onunla konuştuğu sekansta, büyükbabası ölmüş olmasına karşın Tara ile bağ kurabiliyor anlatının mitikliğine dikkat çekmektedir. Zira, Tara'nın büyükbabası ile konuştuğu esnada arkada yaşlı bir adamın varlığı belirginleşmekte ve bu kişinin Tara'nın büyükbabası olduğu düşünülmektedir. Tara'nın hem Tarih Adam ve büyükbabası ile kurduğu mitik bağ hem de köy halkına mensup insanlarla kurduğu dünyevi bağ, onu bir denge unsuru hâline getirmekte ve Dabashi'nin (2013: 95) aktardığı üzere gerçekte olan ilişkisinde her daim kararlı ve kendi varlığının farkında olan bir kadın olarak yeniden üretmektedir. Beyzayi'nin Tara merkezinde bir anlatı örgüsünü oluşturması ve eş protagonist çıkartmadan bir kadın protagonistin oluşumuna katkıda bulunması, sinemadaki "idealize edilmiş" kadın temsiline bir tepki olarak yorumlanmaktadır.

Kılıçtan kurtulmak isteyen ancak bir türlü bunu başaramayan Tara'nın kılıç ile neler yapabileceğinin resmedildiği sekanslarda, Tara kılıcın ne işe yaradığını bilememekte ve onu amacının dışında kullanmaktadır: kılıçla odun kırmak, sebze kesmek, yanan odunları közlendirmek ve son olarak rüzgardan açılan kapıyı tutabilmek adına kilit olarak kullanmak. Nincic ve Nincic (2002: 551), savaş ve şeref gibi konularda geleneksel kodların varlığına dikkat çekmekte, kadınların toplumsal cinsiyet yapıları doğrultusunda bakıcılar olarak konumlandırıldıklarını ve erkeklerin ise savaşçı ve mücadeleci olarak normlar vasıtasıyla üretildiklerini ifade etmektedir. Bu bağlamda, Tara'nın kılıç ile ne yapacağını "henüz" bilememesi -yani savaş ve mücadele/rekabet kavramlarından uzak kalması- toplumsal cinsiyet kategorilerine göre yorumlanmakta ve erkeklerin rekabet hâlinin ataerkil düzenin normatif yapısını güçlendirdiği düşünülmektedir. Beyzayi'nin Tara'nın kılıç ile ilgili aktif bir tutumunun olmamasına dair kurguladığı mizansen, savaşa yönelik göstergelerin eril yapının ürünü olduğu algısını güçlendirmekte ve kadınların ataerkil rekabet sürecinde nesneleştirildiği anlamını ortaya çıkartmaktadır.

Kılıç ile bir şey yapamayacağını tahmin eden Tara, onu satmaya karar vermekte, ancak insanların "daha kullanışlı bir ürün"e ihtiyacı olmasından dolayı kılıcı satamamaktadır. Bundan dolayı kılıcı denize atan Tara, ilerleyen sekanslarda, Tarih Adam ile ilk kez fiili bir biçimde karşılaşmakta ve kılıcın ikili arasındaki ilişkide ortak nesne olduğu görülmektedir. Tara ile Tarih Adam arasında geçen diyalogda, Tarih Adam tarafından kılıcın akibeti merak edilmekte ve Tara'nın onu denize attığı yeniden öğrenilmektedir. Bu esnada, Tarih Adam'ın öfkeleniği görülmekte ve sağ elinde bulunan uzun bir sopayı Tara'ya doğrulttuğu dikkat çekmektedir. İlgili sopanın sağ elde bulunması ve kadına doğru yönelmesi bir fallus göstergesi olarak yorumlanmakta ve kadın ile erkek arasında herhangi anlaşmazlık hâlinin fallusun yeniden üretimine katkı sağladığı düşünülmektedir, zira sopanın kendisine

doğrultuluşu Tara'yı korkutmaktadır. Linstead ve Maréchal (2015: 1464), süreci fallik erkekliğin bir uzantısı olarak değerlendirmekte ve erekte olmuş penis ile sopa arasında metaforik bir ilişki kurmaktadır. Onlara göre, dünyevi hayatta bir dizi yaşanmışlıkların, deneyimlerin, tutum ve davranışların doğal olarak ortaya çıkması söz konusudur ve bir nevi savunma görevi görmektedirler. Bütün bu oluşumlar bir araya geldiğinde fallusa karşılık geldiğini belirten Linstead ve Maréchal (2015: 1465), savunma görevi gören bu oluşumun herhangi bir bedensel bağdan bağımsız da gelişebileceğini vurgulamakta ve oluşumun normatif yapısına değinmektedirler. Zira fallik erkekliğin oluşumu yüzyıllar öncesine dayanmaktadır ve toplumsal gelişmelerin beraberinde dini düzenin, askeri yapılanmaların, politik çekişmelerin, törensel eylemlerin ve hatta mimari yapıların fallik erkekliğin ortaya çıkması aşamasında öncül olduğu düşünülmektedir. Anlatıyı farklı bir noktadan değerlendiren Schroeder (1998: 111-112), balta, sopa ve demir çubuk gibi unsurların erilin hadım korkusundan kaçmak/hadım korkusunu bastırmak olarak kullanıldığını ifade etmekte ve ikili ilişkilerde kullanılan stratejik nesneler olarak değerlendirmektedir. Buradan hareketle, Tarih Adam'ın Tara'ya olan yaklaşımının eril tahakkümün bir tezahürü olduğu iddiası kuvvetlenmekte ve elindeki sopanın fallik erkekliğin metaforu olduğu düşünülmektedir.

Tarih Adam'dan korkan Tara'nın ev içerisinde kaldığının sunulduğu sekansta Tara'nın dışarıyı "dikizlediği" gösterilmektedir. İlgili anlatının, eril bakış açısının dikizlemeci ve röntgenci tutumuna bir tepki olarak geliştirildiği düşünülmekte ve kadının bu eylemi gerçekleştiriyor olmasının anlatı öznesini yerinden ettiği yorumunu ortaya çıkarmaktadır. Zira klasik anlatı mitinde hem izlerkitle hem de ana karakter erkek oyuncu erkektir ve kadın bedeni üzerinde ideolojik bir bakışa sahip olmaktadır. Ancak Beyzayi'nin anlatısında bakışın sahibinin kadın olduğu görülmekte ve böylelikle ataerkil ideolojinin bakışına bir meydan okuma durumu dikkat çekmektedir. Koch'un (1985: 142), Mulvey'den etkilenecek, yapmış olduğu çıkarım incelendiğinde, klasik sinematik anlatının kadını nesneleştirdiği ve erkeği bakışın öznesi hâline getirdiği görülmekte ve sinema estetiğinin böylelikle ataerkilleştiği anlaşılmaktadır. Kamera açılarının bazı durumlarda izlerkitle ile doğrudan özdeşim sağladığını belirten Koch (1985: 142), üzerinde durulan yaklaşımların kadının sahne sanatındaki pozisyonunu yeniden ürettiğini dile getirmekte ve sinematik yapının bu sayede erkeksi hâle geldiğini ifade etmektedir. Kadının, klasik anlatı içerisinde, bir arzu nesnesi olarak üretildiği yorumunu getiren Koch (1985: 143), maskülen düzenin toplumsal cinsiyet rollerini rutin hâline getirdiğini aktarmakta ve kısaca, sinematik dikizlemeciliğin ve röntgenciliğin kadının bedenini teşhir ettiğini paylaşmaktadır. Beyzayi'nin Tara üzerinden geliştirdiği yaklaşım, Koch'un bahsetmiş olduğu, bakışı tersine çevirmekte ve izlerkitlenin

izleniyor olması durumunun yarattığı buhran hâlini kendilerine yönelttiği anlamı ortaya çıkmaktadır.

Daha önce kılıcın hangi anlamda kullanıldığı bilmeyen Tara'nın, "doğru" kullanım biçimini deneyimlediği aktarıldığı ve çocuklarına saldıran köpeği kılıç darbesi ile öldürdüğü paylaşıldığı sahnede dikkat çeken nokta, köpeği öldürme esnasında ortaya çıkan kanın kameraya sıçraması olarak yorumlanmaktadır. Yine bakış üzerinden geliştirilen yorumda, savaş ve kan gibi unsurların eril tahakkümü çağrıştırdığı düşündürülmekte ve -öncesinde bahsedilen- kameradan kaynaklanan bakışın eril yapıyla örtüşmesinden hareketle, ideolojik bakışın tehlikesi yine kanın metaforik bağıyla izlerkitleye aktarılmaktadır. Bourdieu (2015: 64) bu durumu cinsel bölünme ile açıklamakta ve eril yapıya kamusal alanda tüm temsil alanlarının açık olduğunu ve savaş, kan akıtma ve öldürme eylemlerinin ataerkillik ile örtüştüğünü ifade etmektedir. Kadınların bu süreçte sembolik mallar olarak konumlandırıldığını belirten Bourdieu, kamusal alandaki kazanımların erkeğin lehine bir tekelleşmeye sebep olduğunu aktarmakta ve oluşturulmuş sürecin rutin hâle gelmesiyle kazanımların süreklilik kazandığını söylemektedir. Buradan hareketle, kameraya sıçrayan kanın bir yüzleşmeye karşılık geldiği düşünülmekte ve buna ek olarak kadının kamusal alandaki varlığının "erkeksilikten" geçtiği yönünde bir eleştirinin varlığı anlaşılmaktadır.

Ghalich ve anne-babası olduğu düşünülen yaşlı bir kadın ile erkek, Tara'nın evinde görülmekte ve Ghalich ile evlenmesi adına Tara'yı ikna etmeye çalışmaktadırlar. Babanın Tara ile konuştuğu esnada, Tara'nın döndüğünü ve erkeksiz kalmak istemeyeceği aktarılmakta ve Ghalich'in "iyi yanları" vurgulanmaktadır. Buna göre, oğlunun Tara'nın tarlasını ekip biçebileceğini söyleyen baba, kollarının inancı kadar güçlü olduğunu ifade etmekte ve kadınlara nasıl iyi davranacağını ve onlarla nasıl anlaşılabilceğini de iyi bildiğini aktarmaktadır. Son olarak, Tara'ya, oğlunu eş olarak kabul edip edemeyeceğini soran baba, Tara'dan cevap için çok erken yanıtını almakta ve sekans son bulmaktadır. Beyzayi'nin bu sekansta, ataerkil yapının evlilik tutumuna karşıt bir anlatı geliştirdiği dikkat çekmekte ve kadının erkeği eş olarak tercih edebileceği yönünde bir mizansen oluşturarak söylemi kadının lehine çevirmektedir. Pollock (2014: 230), evlilik işlemini ataerkil düzenin bir ürünü olarak yorumlamakta ve -Bourdieu'ye benzer bir biçimde- kadının ekonomik alışveriş sürecinde nesneleştirildiğini ifade etmektedir. Buna göre, kadının cinselliği ataerkil kurallara bağlı bir biçimde sınırlandırılmak istenmekte ve aktarılan cinsellik hâli ailevi ve heteroseksüel ev yaşantısı ile yeniden üretilmektedir. Anlatıya ek olarak, Berktaş (2012: 163), dinler üzerinden kadının evliliği hakkında çıkarımlarda bulunmakta ve kadının cinselliğinin kontrol edilmesi anlamında evliliğin gereklilik arz ettiğine dair bir inanışın varlığına atıfta bulunmaktadır. Dini

yapıların kadını fitnenin kaynağı ve nefis düşkünü olarak tanımladığını belirten Berktaş (2012: 164), kadının erkek ile aynı akla sahip olmaması durumunda dahi küçümsenmemesi gerektiğinin hakim ideolojinin ürünü olduğunu açıklamaktadır. Bu bağlamda, Beyzayı'nın mizanseninde, bir erkeğin kadına evlenmesi gerektiğini belirtmesi ve bunun ihtiyaç olduğuna dikkat çekmesi ataerkil düşüncenin somutlaşması olarak yorumlanmakta ve Tara'nın bu noktada karar verebilecek pozisyonda olması da yine Beyzayı'nın hakim ideolojiye karşı geliştirdiği bir eleştiri unsuru olarak değerlendirilmektedir.

Anlatıdaki en belirgin antagonist olan Ashoob gösterildiği sekansta yanındaki bazı örtülü kadınların varlığı dikkat çekmektedir. Ashoob, Tara'nın ölen kocasının kardeşi olarak tanıtılmakta ve ataerkil düzenin bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Köy halkından yaşlı bir adamın, taziye töreni için hazırlık yaptığı esnada *“Her kim başka birinin kötülüğünü istiyorsa, o inançsızdır/kâfirdir”* söyleminde bulunmakta ve kameranın geçişi Ashoob'a yönelmektedir. Beyzayı'nın oluşturduğu mizansene bakıldığında, Ashoob'un yanındaki kadınların onun arkasında olduğu görülmekte ve fiziksel olarak Ashoob'tan küçük ve zayıf olduğu anlaşılmaktadır. Anlatıya ek olarak, ilerleyen sekanlarda, Ashoob'un köydeki en iyi odun kesicisi/kırcısı olduğu öğrenilmekte ve eril tahakküm ile örtüşen kırma, kesme, kopartma gibi eylemleri yetkinlik ile yerine getirdiği aktarılmaktadır.

