

Richard Tapper

Yeni İran Sineması

Siyaset, Temsil ve Kimlik

araştırma-inceleme

kapı

RICHARD TAPPER

Londra Üniversitesi Şark ve Afrika Araştırmaları Okulu Orta Doğu Bölümü'nde Antropoloji profesörüdür. İran, Afganistan ve Türkiye'de saha çalışmaları yürütmüştür. 1999 ve 2001 yılları arasında, Medya Antropolojisi yüksek lisans programında dersler de verdiği Şark ve Afrika Araştırmaları Okulu'nda İran sineması üzerine üç konferans düzenlemiştir. *Pasture and Politics* (1979), *Frontier Nomads of Iran* (1997), *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan* (ed., 1983), *Islam in Modern Turkey* (1991), *Culinary Cultures of the Middle East* (Sami Zübeyde ile birlikte, 1994), *Technology, Tradition and Survival* (Keith McLachlan ile birlikte, 2002) ve *The Nomadic Peoples of Iran* (Jon Thompson ile birlikte, 2002) adlı kitapları bulunmaktadır.

YENİ İRAN SİNEMASI

Siyaset, Temsil ve Kimlik

Editör: Richard Tapper

İngilizceden Çeviren: Kemal Sarısözen

Kapı Yayınları 127
Araştırma-İnceleme 30

YENİ İRAN SİNEMASI: SİYASET, TEMSİL VE KİMLİK
The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity
Editör: Richard Tapper
İngilizceden Çeviren: Kemal Sarısözen

1. Basım: Ocak 2007, Kapı Yayınları

ISBN: 9944-486-31-6

Yayın Yönetmeni: Cahit Akın
Kapak Tasarımı: Utku Lomlu
Kapak Resmi: Mecid Mecidi'nin *The Children of Heaven* filminden.
Dizgi: Bahar Kuru

© 2002, Richard Tapper/I.B. Tauris & Co Ltd, London.
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları Kapı Yayınları'na aittir.

Kapı Yayınları
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 513 3420-21 Faks: (212) 512 3376
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa / İstanbul
Tel: (212) 674 9723 Fax: (212) 674 9729

Genel Dağıtım
Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 511 5303 Faks: (212) 519 3300

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır

İÇİNDEKİLER

Resim Listesi vii
Teşekkür ix
Yazarlar Hakkında xi
Transkripsiyon ve Yazıma Dair Açıklama xvii

Giriş
Richard Tapper 1

İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri
Hamid Nefisi 32

Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyeti'nde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997)
Agnes Devictor 82

İran Sinema Sanayiinde Kriz ve Hükümetin Rolü
Hüseyin Gaziyan 96

Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler
Azade Ferahmend 107

Devrim Sonrası İran'da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki
Ali Rıza Hagigi 136

Hükümsüz Kesinlikler: Mahmelbaf'ın İlk Dönemi
Hamid Dabaşi 146

Makinedeki Hayalet: Mukaddes İran Savunması Sineması
Roxanne Varzi 191

İran'da Cinsiyet Politikasının Müzakeresi: Bir Belgeselin Etnografisi
Ziba Mir-Hüseyni 208

İran Filmlerinde Fiziksel Mekân ve Kültürel Kimlik
Mihrnaz Said-Vefa 251

İffetli Taş Bebekler ve İffetsiz Taş Bebekler: 1979 Sonrası İran Sinemasında Kadınlar
Şehla Lahici 270

Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken
Hamid Rıza Sadr 285

Sonsöz
Laura Mulvey 317

Filmografi 327
Dizin 333

RESİM LİSTESİ

1. *Gebbe* (Muhsin Mahmelbaf)
2. *Kiraz Tadı* (Abbas Kiyarüstemi)
3. *Mayıs Kadını* (Rahşan Beni-İtimad)
4. Muhsin Mahmelbaf
5. *Nasuh'un Tövbesi* (Muhsin Mahmelbaf)
6. *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu* (İbrahim Hatemikiya)
7. *İran Usulü Boşanma* (Kim Longinotto ve Ziba Mir-Hüseyni)
8. *Nergis* (Rahşan Beni-İtimad)
9. *Mavi Başörtüsü* (Rahşan Beni-İtimad)
10. *Cennetin Çocukları* (Mecid Mecidi)
11. *Beyaz Balon* (Cafer Penahi)
12. *Başu: Küçük Yabancı* (Behram Beyzayi)

TEŞEKKÜR

Bu kitap, 1999 yılının Haziran ve Temmuz aylarında Londra'da National Film Theater'da düzenlenen İran Filmleri Festivali kapsamında Şark ve Afrika Araştırmaları Okulu (School of Oriental and African Studies, SOAS)'nda yapılan konferansın ürünüdür.

Kitaptaki yedi makale (Devictor, Ferahmend, Hagigi, Varzi, Said-Vefa, Lahici ve Sadr'ınkiler) söz konusu konferanstaki tebliğlerin gözden geçirilmiş halleridir. Nefisi'nin konferansın bağlamı dahilinde fayda sağlamış kusursuz tebliği bu kitap için fazla marjinal kaldığından, kendisi nezaket göstererek, yayımlanmış önemli bir dokümanı gözden geçirip güncellemeyi kabul etmiştir. Rahimiye'nin makalesi de daha önce başka bir yerde yayımlanmıştır. Geri kalan makaleler (Gaziyan, Dabaşi ve Mir-Hüseyni'nin kaleme aldığı bölümler, editörün "Giriş" bölümü ve Mulvey'in "Sonuç" bölümü) bu kitap için özel olarak kaleme alınmıştır.

Editör, Ferhad Hakimzade ile yardımcısı Ziba Mir-Whitaker'a bu konferansın katılımcılarının haberdar edilmesine verdikleri destekten ötürü ve (yine İran sineması üzerine en önemli ve heyecan verici eser olan *Life and Art* [British Film Institute, 1999] adlı eseri

yayıma hazırlamış olan) Rosa Issa ve Sheila Whitaker'a da festivalin tertibi için müteşekkirdir. Bu konferansın etkin organizasyonu SOAS Yakın ve Orta Doğu Çalışmaları Merkezi'nde Sara Stewart ve Regina Miesle tarafından gerçekleştirilmiştir. İran Miras Vakfı (Iran Heritage Foundation), İngiltere Fars Araştırmaları Enstitüsü (British Institute for Persian Studies), SOAS Araştırma Komitesi ve İran Havayolları (bazı katılımcıların yolculuk masrafları dahil olmak üzere) konferansa cömert katkılarda bulunmuşlardır. İran Miras Vakfı, ayrıca yayınların maliyetini üstlenmiştir.

Editör ayrıca, Nefisi ve Rahimiye'nin makalelerini düzeltilmiş halleriyle yeniden basmamıza izin veren *CEMOTI* ve *Thamyris*'in editörlerine; (Muhsin Mahmelbaf'ın izniyle) 4 ve 5 numaralı resimleri temin ettiği için Hamid Dabaşi'ye; 7 numaralı resmi temin ettiği için Kim Longinotto'ya; ve öteki resimler için de Hamid Rıza Sadr'a teşekkür eder.

YAZARLAR HAKKINDA

Hamid Dabaşi, New York Columbia Üniversitesi'nde İran Araştırmaları Profesörü, Orta Doğu ve Asya Dilleri ve Kültürleri Bölüm Başkanı ve Karşılaştırmalı Edebiyat ve Toplum Yüksek Lisans Programı Müdürü. Kitapları arasında *Authority in Islam: From the Rise of Muhammad to the Establishment of the Umayyads* (Transaction, 1989), *Theology of Discontent: The Ideological Foundation of the Islamic Revolution in Iran* (New York Üniversitesi Yayınları, 1993), *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran* (Peter Chelkowski ve Booth-Clibborn ile, 2000) ve *Yakın Çekim: İran Sineması – Geçmiş, Bugün, Gelecek* (Agora Kitaplığı, 2005) bulunmaktadır.

Agnès Devictor, Fransa'da Aix-en-Provence'daki Institut d'Etudes Politiques'ten siyaset bilimi doktorası sahibi. 1994-1998 yılları arasında "The Cultural Politics of the Islamic Republic of Iran with Reference to Cinema (1979- 97)" başlıklı tezi için saha araştırması yapmıştır. Aix'deki IEP'de siyaset bilimi ve Université Paris III'de de İran sineması dersleri vermektedir. 2000 Güz Festivali'nde çağ-

daş İran sineması programını yönetmiştir ve düzenli olarak *Le Monde*'da yazmaktadır.

Azade Ferahmend, Los Angeles'taki Kaliforniya Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde doktora öğrencisi. Felsefe Bölümü'nden lisans ve Eleştirel İncelemeler Bölümü'nden yüksek lisans derecesi sahibi. Halihazırda yakın dönem İran sinemasını model alarak ulusal ve uluslararası sinema hakkında teorik tartışmalar yapmakta ve uluslararası film festivallerinin rolü ve etkileri üzerine çalışmaktadır. Makaleleri arasında, *Intersections*'ta çıkan "Recent Iranian Cinema: A Review" ve *Jusur: UCLA Journal of Middle Eastern Studies*'te yer alan "Weaving Through Cultures, Transpassing Broken Bridges: An Interview with Rafegh Pooya" sayılabilir. Ayrıca *A World Between: Poems, Short Stories and Essays by Iranian-Americans* (ed. Persis M. Karim ve Mohammad Mehdi Khorrami, George Braziller, 1999) gibi birçok antoloji ve dergide Farsça ve İngilizce şiirleri ve düzyazıları yayımlanmıştır.

Hüseyin Gaziyan, İran'ın reformist eğilimli, etkin bir sosyal bilimler kurumu olan Ayande Araştırma Grubu'nun Müdürü. Ulusal Kamuoyu Araştırma Enstitüsü ve Medya İncelemeleri ve Araştırmaları Merkezi'nin yayın organı *Zenan* gazetesinin danışmanı. 2001 cumhurbaşkanlığı seçimleri ve Tahran'da sosyal ve ailevi meseleler gibi konularda birçok araştırma projesini yönetmiştir. Siyaset bilimi doktorası sahibi. *Keyan* dergisinin kurucularından ve 15 yılı aşkın gazetecilik hayatı boyunca akademik dergilerde ve derleme kitaplarda sayısız makalesi yayınlanmıştır.

Ali Rıza Hagigi, İran'daki birçok reformist gazete ve yabancı basın organı adına danışmanlık ve *People's President* (CNN) ve *444 Days* (BBC) gibi televizyon programlarında araştırmacılık yapmaktadır. Ayrıca Azad Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. Tahran Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Hukuk Fakültesi'nden lisans, yüksek lisans ve doktora dereceleri sahibi. 1993'te sunduğu "İran'da Sivil Toplumun Gelişmesinin Önündeki Engeller" başlıklı yüksek lisans ve bunun

ardından kaleme almış olduğu "İran'daki Din Ulemasının Bilişsel ve Davranışsal Modellerindeki Değişim" başlıklı doktora tezleri İran dışındaki konferanslarda tebliğ olarak sunulmuştur. Yayınları arasında *Ravend-i İslamgerayi der Torkiye* (*Türkiye'de İslamileşme Süreci*, 1994) sayılabilir.

Şehla Lahici, Tahran'da Rowshangaran Publishing'in yayın yönetmeni ve Kadın İncelemeleri Merkezi'nin müdürü. Devrim öncesinde Şiraz ve Kuzistan'da sosyokültürel etkinlikler yürütmüş ve dergilere yazı yazmıştır. Devrimden bu yana kadın hakları alanında siyaset yapmaktadır. İran'daki ilk kadın yayıncı olarak, *Portrait of Women in the Works of Bahram Beyzai, Filmmaker and Scriptwriter* (Rowshangaran, 1989) da dahil olmak üzere Farsça birçok inceleme kitabının yazarı ve çevirmenidir.

Ziba Mir-Hüseyni, İslam hukuku, toplumsal cinsiyet, aile ve kırsal kalkınma gibi Orta Doğu meseleleri alanında uzman bağımsız araştırmacı ve yazar. 1980'de Cambridge Üniversitesi'nden doktora derecesini almıştır. 1990-1993 yılları arasında Cambridge Girton College'den araştırma bursu almıştır. Şu sıralar Londra Üniversitesi Şark ve Afrika Araştırmaları Okulu Yakın ve Orta Doğu Merkezi'nde araştırma görevlisi. Yapıtları arasında *Marriage on Trial: A Study of Islamic Familiy Law in Iran and Morocco* (I.B. Tauris, 1993) ve *Islam and Gender: The Religious Debate in Contemporary Iran* (Princeton University Press, 1999 ve I.B. Tauris, 2000) ile (Kim Longinotto ile birlikte) Channel 4 için hazırlanmış *Divorce Iranian Style* (*İran Usulü Boşanma*, 1998) ve *Runaway* (2001) adlarında iki uzun metrajlı belgesel bulunmaktadır.

Laura Mulvey, Londra Üniversitesi Birkbeck Koleji Sinema ve Medya İncelemeleri Profesörü ve AHRB İngiliz Sinema ve Televizyon İncelemeleri Merkezi Müdürü. 1970'li yılların ortalarından bu yana sinema ve sinema kuramı üzerine yazmaktadır. *Visual and Other Pleasures* (Macmillan, 1989) ve *Fetishism and Curiosity* (İngiltere Film Enstitüsü, 1996) gibi eserlerinde feminizm, avangart sine-

ma ve psikanaliz kuramının etkileri görülmektedir. 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında, aralarında *Riddles of the Sphinx* (BFI, 1978) ve *Frida Kahlo and Tina Modotti* (Arts Council, 1980) olmak üzere, Peter Wollen ile birlikte 6 film yönetmiştir. 1994'te sanatçı ve yönetmen Mark Lewis ile birlikte Channel 4'ta yayımlanan *Disgraced Monuments* adlı bir belgesel yapmıştır.

Hamid Nefisi, Texas, Houston'daki Rice Üniversitesi Sanat ve Sanat Tarihi Bölümü Başkanı ve Sinema ve Medya İncelemeleri profesörü. Sürgün ve yerdeğiştirme kuramları, diyaspora kültürü, film, medya ve İran, Orta Doğu ve Üçüncü Dünya Sinemaları üzerine birçok çalışması yayınlanmıştır. Kitapları şunlardır: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton University Press, 2001), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place* (ed., Routledge, 1999), *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles* (University of Minnesota Press, 1993), *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged* (yar.ed., Harwood Academic, 1993) ve *Iran Medya Index* (Greenwood Publishing, 1984). Ayrıca aralarında *Film-e Mostanad* (İran Özgür Üniversite Yayınları, 1978-9) adlı belgesel sinema üzerine iki ciltlik kitap da bulunan çok sayıda Farsça incelemesi yayınlanmıştır. *Cinema and National Identity: A Social History of the Iranian Cinema* (Texas University Press) adlı kitabı yayına hazırlık aşamasındadır.

Nesrin Rahimiye, Kanada, Edmonton'daki Alberta Üniversitesi Mukayeseli Edebiyat Bölümü Profesörü ve Beşeri Bilimler Fakültesi Dekan Yardımcısı. Araştırmaları ve verdiği dersler İran ve Batı kültürlerinin mukayesesi, göç ve sürgün edebiyatı ve kadınlar üzerine yoğunlaşmıştır. *Oriental Responses to the West: Comparative Essays on Muslim Writers from the Middle East* adlı kitabı 1990'da E.J. Brill tarafından yayınlanmıştır. İkinci kitabı *Missing Persians: Discovering Voices in Iranian Cultural History*, 2002'de Syracuse University Press tarafından yayınlanmıştır.

Hamid Rıza Sadr, Tahran'da faaliyet gösteren bir sinema yazarı. Tahran Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden lisans, Fen ve Beşeri Bilimler Fakültesi Şehir Planlama Bölümü'nden yüksek lisans diploması sahibi. *Zen-i Ruz*'un (1984-1988) İran ve dünya sineması kısmının, *Suruş*'un (1988-1990) İran sineması bölümünün, *Film*'in (1990-8) İran ve dünya sineması bölümlerinin editörlüğünü yapmıştır. Londra National Film Theater'da ve Londra, Chicago ve New York Film Festivallerinde İran filmlerinin seçiminde görev almıştır. *Zen-i Ruz*, *Suruş* ve *Film*'de İran sineması üzerine 500'den fazla yazısı yayınlanmıştır. *Sinema-ye Komedi* (1987), *Siyaset ve Sinema der İran* (2001) adlı kitapların yazarı ve Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies* adlı kitabının çevirmeni.

Mihrnaz Seyid-Vefa, Chicago'da yaşayan bir bağımsız sinema yönetmeni. *A Tajik Woman* (*Bir Tacik Kadını*) adlı belgeseliyle 1994 Los Angeles, Sony/BFI Video Yarışması birincilik ödülünü ve 1994 Illinois Film and Video Artist Jüri Özel Ödülünü almıştır. Öteki filmleri *Ruins Within*, *The Silent Majority* ve *Saless, Far From Home* birçok festivalde gösterilmiştir. 1988'den bu yana Chicago Columbia College'de Sinema ve Video Bölümü'nde film yönetmenliği dersleri vermektedir. 1989'dan beri Chicago Sanat Enstitüsü Sinema Merkezi'nde İran Film Festivalleri danışmanlığı yapmaktadır. Abbas Kiyarüstemi üzerine (Jonathan Rosenbaum ile birlikte) yazdığı kitap 2002'de Illinois Üniversitesi Yayınları tarafından basılmıştır.

Richard Tapper, Londra Üniversitesi, SOAS, Orta Doğu Bölümü'nde Antropoloji Profesörü. İran, Afganistan ve Türkiye'de saha araştırması yürütmüştür. 1999 ve 2001 yılları arasında, Medya Antropolojisi yüksek lisans programında dersler de verdiği SOAS'ta İran sineması üzerine üç konferans düzenlemiştir. *Pasture and Politics* (1979), *Frontier Nomads of Iran* (1997), *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan* (ed., 1983), *Islam in Modern Turkey* (1991), *Culinary Cultures of the Middle East* (Sami Zübeyde ile

birlikte, 1994), *Technology, Tradition and Survival* (Keith McLachlan ile birlikte, 2002) ve *The Nomadic Peoples of Iran* (Jon Thompson ile birlikte, 2002) adlı kitapları bulunmaktadır.

Roxanne Varzi, Columbia Üniversitesi'nde Sosyal ve Kültürel Antropoloji doktora öğrencisidir. Devrim sonrası İran araştırmaları konusunda Fulbright bursuna layık görülmüş ilk öğrenci. Araştırmaları özellikle İran-Irak savaşı ve gençlik kültürü başta olmak üzere, Tahran'da kamusal alanın kullanımı ve popüler kültür üzerine yoğunlaşmıştır. Birçok akademik makalesi ve kısa öyküsü yayımlanmıştır. *Public Culture*'da çıkan "İran Gardi", *Silk Road*'da çıkan "Mercury Rising: Tajik Refugees in Kyrgystan", *The New York Press*'te Ocak 2000'de çıkan "The Caravan", *A World Between: Fiction, Poetry and Essays by Iranian-Americans* (New York, George Braziller, 1999) adlı kitapta yer alan "The Pelican" ve *The American Magazine*'de çıkan "Refugee" bunlardan bazılarıdır.

TRANSKRİPSİYON VE YAZIMA DAİR AÇIKLAMA

Kitabın sonunda yer alan filmografide filmlerin hem Türkçe hem de Farsça adları verilmiştir. Bir filmin adı metin içerisinde ilk kez geçtiğinde yönetmeni ve ilk gösterim tarihi de belirtilmiştir. İlk gösterim tarihi konusunda kimi zaman ciddi belirsizlikler olsa da, editör genellikle Cemal Ümid'in üç ciltlik *Ferheng-i Filmha-ye Sinema-ye İran* (Tahran, Nigâh, 1377-1379/1998-2000) derlemesine sadık kalmıştır.

1
GİRİŞ[1]
Richard Tapper

1970'lerin başında, İranlı yönetmenlerce çekilen çok sayıda film, Roy Armes'ın da *Third World Film Making and the West* adlı ufuk açıcı kitabında belirttiği gibi uluslararası düzeyde ilgi toplamıştır:

> 1970 yılı, çoğu yurtdışında okumuş, Kültür Bakanlığı'nın ve devlet televizyonunun da desteğine sahip, gayet heterojen bir genç entelektüel grubunun eseri...Yeni İran Sineması'nın doğuşuna tanıklık etmiştir.[2]

Birkaç yıl sonra, 1978-1979'da İran Devrimi gerçekleşip, çoğunluk tarafından baskıcı, püriten ve totaliter bir rejim olarak görülen İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla –"Yeni Dalga" olarak da bilinen– "Yeni İran Sineması"nın da sonunun geldiği izlenimi uyanmıştır. Devictor bu süreci şöyle anlatmaktadır:

---

1 Ziba Mir-Hüsevni, Hamid Nefisi ve Lloyd Ridgeon'a bu bölümün ilk haline yaptıkları katkılardan ötürü teşekkürü bir borç bilirim.

2 *Third World Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press, 1987, s. 191.

1979 Devrimi'nin patlak vermesi, sinema sanayinin gözlemcilerini ve profesyonellerini İran sinemasının geleceği hakkında endişeye sürüklemiştir. Ahlakı kurtarma ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, oyuncu ve yapımcının sürgüne gönderilmesiyle de üretim zinciri paramparça edilmiştir. Neyin makbul neyin yasak olduğu konusundaki belirsizlik yaratıcılığı sekteye uğratmıştır. Buna rağmen, İran sineması, yok olmak bir yana, o güne dek hiç olmadığı kadar üretkenlik ve canlılık kazanmıştır.

Nitekim 1990'ların sonlarına gelindiğinde İran sinemasında gözle görülür bir gelişme kaydedilmiş, içinden geçtiği ciddi dönüşüm de İran'ın kültürel ve sosyal hayatında kapsamlı değişimleri beraberinde getirmiştir. İran sineması, yalnızca özgün bir "ulusal sinema" değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalardan biri olarak da ismini duyurmuştur: bunun neticesinde de uluslararası festivallerde İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan beğeni gitgide artmaktadır.



Muhsin Mahmelbaf, *Gabbe*.

Nefisi'nin de aşağıda belirtmiş olduğu üzere, İran sinemasının uluslararası arenada boy göstermesi sıklıkla bir paradoks olarak ortaya konmaktadır: "İran'da uygulanan Şii İslamı, Batılıların gözünde anti-modern ve gericidir. İslam Cumhuriyeti'nın sıklıkla sözü edilen Batılı tarzdaki performans sanatlarına ve eğlence biçimlerine sınırlamalar getirmesi ve bu işlerle uğraşanlara kötü muamelede bulunması hadiseleriyse bu izlenimi pekiştirmekten öteye geçmemektedir." Görünürdeki bu paradoks, kısmen de olsa son yıllarda İran sinemasına uluslararası düzeyde duyulan hayranlığa açıklık getirmektedir.

Ancak, 1970'lerin sonlarında ülkeyi pençesine alan çatışma ortamı *Yeni Dalga* akımı yapımlarda ani bir düşüşü beraberinde getirmiştir bile. İran sinemasının yeniden güç kazanması yalnızca İslam Cumhuriyeti'nin kısıtlamalarına rağmen gerçekleşmiş değildir. Devrim öncesine uzanan sağlam kökleriyle İran sineması, yüzyıllara varan bir siyasal ve sosyal değişim sürecinin süzgecinden süzülüp gelen geleneksel İran tiyatrosu, şiiri, görsel sanatları kültürünün engin birikiminin mirasçısı konumundadır. Bu kitaba katkısı olanlar, İran sinemasının uluslararası planda son dönemdeki başarısını irdeleyen daha derinlikli –ve bir o kadar da anlaşılır– bir analizin gerekliliği görüşünü paylaşmaktadırlar. Bu maksatla meseleye farklı bakış açılarından yaklaşmaktadırlar: medya incelemeleri ve film eleştirisi, edebiyat, antropoloji, sosyoloji, siyaset ve ekonomi. Birçoğu İran sineması üzerine kitaplara imza atmış kimseler. Devrimin ilginç bir sonucu da, Batı dünyasındaki İran çalışmaları sahasında İranlıların söz sahibi konuma gelmiş olmalarıdır. Bu kitaba katkıda bulunanların da çoğu İranlıdır. Geriye kalanlarsa ya Amerikalı ya da İngiliz'dir.

Elinizde tuttuğunuz kitapta, 1978-1979 Devrimi'ni takip eden yıllarda İran sinemasının gelişimi, İran kültüründe ve toplumundaki yeri ve gerçek manada bir "dünya sineması" konumuna gelişi irdelenmektedir. Bir kısmı genel bir bakış açısıyla, bir kısmı da birtakım filmler ve yönetmenler özelinde olmak üzere, her bir makalede İran sinemasına dair önemli konulara değinilmektedir. Bu "Giriş" bölümünde, editörün gözüyle, makalelerin hem birbirleriy-

le hem de İran toplumu, kültürü ve siyaset hayatı gibi daha geniş bağlamlar arasındaki bağıntı ortaya konmaktadır.

Kitapta esas olarak, devrim sonrası İran sineması konu edilmektedir. Devrim öncesi sinema daha önce yayınlanmış birçok çalışmada işlenmiş olduğundan, kitapta bu konu başlığına yalnızca birkaç makalede atıfta bulunulmuş olup, burada kısaca değinilerek hadisenin arka planı ortaya konmuş olacaktır.

1978-1979 Devrimine Dek İran Sineması

İran sinemasının ilk örneğinin hangi film olduğunun tayininde muhtelif görüşler mevcuttur. Kimileri Muzafferüddin Şah'ın fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'nın 1900 yılında çektiği görüntüleri, kimileriyse Ovanes Oganyan'ın 1930'da filme aldığı ilk kurgusal eseri *Abi ve Rabi*'yi başlangıç noktası olarak kabul etmektedir. Erdeşir İrani'nin *Lor Kızı* (*Dohter-i Lor*, 1933) filmi gibi yüzyılın ilk yarısında çekilmiş diğer filmler kamuoyu üzerinde –en azından şehirlerde– derin izler bırakmış olup efsanevi bir konum elde etmişlerdir.[3] Ancak ilginçtir ki, İkinci Dünya Savaşı ertesine değin İran'a özgü nitelikte –adına "ulusal sinema" denebilecek– herhangi bir yapıt ortaya konmamıştır. Uzun yıllar boyunca piyasada yalnızca dublajlı ithal filmler gösterilmiştir; iç piyasaya dönük olaraksa, en popülerleri *film farsi* olarak bilinen türde Hint, Mısır ve diğer yabancı ülke filmlerinin taklitleri çekilmiştir.[4]

---

3 Tüm zamanların sinema klasiklerinden biri olan *Grass* belgeseli, ABD'li Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack ve Marguerite Harrison tarafından 1924'te İran'da çekilmiştir. Bkz.: Elizabeth Fagg Olds, *Women of the Four Winds*, Boston: Houghton Mifflin, 1985, s. 155-230.

4 İlk dönem İran sineması hakkında bkz.: *Encyclopedia Iranica* 5'ta "Cinema" maddesi altındaki makaleler, 1991, s. 567-90; Farrokh Gaffary, "Coup d'oeil sur les 35 premieres années du cinéma en Iran", Yann Richard (ed.), *Entre l'Iran et l'Occident*, Paris: Maison des Science de L'Homme, 1989, s. 225-234. Houshang Golmakani, "Pre-revolution years of Iranian cinema", *http://www.cinemairan.com/*. Hamid Naficy, "Iranian cinema", Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Oxford Dünya Sineması Sözlüğü*, Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1996; yeniden basım: Rose Issa ve Sheila Whitaker, *Life and Art*, Londra: British Film Enstitüsü, 1999, s. 13-

Kimi başka ülkelerden farklı olarak, bugün itibariyle İran sinemasının sınırlarını çizen unsurlar –siyasetle, dinle ve millî kültürle olan bağı– daima varolagelmişlerdir. Hem hükümet hem de dinî çevreler, gösterime girecek filmler üzerinde denetimi elde tutma arzusunda olmuşlardır.[5] Ta en başından itibaren, dinî liderler sinemayı ahlaka mugayir ve yozlaştırıcı olmakla mahkûm etmişlerdir. Ferahmend'in de belirtmiş olduğu üzere, kadın, aile, cinsellik ve dans temalı ithal filmlerin sayısının giderek arttığı 1920'lerde sansür kurumunun resmen devreye girmesiyle, yerli filmlerde siyasi eleştiri ya da sosyal gerçekçilik temalarına yer vermek tahayyül dahi edilemez hale gelmiştir. 1950'li ve 1960'lı yıllara gelindiğinde, filmlerin türlerini ticari işletmeler belirler olmuştur. Siyasi sansür artarak sürerken, seks temalı filmlerin özgürlük alanındaki genişleme, 1970'lerde Ayetullah Humeyni ve diğer din adamlarının sinemayı mahkûm etmelerinin önünü açmıştır.[6]

1950'li ve 1960'lı yıllarda, Ferruh Gaffari, Füruğ Ferruhzad ve İbrahim Gülistan gibi yazar ve yönetmenlerin verdikleri ürünlerle, bilhassa belgesel sinema alanında ilgi çekici gelişmelere sahne olmuştur. 1969 yılı, Daryuş Mehrcuyi'nin ödüllü *İnek* (*Gav*) ve Mesud Kimyayi'nin *Caesar* (*Keyzar*)'ı ile genelde hemfikir olunduğu gibi *Yeni Dalga* adı verilen İran sanat sinemasının doğuş yılıdır. 1969 ve 1974 arasındaki kısa zaman dilimi içerisinde, İran sineması tarihinde ilk kez uluslararası düzeyde tanınırlık elde etmiştir.[7] Kimya-

---

25. Shahin Parhami, "Iranian cinema: before the revolution", *http://www.horsc-hamp.qc.ca/new-offscreen/preiran.html*, 1999. Daha kapsamlı değerlendirmeler için bkz.: Şahruh Gülistan, *Fanus-i Hiyal*, 16 programlık dizi, BBC Farsça Servisi, 1994. Mohammad Ali Issari, *Cinema in Iran 1900-1979*, Metuchen/Londra: Scarecrow, 1989. Bahman Maghsoudlou, *Iranian Cinema*, New York: Kevorkian Centre for NE Studies, 1987. Massoud Mehrabi, "The history of Iranian cinema", 5 bölüm, *Film International*, 1995-6.

5 Erken dönem sansür için bkz.: Jamsheed Akrami, "Cinema. iv. Film censorship" *Encyclopedia Iranica 5* (1991), s. 585-586. Houshang Golmakani, "New times, same problems", *Index on Censorship* (3), 1992, s. 20-21.

6 Nefisi devrim öncesinde dinin sinemayı mahkûm edişi hakkında değişik metaforlara işaret etmektedir (s. 27).

7 Armes şöyle yazmaktadır: "Batı'da 1970'lerde dikkat çeken filmler arasında Dar-

yi, Mehrcuyi, Gülistan, Ferruhzad, Behram Beyzayi ve Golam Hüseyin Saidi gibi fikir ve edebiyat insanlarının çabaları sayesinde, sanat sineması giderek artan oranda ülke içinde filizlenmekte olan edebiyat ve siyaset akımlarının bir parçası haline gelmiştir. Yeni filmlerle birlikte *auteur* vasıflı yönetmenlik nosyonu ve sinemanın tıpkı edebiyat, şiir ve tiyatro gibi bir sanat dalı olduğu görüşü ortaya çıkmıştır. Böylece yazarlar sinema için eserler vermeye başlamıştır.[8]

İnek filmine festivallerde gösterilen ilgi, devrim sonrası döneme ait bazı filmlerin kabulünün öngöstergesi olmuştur. Ama ortada adına "dünya sineması" denebilecek bir sinema yoktur. Armes'ın de belirtmiş olduğu üzere, "Genç yönetmenlerin filmleri İran'a uluslararası ölçekte bir ün kazandırmışlarsa da, kendi ülkelerinde bu ünün yansıması sayılabilecek geniş bir izleyici kitlesi elde edememiştir."[9] 1970'li yılların ortalarından itibaren piyasayı istila eden Hint ve Hollywood filmlerinin seyirci sayısına kıyasla, yerli film seyircisinin sayısında bir düşüş yaşanmıştır. Maddi destek eksikliğinden kaynaklı olarak yerli film üretimi durgunluğa girmiştir; bir tek popüler seyirci kitlesini koruyan *film farsi* türünde filmler çeken yapımcılar para kazanabilmiştir.

Şurası bir gerçek ki, devrim öncesi İran sinemasının bu dönemde piyasayı istila eden ithal filmler tarafından ölümün eşiğine geldiği görüşü çoğunluk tarafından paylaşılan bir görüştür. Ama siyasetin payı da yadsınmamalıdır. Çekim stilleriyle filmlerdeki konu ve mekân tercihi ve kullanımının –köylü ve göçebe topluluklar ve şehirli yoksullar– kaynaşımından yeni sinemayla iktidar karşıtı siyaset arasında bir çağrışım doğmuştur. Özellikle *İnek*, alegorik "protest" türde çığır açıcı bir film konumundadır. Yine de bu tür filmlere yalnızca elit bir yerli seyirci azınlık ve yabancı eleştirmen-

---

yuş Mehrcuyi'nin *İnek* (*Gav*, 1970), *Postacı* (*Postçi*, 1972) ve *Daire* (*Daire-i Mina*, 1974) ve Perviz Kimyavi, Söhrab Şahid-Saless ve Behram Beyzayi'nin eserleri vardı..." *Third World Film Making*, s. 191.

8 Bkz.: Hamid Naficy, "Iranian writers, the Iranian cinema, and the case of *Dash Akol*", *Iranian Studies* 28/2-4, 1985, s. 231-251.

9 Armes, *Third World Film Making*, s. 192.

ler rağbet göstermiş olup, Pehlevi rejimi de bu protestoyu sansür etmek yerine sahiplenmek suretiyle etkin bir biçimde sindirmiştir. Dabaşi'nin de aşağıda belirtmiş olduğu üzere:

> Üzücü ancak inkâr edilemeyecek bir gerçektir ki, 1960 ve 1970'ler İran'ındaki seküler kültürün yalnızca Tahran Film Festivali'nde değil, daha da cüretkâr bir biçimde Şiraz Sanat Festivali'nde dışavurulmuş örneklerinin dahi Pehlevi monarşisi tarafından finanse edilmiş olması ve rejimin kültüre bakış açısına prim vermiş olmalarıdır. Devrim öncesi dönemde sanat o denli talihsiz bir durumdaydı ki, dönemin iki ilerici film yapımcısı Emir Nadiri'nin ya da Daryuş Mehrcuyi'nin eserlerini izlemek için bile Pehlevi'nin elit yöneticilerinin bitişiğindeki koltuklardan birinde oturmak mecburiydi.

Birçok 20. yüzyıl ulus-devletinin yaptığı gibi Pehlevi İran'ı da meşruiyetini geçmiş tarihe dayandırma peşinde koşmuştur. Şah, İslam'ın karşısına, İran'ın İslam öncesi kültürel ve siyasi mirasının diriltilip kutsanmasını çıkarmıştır. Devlet, İslami olan ne varsa her şeyi gerici olarak nitelendirmiş, "modernleşme" uğruna "gelenek" reddedilmiştir. Pehlevilerin İran'ın İslam öncesi kökenlerini ve kültürel geleneğini yüceltmesi halk tarafından hoş karşılanmamış, yeniden yüceltilen bu değerler genel kamuoyunun ancak küçük bir azınlığınca sahiplenilmiştir; üstüne üstlük, dinî kesim ile rejim arasındaki uzlaşmazlığı pekiştirmekten ziyade bir netice de alınabilmiş değildir. 1978-1979 Devrimi, Pehlevilere ve temsil ettikleri değerlere yönelik bir karşı çıkış olmuştur. Türlü çeşitli unsurları bünyesinde bulundurmuş bir halk devrimi olmasına karşın, din adamları kesimi fevkalade örgütlü ve hareketin başını çeken grup olması itibariyle mücadelenin galipleri ve İslam Cumhuriyeti'nin egemenleri olarak çıkmayı bilmişlerdir.[10]

---

10 Devrim üzerine zengin bir literatür mevcuttur: Özellikle bkz.: Shaul Bakhash, *The Reign of the Ayatollahs*, Londra: I.B. Tauris, 1985; Said Amir Arjomand, *The Turban for the Crown*, Oxford: Oxford University Press, 1988.

İslam Devrimi Sonrası: İslami Bir Sinema mı?

Devrim öncesi dönemde ulema sinemayı ya reddetmiş ya da hiç yokmuş gibi davranmıştır; filmleri *fıkıh* ilminin *haram* ve *helal* kıstaslarına göre tasvir etmek haricinde, âlimlerin bu yeni sanat biçimine dönük söyleyecek fazla bir şeyleri olmamıştır. Dinî sınıflar genel itibariyle menfi bir tutum takınmıştır: kimi dindar aileler sinemaya gitmeyi günah işlemekle eşdeğer tutarak *haram* saymıştır. Fakat İslamcılar medyanın önemini gözardı etmemiş ve İslam devleti kurulup *fakihler* yönetimi ele geçirdikleri vakit sinema da ele alınması zaruri gündem maddeleri arasına girmiştir. İki seçenek arasında bir tercih yapmaları gerekmiştir: (15 yıl sonra Taliban'ın Afganistan'da yapacağı gibi) topyekûn yasaklamak ya da İslamileştirmek. Gücünün yadsınamayacağının bilinciyle, sinemayı hususi bir denetim altına alma ve hususi siyasi amaçları doğrultusunda kullanma yoluna gitmişlerdir. Armes, kitabının Orta Doğu ve Afrika ile ilgili bölümüne Ayetullah Humeyni'den yaptığı şu alıntıyla başlamakta: "Sinema kültürün tezahürlerinden biridir ve beşerin ve kültürün hizmetine konmalıdır."[11] Humeyni'ye göre, sinemanın benimsenmesi Pehlevi kültürüyle mücadelede ideolojik bir araca dönüşmüştür.

Devrim sonrası ilk dönemin söylemi kendini *ancien régime* karşıtı olarak tanımlamış ve İslami olmayan tüm unsurların imha ve tashihini hedeflemiştir; sadece yeni bir İslami siyasi ve iktisadi düzen ve yeni bir anayasa destekli toplumsal bir meşruiyet tesis etmek için değil, kültürü, toplumu, entelektüel hayatı, eğitim ve öğretimi külliyen yeniden inşa etmek, "İslamileştirmek" ve Batı'ya ve Pehlevilere ait ne varsa ortadan kaldırmak için.

1980'li yıllar boyunca yeni kültür politikası düzende güçlenmeyi beraberinde getirmiştir: iletişim araçlarının ve sanatın tüm formları fıkhın *helal* ve *haram* kaidelerine tabi bir ideolojik deli gömleği içine hapsedilmiştir. En güçlü iletişim araçları olan televizyon ve radyo sıkı bir devlet denetimine tabi kılınmıştır. Sanat

11 Armes, *Third World Film Making*, s. 189.

dalları –müzik, tiyatro ve sinema dahil– ve basın-yayın ise Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na bağlanmıştır.

"İslami" sanat ve sinemanın ne manaya geldiği çokça tartışılmış bir meseledir. Nefisi ve Dabaşi de aşağıda bu konuyu irdelemiş bulunuyorlar. Yeni bir İslami estetik ne olacaktır? Elbette bardağın boş kısmına bakmanın külfeti az olmuştur (*hicab* sisteminin bir parçası olarak bedenin –özellikle de kadın bedeninin– teşhiri gibi haram görüntülerin ve konuların yasaklanması), ancak başlıca sanat türlerinde ve sinemada işlenen konular arasına girecek olan bizzat devrimin kendisi ve de Irak savaşı (1980-1988) İslami konuların öne çıkarılmasında olumlu adımlar atılmasına vesile olmuşlardır.

Nefisi, ilk anda Pehlevi kültürünün saçtığı "zehr"e karşı sembolik bir eylem olarak gerçekleştirilen sinema salonlarını yıkma eylemlerinin ardından sinemanın İslamileştirilmesinin öyküsünü aktarmakta. Devrim sonrası "İslami Kültür"ün unsurlarını, sinema ve videoya getirilen yeni kısıtlamaları sıraladığı gibi, İslami bir sinema mefhumunun nasıl müzakere edildiğini şu tezle ortaya koymakta:

> Devrim, kendi özel sınai ve mali kaynaklarına, özgün ideolojik, tematik ve üretimsel değerlere sahip yepyeni ve capcanlı bir sinemanın doğuşuna yol açmıştır. Bu elbette İran'ın siyasi kültüründe meydana gelmiş daha genel bir dönüşümün tezahürlerinden birisidir.

Devrim sonrası sinemasında 1978-1982 arası meydana gelmiş olayların kronolojik bir dökümünü veren Nefisi'ye göre, bu zaman aralığı İranlı film yapımcılar için belirsizliklerle dolu bir dönem olarak geçmiştir. Nefisi'nin altını çizmiş olduğu sorunlar şunlardır:

> Devrim esnasında sinema sanayiinin maruz kaldığı mali hasar, geçiş sürecinde hükümetin sinemaya ilgisiz kalışı, merkezî bir otoritenin yokluğu, çeşitli hizipler arasında sinema üzerine uzlaşmaz çekişme, makul bir sinematik modelden yoksunluk, ithal ürünler lehine haksız rekabet, bir bütün olarak sinema sanayiinin halkın gözündeki imajının ciddi biçimde bozulması, keyfî sansür uygulamaları ve çok sayıda sinema profesyonelinin sürgüne gönderilmesi.

Bu ilk dönemde dişe dokunur bir film çekilmemiştir. Emir Nadiri'nin *Koşucu* (*Davandeh*, 1986) adlı filmiyse yönetmeninin azmi sayesinde kotarılabilmiş istisnai bir örnektir.[12] 1982'den sonra,

> Siyasetteki güç birikimi, kitle iletişim araçları ve sinema sanayiinin doğrudan denetimini beraberinde getirmiştir. Buna karşın, Pehlevi sinemasının İslami sinemaya dönüşümü tek yönlü, topyekûn ya da tez elden gerçekleşmesi imkânsız ciddi bir kültürel ve ideolojik yön değişiminin ürünü olmuştur.

Bu dönüşüm sürecine bir dizi yeni kurumun katkısı olmuştur: 1983'te Farabi Vakfı'nın kuruluşunun yanı sıra Mustazafan Vakfı ve Cihad-ı Sazendagi (Yeniden İnşa Cihadı; sonradan Bakanlık olmuştur) film yapımı ve gösterimi ile genel olarak medya kullanımında önemli roller oynamışlardır. 1984'e gelindiğinde film yapımı bir kez daha teşvik edilmiştir. Nefisi, Pehlevi karşıtlığının ve İslami değerlerin öne çıkarılması, savaş gibi, bu dönem filmlerinin hâkim temalarını ve sınırları çizili bir kadın sinemasını tafsilatlı bir biçimde masaya yatırmaktadır.

Devrim, devrim öncesi sinemadan ne kadarlık bir kopuşa işaret etmiştir? Kimi başka yazarlar devrim öncesi ve sonrasında film çeken çok sayıda usta yönetmenin varlığı, sinemanın siyasetle daimi ilişkisi ve sansürün çeşitli biçimlerde devamı üzerinden sürekliliğe vurgu yaparlarken, Nefisi farklılıklar üzerinde yoğunlaşmaktadır.[13] İki dönem arasındaki en önemli kopuş, 1970'lerin sonlarında yerli film piyasasını ve –İslamcıların deyişiyle– toplumun ahlakını çökerten Hollywood filmlerinin sinema salonlarında daha az boy gösterir olmuş olmasıdır.

---

12 Houshang Golmakani, "A history of the post-revolutionary Iranian cinema", *Chicago Film Center's 10th Annual Festival of Films from Iran*, 1999, *http://www.webmemo.com/iran/articleview-2.cfm*. *Koşucu* 1982'de çekilmiş olup, 1986'ya kadar gösterime girememiştir.

13 Örneğin bkz.: Gaffary, "Cinema. i. History of cinema in Persia"; Parhami, "Iranian cinema: before the revolution".

Festivallere Dönüş

1980'lerin ortası itibariyle, İslami bir ideolojik sinema tesis etmedeki başarısızlık aşikâr hale gelmiştir. İran sinemasında olup bitenler İran toplumundaki diğer gelişmelere paralellik göstermektedir: fakihlerin dayattığı sınırlardaki ve yaşanan sosyal gerçekliğin ideolojiye ve hukuka yanıt verme yolundaki tedrici esneme ve kültürün derinlemesine yeniden tanımlanması ve yeniden inşası. Laiklere karşı girişilen mücadeleden zaferle çıkmış kimi Müslüman militan ve radikal, sanat bağlamında kendilerini daha ılımlı ve liberal bir konumda bulur olmuşlardır. Bunlar 1980'lerdeki kültür politikalarını formüle etmiş olan sözde "sol cenah" mensuplarıdır. 1982'de Mir-Hüseyin Musavi hükümetinde Kültür ve İslami İrşat Bakanı olarak görev yapmış ve bir grup Müslüman entelektüelle el ele verip bağımsız bir basın ve yeni, millî bir sinemanın temellerini atmış olan Muhammed Hatemi, bu cenahın kilit isimlerinden birisidir.