Mezarlıkta Ashoob ve yanındaki kadınları görmesinin ardından ayrılan Tara, odun toplamak adına ormanda tek başına çalışmakta ve yanına onunla evlenmek isteyen Ghalich gelmektedir. Ghalich ile diyalog esnasındayken Tarih Adam'ın varlığını fark eden Tara, Tarih Adam'ın atını görmekte ve anlatı Tarih Adam ile Tara arasında şekillenmeye başlamaktadır. Tarih Adam'ın, Ghalich'i kast ederek, Tara'ya onu isteyip istemediğini sormaktadır. Tara ise bunun olabileceğini söylemekte, zira Ghalich'in kadınlara nasıl davranması gerektiğini bildiğini ifade etmektedir. İlgili söylem Tarih Adam'ı kızdırmakta ve Tarih Adam, Tara'ya “baştan çıkarıcı kadın”, “yılan gözlü” gibi kelimeler sarf etmektedir. Bu noktada, kadının cinselliğini yaşaması durumunun ataerkil söylem tarafından olumsuz bir biçimde değerlendirildiği anlamı ortaya çıkmakta ve herhangi bir olumsuz durumda eleştirilenin kadın olduğu dikkat çekmektedir. Wittig (2009: 197), kadına yönelik söylemlerin olumsuzluk hâlinin süreklilik teşkil etmesinden hareketle çözüm önerisi aramakta ve erkeklerin sınıfsal bir biçimde ve siyasi düzlemde bastırılması önerisini ortaya atmaktadır. Bu bağlamda “kadın” mitinin ortadan kaldırılması gerektiğini belirten Wittig (2009: 198), “kadınlar” kelimesine yönelmekte ve bunun toplumsal bir oluşum olduğuna dikkat çekmektedir. Sınıflı mücadelenin temelinde biyolojik cinsiyetlerin sonucunda üretilmiş kategorilerin varlığını reddeden Wittig (2009: 198), kadınlar olarak mücadelenin ve temsilin temelinde baştan çıkarıcılık gibi kadın

ile özdeşleşmiş mitlerin yıkılması gerektiğini savunmakta ve sınıflı mücadelenin tarihsel bağlamdan koparılmadan gerçekleşmesi gerektiğini açıklamaktadır. Buradan hareketle, Beyzayi'nin ataerkil ideolojiyi kadın aleyhine “konuşturuyor” olması, bir değerlendirmenin ve/veya eleştirinin oluşmasına olanak tanımakta ve kadınların -Ortadoğu perspektifinden bağımsız- sağlıklı bir biçimde temsil edilışinin kendileri ile ilintili -ve biyolojik cinsiyetler vasıtasıyla üretilmiş- mitlerin ortadan kaldırılmasıyla mümkün olabileceği anlamına zemin hazırlamaktadır. Anlatının beraberinde, Tarih Adam ile Tara'nın konuşmasında, Tarih Adam'ın Ghalich'i küçümsemediği paylaşılmakta ve emri altındaki adamlardan yalnızca biri olabileceği ifade edilmektedir. Tara'ya Ghalich'te ne bulduğunu soran Tarih Adam, Tara'dan “hayat” cevabını almakta ve Tara'nın kendisinde ne olduğunu sorduğunda ise “onur” karşılığını vermektedir. Kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi onur kavramı üzerinden değerlendiren Meetoo ve Mirza (2007: 188-189), kadınların bu kavramın taşıyıcısı ve bir sorun olduğu takdirde mağdur olan taraf olarak konumlandırıldıklarını belirtmekte ve erkeğin ise bu kavram adına savaş verdiğini ve hatta aksi durumda kadını kurban edebileceğini ifade etmektedirler. Bu noktadan hareketle, Beyzayi'nin oluşturduğu sahne düzeninde onur kavramının abartılı bir oyunculukla erkek lehine değerlendiriliyor olması ve kadının ise yaşam kavramına yönelmesi yine ataerkil düzene bir eleştiri olarak yorumlanmakta ve dolayısıyla kadınların bu kavramın hem nesnesi hem de kurbanı olabileceği anlamı ortaya çıkmaktadır.

Köy halkının taziye hazırlıkları yapmak adına -kutsal olarak değerlendirilebilecek- bir alanda toplandığının resmedildiği sahnede bir taziye oyunun sergilenmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Beyzayi sinemasında ulusal motiflerin öne çıkarılmak istenmesi iddiasından hareketle, Beyzayi'nin ulusal bilinç yaratmak adına sinemasında bu tarz mizansenlere yer verdiği düşünülmekte ve bunu tüm incelikleriyle meydana getirdiği kabul edilmektedir. Chelkowski (1977: 38), İran tiyatrosunun oluşumuna büyük ölçüde zemin hazırlayan taziyelerin önemine değinmekte ve ulusal bir görsel sanat bilincinin oluşmasındaki konumuna dikkat çekmektedir. Buna göre, taziye ritüelleri, İran'daki yönetim biçimi değişse de varlığını koruduğu görülmekte ve halkın ciddi bir kesiminin oyunlara katıldığı anlaşılmaktadır. Taziyelerin sahne akışı, müzik ve kostüm bakımından bir bütüne sahip olduğunu aktaran Chelkowski (1977: 38), protagonistlerin yeşil ve beyaz ağırlıklı kıyafetleri giydiğini belirtmekte ve bunun karşısında antagonistlerin ise kırmızı ağırlıklı kıyafetleri giyme durumlarının olduğundan söz etmektedir. Sahne akışında yapımcıların deneyimsiz oyunculara ve çocuklara replik bakımından destek olduğunu dile getiren Chelkowski (1977: 39), akışın da yine yapımcıların ve oyuncuların istekleri doğrultusunda değiştirilebildiğini söylemektedir.

Beyzayi'nin bu bağlamda taziyelere anlatısında yer vermesi, İran'daki ulusal köklere dönme gerekliliğinin bir sembolü olarak yorumlanmaktadır. Taziyelerin oluşumunda dikkat çeken noktanın kadınların izleyici olarak yer almasının yanında oyuna doğrudan dahil olmaması şeklinde belirginleşmekte ve aktarılan maskülen yapıda kadın temsilleri olmasının eril yapı tarafından engellendiği anlamını ortaya çıkartmaktadır.

Ghalich'in Tara'nın yanına gittiği sekansın öncesinde, taziye sunumunun gerçekleştiği alanın yakınlarında, Tara ile Tarih Adam'ın diyalogu aktarılmaktadır. İlgili sekansta Tarih Adam'ın Tara'ya daha önce kendisinin ve ordusunun dahil olduğu savaşın geçtiği mekanı göstermekte ve ona aslında İran tarihinde bilinmeyen noktaları aktardığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Tara'nın gerçek tarihe ve tarihi değerlere ulaşmak adına ön plana çıkarıldığı dikkat çekmekte ve nitekim, ilerleyen sekanslarda, Tarih Adam'ın ordusuyla ve kendisiyle ilgili bilgilerin tarih kitaplarında yer alamayacağını söylemesi yine Beyzayi'nin bir sanat icra edilirken tarih bağlamından kopukluk yaşanmasına tepki geliştirmesi olarak tahmin edilmektedir. Anlatıya geri dönüldüğünde ise, Tara ile Ghalich arasında bir diyalogun varlığı dikkat çekmekte ve Ghalich, Tara'nın kendisini değil de bir başkasını sevdiğini iddia etmektedir. Ashoob'un Tara ile ilişkisi olduğunu düşünen Ghalich, Tarih Adam'ın varlığından haberdar olmadığı/olamadığı için böyle bir çıkarımda bulunmakta ve yakındaki en büyük tehlike olan Ashoob'a yönelmektedir. Tara'nın süreç içerisinde kendisini kandırdığını ve ailesinin, Tara için, "başka birisini seviyor" olduğunu söylemesi ve beraberinde Tara'yı sorgulama hâli, eril tahakkümün güç gösterisi olarak yorumlanmakta ve kadının kendini gerçekleştirmesi sürecinde ataerkil düzenin daimi bir sorun teşkil edebileceği anlamını ortaya çıkartmaktadır. Zira Tara'nın varlığı ataerkil düzenin idealize edilmiş kadın formundan farklılık göstermekte ve ataerkil düzenin tezahürleri her fırsatta Tara'yı idealize etmeye çalışmaktadırlar.

Çocuklarının kaybolduğunu öğrenen Tara, Ashoob karşı karşıya gelmekte ve kameranın her ikisine de eşit mesafede kaldığı ve bu esnada Tara'nın başında örtü olmadığı dikkat çekmektedir. Kadının temsilinde erkek ile birlikte bulunduğu konumda eşit mesafe olgusuna dikkat çeken Beyzayi, politik bir kamera ölçeğini kullanmakta ve kadının sinemadaki temsilini erkek ile eşit ölçüde kullanılması gerektiğini vurgulamaktadır. Ryan ve Kellner'in (2010: 218) klasik anlatı sinemasından esinlenerek geliştirdikleri anlatılarında, ataerkil anlatı düzeyine karşılık gelen klasik anlatının kadını duygusal, eve bağımlı ve kapalı bir biçimde şekillendirdiğini belirtmekte ve kadını erkeğin arzuların nesnesi olarak ürettiğini ifade etmektedirler. Erkekler tarafından üretilen dünyayı kavramakta sorun yaşayan/yaşıyor gibi gösterilen kadının dış dünya ile bağ kurmasının zorlaştırıldığını belirten Ryan ve Kellner

(2010: 219), kadınların bu bağlamda, sınırları ihlal eden kural yıkıcılar olarak temsil edildiklerinin altını çizmektedirler. Beyzayı'nın oluşturduğu mizansen, klasik anlatıya karşı ve bundan etkilenen İslamlaştırılmış sinemaya karşı bir tepki mahiyetinde yorumlanmakta ve kadın temelli bir anlatının temsilinde eşitlik olgusuna dikkat çekilmek istendiği görülmektedir.

Tara'nın Ashoob ile karşılaştığı ve sonrasında onun aşkına karşılık vermediği sekansın ardından, Ashoob'un köyden ayrılmak için hareket ettiği görülmekte arkadan *vâveylâ* sesleri duyulmaktadır. *Vâveylâ* kelimesinin Farsça'da çığlık, yakarış, yazık, eyvah anlamlarına karşılık gelmesinden hareketle, Tara'nın duruşu ataerkil ideolojinin zedelenmesi adına önem teşkil ettiği anlamını yaratmakta ve karşı koyuş hâlinin temsil sürecindeki önemini açığa çıkartmaktadır. Anlatıya ek olarak, Ashoob'un köyü terk etmesi esnasında kadınların ayaklarının çıplak olduğuna -bir kamera açısıyla- vurgu yapılmakta, yine aynı vurgunun erkeklerin ayaklarına yapıldığında ise ayakkabıların olduğu -ve hatta atların bile toynaklarında nalların olduğu- dikkat çekmektedir. Ataerkil ideolojinin kadını konumlandırış sürecine iyi bir örnek teşkil eden sekansta, erkeklerin ve hatta hayvanların kadından ön plana çıkarılması ve ekstra değer verilmesi, kadınların ataerkil ideoloji altında temsil edilmesinin zorluğunu ortaya çıkartmaktadır.

Filmin son sahnelerine gelindiğinde, Tara'nın Tarih Adam ile konuştuğu görülmekte ve yine kılıç ögesi anlatının merkezini oluşturmaktadır. Tarih Adam'a kılıcı veren Tara, böylelikle onun tarih öncesi döneme geri döneceğini düşünmekte, ancak kendisine aşık olduğunu ve bu yüzden dönemediğini öğrenmektedir. Tarih Adam'ın söylediklerine inanmayan Tara, Tarih Adam'ın bahsettiği ordunun denizden çıkmasıyla şaşırmakta ve ona artık inandığını söylemektedir. Tarih Adam'ın Tara'ya kendisini azat etmesini ve sevgisini kendisinden korumasını söylemesi, yine anlatıyı yönlendirenin Tara olduğunu göstermekte ve herhangi bir diğer kahramana ihtiyaç duymadan Tara'yı ön plana çıkartmaktadır. Ryan ve Lenos (2014: 231), toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden şekillendirdikleri çalışmalarında, klasik anlatı yapısının kadını ve erkeği kategorize ettiğini belirtmekte ve bu anlatının kültürel dokuları yeniden üreterek kadını ikinci pozisyonda konumlandığını ifade etmektedirler. Klasik anlatı çerçevesinde ahlaklı kadının yerini bildiği ve hiyerarşiyi tanıdığını dile getiren Ryan ve Lenos (2014: 231), "ahlaksız" kadının ise bireyselliğe, bağımsızlığa ve kişisel güce - Tara, bu bağlamda, klasik anlatının ahlaksız kadını olarak üretilmek istenmekte, ancak Beyzayı'nın anlatısında klasik anlatının düzenekleriyle karşı bir anlatı yaratılmaktadır- ulaşmak adına çaba sarf ettiğini aktarmaktadırlar. Gerçek dünya üzerinde ne kadınların bu kadar kırılğan, kişilere bağımlı ve edilgen olduğunu ne de erkeklerin bağımsız, kendine yeten

ve kararlı kimseler olduğunu paylaşan Ryan ve Lenos (2014: 232), sinematik anlatının bu yapıları gerçek gibi sunarak ve kültürel değerlerle perçinleyerek toplumsal düzenin sürekliliğine katkı yaptığını söylemekte ve yapay bir temsile yol açtığını ifade etmektedirler. Beyzayi'nin anlatısına dönüldüğünde, Tarih Adam'ın her ne kadar savaşa hazır ve onur için mücadele veren bir olsa da Tara'ya bağımlılık duyması ve Tara'dan kendisini azat etmesini istemesi sinemadaki temsil edilen ataerkil erkeklik modelinin gerçeklik bağlamından koparılmış olmasına karşılık gelmektedir. Keza Tara'nın da -söyledikleri üzere- yediği her lokma yemek/ekmek için mücadele vermiş olması ve yine kimseye merhamet etmek istememesi, bağımlı kalmaktan kaçınması gibi unsurlar yine sinematik yanlış temsile tepki olarak yorumlanmaktadır.

Tara'nın idealize edilmek istenen kadın kavramından uzak bir anlatının içerisinde olduğunun gösterildiği sahnede, Tarih Adam ile bir ilişki yaşamaya karar veren Tara, Tarih Adam'ın çocukların ne olacağına dair sorduğu soruya onları Ghalich'e bırakabileceğini ve onun çocuklara iyi bakabileceğini aktarmaktadır. İdealize edilmiş/edilmek istenen kadının çocuklarını ön plana alarak yaşamak istediği aşkı yaşayamaması, İslamileştirilmiş İran sinemasında sıklıkla görülen bir unsur olmasına karşın Beyzayi sinemasında bunun yok sayılması ve kadının temsiline bütünüyle olanak sağlaması, rejimin ideolojisi altında üretilen sinemaya bir tepki olarak düşünülmekte ve nitekim, kadının aşkının peşinden gitmesi ve çocuklarını geride bırakması klasik anlatının anne figüründen oldukça farklılıklar içermektedir.

Sonuç itibarıyla, Beyzayi'nin Tara merkezinde geliştirdiği sinematik anlatısında hem kadının ön planda olması hem de mitik anlatıyla birlikte kadının kahramanlığının biricikleştirilmesi alışılmış anlatı tekniklerinin dışına çıkmakta ve ataerkil ideolojinin bakışına bir tepki olarak yorumlanmaktadır. Tara'nın erkekler tarafından istenmesine ve arzulanmasına karşın hayatına yön verebiliyor ve herhangi bir bağımlılığa ihtiyaç duymuyor oluşu çeşitli sekanslarla desteklenmekte ve İranlı bir kadından ziyade, evrensel bir kadının temsilini ortaya çıkartmaktadır. Özetle, Beyzayi'nin anlatısında eril kodların unsurlarının karşı anlatıda kullanıldığı anlaşılmaktadır ve başta gerçeklik kavramına, ardından ise zaman kavramına bir meydan okuma dikkat çekmektedir. Toplumsal normların idealize edilmiş kadın mitini sürekli bir biçimde yeniden üretmesi ve bunu görsel sanatlar ile destekler hâle gelmesi, yine Beyzayi'nin karşı çıktığı bir durum olarak görülmekte ve hem ulusal motifleri hem de ulusun içerisinde barınan gerçekleri açığa çıkartmak adına sinematik bir tutumla politize edilmektedir. Tara'nın diğer kadınlardan her daim farklı olduğunu gösteren Beyzayi, eril

tahakkümün oluşturduğu kadınlara da anlatısında yer vermekte ve izlerkitleye doğru bir temsil için gerekli unsurların neler olabileceği konusunda bir ipucu sunmaktadır.