Devrimi izleyen ilk on yıl içerisinde, sinema da dahil olmak üzere, sanat kendini ideolojinin tahakkümünden kurtarmayı başarmıştır. Farabi Sinema Vakfı, sanata herhangi bir dayatmada bulunulamayacağını ve en doğrusunun yönetmenleri kendi istedikleri konuları seçmekte özgür bırakmak olduğunun ayırdına varmıştır. Mehrcuyi, Beyzayi, Kimyayi ve Abbas Kiyarüstemi gibi devrim öncesinin yönetmenleri kesintiye uğramış kariyerlerine kaldıkları yerden devam etmişlerdir. Umut vaat eden yeni yönetmenler arasında kadın yönetmenler de yer almıştır. Tedricen bir toparlanma ve niteliksel gelişme dönemi başlamış ve Mehrcuyi'nin *Kiracılar* (*Ecare-Nişinha*, 1986) ve Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı* (*Başu: Garibeye Kuçek*, 1988) gibi filmleriyle İran sineması uluslararası arenada yeniden dikkat çeker olmuştur. Resmî tutum ve şartlarda bir değişim meydana gelmiştir: 1988'de ahlaki kısıtlarda esnemeye gidilmiş, 1989-1993 arasında da senaryoların onaya tabi tutulması şartı ortadan kalkmıştır. Nefisi'nin de belirtmiş olduğu üzere, "Geçmişte havai *üstyapının* bir unsuru sayılarak reddedilen sinema, artık İslami kültürün *altyapısının* elzem bir unsuru olarak benimsen-

miştir." Katı sansür uygulamaları devam ettiyse de, yaşanan kültürel uzlaşma ve uyum süreci canlı bir sinema ve sinema kültürünün doğuşunun önünü açmıştır.

1988'de savaşın bitmesi ve bir yıl sonra da Humeyni'nin vefatıyla birlikte sinema ideolojik ve siyasi mücadelenin odağı haline gelmiştir. Siyasi sürtüşmeler 1991'deki Fecr Festivali'nde zirveye ulaşmıştır. Nefisi'nin aktarmış olduğu, 1991 yazında meydana gelen tartışmalar Hatemi ve arkadaşlarının istifası ve yeni bir belirsizlik döneminin başlamasıyla neticelenmiştir. Çok sayıda nitelikli filmi sansürleyen Rafsancani'nin "sağcı" hükümeti, içteki muhalifleri "Batı kültürü istilası"na destek vermekle suçlama alışkanlığına geri dönmüştür.

Ancak, yeni bir politika değişimi için iş işten geçmiş olup, film yönetmenlerini politikleştirip, 1997 cumhurbaşkanlığı seçimlerinde açıkça görüldüğü üzere taraf olma konumuna itmek suretiyle ters tepmiştir: Hatemi sürpriz bir adaydır ve aralarında önde gelen yönetmenlerin de yer aldığı sanat camiası ilk kez siyasette etkin bir role soyunmuştur. Sanatın ve ilerici sinemanın üreticileri açıkça Hatemi'den yana konum almışlardır. "Reklam" kampanyasını Kültür ve İslami İrşat Bakanı olacak olan Ataullah Muhacirani'nin Sinema İşleri Vekili Seyfullah Dad tertiplemiştir. Muhsin Mahmelbaf'ın röportajları da Hatemi'nin seçim kampanyasında önemli rol oynamıştır.[14] Hatemi'nin seçilmesi İran sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Yılların yasaklı filmleri seyirci karşısına çıkmış ve Rahşan Beni-İtimad'ın *Mayıs Kadını* (*Banu-ye Ordibeheşt*, 1998) ve Temine Milani'nin *İki Kadın*'ı (*Dı Zen*, 1999) gibi filmlerde 1980'lerin tabu konuları işlenir olmuştur.

Kiyarüstemi, Mehrcuyi ve Muhsin Mahmelbaf gibi ustaların yanısıra Mecid Mecidi, Ebülfazl Celili, Semira Mahmelbaf, Cafer Penahi ve Behmen Kubadi gibi genç yönetmenlerin 1990'ların sonla-

---

14 Bkz.: Babak Dad, *Sad Ruz ba Khatami*, Tahran, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, 1377/1998, s. 54-55. Hatemi'nin destekçileri, kampanyanın son günlerinde etkilerini arttırmak için kasten bu mülakatlara başvurmayı erteleldiler. Hatemi, 1991 Fecr Film Festivali'nde Mahmelbaf'ın *Sevme Zamanı* filmi üzerine yapılan tartışmalarda yönetmenin yanında yer aldı.

rına doğru çektiği yeni filmlerin muazzam başarılarıyla –ve festival gösterimleriyle– birlikte İran sineması uluslararası düzeyde önlenemez bir yükseliş ivmesi kaydetmiştir. En azından bir tane İran filmi gösterilmeyen saygın hiçbir film festivali kalmamıştır. İran filmlerine özgü festival sayısıysa katlanarak artmıştır. 1999 yazında National Film Theatre, üç ay gibi, o güne kadarki en uzun süreli (ve o yıl Londra'daki üçüncü) sezonunu devrim öncesi ve sonrasına ait altmış kadar İran filmine ayırmıştır. Aynı yıl Chicago'da yıllık festivalin onuncusu düzenlenmiş, ayrıca ABD'nin diğer eyaletlerinde, Fransa'da, Kanada'da ve diğer ülkelerde İran filmlerine –veya tek tek İranlı yönetmenlere– ayrılmış sezonlar gerçekleştirilmiştir.

Uluslararası Başarı: Siyasi mi, Ekonomik mi?

İran sinemasının uluslararası başarısının ne kadarı İran hükümetinin müdahalesine rağmen ya da onun sayesinde gerçekleşmiştir? Hükümet sinemaya niçin müdahale ediyor, destek vermek için mi, yoksa kösteklemek için mi? Sansür mekanizması film yapma stillerini ve stratejilerini ne şekilde etkilemekte? Uluslararası eleştirmenleri ve festival düzenleyicilerini İran filmlerine çeken nedir? Yerli ve yabancı seyircinin beklenti ve tutumları nelerdir? Temalarındaki ve faaliyet alanlarındaki kısıtlılığa rağmen ya da tam da bu sebepten ötürü İran filmleri ne derece başarılı olabildiler? İran kültürü sayesinde mi, yoksa ona rağmen mi? İlerideki bölümlerde bu ve benzeri kilit sorular ele alınacaktır.

Çoğunluk İran sinemasının bir uluslararası pazara sahip olmaksızın yaşayamayacağını öne sürmüştür. Müjde Famili'nin de belirtmiş olduğu üzere, İran sinemasına en çok destek verenlerin Hollywood'a geleneksel bir düşmanlık besleyen Fransız sinemacılar arasından çıkmış olması şaşırtıcı gelmemeli; Famili, aşağıda Ferahmend tarafından da pekiştirilecek bir husus olarak, bunun ekonomik açıdan da akıllıca bir tutum olduğunu da eklemektedir.[15]

15 Bkz.: Mojdah Famili, "The Iranian cinema in France", *Iran Nameh* 14/3, 1996.

Devictor da, Gaziyan da, makalelerinde, film yapımcılığının 1990'larda kaydetmiş olduğu ivmeye işaret etmek suretiyle, İran sinemasının uluslararası başarısının ve yüksek verimliliğinin hükümetin sinemaya yönelik siyasetiyle ne oranda ilgisi olduğunu sorgulamaktalar. Devictor, İran hükümetinin politikasının ekonomik ya da sanatsal olmaktan ziyade, esasen ideolojik olduğunu ve klasik müdahale araçlarının kullanılması itibariyle bu politikanın kimi Batılı demokratik rejimlerin politikalarından pek de farklı olmadığını öne sürmüştür. Nefisi gibi, o da, 1982'de Hatemi'nin bakanlığı esnasındaki tutarlı müdahale politikasıyla çözülebilmiş olan, sinemanın İslam Cumhuriyeti'nin ilk döneminde yaşadığı sorunları dile getirmektedir. Film yapımcılığıyla ilgili olarak kurulmuş –Farabi Vakfı gibi– resmî kurumları ve –profesyonellerin talep etmiş oldukları– düzenlemeleri masaya yatırmaktadır. Rejimin sırf İran'a has olmayan –SSCB'de, ABD'de (Hays Yasası vasıtasıyla) ve Fransa'da da sinema siyasi mücadelenin odak noktasındadır– ideolojik bir sinemayı nasıl fiiliyata çıkardığını gözler önüne sermektedir. Fransız devletinin sinema politikasıyla –özellikle kullanılan araçlar bakımından– paralellikler kurmakta, ardından daha ziyade siyasi yapı, ideoloji ve motivasyon düzlemlerinde böylesi bir mukayesenin sınırlarını sergilemektedir.

Hadiseyi iktisadi açıdan ele alan Gaziyan ise, İran sinemasının yakaladığı sanatsal başarıyı maddi getiriye dönüştürememiş olduğu bağlamında, uluslararası seviyede ün kazanmış birçok filme İranlı sinema seyircisinin rağbet göstermemiş olmasına işaret etmektedir. Devrim öncesinde olduğu gibi, yerli filmler değil, tüm kısıtlamalara rağmen yabancı filmler tercih edilmektedir. Sinema sanayinin içinde bulunduğu ağır mali kriz ortamında nüfusa oranla çekilen film sayısı giderek azalmaktadır. Gaziyan, hükümetin bu krizdeki rolünü irdelemek suretiyle, devlet yardımının arz-talep dengesini bozduğunu ileri sürmektedir. "İronik olan şudur ki, beraberinde ideolojik ve siyasi müdahaleyi de getirmiş ve İran'ın sosyal yapısında son yirmi yıldaki değişimlere dair gerçekçi bir değerlendirme yapılmasını imkânsızlaştırmış olması itibariyle, krizin büyümesinin başlıca sorumlusu bizzat bu yardımın kendisidir."

Gaziyan'a göre, eğer hükümet sinema üzerindeki kontrolünü gevşetmez ve halkın taleplerini dikkate almazsa "İran sinema sanayiinin nihai bir çöküşe maruz kalması ciddi bir ihtimaldir."

Siyasi mi Yoksa Sosyal Eleştiri mi?

Ferahmend ve Hagigi, farklı perspektiflerden yola çıkarak, İran filmlerinde siyasi eleştiri yokluğunu sorgulamaktadırlar. İran sinemasının uluslararası başarısına şüpheyle yaklaşan Ferahmend, bu başarının sanatsal yönünden ziyade iktisadi ve siyasi yönüne vurgu yapmaktadır: "İran sinemasının son dönemde kazandığı itibar, geçmişin görkemli İran film geleneğinin değerini gölgelediği gibi, sinema sanayinin halihazırda yaşamakta olduğu krizi gözlerden kaçırmaktadır." Gaziyan gibi, bu mali kriz üzerinde duran Ferahmend ise, hükümetin İran filmlerinin yurtdışında gösterimini teşvikinin yeni dış yatırım –özellikle de Fransız şirketlerinin– vaatleriyle kuvvetle ilintili olduğunun altını çizerken, sinemanın, "İran'ın imajının yeniden gözden geçirilmesi ve sanat vasıtasıyla adım adım dünya ekonomisi içinde bir yer edinebilmesi ve Irak savaşı sonrasında yeni (barışçı, sanatsal, çocuksu) bir İran imajının zihinlerde yer ettirilebilmesi için cazip bir araç" olarak ele alınmış olduğunu belirtmektedir.

Ferahmend'in iddiasına göre, "İran filmlerinin uluslararası festivallere kabulü ve kazandığı ödüller, film yapım ve dağıtım sürecine adım adım ve geçmişi de içine alarak tesir eden bir dizi çekinceye ışık tutmakta ve bu çekinceleri üretmektedir." Ferahmend, sansürün İran sinemasına dönük tezahürlerinden –film festivalleriyle belli film stillerini, konuları ve yönetmenleri teşvik edip, öne çıkartırken, geriye kalanları dışlamak üzere etkileşime geçmesi– duyduğu kaygıyı dile getirmektedir:

> birçok film yapıcısı netameli konuları işlemekten tümden kaçınıyor. Başka bir deyişle, film yapımcıları, yapıtlarında sistem veya mevcut düzen karşıtı değinmelerde bulunmuş olma ithamına uğramama korkusuyla, gerçeklerle yüzleştirici ve toplumsal eleştiri içeren filmler yapmaktan geri durdurulmaktalar.

Buna karşılık:

> Yaratıcı faaliyetin ve eleştirel ifadenin yalnızca (oto)sansürün olmadığı durumlarda mümkün olduğu ya da film yapımcılarına ille de siyasi bilinç sahibi olmaları ve filmlerinde toplumu dobra dobra eleştirmeleri gerektiği gibi bir yükümlülük altına sokma iddiasında değilim...Ancak bu sözlerimden, sansür iyidir çünkü sanatçıları daha yaratıcı kılar, manası da çıkarılmamalıdır.

Ferahmend, "estetik değerleri tarihe geçirme ve sorunsallaştırmak ve bunları eleştirel bir süzgeçten geçirmek...Kiyarüstemi'nin müstesna eserlerini daha geniş bir bağlam içerisine oturtmak maksadıyla" özellikle Kiyarüstemi'nin filmlerini mercek altına yatırmıştır. Kiyarüstemi, "İran filmlerinin egzotik görüntüsünü kuvvetlendiren –ve pazarlanabilirliklerini arttıran– kırsal manzaralar barındıran köy konularını ve mekânlarını tercih etmektedir." Ferahmend, Kiyarüstemi'nin "siyaset kaçkıncılığıyla...film festivallerinin 'yüksek sanat' ve kararında siyaset beğenisini karşılamayı güttüğü"nü öne sürerken, festival politikalarını 1970'lerdeki ABD-Çin "pin-pon diplomasisi" mukayesesi üzerinden sorgulamaktadır. Bu noktada, tıpkı Devictor gibi, Ferahmend de, Kiyarüstemi'nin Altın Palmiye'yi almasında ve *Kiraz Tadı* adlı filminin Hatemi'nin cumhurbaşkanı seçilmeden hemen evvel apar topar 1997 Cannes Film Festivali programına dahil edilmesinde göze batan siyasi saiklere atıfta bulunmaktadır.

Ferahmend politik sinemanın açık bir İslami cumhuriyet eleştirisi içermesini öngörürken, Hagigi de "politik bir filmin, tanımı gereği döneminin en mühim siyasi meselelerini işlemesi gerektiği" kanısındadır; bugünün İran'ına uyarlanacak olursa, siyasi iktidarın tabiatına dair hükümet içerisinde birbirine zıt "ideolojik, karizmatik, popülist ve yetkeci" görüşlerin temsilcisi muhalif hizipler. 1970'lerin "entelektüel sinema"sı çekim gücünü Pehlevi kültürüne gösterdiği dirençten alırken, eleştirisi siyasi değil toplumsal nitelik taşımıştır. Devrim öncesinde politik sinemanın yokluğu üç sebepten kaynaklanmıştır: katı politik sansür, netice itibariyle eleştirel filmlerin muğlak ve zor anlaşılır oluşu ve film yapımcıları arasında –herhangi bir cenahtan– siyasi aktivistin bulunmayışı. Dönemin

Müslüman entelektüelleriyse başka medya ve sanat formlarını –sinema değil edebiyat ve benzerlerini– kullanmışlardır. Sinema dinen caiz bulunmayıp, yüksek perdeden Pehlevi tahakkümüyle özdeş tutulmaya devam ettiğinden, siyasetin din eliyle ifade bulduğu Devrim sonrası yıllarda ihmale maruz kalmıştır. Ancak, savaş sürecinde doğabilmiş yeni bir angaje sinema "politik" önemi olmayan savaş filmleriyle karşımıza çıkmaktadır. Hagigi'nin kanaatine göre, sinema siyasi eleştiriden ziyade sosyal eleştiriye devam etmiştir. Sansür, film yapımcılarını siyasi görüşlerini dolaylı yoldan sembolizm vasıtasıyla dışavurmaya sevk etmiştir; ancak İran'ın bu ifade tarzına yabancı oluşu, seyircide arzu edilen algılamayı yaratamamaktadır. Hagigi'nin iddiasına göre, İran sineması, yalnızca siyasete değil, 1990'larda basın ve edebiyat alanında filizlenen, din, kalkınma ve modernite üzerine yeni fikrî formülasyonlar benzeri ideolojik ve entelektüel tartışmalara da uzak kalmıştır.[16]

Modernleşme ve Realizm: Savaş ve Sonrası

"Modernite", Muhsin Mahmelbaf'ın devrimci deneyimden İslami sinemaya, oradan da sanata geçişine karmaşık ve lirik bir yorum getirdiği makalesinde Dabaşi'nin rehber edindiği bir temadır. Heidegger'in teknolojik modernleşmeyi özünde sömürgeci ve "kategorik olarak insan dahil her şeyi kendi kullanım-değerine indirgeyici" sayan felsefi eleştirisinden esinlenen Dabaşi, Mahmelbaf'ın özlemini çektiği İslami sanat ve sinemayı "Teknolojik Modernite'nin ileri karakolu olan sömürgeciliğe karşı ideolojik direnişin daha bir İslamileştirilmesi"nden ibaret görmektedir. Fakat "böylesi bir direnişin temel bir unsuru, 'yerli' ya da 'geleneksel' olanın biçimlenmesinin bizatihi kendinde ve kendi içinde derinlemesine sömürgeci bir şey olduğunu algılamadaki kategorik yetmezliğidir."

16 Muhsin Mahmelbaf'ın politik sinemasının analizi için bkz.: Lloyd Ridgeon, *Makhmalbaf's Broken Mirror: the Socio-Political Significance of Modern Iranian Cinema*, Durham Middle East Paper no 64, 2000.

Mahmelbaf, gerillalık, mahkûmluk ve devrimci ideologlukla dolu dolu geçen bir geçmişin ardından, 1982'de, "'İslami sinema' gibi, kendisinin bile tam olarak tanımlayamadığı bir hülyanın girdabına kapılmış"tır. İlk dönem filmlerinde "hedefi doğru, ama tarih bilincinden yoksun siyasi farkındalığı fevkalade çocuksu ve idealisttir. Mahmelbaf için 'sinema', korkulan ama bir o kadar da arzulanan klasik bir yasak haz vakasıdır." Dabaşi, hem o dönemin İran'ındaki hadiseler hem de Mahmelbaf'ın şahsi yönelimi bağlamlarında, "onun hâlâ heyecan dolu tahayyülünde barınan politik şeytanlar"ı kovalamada bu ilk filmlerin biçimlendirici etkisini gözler önüne sermektedir. Ardından, ölümün kıyısına dek götürecek "sine-mistisizm" iptilasından sanatçı Mahmelbaf doğmuştur. "Mahmelbaf vakası, gerçeğe karşı tavizsiz bir dürüstlükle, içine doğduğu zalim dünyaya metafizik gözle bakışın körleştirici bataklığından kurtuluşun harikulade bir örneğidir."

Dabaşi, Mahmelbaf'ı üstün bir sinema sanatçısı olarak yeniden doğuran bu can alıcı değişimi, onun kısa romanı *Kristal Balıçe*'yle örtüştürmektedir. Mahbelbaf sanatına ciddiyetle yaklaşmaya başlamıştır.

> Bu romanda Mahmelbaf'ın dinî ve devrimci bir ideolog kimliğinden sıyrılarak bir sanatçıya dönüşümünü okumaktayız...*Kristal Bahçe*'de siyaset neredeyse hiç yoktur. Ama siyasetin tezahürleri değil...İslami ya da bir başkası, bütün ideolojilerin yavan ve usanç verici boşluğunun ötesindeki gerçeklikleri sorgulayıp keşfeden çok daha ciddi bir zekâ işbaşındadır burada. Mahmelbaf, ne burada ne de daha sonra en mükemmel filmlerinde birbiriyle ilişkili olayları mantıksal bir örgüye oturtma çabası gütmemiş, daima asıl ve olgusal olanın yerine, gerçeğin gizil doğruluğunun izini sürmüştür. Sonraki filmlerinin pek çok karakteristik özelliği, anlatısal devinimin daima gizil olduğu *Kristal Bahçe*'de de sezinlenmektedir...Mahmelbaf'ın sinemasına damgasını vuracak, dünya çapında ünlü bir film yapımcısı mertebesine çıkaracak vasıflarından gizil gerçekçilik tutkusunun ilk nüveleri.

Savaş filmi yönetmenliği eğitimi almış olan Mahmelbaf'ın *Kristal Bahçe*'si de eninde sonunda bir savaş hikâyesidir: baş karakterleri

şehit aileleridir; olay örgüsünün merkezinde ölüm ve kimlik meseleleri bulunmaktadır.

Mukaddes Müdafaa savaşı filmleri Varzi'nin bölümünün temasıdır. Tıpkı *Kristal Bahçe* gibi, Resul Mollakulipur'un savaş dönemi aksiyon filmi *Ufuk*'un (*Ofog*, 1989) hikâyesi de savaş sonrası filmlerinin –ve toplumun– en önemli sorununu öne çıkarmaktadır: "şehit"in yasını layıkıyla tutabilmek için, ölümün görsel kanıtı olan ortada bir ceset bulunması gereği. İbrahim Hatemikiya'nın *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu* (*Buy-e Pirhen-e Yusof*, 1996)'nda "savaş sonrası İran sinemasının görevinin bizzat yas tutma görevinin kendisi olduğu"nu görmekteyiz. Savaş sonrası filmlerde, "savaş meydanı ve ceset Irak sınırından Tahran'a ve ruha taşınmak suretiyle, kaybolan ruhlar dünyası daha önceki yıllara ait filmlerin yerini almıştır...savaş ve vecit hali, savaş sonrası cesetlerin, savaş esirlerinin ve mananın izinin sürülmesi sırasında iç içe geçmiştir. Ölüler, beklenerek ve dua edilerek –her biri esir kamplarındakileri tanıtan, (ve Yusuf'un hadisesinde) şehadete erememiş olmaya yorulsa da geri dönüşü muştulayan resimler ve video filmleriyle– diri tutulmaktadır. Varzi'ye göre,

> Hatemikiya'nın filmlerinde çok farklı ve umulmadık geri dönüş biçimleri kusursuzca işlenmektedir: cepheden kurtarılmış video bantları, künyeler, hayaletler, en ilginci de yurtdışından sürgünler...Sinemanın yaptığıysa, muhtemel kritik görüntüleri ve anıları yeniden ele alarak, bunları doğru tesirin ve kararında ruhani nüansların el altında tutulduğu sınırları çizili bir yas alanına serpiştirmektir.

Temsil ve Gerçeklik: Belgesel mi Kurmaca mı?

Varzi'nin de belirttiği gibi, İran savaş filmleri önce TV belgeselleri olarak çekilmiştir. 1980'lerde ve 1990'larda birçok İranlı yönetmen belgesel film alanına el atmışlardır: sıklıkla yasaklanmış olmalarına rağmen, Gülistan, Mehrcuyi, Nasır Tekvayi, Kamran Şirdel, İbrahim Muhtari gibi birçok yönetmen, devrim öncesinde bu alanda çok sayıda yapıta imza atmışlardır. Aynı esnada, kameranın neye ışık tuttuğunun sorgulanması ve "gerçeklik" ile "kurmaca" arasın-

daki muğlak sınırlar –ki bunlar son dönem İran filmlerinin de çoğunda öne çıkan özelliklerdir– Şirdel'in *Yağmurlu Gece*'si (1967) gibi birçok devrim öncesi filmde öngörülmüştür.

Bu, Mir-Hüseyni ve Longinotto'nun *İran Usulü Boşanma* (*Divorce Iranian Style*, 1998) adlı belgeseli çekebilmek için İranlı otoriteleri ikna sürecinde karşılaştıkları sorunları daha da aydınlatıcı kılmaktadır. Temsil meselelerini irdeleyen son bölümdeki makalelerin ilkinde Mir-Hüseyni, bu sorunları bir dizi anlam, kimlik, maksat ve gerçeklik müzakeresi olarak tasvir ederek aktarmaktadır. Mir-Hüseyni'nin anlatısı, Muhacirani'nin 1997'de başına geçmesinden önce ve sonra Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın *faaliyet biçimini* gözler önüne sermektedir. Ayrıca belgesel filmlerin neler yapabileceği ve neler yapması gerektiğine, kimin "gerçekliği"ni ve nasıl temsil etmesi gerektiğine dair –İranlı otoritelerin, film yönetmenlerinin ve izleyicilerin– apayrı beklentileri de berraklaşmaktadır.

Bu noktada birbiriyle ilintili iki mesele karşımıza çıkmaktadır: belgeselin doğası ve maksadı ve ama belgesel ama "kurgu" İran filmlerinin dünyaya sunduğu manzara. Genç bir belgeselci, Mir-Hüseyni'ye genel geçer görüşü şöyle ifade etmiştir: "yurtdışındaki festivallerde gösterilen İran filmlerinin temel sorunu, tümünün insanların sefilliğini, yoksulluğu ve geri kalmışlığı işlemeleridir." Mir-Hüseyni ve Longinotto'nun karşılaştıkları diğer pek çok kimseyse, belgeselin meşruiyetini pedagojik ya da politik amaçlara uygun olması, mümkünse önceden kaleme alınmış metninin "nesnel" iddiaların yanısıra otoriter yorumlara vermesini koşullayan bir görüş beyan etmişlerdir. Ne film yapımcıları ne de yetkililer, yazılı bir metine gerek duyulmaksızın "öykülerin kameraya olduğu gibi yansımasına ve çekim esnasında gelişmesine olanak veren" ve kamera önüyle kamera arkasının etkileşimine ışık tutan sözsüz "gözlemci" ve "katılımcı" belgesel türünde *gerçeğin sineması*'nı benimseyebilecek bir görüntü sergilememişlerdir.[17]

---

17 *Cinema Verite*'nin belgesel ve kurgusal alanlarda, 1960'larda Drew ve Leacock'un *Primary* ve Rouch ve Morin'in *Chronicle of a Summer* ile başlayan uzun bir geçmişi vardır. Bkz.: William Rothman'ın *Documentary Film Classics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Birçok çeşit ortaya çıkmıştır. Ancak en "saf"

Bir kurgu filmde olup bitenler de gerçektir; birçok İranlı yönetmen film yapım sürecini filme alarak (*Selam Sinema*, Muhsin Mahmelbaf, 1995; *Kiraz Tadı*, Kiyarüstemi, 1997), gerçek hikâyeleri filme çekerek (*Yakın Çekim*, Kiyarüstemi, 1989; *Masumiyet Anı*, Muhsin Mahmelbaf, 1996; *Elma*, Semira Mahmelbaf, 1998) ve belgesel film gelenekleri ve sinematik stiller, minimal senaryolar, oyuncular yerine gerçek insanlar ve gerçek mekânlar kullanarak bunu şiirsel bir biçimde sergilemektedirler.

Neredeyse tamamı küçük bir avluda geçen *İran Usulü Boşanma*, sıklıkla rengârenk doğal mekânlarda geçen çoğu İran filmiyle zıt düşmüştür. Said-Vefa, makalesinde dikkatleri mekânlara ve bunların İranlı film yapımcıları ve seyircileri üzerindeki anlamlarına çekmektedir. Aynı betimleme meselesi –"olumlu" ve "olumsuz" imgeler– belgesel olmayan filmlerde, özellikle de mekânlara atıf yapılarak, neden buraların seçildiği ve ülke içindeki ve dışındaki İranlılar tarafından nasıl görüldükleri bağlamında ortaya çıkmaktadır. Said-Vefa'nın belirtmiş olduğu üzere:

> yurtdışındaki İranlı sinema seyircileri arasında...İran kültürünü "olumsuz bir imaj"dan sakınma saikiyle...neyin gerçek, otantik, saptırılmamış "anavatan" İran imajını terkip edebileceği ve filmlerde neyin gösterilmesi gerektiği konusunda uzun uzadıya tartışmalar sürmektedir...

Said-Vefa, "mekân, sıklıkla bilinçaltı bir düzlemde, film yapımcısının ruhunda ve belli bir zaman içerisinde belli bir kültürle özdeşiminde kendisini ortaya koyar" iddiasındadır. Farklı izleyiciler aynı mekânda farklı imajlar aramakta ve görmektedir. Yabancılar egzotik olanı (gizem ve sefalet); yurtdışındaki İranlılar ise aşinası oldukları (kendi kurdukları) renkli anavatanı görürler.

Film mekânlarının seçimi, bütçe ve film çekimi stilleri, yurtdışının gerçek İran mekânlarının belli "belgesel" kıstaslarda (kentlerin arka sokakları, hoş kır manzaraları, ama ille de egzotik imgeler) fil-

---

haliyle bu filmler bir senaryo ya da önceden hazırlanan bir hikâye olmaksızın kamera önünde "olup biten" dramatik olayları kaydederler. Kamera "yalan" söylemez. Editör yalnızca gösterilecek doğruları seçerek seyirciyi inandırır.

me alınması talebi, İranlılardaki mahremiyet kavramı, hikâyenin gerekleri ve film yapımcısının filmin "yıldız"ı haline gelebilecek bir mekânla şahsi ilişkisi gibi birçok faktörle sınırlandırılmıştır. İran dışındaki mekânlar, hikâye, uzaklık, kopukluk bağlamlarında bağımsız anlamlara sahiptir. Said-Vefa, hikâyeleri nasıl anlattıkları ve anlamlandırdıklarını göstermek üzere, birçok filmi mekânı gerçek ya da hayalî (metaforik) olarak ele alışları üzerinden titiz bir analize tabi tutmaktadır. Yaşadığı topraklardan ayrılmak (gezi, arayışlar, evsizlik, sürgün) İran filmlerinin önde gelen temalarından birisidir.

Kadınlar ve Çocuklar: Taş Bebekler ve Naipler mi?

İran filmlerinde kadın ve çocukların ele alınış tarzı, haklı ama farklı nedenlerle sansürle ilintili özel bir ilgi çekmektedir. Kadınlar –tesettürlü, davranışları kısıtlı ve daima egzotikleştirilmiş– kameranın önünde ve arkasında sınırlamalara maruz kalırlarken, çocuklar –oğlan ve kız ayrımı olmaksızın– müstakbel yetişkinler olarak ve fevkalade gerçekçi bir biçimde kendilerine uyan rollerde boy göstermektedir.

Bir sonraki bölümde Lahici, kadın kahramanların öne çıkartılmaları manasında, İran filmlerinde kadınların daha "gerçekçi tasvir edilmeleri" talebinde bulunmaktadır. Bu bağlamda, İran tarihi, sanatı ve edebiyatındaki güçlü ve bağımsız kadın geleneğine işaret etmektedir.[18] Buna karşılık, "doğuşundan itibaren kadını büyük bir adaletsizlikle ele almış olan sinemamız, başka hiçbir iletişim aracında rastlanmadığı kadar İranlı kadın imajını tahrip etmekten, kendi gerçekliğinin karikatürüne indirgemekten sorumludur." İran sineması, elindeki muazzam gücü kullanarak "kadına toplum sahnesinde kadın kimliğiyle...ve sosyo-ekonomik süreçlerde rol oynayan gerçek bireyler olarak yer verme fırsatını kaçırmıştır." Devrim

18 Ayrıca bkz.: M. Habibian, "Under wraps on the stage: women in the performing arts in post-revolutionary Iran", Fourth Nordic Conference on Middle Eastern Studies'te verilen bir tebliğ, The Middle East in Globalizing World, Oslo 13-16 Ağustos 1998, *http://www.hf-fak.uib.no/Institutter/smi/pao/habibian.html* ve *http://www.hf.uib.no/smi/pao/habibian.html*.

öncesinin, şarkıyla, dansla, yarı çıplak kadın yıldızlarla ("iffetsiz taş bebekler") cinsel açlık çeken genç erkeklerin fantezilerine hitap eden *film farsi* türü "kadının toplumsal statüsünün ihmali ve hatta tahribinden nemalanmıştır...'İffetsiz taş bebekler', İran kadınının yegâne temsil biçimi olarak beyaz perdeyi âdeta istila ederken, gerçek kadın ve erkekler sahnelerden silinmiştir."

Ama dönemin entelektüel ve ilerici film yapımcılarının hali de hiç iç açıcı değildir. *Keyzar* gibi filmlerde, "kadın, sinsice tezgâhlanan kültürel bir sahtekârlıkla, kabare sahnesinden alınıp tavan arasına tıkılmıştır." Eğitim, politika ve iş hayatında sayıları her geçen gün artarak boy göstermekte olan kadınların yok sayıldığı bu gibi devrim öncesi sinema yapımlarında kadına –"egemen rejimin öne çıkardığı değerlere muhalefet kisvesi altında"– "iffetsiz taş bebekler" gibi "geleneksel" yerli roller biçilmiştir. Dönemin ticari sinemasındaysa, toplum içinde boy göstermekte olan bu "yeni kadın" tipi "yozluk ve iffetsizlik timsali...cahil ve güvenilmez bir yaratık" olarak tasvir edilmiştir. Kadını hakiki birer insan olarak gösteren Beyzayi'nin filmleri egemen yaklaşıma istisna teşkil etmiş örnekler arasındadır.

Devrim sonrası sinema ve TV, başlangıçta "iffetsiz taş bebek" imajının kurumsal bir boyut kazanmasına hizmet etmiştir: ofiste ya da fabrikada çalışan, düşünen, karar veren veya kocalarının görüşüne karşı çıkan gerçek kadın portrelerine asla yer verilmemiştir.

> Başka birçok alanda olduğu gibi, film sektöründe de, bayağı film yapımcılarının ürünleri de dahil olmak üzere, eski rejimin tüm günahları kadınların omuzlarına yüklenirken, bu manzarada esas kurbanların kadınlar olduğu gerçeği gözardı edilmiştir. Günahlarının cezasınıysa topyekûn evlerinin mutfağına hapsolarak ödemişlerdir.

Savaş filmlerinde kadınlar iyiler ve kötüler olmak üzere iki kutba ayrılmıştır: vecit içindeki şehit anneleri kutsanırken, bir dizi hain ve "inatçı" tip karalanmıştır: birinci gruptakilerin *hicab*'ından sual olunmazken, diğer gruptakiler "hafifmeşrep" tiplerdir. Savaş sonrasında bazı iyi filmlerin çekildiği de olmuştur: örneğin Beyza-

yi'nin yönettiği *Başu: Küçük Yabancı* ve *Belki Başka Zaman* (1988). Bu süreçte, acı çekmiş ve cephe gerisinde yararlılık göstermiş kadınlar seslerini duyurmaya başlamışlardır: "yüzlerine kapanmış, anahtarı da erkeklerin elinde gibi duran film endüstrisinin kilidini kırmayı başardılar...İran sinemasındaki gerçek dışı kadın imajını kabullenmeyi reddeden kadın film yapımcıları çareyi kendi başlarına film çekmekte buldular." Erkek yönetmenler de onların peşinden gitmek zorunda kaldı.

> Bugün, İran sineması uluslararası camiada itibar gören bir seviyeye yükselirken, kadına dönük tutumu devrim öncesi döneme nazaran fersah fersah ilerici, farklı bir yaklaşımı benimsemiş bulunmaktadır...50 yıla yakın bir süredir kadınları görmezden gelen İran sinema endüstrisi, hakiki ve gerçekçi bir kadın portresi ve varlığını sahneye aktarabilmek üzere, kendini iffetli ve iffetsiz taş bebekler kavramlarından sıyırmaktadır.

İran'da kadınların sinema sahnesinde ele alınış tarzına bakılarak, başlangıçtan itibaren ama özellikle de 1979'dan sonra cinsiyetin sosyo-politik inşa süreçlerinin izi sürülebilir. Farklı bir göstergeler dizisi sayılsa da, çocuklar, Kiyarüstemi ve Beyzayi gibi yönetmenlerin çocuk filmleri sayesinde ustalıklarını keşfetikleri 1960'lardan bu yana İran sinemasında özel bir yere sahip olmuşlardır. Sadr, makalesinde devrim sonrası İran filmlerinde çocukların ön plandaki konumlarını yorumlamaktadır. Bu filmlere, yurtdışındakilere öcüleştirilmiş İranlılara ait farklı, daha şiirsel bir imge resmetme vazifesi yüklenmiştir; diğer yandan da, yönetmenlere İranlı seyirciye yasaklı şarkı ve dans rutinlerini gösterme, uygunsuz yetişkin davranışlarını resmetme ve bunlara kinayeli yorumlar getirme serbestisi tanınmıştır. İran sineması, bir yanıyla gerçek hayattan tam bir kopuş olarak görülebilirken, diğer bir yanıyla da fiilen çağdaş İran'ı karakterize eden tuhaf gerçekliğin olduğu gibi yansıması olarak görülebilir ve görülmelidir de. Klasik ödül sahibi filmlerin cazibesi, "gerçekçiliği veya toplumsal sorunları ele alması ve çocukların ikilemlerini temel alması"ndan gelmektedir. Şurası da eklenmeden geçilmemelidir ki, aktörler hem sıradan insanlar hem de amatör bir üslupla sanatlarını icra etmektedirler: tıpkı Avrupalı Yeni

Akım veya Yeni-Gerçekçi filmlerdeki gibi, bunlarda da Hollywood tarzı çocuk yıldızlara rastlanmamaktadır. "Çocukların dünya üzerinde filmlerdeki görüntülerinden bağımsız bir mevcudiyete sahip olmalarından ötürü, bunların diğerlerinden daha gerçek karakterler olduklarını düşünebiliriz. Bu gerçeklik, vücuda getirmiş oldukları değerlerin gerçekliğinin de teminatıdır."

Çocukları konu alan İran filmlerinde çoğunlukla ebeveynler –ya da yoklukları: "çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet, parçalanmış aileler"– konu edilmektedir. Baş karakterler, sevgi dolu aileleri, tasasız hayatları olan varlıklı orta sınıf mensupları değil, yoksul, yetim, yoksun, yalnız, yitik tiplerdir. "Bu çocuk filmlerinde ailenin yokluğu, hâkim toplumsal değerler üzerine bir yorum içermektedir."

Sadr'ın gözlemine göre, şiirsel gerçekçilik,

> odaktaki çocukluk imgesi etrafında inşa edilmişti ve seyirciyi rahatsız etmemek şartıyla, kaçınılmaz olarak bir toplum tasviriydi...İran sinemasında şiirsel gerçekçiliğe dönük süregelen ilgi tam da ne doğrudan doğruya bağdaşık ne de bölünmez bir fenomen olmayıp, aydınla bayağı, gelenekle modernite, vazifeyle zevk arasındaki sınırları başarıyla aşabiliyor oluşundan ileri gelmektedir.

Cinselliğe yer verilmemektedir –çocuklar cinsel manada masumdurlar. Baş karakterler ilk vakitler erkek çocuklardan seçilmekteyken (*Başu: Küçük Yabancı* ve *Koşucu*), 1990'larda giderek artan sayıda kız çocuğu baş karakter olarak boy göstermeye başlamıştır.[19]

Cinsiyet, Dil ve Ulusal Kimlik

Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı* adlı filmi farklı bağlamlarda çok defa adından söz ettirmiştir. Lahici, kadınların gerçekdışı betimle-

---

19 Devrim öncesi filmlerde dahi çocuklar arasındaki aşk imkânsız olarak gösterilirdi. Bkz.: Jamsheed Akrami, "The childhood of the dispossessed: images of children in Iranian films", *Chicago Film Center's 9th Annual Festival of Films from Iran*, 1998, s. 9-12, *http://www.webmemo.com/iran/articleview-1.cfm*; Hamid Dabashi, "Neither a simple story, nor a secret message; children in Iranian cinema", *a.g.e.*, s. 13-17.

nişlerini konu alan kasvetli öyküsünde bu filmi istisnai bir örnek olarak göstermektedir. *Başu: Küçük Yabancı* da toplumsal yorum yanı ağır basan bir savaş filmidir. Rahimiye'nin bir sonraki bölümde göstereceği üzere, ulusal kimlik, cinsiyet ve etnik farklılık temsillerini konu almaktadır. Baş karakterleri, Başu adlı, Arapça konuşan güneyli bir çocuk ve --eşdeğerde öne çıkan bir diğer karakter– üvey annesi, Gilaki dilinde konuşan kuzeyli Nayi'dir. Rahimiye, karmaşık ve bir o kadar da usta işi analizinde, filmi İran'daki kavimciliğin ve pederşahiliğin birleşik bir eleştirisi olarak nitelemiştir. Bir taraftan "İranlı kimliğiyle ulusun hâkim dili olan Farsça arasında kopmaz bir bağın bulunduğu zannını sorgulamaktadır." Diğer bir taraftan da "*Başu*'da billurlaşan çelişik ve müphem milliyetçilik söylemi, kadınların İran'ın çimentosu olan 'hayali cemaat' içerisinde mevzilendiği problemli konuma ışık tutmaktadır."

> Nayi ve Başu'nun birbirleriyle iletişim kurarken ve dilsel ve kavimsel farklılıklarına dair çekincelerini aşarken karşılaştıkları güçlükler vasıtasıyla, İran'ın ulusal kimliğinin inşası sırasında cinsel, dilsel ve kavimsel kökenin hafızalardan ve dilden silinmesini üsteleyen tarz teşhir edilmektedir...Nayi ve Başu'nun ortak yönleri, farklılığı yalıtan ve kötüleyen mevcut dilsel, sosyal ve kültürel anlamlandırma sistemlerinden dışlanmışlıklarıdır...Birliktelik kurma süreçlerinde, kendi kavimci bağnazlıklarıyla ve yerlileşmiş etkileşim biçimleriyle yüzleşmeye mecbur kalırlar. Karşılaşmaları esnasında kendi kimlikleriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Cinsel, dilsel ya da kavimsel kimlikler vesaire en ufak bir farklılığa tahammülü olmayan şekilci bir sistemin surlarında onarılamaz bir gedik açamamışlarsa da, hiç değilse birliktelikleriyle sisteme ahlaki bir meydan okumada bulunmuşlardır.

Nayi ve Başu'nun her ikisi de başlangıçta kavimcidirler; ama Nayi, Başu'nun ailesine kabul edilmesine ön ayak olur; ardından Başu Farsça'yı kullanarak Nayi'nin kocasına kendi otoritesini sergiler; Farsça bilmeyen Nayi, iki erkek karşısında otoritesinden feragatte bulunur. İronik final bölümünde, "*Başu*, Başu'yu ailesine kabul ettirir. Ve Başu da Nayi'nin kocasıyla Farsça konuşur. Farsça bilmeyen Nayi iki erkek üzerinde otorite kurar. İronik bir finalle nokta-

lanan filmde, "*Başu*, pederşahi aileye bir kez daha ve nihai boyun eğişiyle filmin milliyetçi söylemde billurlaştırdığı itaat kalıplarını türeten bir kadın vasıtasıyla İran milliyetçiliği eleştirisini başarıya ulaştırır."

Rahimiye, filmin İranlı izleyiciye şu mesajı verdiği sonucuna varmaktadır:

> Dışlanmışlara ve azınlıklara tahsis edili bir alan üzerinde yeniden düşünme ihtiyacı. Film, dildeki yerimizi tayin eden yeterli ve kolay tayin edilebilir ifadeler ve deyimlerin bizi sınırlama ve tayin etme gücünün de olduğuna işaret etmektedir. İranlı seyirci, tam da Başu'yla Nayi'nin sıkıntısını çektikleri dilsel yabancılaşmaya maruz bırakılmaktadır.[20]

Tehlikedeki Ulusal Kimlik

20. yüzyılın sonlarındaki zengin tartışma ortamı, *İraniyat*'ın (İran ulusal kimliği) asli unsurlarını –anavatan İran ve hâkim dil Farsça ve Batılı veya başka kaynaklı kültürel modernite ve Şii İslamı– masaya yatırmış ve aralarındaki diyalektiği analize tabi tutmuştur. Bugün itibariyle dünyanın pek çok ülkesine dağılmış, yaşadıkları ülkelerin farklı yerli kültürleri ve farklı modernite biçimleriyle etkileşim yaşarken ikinci ve üçüncü nesillerine ulaşmış, İran'dan kalma kökensel, dilsel ve dinsel farklılıkların tesiriyle dozu daha da artmış melez ve çok katmanlı kimliklere sahip kalabalık bir İranlı diyasporasmın varlığı meseleyi daha da içinden çıkılmaz bir hale getirmiştir.[21] 20. yüzyıl boyunca, *İraniyat*'ın üç temel unsurunun da aşırı uç biçimleri denenmiş ve başarısızlığa uğramıştır: İran milliyetçiliği/Pers şovenizmi; Batılılaşma/tepeden inme modernleşme; ve İslami köktencilik. Bu gün itibariyle, İran gençliğinin ve kadını-

20 Ayrıca bkz.: Nasrin Rahimieh, "Framing Iran: a contrapuntal analysis of two cinematic representations of post-revolutionat Iran", *Edebiyat* 9, 1998, s. 249-275.

21 Özellikle bkz.: Hamid Naficy, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Ron Kelley ve diğerleri (ed.), *Irangeles: Iranians in Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 1993.

nın kitlesel desteğiyle iktidarı, denetimi, gizliliği ve şiddeti tekelleştiren geleneksel siyaset biçimine karşı demokrasi, şeffaflık ve siyasi, dinî ve kavmî çoğulculuktan yana kuvvetli bir hareketin de dayatmasıyla, yeni binyılda herkesi ortak paydada buluşturacak bir dengenin tesisinin müzakeresi çoğunluğun bir zorunluluk olarak çoğunluğun zihninde yer etmiş bulunmaktadır.

Sinema, kökleri İran kültürü ve kimliğine uzanan bu tartışma ve müzakerelerin başlıca odak noktalarından ve mücadele alanlarından birisi haline gelmiştir. Sanatın kendisi ve uluslararası itibarın getirileri haricinde Hollywood veya Batı kaynaklı modelleriyle en ufak bir ilişiği olmayan İran sinemasının kendine has biçimleri ve başarıları, en azından kültürel manada, "Batı istilası"nın mesnetsiz bir vehimden ibaret olduğunu ispatlamış bulunmaktadır. Kültürler daima birbirleriyle alışveriş içerisinde olmuş ve birbirlerinden aldıklarını sahiplenerek, kendi özgün stillerine dönüştürmüşlerdir. İran sineması da şiir, çocuklar, duygular ve sınıf bağlamlarında dünyaya sunabileceği zengin bir birikime sahiptir. Ama acaba seyircilerin önlerine gelen nedir –ve önlerine konmasını istedikleri nedir?

Seyirciler ve eleştirmenler, uluslararası sinemadan bir dizi (sıklıkla da çelişkili) beklenti içinde olma eğilimindedirler: cazip bir estetik; usta işi bir film çekimi ve montajla revaçta olan akımlara uygun bir filmcilik stili; aile ilişkileri, yitirme ve arayış ve hayatta kalma gibi evrensel temalara yoğunlaşma; kıyıda köşede kalmış bir ülkenin "belgesel" portresi; genelde Batı karşıtı, irrasyonel, terörist diye öcüleştirilmiş belli bir halk ve kültüre, örneğin İran'a dair kalıplaşmış medya klişelerine zıt imgeler. Bunlara alternatif olarak, *Kızım Olmadan Asla* (Brian Gilbert, 1991) ve *Gece Yarısı Ekspresi* (Alan Parker, 1978) gibi Hollywood yapımlarında ya da "Ay-rablar"ı ve Müslümanları konu alan sayısız filmde yaratılan klişeleri doğrulayan canlı, ülke odaklı, sosyal ve politik eleştiriler de beklenebilmektedir.

Stil ve içerik açısından İran filmleri, yeni gerçekçi üslupları ve tefekkürüyle, çocuklar üzerine yoğunlaşmaları ve kadınları resmetmede yaşadıkları güçlüklerle uluslararası düzeyde ilgi çekmekte-

dirler. Devasa Hollywood yapımlarının dört bir yanı sardığı bir çağda, bu cazibeyi doğuran unsurlardan birisi de (çoğu üçüncü dünya sinemasında olduğu gibi) cüzi maliyetlerle ve amatör oyuncular kullanılarak çekiliyor oluşlarıdır. Birçok başarılı filmde ya tamamen apolitik ya da fevkalade müphem ve politik ve toplumsal eleştiri içermektedir gibisinden farklı farklı okumalara açık, dikkat çekecek derecede yalın, yerli, küçük ölçekli temalar işlenmektedir.

Hem popüler hem de entelektüel basında açıkça dile getirilmekte olan bu denli aykırı beklenti ve yorumlamalar karşısında, aşağıdaki makalelerde sıkça irdelenecek olan, yabancıların beyaz perdeye yansıyan İran manzaralarına yaptıkları yorumlara, bu ülkelerde yaşayan İranlıların şaşkınlıkla karışık tepki ve görüşlerle karşılık vermeleri hiç de sürpriz olmasa gerek. Yurtdışında mukim siyasi muhalefet, aralarında monarşi yanlılarının da yer aldığı ilk elden ülke dışına kaçmış zengin orta sınıf sürgünlerden, devrimin "oyununa geldiklerini" düşünen çeşitli solcu gruplara kadar geniş bir yelpazeden meydana gelmektedir. Yurtdışındaki İranlıların Batı'dan görüldüğü biçimiyle yeni İran sinemasına ve İran kültürü ve siyasetinin diğer unsurlarına dair karışık –sıklıkla hararetli– kanaatleri, yalnızca kendi farklı siyasi görüşlerini değil, yabancı seyircilerin bu filmlerde ne arayıp ne gördüklerine dair farklı sanılarının da birer yansımasıdır. Bu kimseler, sıklıkla, yurtdışında gösterilen filmlerin İran toplumunun "gerçekliği"ni çarpıttığını ve katı sansürün varlığının üzerini örttüğünü öne sürmektedirler.[22] Onlara göre, İran hakkında çevrilen filmler, "kurgusal" yapımlar da olsalar politik ve sosyal eleştiri içermelidir; İran kültürü ve toplumu hakkında bilgilendirici olmalıdır; belli bir İran kültürü ve toplumu inşasının propagandası niteliğinde, İran toplumuna dair olumlu temsillere yer vermelidir. Ve yine bu kimseler, sansürcülerin bir filmin çekimine ve piyasaya sürülmesine onay verirkenki saiklerini sorgulamaktadırlar. Bu nevi tepkilerin yabancıların İran sineması okuma-

22 Bazı önemli yönetmenler yabancı izleyicilerin sansür meselesini önemsememelerini eleştirmişlerdir. Bkz.: Beyzayi ve Seyyad'ın *Iranmane*'deki makaleleri, 14(3), 1996.

larını yanlış okuduğu, film yapımcılarının hedef ve amaçlarını yanlış anladığı ve İran kültürü ve toplumuna dair çarpık bir izlenim doğurduğu öne sürülebilir. Film yapımcılarının bu işten kazançlı çıkmaları mümkün değildir: müreffeh orta sınıf yaşantısını işlerlerse fazla iyimser olmakla; yoksulları, kırsal kesim insanını resmederlerse büyük İran medeniyetini görmezden gelmekle; ideal köylü tiplerini filme çekerlerse de sömürü gerçeğinin üzerini örtmekle eleştirilmektedirler.

Bu esnada, İran hükümeti, sansür meselesinin uzağında durarak, çekimine ve yurtdışında gösterilmesine izin verdiği filmlerin gerçekçi filmler olduğunu iddia etmektedir. Ama ne yazık ki, uluslararası sinema izleyicisi resmî makamlarca kollanan kültüre karşı kayıtsızdır. Nefisi, İran hükümetinin, hiç de yadsımadığı İran sinemasının uluslararası platformda yeniden elde etmiş olduğu başarıyı politik kazanç hanesine aktarmayı beceremediğini öne sürmektedir:

> İranlı sürgünler, yabancı seyirciler ve film eleştirmenliği müessesesi filmlerin hangi kısıtlı politik bağlamlar içerisinde çekildiğini kavrayabilecek donanıma sahiplerdi. Politik meselelere ve hükümetin entrika ve manipülasyonlarına takılıp kalan kimi sürgünlerin aksine, bu izleyici ve eleştirmen kesimi film yapımcılarının inisiyatif ve maharetlerine dikkat çekme eğiliminde olmuşlardır.

Gerçekten de, Kiyarüstemi, Muhsin ve Semira Mahmelbaf, Mecidi ve diğer tanınmış film yapımcılarıyla yapılmış çok sayıda röportaj, motivasyonları ve içinde bulundukları çalışma koşulları noktasında epey aydınlatıcı olmuştur. Örneğin Kiyarüstemi'nin filmlerine dair yaygın bir kanaat, hem toplumsal eleştiride bulunulduğu hem de insanlığın evrensel sorunlarının ele alındığı yönündedir. Burada bir çelişki var gözükse de, bizzat Kiyarüstemi'nin kendi filmleri hakkında sarf etmiş olduğu sözlerden bir sonuca varabilmek mümkün gözükmektedir. Kiyarüstemi, "kısıtlamalar" (sansür yerine kullandığı tabir) olmasa da yine aynı filmleri çekiyor olacağı iddiasındadır; "kısıtlamaların fiiliyatta sinemada yaratıcılığı körükleyen bir etken saydığı görüşlerine sıkça atıfta bulunulmakta; Mahmel-

baf gibi, Hollywood filmleri üzerindeki yasakların yarattığı itici güce bilhassa işaret etmektedir.[23]

Sonuç olarak, yeni İran sineması hiç değilse bir toplumsal eleştiri sunma ve yurt içindeki ve dışındaki İranlılar arasında bir tartışma zemini yaratma hizmetlerinde bulunmuştur. İran sinemasının uluslararası alandaki başarısı bir yandan yurtdışında yaşayan İranlıların birçoğuna kendi kültür miraslarından yana gururlarını tazelerken, bir yandan da İran içinde ve diyasporada yaşayan farklı görüşteki İranlılar arasında bir uzlaşı kanalı açmıştır.[24] Seyredilip üzerinde tartışılması suretiyle sinema, İran kültürel kimliğinin yeniden müzakeresinde önemli bir araç haline gelmiştir. Pek tabii ki, bu başarıların sebepleri, bilhassa da görüş ve düşüncelerdeki tekdüzelik ve biteviyeliğe her daim kuşkuyla yaklaşan İranlı entelektüeller tarafından –burada da olduğu gibi– enine boyuna tartışılmaktadır.

---

23 Kiyarüstemi ile yapılan mülakatlar: David Walsh, "Human beings and their problems are the most important raw material for any film", *World Socialist Web Site*, Ekim 1994, *www.wsws.org/arts/1994/oct1994/kiar.shtml*; Walsh, "The compassionate gaze: Iranian filmmaker Abbas Kiarostami at the San Francisco Film Festival", *World Socialist Web Site*: Arts Review: Film Festivals: 2000 San Francisco International Film Festival – Part 8, 12 Haziran, *www.wsws.org*; Patrick Z. McGavin, "Kiarostami will carry us; the Iranian master gives hope", *indieWIRE* 1 Ağustos 2000, *http://www.indiewire.com/film/interviews/int-Kiarostam-Abbas-000801.html*; Ali Akbar Mahdi, "In dialogue with Kiarostami", *The Iranian*, 25 Ağustos 1998, *www.iranian.com/Arts/Aug98/Kiarostami/index.html*. Ancak, 2000 baharında Kiyarüstemi reformist basının sessiz kalışına karşı koyar.

24 Bkz.: Hamid Naficy, "Mediating the other: American pop culture representaion of postrevolutionary Iran", Yahya Kemalipur (ed.), *The US Media and the Middle East: Image and Perception*, Westport: Greenwood, 1995, s. 73-90.

2
İRAN'DA FİLM KÜLTÜRÜNÜN İSLAMİLEŞTİRİLMESİ: HATEMİ SONRASININ GÜNCEL VERİLERİ[25]

Hamid Nefisi

Şah Muhammed Rıza Pehlevi'nin hükümdarlığının son yılında, 10 Ağustos 1978'in yaz sıcağında, Hüseyin Takab-Alizade ile Fereculllah ve Hayat adlarındaki iki arkadaşı dünyanın en büyük petrol rafinerilerinden birinin bulunduğu Abadan şehrindeki Reks Sinemasi'ndan içeri girerler. İçlerinde bir şişe yüksek oktanlı uçak benzini ve bir kutu kibrit bulunan birer kahverengi kesekâğıdı taşımaktadırlar. Mesud Kimyayi'nin *Geyik* (1975) adlı, hükümet karşıtı bir kaçakçının öyküsünü konu alan filminin seyircileri arasına karışırlar. Filmin orta yerinde Hüseyin ve Ferecullah salondan dışarı çı-

25 Bu bölümün önceden basılmış iki versiyonu var: "Islamizing film culture in Iran", Samih K. Farsoun ve Mehrdad Mashayekhi (ed.), *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, Londra: Routledge, 1992, s. 173-208 ve "Islamizing film culture in Iran an update", *CEMOTI (Cahiers D'etudes Sur La Mediterranee Orientale Et Le Monde Turco-Iranien)* 20, Temmuz-Aralık 1995, s. 145-185. Bu bölümün tamamı izinle yeniden basıldı ve küçük değişiklikler veya düzeltmeler yapıldı. "Humeyni Sonrası ve Hatemi Sonrası Sinema" bölümü ise bu basım için tamamen yeniden yazıldı.

karlar, kapalı üç çıkış kapısına benzin döküp tutuşturarak olay yerinden kaçarlar. Kısa sürede büyüyen yangın tüm binayı sarar. Alevlerin pençesinden kurtulmayı başaramayan Hayat'sa içeride kısılı kalan diğer 300 seyirciyle beraber cehennemî yangında yanarak can verir.[26]

İçten içe kabarmakta olan Şah karşıtı devrimci isyan dalgası yatağından taşar ve o güne değin görece sükûnetin hâkim olduğu Abadan şehrini pençesine alıverir. Hükümet kaynakları suçu dinci gruplara yüklemeye çalışsa da, kamuoyunun ezici çoğunluğu nezdinde sorumlu, güvenilirliğini yitirmiş olan hükümettir. Ancak, Şah'ın düşürülmesinden sonra derlenen tanık ifadeleri ve belgeler kundakçılarla Şah karşıtı dinî liderler arasındaki bağlantıyı açıkça ortaya koymuştur.[27]

Sinemaların imhası, o günden itibaren, iktidarı döneminde sinemanın –özellikle din adamları ve dindar kesim tarafından– seks ve şiddet gibi Batı'nın yoz değerleriyle yüklü ve emperyalizmin insanların zihnine ve ahlakına "zehir saçma" ve çürütme stratejisinin bir parçası olarak görüldüğü Şah yönetimine karşı mücadeleye damgasını vuran bir eylem tarzı haline gelmiştir.[28] Muhalefet saflarından sinemaların kundaklanmasından Şah hükümetini sorumlu tutan sesler yükselmişse de, bizzat kendi imzalarını taşıyan bildiri ve illegal yayınlarda Pehlevi'nin kültürel ve ekonomik sisteminin simgeleri saydıkları sinemaların ve bankaların imhasını teşvik

---

26 Mustafa Abkaşak, *Müsebbibin-i Vakai-ye Fecaa-ye Hovlnak-i Sinema Rex-i Abadan Çeh Kesani Hestend?*, Los Angeles: yayıncı bilinmiyor, 1985. Devrimden sonra bu olay İran basınında sıcak bir konuydu Tekab-Alizade ve diğerlerinin tiyatroyu ateşe vermekle suçlandıkları davanın mahkemeleri geniş şekilde rapor edilince, olayla ilgili daha birçok detay *Keyhan*, *İttilaat* ve *İnkilâb-ı İslami* gibi yüksek tirajlı gazetelerde ve *Mücahit* ve *Peyker* gibi muhalif yayınlarda yer aldı. Özellikle bkz.: *Mücahit*, 1/93, 31 Mayıs 1359/1980, s. 7 ve *Peyker* 17, 29 Mayıs 1358/1979 s. 12.

27 Huma Natık, "Yaran-i mutahhid der kudeta ve inkılab", *Zaman-ı Now* (Paris) 8, Ordibeheşt 1366/1987, s. 17-19; "Iran's film biz nipped in the bud by Islamic belief", *Variety*, 9 Mayıs 1979, s. 91.

28 Ruhullah Humeyni, *Velayet-i Fakih: Hükûmet-i İslami*, Tahran: Amir Kebir, 1360/1981, s. 188.

ettikleri, ya da söz konusu eylemlerden sitayişle bahsettikleri açıkça görülmektedir.[29]

Sinema karşıtlığı İran toplumunun tüm hücrelerine dek nüfuz etmiş bir hissiyattır. Daha 1900'de İran'a ilk girişinden itibaren, faal din adamlarının da kışkırtmalarıyla, dinî fikriyat sinemayı ahlaka mugayir ve yozlaştırıcı bir Batı tesiri olarak mahkûm etmiştir. Söz konusu tesirin doğrudan ve tek yönlü olduğu kanaati hâkim olmuştur. Gerçekteyse din adamları zümresi, Althusser'in ideolojinin katıksız zerki özerk ve ahlaklı "birey"i bağımlı, yoz bir "tebaa"ya dönüştürür formülasyonunuyla örtüşen "aşılamacı bir ideoloji kuramı"nın savunucusu izlenimi uyandırmaktadır.[30] Batıdan ithal edilmiş bir müessese olan sinema, geri çevrilemez ve bütüncül sayılan hegemonik ve celbedici gücü noktasında dinî literatürde sürekli mahkûm edilegelmiştir. Örneğin 1904 tarihli bir raporda, dönemin önde gelen din adamlarından Şeyh Fazlullah Nuri'nin Tahran'daki ilk sinema salonunun açılışına iştirakinin ardından sinemayı memnu kılmasıyla, salonun sadece bir ay işleyebildiği yazılıdır.[31] Bu hareketinin altında yatan sebepler kesin olarak bilinmese de, Batılılaşmayı müminleri sarhoş eden bir uyuşturucu ("uyku iksiri")[32] ya da kurbanını yok eden "mahvedici, cani bir musibet"[33] olarak gören genel paradigmasına fevkalade uygun düştüğünü söyleyebiliriz.

1940'larda İran'da faaliyet gösteren köktenci gruplardan *Fedayan-ı İslam*'ın lideri Mücteba Nevab-Safevi, sinemayı ve toplum üzerinde sahip olduğu varsayılan doğrudan tesirini tarif ederken farklı, ama en az onun kadar kuvvetli ve apaçık bir metafor kullan-

---

29 *Esnad ve Tasaviri ez Mubarezat-i Halk-i Müselman-i İran*, cilt 1, bölüm 3, Tahran: Abuzer, 1357/1978.

30 Louis Althusser ve Etienne Balibar, "Ideology and ideological state apparatuses (notes toward an investigation)", *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster, New York: Monthly Review Press, 1971, s. 127-189.

31 Hamid Naficy, "Iranian writers, the Iranian cinema, and the case of Dash Akol", *Iranian Studies* 28/2-4, İlkbahar-Sonbahar 1985, s. 237.

32 Fazlullah Nuri, *Levayeh-i Aga Şeyh Fazlullah Nuri*, Tahran: Neşr-i Tarih-i İran, 1362/1983, s. 49.

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

maktadır. Batı menşeli diğer ithal ürünlerle beraber sinemaya da, Müslüman toplumun sağlam değer ve faziletlerini eritip yok eden bir "haddehane" adını vermektedir.[34]

Devrim öncesine ait iki önemli eserinde, Ayetullah Humeyni de, sinemayı yozlaştırma, ahlaksızlaştırma, fuhuş, alçaklaştırma ve kültürel manada boyunduruk altına alma taarruzuyla doğrudan ilişkilendirmiştir. Böylece Nuri'nin tıbbi, Nevab-Safevi'nin sınai metaforlarının yanına Humeyni'nin *Keşfü'l-Esrar*'daki, cinselliğe vurgu yapan metaforu eklenmektedir. Humeyni'ye göre, sinema ve Batılılaşmanın diğer tezahürleri (tiyatro, dans, ve kadın erkek bir arada yüzme) "yurdumuz gençliğinin ırzına tasallut etmekte, kalplerindeki fazilet ve cesareti zaptetmektedir."[35] Yıllar sonra kaleme almış olduğu *Velayet-i Fakih*'te de, Humeyni, sinemayı ve eğlenceyi fuhuşun, yozlaşmanın ve politik tabiiyetin doğrudan sebebi gören bu anafikri yinelemiştir. Batılılaşmanın habis tesirlerini tasvirde *tezrik* (aşılama) tabirini kullanmak suretiyle, aslında kendisi de aşılamacı ideoloji kuramının savunuculuğunu yapmaktadır. Örneğin Rıza Şah kadınlarda tesettürü kaldırıp, erkeklere şapka ve Batılı giysiler giydirerek ahlaksızlık, fesat ve namussuzluk "zerk etmekte"[36], din eğitimiyse "fedakârlık ve vatan-millete hizmet aşkı zerk etmektedir."[37]

Şunu da ayrıca belirtmek gerekir ki, sinema filmlerinin aşılamacı ve dolaysız tesirlerinin olduğu formülasyonuna rağmen, söz konusu liderler sinemanın ideolojik "misyon"unu yalnızca İran'da Batılılaşmanın üstbelirlenimi bağlamında değerlendiriyor gözükmektedirler. Sinema, despotik bir rejim tarafından Batı'dan ithal edilmiş olan, tiyatro, radyo, popüler müzik, dans, karma yüzme havuzları ve kumar gibi diğer medya ve boş vakit geçirme etkinlikleriyle bir arada ideolojik celbetme faaliyetini icra eden bir ideolojik aygıtın parçası olarak görülmektedir. Bu formülasyon, kaba ve na-

34 Nevab-Safavi, *Cemaa ve Hükümat-i İslami*, Kum: İntişerat-ı Hicret, 1357/1978, s. 4.

35 Ruhullah Humeyni, *Keşfü'l-Esrar*, s. 194.

36 *A.g.e.*, s. 292.

37 *A.g.e.*, s. 276.

ifçe de olsa, kitle iletişim araçları gibi toplumun gösterge üreten kurumlarının metinlerarasılığını ve çapraz döllenmelerini göz önünde bulundurması açısından kayda değerdir. Ancak bu formülasyonun sorunları, Michel Foucault'nun çok-anlamlı kültürel analizinden farklı olarak, Humeyni'nin direniş olasığını telaffuz etmemesi, medya içerisinde mevcut mevzii koşul ve çelişkileri yok sayması ve bunların her birisi de Batılılaşma "tezriki"nin tesirlerini zayıflatıp, *dolayımlayabilecek* benzersiz ideolojik işleyişlerinin özgüllüğünü elinin tersiyle itmesidir.[38] Bu çelişkili yapılanmaları dikkate almaksızın ne Horkheimer ve Adorno'nun kötümser bir yaklaşımla kültürün "acımasız birliği" dedikleri şeyi[39], ne de Humeyni ve diğerlerinin "putperest toplum" ya da "putperest kültürü" dedikleri şeyi tartışabilmemiz mümkündür.[40]

Aynı zamanda şuna da dikkat çekmek önemlidir ki, hem Nevab-Safevi hem de Humeyni, eğer "layıkıyla" ve "ahlaklı bir şekilde" icra edildiği takdirde sinemayı benimsemeye gönüllüdürler. Satır aralarında gizli bu yaklaşımlarına Nevab-Safevi'den şu örnek verilebilir:

> Sinemalar, tiyatrolar, romanlar ve şarkılar topyekûn ilga edilmeli ve bunların yardakçıları kutsal İslam hukukunca cezalandırılmalıdır. Ve eğer sinemanın toplum için gerçekten gerekli olduğu düşünülüyorsa, o zaman İslam ve İran tarihi, tıp, tarım, sanayi vb gibi konuları işleyen ders materyalleri, ahlaka, kutsal İslam dininin kıstaslarına uygunluğunu gözetecek iffetli profesörlerin ve İslam âlimlerinin nezaretinde hazırlanmalı ve ondan sonra eğitim, reform ve topluma faydalı eğlence amacıyla [halka] gösterilmelidir.[41]

---

38 *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, çev. Alan Sheridan, New York: Vantage, 1979, s. 209-222.

39 Max Horkheimer ve Theodore Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, çev. John Cumming, New York: Herder & Herder, 1972, s. 123.

40 Humeyni'nin "putperestlik kültürü" kavramı Debord'un "gösteri toplumu" formülünü hatırlatıyor. Bkz.: Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Detroit: Black and White, 1983.

41 Nevab-Safavi, *Cemaa ve Hükümat-i Eslami*, s. 11.

Humeyni, buna benzer bir temayı, Şah'ın düşüşünün ardından muzaffer bir komutan edasıyla dönüşünde, Beheşti Zehra mezarlığındaki konuşmasında şöyle dile getirmiştir:

> Bizler, sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz...Sinema, halkın eğitimi yararına kullanılması gereken modern bir icat olmasına karşın, gençliğimizin yozlaştırılmasında kullanılagelmiştir. Bizim karşı çıktığımız da, sinemanın yönetenlerimizin hainane politikaları istikametinde suiistimalidir.[42]

Söz konusu dinî liderler, sinemanın ortadan kaldırılması veya yasaklanmasından ziyade, Pehlevi kültürüyle mücadelede ve İslami bir kültürün hâkim kılınmasında ideolojik bir araç olarak benimsenmesi taraftarıdırlar.

Otoritelerin "İslami kültür"den bahis açtıkları vakit sıklıkla telaffuz ettikleri başlıca kavramlar şu kategoriler içerisinde tasnif edilebilir: doğuştancılık (*vehbiye*, geleneksel değerlere ve törelere geri dönüş), halkçılık (adalet, *mustazafan*'ın, miraslarından mahrum bırakılmışların müdafaası), tektanrıcılık (*tevhit*), putperestlik karşıtlığı (*takut* karşıtlığı), teokrasi (*velayet-i fakih*, yüce adaletin hâkimiyeti), ahlakçılık ve püritenizm (*emri bi-l-maruf ve nehyi an-il-münker*), siyasi ve iktisadi bağımsızlık (*istiklal*) ve sıklıkla "ne Doğu ne de Batı" sloganıyla özetlenen, küstah dünya emperyalizmi ile savaş (*istikbar-i cihani*).

Gelişim sürecinin kavranabilmesine dönük olarak, lüzumunda söz konusu kültürel kategorilere atıfta bulunmak suretiyle sinemanın 1978-1979 Devriminden itibarenki kronolojik tarihçesini sunmak niyetindeyiz.

İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından geçen ilk yirmi yıllık süre zarfında öncekine nazaran oldukça farklı, yeni bir sinema ortaya çıkmıştır. Geçiş ve toplumsal çalkantı dönemleri en yaratıcısından sinemacıların ve sinema hareketlerinin doğumuna tanıklık ettiği görüntüsü vermektedir.[43] Daha iyimser bir yaklaşımla,

---

42 Ruhollah Khomeini, *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini*, çev. Hamid Algar, Berkeley: Mizan Press, 1981, s. 258.

43 Örneğin, Rus devrimini Eisenstein ve Vertov'un biçimci resmî Sovyet filmleri ta-

İran Devrimi ve ön koşulları yeni bir sinemanın doğuşuna önayak olmuştur demek de mümkündür. Ancak bu iyimser bakış açısı, nerdeyse Batı'nın tamamına hakim olan bugün İran'da uygulanmakta olan Şii İslam'ı modernlik karşıtı ve gericidir algılamasıyla gölgelenmektedir. İslam Cumhuriyeti'nden ulaşan Batı tarzı sahne sanatlarının ve eğlence biçimlerinin kısıtlandığı ve icracılarının kötü muameleye maruz kaldığı haberleri kaçınılmaz olarak bu gibi izlenimlerin güçlenmesine yol açmaktadır

Her halükârda, bu bölümün anafikri, Devrim'in kendine özgü sınai ve mali yapısıyla ve benzersiz ideolojik, tematik ve üretimsel değerleriyle, yeni, canlı bir sinemanın doğuşuna yol açmış olduğudur. Bu, hiç kuşkusuz, İran'ın siyasi kültüründe cereyan eden daha genel bir dönüşüm sürecinden ayrı düşünülemez. Buna karşın, devrim sonrası İran sineması, sanıldığı gibi, egemen bir ideolojinin destekçisi, yekpare, propagandist bir İslami sinema da değildir. İşin aslı, yan yana en az iki sinema gelişim göstermiş bulunmaktadır. Bunlardan "popülist sinema"da olay örgüsü, tema, kişileştirme, kadınların ve mizansenin sahneye yansıtılması açılarından devrim sonrası İslami değerlerin olumlanması ağır basmaktadır. "Sanat sineması"nda da aynı değerler işlenmekle birlikte, İslami yönetim altındaki toplumun içinde bulunduğu koşulların eleştirilmesi eğilimi de mevcuttur. Devrim sonrası sinemasının hegemonyası bu makalenin satırlarının yetmeyeceği denli çok çeşitlilik ve kırılma arz ettiğinden ötürü, eldeki örneklerle yetinmek durumundayız.

---

kip etti, Gerçekçi İngiliz belgeselleri İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında yapıldı, İtalyan yeni-gerçekçileri İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ortaya çıktı, ve Polonyalıların "kara filmleri" de "buzların çözülüşü" ve de-Stalinizasyon döneminde, yani 1950'lerin ortalarında yapılabildi. Çeşitli yenilikçi film hareketleri 1960'lar ve 1970'lerde tüm dünyaya yayılan toplumsal çalkantılar sırasında ortaya çıktı: Brezilya'da *cinema novo*, İran'da Yeni Dalga, Amerika, Fransa ve Kanada'da *cinéma verité*, Batı Almanya'da "yeni Alman sineması" ve üçüncü dünyanın birçok yerinde "militan" ve "özgürlükçü" sinema...

"*Takut* Sineması"ndan "İslami Sinemaya" (1978-1982): Arındırma Süreci

Sinema Salonu

Pehlevi sinemasının –İslamcıların deyişiyle *takut* (putlar) sineması-nın– İslami bir sinemaya dönüştürülmesi sürecinin ilk safhası, geri dönüp bakıldığında alevler içerisinde tam bir takdis ayinini andıran Pehlevi sinema salonlarının kökünün kazınması olmuştur. Daha Reks Sineması'nın dumanı tütmeden, İslami hükümetin kuruluşuna dek geçen bir yıldan kısa bir süre zarfında yurt çapında 180 sinema (yalnızca Tahran'da 32 tane) yakılmış, yıkılmış ya da kepenk kapatmış olup, geriye 256 tanesi kalmıştır.[44] Neyse ki Reks Sineması hadisesi haricinde diğer saldırılar salonlar boşken gerçekleştirilmiş olup, başka can kaybı yaşanmamıştır.[45]

Ayakta kalabilmiş olan salonların Pehlevi döneminde popüler olan Batılı isimlerinin yerine İslami ve Üçüncü Dünyalı isimler konmuştur. Örneğin; Tahran'da Atlantic (Atlantik) Sineması Efrika (Afrika), Empire (İmparatorluk) Sineması İstiklal, Royal (Kraliyet) Sineması İnkılâb (Devrim), Panorama Sineması Azadi (Özgürlük), Tac Sineması Şehr-i Hüner, Golden City (Altın Şehir) Sineması Filistin, Polidor Sineması Kudüs ve Cine Monde Sineması Kıyam (İsyan) Sineması olmuştur.[46]

---

44 Bkz.: "Iran's film biz nipped in the bud", "Seda sinema dat barabar-i ateş bi-defaend", *Keyhan*, 15 Ağustos 1357/1978, s. 12; "Iran theatres to ban sex on their own", *Variety*, 23 Mayıs 1979, s. 7; "300 sinema-yi keşvar faaliyet-i hod-ra ez ser gereftend", *Keyhan*, 23 Tir 1358/1979, s. 12; "Lots of mullah in Iran's show biz", *Variety*, 13 Haziran 1979, s. 1; Hazel Guild sinemaların yüzde 40'ının yakıldığını tahmin ediyor. *Keyhan*'da bildirilen rakamlar Sinema Sahipleri Derneği tarafından açıklanan resmi rakamlardır.

45 Devrimden sonra birçok sinema salonu başka amaçlar için kullanıldı. Örneğin Firdevs'teki Güneş Sineması saman deposuna çevrildi ve Gurgan'daki sinema salonlarından biri hapishane oldu. "Tebdil-i sinema be kehdani", *Iran Time*, 26 Nisan 1985, s. 15; *Mücahid* 13 Dey 1363/1985, s. 4.

46 Yeniden adlandırma yetersiz kaldığında devrimci çevreler tuhaf âdetler ürettiler. Dönen sahnesiyle önemli bir kültür merkezi olan ve Şah zamanında birçok per-

İthalat

Devrim'in hemen ertesindeki süreçteki çalkantılı ve değişken iktisadi ve siyasi koşullar yeni filmlerin çekimine yatırım yapılmasını caydırırken, eskilerin gösterime konmasını ve yeni filmlerin ithalini özendirmiştir. Öyle ki, piyasa yabancı filmlerle âdeta dolup taşmıştır. İtalyadan komedi ve "spaghetti" western filmleri, Japonya'dan karate filmleri gelmiştir. Komediden politik filmlere, klasikten güncele geniş bir yelpazeye yayılan Amerikan filmleri arasında *Çılgın Bir Dünya (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World)*, *Modern Zamanlar (Modern Times)*, *Akbabanın Üç Günü (Three Days of the Condor)*, *Cassandra Geçidi (Cassandra Crossing)*, *Büyük Kaçış (The Great Escape)*, *Sindrella (Cinderella)*, *Ormanın Kitabı (The Jungle Book)*, *Kelebek (Papillon)* ilk akla gelenlerdir.

Rus ve Doğu bloku menşeli –ithali ucuza gelen– filmler de Amerikan, İtalyan ve Japon filmleriyle sayıca boy ölçüşür seviyeye erişmişlerdir. Örnek vermek gerekirse, 1981'de Kültür ve İrşat Bakanlığı'ndan ruhsatlı toplam 213 yabancı filmin 74'ü –üçte birden fazlası– Sovyet bloku menşelidir. Bu 74 filmin 69'uysa Sovyetler Birliği yapımıdır. İtalyanlar 38 filmle ikinci sırayı alırken, ABD filmleri sürpriz biçimde 27 taneyle üçüncü sırayla yetinmişlerdir.[47] Yeni ithalat furyasında zamanın devrimci ruhuna hitap eden örnekler ağırlıkta olmuştur. Bunlar arasında en tanınmış olanları, Şah döneminin yasaklıları arasında yer almış Costa Gavras'ın *Z* ve *Sıkıyönetim (State of Siege)*'i, Guzman'dan *Şili Muharebesi (Battle of Chile)*, Akad'ın *Allah'ın Elçisi Muhammed (Mohammad, Messenger of God)*'i ve Pontecorvo'dan *Cezayir Savaşı (Battle of Algeirs)* adlı filmlerdir. Bu filmlerden özellikle sonuncusu o denli popüler olmuştur ki, Tahran'da 12 ve taşrada 10 salonda aynı anda gösterilmiştir.[48]

---

formansa ev sahipliği yapan "Radeki Sahnesi" törensel abdest alma (*gusül*) mekânı oldu ve bu da sahneyi döndüren mekanizmanın paslanmasına yol açtı. Golam-Hüseyin Saidi, "Namayeş der hükümat-i namayeşi", *Elifba* (Paris) 5, yeni basım, Kış 1363/1984, s. 7.

47 "Moscow gets Tehran's Oscar", *Iran Times*, 2 Nisan 1361/1982, s. 16.

48 "Salşomar-i sinema-ye pes ez inkılab 2", *Mahnameye Sinemai-ye Film* (bundan sonra kaynaklarda sadece *Mahname* olarak geçecek) 6, Mehr 1362/1983, s. 43.

İthal film furyası molla rejimini hem kaygılandırmış, hem de görüş ayrılığına sürüklemiştir. Bir kısmı, "sömürgeciliğin ve emperyalizmin boyunduruğundaki insanların mücadelesi"ni gösteriyorlar diye bu "devrimci" dedikleri filmleri övmüşlerdir.[49] Diğer bir kısmıysa, aynı filmleri "devrimci kisvesi"ne bürünmüş Hollywood artığı filmler olmakla itham etmişlerdir.[50] Aynı şekilde, 1981 yılında film sektörünün denetiminden sorumlu önde gelen din adamlarından Hüccetülislam Ahmed Sadıki Erdistani de, "milyonlarca insanının kültürel ve zihinsel manada sinemayla beslendiği İran gibi Amerikan (Batı) ve Rus (Doğu) filmleri ithal edilmek suretiyle emperyalistlere tabiiyet sürdürülmektedir" diyerek, eski İslami değerlere çağrıda bulunmuştur. "Batı ve Doğu filmlerinin kabulü, bizleri kültürel sömürgeleşmenin ve iktisadi sömürünün kucağına itecektir" tahminiyle, Nevab-Safevi'nin ve Humeyni'nin sözlerini güne uyarlamıştır.[51]

Farklı gerekçelerle olsa da, laik entelektüeller de sözde devrimci filmlerin istilasından yana kaygılanmışlardır. Örneğin, *Elifba* isimli aylık derginin önde gelen muhalif yazarı ve yayıncısı Golam-Hüseyin Saidi, ileriki bir tarihte –sürgünden– İran'da gösterilen "devrimci" filmleri "niteliksel ve sanatsal değerlerden yoksun, tank, top, tüfek ve cesetlerle dolu" olarak tarif etmiştir.[52]

Temmuz 1979 gibi erken bir tarihte, akışlarına kısıtlamalara getirilmek suretiyle ithal filmlerde ayıklamaya gitme girişimlerine başlanmıştır. İlk etapta Türk, Hint ve Japon "B" sınıfı filmlerin önü kesilmiş, bunu tüm "emperyalist" ve "karşı devrimci" filmlerin ithalinin yasaklanması izlemiştir.[53] İkili siyasi ilişkilerin bozulmasıy-

---

49 "Sühani kutah der bare-ye nemayeş-i filmha-ye harici", *İnkılab-i İslami*, 13 Hordad 1359/1980, s. 6.

50 "Yaddaşt-hai ber mesele-yi sinema-ha-yi derbeste der Iran" *İnkelab-i İslami*, 10 Tir 1359/1980, s. 5.

51 "Barrasi ve rahvabi-ye müşkelat-i film ve sinema", *İttilaat*, 27 Ferverdin 1360/1981, s. 10.

52 "Ferheng-koşi ve ferheng-zadei der Cumhuri-yi İslami", *Elifba*, yeni basım, Kış 1361/1982, s. 7. Bu parçanın çevirisi için bkz.: "Iran under the Party of God", *Index on Censorship* 1/1984, s. 16-20.

53 "Ez vürud ve harid-i film-ha-ye harici cilovgiri mişeved", *Ayandegan*, 17 Tir 1358/1979; "Vürud ve harid-i filmha-ye harici memnu şod", *Keyhan*, 18 Tir 1358/1979,

la, Amerikan filmleri de yasak kapsamına alınmıştır. Batı menşeli filmlerle yerli halkın ahlaki çürümesi paralelliğini güçlendirir biçimde, en çok Batılı filmler gösterim yasağına maruz kalmıştır. Devrim sonrası hükümetin ilk üç yıllık iktidarı süresince denetime tabi tutulan 898 filmden geri çevrilen 513'ü arasında en büyük tırpanı Batılı filmler yemiştir.[54] Yine de körü körüne bir denetim uygulanmamış olup, operasyon başlamadan evvel ithal edilmiş *Havaalanı 79 (Airport 79)* ve *Tam Öğle Vakti (High Noon)* gibi Amerikan filmlerinin "rehine krizi" süreci de dahil gösterimlerine devam edilmiştir.

Yerli Yapım Filmler

Eldeki film stokunun arındırılmasına dönük olarak, Devrim öncesine ait pek çok film İslami kaidelere uyacak biçimde yeniden düzenlenmiştir. Bazıları kesilmiş, yeniden kesilmiş ve isimleri değiştirilmiştir. Bu gövde gösterisinde yapımcılar hükümetle âdeta bir köşe kapmaca oyununa girmişlerdir. Sinema üzerine yürütülen bu müzakere sürecinin en ilgi çekici neticesi, isimleri dışında filmlerin gösteriminde fazlaca bir değişikliğe gidilmemiş olmasıdır. Söz konusu filmlerin yapımcıları yakalandıkları vakit, yalnızca isimlerini değiştirmekle yetinmişlerdir. Örneğin Emir Şirvan'ın *Kimse Kıpırdamasın* (*Bi harekat, Tekun Nahor*) adlı filmi 1978'de *Cani ve Öğrenci* olarak değiştirilmiştir; Devrim'den sonraysa bir kez daha, bu kez de *Eroin* olarak değiştirilmiştir. Ancak bu değişiklikler de filmin satışına yardımcı olmamıştır. Genel olarak, özünde değişmeden kalmış filmlerin değişen unsurları öylesine çelişkilere yol açmıştır ki, gişelerde havlu atmışlardır.[55]

Sinemanın İslamileştirilmesinin kaçınılmazlığını sezinleyen

---

s. 14; "Islamic regime kicks out Bruce Lee & 'imperialist' films", *Variety*, 18 Temmuz 1979, s. 2; "Sinema-ye Iran der rah-i taze", *İttilaat*, 28 Esfend 1358/1980, s. 10; 'Dovlet varidat-i film-ha-ye harici ra beh ohdeh migired", *İttilaat*, 20 Fervardin 1360/1981.

54 Yazar tarafından ele geçirilen basılmamış dahili doküman: *Marahel-i Mukteli-i Nezaret ber Sahı ve Namayeş-i Film*, Tahran: Kültür ve İrşat Bakanlığı, s. 38-39.

55 "Salşomar-i sinema-ye pes ez inkılab 2", s. 42.

film gösterimcileri, "İslam Devrimi'ne en büyük katkımız, edepsiz filmlerin yerine, eğlendirirken öğreten filmler koymak olacaktır" iddiasıyla, gönüllü olarak filmlerinde seks sahnelerine yer vermemeye başlamışlardır.[56] Bu manevrayı kotarabilmenin bir yöntemi olarak, çıplak bacakların ve vücudun diğer teşhir edilen yerlerinin boyanmasını içeren "sihirli markör" sansürü icat edilmiştir. Bu yöntem iş görmeyince, daha kesin çözüm verici yöntemlere başvurulmuştur. Tahran'daki Reks Sineması işletmecisinin dediği gibi, "İslami kaidelere uygun filmler göstermeye mecburuz. Sihirli Markör işe yaramazsa biz de kesiyoruz."[57]

Yapımcıların ve gösterimcilerin sınırlı değişikliklerinden tatmin olmayan hükümet, sinema salonlarına kilit vurma ve gösterim iznini tüm filmler için mecburi hale getirme tehdidini öne sürmüştür.[58] Yapımcılar açısından gösterim izni almak, tüm filmlerin denetime tabi tutulmaları ve neticesinde İslam Cumhuriyeti kurulmadan evvel çekilmiş yığınla yerli filmin tamamen yasaklı konuma düşmesiyle eşanlamlıdır. Tablo 2.1, devrim öncesinde ve hemen ertesinde çekilmiş İran filmlerinin resmî denetim sonuçlarını göstermektedir. Devrim sonrasında çekilmiş filmlerin sayıca az olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, eldeki rakamlardan Pehlevi dönemine ait filmlere ağır bir darbe indirilmiş olduğu ve devrim öncesinin *laissez faire* atmosferine son noktanın konmuş olduğu neticesi çıkartılabilir.

Tablo 2.1: Gösterim İzni Verilmiş veya Reddedilmiş İran Filmleri, 1979-1982[59]

Yıl	İncelenen	İzin Verilen	Reddedilen
1979	2000	200	1800
1980	99	27	72
1981	83	18	65
1982	26	7	19
Toplam	**2208**	**252**	**1956**

56 "Iran theatres to ban sex on their own", makale, s. 42.

57 "Magic Marker cinema censor", *Iran Times*, 29 Haziran 1979, s. 16.

58 "Namaveş-i film-i bedun-i pervane der sinemaha memnu şod", *İttilaat*, 9 Esfend 1358/1980, s. 3.

59 Kaynaklar: *Marahel-i Muhtelif*, s. 38-39; "Namaveş-i film-ha-ye Hendi ve Turki memnu şod", *Ittilaat*, 27 Esfend 1358/1980, s. 10.

Ucuza mal edilmiş ticari filmlerin yanında, *Melekler Âlemi* (Hüsrev Heritaş, 1976), *Rüzgârın Satrancı* (Muhammed Rıza Aslani, 1976), *Tamam Bayım* (Kimyayi, 1979), *Tara'nın Şarkısı* (Behram Beyzayi, 1978), *Evrensel Adalet Okulunun Avlusu* (Daryuş Mehrcuyi, 1980), *Anlaşılmaz Adam* (Gulam Ali İrfan, 1980) ve *Yezgird'in Ölümü* (Beyzayi, 1980) gibi ilerici Yeni Akım yönetmenlerince çekilmiş çok sayıda film de yasaklanmıştır.[60]

Çoğu film yapımcısı kalitesiz filmlerin ithalinin engellenmesine alkış tutarlarken, kendilerine yasak getirilmesine hoşgörüyle bakmamışlardır. Yeni Dalga'nın tanınmış film yapımcılarından Beyzayi (filmlerinden *Tara'nın Şarkısı* ve *Yezgird'in Ölümü* yasaklanmıştır), "Bu tür bayağı filmlerin beyazperdeden temizlenmesi hükümet zoruyla değil, toplumun bilinç seviyesinin yükselmesiyle olabilecek bir iştir. İthal filmlerin yokluğunun doğuracağı boşluk yerli yapımlarla doldurulmalıdır, oysa yerli filmlerin çoğalmasına olanak sağlayacak ne bir düzenleme, ne bir mekanizma, ne de bir yapı mevcut değil."[61]

Eğlence İşletmecileri ve Film Yapımcıları

Birçok eğlence işletmecisi ve film yapımcısı, Şah'ın Batılılaşmış aşırı unsurlarıyla ya da Şah'ın ulusal güvenlik teşkilatı SAVAK'la yakın ilişkili sayılmışlardır. Bundan ötürü de, hukuki takibattan hapis cezasına, faaliyet yasağından ürünlerinin sansürüne ve nadiren de olsa idama dek uzanan arındırma tedbirlerinin hedefi haline gelmişlerdir.[62] Ünlü yapımcı Mehdi Misakiye beş yıl hapis ceza-

---

60 "Salşomar-i sinema-ye pes ez inkılab 2", *a.g.y.*, s. 42; ayrıca, "Salşomar-i sinema-ye pes ez inkılab 5, 1359", *Mahname* 17, Mehr 1363/1984, s. 28. 1979'da yasaklanan filmler için: Mesud Mihrabi, *Tarih-i Sinema-ye İran ez Agaz ta 1357*, Tahran: Mahname-ye Sinemai-ye Film, 1357/1978, s. 184. 1989'da Daryuş Mehrcuyi'nin *Evrensel Adalet Okulunun Avlusu* (*Hayat-ı Puşti-yi Medrese-yi Edil-i Afak*) adlı filminin ismi *Gittiğimiz Okul* (*Medrese-yi Ki Mireftim*) olarak değiştirildi ve film gösterildi.

61 "Sinema-ye İran der rah-i taze."