4.3.2. *Bashu, Gharibeye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı) Filminin Analizi – 1989

Behram Beyzayi'nin 1989 yılında gösterime hazırlayabildiği -çeşitli durumlardan dolayı Beyzayi sansür ile mücadele etmekte ve devrim öncesi İran'da çektiği filmlerin etkisi devrim sonrasında da hissedilmektedir- filmde, İran-Irak savaşına bir gönderme bulunmakta, ancak net bir tarih verilmemektedir. Bunun ulusal rejim ile bağı olduğu düşünülmekte ve nitekim zaman-mekan bağlamından koparılarak bir anlatı tercih edilmektedir. Anlatının merkezlerinden biri olan Bashu, savaştan dolayı İran'ın güneybatısında bulunan bir köyden kuzeye doğru -bir kamyon kasasına binerek, ancak güzergâhı ve varış noktasından haberi olmadan- hareket etmekte ve savaşın tehlikesinden uzaklaşmaktadır, zira bulunduğu bölgede savaşa dair bir göstergeye ulaşamamaktadır. Anlatının diğer bir merkezine karşılık gelen Naii, eşinden bağımsız bir sembolik güce sahip olarak sunulmakta -olay örgüsü içerisinde kocasının iş aramak adına köyden ayrıldığı aktarılmaktadır- ve iki çocuğuyla birlikte hayatını idame ettirmeye çalışmaktadır. Bashu ve Naii bir rastlantı sonucu bir araya gelmekte ve birbirlerine uyum sağlamaları sonucu aralarında mitik bir bağ oluşmaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, Bashu ile Naii'nin aynı dili konuşmuyor olmaları yönünde gösterilmektedir. Sözel bir iletişimin var olmayışının -Naii'nin sonrasında Bashu için, söylediği altı kelimedenden sadece üçünü anlayabiliyorum deyişi, söyledikleri durumu ispatlar niteliktedir- mitik bağın oluşmasına destek sağladığı düşünülmekte ve biyolojik anlamda Naii'den doğmayan Bashu'nun mitik anlatı özelinde Naii tarafından “yeniden dünyaya getirildiği” aktarılmaktadır. Naii'nin ataerkil otoritenin aleyhinde varoluş mücadelesinin aktarıldığı filmde, eşinden bağımsız oluşu ve köylülerin olumsuz söylemlerine karşı tek başına kalmasına rağmen direniş göstermesi değerli kabul edilmekte ve Beyzayi'nin ataerkil söyleme karşı bir söylem geliştirerek -Beyzayi bunu yaparken ataerkil kodlardan sıklıkla yararlanmakta ve bir “ayna” vasıtası gördüğü anlatımını kadın miti üzerinden yeniden üretilmektedir- ana akım ideolojiye meydan okuması onu çağdaşlarından farklı kılmaktadır.

Savaş hâli ve beraberinde erkeklerin mücadelesi anlatıda dikkat çeken bir unsur olarak belirmektedir. Nitekim filmin başlarındaki sekanslarda patlamalar görülmekte ve erkeklerin savaş ile ilgili konuştukları aktarılmaktadır. Bourdieu (2015: 45), savaş ile ilgili gelişmeleri eril tahakküm kavramı ile ilişkilendirmekte ve bunun altında toplumsal düzene ilişkin pratiklerin eril ve dişil olarak kategorize edilmesinin olduğunu ifade etmektedir. Erkeğin, bu bağlamda, kamusal olarak nitelendirildiğini aktaran Bourdieu (2015: 45), resmi ve tehlikeli

işlerin -hayatın olağan akışında kopmalara sebep olacak türden- erkeklerle özdeşleştirildiğini dile getirmekte ve öldürme, savaşa gitme ve saban kullanma/hasata gitme gibi “görevlerin” erkeklere verildiğini açıklamaktadır. Bunun yanında kadının özel alanda bırakıldığını söyleyen Bourdieu (2015: 68), nitelik olarak olumsuz eylemlerle ilişkilendirilen kadının görünmez ve utanç verici işlerle sınırlandırıldığını vurgulamakta ve köken araştırması yapıldığında bunun eril tahakkümün mitik anlatısından kaynaklandığını belirtmektedir. Mitik anlatının sürekliliğine atıfta bulunan Bourdieu (2015: 68), kadının bu doğrultuda kısıtlı bir dünyanın içine sıkıştırıldığını paylaşmakta ve alçak, eksik, değersiz ve bayağı olanlarla yeniden üretilmek istendiğini açıklamaktadır. Anlatısını çeşitlendiren Bourdieu (2015: 102), şeref kavramı üzerinden biyolojik cinsiyetlerin kategorizasyonunu ele almakta ve şerefın erkeğin niteliklerindeki -yapay- önemine dikkat çekmektedir. Erkeklik sürecinde şeref mücadelesinin bir görev olarak algılandığını -veya algılatıldığını- belirten Bourdieu (2015: 102), kadının niteliklerinde şerefın negatif bir kavrama karşılık geldiğini söylemekte ve genellikle kaybedilen ve/veya korunan bir öge olduğunu söylemektedir. Erkeklerin “gerçek bir erkek” olmak adına gösterdikleri bu cesaret örneği hâl, kadınlarda kırılğanlık ile açıklanmakta ve bekâret ile sadakât kavramları ile yeniden üretilmektedir. Sonuç olarak savaş olgusunu bir oyun hâline indirgeyen ve bunu erkeklerle bağdaştıran Bourdieu (2015: 103), toplumsal kodlamaların erkeği savaşa hazırladığını dile getirmekte ve bunun *libido dominandi*’ye doğrudan etki ettiğini ifade etmektedir. Kadınların ise, toplumsal kodlamaların sonucu olarak, çocuksu eylemlerle ilişkili olduğunu belirten Bourdieu (2015: 103), biyolojik cinsiyete dayalı yabancılaşma hâlinin kadının temsiline zarar verdiğini düşünmekte ve bu süreçte erkeklerin “iktidar oyunlarını seven” kadınların ise “iktidar oyunlarını sevenleri seven” bir biçimde kategorize edilerek sınıflara ayrılmasının eril tahakkümün bir sonucu olduğu iddiasında bulunmaktadır. İlgili sekanslar incelendiğinde -savaş hakkında konuşulan konular ve konunun merkezindeki erkekler, Naii’nin yaşadığı köyde genç erkeğin olmayışı ve devrimde aktif rol üstlenen kadının savaş sürecinde, siyasi-dini tutum gereği, evde kalması, savaştaki patlamalara benzer patlamaların yine erkekler tarafından yapılması gibi- Bourdieu’nun anlatısına benzer ölçüde verilerin varlığı dikkat çekmekte ve biyolojik cinsiyet unsurlarının normlarla yeniden üretildiği düşünülmektedir. Naii’nin köyünde kalması bahsedilen çıkarıma örnek teşkil etmektedir.

Anlatıya yön veren Naii’nin ortaya çıkışı filmin başlangıç sahnelerine karşılık gelmekte ve Naii’nin sunumu esnasında kameranın yönü ve çekim ölçeği dikkat çekmektedir. Yakın bir baş çekim üzerinden çerçevelendirilen ve kameraya doğru bakan Naii, devrim sonrası İran sinemasının İslamileştirilme sonucu oluşan kültlerine karşı bir direniş sembolü

olarak yorumlanmakta ve kadının ulusal sinema anlayışındaki sembolik konumunun yeniden düşünülmesine zemin hazırlamaktadır. Naficy (1991: 33) bu durumu İslamlaştırma sürecinin örtünme ve –karşıt anlam olarak yorumlanan- açılma kavramları ile ele almakta ve gözler/bakış üzerinden anlatısını şekillendirmektedir. Birincil anlamda, gözlerin diğer organlar gibi –Naficy burada kulak örneğini vermektedir- pasif olmadığına ve doğal olarak saldırganlık niteliğini taşıdığına dair inancın varlığına dikkat çeken Naficy (1991: 33), bakmanın gözler vasıtasıyla tecavüze yol açacağına dair dini bir söyleme atıfta bulunmakta ve sinematik anlamda bakışın ideolojikleştirilmesine dikkat çekmektedir. İkinci olarak, kadınların cinselliğine yönelik tutumun İslamileştirilme sürecinde abartıldığını belirten Naficy (1991: 34), kadına bakış anlamında bir sınır koyulmadığından hareketle, erkek eliyle oluşturulmuş bu durumun toplumun tamamına ahlaki yolsuzluğa olanak sağlayabilecek olmasına değinmekte, ancak bu durumun mümkün olmayışından dolayı İslamileştirme sürecinin kadının olumsuz temsiline yol açtığını düşünmektedir. Son olarak, erkeklerin - kadınlarla kıyasla- cinsel anlamda eksikliğine yönelik bir tutumun bakışı yönlendirdiğini ifade eden Naficy (1991: 34), erkeğe doğrudan bakmanın herhangi bir cinsel aktivite ile örtüşmeyeceğini belirtmekte, ancak buna rağmen bakışın aleyhinde sınırlandırılanın kadın olduğunu söylemektedir. Bu söylemlerden hareketle, Naii'nin delici bakışlarla kameraya doğru bakıyor ve gözlerinin ön plana çıkarılıyor olması bakışın ideolojik anlatımına karşıt bir ideoloji olarak düşünülmekte ve Beyzayi'nin maskülen yapıyı –kadın lehine ters çevirerek- erkeğe doğru yönelttiğini göstermektedir.

Naii'nin iki çocuğu ile beraber -kız olanı Golbesar, erkek olanı Ooshin- hayatını sürdürdüğü aktarılan filmde baba figürüne rastlanmamaktadır. Babanın söylem temelinde yer aldığı görülmekte ve sembolik bir anlatıya karşılık geldiği düşünülmekte, ancak fiili bir varlığı yer almamaktadır. Bu süreçte iki çocuğuyla ilgilenen Naii, ekinlerin hasatları ile ilgilenmekte, bahçesindeki hayvanları beslemekte ve diğer kas gücü gerektiren işleri üstlenmektedir. Beyzayi'nin sinematik anlatısı ele alındığında yine bu tutumun karşıt anlatı ile örtüştüğü düşünülmekte ve erkeğin sembolik gücünden bağımsız olan bir kadının, pekâlâ, hayatını başarılı bir biçimde idame ettirebileceği aktarılmaktadır. Eyvazi'nin (2011) çalışmasına bakıldığında, Beyzayi'nin kadınları/kadın oyuncularını hakkında genel çıkarımlarda bulunmakta, adalete uygun düşmeyen ve normlarla birlikte oluşturulan hakikatlere maruz kalan kadının doğru bir temsil adına mücadele verdiği ele alınmaktadır. Beyzayi'nin filmlerinde yer alan kadınların ataerkil ideolojiye direniş göstermek adına yeniden üretildiğini belirten Eyvazi (2011), kadınların dünyanın şiddetine karşı bir tür bilgelik biçiminde olan içsel bir savunma mekanizması gösterdiğini ifade etmekte ve ruhlarında yer alan doğal gücün

bu bağlamda öne çıkarıldığını paylaşmaktadır. Beyzayi'nin kadınların pozitif temsillerine olanak sağladığını belirten Eyvazi (2011), ataerkil bir toplumda kadınsı kimliğin bulunması konusunda Beyzayi'nin geliştirdiği söylemi desteklemekte ve mitik anlatının bu söylemdeki önemine dikkat çekmektedir.

Naii'nin merkezinde gelişen anlatıda, Naii'nin kutsal kadın mitleriyle örtüştüğü/örtüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Filmin ilerleyen sekanslarında yabancı olan Bashu'nun kaderi, bir şekilde, Naii ile örtüşmekte ve Naii'nin onu korumasıyla anlatı şekillenmektedir. Tanımadığı bir kişi olan Bashu'ya ekmek uzatan Naii, sonrasında Bashu'nun kendisini takip etmesi sonucunda, ona başka yiyecekler de sunmakta ve yanından uzaklaşmaktadır. Anlatının dışında, Naii'nin doğadaki diğer canlılarla “iletişim kurabildiği/kurduğunu sandığı” aktarılmakta -Bashu'yu kovalayan köpeği bir şekilde uzaklaştırması, gökyüzündeki yırtıcı kuşla konuşması, tavuklarla ve atlarla benzer sesler çıkararak yine iletişim kurduğunu düşünmesi gibi- ve yine bir şekilde bu canlıları besleyebildiği paylaşılmaktadır. Bu bağlamda Naii'nin, bahsedilen sekanslardaki aktarımdan hareketle, Doğa Ana/Toprak Ana mitlerine karşılık geldiği düşünülmekte ve Beyzayi sinemasındaki güçlü kadın karakterin mitik unsurlarla yeniden üretildiği savı desteklenmektedir. Anlatıyı güçlendirebilmek adına, Naii'nin bir taş değirmeniyle buğday öğüttüğü ve ardından bir kâse pirinç lapasını Bashu'ya verdiği sekansa bakıldığında aralarındaki mitik bağın başlangıç evresinde olduğu dikkat çekmektedir. Pirincin ve buğdayın toprakla olan doğrudan bağı düşünüldüğünde ve Naii'nin bunu –herhangi bir karşılık beklemeksizin- Bashu'ya verdiği gösterildiğinde, doğadaki unsurları yine doğadaki başka bir canlının yararına kullanımından dolayı, Naii'nin Doğa Ana/Toprak Ana'ya karşılık geldiği savı çeşitli unsurlarla ortaya çıkarılmaktadır.

Sürece ek olarak, savaş sırasında meydana gelen patlamada hayatını kaybeden Bashu'nun annesi sıklıkla Naii ile birlikte gösterilmekte (gösterim bir sanrıdan ibaret olmakta ve Bashu tarafından üretilmektedir) ve aslında kadının –kuzeyde veya güneyde- gelişen bu olumsuz durum karşısındaki konumu tartışmaya açılmaktadır. Kadının konumu ve savaşın getirdiği özel durum Rahimieh (2002: 242) tarafından ele alınmakta ve ulusçuluk bağlamı üzerinden değerlendirilmektedir. Naii'nin söylemleri üzerinden, kadınların kendileri hakkında nasıl konuştuklarına değinilmekte ve kadının dil ile mekân arasındaki kopuk bağlamına atıfta bulunmaktadır. Bashu'nun yabancı olduğu düşünüldüğünde, Naii'nin de toplumsal normlar gereği öteki/yabancı/olumsuz olarak kodlandığını belirten Rahimieh (2002: 243), aralarında kurulan mitik bağın esasında benzerlikten kaynaklandığını ifade etmekte ve kadınların da ulusçuluk düşüncesi gereği dilden ve bağlamdan kopararak farklı bir alana kapatıldığını

söylemektedir. Özetle dil üzerinden bir anlatı geliştirerek ataerkil düzenin söylemlerinin çözümlenmesi hedeflenmekte, Naii'nin Bashu'yu tanımlandırmaya çalıştığı sahneye atıfta bulunulmakta ve “Babam beni Naii diye çağırır” söyleminin eril boyutuna değinmektedir. Tanımlama sürecine babanın sosyal düzene ve dilbilime ilişkin baskın rolüne –istemeden de olsa- değinen Naii, çocuklarını Bashu'ya tanıtırken “Onun adı Golbesar, diğeri ise Ooshin” söylemini geliştirmekte ve Ooshin'i uzak olan şeklinde niteleyerek babaya ait olan söylemsel otoritenin sınırlarını esnetmekte ve otoriteyi kendi lehine yeniden üretmektedir. Rahimieh (2002: 243), bu çıkarıma farklı açıdan yaklaşmakta, Naii'nin ataerkil otoriteyi tanımasının ardından kendini tanıttığını ve sonrasında kişileri kategorize ettiğini ve böylelikle ataerkil ideolojiyi yeniden ürettiği yorumunu katmaktadır. Naii'nin –kızının ve sonrasında görüncesinin kendilerine tuttuğu aynadan hareketle- var olma adına ataerkil kodların gerekliliğine atıfta bulunmakta, ancak bu ayna vasıtasıyla hâkim ideolojinin yarattığı bayağı durumu kendilerine yansıtarak bir eleştiri geliştirdiği düşünülmektedir.

Hikayedeki en belirgin antagonist olarak nitelendirilen ve Naii'nin kocasının ağabeyi olan köyün bakkalı, Bashu'nun varlığına karşı çıkmakta ve ailenin maddi sorunlarını öne sürerek Naii ile Bashu arasındaki bağın önüne geçmeyi hedeflemektedir. Söylem itibarıyla ataerkil düzenin somutlaştırılmış ve bedene indirgenmiş hâli olduğu düşünülen bakkalın/kişinin, Bashu'nun bakışlarından rahatsız olması ve onu bir tehdit olarak algılaması, İslami rejimin otoriter tutumun tehlikeye girdiğini düşünmesi anında verebileceği tepkilerin örnekleri/öncülleri olarak yorumlanmakta ve Naii'nin Bashu'yu savunması durumunun da öteki olarak kategorize edilmiş bireylerin ortak bilinç hâline karşılık geldiği düşünülmektedir. Ek olarak, bakkalın Naii'ye Bashu'nun kendisinin akrabası olup olmadığını sorduğunda Naii'nin hiç akrabası olmadığı yanıtını vermesini iki farklı biçimde değerlendirilmektedir. Birinci olarak, Bashu'nun ten renginin “alışılmışın dışında ve ötekiliğe müsait” bir biçimde algılanıyor oluşu onu küçümseme eylemi ile birleştirmekte ve Naii'ye yöneltilen soru eylemi yeniden üretmektedir. Connell (1998: 247-249), belirgin bu tutumu hegemonik erkeklik kavramı ile açıklamakta ve kavramın kamusalılığı üzerinden söylemini geliştirmekte ve kavramı heteroseksist bir yaklaşımın ürünü olarak tanımlamaktadır. Buna göre, hegemonik erkeklik kavramı, heteroseksüel yönelimle ilgili açıklamaları, kadın düşmanlığına yönelik açıklamaları ve şiddete yönelik açıklamaları titizlikle bünyesinde barındırmaktadır. Bakkalın geliştirdiği ataerkil söylemi, bu bağlamda, hegemonik erkeklik ile açıklamak yerinde kabul edilmektedir. Zira içerisinde hem kadına yönelik bir düşmanlığın varlığı bulunmakta hem de - Bashu'ya yönelik- bir şiddet unsuru yer almaktadır. İkinci olarak, Naii'nin akrabasının olmadığını dile getirişi hem Naii karakterinin mitik-kutsal bağı ile örtüşmekte -Meryem

Ana'da olduğu gibi- hem de ataerkil dzenin heteroseksist tutumunun reddi şeklinde yorumlanmaktadır.

Köylülerin Naii'nin evine geldiklerinin resmedildiği sekansta, ele alınan ziyaretin Bashu'nun misafirliğinden kaynaklandığını ifade edilmekte ve köylülerin bu misafirlikten rahatsız oldukları dile getirilmektedir. Köylülerin geliştirdiği olumsuz söylemlerin ve yarattıkları kaotik ortamın Bashu'yu hastalandırdığını gören Naii'nin evine gelen herkesi kovması dikkat çekmekte ve annelik figüründen kaynaklanan değerin yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Naii tarafından gerçekleştirilen bu çıkışın yine erkeğin olmaması ile örtüştüğu yorumu ortaya çıkmakta ve kadının, erkeğin yokluğuunda, inisiyatif alarak karşıt söylem geliştirebileceğini göstermektedir. Chodorow (1978: 208) bu durumu annelik içgüdüğü ve temsili ile yorumlamakta ve kadınların anneliği durumunun çocuklara karşı sürekli bir sorumluluk taşıması sonucunu yarattığını ifade etmektedir. Ek olarak Chodorow (1978: 208), erkeğin, normlar vasıtasıyla, kısıtlandığını -veya kadının kısıtlanarak erkeğin kendisini konu dışında bıraktığını- ve dolayısıyla tüm görünür yükün kadının üzerinde kaldığını açıklamaktadır. Bahsedilen durumun toplumsal cinsiyet örüntülerini barındırdığını belirten Chodorow (1978: 208), kadınların doğum yapmak ve ev içi emeğe sahip olmak ile özdeşleştirildiğini ve böylelikle erkek egemen yapının psikolojik varyasyonlarının kadın bedeni üzerinden yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Chodorow'un (1978: 208) anlatısına ek olarak, Naii'nin başlangıçta Bashu'ya karşı olumsuz ve hatta ırkçı bir tutuma sahip olduğu görülmekte, ancak sonrasında -içgüdüsel olarak sunulan eylemin- Bashu'nun kabullenilerek aileye dahil olduğu anlaşılmaktadır. Naii hakkında ataerkil düzendeki klasik anne yorumunda bulunmanın eksik kalacağı düşünölmekte ve Naii'nin aslında ataerkil kültür içerisinde üretilen bir anne-kadın olduğuunun üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla başlangıçta misafirlere verilen tepkinin ataerkil düzene direniş göstermekten çok toplumsal cinsiyet normlarının tetiklediği içgüdüsel durumlardan kaynaklandığını düşünölmekte, ancak sonrasındaki ilişkilerin bireysel - aşamalarla kolektif hâle gelen- direniş ürünü olduğu kanısında bulunulmaktadır.

Hastalık unsuru, Naii ile Bashu arasındaki bağlardan biri olarak kabul edilmektedir. Nitekim misafirlerin Bashu'ya aşırı bir biçimde yüklenmesinden dolayı hastalanan Bashu için ilk destek Naii'den gelmekte ve köyde bir doktor arayışı süreci izleyicilere aktarılmaktadır. Burada dikkat çeken nokta, doktorun erkek olduğu ve sonrasında Naii'nin kocasına gönderdiği mektupların yine aynı kişi tarafından yazıldığı yönündedir. Erkeğin bilgiye ve - anlatıdan dolayı- iyileştirme yetisine sahip olduğu gösterilmekte ve Naii'nin bu yetilerden mahrum bırakıldığı paylaşılmaktadır. Sancar (2009: 45), süreci kız ve erkek çocuklarının eğitim hayatına girişlerinde karşılaştıkları farklılıklara indirgemekte ve eğitimin kademeli

anlayışına atıfta bulunarak, statü bağlamında üst kademelere yükselişin temellerinden olan eğitimin erkeğe tanıdığı avantajlara değinmekte ve hiyerarşik yapılar ile dışlanmaların toplumsal cinsiyet örüntülerin oluşmasına olanak sağladığını belirtmektedir. Erkeğin sınıf gücünü elinde bulunduran grup olduğu belirtilen çalışmada hem bireysel hem de kolektif anlamda aktörleşen erkeğin toplumsal cinsiyet kategorileri sonucu oluşan mülkiyet hakkını da elinde bulundurduğunu söylenmekte ve bunun sonucunda -erkeğin- eğitim temelli sınıf/statü atlama sürecinin birincil yararlanıcısı olarak konumlandırıldığını vurgulamaktadır. Soy kavramının bu bağlamda önemine dikkat çeken Sancar (2009: 45), mesleklerin de soy kavramından etkilendiğini açıklamakta ve erkekten erkeğe bir meslek devriminin olduğunu paylaşmaktadır. Anlatısını kamusalıktan üzerinden biçimlendiren Sancar (2009: 46), statü ve sınıf durumlarının erkeğin lehine gelişmesinden hareketle, kadının kamusal alandaki temsilinin var olan erkek üzerinden gerçekleştiğini belirtmekte ve dolayısıyla kadınların kamusal alandaki temsilinin nadiren bireysel bir çabanın ürünü olabileceğini açıklamaktadır. Sonuç itibarıyla, Sancar (2009: 46), eğitimin temsil sürecine doğrudan katkı yaptığını belirtmekte ve üst sınıflara erişim sürecindeki prensipli mesleklerin erkeğin tekelinde bulunduğunu dile getirmektedir. Naii'nin okuryazar olmayışı veya Bashu'nun hastalığı karşısında telaşa kapılıp çözüm üretemeyişi, yardım talebinde bulunduğu erkeğin ise Naii'nin durumuna zıt bir biçimde konumlandırılışı ve köyde saygı görüşü ataerkil düzenin eğitim alanındaki eşitsizliği ile yorumlanmakta ve bu durum Beyzayi'nin geliştirdiği karşıt anlatı üzerinden yeniden üretilmektedir. Beyzayi'nin oluşturduğu bu anlam örgüsü her ne kadar maskülen yapıyı destekliyor görünse de genelde biyolojik cinsiyet üzerinden oluşturulan kategorizasyona özelde ise devrim öncesi Şah rejiminin politikalarına ve devrin sonrası İslamlaştırılmış rejimin kadını yoksun bırakmasına bir tepki olarak yorumlanmaktadır. Zira her iki rejimin tutumu değişiklik taşısa da erkek temelli yapılarının değişmediği dikkat çekmekte ve kadının, daimi bir biçimde, yapının nesnesi olarak yeniden üretildiği görülmektedir. Nitekim Dabashi'nin (2013: 103) anlatısı incelendiğinde, Naii'nin yapısını oluşturan etmenlerin başında köyün geldiği aktarılmakta ve onun maddeci imgeleminin altında köylünün genelleyici söylemlerinin olduğu paylaşılmaktadır.

Naii'nin yataktan kalkarken başının örtülü olduğunun gösterildiği sahnede bir eleştiri unsurunun belirginliği -ataerkil ideolojinin sinematik bakışa sahip olduğu düşünülmekte ve kadının “erkek eliyle” bakıştan korunmak istendiği anlaşılmaktadır- dikkat çekmektedir. İslam kurallarına göre kadının ev içerisinde başını örtmesi herhangi bir zorunluluğa bağlı olmamakta ve evde olan kişinin genellikle kadın ile akrabalık bağı bulunan erkekler olabileceği düşünülerek bu konunun yorumlandığı bilinmektedir. Ancak Naii'nin yataktan

kalkışı esnasında -evde kocasının dahi olmadığı düşünülürken- baş örtülü oluşu bakışın ataerkil niteliğine ve devrim sonrası İran sinemasının kurallar bakımından mantık ile örtüşmeyecek düzeyde yaptırımlar geliştirmesine bir tepki olarak anlaşılmaktadır. Mernissi (2014: 37)'nin çalışması incelendiğinde, kadınların örtünmesi ile ilgili açık ve örtük anlamlandırmaların varlığının belirginleştiği görülmekte ve İslam'ın kadın ile ilgili çıkarımlarda ikili bir anlayış üzerinden -sıklıkla kadının aleyhine- hareket ettiği anlaşılmaktadır. Kadınların tecrit edildiği ve denetim altında tutulduğu toplumlarda -İran'ı bu kulvarda değerlendirmek olasıdır- örtük anlayışın varlığına atıfta bulunan Mernissi (2014: 37), kadınların örtünme sürecinden rahatsız olduklarını dile getirmekte ve eğer kadının güçlü cinselliğinden korkan bir erkek varsa örtünme kuralını neden kendi cinsiyetine indirgemediğini sormaktadır. Anlatısını fitne kavramı üzerinden çeşitlendiren Mernissi (2014: 37-38), kadınların erkeklerin karşısına örtüsüz bir biçimde çıkmasının erkek tarafından korkulan bir durum olarak nitelendirileceği çıkarımında bulunmakta, otokontrol mekanizmasının ve cinsel dürtülerin erkeğin aleyhinde gelişmesi durumunda hem erkeğin kamusallığını hem de erkeğin kadına göre güçlü olduğuna dair mitin varlığını tehlikeye atabileceğini ve dolayısıyla kadının fitne unsuru olarak yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Örtük anlayışın Müslüman bilinçdışındaki yerleşikliğini eleştiren Mernissi (2014: 37-38), kadınların erkeğin sosyal ve dini görevlerini yerine getirebilmesi adına kontrol altına alınmasına dair inanışın varlığını ele almakta ve toplumun bütünlüğünün sağlanması adına cinsiyetlerarası ayrımın ve poligaminin dini-siyasi toplumlarda sıklıkla ve farklı mekanlarda yeniden üretildiğini açıklamaktadır. Beyzayi'nin karşıt anlatısı incelendiğinde Naii'nin rastlantısal bir biçimde sahnede konumlandırılmadığı düşünülmekte ve Naii üzerinden İran'daki kadının yanlış temsilini eleştiren bir tutumun geliştirildiği anlaşılmaktadır.

Bashu'nun biyolojik annesi olmayan Naii'nin tarafından bir temsili doğuma tabii tutulduğu görüldüğü ve oluşturulan mizansen vasıtasıyla anlamın güçlendiği bölümden itibaren ilerleyen sekanslarda bu temsili doğum eyleminin birkaç örneğine rastlanmakla birlikte, ele alınan sekanstaki temsili doğumda babanın yer almadığı ve kısacası herhangi bir yetişkin erkeğin varlığının olmadığı dikkat çekmektedir. Beyzayi'nin mitik anlatıyı Naii üzerinden şekillendirdiğine dair bir çıkarımda bulunulmakta ve Hz. İsa ile Meryem Ana arasındaki bağa atıfta bulunulduğu düşünülmektedir. Söz konusu sekansta Naii, Bashu'yu "beyazlaması" maksadıyla yıkamakta ve bu yıkama esnasında bir su birikintisine batırıp çıkartmaktadır. Batırıp çıkartma eylemlerinin rahim bölgesine yakın olmasından hareketle bir temsili doğumun varlığına işaret edilmekte ve nitekim babanın/eşin kıyafetlerinin Bashu'ya verilmesiyle ataerkil otoritenin sembolik varlığı tartışılır hâle getirilmektedir.

Mitik anlatının yanında Beyzayi'nin ulusal motifleri de anlatısında kullandığı resmedilmekte ve köylülerin çocukları tarafından alay konusu hâline gelen -Bashu'nun Gilaki dilini bilmemesi, ancak köydeki herkesin Gilaki dilini konuşması iletişim kurmayı zorlaştırmakta ve Bashu'yu ötekileştiren bir unsur olarak yorumlanmaktadır- Bashu'nun yere düşen bir ders kitabını okumaya başlaması (*İran bizim ülkemiz. Hepimiz aynı ülkedeniz. Biz İran'ın çocuklarıyız.*) Beyzayi'nin ulusal değer göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Savaşın güneyde yaşanması ve kuzeyde yaşayanların bundan haberdar olmayışı Beyzayi tarafından bir sorun teşkil etmektedir ve bunun çözümünün İranlıların köklerine dönmesiyle mümkün olacağı aktarılmaktadır. Anlatıda dikkat çeken hususun ise Bashu ve onunla alay eden çocukların tamamının erkek olması ve İran'ın eğitim sisteminin önce biyolojik ayrıma ve sonrasında toplumsal cinsiyete yönelik ayrıma bel bağlayarak ataerkil sistem içerisinde yeniden üretilmesi olarak yorumlanmaktadır. Nitekim köyün doktorunun babadan gelen mektubu Naii'ye okuması yine eğitim sistemindeki eril boyutu göstermekte bilgiye hâkim olma durumunun biyolojik cinsiyetle örtüştüğü aktarılmaktadır. Mektubunda Bashu'dan bahsetmeyen babanın anlatısını “okuyarak” yönlendiren Naii'nin ataerkil düzende var olabilmek için erkek gibi davranmak -veya kadınsı özellikleri olabildiğince kaybetmek- yönünde bir mesaj aktardığı dikkat çekmekte ve bunu okuryazar olmadan yapmaktadır.