62 İslam Cumhuriyeti'nde eğlence ve film yönetmenlerinin gördüğü kötü muamelenin ayrıntılarını öğrenmek için Hamid Nefisi'nin "The development of an Islamic cinema in Iran" adlı makalesine bakmak gerekiyor, *Third World Affairs* (1987) içinde, s. 447-463.

sına çarptırılmış, malları ve sinema salonları müsadere edilmiştir.[63] Ne zaman ki Bahailik inancını terk ettiğini resmen duyurmuştur, derhal tahliye edilmiştir.[64] Yeni Dalga film yapımcısı Behmen Fermanara, dört yıllık aradan sonra 1983 yılının Mart ayında İran'a geri döndüğünde, hakkında yurtdışına çıkma yasağı konmuştur. Tesirli alegorik filmi *Rüzgârın Uzun Gölgeleri* (1978) Yasaklı Fiiller Bürosu tarafından yasaklanmış ve İslam karşıtı filmler yapmakla suçlanmıştır. Fermanara hadise karşısında, "İroniktir, hem Şah hem de İslami rejim, filmde bir köyü yıldıran bostan korkuluğunu kendi yönetim anlayışlarının simgesi olarak yorumladılar ve filmi yasaklamaya kalktılar" yorumunda bulunmuştur.[65] Bazı salon sahipleriyse uyuşturucu kaçakçılığı, pornografik malzeme satıcılığı ve fuhuştan tutuklanıp hüküm giymişlerdir.[66]

Buna karşılık, yukarıda bahsi geçen arındırma önlemleri ve baskılar, geçiş döneminde sinemanın yeniden canlanmasının yavaş seyrinde dahli olan etmenlerden sadece bir bölümüdür. Dolayısıyla, film sanayine akışkan ve huzursuz bir atmosferin hâkim olmasında İslamileştirmenin payı diğer etmenlerinkinden daha fazla tayin edici olmamıştır. Söz konusu diğer etmenler arasında, devrim sürecinde sanayinin maruz kalmış olduğu mali tahribat, geçiş sürecinde hükümetin sektöre en ufak bir ilgi göstermemiş olması (örneğin 1983'teki beş yıllık bütçe planında sinema tamamen görmezden gelinmiştir)[67], merkezî bir otoritenin yokluğu ve bu nedenle çeşitli grupların (örneğin Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, Mustazafan Vakfı ve Devrim Komiteleri) sinema üzerinde hasmane bir re-

63 "Iran's film biz nipped in the bud."

64 Yazarın Ağustos 1985'te Los Angeles'ta film yapımcısı Ali Mürtevazi ile gerçekleştirdiği röportaj.

65 Yazarın Behmen Fermanara ile telefon röportajı, Toronto, Kanada, Temmuz 1985. Film hakkındaki görüşlerini geniş bir şekilde öğrenmek için bkz.: Hamid Naficy, "Tall Shadows of the Wind", *Magill's Survey of Cinema: Foreign Language Films*, Los Angeles: Salem Press, 1985, s. 3016-3020.

66 "Yek mudir-i sinema beh ittiham-i dayer kerden-i işretkede bazdaşt şod", *Kevhan*, 10 Hordad 1358/1979, s. 5.

67 "Ca-ye sinema der 'Bername-ye Penc Sal-i Evvel kocast?" *Mahname* 6, Mehr 1362/1983, s. 4-5.

kabete girişmeleri[68], uygun bir sinema modelinden mahrum olmak ("İslami" sinema diye bir tür yoktur)[69], ithal filmlerin ağır rekabetçi baskısı, sanayinin bir bütün olarak halkın gözündeki imajının ciddi biçimde bozulmuş olması, gelişigüzel sansür uygulamaları ve çok sayıda profesyonel sinemacının sürgüne gönderilmiş olmaları sıralanabilir.

Sinema Sahipleri Derneği, Kültür ve Yüksek Eğitim Bakanlığı'na hitaben Ocak 1980 tarihli mektubunda, hükümetin sinemaya dönük ihmalini haklı olarak eleştirmiştir. "Eğer hükümet sinemanın varlığının zaruretini onaylamaktaysa, vereceği destekle özel sektör sinema sanayini beş yıl içerisinde devrim ve halkla örtüşür çizgiye eriştirebilecek güçtedir." Mektubun sonuç bölümündeyse, Bakan'a sinema sanayine dönük plansız, "ihtiyari bir reform"a gitmenin mümkün olmadığı hatırlatılmıştır.[70]

Salon sahipleriyle aynı kaygıları paylaşmakta olan film yapımcıları da, 1981 tarihli "halka ve hükümete" hitaben açık bir mektupta hükümeti göreve çağırmışlardır. "İran halkının kutsal ve tabiiyet karşıtı devriminin üzerinden iki yıl geçtiği bu tarihte, devrim sinema sanayinde kök salmayı başaramadığı gibi, devrim öncesi günleri anımsatan bir tür tabiiyet halinin doğuşunun zeminini yaratmıştır." Yazarlar, hükümeti yeni Anayasa'yı "elle tutulur, gözle görülür bir biçimde" tatbike davet etmişlerdir; "aksi halde İran sineması Doğu blokunun sinemaya dönük çözümlerinin bir karikatüründen ibaret kalacak ve soruna getirilecek çözüm sorunun topyekûn yok oluşuyla neticelenecektir."[71]

---

68 "Deh sinema-ye Tehran tatil şod", *Ittilaat*, 29 Behmen 1358/ 1980, s. 1; *İranşehr*, 20 Haziran 1980, s. 1; *İranşehr*, 4 Temmuz 1980, s. 2; "Sinemaha-ye seraser-i keşvar tatil şod", *Keyhan-i Hevai*, 2 Temmuz 1980, s. 8.

69 "Kernamе-ve dovlet-i Cumhuri-ye İslami der zemine-ye siyaset-ha-ye külli-ye keşvar ve arzeş-ha-ye hakim bar an", *Sunuş* 252, 3 Şehriver 1363/1984, s. 22.

70 *Ittilaat*, 10 Behmen 1358/1980, s. 20.

71 "Name-ye sergoşade-ye sinemageren-i İran beh millet ve dovlet", *Defterha-ye Sinema* 4, Ordibeheşt 1360/1981.

İslami Bir Sinemanın Müzakeresi (1982-1989)

Bu süreçte adım adım tüm önemli kurumları ellerine geçiren şahinler kanadı, İran-Irak savaşını sürdürerek, Amerikan "rehine krizi"ne son vererek ve örgütlü muhalefeti mağlup ederek ülke üzerindeki ağırlıklarını pekiştirmiştir. Siyasi gücün pekişmesiyse kitle medyası ve sinema sanayi üzerinde doğrudan denetimi beraberinde getirmiştir. Buna karşın, Pehlevi sinemasının İslami bir sinemaya dönüşüm süreci tek yönlü, tek elden, ya da süratle gerçekleşmesi mümkün olmayan ciddi manada bir kültürel ve ideolojik yön değişimini gerektirmiştir. Farabi Sinema Vakfı Müdürü Muhammed Beheşti, "sinema bağlamındaki dönüşüm 'keserek' değil 'çözelterek' gerçekleşmektedir" gözleminde bulunmuştur.[72]

İslami Cumhuriyet hâkimiyeti altında eğlence ve yayın sanayileri kısmen de olsa Şah dönemindeki muadillerini andırmakta iseler de, İslamileşmiş bir sinemanın şekillenmesini mümkün kılacak ciddi değişimlerde mevcuttur.

Adanmış İslami Film Yapımcılarının Ortaya Çıkışı

Sinemanın İslamileştirilmesi sürecindeki bir unsurun, ortak İslami ideoloji ve değerler temelinde kayırmacılık olduğu göze çarpmaktadır. Bu duruma bir örnek olarak, Ali Şeriati'nin gençliğe İslami inançlarını ve Pehlevi karşıtı politikalarını dışavurmak için sanata yönelmeleri çağrısına cevaben devrim öncesinde Ayet Film isimli yapım şirketinin kuruluşu gösterilebilir. Devrim'in hemen ertesinde, 1979 yılında, Ayet Film, biri *Atar'ın Savaşı* (Muhammed Ali Necefi) isimli bir kurgu çalışması ve diğeri *Kadir Gecesi* (Ali Necefi) isimli devrim konulu bir belgesel olmak üzere iki tane film çekmiştir.

Buna karşılık, Ayet Film'in sinemaya tesiri sınırlı sayıdaki üretimini fersah fersah aşmış olup, adanmış (*müteahhid*) ve dindar (*mütedeyyin*) üyeleri devrimin hemen ardından hükümette, sinema sanayii ve yan kurum ve kuruluşlarında kilit mevkilere getirilmiş-

72 "Digerguni der zeminc-ye sinema, be 'dizolv' ittifak miohad neh bc 'kat'", *Mahname* 46, 1366/1987, s. 4.

lerdir. Mir-Hüseyin Musavi başbakan olmuştur; Fahreddin Enver hem Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nda hem de İslam Cumhuriyeti'nin Sesi ve Görüntüsü televizyon şebekesinde birden çok sayıda önemli görevler üstlenmiştir; Mustafa Haşimi, Humeyni'nin propaganda ofisinde yüksek bir mevkiye atanmış; Muhammed Beheşti de güçlü Farabi Sinema Vakfı'na müdür olmuştur. Devrimin hemen ertesinde Ayet Film'in ve bağlı şirketlerinin üyeleri, hükümetin hem sanatsal meziyetlerinden hem de "doğru" İslami değerlerine itimat edebileceği az sayıda kimseler arasında yer almışlardır. Bunun neticesinde de, daha ilk andan itibaren sinemayı İslamileşme rayına oturtabilmelerine olanak verecek mevkilere yerleştirilmişlerdir. İslami rejimin ilk on yılı boyunca nüfuzlu mevkilerini korumuşlardır ve memuriyetlerinin bu denli uzun ömürlü oluşu da gidişata olan tesirlerini pekiştirmiştir.

Filmlerin ve Videoların Gösterimine Yön Veren Düzenlemeler

Sinema sanayinin denetlenmesi tek başına Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın sorumluluğundadır. Politika belirleme, uygulama ve denetleme gücünün bakanlığın tekelinde toplanması suretiyle, önceki dönemde yaşanan karışıklık azamiye indirilip, hükümetin denetimi pekiştirilerek, devrimci yıkımdan ve devrim sonrası belirsizlikten İslami birlik bütünlüğün doğuşunun zemini tesis edilmiştir.

Haziran 1982'de, kabine, filmlerin ve videoların gösterimine yön veren bir dizi düzenlemeye onay vermiş ve icra yetkisini de Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na devretmiştir.[73] Yukarıda sözü edilmiş İslami değerlerin pek çoğunu yasalaştırmış olan bu düzenlemeler, Pehlevi sinemasından İslami sinemaya geçişi destekleyici bir rol oynamışlardır. Toplu gösterimi yapılacak tüm film ve videolara gösterim izni alma şartı konmuştur. Dahası:

---

73 Burada belirtilen ve tartışılan tüm yasal düzenlemeler *Marahel-i Muhtelif*, s. 40-49'dan alınmıştır.

- *Tevhit* ve diğer İslami ilkeleri zayıflatan veya bir biçimde küfreden,
- Doğrudan veya dolaylı olarak peygamberlere, imamlara, *Velayet-i Fakih*'e, yönetici Meclise veya *müctehidlere* küfreden,
- İslam'ın veya Anayasa'da bahsi geçen diğer dinlerin kutsal saydığı değerlere ve şahsiyetlere küfreden,
- Günahkârlığı, yozlaşmayı ve fahişeliği özendiren,
- Tehlikeli alışkanlıkları ve kaçakçılık gibi ahlaksız yollardan geçinmeyi özendiren veya yol gösteren,
- Rengi, ırkı, dili, kavmi ve inancına bakılmaksızın tüm insanların eşit olduğu ilkesini hiçe sayan,
- Hükümetin "Ne Doğu ne de Batı" politikasına aykırı olarak, yabancıların kültürel, iktisadi ve siyasi nüfuzunu özendirmek,
- Ülkenin yabancılarca suiistimale açık çıkarlarına aykırı ifade ve ifşaatta bulunmak,
- Seyirciyi infiale sürükleyecek veya yanlış yola saptıracak biçimde teferruatlı şiddet ve işkence görüntüleri gösteren,
- Tarihî ve coğrafi gerçekleri saptıran,
- Bayağı filmler ve sanatsal değerler üreterek seyircilerin beğenisini düşüren,
- Kendi kendine yeterlik ve iktisadi ve toplumsal bağımsızlık değerlerini hiçe sayan film ve videolara yasak getirilmiştir.

Yukarıda sayılan maddelerin ilk üçü günümüz İran sinemasına İslami çehresini kazandırmış olmaları açısından bilhassa aydınlatıcıdır. Bu maddeler uyarınca, aşağıdakilerin herhangi birisini sorgulayan, değiştiren veya inkâr eden filmler yasaklanmıştır:

- *Tevhit*, Allah'a ve emir ve yasaklarına itaat,
- Kanunların tarifinde Vahyin rolü,
- Kıyamet inancı ve insanın Allah'a yönelmesindeki rolü,
- Allah'ın yaratılış ve yasa koymadaki adaleti,
- Dinî liderliğin devamlılığı (*İmamet*),
- Ayetullah Humeyni liderliğindeki İran İslam Cumhuriyeti'nin Müslümanları ve ezilenleri dünya emperyalizminin boyunduruğundan kurtarmada oynadığı rol.

Açıkça görüldüğü üzere, bu düzenlemelerle, bölümün başında irdelenmiş olan, geçiş dönemi boyunca belirsizliğini koruyarak, mevzii ve maksatlı yorumlara maruz kalmış İslami değerler hukuki yaptırım gücüne kavuşturulmuştur. Pek tabii ki, yukarıdaki düzenlemelerin bizatihi kendileri kabinenin çözümlerini ilgili komitelere havale ettiği yığınla belirsizlik içermektedir.

Sinemalar ve Seyirci Demografisi

Tüm eksikliği ve tutarsızlıklarına karşın, istatistikler Devrim sonrası ilk on yıllık süre zarfında sinema salonlarının ve sinema seyircilerinin sayısında artış yaşandığını göstermektedir.[74] Buna karşılık, – devrim öncesi dönemde icrasına müsaade edilen faaliyetlere getirilen kısıtlamalarla sinemanın az sayıda yasaksız kitle eğlence biçimlerinden biri haline gelmiş olmasına rağmen– Şah döneminin tepe noktası rakamlarına ulaşılabilmiş de değildir. 1983 yılında 1,800 Tahranlı lise öğrencisi arasında yapılan bir araştırmaya, erkek öğrencilerin yüzde 78'i, kız öğrencilerinse yüzde 59'u "sinemaya gidiyorum" cevabını vermiştir.[75] Bu yaş grubundan olanların sinema seyircilerinin tümü içerisinde çoğunluğu teşkil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, eldeki rakamlar hiç de yüksek sayılmaz. Seyircilerde göze çarpan ilgisizliği, devrim sonrası süreçte ül-

74 Örneğin, ülke genelindeki tiyatroların sayısı 1979'da 198 iken 1984'te 277'ye yükselmiştir. Koltuk sayısı aynı dönemde 141.399'dan 170.265'e yükselmiştir. Bunun gibi, Tahran'daki sinemalara giden izleyici sayısı 1984'te 24 milyon iken 1986'da bu rakam 28 milyona çıkmıştır. Kaynaklar için bkz.: *Salname-ye Amari-ye Sal-i 1360*, Tahran, İsfahan: Merkez-i Amar-i Iran, 1361/1983, s. 46; *İran der Aine-ye Amar*, Tehran, Mordad, Merkez-i Amar-i Iran, 1364/1985, s. 46; *A Selection of Iranian Films*, Tahran, Farabi Sinema Vakfı, 1987, s. 8. 1984'te sinemalara gitme oranı ülke genelinde en yüksek seviyeye çıkmış ve ziyaret sayısı 48 milyonu bulmuştur. Kaynaklar için bkz.: Golam Haydari, "Civanan ve sinema", *Mahname* 44, Dey 1365/1986, s. 6. Salonlar dört ayrı kategoride sınıflandırılmıştı. Örneğin 1984'te Tahran'daki sinemalar şu şekilde derecelendirildi: 14 tanesi seçkin, 30 tanesi birinci sınıf, 17 tanesi ikinci sınıf ve 17 tanesi üçüncü sınıf. Bkz.: "İdare-ye Kull-e Tahkikat ve Revabet-i Sinemai", *Sinema-ye Iran 1358-1363*, Tahran, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, 1984, s. 37, 295.

75 Haydari, "Civanan ve sinema", s. 7.

ke çapında sinema salonlarının sayısında yaşanmış olan azalmaya, mekânların ücralığına, salonların ve projeksiyon sistemlerinin kötü koşullarına, gösterimdeki filmlerin çoğunun düşük kalitede olmasına ve çoğunluğunu genç, bekâr, işsiz ve zaman zaman kadınlara sarkıntılığa kalkışan erkeklerin oluşturduğu sinema seyircilerinin demografik yapısına bağlamak mümkündür. Tüm bu etmenlere ilaveten, çoğu filmin aşırı şiddet içeren ve erkek seyirciye hitap eden türde ve temada olmaları da ilgisizliği daha da körüklemiştir.[76]

Film İthalatı

Film yapımı ve gösterimine yön veren düzenlemeler, sanayinin merkezileşmesiyle beraber, otoritelere film ithalatı üzerinde daha katı bir denetim gücü temin etmiştir. İlk etapta bir süre ihtiyatlı bir seyir izledikten sonra, hükümet film ithalatını tamamen denetimi altına almıştır. 1983'te kurulmuş olan ve kâr amacı gütmeyen Farabi Sinema Vakfı, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na bağlanmış ve diğer sorumluluklarının yanı sıra, ideolojik açıdan uygun filmlerin seçimi ve ithali üzerinde tam bir tekel konumuna getirilmiştir.[77] Tablo 2.2'de 1983-1984 yılları arasında ithal edilmiş filmlerin sayıları ve menşeleri gösterilmektedir.

1980'lerin ortalarında, film ithalatı pastasında Sovyet bloku ülkelerinin hâkim konumuna karşın, ABD ve Batılı müttefiklerinin filmlerinin sayısında da kayda değer bir artış yaşanmıştır. Resmî kitle medyasının genelde Batı karşıtı, özeldeyse Amerikan karşıtı retoriği, gözlemcilerde ABD ve Batı menşeli ithalat üzerindeki sınırlamanın yürürlükte olduğu –ya da olması gerektiği– izlenimi uyandırabilir. Ancak manzara, İslam Cumhuriyeti bünyesinde kültür poli-

76 Haydari'nin Tahran'daki öğrenciler arasında 1983'te yaptığı araştırma, seyircilerin macera ve savaş filmlerini ne oranda tercih ettiklerini göstermektedir: Sevilen "devrimci" filmler yüzde 45, komediler yüzde 39, dinsel filmler yüzde 32, polisiye filmler yüzde 32 ve sosyal içerikli filmler yüzde 10 oranında tercih edilmiştir.

77 "Iranian film biz revisited: lotsa U.S. cassettes, picture backlog", *Variety*, 4 Haziran 1984, s. 2.

tikası düzlemindeki gerilimleri ve politika yapıcılarındaki pragmatizmi gözler önüne serircesine tam tersi bir görüntü arz etmiştir. Yukarıda bahsi geçen İslami değerlerle herhangi bir uyuşmazlık göstermediği takdirde, menşeine bakılmaksızın bütün filmler gösterim izni verilmiştir. Örneğin 1983'te şu Amerikan filmleri sinema salonlarında gösterilmiştir: *Yıldız Savaşları (Star Wars), Üçüncü Türden Yakın İlişkiler (Close Encounters of the Third Kind), On Emir (Ten Commandments)* ve *Çok Uzak Bir Köprü (A Bridge Too Far)*... 1984'teyse *Savaş Avı (War Hunt), Kanun ve Düzensizlik (Law and Disorder), Kara Pazar (Black Sunday), Kovalamaca (The Chase)*...

Tablo 2.2: 1983-1984'de İthal Edilmiş Filmler[78]

İhracatçı Ülke	1983	1984
SSCB	28	29
ABD	12	24
İtalya	16	20
İngiltere	9	15
Fransa	6	5
Yugoslavya	6	1
Japonya	4	5
Kuzey Kore	2	2
Çin Halk Cumhuriyeti	1	3
Avustralya	1	2
Toplam	**85**	**106**

Yerli Yapımlar

Çekilip gösterime girmeden evvel, yapımı düşünülen her bir film Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı bünyesinde beş aşamalı bir işleme tabi tutulmuştur. "İslami değerler"e kanun gücü veren düzenlemeler tam da bu süreç içerisinde yürürlüğe sokulmuştur. Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı önce filmin konusunu gözden geçirir, senaryoyu değerlendirir ve onaylar, (oyuncu kadrosunu ve filmin ekibini

78 Yazarın Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı ile yazışmasından, 15 Haziran 1364/1985.

isim isim onaylayan) çekim iznini verir, filmin çekilmiş halini izler ve son aşamada da, gösterime gireceği sinema salonlarını belirten gösterim iznini verir. 1989'un ortalarına dek tüm film tasarıları, gösterim aşamasına dek pek çok değişimden geçtikleri bu sürece tabi olmuşlardır.[79] İstatistikler bu inceleme sürecinde etkili bir biçimde işlemiş olduğunu –ve belki de işlemden geçen yapımların ne denli düşük kalitede olduklarını– gözler önüne sermektedir: 1980-19822 arası inceleme sürecine sokulmuş 202 senaryonun sadece yüzde 25'ine onay verilmiştir.[80]

Denetim sürecinin onca titizliğine rağmen, çekimi gerçekleşen filmlerin pek çoğu gösterime sokulmamıştır.[81] Buna karşılık, Nisan 1989'a gelindiğinde yumuşamaya giden hükümet evvelden sansüre uğramış filmlerin gösterimine müsaade etmeye başlamıştır.[82] Aradan bir ay geçmiştir ki, İran sinemasında bir ilk gerçekleşerek, senaryoların onaydan geçmesi şartı kaldırılmıştır. Bu serbestiyet politikasının gerçekleşmesinin ardında yatmış olan iki temel sebep şunlardır: otoritelerin İslami değerlerin layıkıyla aşılanmış olduğuna (diğer bir deyişle celbetmenin veya "aşılama"nın arzu edilen neticeyi vermiş olduğuna) dolayısıyla da denetimleri eskisi kadar sıkı tutmaya gerek kalmadığına kanaat getirmeleri; ve de daha bir kendine güven gelmiş olan hükümetin kültürel söylemi özgürce tartışmaya açıp, ülkenin demir yumrukla yönetildiğine dair eleştirileri dindirme, bu sayede de moralleri ve filmlerin kalitesini yükseltme arzusu. Ne sebeple olursa olsun, senaryolarda karaborsanın kalkacağı ve film konularında bir çeşitlenmenin yaşanacağı izlenimi doğmuştur.[83] Aynı esnada, senaryo onaylama aşamasının kaldırılmış olması olumsuz bir tesire yol açmış olabilir: yüksek meblağlar-

79 "Duşvari-ha-ye filmsazi der sali keh gozeşt", *Mahname* 23, Ferverdin 1364/1985, s. 5-7.

80 *Marahel-i Muhtelif*, s. 35-36.

81 Bu filmlerin bir listesini görmek için bkz.: Cemal Ümid, *Ferheng-i Film-ha-ye Sinemai-ye İran, Ez 1351 ta 1366*, cilt 2, Tahran: İntişaret-i Nigah, 1366/1987, s. 696-713.

82 "Sansür ez do nigah", *Mahname* 76, Ordibeheşt 1368/1989, s. 10-11.

83 "Green light to screenwriters", *Mahname* 66, Mordad 1367/1988, s. 1, İngilizce bölümü.

daki yatırımlarının heba olmaması kaygısıyla, yapımcılar daha temkinli davranmayı seçip oto-sansüre yönelmiş olabilirler.

Bu önlemlerle yetinilmemiştir. 1984'ten itibaren, hükümet, film yapımcılarından gelen talepler doğrultusunda, yerli film yapımını teşvik eden yeni düzenlemeleri yürürlüğe koymuştur. Örneğin, 1984'ün ilk altı ayı içerisinde İran filmleri üzerindeki belediye vergisi yüzde 20'den yüzde 5'e indirilmiş ve ithal filmler üzerinde de yüzde 20 olan aynı vergi yüzde 25'e yükseltilmiştir. Bilet fiyatlarına yüzde 25 oranında zam yapılmıştır. Farabi Sinema Vakfı ise yaptığı ithalatlar için gümrük vergisinden muaf hale getirilmiştir. Bunlara ilaveten, film yapımcılarının ve gösterimcilerin temsilcilerine, sinema salonlarına film tahsisi sürecine iştirak etme müsaadesi vermiştir.[84]

Meclis, 1985 sonlarında eğlence ve sinema sektöründekilerin sağlık, sosyal güvenlik ve kaza sigortalarına fon yaratmak üzere tüm salonların hasılat gelirlerine yüzde 2 vergi getiren bir önergeyi kabul etmiştir.[85] Yerli üretime daha da ivme kazandırmak üzere, 1987 yılı ulusal bütçesine bankaların film yapımlarına uzun vadeli kredi temin etmesini şart koşan bir madde eklenmiştir.[86] Bir sene sonra, Haziran 1988'de, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, üst düzey film yapımcıların filmlerinin daha kaliteli salonlarda gösterilerek yapımcılarına daha fazla gişe geliri kazandırmasına olanak veren bir film seviyelendirme sistemi tesis etmiştir. Buna ilaveten, aynı yapımcılara daha yaygın tanıtım ve TV reklamı olanağı temin edilmiştir.[87] Mayıs 1989'a gelindiğinde, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı yerli film yapımcılığını teşvike dönük yeni bir önlem paketi ilan etmiştir: yoklukları kronik bir hal almış olan teknik donanım ve malzemeler için döviz fonu tahsisi; faizsiz krediler ve uzun vadeli

84 "Sinema-ye İran 1358-1363", *Mahname* 18, Aban 1363/1984, s. 293-294.

85 "Poştvane-ye temin-i ictimai ve herfii-ye dest enderkeren-i sinema", *Mahname* 35, Ferverdin 1365/1986, s. 6-8.

86 "Vam-i banki bera-ye filmsazan", *Mahname* 52, Mordad 1366/1987 s. 18; ayrıca "Rahi besu-ye istiklal-i iktisadi-ye filmsazan", *Mahname* 60, Behmen 1366/1988, s. 5-8.

87 "Gorohbandi-ye film-ha-ye İrani ve sinema-ha der sal-i cari", *Mahname* 63, Ordibehest 1367/1988, s. 12-13; ayrıca "Iranian films rated according to merit", *Mahname* 49, Ordibehest 1366/1987, s. 1, İngilizce bölümü.

borçlanma olanakları; uluslararası festivallerde yerli filmlere sponsorluk; ve sinema çalışanlarına özel bir sosyal güvenlik sistemi.[88]

Siyasal iktidarın gücünü pekiştirmesi, ithalatın merkezileştirilmesi ve film yapımı ve gösterimini ilgilendiren düzenlemeler, sinema sanayi bünyesinde işbirliğini ve kaynaşmayı güçlendirerek, İran sinemasını İslami değer ve kıstaslarla uyumlu konuma getirmiş ve filmlerin genel olarak kalitesini arttırmıştır. Bu esnada hükümet sinema sanayini tamamen tekelleştirmiş de değildir. Gerçekten de, Pehlevi dönemine nazaran, İslam Cumhuriyeti döneminde üretim merkezleri hem sayıca daha artmış hem de merkezlerin Tahran içine sıkışması son bulmuştur. Söz konusu yapım merkezleri üç sektör arasında dağılmıştır: kamu sektörü, yarı özerk kamu sektörü ve özel sektör. Tablo 2.3'te 1980'lerin sonu itibariyle bir kısmının eyaletlerde şubesi bulunan her bir sektör bünyesindeki merkezler sıralanmaktadır.

Tablo 2.3: Film Üretim Sektörleri[89]

Kamu (Hükümet) Sektörü

Film, Fotoğraf, Slayt Üretimi Ofisi (Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı)
Farabi Sinema Vakfı (Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı)
Deneysel ve Yarı Amatör Filmleri Banyo Etme Merkezi (Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı)
İslami Sinema Eğitimi Merkezi (Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı)
Genç Sinema Topluluğu (Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı)
Mustazafan Vakfı
Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi
İslam Cumhuriyetinin Sesi ve Görüşü (TV Kanalı)
İrşat Cihadı Bakanlığı
Cihad Üniversitesi
Savaş Propagandası Komuta Merkezi

88 "New policies for a year of challenge", *Mahname* 77, Hordad 1368/1989, s. 1, İngilizce bölümü.

89 Ahmed Talebi-Nezhad, "Raval-i kar der nehad-ha-ye filmsazi-ye İran", *Mahname* 53, Şehriver 1366/1987, s. 6-11.

Devrim Muhafızları Kültür Birimi
Devrim Komiteleri Film Bölümü
Trafik Teşkilatı
İran Havayolları

Yarı Özerk Kamu Sektörü

İslami Propaganda Teşkilatı
İslami Kültür ve Sanat Grubu

Özel (Ticari) Sektör
film kooperatifleri
bağımsız yapımcılar
ticari yapım şirketleri
film stüdyoları

1987 yılında kamu sektörü toplam film sayısının üçte birini üretmekteyken, hükümetin borç ve krediler yoluyla temin etmiş olduğu mali katkı film sektörü üzerindeki fiilî tesirini istatistiki verilerin ötesine taşırmıştır.[90] Her halükârda, üretim merkezleri ve sektörlerindeki nicel artış, üretim merkezleri ve sektörlerindeki rekabeti de beraberinde getirerek ürünlerdeki çeşitliliği ve kaliteyi pekiştirmiştir.

Tablo 2.4: 1979-1988 Arası Çekilmiş Uzun Metrajlı Filmler [91]

Yıl	Yapılan Film
1979-1980	14
1980-1981	16
1981-1982	12
1982-1983	11
1983-1984	22
1984-1985	56
1985-1986	57
1986-1987	49
1987-1988	46

90 "Mururi ber vizegi-ha-ye müşterek-i film-ha-ye İrani-ye emsal", *Mahname* 79, Mordad 1368/1989, s. 12-13.

91 1986-88 yıllarına ait olanlar haricinde tüm istatistikler, "Iranian cinema: a turning point", *Mahname* 41, Mehr 1367/1988, İngilizce bölümü, s. 1-2'den, 1986-88 yılına ait olanlarsa, Ümid, *Ferheng-i Filmha*'dan alınmıştır.

Bu süre zarfında yapılmış filmlere ait rakamlar (Tablo 2.4) başlangıçta iniş sarmalının peşi sıra yukarıda bahsi geçen reformların tesiriyle sağlam bir çıkış eğilimine geçen bir grafik sergilemektedir.

Farabi Sinema Vakfı ve Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na ilave olarak Mustazafan Vakfı ve İrşad Cihadı Bakanlığı gibi diğer devrim sonrası kurumlar İslam Cumhuriyeti'nin ilk on yılında sinema endüstrisinin İslamileştirilmesine yardım etmişlerdir. Ülkedeki tüm sanayinin yüzde 15'inin denetimini elinde bulundurması ve takriben on milyon dolarlık araziye sahip olması itibariyle[92] en büyük iktisadi holdinglerden birisi sayılan Mustazafan Vakfı, 1983'ün ortaları itibariyle 16 eyalette 137 sinema salonuyla ülkedeki sinema salonlarının takriben yarısının işletmesini yürütür konuma erişmiştir.[93]

İşletmekte olduğu sinema salonlarının çokluğu itibariyle, Mustazafan Vakfı film yapımı ve gösterimi alanında ciddi bir tesire sahip olmuştur. Ancak 1981-1982 arasında sinema salonlarına gelen seyirci sayısında yaşanmış olan 300,000 kişilik azalma,[94] salonların sayısının ise 1987'nin ortalarında 80'e düşmesi[95] vakfın işletmeciliğinin ekonomik açıdan başarısızlığını gözler önüne sermektedir. Vakfın kültür dairesinin müdürü, manzarayı İslami değerlere uygun ithal film hacmindeki daralmayla izah etmiştir. Durumu düzeltmeye dönük olarak, Vakıf, "İslami *müteahhid*" yerli film yapımcılarının, esin kaynağını devrim ve İslami değerlerden alan çığır açıcı "model" filmler çekmelerine destek sunmaya başlamıştır. Bu tip filmlerden biri olan *Dosya*'da (Mehdi Sabbahzade, 1983), haksız yere feodal bir mülkdarın öldürmekten 15 yıl hapis yatmış bir

92 "Bünyad-i Mustazafan milyard-ha dolar beh bank-ha bedehkar est", *Iran Times*, 9 Aralık 1983; "Bünyad-i Mustazafan 45 milyard riyal bedehi dared", *Iran Times*, 24 Şubat 1984, s. 5.

93 "Ez rivayet ve kısas-i Kuran film-i sinemai sahte mişeved", *Iran Times*, 29 Temmuz 1983, s. 5.

94 "Zarar-i Mustazafan ez kar-i sinema-ha", *Iran Times*, 18 Mayıs 1984, s. 13.

95 "Videotapes of Iranian films for export", *Mahname* 49, Ordibehest 1366/1987, s. 1, İngilizce bölümü.

işçinin intikamı konu edilmektedir. *İçimdeki Canavar* (Hüsrev Sinavi, 1984) Eski bir SAVAK işkencecisinin devrimden hemen sonra suçluluk duygusuyla savaşımına odaklanırken, *Otobüs* (Yadullah Samedi, 1985) köyün birinde Haydari-Nemati aileleri arasında geçen tipik bir kan davası konu edilmiştir. Film yapımı ve gösteriminin mali gerçekliklerine ayak uydurabilmek ve filmlerinin erişilebilirliğini arttırmak üzere, Vakıf, Mayıs 1988 tarihinde, şehirlerin daha yoksul mahallelerinde yeni film salonları açabilmek maksadıyla elindeki sinema salonlarından 40'ını daha satacağını ve yurtdışındaki İranlı vatandaşlar için gösterilmek üzere İslami filmlere altyazı koyup ihraç edeceğini ilan etmiştir.

Sonradan İrşad Cihadı Bakanlığı haline gelecek olan İrşad Cihadı da İslamileştirilmiş bir sinemanın doğuşuna katkıda bulunmuştur. 17 Haziran 1979 tarihinde Ayetullah Humeyni'nin emriyle kurulmuş olan Cihad'ın hedefleri Şah hükümetinin yol açtığı "yıkımın tadili" ve İran'ın kırsal kesimlerinin yeniden yapılandırılarak ve kendine yeter hale getirilmesi olmuştur.[96] Bakanlık, kırsal kesimin kalkındırılması ve elinin altındaki yurt sathına yayılmış ağ vasıtasıyla uygun filmler, slaytlar, video kasetleri, posterler ve ses kayıtları dağıtarak yürüttüğü İslami ideolojinin propagandasından sorumludur. 1983 yılı itibariyle bakanlık yurt çapında 31,024 adet tiyatro, film ve video gösterimi düzenlemiş, 74,789 adet ses kaydı ve 2,912,062 adet de poster ve fotoğraf dağıtmıştır.[97] Elindeki filmlerin pek çoğu ulusal TV kanalında, camilerde ve Mustazafan Vakfı'nca işletilmekte olan sinema salonlarında gösterilmekte olduğundan, bakanlığın erişiminin çapı mevcut istatistiki verilerin gösterdiğinden katbekat geniştir. İşitsel-görsel medyanın bu biçimde kullanımı İran için yeni olmayıp, İran'daki ABD Haberalma Ajansı'nın 1950'li yıllarda başlatmış olduğu gezici film biriminin program

96 1980'lerin başında Amerika ve Kanada'daki Müslüman Öğrenciler Cemiyeti tarafından çıkarılan "Reconstruction Jehad - 1" isimli broşürden. *Cihad*'ın ideolojisi ve operasyonları hakkında daha fazla bilgi için, Tahran'da Bakanlık tarafından yayınlanan *Jehad*'a bakınız.

97 Merkez-i Amar-i Iran, *Salname-ye Amari-ye 1362*, Tehran: Vezaret-i Bamameh ve Budce, 1363/1984, s. 723.

modelinden (Point 4 programı) oldukça esinlenilmiştir.[98] Aralarındaki temel farklılık işleyişten ziyade ideolojik olup, Point 4 film programı Batı tarzı modernleşme, teknoloji transferi ve monarşiye vurgu yapmışken, bakanlığın film çalışmaları yerli, *Vehbi* ve İslami çözümlere dayanmaktadır.

Yerli Filmlerin Türleri ve Konuları

İslami düzenlemelerin ve dönemin politik zaruretlerinin tatbiki, aksiyon-macera, savaş, komedi ve aile draması türlerinin hâkimiyetini beraberinde getirmiştir. Ancak bu türler, topyekûn ele alındıklarında toplumun içinden geçmekte olduğu gerilimlere ve İslami değerlerin beyaz perdeye nasıl yansımakta olduğuna ışık tutabilecek çeşitli temaları bünyelerinde barındırmaktadır. Tablo 2.5'te gösterilen bu konular, Mesud Purmuhammed'in 1987 yılında filmlerin senaryoları üzerine yaptığı çalışmadan alınmıştır.

Tablo 2.5: 1987'de Yapılan Filmlerin Konuları[99]

Konular	**Sayılar**
Şoktan kaynaklı hafıza kaybı	5
Psikolojik bozukluklar	9
Yurtdışına göç veya kaçış	11
Ailevi sorunlar veya kavgalar	14
Savaş	12
Parayla saadet olmaz (İslami değerler)	20
Pehlevi rejiminin teşhiri	11
Hükümet karşıtı grupların teşhiri (*goruhak-ha*)	4

Aşağıda, Tablo 2.5'te sıralanan konu başlıklarından başlıcaları ele alınmaktadır.

98 Hamid Naficy, *Iran Media Index*, Wesport: Greenwood Press, 1984, s. 190-220.

99 Mesud Purmuhammad, "İbtida seng-ha-ye kuçek", *Mahname* 64, Hordad 1367/1988, s. 8.

Pehlevi Rejiminin Teşhiri

Devrimin Pehlevi karşıtı niteliği göz önüne alınacak olursa, popülist sinemanın rejimdeki ahlaki yozlaşmayı, iktisadi tabiiyeti, Batı'nın boyunduruğunu ve politik baskıcılığını işlemesi anlaşılırdır. Şah'ın düşürülmesinin ardından yedi yıl geçmişken bu kategorideki filmlerin diğer kategorilerdekine nazaran çok sayıda oluşu bu konunun henüz tüketilmemiş olduğunun bir göstergesidir. Yine şaşırtıcı gelmeyecek biçimde, ilk başlardaki revaçta konular arasında SAVAK harekâtları, işkence ve Şah'a karşı silahlı mücadele de yer almıştır. Bu SAVAK filmlerinin bir kısmında Şah rejimindeki sosyo-politik hayata da değinilmiş olmasına karşın, çoğunluğu amatör işi ve yüzeysel yapıtlardan ibarettir. Hüsrev Sinayi'nin *Çok Yaşa* (1980) adlı eseri bu kategoride bir istisnadır. Profesyonel, varlıklı bir mühendisin yolunun tesadüfen Şah karşıtı güçlerle kesişmesi resmedilmektedir. Yozlaşma da, rüşvet ve eroin kaçakçılığı üzerinde durulmuş olan *Senatör*'de (Mehdi Sabbahzade, 1984) etkili bir biçimde işlenmiştir: bir milyon dolarlık hasılatıyla 1984'ün gişe rekortmeni olmuştur.

İslami Değerler

İslami etik değerlere ve –maddi olmayan– manevi mükâfatlar üzerine vurguya Tablo 2.5'te açıklıkla işaret edilmektedir. Devrim sonrası sinemayı, genelleştirilmiş bir ahlak anlayışını aşılayan ve kötü kişilerin dahi payını aldığı ahlaki öğütler veren filmleriyle bir "ahlakçı sinema" olarak nitelemek mümkündür. Kırsal kesim insanını karakterize eden geleneksel değerler ve töreler, kentlerdeki tüketim ideolojisiyle mukayese içerisinde olumlanmaktadır. Buna karşılık, popülist, ahlakçı sinema, daha derinlerdeki İranlı ve İslami tasavvuf değerleri üzerinde yoğunlaşmaktan ziyade, basit umutlarla, sıradan duygularla ve gönülden kopan hayır işleriyle ifade edilebilecek yüzeysel bir ahlak anlayışını beslemiştir.[100] Sanat sineması filmleri de ahlakçıdır. Örneğin Abbas Kiyarüstemi'nin kazara ken-

100 İrec Kerimi, "In Nakoca-Abad kocast?", *Malmeme* 72, Dey 1367/1988, s. 52/4.

dine karışmış not defterini geri vermek için arkadaşının evini arayan dürüst bir oğlan çocuğunun hikâyesini anlattığı *Dostun Evi Nerede?* (1987) adlı filmi, "ağır temposuyla bezdirdiği" seyircisinin sabrını en sonunda mükâfatlandırmaktadır.[101]

Aralarında Kültür ve İrşat Bakanı Hüccetülislam Muhammed Hatemi'nin de bulunduğu önde gelen din adamları, film yapımcılarını "fedakârlık, şehadet ve devrimci sabır" mefhumlarının propagandasını yapmaları telkininde bulunmuşlardır.[102] Bu doğrultuda, ahlakçı sinemaya hâkim olan bu nevi temalar, Irak'la savaşı konu eden filmlerde en tabii ifadelerini bulmuşlardır.

Savaş Filmleri

Irak'ın İran'ı işgalinin hemen ertesinde Ayetullah Humeyni, tüm sektörlere seferberlik emri vermiştir. Buna karşın, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın ve özel sektörün hammadde darlığı ve fon eksikliğinin çifte güçlüğünü aşmaları zaman almıştır. Pek çok film gösterime girmeyi beklediği bu süreçte savaş filmlerine kaynak temin etme imkânı bulunamamıştır.[103] Savaşı konu alan ilk film olan *Sınır* (Cemşit Haydari, 1981) özel sektör tarafından çekilmişse de, savaş filmleri yapımcılığı pastasında aslan payı kamu sektörüne ait olmuş ve bu sayede resmî bir sinemanın temelleri atılmıştır.

Savaş sürecinde toplamda 56 savaş filmi çekilmiş olup, bunların üçte ikisi bizatihi çatışmalara ve askerî harekâtlara yer verirken, geriye kalanlarda savaşın sosyo-psikolojik tesirleri üzerinde yoğunlaşılmıştır.[104] Bu sayısal veriden de anlaşılacağı üzere, savaş filmlerinde aksiyon ve şiddet unsurlarına vurgu hassasiyet ve psikolojik derinliğe üstün gelmiştir. Ancak 1980'lerin ortalarına gelindiğinde, özel sektör yapımcıları savaşın psikolojik ve ideolojik boyutlarını

101 *Variety*, 16 Ağustos 1989.

102 "Sarmakali", *Faslname-ye Hüner 3*, İlkbahar-Yaz 1362/1983, s. 16.

103 "Basic-i imkanat-i Ceng der hizmet-i Ceng", *Malıname* 37, Hordad 1365/1986, s. 6-7.

104 "How the war was reflected on screen", *Malıname* 72, Dey 1367/1988, s. 1, İngilizce bölümü.

keşfetmek suretiyle, çatışmanın özgül unsurlarına daha fazla önem atfetmeye başlamışlardır. Hasan Karbahş'ın *Âşıklar Diyarı*'nda (1983), genç bir yedek askerin psikolojisi ve fedakârlık ve vazife mefhumlarının manası masaya yatırılmaktadır. Menuçer Asgerineseb'in 1987'de TV'de yayınlanmış olan *Bir Ev Bekliyor* adlı filmi, siper savaşı görüntülerine yer vermeksizin, incelikli bir teknikle toplumun savaş içindeki fotoğrafını çeken bir filmdir. Seyyid Murteza Avini'nin Cihad TV birimi, 1980'ler boyunca yurtiçinde yayınlanmak üzere *Zaferin Hikâyesi* (*Rivayet-i Fetih*) adlı seri filmler çekmiştir. Son olarak, İslami *müteahhid* film yapımcısı İbrahim Hatemikiya, ilk savaş filmlerinden *Nöbetçi* (1988) ve *Göçmen*'de (1990) savaşın İran üzerindeki sosyo-psikolojik tesirlerinin izini sürmüştür.

Savaş, İslami değerlerden şehadet ve fedakârlığa vurgu yapan filmlerde nicel bir artış yaratmışsa da, bu filmlerin büyük çoğunluğunun klişelerin ve sloganların yayılmasıyla kısıtlı tutulmuş olması kalite manasında olumsuz bir tesire yol açmıştır.[105] Savaşın nedenleri, idaresi ve sonuçlarına ilişkin meseleler savaş sonrası sinemada gün ışığına çıkartılmış, bu sayede de savaş kullanılırlığını muhafaza etmiştir. Yeni Dalga akımı yönetmenlerinden Beyzayi'nin 1985 yılı gibi erken bir tarihte çekmiş olduğu barışçı ve hümanist yanı ağır basan *Başu: Küçük Yabancı* isimli filmi sansüre takılmıştır. En umut vaat eden "İslamcı" film yapımcısı Muhsin Mahmelbaf, *Kutsanmışların Evliliği* (1989) adlı filminde savaşı kullanarak hükümet ve toplum eleştirisinde bulunmuştur. Filmde savaşın allak bullak ettiği bir fotoğrafçı olan kahramanı üzerinden savaşın toplumsal semptomatolojisi, sebepleri ve çözüme kavuşturulmayı bekleyen pek çok neticesinin izi sürülmüştür.

Kadın Sineması

Şok, psikolojik bozukluk, dağılmış aileler, yerinden edilme ve sürgün temaları, daha ziyade kadınlara yer vermeleri ve kadınların

105 "Sinema-ye İran ve Hefte-ye Cang", *Mahname* 5, Şehriver 1362/1983, s. 4-5; 3 yıl sonra yapılan benzer bir analiz için bkz.: "Durbin der cebhe ve poşt-i cebhe", *Mahname* 41, Mehr 1365/1986, s. 6-7.

resmedilmesi ve ele alınmasının sinemanın İslamileştirilmesi sürecini çepeçevre saran gerilimleri berraklaştırması bakımından özel bir hassasiyet taşıyan aile melodramlarında işlenmiştir.