Naii'nin Bashu ve diğer çocuklarıyla pazara gittiğinin ele alındığı sekansta, bir adamın eksik para vererek Naii'den bir şeyler -tavuk ve balık- aldığı paylaşılmakta ve durumun kontrolü Bashu'nun fark etmesiyle birlikte yeniden sağlanmaktadır. Naii'yi eksik para konusunda uyaran Bashu sayesinde adamdan ürün bedeline karşılık gelen parayı alan Naii, yine eğitim sistemi merkezinde bir çarpıklığın sonucuna karşılık gelmektedir. Mehran (2003: 277), devrim sonrası İran'ın değişen parametrelerinden biri olarak eğitim başlığına odaklanmakta ve süreç ile birlikte eğitim cinsiyetleştirilmesini eleştirmektedir. Kadın öğretmenlerin sayısal dersler bakımından niteliksizleştirilmesini değerlendiren Mehran (2003: 277), erkek öğretmenlerin kadın öğrencilere de “belirli düzeyde” bahsedilen dersleri verdiğini aktarmakta ve -kadın öğretmenlerin belirli istisnaları dışında sadece kadın öğrencilere ders verebilme durumu söz konusudur- eğitimin bu bağlamda cinsiyetleştirilmesine dikkat çekmektedir. Anlatısını detaylandıran Mehran (2003: 277), üniversitedeki eğitim modellerinde de kadının erkeğe bağlı olduğunu söylemekte ve yasa çıkaran mercilerin -Mehran (2003: 277) bu kitleleri de erkek olarak değerlendirmektedir- erkeğin izni/onayı takdirinde kadının eğitim alanında kısmen var olabileceğini ifade etmektedir. Evli olan kadınların eşlerinden, evli olmayan kadınların ise babalarından izin alarak devletin sağladığı burs imkanlarından faydalanabileceğini belirten Mehran (2003: 277),

Naii'nin anlatımından bağımsız olarak, yurtdışına çıkış işleminin de yine erkeğin izin vermesi dahilinde olabileceği üzerinde durmaktadır. Naii üzerinden çıkarım yapılmak istendiğinde, eğitimden mahrum kalması/bırakılması durumunun eril tahakkümün dini-politik tutumundan kaynaklandığı düşünülmekte ve Bashu'nun ve anlatıdaki diğer erkeklerin okuryazar olmalarından dolayı kendilerini temsil edebilme yetilerine sahip olduğu/hâle getirildiği anlaşılmaktadır.

Takip eden sekansta -bu anlatının öncesinde Naii ile birlikte pazarda olan Bashu bir müddet sonra Naii'den kaçmakta ve Naii'nin uzun arayışlarına rağmen bulunamamaktadır, köy ahalisinin ise bu haberi almasından sonra Naii'nin evinde toplandığı aktarılmaktadır- Naii'nin evine gelen köylüler Bashu'nun durumunu sormakta ve onun kaybolması sonrası kaygıya kapılmış bir hâlde sunulmaktadırlar. Köylülerin söylemleri başta karşı oldukları Bashu'nun lehine gelişmekte, ancak bunun hata yapan kadın olan Naii'nin dezavantajlı konumundan kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Zira Naii'nin görünmesi olan karakter ilk kırılma anında Bashu'yu reddetmekte, ancak sonrasında *“Benim elim üzerinde olsaydı gidemezdi.”* söyleminde bulunmaktadır. Burada dikkat çeken noktanın, görünmenin söylemi geliştirdiği esnada aynaya bakması olarak düşünülmekte ve eril bakışın çarpık mantığını kendilerine yansıttığı şeklinde bir yorum geliştirilmektedir. Keza göstergenin sonrasında belirgin antagonistin söylemleri bakışı şekillendirmekte ve Naii'nin zor durumda kalabileceğine dair bir aura yaratarak herhangi bir olumsuz durumda hata payını kadına yükler görünmektedir. İlgili tutumun ataerkil düzenin örneklerinden biri olduğu düşünülmekte ve kadının -herhangi bir hatada, ki hatanın payı aslında Bashu'nun kaçmasında ve onun zor duruma düşmesinde öncelikli rol oynayan köy halkına aittir- olumsuz durum karşısında ilk suçlanacak kişi olarak değerlendirileceği izlerle paylaşmaktadır. Scott'un (2007: 26) çalışması incelendiğinde, klişeleşmiş toplumsal cinsiyet örüntülerinin varlığına değinildiği anlaşılmakta ve bu örüntülerin akademik bazda yeniden üretilmesinin toplumsal cinsiyet normlarını da yeniden üreteceğini belirtmektedir. Kadının ev içi iş bölümünü üstlendiği ve bu noktada emek-değer dengesinin minimum düzeye çekildiğini, erkeğin ise dışarıda çalışarak ev içi iş bölümünün maddi desteğini sağladığını belirten Scott (2007: 27), herhangi bir olumsuz işleyiş karşısında kadının aleyhine gelişen bir tutumun sürekliliğine atıfta bulunmakta ve kadının kendisini ataerkil boyutta sorgulamasına bir zemin hazırlandığına değinmektedir. Bu noktada Naii'nin Bashu'nun kaybında kendisini ve kendisine gelecek tepkileri sorgulaması ataerkil düzenin kadının üzerindeki yaptırım yetisine karşılık gelmektedir ve Beyzayı'nın ayna metaforunu kullanarak eril tutumun ve söylemin ataerkil düzene yansıttığı düşüncesi baskın gelmektedir.

Temsili doğuma karşılık gelen sekansta, Naii'nin ataerkil düzen içerisinde kadınsı yönlerini ön plana çıkardığı dikkat çekmektedir. Baba veya herhangi bir erkek figürüne bu temsili doğumda da rastlanmamaktadır. Köylülerden kaçan Bashu bir su birikintisine düşmekte, bunun bir dere olduğu düşünülmektedir, ve erkekler de dahil kimse yardıma bulunmamaktadır. Naii ise duruma doğrudan müdahale etmekte ve bir ağ yardımıyla Bashu'yu birikintiden çıkartmak istemektedir, zira Bashu yüzme bilmemektedir. Dabashi (2013: 104), Beyzayi'nin kurduğu bu mizansenin ataerkil sisteme bir eleştiri olarak yorumlamakta ve o esnada derenin kenarında bulunan erkekleri iktidarsızlıkla eleştirmektedir. Anlatıya ek olarak, Naii'nin Bashu'yu kurtarma sürecinde doğuma benzer biçimde sesler çıkarıyor olması temsili boyuttaki doğumun mizansenini güçlendirmekte ve Naii ile Bashu'nun arasındaki mitik bağın yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Son olarak, Naii'nin Bashu'yu kurtarması sonrası başını göğsüne yaslaması ise annenin yeni doğmuş bebeğini göğsüne yaslaması ile örtüşmekte ve Naii Bashu'nun artık biyolojik annesi de olduğunu göstermektedir.

Bağlantı sekansının başlangıç sekansında Naii'ye kocasından bir mektup geldiği gösterilmekte ve mektubun içeriğinde kocasının Bashu'dan memnun olmadığı aktarılmaktadır. Naii sonrasında mektubun okunmasını yarıda kesmekte ve onu kapının girişindeki bir kilimin altına saklamaktadır, ancak Bashu bunu görmekte ve mektubun geri kalan kısmını okumaktadır. Mektubun devamında babanın/eşin Naii'ye *“Bana bu ayıbtı nasıl yaşattırısın? Sen benim eşim ve evimizin annesisin. Hiç mi dedikodulardan çekinmiyorsun? Besleyecek bir boğaz daha... Kolay mı para kazanıyorum zannedyorsun?”* şeklindeki söylemi dikkat çekmekte ve ataerkil söylemin ekonomi temelli yeniden üretimi belirginleşmektedir. Filmin içeriğinde babanın aileye herhangi bir ekonomik katkı sağlamadığı görülmekte ve hatta Naii'nin pazarda yetiştirdiği veya yakaladığı ürünleri satarak geçimini sağladığı anlaşılmaktadır. Ancak eril yapının kazanç konusunu biyolojik cinsiyetler üzerinden şekillendirdiğine dair bir söylem geliştirdiği düşünülmekte ve yapılan/yapılmış herhangi bir “hata”da öncelikle suçlanan kişinin kadın olacağına dair bir ipucu aktarılmaktadır. Irigaray (2006: 31) bu durumu dil ve söylem üzerinden değerlendirmekte ve eril türün söz dizimsel süreçte dişil türe üstünlük sağladığını belirtmektedir. Ek olarak, erkeğin evrene kendi cinsiyetini verdiğini aktaran Irigaray (2006: 31), gerçekten değere sahip olan söylemlerin erkekler tarafından geliştirildiğini ifade etmekte ve kadının söylem olarak şeyleştirildiğini dile getirmektedir. Nötr anlamdaki söylemlerde dahi erkeğin varlığının ve dolaylı bir biçimde adlandırma eğiliminin olduğunu açıklayan Irigaray (2006: 32), dilin cinsiyetli olma durumundan hareketle söylemin de cinsiyetli olduğunu ve erkeklerle kadınlar

arasındaki söylemsek farklılıkların toplumsal normlardan kaynaklandığını paylaşmaktadır. Dilin dönüşüm evresinde edilgen bir tutumun sorunlu olabileceği kanısında bulunan Irigaray (2006: 32-33), söylem ve dil üzerindeki güç dengesi hâlinin kültürden bağımsız olamayacağını eklemekte ve ancak bu yolla söylemin cinsiyetçi hâlinin anlaşılabilirliğini aktarmaktadır. Buradan hareketle, Naii'nin maruz kaldığı/bırakıldığı olumsuz söylemin dilin cinsiyetçi tutumu ile açıklanmakta ve biyolojik cinsiyet etmenlerinin dil ile üretildiği, söylem ile geliştirildiği ve kültür üzerinden süreklilik kazanarak toplumsal cinsiyet tutumlarını yeniden ürettiği anlamı ortaya çıkmaktadır.

Naii'nin eşinin/babanın otoritesini bir kez daha sorguladığı anlarda hem metaforik anlatının belirginliği hem de ataerkil düzenin tutumunun sorgulandığı dikkat çekmektedir. Naii, evden kaçan Bashu'yu bulmakta ve ona neden evinde/yatağında yatmadığını sormaktadır. Sonrasında Naii Bashu'ya bir sopa ile vurmakta ve ardından Bashu o sopanın ucunu tutmakta ve onu öpmektedir. Naii ile Bashu arasındaki mitik bağ sopa ile cisimleşmekte ve babanın otoritesinin Bashu'ya karşı olmasına rağmen Naii otorite kavramını yeniden üretmekte ve kadının lehine çevirmektedir. Anlatıyı çeşitlendirmek adına, kameranın Naii'nin baş ve gövde çekimlerine odaklandığı aktarılmakta ve yine Naii'nin kameraya doğru konuşması ele alınmaktadır. Bashu ile arasında geçen diyalogun bu mizansen içerisinde üretilmesi Naii'nin ataerkil düzenin rutinleşmiş otoritesini sorguladığı anlamıyla örtüşmekte ve kadının inisiyatif alması hâlinde var olan eril tahakküm yapısının kırılabilirliği anlamını desteklemektedir. Takip eden sahnede Naii'nin hasta olduğu paylaşmakta ve ellerinde ikinci güvercinin varlığı dikkat çekmektedir (güvercinlerin ismi Golbesar ve Ooshin'dir ve ikisi de uçamamaktadır). Çocuklarına karşılık geldiği düşünülen güvercinlerin uçamaması hâli, onların henüz kendi başının çaresine bakamayacak konumda olduğunu simgeleştirmekte ve süreçte Bashu'ya açık yardım çağrısı yapılmaktadır. Nitekim ilerleyen sekanslarda Bashu, Naii'nin yaptığı her işi yapmakta -çocuklara bakılması, hayvanların beslenmesi ve tarlanın işlerinin yapılması gibi- ve yardım çağrısını boş çevirmektedir. İlgili sekanslardan anlaşılan, Bashu ile Naii arasındaki mitik bağın gerçek dünyada somutlaştırıldığı ve birbirlerinin yerine geçerek doğrudan eril gücün varlığını yok saydığı yönündedir.

Bashu'nun -daha öncesinde Naii'nin kendisi için yaptığı gibi- Naii'nin hastalığından dolayı bir doktor arayışı içerisinde olduğu izlerkitleye aktarılmakta, ancak doktorun şehre gittiğini ve bu yüzden Naii'ye yardımcı olamayacağını öğrenmektedir. Çaresiz bir biçimde tarlaya giden ve ne yapacağını düşünen Bashu, köy halkının da kendisine yardımcı olmayacağını görmekte ve metal bir cisimle birtakım ezgiler çıkartmaktadır. Bu ezgilerin ardından yine mitik bağın varlığı dikkat çekmekte ve Naii'nin bir trans hâline girerek ezgiye

ayak uydurmaya başladığı sunulmaktadır. Ghorbankarimi (2012: 235) bu eylemi *zâr*²¹ olarak nitelendirmekte, Bashu'nun yaptığı bu törensel eylemin Naii'yi iyileştirdiğini yorumunda bulunmaktadır. Naii ile Bashu arasındaki mitik bağın, tören vasıtasıyla, bir kez daha öne çıkarıldığı aktarılmakta ve takip eden sekansta Naii'nin kocasına mektup yazdığı gösterilmektedir. Naii mektubunda mektubu yazan kişinin oğlu Bashu olduğunu söylemekte ve onu “*Güneşin ve yerin oğlu*” olarak tanımlamaktadır. Bashu'nun mitik bir doğum olduğu böylelikle ispatlanmakta ve babadan bağımsız gelişen bu eylemin Bashu'yu, Naii gibi, akrabasız hâle getirmektedir. Dabashi (2013: 105), bu durumu, evrensel mitik değerler üzerinden değerlendirmekte ve Bashu'nun doğumunun tarih dışı zamanda gerçekleştiğini açıklamaktadır. Bunu yaparken, Japon akademisyen Numazawa'nın “Göğün Yükselişi” mitinden yararlanan Dabashi (2013: 105), evrenin yaratılış sürecinde bir gök baba ve bir toprak ananın varlığına değinmekte ve Naii'nin toprak ana olarak biçimlendirildiğini aktarmaktadır. Beyzayi'nin miti yeniden üreterek babanın yokluğunu mitik anlamda da ortaya koyduğu görülmekte ve anaerkil toplumsallaşmaya atıfta bulunduğu dikkat çekmektedir.