Yukarıda bahsi geçmiş olan filmlere videolara ilişkin düzenlemeler kadınların resmedilmesini kurallara bağlamıştır. Müslüman kadınlar, iffetli, toplumsal hayatta önemli roller üstlenirken ve de Allah korkusu taşıyan, sorumluluk sahibi çocuklar yetiştirirken resmedilmelidirler. İlaveten, kadınların birer mal gibi veya cinsel arzuları depreştirecek biçimde resmedilmeleri de yasaklanmıştır.[106] Bu genel ve muğlak çerçeve, kadınların sinemada kullanımı ve resmedilmesi hususlarında derin tesirler yaratmıştır. Film yapımcıları da, sansüre takılmanın önüne geçebilmek için bir yandan oto-sansüre başvururken, bir yandan da kadınlara yer veren hikâyelerden uzak durmuşlardır. *Bir Ölü Var*'ın (Muhammed Ali Necefi, 1987) yıldızının belirtmiş olduğu üzere, "bizzat otoritelerin kadınların işlenmesine dönük çağrılarına rağmen...film yapımcıları kadınlara yönelmekten köşe bucak kaçmışlardır."[107] Purmuhammed'in derlemiş olduğu istatistikler, 1987 tarihli filmlerde kadınların varlığının son derece düşük bir seviyede seyrettiğine işaret etmektedir: 37 filmin 25'inde başrolleri erkekler üstlenirken, sadece üç filmde kadınlar başrolde oynamış, yedi filmdeyse başroller erkekler ve kadınlar arasında paylaşılmıştır.[108]

Filmlerde kendilerine yer verildiği hallerde dahi, kadınların rolleri sınırlı tutulmuştur: Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı düzenlemelerinde altı çizilmiş olduğu üzere, genellikle evkadını ya da anne karakterlerinde rol oynamışlardır. Kadınların filmlerde rol alabilmeleri noktasında, kendilerine durağan roller verilmesi veya vücutlarının teşhirini engelleyecek biçimde filme alınmaları gibisinden unsurları içeren yeni bir film grameri türetilmiştir. Devrim sonrasının film yönetmenlerinden bir tanesi, İslami gösteri sanatlarında kadınlar, seyircinin dikkatinin "tahrik edici yürüyüşleri"ne

106 *Mamhel-i Mukteli[illegible]*, s. 40-49.

107 "Guftugu be Huma Rusia, bezigar-i film", *Mahname* 58, Dey 1366/1987, s. 59.

108 Purmuhammad, "İbteda seng-ha-ye kuçek", s. 8.

değil, eserde işlenen "ideolojiler"e yöneltilebilmesi maksadıyla sürekli oturur halde gösterilmelidir sözüyle, bahsi geçen pratiklerin altını çizmiştir.[109] Bunlara ilaveten, bilhassa "arzu" ifade eden göz temaslarına yer verilmemesi ve erkeklerle kadınların birbirlerine dokunmamaları telkin edilmiştir.[110] Tüm bunlardan, yakın zamana dek uzun metrajlı filmlerde kadınların rollerinin birkaç yakın çekim ve yüz ifadesiyle sınırlı kaldığı sonucu çıkarılmaktadır.

Özellikle devrimden sonraki ilk birkaç yıl içerisinde film çekimi ve oyunculuk tekniklerine de el atılmıştır. Film setinde herhangi bir "gayriahlaki" duruma mahal vermemek üzere, hükümet ajanları film çekimlerinde boy göstermişlerdir. En azından bir hadisede, karı-koca rolünde oynayacak erkek ve kadın oyuncunun, İslami içtihada uygun düşmesi bakımından çekimler boyunca birbirleriyle evli olmaları gerektiği rapor edilmiştir.[111]

Kadınlar filmlerde *çador* (Farsça'da çarşaf) veya diğer İslami tesettüre bürünmek zorunda olduklarından, gerçek hayatta yapmayacakları biçimde rol icabı akrabalarının yanında da bu biçimde gözükmeleri gerçekdışı bir temsile yol açmıştır. Oyunculuk ve film çekimi alanına bu nevi müdahaleler, oyuncuların sanatını zayıflatmış, aile hayatı ve aşk ilişkilerinin tasvirini çarpıtmış ve kadınları bir yetkilinin deyişiyle İran sinemasının pederşahi sistemi içerisinde marjinal bir konuma itmiştir.[112] Bir diğer yan tesirse, Pehlevi dönemine ve Batı dünyasına ait görüntüler İran sinamasından topyekûn dışlanması olmuştur. *Kaptan Hurşid*'in (1987) yönetmeni Nasır Takvayi aşağıdaki sözleriyle bu konuya dikkat çekmiştir:

> kadın karakterinde yaşadığımız bu sorun, Pehlevi dönemine ait bir film çekilebilmesini olanaksız kılmıştır. Diğer akrabalık ve evlilik ilişkilerinin tasviri bir yana, bir karıkocanın, kız ve erkek kardeşin

109 "Hünarpişegan-i zen ez film liazf şode-end", *Kayhan*, London, 26 Eylül 1985, s. 11.

110 İsminin açıklanmasını istemeyen meşhur İranlı bir aktristle yapılan uzun bir söyleşiye dayanmaktadır.

111 "Ender ahvalat-i filmi ke mucevvez-i şeri nedeşr", *Fovgolade* [Los Angeles], Mehr 1364/1985, s. 16.

112 "Zen der dünya-ye hünar haşiye-nişin est", *Zen-i Ruz*, 18 Esfend 1362/1983, s. 33.

sokakta veya ev içindeki ilişkilerini göstermek de bile zorlanılmaktadır.[113]

Zaman içerisinde esnetilmiş olan bu nevi kısıtlamalar, toplumsal cinsiyetin yeniden yapılandırılması ve yeniden şekillendirilmesi noktalarında çarpıcı örnekler doğuracak biçimde beyaz perdede erkeklerin birbirleriyle olan ilişkilerine de tesir etmiştir.[114] *Başu: Küçük Yabancı* ve *Belki Başka Zaman* (1988) adlı eserlerinde Beyzayi'nin yaptığı gibi, birkaç istisnai yönetmen, kadınların, cinsiyet rollerinin ve kadın meselelerinin izini ciddiyetle sürmeye devam etmiştir.

Kamera karşısında maruz kaldıkları sorunlara nazaran, kadınlar, sinema okullarına gitmekte ve kamera arkasında film ve TV sanayilerinde çalışmakta –"İslami" görgü, giyim, oyunculuk ve bakış kaidelerine riayet etmeleri şartıyla– pek az sorunla karşılaşmışlardır. Şu anda İran'da faaliyette bulunan kadın film yönetmenlerinin sayısı, geçmiş seksen yıllık sürede bu meslekle uğraşmış kadınların toplamından daha fazladır. İlk akla gelenler arasında Tehmine Ardekani, Rahşan Beni-İtimad, Feryal Behzad, Marziye Borumend, Puran Dırahşande, Tehmine Milani ve Kübra Saidi'nin isimlerini sıralayabildiğimiz bu kadın yönetmenler, aile ve konut sorunlarından fiziki ve zihinsel rahatsızlıklara ve toplumsal komediden psikolojik dramalara dek uzanan geniş bir konu ve tür yelpazesinde film çekmektedirler.[115]

---

113 "Arameş der huzur-i Hemingway", *Mahname* 60, Behmen 1366/1988, s. 59.

114 Örneğin, *Zayıf Nokta*'da (Muhammed Rıza Alami, 1983) politik bir aktivist ile onu yakalayan polis arasındaki ilişki son derece belirsiz gizli cinsel eğilimleri ortaya çıkarır: Polis tutukladığı kişiden bir kadın gibi davranmasını ister. Tipik bir kız ve erkek gibi âşık olur ve çeşitli etkinlikleri beraberce yaparlar. Parka gider, çocuklarla futbol oynar, topu iki âşık gibi birbirlerine atarlar; kumsalda yan yana oturur, günlük burçlarını kontrol eder ve ekranda romantik müzik çalarken onlar da romantik anlar yaşarlar. Film boyunca roller tersine çevrilir ve esir, erkeksi bir pozisyona girer.

115 Devrim sonrası sinemasında kadınların betimlenişinin, estetik ve politik durumlarının tarihsel, eleştirel ve kuramsal bir analizi için şu makalelerime bakınız: "Zen ve 'mesele-ye zen' der sinema-ye İran bed ez inkılab", *Nimeye Diger* 14, Nisan 1991, s. 123-169; "Zen ve nişanişinasi-ye hicab ve nigah der sinema-ye İran",

Sinemanın İdeolojik Yeniden Konumlanışı

İslam Cumhuriyeti'nde çekilmiş filmlere, özellikle de popülist türde olanlarına dönük belli başlı eleştiriler, kalitelerindeki düşüklük ve ideolojilerindeki katılık ve yüzeysellik üzerinedir. Taslakların ve senaryoların onaylanıp, filme çekilmeleri dahi kalitenin garantisi olmamaktadır. çoğunlukla düşük kaliteli, ideolojik bakımdan katı ve yüzeysel olmakla eleştirilmektedir. Bu alanda otorite sahibi *Mahneme-ye Sinemai-ye* gazetesi, 1985 yılında devrim sonrası filmleri değerlendirmeye tabi tutarak, 35 filme "döküntü" (*mübtezel*), 57 filme "kötü", 22 filme "bayağı" ve sadece 1 filme "iyi" notu verirken, "mükemmel" notuna değer bir gösterememiştir.[116] Bu tarihten itibaren alınan önlemlerle filmlerin genel olarak kalitesinde bir iyileşme yaşanmış olup, bu ivme son dönem uluslararası festivallerde kazanılan bir dizi ödülle de taçlandırılmıştır.

Filmlerin genel olarak kalitesindeki düşüklük ve TV ve sinemalarda yaşanan topyekûn bir tekdüzelik, video gibi boş zaman değerlendirmekte popüler bir araca kan taşımıştır. 1983 yılı itibariyle, Tahran'daki hanelerin yüzde 74'ünde siyah beyaz TV, yüzde 16'sında renkli TV ve yüzde 2'sinde de video cihazının bulunduğu tespit edilmiştir. Aynı ölçüm ulusal bazda tatbik edildiğindeyse yüzde 67, yüzde 6 ve yüzde 0.5 gibi daha da düşük oranlar elde edilmiştir.[117] Ancak video seyretmenin akşam yemeği sırasında veya sonrasında gerçekleşen toplu bir aktivite oluşundan ötürü, eldeki rakamlar seyircilerinin nicelik büyüklüğünü yansıtmış olmaktan uzaktır. Toplumun diğer veçheleri gibi, bu gelişme de kültürel müzakerenin konularından biri olmuştur. Yıllar boyunca hükümetin film videolarının ithalini kâh yasakladığı, kâh serbest bıraktığı, halkınsa vide-

---

İran Name 9/3, Yaz 1991, s. 411-426; "Veiled visions/powerful presences: women in postrevolutionary Iranian cinema", Mahnaz Afkhami ve Erika Friedl (ed.), *In the Eye of the Storm: Women in Postrevolutionary Iran*, Londra: I.B.Tauris ve New York: Syracuse University Press, 1994, s. 131-150.

116 Rakamlar 1985'in ilk 9 ayı içindir. Bkz.: "Muvafakiyat-ha-ye iktesadi ve netayic-i kevfi".

117 *Netayic-i Amargiri ez Hazine ve Deramed-i Hanevar-ha-ye Şehri Sal-i 1362*, Tehran: Merkez-i Amar-i İran, 1363/1984, grafik 3.7.

oların kaçak kopyalarını karaborsada satın aldığı, kiraladığı ve dolaşıma soktuğu bir kedi-fare oyunu oynanmıştır. Her halükârda, bugün itibariyle isteyen herkes Batı'da piyasaya çıkmış en son filmleri (pornografik olanları da dahil olmak üzere) elde etme olanağına sahiptir.[118]

Filmlerin ideolojik bakımdan katı ve yüzeysel oluşu, devrim sonrası koşullar, Irak savaşının yarattığı buhran, film yapımcılarının bürokratlaşmaları, İslami kaidelere aşinalığı olmayan film yapımcılarındaki çekingenlik, oto-sansür, hükümet sansürü ve İslami kanun ve düzenlemelerin eşitsiz tatbiki veya farklı farklı yorumlanmasıyla ilişkilidir. Örneğin, kanunların yorumlanmasında siyasi menfaatlere paralel olarak yaşanan değişiklikler, belli konu başlıklarını bir anda yasaklı konuma sokmaktadır. Bu durum karşısında tartışmalı, toplumsal veya siyasi meselelere değinmekten kaçınan film yapımcıları sorun yaratmayacak meseleleri ele almaya yönelmektedir. Barbud Tahiri'nin *'57 Düşüşü* (1980) isimli devrim konulu belgeseli bu noktaya denk düşen bir örnektir. Zamanında popüler bir yapım olmasına karşın, otoritelerce artık tartışılması istenmeyen konuları işlediğinden ötürü 1984 yılına gelindiğinde yasaklanmıştır. Tahiri'ye, "Milletlerin hayatında insanların artık gerçekten neler olup bittiğini bilme ihtiyacı hissetmedikleri anlar vardır" denmiştir. Eğer yeni bir gösterim izni için başvuracaksa, belgeselde laik ve solcu grupların devrim sürecine kitlesel iştiraklerinin, silahlı güçlerin göstericilere saldırmalarının ve hatta Humeyni'nin Tahran'da bir mezarlıkta yaptığı ve Şah'ı mezarlıkları güzelleştirmiş olmakla itham ettiği ilk konuşmasının görüntülerini çıkarması gerektiği telkininde bulunulmuştur.[119]

Yukarıda da belgelendiği üzere, 1980'lerin ortalarından sonra sinema sanayiinin rasyonelleştirilmesi ve yerli yapımların özendirilmesi istikametinde istikrarlı adımlar atılmıştır. Eşzamanlı ve bir o kadar da çarpıcı biçimde, sinemaya ve bu sektörün çalışanlarına dönük tutum ve kavrayışlarda ciddi değişiklikler meydana gelmiş-

118 Naficy, "The development of an Islamic cinema", s. 461-462.

119 Yazarın Barbud Tahiri ile röportajı, Eylül 1985, Los Angeles, CA.

tir. Geçmişte kaypak üstyapının bir parçası olarak reddedilmiş olan sinema, İslami kültürün olmazsa olmaz altyapısının bir parçası olarak sahiplenilmiştir. Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın Film İşleri Dairesi'nden sorumlu müsteşarı Fahreddin Enver süreci şöyle tarif etmektedir: "Kültürün, bir toplumu idaresinin tüm veçhelerini destekleyen bir yapı olduğu inancıyla...dairemiz tüm gayretini sinema faaliyetlerine ve film yapımcılığına tüm yasa, kanun, sistem ve düzenlemelerde yer verilmesini temine sevketmiştir."[120] Zamanında hakir görülen ve kötü gözle bakılan sinemacılık onay ve saygı gören bir meslek konumuna gelmiştir. Meclis sözcüsü Hüccetülislam Ali Ekber Haşimi Rafsancani, Mart 1987'de bu istikamet değişikliğini destekleyen bir açıklama yapmıştır: "Eğlence sektörü çalışanlarımız, kadın olsun, erkek olsun, sade vatandaşlarımızdan ve dinî kesimden bugün gördükleri saygıyı görmemekteydiler...Bu gerçek bir devrimdir."[121]

Devrimden hemen sonra yalnızca ideolojik saflıkları ve eğitsel değerleri bakımından haklarında hükme varılmış filmler, eğlendirici ve aydınlatıcı unsurları bakımından değerlendirilmeye başlanmıştır. 1985'te Rafsancani, sinema yapıtlarının temalarına bakışın daha esnek tutulması gereğini kabul ederken şöyle demiştir, "Bir filmin mesajı olması gerektiği doğrudur ama bu onun eğlendirici yönünü yok saymamız gerektiği anlamına gelmemelidir. Toplumun eğlenmeye ihtiyacı vardır; neşeden yoksunluk, kişinin üretkenliğini ve katılım isteğini azaltır."[122] Hatemi de, sinemaya dönük algılamalarda ve ideolojik manada yeniden konumlanışında yaşanan bu istikamet değişimini açık seçik ortaya koymuştur:

> Sinemanın cami olmadığı kanaatindeyim...Eğer sinemayı doğal mekânından koparırsak, sinemayı kaybetmiş oluruz...Eğer sinemayı, salona adımını atan kimsede bir dayatmaya maruz kalma ve-

120 "Sinema-ve pes ez inkılab, der agaz-i dahe-ye dovvom", *Mahname* 75, Nevruz 1368/1989, s. 73.

121 "Sinema cozv-i zendegi-ye merdom şode-est", *Mahname* 48, Nevruz 1366/1987, s. 73.

122 "Hamenev be sinema muhalif est ve Rafsancani be an muvafık", *Keyhan*, Londra, 30 Mayıs 1985, s. 2.

ya boş zamanının ev ödevi zamanına çevrildiği hissiyatı uyanacak raddede bir dönüşüme uğratacak olursak, bu vakit de toplumu sakatlamış oluruz.[123]

Humeyni'nin Aralık 1987'de yayınlamış olduğu bir tebliğle beraber, kadınların gösterimini ve müziğin kullanımına kısıtlama getirerek sinemayı âdeta bir deli gömleği içine hapsetmiş ahlak kurallarında gözle görülür bir yumuşama meydana gelmiştir.[124]

Mehrcuyi'nin toplumsal taşlama türündeki *Kiracılar* (1986) adlı filmi, muazzam bir popülerlik elde ederek İran sinema tarihinin en büyük gişe gelirine ulaşmıştır. Bu hadise, halkın da iyi kotarılmış ve aydınlatırken eğlendiren filmlere rağbetinin olduğunun kanıtıdır. Muhammed Beheşti'nin de gözlemde bulunmuş olduğu üzere, "devrim sonrası İran'da, en iyi kalite filmlerin aynı zamanda en çok rağbet gören filmler oldukları yeni ve eşi benzeri görülmemiş bir durum gelişmiştir."[125] Bu, popülist film türünün örnekleri için değil, sayıları giderek artmakta olan sanat filmleri için geçerli olmuş bir gözlemdir.

Sonuç

Doğuşundan itibaren geçirmekte olduğu evreler boyunca İslami rejim, şaşırtıcı derecede bir esneklik ve hatalarından ders çıkarabilme meziyeti sergilemiştir. 1983'ten sonra süratle sinema sanayinin rasyonalleştirilmesi ve bu sektöre liderlik ve destek temin etme yoluna gitmiştir. Film yapımcıları ve seyirciler de inanılmaz kısıtlamalar karşısında kararlılıklarını ve yaratıcılıklarını göstermişlerdir. Gerçek şu ki, bir kültürel müzakere ve –sadece celbetmeden ibaret olmayan– pazarlık süreci içerisinde, yukarıda bahsi geçen İslami değerlerin pek çoğunu vücuda getiren yeni bir sinema doğmuştur.

123 "Ma agar sinema-ra ez ca-ye hodeş haric konim diger sinema nehahim daşt", *Kayhan Havai*,, 24 Eylül 1984, s. 15.

124 "Nazar-i İmam Humeyni der bare-ye film-ha, serial-ha, aheng-ha, ve pahş-i bername-ha-ve verzişi elem şod", *Kayhan Havai*, 30 Aralık 1987, s. 3.

125 Yazar ile söyleşi, Tahran, Ağustos 1991.

Adım adım, yeni bir "İslami *müteahhid*" film yapımcıları nesli yetişirken, Şah devrinin tecrübeli Yeni Dalga film yapımcılarına da iadeiitibarda bulunulup, mesleklerine geri dönmelerine müsaade edilmiştir. Öyle ki her iki gruptan film yapımcıları da, sınırları keskin çizgilerle çizili bir konumda yer almaya mecbur edilmemiş olmalarına karşın, Yeni Dalga grubu devrim sonrası sanat sinemasının dönüşümünde başat rol oynamışlardır. Beyzayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi, Takvayi, Kimyayi, Hatemi ve Sinayi gibi devrim öncesi film yapımcıları nasıl yeni devrim sonrası gerçekliklere uyum sağlamışlarsa, Mahmelbaf, Hatemikiya ve Beni-İtimad gibi yeni kuşak İslami film yapımcıları da evrilip olgunlaşmışlardır. Buna karşılık, uyum sağlamanın ve evrilmenin maliyeti, uzlaşı ve film yapımcılarının kendilerini inkâr ettikleri ithamı olmuştur. Örneğin Mehrcuyi'nin *Kiracılar* ve *Hamun* (1990) adlı filmlerinin ana gövdeleriyle çelişik izlenimi uyandıran sonları, yönetmenin otoritelere tavizde bulunduğu ve orijinal sonlarını değiştirdiği eleştirisini doğurmuştur. Böylesi metinsel çelişkiler İran'daki kültürel müzakere sürecine ışık tutmakta ve film yapımcılarının eğer toplumsal eleştiride bulunan filmlerinin gösterime girmesini istiyorlarsa kendi ideallerinden hangi raddeye kadar taviz vermek zorunda kaldıklarına veya tavizde bulunmuş izlenimi uyandırdıklarına işaret etmektedir. Mahmelbaf'ın *Sevme Zamanı*'nda (1991) yapmış olduğu gibi tavize yanaşmamanın sonu, tartışmalı filmlerinin arşivin tozlu raflarına, karaborsaya veya yabancı film piyasalarına düşmeleri olmuştur.

Bu ve benzeri kültürel çelişkiler yalnızca film senaryolarında değil, genel olarak canlı bir sinema kültürünün gelişiminde anlam kazanmıştır. Bir dizi yıllık film festivalinde yerli ve yabancı yapım filmlerin bir karması gösterilmekte, sinema arşivleri sık sık film gösterimi olanağı sunmakta, bir dizi enstitü sinema ve TV alanlarında öğrenim ve eğitim vermekte, ciddi sinema ve tiyatro gazeteleri yayınlanmakta ve çok sayıda mecmuada film incelemelerine yer verilmektedir.[126] 1980'lerin sonlarından bu yana, İran sineması

126 Hamid Naficy, "Cultural dynamics of Iranian post-revolutionary film periodicals" *Iranian Studies*, 25/3-4, 1992, s. 67-73.

ulusal sınırlarının dışına taşmış bulunmaktadır. Belli bir dönem boyunca yaşanmış olan karşılıklı düşmanlıkların ardından, giderek artan sayılarda devrim sonrasına ait filmler uluslararası film festivallerinde gösterim şansı bulmuş ve büyük beğeni ve itibar toplamıştır. 1986 yılında sadece iki devrim sonrası İran filmi yabancı festivallerde gösterilmişken, 1990 yılına gelindiğinde sayıları 230'u bulmuş olan bu filmler 78 uluslararası festivalde 11 ödül kazanmışlardır.[127]

Humeyni Sonrası ve Hatemi Sonrası Sinema: Bir Not (1990-1999)

1990'ların başından bu yana İran siyaseti, ekonomisi ve kültürü, sinema endüstrisine ve ürünlerine tesiri dokunan bir dizi önemli gelişmeye uğramıştır. Bunlardan bir tanesi, 1991 yılı yazında ortaya çıkmış, hükümetin bir hizbinin deyişiyle ülkenin "Batı emperyalizmi"nin örgütlü ve çok veçheli "kültürel istilası" üzerine yürütülmüş bir tartışmadır. Aralarında ülkenin dinî lideri Ayetullah Hamaney, Cumhurbaşkanı Rafsancani ve Başbakan Hatemi de olmak üzere birçok üst düzey politikacının yanı sıra anaakım ve uzman yayın bu tartışmaya iştirak etmişlerdir. Şaşırtıcıdır, kapağıyla (15-16 Ağustos 1370/1991) kültür istilası tartışmasının kıvılcımını ateşlemiş ve ağır saldırılara maruz kalmış olan nispeten yeni edebiyat gazetesi *Gardun*, yayın hayatına aynen devam edebilmiştir. Fakat gazete birkaç ay sonra kapatılmış ve başyazarı kovuşturmaya uğramıştır. Peşisıra diğer gazetenin yazarları da aynı akıbete maruz kalmışlardır. Tartışma üst düzey yetkililerin de başını yakmıştır: Kültür ve İslami İrşat Bakanı sıfatıyla ülkenin en uzun görev başında kalmış liderlerinden olan ve devrimden beri güzel sanatlar ve sinema alanlarındaki gelişime öncülük etmiş olan Hatemi, 1992'nin ortasında istifa etmiştir. Şubat 1994'te, uzun yıllardır televizyon şebekesinin başında bulunmuş olan Rafsancani'nin kardeşi Muham-

127 Jalal Khosrowshahi (ed.), *Baztab-e Sinema-ye Novin-e Iran dar Jahan*, Tehran: Entesharat-e Ghazal, 1370/1991, s. 28-31.

med azledilmiştir. Hemen ardından, Farabi Sinema Vakfı müdürü sıfatıyla Farabi Sinema Vakfı'nı devasa bir sinema kuruluşuna dönüştürmüş olan Muhammed Beheşti de görevden alınmıştır. Bu değişiklikleri, görevde kaldığı süre zarfında bu ve diğer yetkililerin "İslami *müteahhid*" sinema, kültür ve televizyon yayıncılığının temellerini atmış oldukları Başbakan Mir Hüseyin Musavi'nin azledilmesi izlemiştir. Boşalan koltukların dolmasıyla yeni bir Humeyni sonrası dönem başlamıştır. Yaprak dökümünün film sanayi üzerindeki doğrudan tesiri ciddi bir tırpan yenmeden atlatılmış olan kaygılı bir belirsizlik sürecine girilmesi olmuştur. Sanayinin esnekliğinin ardında kısmen de olsa sinemanın ve sinema sanayinin kurumsallaşmış olması ve bunun neticesinde –ideoloji ve nüfuzun önemli etmenler olmayı sürdürmekte olmasına karşın– doğrudan ideolojik yönlendirmelere daha az maruz kalınması ve iyi niyetli yetkililerin varlığına daha az bağımlılık duyulması yatmıştır.

Rafsancani yönetiminin önde gelen sanayileri özelleştirme girişimi, sinema sanayine tahsis edilmiş ödeneklerin yeniden değerlendirilmesine ve kısmen kesilmesine yol açmıştır. Bu yönelim sanayinin çöküşünün kaçınılmaz olduğu istikametinde kötümser tahminler doğmasına yol açmıştır; fakat tahminler boşa çıkmıştır. Sansür haricinde, Rafsancani döneminde sinema sanayini tehdit etmiş olan etmenler arasında yüksek enflasyon (yüzde 30-50) ve işsizlik (yüzde 12-20), petrol dışı sanayilere dönük yatırımların düşüklüğü ve döviz kuru politikalarının rasyonalleştirilmesinde (piyasada üç ayrı kur rekabet halindedir) yavaşlık sıralanabilir.[128] Bu süreçte sinema sanayine destek maksadıyla alınmış önlemler dahilinde kaliteli film yapımını özendirmiş olan ilerici bir derecelendirme sistemi benimsenmiştir. "A" sınıfı filmler, en iyi sinema salonlarında ve en işlek sezonlarda gösterim ve daha uzun gösterim süreleriyle mükâfatlandırılmışlardır. Ayrıca, yapım öncesi senaryolarının onaydan geçirilmesi şartından muaf tutulmuşlardır.[129] Bu önlemler, hiç

128 İstatistikler Robin Wright'ın "Losing faith" adlı yazısından alınmıştır. *Los Angeles Times Magazine*, 25 Nisan 1993.

129 *Mahname* 172, Nisan 1995, s. 15.

de alışık olunmadığı biçimde, yüksek kaliteli filmlerin zaman zaman en popüler filmler seviyesine erişebilmelerine olanak sağlamıştır. Buna karşın, sansür ve film yapımcılarına, sanatçılara ve entelektüellere gözdağı verilmesi hadiseleri sürmüştür. Aralarında "A" sınıfı film yapımcılarının yapıtlarının da yer aldığı bir dizi filme yasaklama getirilmiştir. Mahmelbaf'ın *Sevme Zamanı* ve *Zayenderud Geceleri* (1991) gibi, Beyzayi'nin *Tara'nın Şarkısı* ve *Yezgird'in Ölümü* adlı filmlerinin yasaklılık halleri devam etmiştir. 1995 yılının ortalarında bir tarihte, 214 sinema sektörü çalışanı Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na gönderdikleri bir açık mektupta, film yapımı ve gösterimine yön veren karmaşık kural ve prosedürlerin yeniden değerlendirmeye tabi tutulması talebinde bulunmuşlardır. Hem devlet ödenekli hem de tamamen ticari sinemaların "ulusal sinema sanayiinin dibini oyduklarına vurguda bulunan mektubun imzacıları, kısıtlayıcı kuralların ayıklanması ve sanayinin teftişi ve denetimi görevlerini hükümet yetkililerinden devralabilecek gerçek manada bağımsız profesyonel derneklerin güçlendirilmesini talep etmişlerdir.[130] Taleplerinin özünde –uzun yıllar ve paradigmasal bir ideolojik yeniden yönelim gerektirecek biçimde– sinema sanayiinin politikanın yörüngesinden çıkartılıp, profesyonel bir mecraya oturtulması yatmıştır. Bu esnada, şahinler kanadının körüklendirdiği "kültürel istila" tartışmalarına, gazete kâğıdının yüksek maliyetine ve boğucu sansür uygulamalarına karşın, sinema gazeteciliği günlük, haftalık, aylık ve mevsimlik olmak üzere geniş yelpazede örnekleriyle dallanıp budaklanmıştır.[131]

Sanat sineması filmlerinin uluslararası film festivallerindeki gösterimleri olanca hızıyla sürmüş ve gerek İran sinemasına, gerekse de tek tek film yapımcılarına dönük olumlu değerlendirmeler

130 *Mahname* 174, Haziran 1995, s. 24-25.

131 1990'ların sonunda bu periyodik yayınlar arasında şunlar bulunyordu: *Asr-i Hüner, Dünya-ye Tasvir, Ferheng ve Sinema, Fadnamç-ye Sinemai-ye Farabi, Film International, Film ve Sinema, Gozareş-i Film, Mahname-ye Sinemai-ye Film, Setareha, Sinema, Sinema ve Video* ve *Tasvir-i Ruz*. Neredeyse tüm genel konularla ilgili dergiler hatta spora ve kadınlara ayrılmış olan özel gazeteler bile sinemayla ilgili yazıları sık sık yayınladılar.

pekişmiştir. 1992 yılında, New York Film Festivali direktörü, İran sineması için "günümüz dünyasının en heyecan uyandırıcı sinemalarından biri" yorumunda bulunmuştur.[132] Benzer bir dille, Toronto Uluslararası Film Festivali, İran sinemasını "günümüz dünyasının en seçkin ulusal sinemalarından biri" olarak nitelemiştir.[133] İslamcı hükümetse, sürgündeki rejim muhaliflerinin korktukları gibi, İran sinemasının uluslararası çaptaki itibarını siyasi prestije tahvil edebilmekte başarılı olamamıştır. İranlı sürgünler, uluslararası sinema seyircisi ve sinema eleştirisi müesseseleri, yapılan İran filmlerinin siyasi söylemlerinin kısıtlılığının ayrımına varabilecek donanıma sahip olmuşlardır. Politik meselelere ve hükümetin entrika ve manipülasyonlarına takılıp kalmış kimi sürgünlerin aksine, bahis konusu seyirci ve eleştirmenler, İranlı film yapımcılarının inisiyatiflerine ve ustalıklarına dikkat çekme eğiliminde olmuşlardır. Filmlerin kalitesini överken de, hükümetin cömertliğine veya manipülasyon gücüne değil bu vasıflara itibar etmişlerdir. Bugün itibariyle İran filmleri her yıl çok sayıda ülkede ve Los Angeles'tan Chicago'ya ve Houston'dan New York'a çok sayıda Amerikan eyaletinde seri halinde ve her yıl düzenlenen festivallerde gösterilmektedir.[134] Aralarında Mehrcuyi, Mahmelbaf, Kiyarüstemi, Beni-İtimad, Mecidi, Milani, Beyzayi'nin de bulunduğu çok sayıda film yapımcısı, Amerika ve Avrupa'daki yayınlarda ve festivallerde defalarca övgüye layık bulunmuşlardır. Bunların arasından hiç birisi, "Muhteşem Kiyarüstemi" başlığı altında *Cahiers du Cinéma*'nın (*Sinema Defteri*) Temmuz-Ağustos 1995 sayısının kapağında boy göstermiş olan Kiyarüstemi kadar yurtdışında eleştirel ve popüler beğeniye erişebilmiş değildir. Mecmuanın bahis konusu sayısında 50 sayfa yalnızca onun yapıtları üzerine tartışmalara ayrılmıştır.

İran filmlerinin uluslararası film festivallerinde boy göstermek-

---

132 Judith Miller, "Movies of Iran struggle for acceptance", *The New York Times*, 19 Temmuz 1992.

133 *Toronto International Festival of Festivals Catalog*, 4 Eylül 1992, s. 8.

134 İran filmleri ile ilgili en büyük festival Londra Ulusal Sinema Salonu'ndaki "Life and Art: the New Iranian Cinema" festivaliydi. Haziran ve Temmuz 1999'da 20 yönetmenin 50'den fazla filmi gösterildi.

teki maksadı –sinema sanayi, tek tek film yapımcıları ve de hükümet açısından– prestij kazanma kaygısıyla sınırlı değildir. Kimi İran filmleri yurtiçinde popülerlik kazanmış da olsa, ne 65 milyonluk ülke nüfusu (veya ekonomik gücü) ne de mevcut gösterim olanakları İran sinemasının yerli bir sinema sanayi olarak güçlendirmeye yetmiyor gözükmektedir. Yabancı piyasalara açılmaksızın, İran sinemasının hükümet müdahalelerinden bağışık, bağımsız bir ticari sanayi olarak kendi ayakları üzerinde büyüyebilmesi mümkün değildir. Uluslararası film festivallerinde ve Avrupa TV'lerinde boy göstermek başlangıç dahi olsa bu istikamette atılmış doğru adımlardır. Küresel ticari ve akademik dağıtım ağlarına açılmaya dönük çalışmalara hız verilmektedir. Bunun neticesinde de, festivaller haricinde ticari sinema gösterimcilerinin beyaz perdeye taşıdıkları İran yapımı sanat filmlerinin sayısı her geçen gün artmaktadır. Örneğin 1995 yılının yaz sezonunda Mahmelbaf'ın *Selam Sinema* (1995) adlı filmi Cannes Uluslararası Film Festivali'yle eşzamanlı olarak Paris'te üç sinemada birden gösterilmiştir. O sırada Paris'in bir diğer sinema salonunda da İbrahim Furuzeş'in *Kavanoz*'u (1992) gösterilmiştir. ABD'de de İran filmleri ülke çapında rutin olarak gösterilirken, posta yoluyla video kaseti satışı yapan birkaç şirket İran filmlerinin de dağıtımını yapmaktadır. İran sanat sinemasının uluslararasılaşmasının ve ticarileşmesinin, beğeni tarzlarından, ticari kaygılardan ve hükümet denetiminden bağışık, yeni gelişmekte olan bağımsız ve *auteurist* bir sinemanın doğuşuna zemin hazırlamış olması kayda değer bir gelişmedir.

İran kadını, toplumun ve sinemanın en sıkı denetime tabi bileşeni olmaya devam etse de, kamera önü ve arkasındaki varlığında istikrarlı bir gelişme kaydedilmektedir. Geçmişteki ahlaki laçkalık, cinsellik ve yozluk gibi arazlarından "arındırılmış" bir meslek haline gelmiş olması itibariyle, yakın zamana değin erkeklerin hâkimiyeti altında olan sinematografi dahil sinema sektörünün her dalı kadınlar için cazip birer iş sahası haline gelmiştir.

Muhaliflerine kültürel müzakere ve direniş olanakları sunması itibariyle, video ve uydu TV'ler rejimin başını ağrıtmaya devam etmektedir. İslami hükümet, daha kurulduğu günden itibaren, pro-

pagandasını yaptığı "İslami kültür"ün gücünü zayıflattığı korkusuyla, videoyla bir sevgi-nefret ilişkisi içinde olmuştur. Bu ikircikli tutumundan ötürü de, video kasetlerini ve video cihazlarını kâh yasaklamış, kâh kısıtlamış, kâh görmezden gelmiş, kâh istemeyerek de olsa serbest bırakmıştır. Bu durum fırsat bilinerek, büyük şehirlerde emekleme aşamasında ama büyüyen bir karaborsa ortaya çıkmıştır. 1990'ların ortalarına gelindiğinde, küresel uydu şebekelerinin popülerliği karşısında, İran hükümeti en nihayet sinema ve TV filmlerinin video kasetlerinin dağıtımını üstlenmeye mecbur kalmıştır. Bu manevrayla, güçlü küresel uydu televizyonlarının cazip programlarıyla yürüttükleri düşünülen kültürel istilayla mücadelede mevzi kazanılacağı umulmuştur. Ancak hükümetin dağıtımına müsaade ettiği video kasetleri gerek nicelik, gerek nitelik, gerekse de çeşitlilik bakımından beklentilere ve rekabete cevap verebilmekte başarısız kalmıştır. En nihayet, parlamentoda ve yönetim çevrelerinde uzun uzadıya süren tartışmaların sonunda, 1994 yılında, Büyük Ayetullah Muhammed Ali Araki, uydu TV'leri yasaklayan bir fetva yayınlamıştır: "İslam cemaatini yoz yabancı kültürün ve Batı'nın yıkıcı illetlerinin taaruzuna maruz bırakan uydu antenlerini kurmak haramdır."[135] Araki'nin yabancı TV'leri ve pop kültürünü "illet" olarak tarifi, Nevab-Safavi'nin ve Humeyni'nin on yıllarca evvel kullanmış oldukları metaforlarla birebir örtüşmesi bakımından dikkat çekicidir. Hükümet, uydu teçhizatı sahiplerine çanak antenlerini "kendi rızalarıyla" sökmelerini telkin etmiş ve aksi halde suçluların teçhizatlarına el konacağı ve 750 ABD dolarına varan para cezalarına çarptırılacakları tehdidinde bulunmuştur. Çanak anten ithal ettikleri, sattıkları veya kurdukları tespit edilenlerinse hapse atılıp, 25,000 Amerikan doları gibi ağır bir para cezasına çarptırılacakları bildirilmiştir.[136] Bir dizi tutuklama ve para cezasına çarptırma hadisesine karşın, teçhizat sahiplerinin uydu antenlerini kamufle eden veya küçülten yaratıcı yollara başvurmaları, yasağın umulan başarıya ulaşmasını engellemiştir. Buna bir de dü-

135 *Iran Times*, 25 Mayıs 1994, s. 1.

136 *Kayhan Havai*, 26 Nisan 1995, s. 23.

zenlemelerde hükümet yetkililerini ve yabancı elçilikleri muaf tutan boşluklar eklenince, her türlü kaçamak ve ihlalin yanı sıra karşı önlemleri olanaklı kılan başıboş bir kültürel alan meydana gelmiştir. Hükümet bu başıboşluğa hem video kasetleri serbest bırakıp, uydu TV'leri yasaklayarak, hem de yerli film yapımını arttırmaya, yeni sinema kompleksleri inşa etmeye ve nüfusun en kalabalık iki katmanı olan genç yetişkinlerin ve şehirlilerin ihtiyaç ve taleplerine cevap verebilecek yeni TV şebekeleri kurmaya dönük muazzam bir hamleye girişmiştir.[137]

Kültürel istila tartışmalarının koltuğundan etmiş olduğu eski Kültür ve İslami İrşat Bakanı Muhammed Hatemi, gençlerin ve kadınların kitlesel desteğini arkasına alarak, 1997 seçimlerinden açık ara farkla başkan çıkmıştır. Şeffaflık, sivil toplum, hukukun üstünlüğü ve çoğulculuk gibi yeni laik değerleri ortaya koyan Hatemi, dış ilişkiler bağlamında da eskinin "ne Doğu ne de Batı" doktrinini "Medeniyetler Diyalogu"yla değiştirmiştir. Söz konusu değerler, geçmişte hâkim kılınmış İslami değerlerden gözle görülür bir kopuşa ve değişime işaret etmişlerdir. İktisadi alanda özelleştirmeyi savunan ve diğer ulusal ekonomilerle alışverişi arttıran Hatemi, kabinesinde iki kadın bakana yer vermiş ve Dinî Lider Ali Hameney'in otoritesine tabi hukuk sisteminin ağır baskılarına rağmen canlı ve bağımsız bir basına destek vermiştir. Ülkenin dört bir yanını sarmış olan kültür üzerinde denetim kurma maksatlı ölümcül iktidar mücadelesi, devlet güvenlik teşkilatı içinde yuvalanmış başıbozuk unsurlar tarafından entelektüel, yazar ve muhalif kimlikli beş kişinin canını almıştır. Şaşılacak biçimde, suikastlerin failleri tutuklanmıştır. Şahinlerin ellerinde tuttukları mahkemelerle girişilen kedi-fare oyununda, reformist gazetelerden bazıları farklı isimler altında kısa zamanda kapatılana dek yeniden yayına başlamışlardır. *Camia* yasaklanmış, yerine yazı tipi, sayfa düzeni ve yazı işleri politikasıyla tıpa tıp aynısı *Tus* çıkartılmıştır, *Tus* kapandığındaysa, kopyası *Neşat* çıkartılmıştır.

Hatemi, sinema üzerine yapılan kültürel müzakerelerde kaliteli

137 *Kayhan Hava'i*, 19 Temmuz 1995, s. 15; *Kayhan Hava'i*, 26 Temmuz 1995, s. 15.

filmleri ve açıklığı savunarak daha kamusal bir rol oynamıştır. Buna örnek olarak, yıllardır yasaklı durumda olup, ancak Hatemi'nin başkan seçilmesinin ardından gösterimi serbest bırakılmış olan Davut Mirbakırı'nin *Kardan Adam*'ı (1994-97) gösterilebilir. Film derhal adından söz ettirmeye başlamış, buna karşılık, aralarında militan *Ensar-ı Hizbullah*'ın da yer aldığı İslamcı şahinler, Tahran ve İsfahan gibi büyük şehirlerde filmi gösteren sinema salonlarına saldırmışlardır.[138] Çarpıcı bir biçimde, Hatemi de dahil hükümet yetkilileri filme desteklerini dillendirmişler, seyirciler de sinemalara akın ederek bu desteğe yanıt vermişlerdir. Film o denli popülerlik kazanmıştır ki, İsfahan'daki sinema salonu saldırının ardından bir ay boyunca filmi göstermeyi sürdürmüştür.

Filme yönelik saldırıların görünürdeki sebebi, filmde işlenen travestilik teması olmuştur. Ali Abdi'nin canlandırdığı filmin kahramanı ABD'ye gitmeyi düşlemektedir ve İran'da Amerikan elçiliği bulunmadığından, vize alabilmek için Türkiye'nin yolunu tutar. Ne yapıp ettiyse vize almayı başaramaz ve burada karşılaştığı vatandaşı İranlı kabadayıların aklına uyup, kadın kılığına girmeye ve gönüllü bir Amerikalı'yla 6,000 Amerikan doları karşılığında evlenmeye razı gelir. Abdi kadın kıyafetlerine bürünür, peruk takar ve makyaj yapar; bu halde tesettürsüz insan içine çıkar (İran'da yasadışıdır) ve girdiği eşcinsel rolünü (bu da yasadışıdır) falsosuz oynar. Bu noktadan bakılacak olursa, şahinlerin protestolarının sadece travestiliğe karşı değil, tesettürsüz kadınlar, homoseksüellik ve kabadayıların yaşam biçimlerinin –içki içmek, şarkı söylemek vesaire– övülmesi gibi, cinsiyetleri, içerisiyle dışarısını, kendiyle ötekini, dinen meşru ve gayrimeşru olanı ayıran sınırların keskin çizgilerle çizili olup, kılı kırk yararcasına gözetildiği İslamcı İran'da ağır biçimde cezalandırılmakta olan önemli tabu meselelerin işlenmesine karşı olduğu düşünülebilir.

Ülkenin işlemez haldeki ekonomisini özelleştirmeye hız veren Hatemi, 1999'da, "İslam Cumhuriyeti'nin ekonomisini topyekûn

138 Scott Peterson, "Reluctant nod to cultural shift: Iran cases ban on its own films", *Christian Science Monitor*, 23 Aralık 1997.

yeniden yapılandırma" hedefiyle iletişim, posta, demiryolları ve tütün sanayilerinin özel sektöre devrini öngören bir beş yıllık plan ortaya koymuştur.[139] Özelleştirme, hükümetin sinema sektörünün finansman, yapım ve gösterim alanlarındaki müdahalelerinin azaltılması manasına gelmiştir. Örneğin izinsiz video ve uydu TV kullanımının önüne geçilmesi hususunda, hükümet, yerli film yapımcılarına ve video dağıtıcılarına yabancı video film ithal etme lisansı tahsis etmek suretiyle, video dağıtımındaki tekel konumundan özel sektör lehinde feragat etmiştir. O vakte kadar hükümet, yabancı film ithalini topyekûn yasaklı tutmak suretiyle yerli film sanayini rekabete karşı korumuştur. Bu plansa köklü bir değişim yaratmaya namzettir. Haksız rekabetin önüne geçmek üzere, yabancı video film ithalatı yerli film yapma şartına bağlanmıştır. Buna göre, yerli film yapımcıları İran'da yaptıkları her bir filme karşılık dört yabancı video film ithal etme hakkına sahip olacaktır.[140] Bu uygulamayla hem film yapımı hem de film ithalatı teşvik edilerek, eldeki filmlerin kalitesini ve çeşitliliğini arttırmak hedeflenmiştir. Ancak özelliştirmenin uzun vadede sinema sektörü, bilhassa da hem Pehlevi rejiminde hem de İslam Cumhuriyeti döneminde piyasalardaki dalgalanmalardan korunmak üzere hükümet desteğine sırtını dayama eğiliminde olmuş sanat sineması üzerinde ne gibi tesirlere yol açacağını tahmin etmek güçtür. Ne tesadüftür ki, bu süreçte yeni bir etmen ortaya çıkmış bulunmaktadır: yabancı film piyasaları. Uygun biçimde işletilecek olursa, bu piyasalardan elde edilecek gelirler hem hükümetin piyasadan elini çekmesinden doğan boşluğu doldurmaya, hem de sanat sineması filmlerini ortalama nüfusun düşük sinema beğenisinden ve yurtdışından gelen ağır rekabetçi baskılardan korumak mümkün olabilecektir.

Görüldüğü üzere, devletin uzunca bir süre özel sektöre baskın çıkmış olmasına karşın, devrim sonrası İran sineması ne tek parçalı ne de tek sesli olmuştur. Dolayısıyla devlet denetiminde "kaya gi-

139 "Iran's President would privatize big industries", *The New York Times*, 16 Eylül 1999, s. A13.

140 "Sahı-i sad sinema ta payan-i emsal", *Mahname* 239, Ağustos 1378/1999, s. 27.

bi sert" bir ideolojik aygıtın dayatması altında bir sinema olarak değil, hatrı sayılır bir ideolojik faaliyet ve müzakerenin ürünü bir sinema olarak nitelenebilir.

Devrimden beri sürgünde olan İranlı film yapımcılarının vermiş oldukları ürünler göz önünde bulundurulmaksızın, İran sineması üzerine yürütülen tartışmalar eksik kalmaya mahkûmdur. Yürütmüş olduğum bir çalışmada, yirmi yıllık sürgün dönemleri boyunca söz konusu kimselerin Avrupa ve Kuzey Amerika'daki bir düzine kadar ülkede 300'ün üzerinde kurgu, kurgu dışı, animasyon ve avangart filme imza atmış olduklarını ortaya koymuş bulunuyorum. Bu rakamlarla, söz konusu kesim, Batı'daki en üretken Orta Doğulu sürgün film yapımcıları grubu konumundadır. Siyasi görüş ve dinî tercihleri bakımından farklılık gösteriyor olmalarına karşın, büyük çoğunluğu İslami rejime muhalefet ortak paydasında buluşmaktadır. Ayrıca farklı ülkelerde faaliyet yürütüyor ve farklı dillerde filmler çekiyor olmalarına karşın, filmlerinde sürgün ve diyaspora filmleri kategorisine sokulmalarını sağlayan belli başlı ortak unsurlar mevcuttur. Bu sinema, sürgündeliğin hüzünlerini ve mutluluklarını ve çoklu mekân ve kimlik bağlarından doğan problemleri dile getiren, hâkim kültürlerin ve sinema sanayilerinin çatlakları arasında zanaatçılara özgü bir teknikle üretilen, benim "aksanlı sinema" adını verdiğim, emekleme aşamasındaki küresel bir sinemanın parçasıdır.[141]

Sürgünde yapılan öyküsel filmlerin en başarılıları arasında Söhrab Şehide Sales'in *Ütopya*'sı (1982) ve *Afrika'ya Güller*'i (1991), Perviz Seyyad'ın *Görev*'i (1983), Merve Nebili'nin *Gece Şarkıları* (1984), Kasım İbrahimiyan'ın *Davacı*'sı (1989), Rıza Allamezade'nin *Otel Astorya'nın Misafirleri* (1989), Celal Fatımi'nin *Nükleer Bebek*'i (1990), Kavih Zahidi'nin *Küçük Bir İnatçı*'sı (1992, Greg Watkins ile) ve *Las Vegas'tan Artık Nefret Etmiyorum*'u (1994), Emir Nadiri'nin *Sayılarla Manhattan*'ı (1993) ve *Manhattan A.B.C... Cad-*

141 "Between rocks and hard places: the interstitial mode of production in exilic cinema", Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. Londra ve New York: Routledge, 1999, s. 125-147.

deleri (1997), Şirin Etessam ve Eric Jordan'ın *Kum Duvarları* (1994) ve Huşeng Allahyari'nin *Yükseklik Korkusu* (1994) sayılabilir.

Bu aksanlı İran sineması, sürgünün inkârından, çoklu mekânsal kökenlerin problemlerin ciddiyetle işlenmesine dek uzanan bir dizi aşamadan geçmiştir. Aynı evrim süreci biçimde de yaşanmış, sinema filmlerinden belgesele ve avangarda dek uzanan çeşitli türlerde ürünler verilmiştir. Mirnaz Said-Vefa, Şirin Neşat, Şirin Bazleh, Perşeng Sadık Veziri ve Şirin Etessam'ın adlarını sayabileceğimiz kadın yapımcılar öykü dışı film yapımcıları arasında yükselen bir güçtür. ABD'de, bilhassa da Los Angeles'ta belirmekte olan "müzik videosu" türünde yapımlar de ayrıca kayda değerdir. Videolar Avrupa ve Kuzey Amerika'daki İranlı sürgün televizyonunda gösterilmekte ve etnik müzik marketlerinde ve bakkallarda –İran'da da kaçak olarak– satılmaktadır. Söz konusu videolar sürgündekilere yeni bir kendilerini ifade etme ve kolektif bir kimlik oluşturma kanalı açarken, ulusaşırı medya araştırmacılarına da büyüleyici metinsel materyaller sunmaktadır.[142]

142 Hamid Naficy, "Identity politics and Iranian exile music videos", *Iranian Studies* 31/1, Kış 1998, s. 52-64.

3
KLASİK ARAÇLAR, ÖZGÜN HEDEFLER: İRAN İSLAM CUMHURİYETİ'NDE SİNEMA VE KAMU POLİTİKASI (1979-1997)

Agnes Devictor

İran İslam Cumhuriyeti'nde sinemaya kamu müdahalesinin incelenmesi, İran sinemasına filmlerin estetik değerlerinden ziyade üretim sürecini ve sinema sanayine yönelik düzenlemeleri göz önünde bulunduran belli bir açıdan bakmak manasına gelmektedir. Bu yaklaşım, İslami rejimin fiilen nasıl işlediğine dönük de zengin ve mühim bir perspektif kazandıracaktır.

Başlangıç olarak şu söylenebilir ki, sinema üzerine katıksız bir devlet politikasının mevcudiyeti hiç de bariz değildir; çoğu ülke, kendi ulusal sinemalarını teşkilatlandırmaya dönük kapsamlı bir sisteme sahip değildir. Bu sistemli teşkilatlanmanın mevcut olduğu ülkelerde, sinemaya dönük bir devlet politikasının gelişiminin söz konusu sektörü hem bir sanayi hem de bir sanat dalı olarak güçlendirme maksatlı olduğu varsayılmaktadır. Her iki açıdan da bakıldığı vakit, İran'ın sinema politikası tartışmasız bir başarı olarak addedilebilir. Uluslararası festivallerde alınan ödüllerin sayıca artması ve İran filmlerine -evvelki rejim döneminde yurtdışında neredeyse hiç dolaşıma girmemişlerdir- dönük yaygın eleştirel ve kitlesel

beğeni, İran'da sinema sanatının almış olduğu mesafeyi tasdikler niteliktedir. Ayrıca İran'ın sürekli olarak önde gelen 12 film üreticisi ülke arasında kendine yer bulması da ekonomik desteğin kaydetmiş olduğu başarının delilidir.[143] Bu manzaraya karşılık, İran İslam Cumhuriyeti'nin sinema politikasının hedefi ne sanatsal ne de ekonomik değil, ideolojik bir projeyi başarıya kavuşturmaktır.

Bu bölümde İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemaya dönük kamu politikasının –kuralları, işleyişi ve evrimi– kapsamlı bir incelemesinden ziyade, söz konusu devlet müdahalesini özetlemek, ardından da diğer devletlerdeki kamu politikalarıyla arasındaki benzerliklere işaret etmeyi denemek niyetindeyim. Tahmin edilebileceği gibi, başka devrimci rejimlerle arasında mukayeseler kurulabileceği gibi, bu bölümün sınırlı çerçevesi içerisinde Batılı demokratik rejimlerle arasındaki umulmadık benzerliklere işaret etmenin daha ilgi çekici olacağı kanaatindeyim. Sonuç bölümünde de, İran'daki siyasi yapılar ve devletin müdahalelerinde içkin ideoloji elverdiği ölçüde söz konusu mukayeselerin sınırlarını çizeceğim.

Aşağıdaki –nadiren İran'a atıfta bulunma saikinin rengini belirlediği– mukayeseli analiz, kendi özgül ihtiyaçları doğrultusunda, İslami cumhuriyetin kamusal kültürel müdahalenin belli araçlarını sahiplenmeyi başardığını gözler önüne sermektedir.

İran İslam Cumhuriyeti'nde Film Sanayiine Devlet Müdahalesi

1979'da devrim patlak verdiğinde, film sanayinin gözlemcileri ve profesyonelleri İran sinemasının geleceğine dair kaygıya kapılmışlardır. Ahlak ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yakılmış, çok sayıda yönetmen, aktör ve yapımcının sürgün edilmesiyle

143 Yılda en az 60 uzun metrajlı filmin çekildiği İran, bugün sinema dünyasında seçkin bir konuma erişmiş bulunmaktadır. 1995-1997 yılları arasında Orta Doğu ve Avrupa'nın yıllık film üretimi (uluslararası ortak yapımlar hariç) sayıları şöyledir: Mısır'da 20'yi bulmazken, Suriye'de 2, Irak'taysa 0'dır; Portekiz'de –sinematik yaratıcılıkta önde gelen Avrupa ülkelerindendir– 12, Almanya'da 52 Büyük Britanya'daysa 65'tir.

üretim zinciri onarılmaz biçimde hasara uğratılmış, neyin serbest neyin yasak olduğunun belirsizliği yaratıcılığı felç etmiştir. Her şeye rağmen, ölmek şöyle dursun, İran sineması bu süreçten geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde faal ve canlı olarak çıkmıştır.

Devlet Politikasının Amaçları

Ayetullah Humeyni, İran'a döner dönmez, İslami hükümetin sinemaya değil, yok edilmesi gereken ahlaki çürümeye (*fahşa*) karşı olduğunu ilan etmiştir. Ona göre, ancak "saf" bir sinemanın toplum içinde yeri vardır.[144] Çok geçmeden de, biçimi ve muhtevası kendinden menkul "İslamileşmiş sinema" fikri ortaya atılmıştır.

Kültürel liderlerin hedefi, yeni bir ulusal stil yaratmak olmuştur: gerek filmlerin çekimi sürecinde, gerekse de bizzat filmlerin içerisinde "ahlaksızlık"ın kökünün kazınacağı saflaştırılmış bir sinema. İslami ahlaka saygı, gerek kamera önünde, gerekse de kamera arkasında şart koşulmuştur.

Bu hedeflere ulaşabilmek maksadıyla, devlet iki farklı ama birbiriyle ilişkili alana müdahale etme lüzumunu hissetmiştir: ahlaki denetim ve ekonomik destek. Gerçekten de sinemanın saflaştırılması, her şeyden önce, sinema sanayinin omurgasını teşkil eden komedi, aksiyon ve heyecana dayalı bir tür olan *film farsi*'den vazgeçilmesi manasına gelmiştir.[145] *Film farsi*'nin yasaklanması ve yabancı filmlerin ithali üzerine getirilen ağır kısıtlamalar sinema sektörünü ciddi bir mali krizin eşiğine getirmiştir.

Devrimci dönemde projeleri üzerinde çalışmaya devam edebilmiş -Kimyai gibi- bazı yönetmenler bunu ancak henüz bir tarif getirilmemiş belirsiz ve tahmin edilemez bir sansüre tabi olarak gerçekleştirebilmişlerdir. Bu belirsiz durum, yapımcıları yeni ve pahalı projelere yatırım yapmaktan alıkoymuştur.

Bu başıbozuk ortamda, ulusal film yapımcılığını kendi İslami

144 Tasfiye süreci için bkz.: Nefisi'nin makalesi.

145 Bkz.: Jamsheed Akrami, "Feature Films", *Encyclopedia Iranica* 5, 1991, s. 574; Farrokh Gaffary, "History of cinema in Persia", *Encyclopedia Iranica* 5 (1991), s. 567-572.

kıstaslarına tabi kılma arzusundaki kültür alanının hâkimleri kamusal müdahalede bulunmayı lüzumlu görmüşlerdir. Gerçekten de, ilk defa tutarlı tedbirlerin yürürlüğe konabilmesi ancak 1982-1984'te Muhammed Hatemi'nin Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na atanmasıyla birlikte mümkün olmuştur.

Kurumlar

Sinema sanayiini yeniden teşkilatlandırmak ve hedeflerini gerçekleştirmek üzere devlet, başlıcası 1983 tarihli Farabi Sinema Vakfı olmak üzere bir dizi kurum kurmuştur. Farabi Sinema Vakfı, ilk başta film yapımcılığını önüne hedef olarak koymamışsa da, ilerleyen süreçte, ulusal sanayinin zayıflıklarını da hesaba katarak, ideolojik filmlerin yapımına ve yapım ortaklığına el atmıştır. Asli vazifesi cihazların bakımını yapmak, projelere destek temin etmek, ve (1996'ya dek) film ithalatı ve ihracatı üzerinde tekel rolü oynamak olmuştur. Muhammed Beheşti'nin idaresi altında Farabi Sinema Vakfı, ulusal film sanayinin korunmasına yadsınamaz katkılarda bulunmuştur. Farabi Sinema Vakfı'yla aynı yıl içerisinde, Devrim'in genç neslinin gelişimine katkıda bulunmak ve sinemayla tanıştırmak hedefiyle bir başka kurum, Deneysel Sinema (*Sinema-yı Tecrübe*)kurulmuştur.

Mustazafan Vakfı (*Bünyad-ı Mustazafan*) gibi dinî kurumlar da sinema ile ilgilenmeye başlamışlardır. Mart 1979'da Humeyni tarafından kurulmuş bağımsız bir kurum olarak, vakfın fiiliyatta devletle güçlü politik ve mali bağlantıları bulunmaktadır. Kuruluş amacı, devrim sürecinde müsadere edilmiş teçhizatın idaresi olmuştur: sinemalar İslami Propaganda Sanat Merkezi'ne bağlandığı 1990'lı yıllara değin ülke çapındaki sinema salonlarının büyük bölümünün idaresini yürütmüştür. 1980'ler boyunca, içlerinde sosyal içerikli *Tılsım* (Daryuş Ferheng, 1986), *Sınır Ötesi* (Rahşan Beni-İtimad, 1988), *Bisikletli Adam* (Muhsin Mahmelbaf, 1989) ve *Kutsanmışların Evliliği* (Mahmelbaf, 1989) gibi filmlerin de yer aldığı sene başına ortalama yedi filmin yapımına imza atmıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde bu üretkinliğinde düşüş yaşanmıştır.

Fiilen Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na bağımlı olmayan İslami Propaganda Sanat Merkezi (*Hovzeyi Hüneri*) gibi diğer kamu kuruluşlarıysa devrim sürecinde kurulmuşlardır. Merkezin sinematografi dairesi, bilhassa 1980'li yıllarda savaş filmlerinin yapımında faaliyet göstermiştir. Ayrıca seksenli yılların ortalarına değin İslami rejimi yücelten bir propaganda filmleri türünün üretimi çabasında olmuştur: bu türün örnekleri arasında Mahmelbaf'ın ilk filmleri olan *Mazeret* (1981), *Nasuh'un Tövbesi* (1982), *İki Görmeyen Göz* (1983) ve *Boykot* (1985) da yer almıştır. 1990'lar boyunca, Hovzeyi Hüneri, savaş ve politik film yapımını kısmak suretiyle, zaman zaman devrim ideolojisini işlemekten uzaklaşan popüler komedi ve toplumsal drama türünde filmler yapmaya yönelmiştir. Her halükârda, Hovzeyi Hüneri kamusal film yapımcılığında faal bir rol oynamıştır.

Diğer pek çok ülkede olduğu gibi, İran'da da TV önemli bir film yapımcısı konumuna gelmiştir. İran Ulusal Televizyonu (IRIB), Sima Film adlı özel bir yapımcı şirket aracılığıyla filmler ve TV dizileri yapmıştır. Popüler ürünlerin dışında, İran Ulusal Televizyonu, Hatemi başkan seçilene dek hepsi birden yasaklı konumda olan Ebülfazl Celili'nin filmleri gibi *auteur* filmleri de yapmaktadır. İran Ulusal Televizyonu, Dinî Lidere bağlı "ortodoks" bir kurum görüntüsü sergilemiştir. Hovzeyi Hüneri'ninkiler gibi, İran Ulusal Televizyonu'nun filmleri de Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı sansürüne tabi olmasa da, yapımlarının tamamı üzerinde büyük çapta otosansür denetimi mevcuttur.

Devrim öncesi dönemden kalma bir kamu üretim kurumu faaliyetini devam ettirmektedir: Meşhur Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi (*Kanun-i Perveriş-i Fikri-yi Kodekan ve Nevcivanen*). Kraliçe Farah tarafından kurulmuş olup, Sinema Dairesi 1960'ların sonlarında açılmış olan Kanun, İbrahim Füruzeş ile Abbas Kiyarüstemi tarafından yönetilmiştir. Sadece çocuk filmleri değil, *auteur* filmleri yapımında da faal bir üretici olmuştur. Aralarında Behram Beyzayi, Daryuş Mehrcuyi ve Emir Nadiri'nin yer aldığı İranlı yönetmenlerin en meşhurları 1970-1990 arası Kanun bünyesinde faaliyet yürütmüşlerdir. Devrim sürecinde faaliyetlerine

son verilmemiş olup, 1990'lı yıllarda yapımlarında azalma yaşanmıştır.

Bu kamusal kurumlaşma, özel sektörün çöküşüne yol açmamıştır. Devrim ertesinde pek az sayıda özel şirket -*Pehş-i İran Film* gibi- ayakta kalmayı başarabilmiş ve faaliyetlerini sürdürebilmişse de, 1990'lar süresince adım adım büyüyen bir özel yapımcılar ağı, 1999 itibariyle bünyesinde 60 civarı şirket barındırır konuma gelmiştir.

Devlet, sinema sanayini topyekûn millileştirme ya da sansür denetimini elinden bırakmaksızın yapım sorumluluğunu özel sektöre devretme tercihlerine sahip olmuştur. Buna noktada, hedeflerine ulaşmak maksadıyla bizzat sinema sanayinde rol oynama tercihinde bulunmuştur.

Düzenlemeler

Devrim ertesinde sinema, devletin sanayinin tümü üzerinde sıkı bir denetim tesis etmiş olduğu, kılı kırk yararcasına düzenli bir sektör haline gelmiştir. Kültürel amirlerine sık sık kendilerinden isteklerini, taleplerini ve ihlal etmemeleri gereken sınırları soran profesyoneller, defaatle maruz kalmaktan sakındıkları sansür kurallarının muğlaklığından ve kesinlikten yoksunluğundan şikâyetçi olmuşlardır.

Sansür düzenlemeleri hiç kuşkusuz cebri devlet müdahaleciliğinin en bariz örneklerini teşkil etmektedirler. Otoriteler neyin izinli, neyin yasak olduğunu 1984'e değin belirlememiş olmalarına karşın, sansür daima varolagelmiştir. 1984 öncesinde, profesyoneller, sansürün "İslami normlar"ı gözettiğinin bilincinde olmuşlardır: bu normlar kadın-erkek ilişkileri, davranışlar, ve kadın imgesi olarak sıralanabilse de...belirsizlik ortadan kalkmış değildir. Ardından, 1984-1997 arası, neredeyse her yıl, film yapımı, dağıtımı ve gösterimine ilişkin düzenlemeleri içeren bir broşür yayınlanmıştır. 1996 yılına ait olanı[146] neyin yasak olduğuna dair en kapsamlı olanıdır:

146 *Siyaset-ha ve Raveş-ha-ye İcrai-ye Tovlid, Tovzi ve Namayeş-i Film-ha-ye Sinemai 1375/1995*, Tahran: Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, 1374/1996.

filmlerde rol alacak kadınların yakın çekimde gözükmeleri, makyaj yapmaları, dar veya renkli elbiseler giymeleri; kötü karakterler haricinde erkeklerin kravat veya kısa kollu gömlek giymeleri; Batı kaynaklı müzik ve yakın ışık kullanımı yasaktır; montaj dahi İslami normlara uygun olmalıdır Bu düzenlemeler halihazırda pek çok makaleye konu olmuştur.[147]

Bir film tamamlanmadan önce uzun gecikmelere yol açan bir dizi denetim aşamalarından geçmek zorundadır. Yapımcı devlete karşı projesinden sorumludur. İlk olarak proje ön sansüre sunulur; buradan geçtiği takdirde, her bir ayrıntı –yapımcı kadrosunun ve aktörlerin isimleri, kostümler, makyaj, farklı mekânlar vs.– denetlenip onaylanana dek proje sansür kurulu ve yapımcı arasında gidip gelir. En son 1997'ye dek, İslami normlara harfiyen uyulduğunun teminat altına alınması için, gayriresmi denetim çekim boyunca sürmüştür. En nihayet çekimi bittiği vakit de, doğal olarak sansür sertifikasıyla mükâfatlandırılmak üzere film bir komisyona gönderilir. Bu süreç iki yıla dek uzayabildiğinden, arada geçen süre zarfında meydana gelen düzenleme değişiklikleri neticesinde başlangıçta onay almış bir filmin son aşamada yasaklı konuma düşebildiği olmuştur. Mayıs 1997'de Hatemi'nin başkan seçilmesini takip eden süreçte sansür uygulamalarına esneklik getirilmiştir.

Sinema sahipliği ve filmlerin gösterimi kapsamlı düzenlemelere tabidir. Bir filmin hangi salonda ve ne kadar süreyle gösterileceğinin belirlenebilmesi için, filmler ve sinema salonları farklı kategoriler altında tasnif edilmişlerdir. Bilet fiyatları bu tasnifle bağlantılıdır. Her yıl, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, filmlerin gösterim tarihlerini gösteren bir takvim yayınlamaktadır; bir film Muharrem ayı gibi durgun bir sezona konmak suretiyle cezalandırılabilmektedir. Sinema salonları da çalışanlarının kıyafet renginden, salonun ısıtma ve aydınlatma tertibatına varıncaya dek hayli sıkı bir denetime tabidir.

Bir sinema binasını mağazalara veya lokantalara dönüştürmek daha kârlı gibi gözükse de, kültürel mekânları muhafaza etme adı-

147 Örneğin bkz.: *Iran Name* 14/3, Yaz 1996.

na sahiplerinin teorik olarak sinema salonlarını satma hakkı bulunmamaktadır.

1993'te Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın doğrultusunda sinemacılığı teşkilatlandıran tüzel bir yapı olan *Hane-i Sinema*'nın kurulmasıyla, mesleki düzenlemeler giderek daha kesin ve kapsamlı hale gelmiştir. Örneğin sinema sektöründe resmen çalışabilmek için bir dizi şarta bağlı olarak edinilmesi gereken mesleki lisansları *Hane-i Sinema* dağıtmaktadır: bir yönetmen kartı alabilmek için İran'da iki filmde birinci asistan olarak görev yapmış olmak şartı aranmaktadır.

İran İslam Cumhuriyeti'nin Sinema Politikasının Başka Ülkelerdeki Devlet Müdahaleleriyle Mukayesesi

Son derece özgül siyasi ve kültürel bir çerçeve içerisinde hakim kılınmışlarsa da, devrim sonrası İran'daki sinema sektörüne dönük devlet müdahalelerini belli ölçülerde başka mekân ve zamanlarda tatbik edilmiş sinema düzenlemeleriyle mukayese edebilmek mümkündür.

Püriten Sansür

İran İslam Cumhuriyeti tarafından yürürlüğe konmuş kurallar, 1930'lar ABD'sinde devlet eliyle değilse de, stüdyolar tarafından uygulanmış olan Hays Kanunları'yla mukayese edilebilir.[148] Her ne kadar ABD'deki kanunlar, devrim sonrası İran'ın bağlamından tamamen farklı olarak, muhafazakâr bir gücün pekişmesinden doğmuşsa da, tıpkı İran'daki gibi, Hays Kanunları da filmler üzerinde sıkı bir denetimi dışavurmuştur. ABD'de, beyaz perdede kadın-erkek ilişkilerinin temsili, kadınların neler giyebileceği katı kurallar-

148 Richard S. Randall, *Censorship of the Movies: The Social and Political Control of a Mass Medium*, Madison: University of Wisconsin Press, 1970; ayrıca bkz.: Anne Marie Bidaud, *Hollywoodet le Reve Amiricdin*, Paris: Masson, 1997.

la denetlenmiştir; bir kadınla bir erkeğin aynı yatakta görünmeleri benzer biçimde kesinlikle yasaklanmıştır. Bu durum karşısında, senaryo üzerinde İran'dakilere benzer hilelere gidilerek düzenlemelerin etkileri bertaraf edilmeye çalışılmıştır.

Sübvansiyon: "Kârdan Avans" ("l'Avance sur Recette")

Sübvansiyon sistemi, ulusal üretimi destekleme maksatlı olarak, 1959'da Fransa'da başlatılmıştır.[149] Sübvansiyonlar, projenin incelenmesi veya filmin çekimlerinin tamamlanmasının ardından tahsis edilmiştir. İslam Cumhuriyeti de bir süreliğine benzer bir mali müdahale uygulamıştır. İran'da, tıpkı Fransa'daki gibi, bu meblağın belli bir gişe başarısına ulaşıldıktan sonra geri ödenmesi şartı getirilmiştir. Yine iki ülkede de film yapımcılığının teşvikine özel düşük faizli krediler tahsis edilmiştir.

Hane-i Sinema ve Centre Nationale de la Cinématographie

1993'te kurulmuş olan Sinema Evi'nin, Fransa'daki muadili Centre National de la Cinématographie'yle (CNC)[150] aynı işlevi görmesi tasarlanmıştır: teşkilatlanma, düzenleme getirme ve Meclis ve Kültür Bakanlığı'yla eşit sorumlulukta sinema sektörünü düzenleyecek kuralları belirleme. *Hane-i Sinema*, mesleğin ihtiyaçlarını saptamakta, daha düşük kapsamda kural ve düzenlemeler getirmekte ve sinema sektöründe çalışanların sosyal ve mesleki haklarını gözetmektedir. Tüm meslek örgütlerini çatısı altında toplayan, devletle profesyoneller arasında arabulucu bir yapıdır. CNC gibi, *Hane-i Sinema* da tüzel bir devlet teşkilatını temsil etmekte, ve devlete sinema sektörü üzerinde kayda değer bir denetim olanağı temin etmektedir. CNC'den daha az başarılı ve etkin olarak, yukarıda bahsinin

149 Jean-Michel Frodon, *L'age moderne du cinema français*, Paris: Flammarion, 1995, s. 135-150.

150 *Textes du cinema français*, Paris: CNC, 1996; ayrıca bkz.: René Bonnel, *La vingt-cinquième image*, Paris: Gallimard/FEMIS, 1994.

geçtiği mesleki lisansların dağıtımına ilişkin olanlara epey benzer kural ve düzenlemeler ortaya koymuştur.

Himayecilik: İran Usûlü "Kültürel İstisna"

İranlı sinema yöneticileri, himayeci ve hatta ithal ikâmeci tedbirlerini meşru göstermek durumunda kaldıkları vakit "Fransız kültürel istisna"[151] örneğini vermektedirler. İdeolojik seviyede, İranlıların aldıkları tedbirlerin varlığı "kültürel istila" ve "yoz değerler yayan Batılı emperyalist sinema"yla mücadeleye dayandırılmaktadır. Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, her bir ithal filmi sıkı bir şekilde denetlemekte ve "şehevi" (öpüşmeler, sarılmalar, kısa kesimli elbiseler vs.) saydığı her bir sahneyi sansür etmektedir. İktisadi seviyedeki gerekçeleriyse, özgül bir ulusal yaratımı muhafazaya dönük olarak, ulusal piyasanın da himaye edilme ihtiyacıdır.

Sinema sektörü önündeki koruyucu kalkanların indirilmesiyle birlikte, İranlı yapımcılar yapım stratejilerini yeniden gözden geçirirlerken, hükümet de, eğer İran sinema sektörünü can çekişirken görmek istemiyorsa, bir kota sisteminin benimsenmesini göz önünde bulundurmak zorunda kalacaktır.

Sinema ve Politik Tartışmalar

Fransa'da 1930'lu yıllardan,[152] İran'daysa devrimden itibaren sinema, politik hayatın gündemine oturmuş bir meseledir. Fransa ve İran, sinemanın kamusal hayat dahilindeki önemi bakımından politikacıların sinema üzerinde bu denli seferberlik içine girmiş oldukları yegâne iki ülke sayılabilir. Bu bağlamda İran'da meydana gelmiş iki hadise üzerinde durulmaya değerdir: her ikisi de 1997 başkanlık seçimi kampanyalarına konu olmuş Davut Mirbakıri'nin *Kardan Adam*'ı (1994/97) ve Kiyarüstemi'nin 1997'de Altın Palmiye ödülü alması etrafında kopartılmış fırtınadır.

---

151 Joëlle Farchy, *La fin de l'exception culturelle?*, Paris: CNRS yayınları, 1999.

152 Pierre Billard, *L'age classique du cinéma français*, Paris: Flammarion, 1995, s. 177-195.

1995-1997 arasında yaşanmış olan *Kardan Adam* krizi, hem İran İslam Cumhuriyeti'nin içindeki ikili iktidar yapısının hem de gayriresmi bir grup olan Ensar-ı Hizbullah'ın kamu sektörü içerisindeki eylemliliklerinin yarattığı tesirleri gözler önüne sermektedir. *Kardan Adam*, Hovzeyi Hüneri adlı bir kamu kurumunca yapılmış bir filmdir. İranlı bir adamın İstanbul'da ABD vizesi alabilme çabasının öyküsünü anlatmaktadır. Vize talepleri her defasında ABD Büyükelçiliği'nce reddedilince, adam da çareyi kadın kılığına girip, bir Amerikalıyla evlenmeye çalışmakta bulur. Bu popüler komedi İslami kıstasları birebir karşılamadığı gibi, bir aktörün kadın rolü oynaması, çekici bir kadın kılığına girmesi, Müslüman bir kadının intihar etmesi ve *film farsi* unsurları taşıması gibi tabu konulara yer vermektedir. Böylesi bir filmin çekilebilmesi, Hovzeyi Hüneri ürünlerinin Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın iznine tabii olmadığı gibi, ön sansür safhasından dahi geçirilmemesi sayesinde mümkün olabilmiştir. Her şeye rağmen, Kültür ve İslami İrşat Bakanı Mustafa Mir-Salim, *Kardan Adam*'ın dağıtımını onaylamayı reddetmiş ve gösterime sokulacak olursa Hovzeyi Hüneri'yi kapatma tehdidinde bulunmuştur. Tehditleri istifa etme raddesine dek varmıştır. Ama Dinî Lider Hamaney, filme karşı olmadığını resmen açıklamıştır. Film, kamu kültür kurumları arasında bir çekişme konusu haline gelmiştir. Durumun değişmesi, ancak Mayıs 1997'deki siyasi değişimlerin ertesinde gerçekleşebilmiştir: yeni Kültür Bakanı Ayetullah Muhacerani, filmin gösterilmesine izin vermiştir. Bunun üzerine filmi karşı devrimci ilan eden Ensar-ı Hizbullah, gösterimini protesto etmiştir;[153] düzenlediği gösteriler şiddet kullanımına ve tutuklamalara yol açmıştır. En nihayet, Kültür Bakanlığı'nın gösterimi lehinde güçlü desteğini arkasına alan *Kardan Adam* büyük bir popüler başarıya imza atmıştır.

Kiyarüstemi'nin *Kiraz Tadı* (1997) adlı filmi Cannes Film Festivali için seçildiğinde, İranlı yetkililer, 1997'de Tahran'daki Fecr Film Festivali'nde gösterilmediği gerekçesiyle filmin kopyasını göndermeyi reddetmiştir. Mayıs başında, İslam Meclisi sözcüsü ve

153 *Şalamçe* 22, Dey 1376/ 1998.



Abbas Kiyarüstemi, *Kiraz Tadı*.

cumhurbaşkanlığı seçimlerinin gözde adaylarından Ali-Ekber Natık-Nuri, İran filmlerinin Batı'daki festivallere gönderilmesini eleştirmiş ve bazı İranlı film yönetmenlerini Batılıların zevkine göre ürün vermekle itham etmiştir. Ardından, seçim sürecinde Kiyarüstemi, sinema dünyasının en prestijli ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanmıştır. Ödülünü alırken ünlü Fransız oyuncu Catherine Deneuve yönetmeni (yanağından) öpmüştür. Bu sahne, yönetmenin İran'daki düşmanlarının ve kültür alanındaki muhafazakâr kesimlerin Kiyarüstemi'yi ve filmini topa tutmaları için bulunmaz bir koz olmuştur. Çalkantılı bir süreçten geçilirken meydana gelmiş olan bu hadise politik tartışmaların bir süreliğine alevlenmesine yol açmıştır. Hatemi taraftarlarından bir grup yönetmene tebrikler yağdırıp devlet töreniyle karşılanmasını isterlerken, Natık-Nuri taraftarlarıysa filmin yasaklanması talebinde bulunmuşlardır.

Bunlar sinemanın politik hayat içinde oynadığı rolü gösteren savısız örnekten yalnızca ikisidir. Tıpkı Fransa'da olduğu gibi, İran'da da sinemanın parlamentoda ve diğer politik arenalarda politik tartışmaların odağında yer alması hiç de olağandışı karşılanmayan bir hadisedir.

Mukayesenin Sınırları

Bu bölümde önümüze koyduğumuz hedef, İran İslam Cumhuriyeti'nin politikasıyla kimi diğer ülkelerin politikaları arasındaki ortak noktaların altını çizebilmektir. İdeoloji ve idari ve siyasi yapılar bağlamındaki belirgin farklılıklar bu mukayesenin sınırlarını tayin etmektedir.

Rejimin Yapısı

İran İslam Cumhuriyeti'nde hükümetin yapısı, sinema politikasının incelenmesine dönük yeni analitik çerçeveler gerektirmektedir. Hem devrimin Dinî Liderinin hem de Cumhurbaşkanı'nın mevcudiyetleri ve ayrıca bunların yönetim teşkilatlanmasının bütünü üzerindeki tesirleri bir araya gelmek suretiyle klasik manada bir analize zemin bırakmamaktadırlar.[154] Sinema politikası bağlamında, böylesi bir yapı, ülke çapındaki sinematografik üretimin bütünü üzerinde tek başına otorite sahibi olmayan Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı gibi bir kurumun mevcudiyetinin önünü açmaktadır. Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın sansürünün, kendi sansür kurumlarına sahip olan Hovzeyi Hüneri ve ulusal TV şebekesi benzeri kurumlarının ürünleri üzerinde bir tesiri bulunmamaktadır. Hovzeyi Hüneri ve ulusal TV şebekesi Dinî Lider'e bağlıyken, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın Başkana bağlı olması, dolayısıyla da fiiliyatta sansürden sorumlu tek bir yapının bulunmaması, bu durumu uluslararası çapta benzersiz bir konuma oturtmaktadır. Buna benzer sorumluluk ve yetki bölünmesi, ithalat-ihracat, ana temaların seçimi, yönetmen seçimi ve benzeri gibi sinemanın diğer alanlarında da aynen mevcuttur.

---

154 Asghar Schirazi, *The Constitution of Iran: Politics and the State in the Islamic Republic*, Londra ve New York: I.B. Tauris, 1997; ayrıca bkz.: Said Amir Arjomand (ed.), *Authority and Political Culture in Shi'ism*, Albany: State University of New York Press, 1988.

Benzer İşleyiş, Farklı İdeoloji

İran ile Fransa gibi ülkelerde devlet müdahalesinin işleyişi arasındaki benzerliklere işaret ederken, bu müdahalelerin ardında yatan ideolojilerin son derece farklı olduğunu aklımızdan çıkartmamamız gerekmektedir. Örneğin kâr üzerinden avansın mukayesesine bir kez daha dönecek olursak, İran'da devletin sermaye tahsislerinin işleyişi, motivasyonu bağlamında Fransa örneğinden kesin çizgilerle ayrışmaktadır. İran'da yönetmenin, yapımcının ve teknik kadronun "ahlaki" ve siyasi teminatları, iyi etüt edilmiş bir projeden veya iyi kalite bir senaryodan daha fazla önem arz etmektedir. İran devletinin sinema politikası, savaşın ve İslam Cumhuriyeti'nin ürünü, kendilerini devrimin vücuda getirmiş olduğu İslami toplum imgesini beyaz perdeye aksettirmeye vakfetmiş bir yönetmenler neslinin yetişmesini gözetmektedir. Hedeflenen parlak bir gelecek olmayıp, içerisinde en ufak bir ahlaki yozlaşmaya yer olmayan İslami davranışlara ve topluma koşulsuz saygıdır. İşleyiş mukayese kabul etse de, altta yatan ideoloji tamamıyla farklıdır.

4
İRAN SİNEMA SANAYİİNDE KRİZ VE HÜKÜMETİN ROLÜ[155]

Hüseyin Gaziyan

Sorun

İslam Devrimi'nin ertesindeki yirmi yıllık süre zarfında, uluslararası alanda elde edilmiş sanatsal başarılara rağmen, İran sinema sanayi sürekli bir ekonomik kriz pençesinde kıvranagelmiştir. Krizin sebebi, İran halkının filmlere dönük ilgisinin cılızlığıdır: yurtiçinde gösterime giren filmlerin çoğunun hasılatı masrafların çıkartılmasına dahi yetmemektedir. Krizin kökeninde, 1990'lar süresince artış göstererek krizin büyümesine yol açmış olan devletin ideolojik ve ekonomik müdahalelerinden doğan sektörün pazarlama ayağındaki etkisizlik yatmaktadır. Söz konusu hükümet müdahalelerinin neticesinde, arz-talep dengesi bozulmuştur: üretim talebi karşılayamaz hale gelmiştir. Ancak bu başarısızlık yalnızca sinema sanayii ile de sınırlı değildir: İran'daki siyaset arenası da aynı zayıflıktan mustariptir. Mayıs 1997'deki başkanlık seçimleri ve Seyyid Mu-

155 Farsçadan İngilizceye çev. Hamid Maraşi.

hammed Hatemi'nin göreve gelişiyle siyaset arenasındaki bu zayıflık –geçici süreliğine de olsa– asgariye çekilebilmiştir. Kültürel alana gelince, bilhassa sinema sanayinin köklü bir değişimden geçme ihtiyacı giderilebilmiş değildir.

Arka Plan

Uluslararası film festivallerinde kazanılan ödüller nicel bir ölçüt olarak alınacak olursa, 1980'li ve 1990'lı yıllar İran sinemasının çarpıcı sanatsal başarılarına tanıklık etmiştir: yalnızca 1997-1998 aralığında İran filmleri 100'ün üzerinde ödüle layık görülmüştür. Ancak önemli –ve birbirleriyle bağıntılı– sanayi ve medya standartları açısından bakılacak olursa, İran sinemasını başarılı saymak mümkün gözükmemektedir.

İran sinemasının içinde bulunduğu ekonomik kriz, yurtiçi ilginin cılızlığına işaret eden sanayi ve medya standartları ölçeğinde başarısızlığın faturasını açıkça gözler önüne sermektedir. Gerçek şu ki, İran sineması en az yirmi yıllık bir süredir ağır bir ekonomik krizin pençesinde kıvranmaktadır. Yurtiçi piyasanın ithal filmlere boğulmasıyla ilk sinyalleri görülmüş olan 1970'li yıllardan, yürürlükteki onca kısıtlamaya rağmen halkın yabancı filmlere rağbet etmeyi sürdürdüğü 1990'lı yılların sonlarına değin ekonomik kriz aynen devam etmiştir.

Kriz devam ettiği müddetçe, üzerine getirilen yorumlar da katlanarak çoğalmıştır; İranlı film yapımcılarının büyük çoğunluğunun ve analistlerin üzerinde ortaklaştıkları birkaç noktadan birisi de krizin yaygınlığıdır. Devletin İran sinema sanayine finansal ve parasal yardımları krizin ağırlığını ve derinliğinin üzerini örtmek suretiyle hadisenin bir patlamaya dönüşmesinin önüne geçilmiştir. Ne ironiktir ki, ideolojik ve siyasi müdahaleleri de beraberinde getirmesi ve geçmiş yirmi yıllık süre zarfında İran'ın toplumsal yapısında meydana gelmiş değişimlerin layıkıyla idrak edilememesiyle birleşince, söz konusu yardımın bizzat kendisi krizin daha da büyümesine yol açmıştır. Bunun neticesinde de, İran sinemasının pazarlama mekanizmaları felç olma noktasına gelmiştir.

Krizin tanımı

Basite indirgenecek olursa, İran sinema sanayinin içinde bulunduğu kriz, çoğu filmin hasılatlarının yapım ve pazarlama maliyetlerini dahi karşılayabilmekten uzak olmasıdır. İran'da her sene 40-50 sinema filmi yapılmakta olmasına karşın, sinema seyircilerinin sayısındaki düşüşün vardığı nokta, 1990'ların ortaları itibariyle kişi başına yılda 0,79 film seviyesidir.[156]

Yine aynı dönemin verilerine bakıldığında, bir milyon doların üzerinde hasılata ulaşmayı başarmış filmler de mevcuttur.[157] Yarım milyon dolarlık hasılata ulaşmış olanların sayısı da çoktur. 1990'ların ikinci yarısı itibariyle, bir İran filminin çekilebilmesi için gereken ortalama bütçe 90,000 dolardır; yarım milyon dolarlık bir gişe hasılatıysa tatmin edici bir finansal başarının göstergesidir. Yine de bu başarı tablosu nisbi ve münferit olup, süreklilik arz etmemiştir. Dahası, sadece az sayıda İran filmiyle sınırlı kalmıştır. Bunun neticesinde de, maliyetlerini karşılayamayan film yapımcılarının büyük çoğunluğu ekonomik krizle yüzyüze gelmişlerdir.[158] Kısacası, ekonomik güçlükler İran sinema sanayinin belini bükmüş bulunmaktadır.

Krizin İşleyişi

Sinema sanayinin içinde bulunduğu bu ekonomik-medya krizini izaha dönük olarak, bir "piyasa modeli"nin benimsenmesi faydalı olacaktır. Bu model, arz ve talep arasındaki nicelik-nitelik ilişkisi-

---

156 *Iran Statistics Almanac for March 21 1995 to March 20 1996*, Tahran: İran İstatistik Merkezi, 1996.

157 M. Mohseni ve diğerleri, *A Study of Sociopolitical Knowledge, Attitudes and Practice in Iran*, Tahran: Kültür ve İrşat Bakanlığı Araştırma Merkezi, 1997. Bu rakamların yüzde 72'si 1970'lerin ortalarına aittir; bkz. A. Assasi ve diğerleri, *Cultural Trends and Social Attitudes in Iran*, Tahran: Medya İncelemeleri ve İran'ın Gelişimi Fakültesi, 1974.

158 Yönetmeliklere göre film dağıtımından elde edilen gelir, filmin ilk gösteriminden kazanılan hasılatın yüzde 35'i, pazarlama ve reklam giderleri dışında yapımcıya aittir.

nin nasıl bir kopuşa uğradığını, ve bu kopuşun "fiyatlandırma" ve "tahsisat" süreçlerini nasıl bir kargaşaya sürüklediğini tüm berraklığıyla gözler önüne serecektir.

İran film piyasasının içine düştüğü kargaşayı ve randımansızlığı kavrayabilmek için, arz ve talepte devrimden itibaren yaşanmış olan gelişimi kısaca gözden geçirmekte fayda vardır.

Toplumsal Yapının Evrimi

İran'ın toplum yapısında taleple ilişkili olarak farklı önem derecelerinde bir dizi gelişme meydana gelmiştir.[159] Bu gelişmelerin bir kısmı, genelde kültürel ürünlere, özelde de sinema ürünlerine dönük talebin oranında ve çeşitliliğinde bir artışa yol açmıştır.

1976 yılında 33,7 milyon olan İran nüfusu, 1996 yılına dek geçen süre zarfında yüzde 78'lik bir artışla 60 milyonu bulmuştur. Filmlerin talep oranındaki artış nüfus artış hızına denk sayılacak olursa, aynı süre zarfında film talebinde de asgari yüzde 78'lik bir artışın gerçekleştiği düşünülebilir.

Bu esnada, İran'daki şehirli nüfusundaysa, nüfusun bütünündeki artış hızını neredeyse ikiye katlayan yüzde 133'lük bir artış yaşanmıştır. 1976 itibariyle nüfusu 4 milyonun üzerindeki şehir sayısı sadece 1'dir; 20 yıl sonra sayısı 5'i bulmuş bu türden şehirler ülkenin toplam şehirli nüfusunun yüzde 32'sini barındırmaktadır. Sinemaya gitme alışkanlığı şehir hayatının unsurlarından biri, şehirler de çeşitliliğin ve çoğulluğun merkezleri sayılacak olursa, yukarıda sayılan gelişmelerin ışığında film talebinde ne çapta bir artış ve çeşitliliğin meydana gelmiş olabileceğini tahmin etmek hiç de güç olmayacaktır.

1976-1996 arası 13-19 yaş diliminin nüfusu yüzde 102, 15-25 yaş dilimininkiyse yüzde 91 gibi toplam nüfus artışını geride bırakan bir hızda artış göstermiştir. İran gençliğinin sinemaya merakı göz önünde bulundurulacak olursa. genç nüfusun artış oranları da film talebinde nicel bir artış yaşandığının delili olarak kabul edilmelidir.

159 Bu veriler 1976 ila 1997 nüfus sayımlarından elde edilmiştir.

Okuryazarlık oranı tüm ülke genelinde giderek artan bir hızda yükselmiştir. 1970'lerin sonlarında ülke nüfusunun yarıdan da azı okumayazma bilirken, 20 yıl sonrasına gelindiğinde İran nüfusunun okur yazarlık oranı yüzde 79'a ulaşmıştır. Kadın ve köylü nüfusunda okur yazarlık oranının artışı erkek ve şehirli nüfusundaki artışı geride bırakırken, kadınlarda toplam nüfusun 1,2 katı seviyesinde bir ivme kaydedilmiştir. Okuryazarlığın toplam nüfus içerisindeki paydası genişlerken, eğitim durumunda da benzer bir yükseliş ivmesi göze çarpmaktadır. 1996 itibariyle 1,2 milyon olan İran'daki öğrenci sayısı, 1976'dan itibaren bu alanda yüzde 790'lık bir artış yaşandığının göstergesidir. Eğitimin desteklenmesi ve yayılması, kültürel ürünlere dönük talepte hem nicel, hem de filmler gibi çeşitliliği gözeten bir artışı beraberinde getirmektedir.