Bashu'nun bir korkuluk yaptığı görülmekte ve korkuluğun üzerinde -muhtemelen- babanın eski kıyafetinin olduğu paylaşılan sekansta, Bashu'nun babayı sembolik anlamda var etmesine atıfta bulunulduğu düşünülen sekansta, omuzların geniş ve kıyafetin türünden dolayı korkuluğun eril yapısı dikkat çekmekte ve esasında “korku” kelimesinin ataerkil düzenle eşleştirildiği anlaşılmaktadır. Bashu'nun korkuluğa doğru baktığı esnada hakim bakış açısına yönelik bir çekim planının tercih edildiği görülmekte ve babayı metaforik anlamda üreten korkuluğun Bashu'nun bakışına göre üstte olduğu şeklinde bir çıkarım geliştirilmektedir. Takip eden sekansta Bashu ile babanın fiilen karşılaştığı paylaşılmakta ve Bashu'nun babaya su verdiği aktarılmaktadır. Bahsedilen, babanın korkuluk ile özdeşleştiğine yönelik çıkarım, babanın korkuluğun önüne geçtiği an desteklenmekte ve Bashu'nun ona bakışıyla da korkuluk ile baba arasında kurulan organik bağın yeniden üretildiği sunulmaktadır.

Bağlantılı olan sahnede, eril tahakkümün sembolü hâline gelen sağ elin babada olmadığı dikkat çekmekte ve babanın fallik anlamda iğdiş edildiği görülmektedir. Butler'ın

²¹ *Zâr*'ın hastanın ağrılarını azaltmak ve hastalığı pasifleştirmek amacıyla yapıldığı aktarılmakta ve törensel tutumunun bölgeden bölgeye değiştiği ifade edilmektedir. Ek olarak, sesi güzel olan ve/veya dans etme yeteneğine sahip kadınların törensel anlatıdaki önemine değinilmekte ve hastanın tedavisi sürecine müziğin, tıtsünün ve bedensel hareketlerin gerekliliği vurgulanmaktadır. Törenin detayına inildiğinde, kabaca, birleşme ve ayrılma adında iki adımın varlığı dikkat çekmekte ve öncelikle hastalıktan yana şikayeti olan kişinin (erkekse) *Baba Zâr* veya (kadınsa) *Mama Zâr*'a gidip derdini anlatmasıyla törenin başladığı ifade edilmektedir. *Zâr*'ı yöneten kişinin başlangıçta bir doktordan veya uzmandan destek alması gerektiğini hastaya hatırlatmakta, ancak yatıştırmak adına verilen ilacın/iğnenin sorun arz edeceği de düşünülerek -inisiyatif doğrultusunda- tedaviye başlandığı söylenmektedir. Hasta olan kişinin yaklaşık bir hafta boyunca izole edilerek tedavisinin gerçekleştirildiği belirtilen anlatıda, hastaya birtakım baharatlar verildiği ve ayrılma işleminin böylelikle tamamlandığı vurgulanmakta ve sonrasında hastanın kıyafetleri ile bedeninin temizlenmesi sonucu birleşme işleminin başladığı dile getirilmektedir (<http://www.iranicaonline.org/articles/zar> erişim tarihi: 29. 04. 2019).

(2014: 60-61) fallogosantrizm biçiminde değerlendirdiği durum, dişil olanın gölgede bırakıldığı ve başlıkları/farklılıkları yok ederek kadının temsiline bir kısıtlama getirildiği şeklinde yorumlanmakta ve Beyzayi'nin sinematik anlatıda bahsedilen kavramı yeniden üreterek ataerkil düzeni kendi oluşturduğu kavramla yıkmakta ve var olan cinsiyet dengesizliğini gidermek adına anlatısını kadın merkezli hâle getirmektedir. Erkeğin bir kolunun olmayışı ve ekonomik anlamda kazanç elde edemeyişi var olan sembolik otoritesine zarar vermekte ve kadının inisiyatif hâlinde neler yapabileceğini göstermektedir. Bu bağlamdan hareketle, Beyzayi'nin anlatısında ataerkil mitlerin yeniden üretilerek meydana çıktığı düzene karşı kullanıldığı dikkat çekmekte ve dini-politik anlamda kadının yeniden üretilişinin sorunlu hâli gözler önüne serilmektedir. Söylem bakımından, ataerkil ideolojinin geliştirdiği eril söylem yine Beyzayi'nin sinematik anlatısıyla şeyleştirilmekte ve kullanılan metaforlarla -ayna gibi- eril söylemin geliştirdiği söylemler yansıtılmaktadır. Beyzayi'nin yarattığı mizansen bu bağlamda feminist okumaya müsait olduğu görülmekte ve babanın/erilleştirilmiş kişinin varlığının hayatın devam etmesi sürecinde gereksiz olduğu izlerkitle ile paylaşılmaktadır.

SONUÇ

Devrim öncesi İran'ın toplumsal, ekonomik, siyasi, ideolojik vb. unsurları belli başlı sınıfsal yapıların oluşmasına zemin hazırlamakta ve bu sınıfsal yapıların merkezinde hayat devam etmektedir. Eşitsizlik temelinde bu yapı, Şah rejimine yakınlık besleyen grupların - başta maddi olmak üzere- birtakım alanlarda kendilerine avantaj sağlamasıyla şekillenmekte ve dini sınıfa karşılık gelen dezavantajlı grubun bastırılması ve/veya sistematik bir biçimde izole edildiği -okumalar ekseninde- görülmektedir. Oluşturulmuş sınıflı yapı, toplumu oluşturan insanların keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılmasına yol açmakta ve beraberinde ulus olma bilincinin sekteye uğradığı dikkat çekmektedir.

Şah rejiminin, ideolojisini sürdürmek ve güçlendirebilmek adına, başat alanlarda çalışmalar yaptığı bilinmekte ve bu bağlamda rejimin tüm alternatif tehlikelere karşı kendisini koruma isteği belirginleşmektedir. İlgili dönem boyunca, Şah rejiminin Batı menşeli bir politika gütmesi ve kendi toplumunda yaşayan muhafazakâr kitleye kademeli bir biçimde sırt dönmesi yine bir tehlike ihtimaline karşı önlem olarak düşünülmekte ve bundan dolayı, başta ekonomik taahhütler olmak üzere, İran'ı oluşturan temel değerlerin Batılı devletler vasıtasıyla yeniden üretildiği görülmektedir.

Dini gruba hem fiilen hem de fikren öncülük etmek adına ön plana çıkan/çıkarılan Ayetullah Humeyni, Şah rejimine karşı -söylem bazında- bir tehlike olarak yorumlanmakta ve nitekim dini grubun desteğini alarak söylemlerini sertleştirmektedir. Şah'ın İran'ın geleceğini ve elindeki tüm maddi-manevi değerleri Batılı devletlere taahhüt ettiğini sıklıkla belirten Humeyni, ulusal dinamikleri ve mitolojik öğeleri söylemlerine eklemleyerek "halkın duymak istediklerini" kendilerine aktarmakta ve Şah rejimi aleyhine hareket eden ancak gruplaşma bakımından sorunlar yaşayan sol gruplar ile bazı seküler grupları kendi lehine çekme girişimleri bir sürgün ile sonuçlanmakta ve o günden itibaren sürgündeki Humeyni'nin rejim adına en büyük tehlike olduğu/olabileceği anlaşılmaktadır. Nitekim Ayetullah Humeyni, İran'da gerekli yapılanmayı -bunun içerisine teknik alt yapıyı da eklemek gerekmektedir- sağladıktan ve sürgünde geçen yıllarında fikir anlamında kendisini sürekli bir biçimde gerçekleştirmesi sonucunda İran'daki devrimin fiilen öncüsü olmakta ve ülkenin büyük bir çoğunluğundan destek görmektedir. Sonuç olarak, Şah rejimini sona erdiren ve devrimin "İslamlaşmasına" zemin hazırlayan Humeyni, iç politikadaki İslam harici tüm siyasi fraksiyonları kademeli bir biçimde ortadan kaldırmakta ve sonrasında buradaki güvenliği sağlamanın ardından patlak veren İran-Irak Savaşı ile meşgul olmak adına Saddam Hüseyin'in peşine düşmektedir. ABD ile uyuşmazlık politikası altında İran'ın kaderini

belirleyen Humeyni, “Ne Doğu ne Batı, sadece İran İslam Devleti” mottosuyla ülkesini 1989 yılına kadar yönetmekte ve bu süreçte kendisine karşı gelen/tehlike arz eden herkesi ortadan kaldırmaktadır. Şah rejiminin devamında İran’ın yönetimine gelen ve devletin İslamlaşması sürecinde etkin rol oynayan Humeyni, en azından iç politikada, Şah rejimi ile benzer yollardan hareket etmekte ve düşmanlarını ortadan kaldırmak adına her şeyi göze alabilecek bir potansiyele sahip görünmektedir. Zira, Şah rejiminin getirmiş olduğu -devrim mahiyetindeki- tüm yenilikleri “revize ederek” İslamlaştıran Humeyni, içtihatların, yasaların ve bilumum hukuki yaptırımların tek söz sahibi olarak kendisini devletleştirmekte ve Velayet-i Fâkih anlayışı ile birlikte bu tutumunu hem dini hem hukuki zemine oturtmaktadır.

Kadınların toplumsal konumu hem Şah döneminde hem Humeyni döneminde son derece tartışmalı bir konudur. Şah döneminde kadınların sınıflandırılması ve rejime yakınlık gösteren kadınların serbest ekonomi piyasasında varlığı söz konusu olmasına karşın, söylem bakımından kadınların ötekiliği dikkat çekmekte ve aslında üretim bandında niteliksiz işlere yönlendirildiği anlaşılmaktadır. Keza eğitim alanına bakıldığında, kadınlara bazı bölümlerin kontenjanlarının doğrudan kapatıldığı ve ders kitaplarının sistemli bir biçimde erilleştirilmesi dikkat çekmektedir. Hepsinden bağımsız olarak, çıkarılan Aile Koruma Yasası da dahil olmak üzere, herhangi bir oluşumun içerisinde kadınlara danışılmadan veya herhangi bir görüş alınmadan tepeden inme bir biçimde yasaların oluşturulduğu görülmekte ve sonrasında kadınların buna tabi olması beklenmektedir. Örneğin, kadınların örtünmesinin Şah tarafından yasaklanması ve bu yasağa uymayanların cezalandırılması, günlük kıyafet kullanımı konusunda dahi kadınlara söz hakkının tanınmadığını göstermekte ve bunun yanında siyasi alanda kendine yer bulamayan kadının izole edilerek ev içi özel alana yönlendirildiği dikkat çekmektedir. Nitekim bu tutum ve yasalar bütünü, devrim sürecinde çok ciddi ve sınıflarından ayrılmış bir kadın topluluğunu oluşturmakta ve örtünmenin yasaklanması devrimde bir sembol olarak kullanılmaktadır.

Toplumsal ve aile içi yapılanmada kadının ötekiliğinin varlığı sinemada da yeniden üretilmekte ve yanlı kadın temsillerinin günden güne artışı doğrudan bir çarpıklığa yol açmaktadır. Şah dönemindeki sinema, Hollywood’un klasik anlatı sinemasına karşılık gelmekte ve film ithalatı sürecinin zirve yaptığı bir döneme tekabül etmektedir. Klasik anlatının şiddet ve pornografiye olan eğilimi, İran sinemasında kadının konumunu sorunlu hâle getirmekte ve temsiller de belirtilen konular vasıtasıyla izlerkitlelere sunulmaktadır. Film farsî ve film jahelî olarak adlandırılan türler ile ithal edilen filmler, temel olarak aynı amaca hizmet etmekte ve tema bakımından benzer nitelikler göstermektedir: kadın erkeğe bağımlı bir hayat sürdürmekte, hayatın gerçeklerini algılayabilecek gerekli bilişsel yapıdan uzak

olmakta, çabuk kandırılmakta ve iyi-kötü ayrımını yapamamakta, bedensel anlamda teşhir edilmekte ve hem erkek karakterin hem de izlerkitlenin ideolojik bakışına maruz kalmakta, bedensel teşhirin pornografik hâli hem izlerkitlenin hem de film yapımcılarının karşılıklı kazancına yol açmakta ve sinemanın mutlak kaybedeninin kadın olmasıyla sonuçlanmaktadır.

Kadının sinemadaki ötekileştirilmiş ve alternatifsiz temsili, kamusal alandaki kadının temsiline de zarar vermekte ve sinemalaştırılmış kadının kitlelerce varlığı kabul edilmektedir. Sinemadaki öteki hâli, kamusalılık bakımından da ötekilik arz etmekte ve eril tahakküm çemberinde olan kadına hem temsil hakkı verilmemekte hem de yanlış temsil edilmektedir. Ataerkil ideoloji ile kapitalist ekonomi sisteminin iş birliği içerisinde olması ve bakışın/arzunun nesnesi konumundaki kadının süreklilik kazanması, İran sinemasının ataerkil temelini güçlenmesine yol açmakta ve bir bakıma kadını “şeyleştirmektedir”. Film farsî ve film jaheliden, içerik bakımından, farklılıklar taşıyan İran Yeni Dalga sineması da kadının aleyhinde gelişmekte ve bu akım da farklı bir anlamda kadını ötekileştirmektedir. Sanatsal kaygılar ve metaforik anlatılarla zenginleştirilen İran Yeni Dalga sineması, eşitsizlikleri meşru hâle getirmekte ve kadını “kurtarılması gereken bir öge” pozisyonuna getirmektedir. Söylem bakımından erkeğin arkasında konumlandırılan kadın, şeref ve namus kavramlarının nesnesi olarak yeniden üretilmekte ve bu kavramları “geri kazanmak” adına erkeğin kan dökmesine ve kendisi için mücadele etmesine ihtiyaç duyar hâle getirilmektedir. Kamera açılarıyla desteklenen anlatılar, klasik anlatıdan kısmen farklı bir biçimde, *Auteur* yönetmenin varlığıyla şekilleniyor olsa da kamera arkasında ve planlama sürecinde kadınların aktif rol almaması yönetmenin biyolojik cinsiyetlerden dolayı oluşan toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini yeniden üretmesine yol açmaktadır.