İran'ın aile yapısındaki değişimin ibresi çekirdek aileyi göstermektedir. Son yirmi yıllık süre zarfında ortalama hane halkı nüfusu 5'ten 4,8'e gerilemiştir. Daha da önemlisi, üç-dört kişilik ailelerin sayısı yüzde 224'lük bir oranda artarken, daha kalabalık altı kişilik ailelerin sayısındaki artış yüzde 69, yedi kişilik ailelerin sayısındaki artışsa yüzde 59'da kalmıştır. Bu yapısal değişim, ailevi faaliyetlerde de bir değişimi beraberinde getirmiştir. Bu bölümün konu başlığıyla da ilişkili bir örnek olarak, geçmişte eğlencelik ve boş zaman geçirmeye dönük aile arasında gerçekleşen kimi faaliyetlerin mekânı kamusal alana taşınmıştır. Halkın kültürel taleplerine hitap eden kurumlar olan sinemalar bu yeni mekânlar arasındadır.

Geniş çaplı nüfus hareketlilikleri meydana gelmiştir. Yurtiçinde kırdan kente ve yurtdışından İran'a göç oranındaki artışın haricinde, devrim ertesinde çok sayıda İranlı yurtdışına göç etmiştir. Yurtdışında mukim İranlıların sayısı hakkında isabetli istatistiki veriler bulunmamaktadır; burada önemli olan nokta, çok sayıda İranlı göçmenin, bilhassa da toplumsal sebeplerle göç etmiş olanların anavatanlarıyla olan bağlarını tamamen koparmamış olmalarıdır. Geçici veya kalıcı olarak memleketlerine dönüşleri olsun, akrabalarının ziyaretlerine geliş gidişleri olsun, ihtiyaçlarda, arzularda, modellerde ve en nihayetinde de farklı kültürel taleplerde bir iletime

yol açmıştır. Bu değişimler neticesinde de filmler gibi kültürel ürünlere dönük talepte çeşitlilik daha da artmıştır.

"Yeni aile"nin eğitim, istihdam ve siyasetle ilişkili konumlanışı, özel alanın kamusal alanla ilişkili konumlanışıyla benzerlik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında, İran toplumunda kadının son yirmi yıl içerisinde kamusal alandaki varlığında yaşanmış olan artış gözardı edilemeyecek boyutlardadır. Bu eğilimin en çarpıcı göstergesi, ev kadınlarının 1976'da yüzde 69 olan toplam kadın nüfusuna oranının 1996 itibariyle yüzde 55'e gerilemiş olmasıdır. Yine de bu her alanda muntazam bir eğilim sayılmaz: kadınların eğitim alanındaki mevcudiyeti fevkalade güçlüyken, istihdam oranları da bir o kadar cılızdır ve düşüş göstermektedir. Kadınlardaki okur-yazarlık oranı ortalamanın üzerinde bir artış gösterdiği gibi, üniversite öğrencileri içerisindeki paylarının büyüme ivmesi toplam okullaşma oranından 2,8 kat fazladır. Kadınların kamusal alandaki mevcudiyetlerinin artması yalnızca piyasaya yeni girmiş kültürel ürünlere dönük talepte nicel bir büyümeye değil, söz konusu ürünlere dönük talebin çeşitlilik kazanmasına da yol açmaktadır.

Yukarıda sıraladığımız gelişmeler, son yirmi yılda potansiyel film talebi nicel, nitel ve çeşitlilik bakımlarından artış kaydettiğinin, dolayısıyla aynı süre zarfında üretimde sanayileşmenin asli unsuru, zaruri talebin de büyüdüğünün kanıtıdır. Dahası, talebin çeşitliliğinin de artmış olması, piyasanın geniş bir ürün yelpazesine kavuşmasına olanak sağlamıştır.

Film Yapımcılığındaki Gelişmeler

Arz cenahı ele alınacak olursa, film yapımcılığındaki gelişmeler asla gözden kaçırılmamalıdır. Tüm unsurlar yan yana konduğu vakit İran film sanayinin bu cenahının da kriz içinde olduğuna dair bir manzarayla karşılaşılsa da, bir dizi geleneksel eğilime rastgelmek de mümkündür.

Son yirmi yıllık süre zarfında film yapımcılığı dalgalı bir eğri sergilemişse de, bir milyon kişi başına yapılan film sayısı genel olarak azalmaktadır.

Tablo 4.1: Film Yapımı Eğilimleri ve Nüfus[160]

Yıl	Nüfus (milyon)	Yapılan film sayısı	Bir milyon kişi başına yapılan film sayısı	İndeks
1976	34	56	1.7	100
1986	59	48	1.0	59
1991	59	47	0.8	47
1996	60	58*	1.0	59

(*1995 kayıtlarına göre)

Tablo 4.1, bir milyon kişi başına yapılan film sayısının 1976'daki 100'lük tabandan yüzde 41'lik bir düşüşle 1996'da 59'a indiğini göstermektedir. Tablo 4.2'deki rakamlara göreyse, 1985-1993 arasında film yapımında düzensiz de olsa fiili bir artış –40'tan 56'ya– gerçekleştiği gözlenmektedir. İronik olan şudur ki, aynı süre zarfında sinema seyircilerinin oranı 1985'teki 100'lük tabandan 1993'te 72'ye düşmüştür.

Film seyircilerinin sayısındaki düşüşe ve bunun doğurduğu giderek büyüyen finansal kayıplara –film yapım maliyetlerinde zaman zaman dramatik olmak üzere sürekli bir artış yaşanmaktadır– rağmen yapılan film sayısı artmaktadır. Tabiatıyla, bu kayıplar sinema sanayinin kendisi dışındaki kaynaklarla, yani devlet desteğiyle karşılanmaktadır. Yukarıda dile getirilmiş olduğu üzere, bu destek hiç kuşkusuz söz konusu filmleri devletin ideolojik politikalarıyla uyuşturan, bundan ötürü de piyasanın tabii talep ve beklentilerinden uzaklaştıran dozu giderek artan bir denetim ve gözetimi

160 Nüfusa ilişkin rakamlar, *Population Indices of Iran 1956*-1996 (Tahran: İran İstatistik Merkezi, 1998)'ten alınmıştır. 1976 yılına ait filmler, M. Zamaninia, *A Dictionary of Iranian Cinema and Six Articles on Cinema* (Tahran: Adineh, 1984)'dan alınmıştır. 1986 yılma ait filmler, G. Heydari, *Filmography of Iran (1979-1986)* (Tahran: Kültürel Araştırmalar Bürosu ve İran Ulusal Film Kütüphanesi, 1992)'ten alınmıştır. 1992 yılma ait filmler, *Iran Statistics Almanac for March 21, 1995 to March 20, 1996* (Tahran: İran İstatistik Merkezi, 1996)'ten alınmıştır.

beraberinde getirmiştir. Piyasanın tabii talepleriyle devletin ideolojik koşullandırmaları arasındaki bu uçurum, halkın genelinde sinemaya gitme alışkanlığının azalmasıyla kendisini göstermektedir. Bundan ötürüdür ki, yapılan film sayısına oranla sinema seyircileri sayısı indeksi, toplam nüfus içerisinde sinema seyircilerinin sayısı indeksine kıyasla daha hızlı bir düşüş (yüzde 49/yüzde 28) göstermektedir.

Tablo 4.2: Film Yapımı ve Film İzleyicilerinin Sayısal İlişkisi[161]

Yıl	Yapılan filmlerin sayısı	Yapılan filmlerin indeksi	Film seyircilerinin (satılan bilet) sayısı	Film seyircisi sayısının indeksi	Film seyircilerinin indeksi: yapılan filmler
1985	40	100	75,050,879	100	100
1986	48	120	78,259,135	104	87
1987	48	120	80,304,222	107	89
1988	42	105	76,868,546	103	97
1989	49	123	80,525,435	107	87
1990	42	105	81,131,958	108	103
1991	47	118	66,634,644	89	75
1992	46	115	54,030,745	72	63
1993	56	140	53,809,151	72	51

Devlet denetimi ve desteği, yukarıda bahsi geçen çatışmalı eğilimlerin kavranabilmesinde kilit unsurlardır ve talep cenahında, kişi başına yapılan film sayısının düşüşte olduğunu ve yapılan filmlerin mevcut piyasa talebini karşılayamadığını gözler önüne sermektedir.

---

161 1985 ve 1986 yılına ait filmler, G. Heydari'nin anılan eserinden alınmıştır. 1987-1990 yıllarına ait filmler, G. Heydari'nin *Filmography of Iran (1987-1990)* (Tahran: Kültürel Araştırmalar Bürosu, 1992) başlıklı çalışmasından alınmıştır. 1991-1993 yılları arasına ait filmler, *Iran Statistics Almanac for March 21, 1995 to March 20, 1996*'ten alınmıştır. İzleyici sayıları ise H. Honarkar, "İran Film Sanayiinde Ekonomik Kriz", *Nakd-i Sinema* 5, 1996, s. 22'den alınmıştır.

Krizin Sürekliliği

Yukarıda belirtilmiş olduğu üzere, krizin kökeninde sinema piyasasının tabii arz-talep dengesindeki bozulma yatmaktadır. Bu bozukluğun aynen devam etmesi, krizin süreklilik arz etmesini beraberinde getirmektedir. Bu kısır döngü, devlet müdahalesinin giderek artan bir ağırlıkta sinemanın arz-talep piyasası üzerine odaklanmasıyla daha da içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Devlet, "iyi" taleplerle "kötü" talepleri ayrıştırmak suretiyle, yalnızca "iyi" taleplerin arz cenahında yer bulabilmesine müsaade etmek suretiyle, kendisini seyircilerin taleplerini "arındıran" bir süzgeç olarak konumlandırmıştır. Açıkçası, bu müdahale, tabii talebi, yapılan filmlerin halkın talebiyle bağdaşmadığı biçiminde tahribata uğratmıştır. Bunun neticesinde de, yapılan filmler yalnızca toplumun devletçe onaylı taleplerini beyaz perdeye yansıtmaktadır.

İran İslam Cumhuriyeti, kültür ürünleri piyasası üzerinde denetim kurmaya dönük kuvvetli iradesini alenen dışavurmuş bulunmaktadır. Bu denetleme eğilimi üç farklı etmeni temel almaktadır: topyekûn bir devrim olarak görülen devletin varoluşsal kökenleri, az çok kuvvetli totalitaryen kökleri görünür kılan devletin ideolojisi ve Anayasa'da ifadesini bulan devletin hukuki yapısı.

Öyle görünmektedir ki, devletin kültürü denetim altına alma kararlılığı 1990'lı yıllar boyunca kuvvet kazanmıştır. Bu, geride kalan on yıllık süreçte devletin karizmatik ve geleneksel meşruiyetinde yaşanan kan kaybına karşı bir tepki olarak görülebilir. Bu gelişmeler, İran sinema sanayinin arz cenahı üzerinde sürekli artan ve yaygınlık kazanan bir denetime yol açmıştır. Devrim ertesinde, devlet, denetlemeci politikalarının ilk adımında İran'a film ithalatına el atarak, neredeyse tek bir yabancı filmin dahi sinemalarda gösterilmez hale gelmesine yol açmıştır; aynı esnada yurtiçinde yapılmakta olan filmleri de yaygın bir sansüre tabi tutmuştur. Bu sansür uygulaması gösterim safhasıyla sınırlı kalmamıştır; senaryo, yapım süreci ve hatta ön gösterim ve fragmanlar dahi onaya tabi tutulmuştur. Dahası, devlet sansürü hem olumsuz, hem de olumlu veçhelere sahip olmuş, öyle ki devletin filmleri daha da ciddiyetle de-

netleme kararlılığını dışavuran sansürün yaygınlaşması süreci İran sinema piyasasındaki arz-talep dengesini, beraberinde de fiyatlandırma ve tahsisat süreçlerini topyekûn tahrip etmiştir. Neticede ancak devletin eleme prosedürlerini aşarak "iyi" talep kategorisinde kendine yer bulabilmiş filmler çekilebilmiştir. Söylemeye gerek dahi yoktur ki, pek çok talep bu piyasada kendine uygun arz bulabilmiş değildir; filmlere dönük ilgide genel bir azalmaya yol açmış olan bu durum hasılatlara da birebir etki edince finansal kayıplar aynen devam etmiştir. Devlet de öldürmeyip süründürürcesine, can çekişen sinemaya dönük ekonomik desteğini kültürel koşullara bağlayıp, İran sinemasının iflas bayrağını çekmesini ertelerken kriz halinin sürmesine seyirci kalmıştır.

Krizin Geleceğine Dair Düşünceler

Arz ve talep arasındaki çatışma sürecindeki en önemli unsur, toplumsal gerçekliğin dayattığı baskının, fiiliyattaki etkinliğini ortadan kaldırmak suretiyle devlet denetimini kırmış olmasıdır. Bu denetim mekanizması yalnızca piyasayı denetleme ve örgütlemekte başarısız kalmış olmayıp, yabancı piyasanın giderek güç kazanmasında rol oynamıştır. 1997-1999 arası yaşanan gelişmeler, gerçekliğin siyaset arenası üzerindeki –Mayıs 1997 başkanlık seçimlerinde sembolleşen– baskısının kaçınılmaz olarak devletin siyaset sahnesine müdahalesini de ciddi biçimde zayıflattığına işaret etmektedir. Hatemi'nin ezici bir çoğunlukla başkan seçilmesi, fiiliyatta, siyasetin, halkın yeni politikalara, önlemlere ve figürlere olan talepleri karşısında mağlubiyeti manasına gelmiştir. Diğer bir deyişle, siyaset arenası talep piyasasının mantığına boyun eğerek, geçici bir süreliğine de olsa dikkatleri krizden başka yöne çekmiştir. Yeni hükümetin kuruluşunu takiben, bilhassa sinema alanında olmak üzere kültürel özgürlük yönünde taleplerin baskısı artmıştır. Öte yandan, devletin denetim politikalarının yürürlükten kaldırılması süreci halkta büyüyen beklentilerin gerisinde bir hızda seyretmektedir. İran sinema sanayinin gelişmesi ve seviyesinin yükselmesi için devletin denetim politikalarının ciddi biçimde tör-

pülenmesi olmazsa olmaz koşuldur. Eğer devlet azalan ekonomik gücünü ve sivil toplumun büyüyen beklentilerini karşılayacak biçimde denetim mekanizmasını esnetmezse, İran sinema sanayinin nihai çöküşü hiç de göz ardı edilemeyecek bir ihtimal olarak gündemdedir.

5
SON DÖNEM İRAN SİNEMASI (ULUSLARARASI BAŞARISI) ÜZERİNE PERSPEKTİFLER[162]

Azade Ferahmend

Giriş

Uluslararası film festivalleri, ticari olmayan sinema için alternatif ve yankı uyandıran bir açılım yaratma geleneği bakımından Amerikalı ve Avrupalı olmayan yönetmenleri keşfedip dünyaya tanıtmak gibi bir şöhrete sahiptir. Örneğin Akira Kurosawa ve Satyajit Ray'ın 1950'li yıllarda Cannes Film Festivali platformunda elde etmiş oldukları tanınmışlık sayesindedir ki, hem bu film yapımcıları ulusal ve uluslararası şöhrete kavuşmuşlardır, hem de uluslararası

162 1999 Temmuzunda, bu tebliğin ilk halini okuduğum, Londra'daki İran Sineması Konferansı'na beni davet ettikleri için Ziba Mir Hüseyini ve Richard Tapper'a teşekkür etmek isterim. Onların yapıcı eleştirileri tebliğin son halini hazırlamamda bana çok yardımcı oldu. Yardımlarını esirgemeyen UCLA fakülte elemanlarına ve özellikle cesaretlendirici tutumundan ötürü Vivian Sobchack'a ve yerinde saptamaları ve önerilerinden ötürü de Chon Noriega ve Zareh Arevshatian'a minnettarım. Vivian Sobchack ve Vincent Brook'a kitabın edisyonu sırasındaki eşsiz yardımlarından dolayı çok şey borçluyum.

sinema camiasının dikkatleri Japon ve Hint sinemalarına çevrilmiştir. 1990'lı yıllarda bir avuç İranlı film yapımcısının festival başarıları, bilhassa da Abbas Kiyarüstemi'nin 1997'de Cannes'da Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi İran sinemasının rüştünü ispat ettirmiştir. Son on yıla sığdırmış olduğu festival başarıları sayesindedir ki, Kiyarüstemi, İran'la sınırlı orta halli tanınmışlığa sahip bir kısa film ve belgesel yönetmeniyken, Yeni Dalga akımının önde gelen Fransız temsilcisi Jean-Luc Godard'ın adından övgüyle bahsettiği ve yeteneğiyle dünya sinemasının tanınmış figürlerinden Kurosawa ve Ray ile mukayese edilen uluslararası bir şöhret konumuna yükselivermiştir. Bu bölüm, son yıllarda İran filmlerinin ve Kiyarüstemi özelinde İranlı film yapımcılarının giderek büyüyen bir ilgi görmelerine katkı sağlayan karmaşık mekanizmalara dair perspektifler sunmaktadır. Ancak bu noktada *auteur* film yapımcıları üzerine yoğunlaşmak yerine, filmlerin, film yapımcılarının ve ulusal sinemaların yüksek sanat seviyesine erişebilmelerine katkıda bulunan sosyo-ekonomik faktörleri ve kurumsal politikaları irdeleyen romantizmden uzak bir yaklaşıma başvurmaktayım.

İran sinemasının uluslararası alandaki varlığı 1990'lı yıllarda büyüme kaydetmiştir. Bu fenomen, İran'da yerli film yapımcılığını yıkıma sürüklemiş olan artarak sürmekteki ekonomik krizle ilintilidir. Bu krizin orta yerinde, uluslararası piyasalar, film gelirlerini arttırabilmek ve İranlı film yapımcılarının sadece küçük bir bölümü için olanaklı gözüken gelecekteki film yapımlarının sermaye gereksinimini karşılayabilmek için elverişli alanlar haline gelmişlerdir. Öte yandan, İran-Irak savaşının 1988'de son bulmasıyla birlikte sinema devletin öncelikli gündem maddeleri arasına girmiş ve İran sineması, ulusun imajının yeniden müzakere edilebilmesi, ve sanat kisvesi altında ülkenin küresel ekonomi içerisinde bir yer edinebilmesi için elverişli bir araç olarak âdeta yeniden keşfedilmiştir.[163]

163 Bkz.: Hamid Rıza Sadr'ın, yeni yeni ortaya çıkan, çocukların betimlenmesi yoluyla sosyal klişeleri değiştirip yeni idealler yaratma konusuyla ilgili makalesi. Çocuklar için değil ama yetişkinler için yapılan bu "çocuk filmleri"nin uluslararası pazarlarda ve film festivallerinde gördükleri ilgiyle İran'da gördükleri ilgiyi kar-

Bu bölümde, "son dönem İran sineması", devrim sonrası İran sinemasının bir alt kategorisi olarak tarif edilmektedir. Bu tabirle, 1980'li yılların sonlarından itibaren İran sınırları dışında gösterim, kabul ve özel ilgi elde etmiş filmlere atıfta bulunulmakta, dolayısıyla da hem uluslararası hem de ulusal çıkarlar yansıtılmakta ve mercek altına tutulmaktadır.[164] Ardından İran'da film sansürünün kısa bir tarihçesini verip, devletin lehte veya aleyhte müdahaleleriyle İran'da filmlerin ve film yapımcılığının akıbetini kısmen de olsa tayin etmesi bağlamında film yapımcılarının önündeki ekonomik güçlükleri irdeleyeceğim. Kanaatim odur ki, İran sineması uluslararası politikayla İran ulusal politikası arasındaki bir ilişkiler ağı vasıtasıyla hayat bulmaktadır, dolayısıyla da film festivallerinin filmlere ticari başarının yanı sıra eleştirel ilgi temin eden mekânlar olarak ne gibi tesir ve manalar taşıdıklarının izini sürmüş bulunmaktayım. İran filmlerinin uluslararası festivallere kabul edilmelerinin ve buralarda ödüllere layık bulunmalarının tedricen ve önceyi kapsayarak film yapımı ve dağıtımı süreçleri üzerinde tesirli bir

---

şılaştırmak ilginç olacaktır. *Beyaz Balon, Elma, Ayna* (Penahi, 1998), *Cennetin Çocukları* ve *Cennetin Rengi* (Mecidi, 1999) gibi filmlerdeki imajlarda, çocukların masumiyetleri, saflıkları ve güzellikleri ile biçimlenmiş bir duygusallık ve obsesif bir romantizm vardır. Çarpıcı bir şekilde 1990'larda gelişen bu eğilim, Nadiri'nin *Mızıka* (1974), *Koşucu* (1986) ve *Su, Rüzgâr ve Toprak* (1989) ve Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı* (1986) gibi İran-Irak savaşı esnasında ya da öncesinde yapılan filmlerde dirençli çocuk karakterleri betimleme tutumunun yerini almıştır. Bu filmlerde, çocukların güçlü ve mağrur bir duruşları vardır. Çevrelerindeki adaletsizliklerle mücadele ederek ayakta kalmaya çalışırlar. Sonraki filmlerde görülen saf çocuk prototiplerine nazaran bu filmlerdeki çocuklar, saldırganlık ve masumiyetin, yetişkin ve çocuk dünyasının ve aynı zamanda kırılganlık ve kibrin sentezi gibidir. Bu çağdaş değişim, savaş sonrası İran toplumunun imaj yenileme arzusuna ve çocukları kullanarak militan devrimci İranlı klişesini yaratma eğiliminin önüne geçme isteğine bağlanmalıdır.

164 Buradaki tanımım, İran sinemasında iki ana film eğiliminden bahseden Hamid Nefisi ile bağlantılı ancak onunkinden farklıdır: Bir yandan devlet sponsorluğundaki ideolojik güdümlü sinema, diğer yandan da çağdaş meselelere değinen popüler sinema (bkz.: bu kitaptaki makalesi) vardır. 1999'da Sinema İncelemeleri Derneği'nin konferansında sunduğum tebliğde, bu ikili nitelendirmeye üçüncü bir eğilime dikkat çekerek cevap verdim. Bu festivallerdeki kabulü hedeflenerek yapılan sanat filmleridir.

dizi kaygıyı hem yansıttığı hem de ürettiğini iddia etmekteyim. Ayrıca Kiyarüstemi'nin filmlerinin İran sınırları dışında böylesine özel bir ilgiyle karşılanmış olmasının tarihsel sebeplerinin izini sürmüş ve ortaya koymuş bulunmaktayım. Metodolojik yöntem olarak, tek başına sınırlı kalmamak kaydıyla, filmleri karşılıklı etkileşim içerisinde sinema ürününe etki eden farklı safhalarla –finansman, yapım, dağıtım, gösterim– olan ilişkisi açısından ele alan endüstriyel bir modelden faydalanmaktayım. Bu bağlamda ulusal perspektifin uluslararası bir perspektifle bağlantılı oluşu bu modeli karmaşıklaştırmaktadır.

Sansür: Yılların Eskitemediği Bir Miras

İran sineması, 1979 Devrimi'nden sonra kaçınılmaz bir değişim sürecinden geçerken, geçmiş dönemden de devlet denetimini miras almış ve sürdürmüştür. Film sansürünün İran'da uzun bir geçmişi vardır. Cemşid Ekremi'nin belirtmiş olduğu üzere, ta 1920'li yıllara dayanan ve film gösterimini hedef almış olan ilk sansür girişimlerinde, sinema salonu sahipleri, İranlıların ithal filmlerde Batılı ahlak anlayışına ve açık saçık seks sahnelerine maruz kaldığının tasasına düşmüş dinî grupların baskıları altında ezilmişlerdir.[165] Sonraki süreçte, belediyelere ve hükümet yetkililerine sansür kuralları ve rehberleri oluşturma vazifeleri yüklemek suretiyle film sansürünü kurumsallaştırmaya, profesyonelleştirmeye ve meşrulaştırmaya dönük çabalar olmuştur. 1950'de yerli ve ithal yapım olmak üzere tüm filmlerin incelenmesi ve denetlenmesine dönük düzenlemeler getirmekle yükümlü bir komite kurulmuştur. Bu komite, polis şefiyle İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ve Basın Yayın Dairesi temsilcilerinden meydana gelmiştir. 1950'lerin ortasında SAVAK'ın kurulmasıyla, bu teşkilat mensuplarından da komiteye katılım olmuştur. Komite, diğer konu başlıklarının yanı sıra, İslam'a Şiiliğe kastetme, monarşiye ve kraliyet ailesine muhalefeti teşvik

165 Cemşid Ekremi, "Keyçi-ha-ye tiz der dest-ha-ye kur", *Iran Name* 14/3, Yaz 1996, s. 459.

etme, hapishanelerdeki ayaklanmaları övme ya da evli kadınlarla gayrimeşru ilişkiye girme, kızların ve kadınların iğfali gibi temaları yasaklayan 15 maddelik bir tebliğ yayınlamıştır.[166]

1968'e gelindiğinde, film denetimi görevini devralan Kültür ve Sanat Bakanlığı, 15 maddelik tebliğe koyduğu bir dizi ilaveyle birlikte monarşi karşıtı temaları daha da ayrıntılandırmıştır.[167] Bu düzenlemelerle birlikte, Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (1965), Costa Gavras'ın *Z* (1969) ve Guzman'ın *Şili Savaşı* (1976) gibi bir dizi "devrimci" ithal film tamamen yasaklanmış, diğer filmlerse "kabul edilebilir" kıstaslara uyumlu hale getirilene dek dublaj yapılmış, kesilmiş ve hatta yeni baştan montaja tabi tutulmuşlardır. Hükümetin ulus çapında iktisadi ve siyasi başarılarıyla iftihar ettiği 1960'ların sonu ve 1970'lerin başı arası dönemde Şah rejimi, olumlu bir İran imajı yansıtma arzusu ve ülkeyi yoksul gösteren filmlerden duyduğu kederle Daryuş Mehrcuyi'nin *İnek* (1968) filminin gösterimini ertelemiş ve yine Mehrcuyi'ye ait *Daire* (1975) ve Emir Nadiri'nin *Mersiye* (1975) adlı filmlerini yasaklamıştır.

Şah rejimi döneminin sefaletinin, başkaldırının ve Batı tarzı hükümetlerin devrilmelerinin resmedildiği filmler istisna olmak üzere, sansür kriterleri devrim sonrasında da varlığını aynen sürdürmüştür. Bu sayededir ki, *Z*, *Cezayir Savaşı*, *İnek* gibi filmler gösterime girmeye ve hatta haklarında övgüyle bahsedilmeye başlanmıştır. Bu esnada İslami değerleri yüceltmeye ve İslam'ın emir ve yasaklarına küfür kabilinden temaların yasaklanmasına dönük girişimler çoğalmıştır. 1979 sonrası hükümet, aynen miras almış olduğu kendinden öncesine ait dublaj, kesme ve yeniden montaj gibi sansür pratiklerine ithal filmlerdeki kadın vücudunun İslam'ın örtülmesini emrettiği bölgelerini teşhir eden karelerin üzerinin boyanması gibi pratikleri eklemiştir.

Devrim öncesi ve sonrası hükümetler, egemen güçlerin sinemanın gücüne ne denli vakıf olduklarını gözler önüne seren bir sürek-

166 Houshang Golmakani, "New times, same problems", *Index on Censorship* 3, 1992, s. 20-21.

167 Ekremi, "Keyçi-ha", s. 461.

lilik içerisinde siyasi eleştiri ve toplumsal muhalefet gibi temalara yasak getirirlerken benzer kaygılarla hareket etmişlerdir. Dolayısıyla, her iki rejim de sansür aygıtını kendi ideolojik çerçevelerine uydurma yoluna gitmişlerdir. Nefisi, iki hükümetin sinemaya dönük tutumlarının özünde nasıl da bir paranın iki yüzü gibi olduğuna işaret eden çarpıcı bir öykü anlatmaktadır:

> Yeni Dalga film yapımcısı Behmen Fermanara'nın dört yıl aradan sonra Mart 1983'te İran'a geri döndüğü vakit, bir daha yurtdışına çıkmasına yasak konmuştur. Alegori dozu yüksek filmi *Rüzgârın Uzun Gölgeleri* (1978) Yasaklı Fiiller Bürosu'nca yasaklı olan Fermanara, İslam karşıtı filmler yapmakla suçlanmıştır. Fermanara'nın bu duruma getirdiği yorumsa, "İroniktir, hem Şah rejimi hem de İslami rejim, filmde bir köyü terörize eden bostan korkuluğunun kendi iktidarlarını simgelediğine kanaat getirerek filmi yasaklamaya çabaladılar" olmuştur.[168]

Her devrimin ertesinde, başa gelen hükümet, anlaşılır bir biçimde iktidarını pekiştirme ve başta milyonlarca kişinin takip ettiği biçimleri olmak üzere kültürel üretim üzerinde kuvvetli bir denetim kurma ihtiyacı duymaktadır. Bu durum, 1979 Devrimi ertesinde İran'da da aynen geçerli olmuştur. Şuna da vurgu yapmakta fayda vardır ki, hem film yapma süreçlerinde uygulanan sansürün, hem de yapım ve gösterim izinleri üzerindeki denetimin dozajı her ulusun film yapma geleneğinin kaderini belirlemektedir; hem sansür hem de denetim yetkisinin aynı kurumun elinde olduğu vakit, zorluklar bir kat daha artmaktadır. Devrim sonrasındaki beş yıllık süre zarfında İran sineması bir durgunluk dönemine girmişse de, devrimden kaynaklı tüm değişikliklerin film yapımcılığına sekte vurduğu gibi bir durum da söz konusu değildir. Gerçekten de, 1984'ten sonra film yapımcılığını teşvik edici önlemler yürürlüğe konmuştur. Olumlu yöndeki gelişmeler arasında sinema ve eğlence sektörü çalışanlarının sosyal güvenlik kapsamına alınmaları, yerli filmler üzerindeki belediye vergisi yükü azaltılırken, ithal filmler üzerindeki vergi oranının arttırılması, film yapımcılığına özel uzun

168 Nefisi, bu kitap, s. 55.

vadeli banka kredilerinin tahsisi ve uluslararası film festivallerine gönderilecek filmlere sponsorluk uygulamaları sıralanabilir.[169] Ancak yerli film yapımını teşvik eden bu önlemler yürürlüğe konulurken, film yapımcılarının aşmak zorunda oldukları bürokrasi labirenti boyunca işleyen ağır devlet denetimi koşulları aynen sürmüştür ve halen de sürmektedir.

Film Monthly'nin İran editörü Huşeng Golmekâni, 1980'lerin başlarında benimsenmiş olan üretim idaresinin ilk aşamalarını şöyle özetlemektedir: Yapımına karar verildikten sonra, bir film, yapımcısının senaryo özeti için onay alabilmesi için Senaryo Araştırma Konseyi'nden geçmek zorundadır. Bir sonraki durak, projeye yeşil veya kırmızı ışık yakacak olan Senaryo Denetleme Konseyi'dir. 1989 yılına dek, senaryonun onaylanmasını takiben, film yapımcısından oyuncu kadrosu ve çekim ekibinin isimlerinin sıralandığı yapım izinlerini, filmin son halinin onayını ve filmin gösterime gireceği sinema salonlarının belirlendiği gösterim izinlerini alması istenmiştir.[170] Bu sürecin ilk aşamalarında bir senaryo alıkonacak olursa, alternatif yol Farabi Sinema Vakfı'dır. 1983'te, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı Sinema İşleri Dairesi'nin icra kolu olarak 1983'te kurulmuş olan Farabi Sinema Vakfı, problemleri tartışarak, senaryoyu Senaryo Denetleme Konseyi'nin denetiminden geçebilecek hale getirmek için fiili çözümler ortaya koymaktadır.[171] Şunun da vurgulanmasında fayda vardır ki, bu arabuluculuk rolünün yanı sıra, Farabi Sinema Vakfı, yetki alanını kendisini yerli film yapımı ve dağıtımı alanında en otoriter kurum konumuna getirecek derecede genişletmiştir. Üretim ekipmanı ve hammadde ihtiyacının temini ve tahsisi noktasında kayda değer bir denetim gücüne sahiptir. Film ithalatı da Farabi Sinema Vakfı'nın tekelindedir. Ayrıca yerli projeler için kredi ve sübvansiyon tahsisinde ve uluslararası film festivallerine film gönderiminde ve yabancı piyasalara film ihracatında önemli roller oynamaktadır.

---

169 Nefisi, bu kitap, s. 64.

170 Nefisi, bu kitap, s. 61.

171 Golmakani, "New times, same problems", s. 19.

1989 yılına gelindiğinde, film yapımının ilk aşamalarında senaryonun onay alması şartı kaldırılmıştır. Ancak kısa bir süre sonra bunun yerine, film yapımcısının projesinin kaderini yapımcının bir önceki eserinin aldığı dereceye bağlayan yeni yapım öncesi şartlar konmuştur. Buna göre, önceki eseri "C" derecesi almışsa, yönetmen hem senaryoyla birlikte senaryo özetini de onaylatmakla yükümlüdür. "B" derecesi almış olanların yalnızca senaryo özetini onaylatması gerekirken, "A" dereceli film yönetmenleriyse her iki onay yükümlülüğünden de muaf tutulmuşlardır. Muhammed Beheşti'nin başkanlığı sırasında Farabi Sinema Vakfı tarafından başlatılmış ve 1987'de yürürlüğe konmuş olan bu derecelendirme sistemi, bitmiş haldeki ürünleri içerik, estetik değer ve teknik unsurlar gibi üç muğlak kategoride sıralamıştır. Bir filmin aldığı not, yapımcısının filmin reklamında, bilet fiyatlarının ve gösterim süresi ve mekânının belirlenmesinde ne derece söz hakkının olabileceğini tayin etmiştir. İlerleyen süreçte, yıllık Fecr Film Festivali'nde düzenlenen ve hem Farabi Sinema Vakfı yönetiminin hem de Sinema İşleri Dairesi'nin son karar saymış oldukları bir yoklamayla seyircilerin senaryoya, aktöre, yönetmene, yapımcıya ve sinematografa verdikleri notlar da sisteme eklenmiştir.[172]

1993'te, bir kez daha, tüm film projeleri için yapım izni alabilmede önceden senaryolarının onaylanmış olması şartı getirilmiştir.[173] Son yıllarda sansür uygulamalarında zaman zaman gevşemeler veya değişimler gözlense de, film yapımcılarına dönük ideolojik beklentilerde ve kariyerlerinin devlet kurumlarının tutumlarına bağlı oluşu halinde en ufak bir esneme olmamıştır. Nefisi'nin de öne sürmüş olduğu üzere, 1989'da sansür standartlarında gerçekleşmiş olan gevşeme, yalnızca hükümette bir kendinden eminlik havasının ve bir kültürel tartışma ortamının zemininin oluştuğu kanaatinin belirdiğinin değil, bunun yanı sıra hükümete kendi ideolojik taleplerinin ve İslami değerlerin topluma yeterince nüfuz et-

172 "Goft-o-gu be Muhammed Mehdi Dadgu der bare-ye seyr-i derece-bandi-ye keyfi-ye film-ha ez agaz ta emruz", *Mahname-ye Sinemai-ye Film* (bundan böyle *Mahname*) 223, Yaz 1377/1998, s. 52-57.

173 "Derece-bandi der yek nigah", *Mahname* 223, Yaz 1377/1998, s. 58-59.

tiğine dair bir özgüven geldiğinin delili olmuştur.[174] Bu noktada, ideolojik denetimde atılacak bir geri adımın ifade özgürlüğünün alanını teminat altına almasa da en azından bu alanda bir genişlemeyi beraberinde getirip getirmeyeceği altının çizilmesi gereken bir sorudur. Nefisi, bu nedenle, oto-sansürde bir artış eğiliminin yaşanmakta olduğuna işaret etmektedir.

1995'e dek Farabi Sinema Vakfı'nda idari müdür olarak görev yapmış olan Muhammed Beheşti, tartışmalı ve hassas sosyal meselelere atfen "tedirginlik döngüleri" tabirini kullanmaktadır. Eğer bir film yapımcısı "tedirginlik döngüleri"yle ilişkili meselelere değinmek isteğindeyse tarafsız kalmak gibi bir seçeneğe sahip değildir. Hassas konulara değinmenin yaratacağı tehlikeleri ve riskleri kastederek, Beheşti şöyle demektedir, "Film yapımcıları spotların üzerine çevrilmesine hazırlıklı mıdır? Eğer hazırım diyen varsa, buyursun, filminde tartışmalı konuları ele alsın." Elbette şu soru işareti olduğu gibi durmaktadır: film gösterime girebilecek midir? Filmlerde toplumsal eleştirinin konu edilmesine dair Beheşti sözlerine şöyle devam etmektedir:

> Eleştiri yasak değildir; hayatın her alanında haddini aşan kimselere rastlanmaktadır...Ama bir film yapımcısı çıkıp da ama polis, ama öğretmen, sapkın bir tipi filme alırken ele aldığı tekil şahsı mı, yoksa bir bütün olarak sistemi mi eleştirdiğini açığa vurmak zorundadır. Eğer eleştirdiği sistemse kendisine dur denmelidir.[175]

Film yapımının yüksek maliyeti ve politik değinmelerin tayininde ve konuların "tedirginlik döngüleri" olarak yorumlanmasında –sanatçıların eserlerinin hem yapım hem de gösterim aşamalarında daha katı bir denetime tabi tutulmalarına yol açabilecek biçimde– hayli öznel bir sürecin işlemesi karşısında, çoğu film yapımcısı tartışmalı temaları ele almaktan büsbütün kaçınma yoluna gitmişlerdir. Diğer bir deyişle, çektikleri filmlerden ötürü sistem ve müesses nizam karşıtı damgası yememek korkusu, film yapımcılarını çatış-

174 Nefisi, bu kitap, s. 61.

175 Golmakani, "New times, same problems", s. 21.

malı ve toplumsal eleştiri içerikli filmler çekmekten alıkoymuştur. Bu baskıcı ortam, film yapımcılarında yaratıcı faaliyetlerinin ve eleştirel dışavurumlarının önüne ilave engeller çıkartacak ölçüde oto-sansürü körüklemiştir. On yılları bulan film yapımcılığı kariyerinde devrim öncesi ve sonrasının hükümetlerini tecrübe etme fırsatı bulmuş olan Behram Beyzayi, film yapabilmek için ödünler vermeye mecbur olan İranlı film yapımcılarının içinde bulundukları çıkmazı şu sözlerle anlatmaktadır: "Filmin yapım sürecinin kesintiye uğraması yapımcı kimselerin iflası, dağıtım sürecinin kesintiye uğraması ağır kredi yüklerinin altında ezilmek, bu duruma karşı çıkmaksa mesleki geleceğinizin buhar olup uçmasına tanıklık etmek demektir."[176]

Sansüre ilişkin değinilmesi faydalı olacak iki nokta daha bulunmaktadır. Birincisi, her ne kadar buradaki sansür tartışmasının odağında İran sineması yer almaktaysa da, sansür, İran'a veya diğer Avrupa ve Amerika harici ülkelere özgü bir fenomen olarak varsayılmamaktadır.[177] Ancak ulusal sinemalar arasında mukayeseye gitmek de, herhangi bir sinemadaki özgün bir sansür uygulamasının sırf diğerinde de var diye mazur gösterilmesi tuzağına düşmeye yol açabilecektir. Örneğin İran sinemasıyla ABD sineması arasında bir mukayese, birindeki sakatlığın diğerinde de var olması sebebiyle, her iki ülkedeki birbirleriyle kıyas kabul etmez farklılıkların gözardı etme eğilimi taşımaktadır. Yine de farklılıklara yer verdikleri ölçüde mukayeseli incelemler ayakları yere daha sağlam basarak, yapıcı bir eleştiriye zemin teşkil edebilmektedirler. Örneğin, ABD sinemasında sansürün otuz yıl boyunca –Production Code Administration'ın (Hays Yasası) kurulduğu 1930'lu yılların başından, yasanın yerine Motion Picture Association of America Rating System'ın (MPAA) getirildiği 1960'ların ortalarına dek– kurumsallaştığı ve yaptırım gücü kazandığına işaret edilebilir. Her ne kadar bu değişiklikler sansürü ABD sinema sanayiinin kurumsal yapısın-

176 Behram Beyzayi, "Pes ez sad sal", *Iran Name* 14/3 Yaz 1996, s. 377. Kendi çevirim.

177 ABD'deki Hays İdaresi esnasındaki sansür uygulamaları ile Devrim sonrası, Eser Kanunnamesinin işlerliği ile İran sineması üzerindeki kurumsal kontrolu karşılaştırmak için bkz.: Agnes Devictor'un bu kitaptaki makalesi.

dan tam olarak temizleyememişse de, resmî seviyede yaptırım gücünü yitirmiş bulunmaktadır.[178] Buna mukabil, İran sinemasında bir biçimiyle sansürün kökeni 1920'li yıllara dek dayanmakta olup, hem monarşi hem de teokrasi dönemlerinde varlığını muhafaza etmiştir. Yine de Hays dairesinin ahlaki kriterlerine uymayan filmlerden onay yetkisini nasıl esirgemiş olduğunun incelenmesi ya da Hollywood'daki "kızıl korku" ve McCarthy dönemlerinde meslekleri nden olmuş, kara listeye alınmış ya da ABD'den sürgün edilmiş ABD'li yönetmen ve senaristlerin vaka incelemeleri, İran'daki kimi film yapımcılarının boğuştukları korku, ölüm-kalım savaşı ve taviz koşullarının değerlendirebilmede bir mukayese zemini teşkil edebilecektir.

İkinci noktaysa, oto-sansürü devletin İran sineması üzerindeki denetiminin hastalıklı bir tesiri olarak ortaya koyarken, ne yaratıcı faaliyetin ve eleştirel dışavurumun ancak ve ancak (oto-) sansürün yokluğunda mümkün olabileceği iddiasında bulunmaktayım, ne de film yapımcılarına illâ da siyasi bilinç sahibi olmak ve eserlerinde toplumu açıkça eleştirmek gibi bir vazife yüklemekteyim. İroniktir, tam da bu zor koşullarda sanatçılar sanki omuzlarına sihirli bir değnek değmişçesine fikirlerini dolaylı yollardan dışavurabilmenin ve yaratıcı metafor ve deyişler icat edebilmenin yollarını aramaya koyulmaktadırlar. Tabii buradan sanatçıları daha yaratıcı kılıyor diye sansürü olumlu bulduğum manası çıkartılmamalıdır.[179] San-

178 Hollywood sinemasında sansür uygulamaları otuz yıldır zirve noktasında da olsa, birçok tarihçi ve teorisyen, ABD'de sansürün sinema üzerindeki geniş etkisini belgelerle açık bir şekilde derinlemesine tartışmış, eleştirmiş ve bu günlere dek gelen ticari uygulamalarını incelemiştir. Örneğin bkz.: Gregory Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies*, New York: Cambridge University Press, 1994; Richard Corliss, "The Legion of Decency", *Film Comment*, Yaz 1969, s. 24-61; Charles Lyons, *Movies and the Culture Wars*, Philadelphia: Temple University Press, 1997; Alice Goldfarb Marquis, *Hope and Ashes: The Birth of Modern Times*, New York: Free Press, 1986; Frank Walsh, *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, New Haven: Yale University Press, 1996.

179 Muhsin Mahmelbaf'ın *Sevme Zamanı* (1991), sansüre rağmen yaratıcı olabilmeyi ve sansür uygulaması ile kendi kendine sansür uygulamak arasındaki farkı gös-

sür koşullarında yaratıcılık üzerine bir tartışma, sansürün kendinde içkin baskıcı mantığına yapılacak vurguyla desteklenmelidir. Dahası, sansürün varlığı veya yokluğundan bağımsız olarak, film yapımcıları eserlerinde siyasal veya toplumsal açıdan hassasiyet arz eden konulara değinmek istemeyebilirler de. Ancak film yapımcılığı pahalı bir sanat dalı olması ve özel sektörün veya kamu sektörünün desteğine bağımlılığından ötürü, sık sık film yapımcılarını kariyerlerini yitirmeme kaygısıyla hassas konulara değinmekten geri tutan koşullar doğabilmektedir.

Kısıtlamalar ve Çıkış Yolları: Uluslararası Film Festivalleri

Bir önceki konunun zımni varsayımı, son dönem İran sineması bünyesinde meydana gelen gelişmelerin, bir yandan devrim öncesi ve sonrası sinema üretimiyle bir sürekliliği, diğer bir yandan da bu iki dönem arasında bir geçişi gözler önüne sermekte olduğudur. İran'da film sansürü üzerine ayrı ve kapsamlı bir araştırma da, en nihayetinde Şii ideolojisiyle uyumluluk İran'ın sinemayla ilk tanışmasından itibaren her daim varolagelmiş bir sansür gerekçesi olsa da, bu gerekçenin dönemin hâkim siyasi pragmatizmiyle –tabiiyet olmasa da– bir iç içe geçmişlik ilişkisinde olduğu neticesini verecektir. Çalışmamın bu bölümünde İran sinemasını küresel çapta bir siyasi ve iktisadi ilişkiler ağı içerisine oturtmak suretiyle, son dönemde film yapımcılığında meydana gelmiş geliş-

terebilmeyi başaran iyi bir örnektir. Mahmelbaf, evli bir kadının aşığı ile yaşadığı ilişkiyi, iki ayrı versiyonda ele alarak, aralarındaki cinsel çekimi ya da sevişmelerini açık bir şekilde göstermek yerine, erotizm dozu yüksek iki sahneyle yetinmiştir. İlk versiyonda bir vagonun içinde, eşarpları rüzgârda birbirine karışmıştır. İkinci versiyonda, kadın ve sevgilisi bir otobüsün klostrofobik ortamı içindedirler. Kamera, elindeki limonun suyunu çıkaran yanındaki adama gözünü dikmiş bakan kadına yakın çekim yapmaktadır. Filmde cinsel ilişkiyi ya da erotik arzuyu dolaylı olarak ima eden bu yaratıcı anlar, metnin içinde gizli bir şekilde var olan sansürün göstergesi de olabilir ancak belki de bu stil bir tercih meselesidir. Bununla beraber film, İran'da evlilik dışı kanunsuz bir ilişkiyi anlattığından sansür tarafından yasaklanmıştır.

melerin festival fenomeniyle olan ilişkisini tasvir etmeye çalışacağım.