Devrim sonrası İslamlaştırılmış İran sineması, yapı ve işleyiş itibarıyla hem film farsî ve film jaheliden hem de İran Yeni Dalgası’ndan farklılıklar taşımaktadır ancak kadının sinemadaki temsili bu kez dini anlamda sorunlu hâle getirilmektedir. Zira İslami yapılanma, birtakım kurallar doğrultusunda kadına ya sinemada yer verilmesine engel olmakta ya da gerçeklik bağlamından kopararak kısmi ve yanlış bir temsile imkan sağlamaktadır. İslam devletinin başlangıçtaki ölçütünün sinemanın -Şah rejimiyle ilişkisi olmasından ötürü- küfre karşılık geldiği ve gençlerin bilincinin böylelikle zehirlendiği, anlatıya ek olarak, sinemaya karşı olmamakla beraber ahlaki örüntülerin desteklenmesi adına sinemanın ve diğer görsel araçların temizlenmesi gerektiği ile ilinti olduğu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, çeşitli denetleme birimlerinin oluşturulduğu İslamlaştırılmış sinema anlayışında, senaryo, çekim süreci ve montaj sonrası aşamalarda sıkı bir kontrolün varlığı belirginleşmekte ve kadının çeşitli şartlar doğrultusunda sinemada yer almasına olanak tanınmaktadır. En basitinden,

kadın oyuncunun yüz ve beden hatlarına yakın çekim yapılmaması, kadınların makyajlı bir biçimde kamera karşısına geçmemesi, erkek oyuncu ile hem göz teması hem de fiziki temas kurmaktan kaçınır duruma getirilmesi, sıklıkla metaforik anlatının nesnesi hâle getirilmesi ve böylelikle kamera önünde kadına yer verilmemesi sıklıkla karşılanan durumlar olarak dikkat çekmektedir. Sinemadaki belirsizlik hâlinin ve ekonomi anlamında zorluk yaşanması sürecinin kadının temsiline olumsuz etki ettiği kaçınılmaz olmakla beraber, belli bir sistemin oturmasının ardından bu kez kadınların savaş filmlerinin nesnesi hâline getirilmesi ve ev içi özel alana yönlendirilmesi temsil kavramına sürekli zarar verildiğini ortaya çıkarmaktadır. Kadının evinde olması ve eşinin savaşıması adına hem bir moral kaynağı olması hem de evde bakılması gereken kişinin bakımını üstlenmesi, eril tahakküm anlayışının klasik iş bölümüne karşılık gelmekte ve devrim sürecinde aktif rol üstlenen kadının savaş döneminde eve kapatılması bir açmaz olarak yorumlamaktadır. Ek olarak, anlatının/anlatıların heteroseksist bir düzlemde gelişmesi ve idealize edilmiş bir anne kimliğinin ön plana çıkarılması yine kadının yanlış temsiline yol açmaktadır.

Devrim öncesi ve sonrası süreçte sinema alanında aktif rol üstlenen bir yönetmen olan Behram Beyzayi, çektiği filmlerle ve ele aldığı temalarla çağdaşlarından farklı bir konumda yer almakta ve sansür kavramıyla sıklıkla mücadele ettiği görülmektedir. Filmlerinde kadının temsiline öncelik veren ve kurduğu mizansenlerle eşitlik kavramını sıklıkla ön plana çıkartan Beyzayi, ataerkil ideolojinin klasik sinema anlayışına karşıt bir sinema anlayışı geliştirmekte ve kadın kahramanlar üzerinden İran toplumundaki çarpıklıkları mitik bir bağla ele almaktadır. Anlatısını zaman-mekan bağlamından kopararak gerçeklik kavramını tartışma konusu hâline getiren Beyzayi'nin filmlerinde, sıklıkla, kadınlar eşlerinden bağımsız bir şekilde işlenmekte ve/veya eş figürüne yer verilmemektedir. Temsil sürecinde dini-hukuki bağlamda idealize edilmiş kadın mitine karşı çıkan Beyzayi, kadın karakterleri, pekâlâ, çalışır biçimde ve doğa ile iç içe sunmakta ve sıklıkla ataerkil ideolojinin tezahürü olan kitleler/bireyler ile çatışma hâlinde gösterilmektedir. Bunun yanında, İran'ın ulusal bilinci hususunda ayrıca hassasiyet gösteren Beyzayi, sinemayı diğer sanat dalları ile birlikte değerlendirmekte ve taziye, kukla oyunu, tiyatro, şiir ve edebiyat gibi alanlara sinematik anlatı içerisinde sıklıkla yer vermektedir. Yine filmlerinde kadınlar, esas olana ulaşmak adına tek kahraman olarak aktarılmakta ve bir denge unsuru olarak değerlendirilmektedir. Mitik anlatısını kadın karakterler üzerinden şekillendiren Beyzayi, kadınların akrabalarına çoğunlukla yer vermemekte ve kadını tek başına göstererek -ve bunu söylemlerle de destekleyerek- hem kadını tarih-tarih öncesi bağlamdan koparmakta hem de kadın karakterin hayatını işlerken yaratıcı mitlere sıklıkla başvurmaktadır. Çekim ölçekleriyle de kadın

karacterin temsiline olumlu yönde katkıda bulunan Beyzayi, gerek yakın plan çekimlerle gerekse hikayenin yönlendiricisi olarak kadının söylemlerine öncelik tanıyarak klasik anlatıya meydan okumaktadır.

Örneklem olarak seçilen *Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı - 1979) ve *Bashu, Gharibeye Koochak* (Bashu, Küçük Yabancı - 1989) filmleri, tezde belirtilen tarih aralığındaki dört filmde ikisi olarak görülmekte ve hem anlatı bakımından benzerlik taşıdığı hem de devrim sonrası İran sinemasının başlangıcı ile bitişi olarak değerlendirilen sürelerde gösterime girdiği için tezin örneklem filmleri olarak seçilmektedir. Her iki filmde de *-Tcherike-ye Tara* (Tara'nın Baladı - 1979)'da Tara, *Bashu, Gharibeye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) Naii- kadın karakterler ön plana çıkarılmaktadır ve her ikisi de eşlerinden bağımsız bir biçimde izlerkitleye sunulmaktadır. Tara'nın eşinin öldüğü bilgisini veren Beyzayi, Naii'nin eşinin ise iş aramak için uzaklaştığını ve döndüğünde ise bir kolunun olmadığını paylaşmaktadır. Her iki hikayenin de kırsalda geçtiği ve her iki kadının tarlada üretim sağlamak adına çalıştığı önermesinden hareketle, Beyzayi'nin, bahsedilen filmlerde sıklıkla Toprak Ana mitine gönderme yaptığı anlamını ortaya çıkartmakta ve kadınların temsil sürecinde herhangi bir tahakküm unsuruna bağlı kalmaması hâlinde meydana gelebilecek gerçek temsilin nelere yol açabileceğini ön plana çıkartmaktadır. Yine her iki hikayenin ana karakteri, Tara ve Naii, mitik bağlarını göstergeler vasıtasıyla yeniden üretmekte ve düşünsel yapılarından dolayı ataerkil ideolojinin idealize edilmiş kadın yapısına taban tabana zıtlık taşıdığı dikkat çekmektedir. Tara, herhangi bir erkeğe ihtiyaç duymadan hayatını idame ettirebilmekte ve kamusal alanda söz sahibi olarak gösterilmektedir; Naii de herhangi bir erkeğin ihtiyacına bağımlılık duymamakta ve kas gücü gerektiren işleri de kendisi üstlenmektedir. Her iki karakterin karşısına eril bir antagonist getiren Beyzayi, “kadın kadının kurdudur” söylemini böylelikle ortadan kaldırmakta ve eril antagonistlerin varlığıyla temsiliyetin gerekliliğini bir kez daha sorgulanır hâle getirmektedir. “Tara'nın Baladı”nda Ashoob, Tara'ya aşık olmasının yanında, bir sekansta, çocuklarını da kaçırmakta ve böylelikle Tara'yı kendisiyle konuşmak zorunda bırakmaktadır. Ashoob'un Tara'nın eşinin kardeşi -aynı zamanda Tara'ya aşık- olmasından hareketle, Beyzayi'nin geleneksel evlilik yapısına da karşı bir anlatı geliştirdiği görülmekte ve kadının söz sahibi olmasıyla birlikte ataerkil ideolojinin heteroseksist tutumunu zor duruma sokmaktadır. Keza *Bashu, Gharibeye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) filminde Naii'nin eşinin ağabeyi olan bakkal/tüccar -ismi verilmemektedir- Bashu'ya karşı olduğu görülmekte ve onun varlığının eril yapının otoriter tutumuna bir tehlike oluşturabileceği düşüncesinin varlığı dikkat çekmektedir. Mitik anlatıya geri döndüğünde, Tara'nın hem ölmüş büyükbabası hem de Tarih Adam ile konuşabildiği

görülmekte ve böylelikle gerçeklik kavramının tersyüz edildiği anlaşılmaktadır. Keza Naii'nin de hayvanlarla konuşabiliyor/iletişim kurabiliyor oluşu üzerinde durulmakta ve sağlıklı biçimde tarım yapılabilmesi adına doğadaki her canlıyla ürünü paylaşabilmesi ele alınmaktadır. Özetle, her iki filmde de gerek olay örgüsü gerekse karakterlerin oluşumu bakımından benzerlikler olduğu görülmekte ve kadının ön plana çıkarılarak eril kodların sorgulanır oluşu dikkat çekmektedir. Beyzayi'nin hem ulusal değerleri hem de mitik anlatıyı kadın karakterler üzerinden vermesi, klasik anlatının ve İslamlaştırılmış İran sinemasının karşıtı bir durum olarak yorumlanmakta ve bu bağlamda Beyzayi sinemasını değerli kılmaktadır.

Tezin varsayımları üzerine odaklanıldığında, tezin varsayımları büyük ölçüde karşıladığı görülmekte ve ek olarak, mitik anlatının Beyzayi sinemasındaki yerini ortaya koyma bakımından önem teşkil etmektedir. Keza tezin amaç, kapsam, yöntem ve sınırlılıklar bakımından öncesinde belirlenen noktalara uyduğu ortaya koyulmakta ve öne sürülen savların filmlerin analizleri ile desteklendiği anlamı ortaya çıkarılmaktadır. Bu bağlamda tez, alana katkı sağlama anlamında önem arz eder görünmektedir.

Sonuç itibariyle, klasik anlatı biçiminin oldukça zıttı bir bağlamda oluşturulan ve politik kaygıların güdüldüğü İslami rejim altında bir üretim ağına sahip olan İran sineması, başlı başına incelenmesi gereken bir konu olarak düşünülmekte ve kadının sinemadaki konumunun tartışmalı ve kimi zaman aldatıcı oluşu -kısmi izin verilse de yine izin veren birimin eril yapıdan bağımsız olduğunu unutmamak gerekir- göz önünde bulundurulması gereken bir husus olarak görülmektedir. Behram Beyzayi sineması ile ilgili özellikle bir çalışmanın yapılmamış olması ve esasında yönetmen sineması üzerine odaklanılmış pek fazla bir çalışmanın olmayışı -genellikle Abbas Kiarostami, Majid Majidi ve Ashgar Farhadi gibi değerli yönetmenlerin sinematik anlatıları üzerinde duruluşu- tezin oluşmasına zemin hazırladığı düşünülmekte ve bununla beraber geliştirilmesi gerektiği unutulmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Abbas Shabaviz (Yapımcı), Kimyayi, M. (Senarist), Kimyayi, M. (Yönetmen). (1969). *Gheisar* [Film]. İran.
- Abrahamian, E. (1982). *Iran Between Two Revolutions*. Princeton University Press, New Jersey.
- Abrahamian, E. (1993). *Khomeinism: Essays on the Islamic Republic*. University of California, Berkeley.
- Abrahamian, E. (2011). *Modern İran Tarihi*. (Çev. D. Şendil), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Afary, J. ve Anderson, K. B. (2005). *Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the Seduction of Islamism*. The University of Chicago Press, London.
- Aghaie, K. S. (2005). "The Origins of Sunnite—Shi'ite Divide and the Emergence of the Ta'zieh Tradition". *TDR* (1988-), 49(4), Special Issue on Ta'zieh: 42-47.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Ali Abbasi (Yapımcı), Çûbek, S. (Senarist), Nadiri, E. (Yönetmen). (1973). *Tengsir* [Film]. İran.
- Ali Reza Zarrin (Yapımcı), Beyzayi, B. (Senarist), Beyzayi, B. (Yönetmen). (1989). *Bashu, Gharibeye Koochak* [Film]. İran.
- Amirahmadi, H. (2001). "Bunyad". J. L. Esposito (Ed.), *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*. Oxford University Press, New York, 234-237.
- Amuzegar, J. (2000). "A Perspective on Iran's Post-Revolution Political Economy". *Distinguished Scholar of Iranian Studies*.
- Ansari, A. M. (2001). "The Myth of the White Revolution: Mohammed Reza Shah, 'Modernization' and Consolidation of Power". *Middle Eastern Studies*, 37(3): 1-24.
- Antonio Musu (Yapımcı), Solinas, F. (Senarist), Pontecorvo, G. (Yönetmen). (1966). *La Battaglia di Algeri* [Film]. İtalya.
- Ardeshir Irani (Yapımcı), Sepenta, A. (Senarist), Irani, A. (Yönetmen). (1933). *Dokhtare Lor ya Irane Druz va Emruz*. [Film]. İran.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev. D. Şendil), Merkez Kitapçılık, İstanbul.
- Bakır, B. (2014). "Yeni İran Sinemasının Estetik ve Siyasal Oluşumu". *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*. H. Köse (drl.). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baxter, J. (2003). *Positioning Gender in Discourse: A Feminist Methodology*. Palgrave Macmillan, London.

- Behram Beyzayi (Yapımcı), Beyzayi, B. (Senarist), Beyzayi, B. (Yönetmen). (1979). *Tcherike-ye Tara* [Film]. İran.
- Berktaş, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlıkta ve İslamda Kadının Statüsü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. B. Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, London.
- Chelkowski, P. J. (1977). "Ta'zieh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran". *Performing Arts Journal*, 2(1), 31-40.
- Chelkowski, P. J. (1984). "Islam in Modern Drama and Theatre". *Die Welt des Islams*, 23(24): 45-69.
- Chelkowski, P. J. (2005). "Time Out of Memory: Ta'zieh, the Total Drama". *TDR* (1988-), 49(4), Special Issue on Ta'zieh: 15-27.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*. (Çev. E. Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dabashi, H. (2013). *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*. (Çev. B. Aladağ ve B. Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Daryuş Mehrcui (Yapımcı), Mehrcui, D. (Senarist), Mehrcui, D. (Yönetmen). (1969). *Gâv* [Film]. İran.
- Davies, J. C. (1962). "Toward a Theory of Revolution". *American Sociology Review*, 27(1): 5-19.
- De Lauretis, T. (1985). "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema". *New German Critique*, 34(Winter): 154-175.
- Devictor, A. (2002). "Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979-97)". R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I. B. Tauris, New York, 66-76.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. (Çev. D. Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Dunn-Mascetti, M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi*. (Çev. B. Çorakçı), Doğan Kitapçılık, İstanbul.

- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. S. Rifat), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eyvazi, M. (2011). "The Feminist Portrayal of Woman in Iranian Cinema: The Works of Bahram Bayzai and Tahmine Milani". *Offscreen*, 15(10).
- Falk, R. (1980). "The Iran Hostage Crisis: Easy Answers and Hard Questions". *American Journal of International Law*, 74(2): 411-417.
- Franco, J. (1998). "Kadınların İçerilmesi: Kuzey Amerika ve Meksika Popüler Anlatısıyla İlgili Bir Karşılaştırma". T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Çev. N. Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul.
- Gaffary, F. (1984). "Evolution of Rituals and Theater in Iran". *Iranian Studies*, 17(4): 361-389.
- Girgis, M. (1996). "Women in Pre-Revolutionary, Revolutionary and Post-Revolutionary Iran". *Iranian Studies*.
- Haghighi, M. (1993). "Politics and Ideology in the Islamic Republic of Iran". *Middle Eastern Studies*, 29(1): 36-52.
- Haghighi, A. R. (2002). "Politics and Cinema in Post-Revolutionary Iran: An Uneasy Relationship". R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I. B. Tauris, New York, 109-116.
- Halliday, F. (1987). "The Iranian Revolution and its Implications". *New Left Review*, 0(166): 29-37.
- Hamdheidari, S., Agahi, H. ve P. Abdulhamid (2008). "Higher Education During the Islamic Government of Iran (1979-2004)". *International Journal of Educational Development*, 28(3): 231-245.
- Humeyni, R. (H. 1381). *Velayet-i Fâkih*. İmam Humeyni'nin Eserlerini Tanzim ve Yayınlama Müessesesi Uluslararası İlişkiler Bürosu, Tahran.
- Humeyni, R. (1981). *Islam and Revolution*. (Çev. H. Algar), Mizan Press, Berkeley.
- Irigaray, L. (2006). *Ben, Sen, Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (Çev. S. Büyükdüvenci ve N. Tural), İmge Kitabevi, Ankara.
- Ismael, J. S. ve Ismael, T. Y. (1980). "Social Change in Islamic Society: The Political Thought of Ayetollah Khomeini". *Social Problems*, 27(5): 601-619.
- İlyasoğlu, A. (2013). *Örtülü Kimlik: İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Ögeleri*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Johnston, C. (1980). "The Subject of Feminist Film Theory/Practice". *Screen*, 21(2): 27-34.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çev. A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Sayınç ve F. Özbay), Metis Yayınları, İstanbul.

- Kashani-Sabet, F. (2005). "Who is Fatima?: Gender, Culture, and Representation in Islam". *Journal of Middle East Women's Studies*, 1(2): 1-24.
- Katouzian, H. (2009). "The Iranian Revolution of February 1979". Viewpoints (Ed.). *The Iranian Revolution at 30*. Middle East Institute, Washington, DC, 20-22.
- Keddie, N. R. (1983). "The Iranian Revolutions in Comparative Perspective". *American Historical Review*, 88(3): 579-598.
- Khalili Mahani, N. (2003). "Bahram Baizai, An Unknown Master of Iranian Cinema: Pre and Post-Revolution". *Offscreen*, 7(1).
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2013). *İran: Bir Devrimin Tükenişi*. (çev. A. Bora ve K. Şahin). Metis, İstanbul.
- Koch, G. (1985). "Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory". *New German Critique*, 34(Winter), 139-153.
- Korkmaz, M. (2010). *Zerdüşt Dini: İran Mitolojisi*. Alter Yayıncılık, Ankara.
- Lahiji, S. (2002). "Chaste Dolls and Unchaste Dolls: Women in Iranian Cinema Since 1979". R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I. B. Tauris, New York, 215-226.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. Dört Mevsim Yayınları, İstanbul.
- Langford, M. (2008). "Negotiating the Sacred Body in Iranian Cinema(s): National, Physical and Cinematic Embodiment in Mahdi Majidi's Baran (2002)". E. Burns Coleman ve M. S. Fernandes-Dias (Ed.), *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*. ANU Press, Canberra, 161-171.
- Lazar, M. M. (2007). "Performans State Fatherhood: The Remarking of Hegemony". M. M. Lazar (Ed.). *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse*. Palgrave Macmillan, London, 139-163.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (Çev. G. Y. Demir). İthaki Yayınları, İstanbul.
- Linstead, S. A. ve Maréchal, G. (2015). "Re-reading Masculine Organization: Phallic, Testicular and Seminal Metaphors". *Human Relations*, 68(9), 1461-1489.
- Mahdi, A. A. (2004). "The Iranian Women's Movement: A Century Long Struggle". *The Muslim World*, 94(4): 427-448.
- McDowell, L. (2003). *Redundant Masculinities? Employment Change and White Working Class Youth*. Blackwell Publishing, London.

- Meetoo, V. ve Mirza, H. S. (2007). "There is Nothing 'Honourable' About Honour Killings: Gender, Violence and the Limits of Multiculturalism". *Women's Studies International Forum*, 30(3), 187-200.
- Mehran, G. (1989). "Socialization of Schoolchildren in the Islamic Republic of Iran". *Iranian Studies*, 22(1): 35-50.
- Mehran, G. (2003). "The Paradox of Tradition and Modernity in Female Education in the Islamic Republic of Iran". *Comparative Education Review*, 47(3): 269-286.
- Menashri, D. (2001). *Post-Revolutionary Politics in Iran: Religion, Society and Power*. Routledge, London.
- Mernissi, F. (2014). "İslam'da Aktif Kadın Cinselliği Anlayışı". *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. P. İlkaracan (drl.). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mesud Kimyayi (Yapımcı), Kimyayi, M. (Senarist), Kimyayi, M. (Yönetmen). (1978). (Safar-e Sang [Film]. İran.
- Mir-Hosseini, Z. (2001). "Iranian Cinema: Art, Society and the State". *Middle East Report*, 219(Summer): 26-29.
- Moaddel, M. (1991). "Class Struggle in Post-Revolutionary Iran". *International Journal of Middle East Studies*. 23(3): 317-343.
- Moghadam, V. M. (November 16-17, 2004). "Women in the Islamic Republic of Iran: Legal Status, Social Positions, and Collective Action". *Iran After 25 Years of Revolution: A Retrospective and a Look Ahead*. Woodrow Wilson International Center for Scholars, 1-16.
- Mohsenpour, B. (1988). "Philosophy of Education in Postrevolutionary Iran". *Comparative Education Review*, 32(1): 76-86.
- Moradiyan Rizi, N. (2015). "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition". *Journal of Religion & Film*, 19(1): 1-26.
- Moruzzi, N. C. (1999). "Women's Space/Cinema Space: Representations of Public and Private in Iranian Films". *Middle East Report*, 212(Autumn), Pushing the Limits: Iran's Islamic Revolution at Twenty: 52-55.
- Mottahedeh, N. (2005). "Karbala Drag Kings and Queens". *TDR (1988-)*, 49(4), Special Issue on Ta'ziyeh: 73-85.
- Mottahedeh, N. (2009). "Iranian Cinema in the Twentieth Century: A Sensory History". *Iranian Studies*, 42(4): 529-548.
- Muhammedi, M. (2007). "Iranian Women and the Civil Rights Movement in Iran: Feminism Interacted". *Journals and Campus Publications*, 9(1): 1-21.

- Mulvey, L. (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". L. Braudy ve M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University Press, New York, 833-844.
- Naficy, H. (1985). "Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of "Dash Akol"". *Iranian Studies*, 18(2/4), Sociology of Iranian Writer: 231-251.
- Naficy, H. (2002). "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update". R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I. B. Tauris, New York, 26-65.
- Naficy, H. (2008). "İran Sineması". G. N. Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi*. Kabcacı Yayınları, İstanbul, 766-772.
- Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941-1978*. Duke University Press, London.
- Naficy, H. (2012a). *A Social of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978-1984*. Duke University Press, London.
- Naficy, H. (2012b). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984-2010*. Duke University Press, London.
- Nincic, M. ve Nincic, D. J. (2002). "Race, Gender, and War". *Journal of Peace Research*, 39(5), 547-568.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Paivandi, S. (2012). *The Future of Iran: Educational Reform*. Legatum Institute, London.
- Parsa, M. (2004). *Devlet, İdeoloji ve Devrim: İran, Nikaragua ve Filipinler Devrimlerinin Karşılaştırmalı Analizi*. (Çev. A. Birdal, N. Özkan ve D. Göçer), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Philippe d'Argila (Yapımcı), Vasilikos, V. (Senarist), Gavras, C. (Yönetmen). (1966). Z [Film]. Fransa.
- Pollock, G. (2014). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları". A. Antmen (Ed.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İletişim Yayınları, İstanbul, 187-251.
- Poudeh, R. J. ve Shirvani, M. R. (2008). "Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview". *Iranian Studies*, 41(3): 323-341.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. Es Yayınları, İstanbul.
- Rahimieh, N. (2002). "Marking Gender and Difference in the Myth of the Nation: Bashu, A Post-Revolutionary Iranian Film". R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. I. B. Tauris, New York, 238-253.

- Ramazani, N. (1993). "Women in Iran: The Revolutionary Ebb and Flow". *Middle East Journal*, 47(3): 409-428.
- Razavi, R. (2009). "The Cultural Revolution in Iran, with Close Regard to the Universities, and its Impact on Student Movement". *Middle Eastern Studies*, 45(1): 1-17.
- Roudi-Fahimi, F. (2004). "Islam and Family Planning". *Population Reference Bureau*.
- Roy, O. (2005). *Siyasal İslamın İflası*. (Çev. S. Dolanoğlu ve R. Çakır), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ruehsen, M. (1993). "Operation 'Ajax' Revisited: Iran, 1953". *Middle Eastern Studies*, 29(3): 467-486.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (Çev. E. S. Onat), De Ki Yayınları, Ankara.
- Saadi-Nejad, M. (2009). "Mythological Themes in Iranian Culture and Art: Traditional and Contemporary Perspectives". *Iranian Studies*, 42(2): 231-246.
- Sabbah, F. A. (1995). *İslam'ın Bilinçaltında Kadın*. (Çev. A. Sönmezay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian Cinema: A Political History*. I. B. Tauris, New York.
- Saeidi, A. A. (2004). "The Accountability of Para-Governmental Organizations (bonyads): The Case of Iranian Foundations". *Iranian Studies*, 37(3): 479-498.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik, İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis
- Schroeder, J. L. (1998). *The Vestal and the Fasces: Hegel, Lacan, Property, and the Feminine*. University of California Press, London.
- Schroeder, J. E. ve Zwick, D. (2004). "Mirrors of Masculinity: Representation and Identity in Advertising Images". *Consumption, Markets and Culture*, 7(1): 21-52.
- Yayınları, İstanbul.
- Shavarini, M. K. (2005). "The Feminisation of Iranian Higher Education". *International Review of Education*, 51(4): 329-347.
- Sheibani, K. (2015). "Film as Alternative History: The Aesthetics of Bahram Baizai". M. Mannani ve V. Thompson (Ed.), *Familiar and Foreign: Identity in Iranian Film and Literature*. AU Press, Edmonton, 211-232.
- Shohat, E. (1991). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema". *Quarterly Review of Film and Video*, 13(1-3): 45-84.

- Shojaei, S. N. (2010). "Women in Politics: A Case Study of Iran". *Journal of Politics and Law*, 3(2): 257-268.
- Shorish, M. M. (1988). "The Islamic Revolution and Education in Iran". *Comparative Education Review*, 32(1): 58-75.
- Siavoshi, S. (1997). "Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication". *International Journal of Middle East Studies*, 29(4): 509-530.
- Sigelman, L. ve Johnston Conover, P. (1981). "The Dynamics of Presidential Support During International Conflict Situations: The Iranian Hostage Crisis". *Political Behavior*, 3(4): 303-318.
- Skopcol, T. (1982). "Rentier State and Shi'a Islam in the Iranian Revolution". *Theory and Society*, 11(3): 265-283.
- Smelik, A. (2016). "Feminist Film Theory". N. A. Naples (Ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. John Wiley & Sons, Hoboken, 1-5.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema: 2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek – Temsil İlişkisi*. Ayrıntı, İstanbul.
- Şeriatî, A. (1980). *İslam Sosyolojisi Üzerine*. (Çev. K. Can). Düşünce Yayınları, İstanbul.
- Şeriatî, A. (1992). *Kapitalizm Uyanıyor mu?*. (Çev. F. Yalçınkaya). Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- Şeriatî, A. (1997). *İnsanın Dört Zindanı*. (Çev. H. Hatemi). İşaret Yayınları, İstanbul.
- Şeriatî, A. (2004). *Anne Baba Biz Suçluyuz*. (Çev. K. Güney). Ayışığı Kitapları, İstanbul.
- Şeriatî, A. (2009). *Dine Karşı Din*. (Çev. D. Özlük). FCR Yayınları, Ankara.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik*. (Çev. K. Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. Plan B, İstanbul.
- Van Dijk, T. (2010). "Söylem ve İktidar". A. Çavdar ve A. B. Yıldırım (Ed.). *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi*. (Çev. P. Uygun), Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul, 10-44.
- Scott, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (Çev. A. T. Kılıç). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Watson, K. (1976). "The Shah's White Revolution - Education and Reform in Iran". *Comparative Education*, 12(1): 23-36.
- Wittig, M. (2009). "Kadın Doğulmaz". *Cogito*, 58(Bahar), 193-201.
- Wodak, R. (1997). "Some Important Issues in the Research of Gender and Discourse". R. Wodak (Ed.). *Gender and Discourse*. SAGE Publications, London, 1-20.
- Zahedi, D. (2000). *The Iranian Revolution: Then and Now*. Westview Press, Colorado.

Zeydabadi-Nejad, S. (2010). *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic*. Routledge, New York.

Zubaida, S. (2008). *İslâm Dünyasında Hukuk ve İktidar*. (Çev. B. Koçoğlu Birinci ve H. Hacak). Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

“Bahram Beyzai”. http://www.iranchamber.com/cinema/bbeyzai/bahram_beyzai.php (erişim tarihi: 03. 05. 2019).

“Encyclopedia Iranica”. <http://www.iranicaonline.org/articles/zar> (erişim tarihi: 29. 04. 2019).

“History of Tudeh in Iran”. http://www.iranchamber.com/history/tudeh/tudeh_party03.php (erişim tarihi: 11.01.2019).

“Iran’s Ministry of Intelligence and Security: A Profile”. <https://fas.org/irp/world/iran/mois-loc.pdf> (erişim tarihi: 14.01.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Mehmet AYTEKİN
Doğum Yeri - Tarihi	İstanbul - 21.02.1992
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Yaşar-Saniye Gemici Anadolu Lisesi
Lisans Diploması	Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema (2015) Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik (2015) - Çift Anadal Programı
Tez Konusu	Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili
Yabancı Dil	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
Makaleler 1) Aytekin, M. (2018). Sinemada Söylem ve İdeoloji: Samira Makhmalbaf Filmleri Üzerine Bir İnceleme - Discourse and Ideology in Cinema: A Review on the Films of Samira Makhmalbaf. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1 (1), 59-76. https://dergipark.org.tr/ktc/issue/37170/418561 2) Aytekin, M. (2019). Rahşan Beni-İtimad'ın Perspektifinden Devrim Sonrası İran Sinemasındaki Kadınların Tasviri Üzerine Bir İnceleme. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1 (1), 37-59. https://dergipark.org.tr/mekcad/issue/44849/504581	
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	Gazi Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği (2013 - 2015)
Çalıştığı Kurumlar	Antalya AKEV Üniversitesi, Araştırma Görevlisi (2017 - hâlen)
E-Posta	mehmet.aytekin@akev.edu.tr / aytekinmehmet1@gmail.com