Golmekâni, 1992-1993'ten itibaren sübvansiyonların kaldırılması itibariyle, 1991 yılının İran'da ucuz maliyetli film yapımının son yılı olarak ilan edilmiş olduğundan söz etmektedir. 1991 yılında bir önceki yıla nazaran yüzde 40'lık bir artış kaydedilen film yapımı, bu tarihten itibaren düşüşe geçmiştir. 1990'da 6 milyon riyal tutarında olan ortalama film maliyeti, 1998 itibariyle 40 milyon riyal seviyesine yükselmiştir. Enflasyon, üretim maliyetlerinde yükselme ve hükümet desteğinde düşüş gibi karamsar bir manzara karşısında, sayıları giderek artan İranlı film yapımcıları film festivalleri üzerinden uluslararası piyasalara açılma planları kurmaya başlamışlardır. Buradaki sorun, İranlı film yapımcılarının filmlerini kendi başlarına uluslararası festivallere ve film şirketlerine gönderebilmelerinin söz konusu olmamasıdır. İran'ın kamu ve özel sektörleri eliyle yürütülen bu işte son söz Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı şemsiyesi altındaki Farabi Sinema Vakfı'nındır. Ahmed Taleb-i Nezhad'ın işaret etmiş olduğu üzere, Farabi Sinema Vakfı'nın cömert teşvikleri sayesinde, 1979-1988 arasında ortalama 35 olan uluslararası sinemalarda gösterime giren İran filmlerinin sayısı 1989'da 88'e, 1990'da da 377'ye fırlamıştır.[180] Takip eden iki yılda yaşanan küçük çaplı bir düşüşün ardından tekrar toparlanma sürecine girilmiş ve 1994'te 429, 1995'te de 744 İran filmi uluslararası sinemalarda gösterime girmiştir.[181] 1996'da bu sayı 644'e düşmüşse de, 1997'de yeniden 766'ya yükselmiştir.[182] 1998'de 616 seviyesi-

180 *Dar Hozur-e Sinema: Tarikh-e Tahlili-ye Sinema-ye Bad az Enqelab*, Tahran: Farabi Yayınları, 1998, s. 105-106.

181 Mohsen Beig-Agha, "Deep waters: Iranian Cinema 1995 in the market place", *Film International* 4/1-2, Kış 1996, s. 110.

182 "Merry go round: the award it won in 1996", *Film International* 5/1, Yaz 1997, s. 36; Mohammad Atebbai, "Iranian films and international scene in 1997", *Film International* 5/3-4, Bahar 1998, s. 17. 1996'daki geriye gidiş, Beheşti'nin 1995'teki istifasından sonra sinema işleriyle ilgili hükümet kurumları içindeki değişikliklerle ilgilidir. Beheşti, 1992'de istifa eden liberal kafalı Kültür ve İrşat Bakanı Muhammed Hatemi'ye olan sadakati ile bilinir. Beheşti'nin yönetimi altında çalışan Ali Rıza Hoca Nuri, Muhammed Recebi başa geçene kadar İran filmlerinin ulus-

ne düşüşün hemen ardından, 1999'da 849 filmle zirveye çıkılmıştır.[183]

İran filmlerinin festivallerde boy göstermeleriyle birlikte elde etmiş oldukları uluslararası popülarite film yapımcılarına filmlerinin gösterimi için geniş bir piyasa ve beraberinde daha yüksek bir finansal getirinin yanı sıra, yerli film yapımına yurtdışından yatırım akışı olanağı temin etmiştir. Kiyarüstemi örneğine bakacak olursak, *Dostun Evi Nerede?* (1987) filminin Fransız sinemacılar arasında elde etmiş olduğu popülarite sayesindedir ki, bundan sonraki filmlerinde kısmen ya da tamamen Fransızların mali desteğini arkasına alabilmiştir.

Fransız medyasında yazan İranlı gazeteci Müjde Famili, MK2 ve CB2000 gibi birçok Fransız yapım ve dağıtım şirketinin İran filmlerinin (ortak) yapımı, tanıtımı ve gösterimiyle ilgilendiklerini bildirmektedir. Enflasyon ve riyalin değerindeki düşüş, İran sinemasını Avrupalı şirketler için bir kazanç kapısı haline getirmiştir. Örneğin MK2, Fransa'da ancak 15 dakikalık bir film çekebilmesine yetecek sermayeyle imtiyaz hakkı kendisinde olan Muhsin Mahmelbaf'ın *Gabbe*'si (1996) gibi uluslararası çapta gösterilen bir filme imza atabilmiştir.[184] Bu sayede, Avrupalı festival programcıları ve film dağıtımcıları bir yandan yeni sinemaların keşfinden kendilerine övünme payı çıkartırken, bir yandan da tanıtımını yürüttükleri filmlerin kültürel ve ekonomik getirilerinden istifade etmektedirler. Bu noktada aslen kâr sağlama dürtüsüyle hareket ettiklerinin ortaya konması, film festivallerinin foyasını ortaya çıkartmaktadır. Avrupa film festivalleriyle ilişkili çok sayıda kimse, uluslara-

---

lararası festivallerde yer almalarını ve dağıtımlarını teşvik etmekle itibar kazanmıştı. Bu tarihten sonra istifa ederek Sima Film'e geçti. Son dönem İran sinemasında önemli pozisyonlardaki değişiklikler için bkz. Talebi-Nezhad'ın *Der Huzur-i Sinema*'nın son bölümünü oluşturan yazısı. İslam Cumhuriyeti içinde sinema ve politik hizipler arasındaki gerilimleri anlamak için bkz:. Sussan Siavoshi, "Cultural politics and the Islamic Republic: cinema and book publishing", *International J. Middle Eastern Studies* 29, 1997, s. 509-530.

183 "Sinema-ye İran ve arse-ha-ye beynelmileli der 1999", *Malmame* 247, 1999, s. 26.

184 Müjde Famili, "İstikbal-i feranseviyan ez sinema-ye muasır-i Iran", *İran Name* 14/3, Yaz 1996, s. 427-428.

rası film festivallerinde gösterime sokabilecekleri filmleri seçmek üzere her yıl Fecr Film Festivali'ne akın etmektedirler. Bunların bir kısmı yapım veya dağıtım şirketleriyle doğrudan bağlantılı kimseler olup, keşfettikleri filmlerin veya film projelerinin festivallerden elde ettikleri tanıtım ve desteği kendi yapım ve dağıtım kârlarına tahvil etme peşindedirler.

Söz konusu tiplere en bariz örnek, 1988'de gösterilen *Dostun Evi Nerede?* filminin Bronz Leopar dahil beş ödül birden kazandığı ve İran filmlerinin yurtdışında tanınmışlık elde etmesinde bir dönüm noktası teşkil eden Locarno Uluslararası Film Festivali'ne 1991'den 2000'e dek başkanlık etmiş olan Marco Muller'dir. Muller, 100'den fazla filmin finansmanına ortak olmuştur; ilk yapımındaki ortağı Çinli yönetmen Zhang Yuan, Muller'in 1981'den 1992'ye dek danışmanlığını yürütmüş olduğu 56. Venedik Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. Muller, ayrıca 1998'de kurulmuş olan ve Avrupa film festivallerine iştirak eden filmlerin yapımına ortaklık eden Benetton destekli bir yapım şirketi olan Fabrica Cinema'nın danışmanlığını yapmaktadır. Muller, 2000 yılında Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışmış ve Jüri Özel Ödülü'nü almış olan Semire Mahmelbaf'ın *Karatahta*'sının (1999) ortak yapımcısıdır.

Batı'da İran sinemasına dönük büyüyen ilgi bir yandan da İran ve Batı arasında son dönemde gerçekleşmekte olan diplomatik ilişki ve kültürel alışverişi teşvik girişimleriyle bağlantılandırılmak durumundadır. Kültürel alışveriş, bir sonraki adımda sıklıkla ustalıklı ve bir o kadar da kilit müdahaleleri gerektirebilen diplomatik ilişkilere geçiş için tarafsız bir zemin teşkil etmektedir. Bu duruma örnek olarak, 1997 Cannes Film Festivali'nin, İran'da yasaklı konumda olan ve festivale katılması ilk başta engellenen Kiyarüstemi'nin *Kiraz Tadı* (1997) adlı filmini beklenmedik bir biçimde programına alması hadisesi gösterilebilir. Film resmî yarışmaya son katılım tarihini kaçırmışsa da, son dakikada Fransa'ya gönderildiğinde diğer aday filmlerle beraber gösterimine müsaade edilmiş ve sonuçta Shohei Imamura'nın *Yılan Balığı* (1997) filmiyle Altın Palmiye'yi paylaşmıştır. *Gozareş-i Film*'e kulak verecek olursak, İran Dışişleri

Bakanı Ali Ekber Velayeti, filmin Cannes'da gösterilmesinin yurtdışında iyi bir izlenim uyandıracağının farkına varmıştır. Bundan ötürü de, festival yöneticisi Gilles Jacob ile görüşerek filmin kabulüne arabulucuk etmiştir.[185]

Burada tarihsel bir paralelliğe vurguda bulunmak yerinde olacaktır. 1971 yılında, ABD'li bir masa tenisi takımı Çin'e ziyarette bulunmuştur. Bunu Richard Nixon'ın güvenlik danışmanının gizli bir görüşmede bulunmak üzere Pekin'i ziyareti izlemiştir. "Ping-pong diplomasisi" adıyla anılacak olan bu süreç, ABD-Çin ilişkilerinde 1979'a dek sürecek olan normalleşmenin zeminini hazırlamıştır. Her ne kadar İran'la ABD arasında böylesi bir yakınlaşmanın yaşanabilmesinin önünde çözümü bekleyen pek çok mesele bulunmaktaysa da, son dönemdeki diplomatik ve kültürel faaliyetler arada bir paralellik kurulabilmesine olanak vermektedir.[186] Kiyarüstemi'nin *Kiraz Tadı* filmi 1997 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi alırken, aynı yıl Batı medyasında hakkında ılımlı bir lider portresi çizilmekte olan Hatemi cumhurbaşkanı seçilmiştir. 1998 yılı, İran futbol takımının Fransa Dünya Kupası'nda ABD futbol takımıyla karşılaşmasına ve eski ABD'li bir rehinenin Paris'te zamanında kendisini tutsak etmiş İranlılardan birisiyle buluşmasına sahne olmuştur. Aynı yıl ABD güreş takımı İran'ı ziyaretinde son derece misafirperver bir ortamda ağırlanmış ve Hatemi BM'de yaptığı konuşmada İran'la Batı arasında kültürel alışveriş, diyalog ve halklararası ilişki çağrısında bulunmuştur. 1999'da, en sonunda Oscar yarışmasına katılmasına müsaade edilmiş ilk İran filmi hüviyetindeki Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* (1998), En İyi Yabancı Film sıralamasında ilk beşe girmiştir. Bu noktada hatırlatmakta yarar vardır ki, daha iki yıl evvelinde, 1999 itibariyle ABD'de dağıtımı yapılmakta olan İran filmleri arasında en büyük ticari başarının sahibi *Beyaz Balon* (Cafer Panahi, 1995), İranlı yet-

185 "Taam-i şirin-i gilas: Cannes 1997", *Gozareş-i Film* 92, 1997, s. 68-84.

186 Bir karşılaştırma da Thomas Omstead tarafından yapılmıştır: "Wrestling with Tehran: U.S., Iran go to the mat in a replay of ping-pong diplomacy (Pres. Muhammad Khatami's attempt to thaw US-Iranian relations through sports exchanges)", *U.S. News & World Report* 124/8, 2 Mart 1998, s. 44-6.

kililerin talebi üzerine Oscar Ödülleri'nin resmî yarışmasından çıkartılmıştır.

Search For Common Ground'un (SFCG) son dönemdeki faaliyetleri, İran'la Batı arasında sinema yollu çarpıcı bir organize müzakere örneği sunmaktadır. 1984'te Washington DC'de kurulmuş olup, European Centre for Common Ground'la ortaklaşa faaliyet yürütmekte olan SFCG, İran'la Batı arasındaki çatışmanın son bulmasını hedefleyen ve iki taraf arasında diyalog, karşılıklı anlayış ve kültürel alışveriş çağrısında bulunan kapsamlı politika ve programlar geliştirmektedir. Körfez 2000 projesiyle bağlantılı olarak, Cannes 1998'de gerçekleşmiş olan "ABD-İran Sinema Alışverişi" buluşmasını organize etmiştir. 25 Mayıs 1998 günü, Cannes Film Festivali'nin sona ermesinin ardından, ABD'li ve İranlı sinema sanayi profesyonellerinden oluşan bir grup, "bilgi paylaşımında bulunmak ve olası ortak film projelerini tartışmak" üzere bir araya gelmişlerdir.

Birleşimden çıkan sonuç raporuna göre:

> Katılımcılar, sinemanın İran ve ABD arasında farklılıklar arasında bir köprü kurulması ve karşılıklı bir kültürel anlayış zemini yaratılmasında güçlü ve etkin bir araç olduğu üzerinde görüş birliğindedir. Amerikan ve İran film festivallerinin yıllardan beridir her iki ülkeden filmler göstermekte ve sinemacılara ev sahipliği yapmakta olduğunun altı çizilmektedir. Yeni olan, daha büyük yankılar yaratacak sinema faaliyetlerine imkân sağlayacak yeni bir pencerenin açılmış olduğudur.[187]

Toplantıda şu noktalar üzerinde uzlaşmaya varılmıştır: Amerikalı katılımcıların ve ABD film camiasından bir kişinin Eylül ayındaki İran Ulusal Sinema Günü'ne katılması; İranlı Kadınlar Heyeti'nin New York ve Chicago'daki sinema etkinliklerine katılması; Ocak 1999'daki Sundance Film Festivali'nde İranlı genç film yapımcılarının eserlerine yer verilmesi; üst düzey bir ABD heyetinin Şubat

187 "Report of the Planning Meeting on US-Iran Cinema Exchanges", Cannes, Fransa, 25 Mayıs 1998): *http://www.sfcg.org/iran/Exchanges/Arts%20&20Literature/report-of-1998-cannes-meeting2.htm.*

1999'daki Fecr Film Festivali'ne katılması; iki ülke arasında film yapımcılarının ve filmlerin gidiş gelişlerinin ve festivallere katılımlarının arttırılması; iki ülke arasında sinema öğrencilerinin gidiş gelişlerinin teşviki; ortak film yapımlarının gerçekleştirilmesi; her iki ülke sinemacılarına giriş vizesi temininde kolaylık getirilmesi.[188]

SFCG, Mayıs 1999'da, İran Filmevi'nin de işbirliğiyle Cannes ve Antibes'de İranlı ve ABD'li sinemacıları ikinci kez buluşturmuştur. Bir dizi toplantı ve sohbette olası ortak film projelerinin yanı sıra kültürlerarası gerilimi dindirmeye ve kamuoylarındaki olumsuz bakış açılarını gidermeye dönük gerçekleştirilebilecek başka ortak girişimler üzerine görüş alışverişinde bulunulmuştur. Örneğin, yirminci yüzyıl başlarında misyonerlik faaliyetlerinde bulunmak üzere İran'a gitmiş, fakat sonunda Kacar Şah'a karşı cumhuriyetçilerin safında savaşa tutuşarak "şehit" düşmüş Princeton Üniversitesi mezunu Howard Baskerville'in hayat hikâyesinin beyaz perdeye aktarılması fikri ortaya atılmıştır. SFCG raporunda bu proje hakkında "İran devrimi uğruna can vermiş bu *Amerikalı Lafayette*'i konu alan bir filmin çekilmesinin önyargıları dağıtacağı düşünülmüştür" [189] denmektedir. Bir iş toplantısındaysa belgesel yapımlarının alışverişi ele alınmıştır.

> Amerika'da İslami âdetler gibi bir konuda çekilecek bir İran belgeselinin İran kamuoyuna olumlu bir mesaj vereceği düşünülmüştür. Ayrıca, İranlı katılımcılar, değerler ve din konulu Amerikan belgesellerinin de İran'da olumlu karşılanacağı görüşünde bulunmuşlardır.[190]

1999 ABD-İran sinema mukavelesinde üzerinde uzlaşmaya varılmış hususlar şöyle sıralanabilir: ABD'yi ziyaret edecek SFCG programı katılımcıları için parmak izi alma uygulamasına gidilmemesi; ABD'li ve İranlı yönetmenlerin kendi film programlarına katılmak

188 "Iranian cinema today: Irano-American contacts, but in cinema", *Film International* 6/1, Yaz 1998, s. 6.

189 Bkz.: *http://www.sfcg.org/iran/Exchanges/Arts%20&20Literature/report-of-1998-cannes-meeting2.htm (9/22/99).*

190 *A.g.e.*

üzere karşılıklı gidiş gelişleri; İranlı film yapımcılarının ABD film festivallerine katılımının artması; ABD'li sinemacıların Tahran'daki Fecr Film Festivali'ne davetlerinin kolaylaştırılması; tanınmış bir Hollywood yıldızının İran'ı ziyareti; ABD'nin İran'da çok katlı sinema salonları ve bir tane de IMAX gökev tarzı sinema salonu inşasının müzakeresi. İran'a sanat ekipmanı bağışı yapılması ve bu bağışın ticaret ambargosundan muaf tutulabilmesi için Japonya gibi üçüncü bir ülke üzerinden gerçekleştirilmesi gibi görüşler de ortaya konmuştur.[191]

İlişkilerin kâfi seviyeye eriştiği kanaatiyle, SFCG, 2000 yılında üçüncü bir toplantı tertiplemeye lüzum görmemiştir; Mart 2000'de, Madeleine Albright, geçmişteki müdahalelerinden ötürü özür dileyerek, İran'dan halı, şamfıstığı ve havyar ithali yasağının kaldırıldığını ilan etmiştir. Her ne kadar sinema alanındaki alışverişler bu siyasi manevraların itici gücü sayılmasalar da, aradaki buzları eritmeye ve İran-ABD arası iletişimi böylesi "tarafsız" ve "medeni" bir zeminde canlandırmaya dönük bir ihtiyaca ışık tuttukları, ya da en azından gelinen bu sürece aracılık ettikleri kesindir.

İran sinemasına dönük beliren bu yeni ilgiyi son dönemde İran'la diğer ülkeler, bilhassa da ABD arasındaki diplomatik ilişkilerde ve ekonomik müzakerelerdeki yükseliş ivmesine bağlamamdan, ne festivallere gönderilen filmlerdeki sanatsal kaliteyi küçümsediğim, ne de İranlı yönetmenlerin bu politikaların başlamasındaki rollerini göz ardı ettiğim düşünülmemelidir. Bilakis, ekonomik güçlüklerin ve kültürel baskıların doruğa çıktığı bir süreçte, film yapımcılarının güçlüklere direnebilmek ve mesleklerini icra noktasında karşılaştıkları engellerin üstesinden gelebilmek için farklı yollara başvurabildiklerine vurgu yapmaktayım. Şunu da vurgulamakta fayda görüyorum ki, sinema ekonomik ambargonun baskılarını hafifletmekte, İranlıların gözündeki "Büyük Şeytan" ABD imajını yurtsever savaşçıya, ABD'lilerin gözündeki masum insanları rehin alan İranlı imajını hümanist ve sanatçı ruhluya çevirmekte fayda sağlayabilecekken, yalnızca bir avuç film yapımcısının sür-

191 *A.g.e.*

dürdükleri sinema faaliyetlerinden medet umulmaktadır. Manzarayı özetlemek gerekirse, bir avuç seçilmiş yapımcıya uluslararası film festivallerinin kapıları açılıp, geçmişten bugüne eserlerine dünya çapında tanınmışlık ve övgü yağdırılırken, bu kimselerden hiç de aşağı kalır yanları olmayan başka İranlı film yapımcıları sürecin dışına itilmiş bulunmaktadır.

Bu ve benzeri soru ve kaygılar bizzat İran medyası tarafından dillendirilmektedir. Örneğin İran'da üç ayda bir İngilizce olarak yayınlanan *Film International*'daki kısa bir haberde, Kasım 1998'de düzenlenen 16. Torino Uluslararası Film Festivali'nde Semire Mahmelbaf'ın *Elma* (1998) adlı filminin gösterilip, tanınmış aktör Fatima Mutemed-Arya jüri üyeliğine davet edilirken, bilinmeyen nedenlerle Beyzayi'nin jüri üyeliğinin iptal edildiğine değinilmiştir. Aynı haberde, festival yöneticisi Alberto Barbera'nın "arka arkaya ikinci kez" yapılacağını duyurduğu ve Cannes Film Festivali'nde broşürleri basılıp dağıtılmış olan Beyzayi filmleri gösterimini –"Beyzayi filmlerinin kopyalarını toparlayamadım" gibi– komik bir gerekçeyle iptal ettiği de belirtilmiştir.[192]

Benzer şekilde *Gozareş-i Film*'de de, 1999 Cannes Film Festivali'ne İran'dan katılmış olan *Kiş Hikâyeleri*'nin (1999) eksik gösteriminin yaratmış olduğu tartışmalı duruma değinen bir makale yayınlanmıştır. Kiş Adası'm konu alan film, birden çok yönetmenin –Beyzayi, Muhsin Mahmelbaf, Nasır Takvayi ve Ebülfazl Celili– çektiği parçalardan oluşmaktadır. Filmin kopyası Cannes'a ulaştığı vakit, Beyzayi'nin çekmiş olduğu bölüm (*Rüzgârla Konuşma*) filmin bütününden çıkartılmıştır.[193] Fermanara, festival direktörü

192 "Turin Festival without Bayzai", *Film International* 6/2, Sonbahar 1998, s. 9.

193 *Kiş Hikayeleri*, başlangıçta Rahşan Beni-İtimad ve Daryuş Mehrcuyi'nin de aralarında bulunduğu altı yönetmenin çektiği kısımlardan oluşacak bir film olarak planlanmıştır. Beyzayi kendi kısmını tamamlayan ilk yönetmendir, oysa ki Mehrcuyi kendi bölümünü yerel pazara ve uluslararası film festivallerine katılmak için bir vasıta niteliğindeki yıllık Fecir Film Festivali'ne kadar bitiremez. Beni-İtimad'ın bölümü aşağıda değinilecek nedenlerden ötürü filme katılamaz. Böylece, film yapımcıları ve yapım yöneticilerinin bulunduğu bir toplantıda, *Kiş Hikâyeleri*'nin Beyzayi, Mahmelbaf, Takvayi ve Celili'nin çekeceği dört bölümlerden oluşarak bu şekliyle festivallere sokulması konusunda bir uzlaşmaya varılır.

Gilles Jacob'a hitaben açık bir mektup biçiminde kaleme aldığı ve Jacob'dan hiç de tatmin edici olmayan biçimde Beyzayi'nin bölümünün filmin genel atmosferiyle örtüşmediği yanıtını aldığı bu makalede Jacob'ı başında bulunduğu prestijli festivali içine düşürmüş olduğu "büyük utanç"tan ötürü istifaya davet etmiş ve "İran sinemasına göstermiş olduğu saygısızlık"ı kınamış, ayrıca mektubu kendisi yerine Kiyarüstemi yazmış olup, 1997'de aldığı ödülü de iade etmiş olsa daha uygun düşeceğini sözlerine eklemiştir.[194]

Uzun Erimli Bir Kesit: Son Dönem İran Sineması ve Abbas Kiyarüstemi

1990'lı yıllar son dönem İran sinemasının başlı başına Kiyarüstemi ve filmleriyle temsil edilir olduğu bir süreçtir. Ama pek tabii ki, İran sinemasını uluslararası arenaya taşıyan tek film yapımcısı da Kiyarüstemi değildir: İbrahim Gülistan, Beyzayi, Söhrab Şehide Sales ve Mehrcuyi 1960'lı ve 1970'li yıllarda katıldıkları uluslararası film festivallerinde tanınmış ve beğeni toplamışlardır. Ancak 1980'lerin sonlarından itibaren festival turneleri, makaleler, antolojiler ve TV programları vasıtasıyla elde ettiği tanınmışlıkla diğerlerini gölgede bırakmış olan Kiyarüstemi, yükseldiği bu benzersiz konumda yeni İran sinemasının meşhur yönetmeni ve dünya sineması arenasının *auteur*'lerinden biri imajıyla başlı başına incelenmeyi hak etmektedir.[195]

---

194 "Çi kesi cencel-i caşnvare-ye kan-ra beh-pa kerd?", *Gozareş-i Film* 127, Yaz 1999, s. 19-23.

195 Retrospektif, festival yarışmaları ve Kiyarüstemi'nin 1996 yılına dek aldığı ödüller için bkz.: Zaven Kovkasyan, *Mecmua-ye Makalat der Nakd ve Muarifi-ye Eseri Abbas Kiyarüstemi*, Tahran: Neşr-i Didar, 1996, s. 345-351. Kiyarüstemi üzerine önemli film dergilerinde çıkmış yazılar: Pat Aufderheide, "Real life is more important than cinema", *Cineast* 31, Yaz 1991, s. 31-33; Marc Glassman, "An introduction to Kiarostami", *Brick* 59, İlkbahar 1998, s. 64-69; Philip Lopate, "Kiarostami's Close-Up", *Film Comment*, Temmuz/Ağustos 1996, s. 37-40; Laura Mulvey, "Kiarostami's uncertainty principle", *Sight and Sound*, Haziran 1998, s. 24-27; Godfrey Cheshire, "Abbas Kiarostami: a cinema of questions", *Film Comment*, Temmuz/Ağustos 1996, s. 34-36, 41-43.

Burada çizilen tablodan kasıt, estetik değerlerin tarihselleştirilip, sorgulanarak eleştirel bir çözümlemeye tabi tutulmasıdır. Nihai amacım, Kiyarüstemi'nin saygın çalışmalarını daha geniş bir bağlam içerisine oturtmaktır. Bu noktada, sinema dilinin kendine has yollardan tam da bu bağlamı yansıtan ve açımlayan temel unsurlarından bazılarını aktaracağım. Film yapımcılığı kariyerinin başından itibaren Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi (*Kanun-i Perveriş-i Fikri-yi Kodekan ve Nevcivanen*) ile irtibatı, Kiyarüstemi'nin çocuklarla ilgili konulara olan duyarlılığına kısmen de olsa açıklık getirmektedir. Odağı kentli orta ve alt sınıf çocukları ve köylü çocuklarıyla sınırlıdır. Sonraki filmlerinde tematik kaygıları diğer köylüleri, afetzedeleri ve kentlerin kenar mahalle halklarını da içine alacak biçimde genişlemiştir. Yukarıda bahis konusu edilmiş olan sansürün adı konmamış kuralları ışığında, bunlar, filmlerinin hem yurtiçinde hem de uluslararası çapta dağıtımına mani teşkil etmeyecek, nispeten zararsız halinde konulardır.

Kiyarüstemi'nin filmleri, siyasal ve toplumsal eleştiri gibi sansürlenme ihtimali en yüksek temaları es geçmektedir; kadınların gösterimi meselesiyse az sayıda kadın oyuncu kullanılmak suretiyle savuşturulmaktadır. Yukarıda bahsedilmiş olduğu üzere, film yapımcıları "tedirginlik döngüleri"nden uzak durma eğilimindedirler: bunun neticesinde de, imza attıkları yapımlar en basit ifadeyle ya apolitik ya da propaganda unsuru olmaktadır. Buna karşılık, Talebi-Nezhad'ın da belirtmiş olduğu üzere, geçmiş tecrübeler ışığında İran İslam Cumhuriyeti propagandacısı filmlerin de film festivallerinde başarı kazanma yanlısı yok denecek kadar azdır.[196] Bu, uluslararası piyasalara gözünü dikmiş bir film yapımcısının hassas meselelere değinmemesi için ilave bir gerekçe teşkil etmektedir. Diğer bir deyişle, Kiyarüstemi'nin film festivallerinin siyasete prim vermeyip, yüksek sanata önem veren beğenisine hitap eden filmlerindeki siyaset kaçkınlığı, elini güçlendirmekten ziyade zayıflatan bir tercihtir.

Buna karşılık, devletin kadın sinema oyuncularına dayattığı "İs-

196 Talebi-Nezhad, *Der Huzur-i Sinema*, s. 108.

lami" giyim kuşam kaideleri ve kısıtlamaları, İran'da kadını beyaz perdeye taşımayı fevkalade güçleştirmektedir. Bu durumun üstesinden gelinebilmesi için, kadınlara *hicab* giydirmenin ötesinde, çekici veya renkli kıyafetler içinde gösterilmemeleri, görünecekleri sahnelerde de yakın çekim kullanılmaması gerekmektedir.[197] Kadınların oynayabileceği rolleri ve kamera önündeki görüntülerini kısıtlamaya dönük şiddetli baskılara karşın, bahis konusu âdetlerin uygulanımı büyük ölçüde doğal karşılanılır hale gelmiştir. Örneğin, gerçek dünyada ne denli gerçekdışı gözükecek olsa da, bir kadın oyuncunun rol icabı kendi ailesiyle beraberken, hatta yatak odasındayken dahi tesettür içinde gözükmesi İranlı seyirci açısından makul bir görüntüdür. Seyirci İranlı değilse şayet, aynı görüntü İran toplumunun geri kalmışlığının, baskıcı, "köktendinci" davranış kurallarının bir sembolü olarak algılanmaktadır. Ne ironiktir ki, rengârenk geleneksel kıyafetleri içerisinde beyaz perdede boy göstermeleri ve tasvir edilmelerine yönelik daha az sayıda kısıtlama bulunduğundan, köylü kadınları kentlilere nazaran bu baskıya daha az maruz kalmaktadırlar. Üstelik tema ve mekân olarak köyün kullanımı yalnızca seyircilerini kentli siyasetten uzaklaştırmakla kalmayıp, İran filmlerinin egzotik görüntüsünü –beraberinde de yurtdışında pazarlanabilirliğini– güçlendirmektedir.

Bu açıdan, Kiyarüstemi'nin oyuncu kadrolarının çoğunluğu çocuk ve erkeklerden meydana gelirken, az sayıdaki kadın oyuncularının da ya köylü (*Dostun Evi Nerede?*, *Rüzgâr Bizi Götürür*, 1999) ya da yaşlı kadınlar (*Yakın Çekim*, 1989) olması hiç de şaşkınlığa yol açmamalıdır. Bu duruma istisna, yönetmenin köylü kadınlarının yanında filmin yapım asistanı bir kadına normal koşullarda sıradan dursa da, verili koşullara göre göze batan bir rol verdiği *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) adlı filmdir. Kadın rollerini inşa sürecinde, Kiyarüstemi, kadına marjinal bir konum ve ikinci sınıf bir cinsiyet rolü biçen dinî akidelerle muhafazakâr bir uyum sergilemek-

197 Kadınların beyaz perdede görünmelerine ilişkin kısıtlamalar, yerel sinema yapımında getirilen bazı reformlardan sonra, 1990'ların sonunda bir ölçüde gevşer. Bu, İran'da film yıldızlarının parlamasına ve yurt dışında filmlerin egzotik karakterinin artmasına neden olur.

tedir. Filmlerindeki kadın rolleri ya aşırı duygusal, dolayısıyla da kusurlu (*Ev Ödevi*'ndeki varlığı yokluğu bir anne, 1987) ya da soğuk, saldırgan, hissiz ve bu sayede mazur görülebilirdir (*Zeytin Ağaçları Altında*). Bu dışlayıcı yaklaşım, neredeyse hiçbir kadının gözükmediği *Kiraz Tadı*'nda ve filmin uyarlandığı romandaki zarif ve müşfik kadın öğretmen karakterinin yerine erkek bir öğretmen karakteri koyduğu *Dostun Evi Nerede?*'de iyice belirgindir.[198] *Rüzgâr Bizi Götürür*'de birçok köylü kadın rol alırken, filmde şehirli ve köylü kadınların ikili bir tarifi sunulmaktadır. İsimleri var cisimleri yok bir hanımla cenaze sahnesinin çekiminden sorumlu "makinist"in yapımcısı kadın ikisi birden lüzumsuz ve komikliğe varan sıkıntı verici telefon konuşmaları yapmaktadırlar. Bu ruh gibi kentli kadınların sıkıcılığının önüne de, gizemli sessizlikleri, suskun bilgelikleri ve yaşam mücadelesi içinde büyülü anaçlıkları ve metanetleriyle köylü kadınların egzotizmi konmuştur.

Kiyarüstemi'nin film üslubunda hep varolan yapısal bir bileşim, varlığıyla seyirciyi filmin diğer karakterleriyle eşit bir paylaşıma ve müşfik bir ilişkiye girmekten alıkoyan aracı bir karakterin filme eklemlenmesidir. Bu bileşim, Kiyarüstemi'yi Batılı entelektüelin ve mesafeli gözlemcinin gözünde daha da güçlü kılmaktadır. Seyircinin karakterlerle (çocuklar, köylüler, işçiler, afetzedeler) kurduğu en uç ilişki özdeşim değil sempatidir. Kiyarüstemi'nin filmlerinde söz konusu karakterlerin görüş açısından çekimler yok denecek kadar azdır. Kiyarüstemi'nin aracı *erkeği* ile özdeşleşen seyirci, karakterlerine soğuk ve ürkütücü bir otorite figürü (*Ev Ödevi*), bir müfettiş (*Yakın Çekim*), bir gazeteci/film yapımcısı (*Ve Hayat Devam Ediyor*), meraklı, ama bir o kadar da kayıtsız bir antropolog/yönetmen (*Zeytin Ağaçları Altında*), bir mezarcı için alışveriş yapan bir İranlı *flaneur* (*Kiraz Tadı*) ve bir kadının ölümünü beklerken kuytu köşe bucağı dikizleyen bir turist/muhabir (*Rüzgâr Bizi Götürür*) gözüyle bakar olur. Bu sayede seyirci her türlü şoktan, tatsız hadiseden veya suçluluk duygusundan sakınılır. Tarihçesiyle ilgilenmek gibi bir kaygıya kapılmaksızın, bir şark halısına göz gezdirircesine

198 İlham Haksar, "Zen, zendegi ve zeytun", Kovkasyan (ed.), *Mecmua-ye Makalat*, s. 60-61.

güvenli bir mesafeden kayıtsızca izlediği egzotik mekânlar karşısında büyülenir, hayranlık duyar.

Dostun Evi Nerede?'den on altı yıl önce, büyük usta Söhrab Şehide Sales, annesinin dramatize edilmemiş ölümünü de "vakayı adiye"den sayabilmiş fakir bir okul çocuğunun başından geçenleri sade bir üslupla resmettiği *Vakayı Adiye* (1972) filmini çekmiştir. Film uluslararası festivallerde gösterilip, ödüller kazanmışsa da, İran'da aynı takdiri toplayamamıştır. İran sinemalarda gösterime girememiş ve Avrupa festivallerinde gösterimlerinin dışında da fazla bir tanıtım ve ticari başarı elde edememiştir. Oysa Şehide Sales'in ve Kiyarüstemi'nin filmleri işlenen konu, üslup, tempo ve mizansen bakımından çarpıcı benzerlikler göstermektedirler. Tarihsel momentin kendi özgün bakış açısına takdir ve destek sağlayacak olgunluğa erişmemiş olması, Şehide Sales'in İran'daki sinemacılık kariyerinin başarıya ulaşabilmesine imkân vermemiştir. Üstelik, Kiyarüstemi'nin filminden farklı olarak, *Vakayı Adiye*, döneminin İran sinemasına hâkim ticari ortamına cesurca meydan okuyan yaratıcı bir sinema diliyle topluma eleştirel bir bakış yöneltmektedir. Ne trajiktir ki, Şehide Sales, olağanüstü yetenekleri öne çıkartılıp desteklenmek şöyle dursun, çürümeye terk edildiği sürgündeyken ölmüştür; İran'da kalmayı tercih eden Beyzayi gibi seçkin bir yazar, araştırmacı ve film yapımcısının kendi memleketinde mesleğini gönlünce icra edebilmekten yoksun bırakılması da benzer bir talihsizlik örneğidir. *Vakayı Adiye*'nin tavizsiz yaratıcısı, gayriihtiyari oto-sansüre başvurmaktansa, sanatının ve görüşlerinin hakkını verebilecek başka bir diyar ve kültür arayışı içinde kendi kendini sürgün etmiştir. Ne ironiktir ki, *Vakayı Adiye*'den çeyrek asır sonra, Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?* adlı eseri, yönetmenine hem uluslararası ün ve gıptayla karışık bir saygı, hem de ışıltılı bir mesleki gelecek kazandırmaya devam etmektedir.

Son Sözler

1997 yılında, yeni Kültür ve İslami İrşat Bakanı Ayetullah Muhacerani ve sinema işlerinden sorumlu Bakan Yardımcısı Seyfullah

Dad, sinema alanında kendilerini seleflerine kıyasla liberal politika yapıcıları konumuna oturtan yeniliklere imza atmışlardır. Bahis konusu yenilikler arasında o döneme değin yasaklı konumda bulunan birkaç filme gösterim izni verilmesi ve sansür kriterlerinde esnemeye gidilmesi gibi önlemler sayılabilir. 1998'de Ali Hatemi'nin *Hacı Washington*'u (1982), Ebülfazl Celili'nin *Tozların Dansı* (1992), Mehrcuyi'nin *Hanım*'ı (1992) ve Davut Mirbakıri'nin *Kardan Adam*'ı (1994) filmlerinin yasaklılık halleri kaldırılmıştır. Bu nevi gelişmelere rağmen, sansürcülerle müzakere film yapımcıları için hâlâ sonu gelmeyen bir muharebe alanıdır. Rahşan Beni-İtimad, çekimini İran'da gerçekleştirmiş olduğu *Mayıs Kadını* (1998) adlı filmine, içinde bekâr bir anne ve belgesel film yapımcısı bir kadını oynayan başrol oyuncusunun yakın çekim görüntüleri ve ergen erkek çocuğuna fiziksel temasta bulunduğu sahneler yer almasına rağmen gösterim izni alabilmiştir. Buna karşılık, aynı yönetmenin *Kiş Hikayeleri* derlemesi için çektiği *Baran ile Yerli*'ye (1999) filmdeki ergen aktrisin film boyunca saçlarını uygun biçimde örtmediği gerekçesiyle gösterim izni verilmemiş ve derlemeden çıkartılmıştır. Karmaşık ve devingen bir fenomen olan sansür, içerdiği tutarsız uygulamaların yanı sıra perde gerisindeki pazarlanabilir kılma politikalarının çözümlenebilmesi için ayrı ve daha teferruatlı bir irdeleme gerektirmektedir. Şunu da vurgulamakta fayda vardır ki, kısıtlamalar zaman zaman ürünlere dönük talebi kamçılamaktadır. Tartışma yaratmış, kızıl mühür ve kesintiye uğramış bir film gösterime girdiği vakit çok sayıda meraklı izleyiciyi salonlara çekeceği aşikârdır.

İran sinemasının son dönemde elde etmiş olduğu tanınmışlık, İran'ın geçmişteki görkemli sinema geleneğini gölgelediği gibi, sinema sanayinin karşı karşıya olduğu krizin gözardı edilmesine yol açmaktadır. Krizin bünyesinde barındırdığı unsurlar arasında sansürle süregelen mücadele, sinema salonlarının nicel olarak yerli film üretiminin eriştiği yüksek seviyeyi kaldırabilmekten uzaklığı, sinema salonlarındaki işitsel ve görsel koşulların köhneliği, düşük gişe getirileri, üretim maliyetlerinde sürekli bir artış ivmesi, ve tüm bunların yanı sıra filmlerle seyirciler arasındaki iletişimi sekteye



Rahşan Beni-İtimad'm *Mayıs Kadını*.

uğratan bir derecelendirme sistemi sıralanabilir. Derecelendirme sisteminin değerlendirmeleri düşük dereceli filmleri daha az seyirci çeken salonlara ve daha düşük bilet fiyatlarına mahkûm etmenin yanı sıra, senaryo derecelerine göre tahsis edilen yıllık hükümet desteğini de keskin bir biçimde düşürmektedir. Bu düzenlemeler neticesinde filmlerin yapımcılarına finansal geri dönüşü düşerken, film yapımcılarının kariyerleri de bu durumdan olumsuz etkilenmektedir.[199]

Sanat alanında sürmekte olan bu muharebenin ve ekonomik kaosun orta yerinde festivallerin İran sinemasına kapılarını açması ve uluslararası film dağıtım ve yapım şirketlerinin destekleri film yapımcılarına bir umut ışığı yakmış bulunmaktadır. Ancak festivallerin beğenilerini ve İran filmleriyle ilgilenmekte olan uluslararası şirketlerin ve piyasaların ticari kaygılarını tatmine mecbur olmala-

199 "C" notu verilen filmler için yazılmış bir raporu ve insanların beğenilerini denetleme amacı güden derecelendirme sisteminin verdiği zarar üzerine yazılmış makaleler için bkz.: "Elif, Be, Cc: derece-bandi, arrch ya heir?", *Mahname* 223, Yaz, 1998, s. 48-59.

rından ötürü, ihraç filmler bu noktada bir de İran toplumunun hegemonyasıyla başa çıkabilmekte hâlâ güçlük çekmektedir. Film ihracına dönük bu ani yönelim bir yandan da İran'ın dış politikasındaki yön değişikliği, yabancı yatırımlardan beslenme ve dünya arenasında "görünür" ve olumlu bir mevcudiyet (imaj) sahibi olma ihtiyacının doğmasıyla ilişkilidir. Bu politik yön değişimi Batılı ülkeler, bilhassa da uzun yıllardan beri İran'da çıkarları olan ABD tarafından memnuniyetle karşılanmıştır.

İran'ın uluslararası arenada giderek büyüyen mevcudiyetinin pek çok sonucu olmuştur: İran filmlerine dönük rağbet yalnızca film gösterim piyasasının genişlemesine ve bu sayede film yapımcılarının maddi kazancında bir artış sağlamakla kalmamış, yabancıların yerli film üretimine yatırımda bulunabilmeleri fırsatını yaratmıştır. Üstelik İran parasının değerinin düşüklüğü yabancı yatırımın hayli kabarık meblağlar tutmasına yol açmaktadır. Buna karşılık uluslararası finans desteği ortaya çıkan ürünün ulusallığına veya yerli seyircisine hitap edebilirliğine dönük sorunları da beraberinde getimektedir. Örneğin Kiyarüstemi'nin *Rüzgâr Bizi Götürecek* adlı filminin Fransız ortak yapımcısı MK2 şirketi, filmin Grand Prix ödülünü alacağı 1992 Venedik Film Festivali'nden önce İran'da gösterilmesine izin vermemiştir. Bunun pek tabii bir yansıması olarak, uluslararası çapta bir şöhreti olan İranlı *auteur*, kendisine "yabancılar için film yapıyor" şüphesiyle bakan İran seyircisi arasında hiç de popüler değildir. Bu durum, ulusal bir sinemanın ulusaşırı erişilirliği bağlamında "ulusallığı"nın muhafazası sorunsalının altını çizmektedir. Dahası, belli başlı film yapımı formülleri sırf uluslararası başarı elde etme hedefi gözetilerek sorgusuz sualsiz benimsenmektedir. Örneğin İran'da son dönemde çıkan film eleştirilerinde, farklı farklı film yapımcıları, çoğunluğu da taklitten öteye geçmeyen "Kiyarüstemi tarzı filmler" yapmakla itham edilmektedir.

Bu bölümde değinilmiş olunan son dönem İran sinemasının Batı'da kendine yer bulması ve uluslararası film festivalleri kavşağı üzerinden tarih, politika, ekonomi ve sinema arasındaki ilişkilere yapılan vurgu buzdağının yalnızca görünen yüzünü resmetmektedir. Yeni İran sineması fenomeni, küresel sermaye akışlarını,

film yapımcılarının önündeki yurtiçinden müdahalelere, ulusal-uluslararası politikalara ve diplomasiye göre kâh şiddetlenip, kâh zayıflayan ekonomik ve kendini ifade bağlamındaki engelleri ve ticari başarı ve eleştirel ilgi elde etme alanları olma hüviyetiyle uluslararası film festivallerinin tesiri ve anlamını ele alan daha teferruatlı bir tarihsel ve kültürel bağlamda yeniden irdelenmeye muhtaçtır. Sonuç olarak, bu çalışmayla film festivallerinin çelişkili politikaları, festivallerin zararsız bulduğu politik mesajları içeren filmlere kapısını açması, yurtiçinde filmlere uygulanan yasakların yurtdışındaki film festivallerine katılımı için bir tanıtım rolü oynaması, ve son olarak da ihraç filmlerin ve yurtiçi piyasaya dönük yapılan filmlerin İran'ı tasvir ederken kullandıkları yöntemler arasındaki çatışmalar ve örtüşmeler gibi konular üzerinden daha kapsamlı araştırmalara ve eleştirel tartışmalara vesile olmak hedeflenmiştir.

6
DEVRİM SONRASI İRAN'DA POLİTİKA VE SİNEMA: GERGİN BİR İLİŞKİ

Ali Rıza Hagigi

Geniş kesimlere hitap eden dinamik ve karmaşık bir mevzu olması itibariyle politika sinemanın da daima bir parçası olagelmiştir. Dahası bireyler siyasi hedeflerini dışavurmada sıklıkla bu tam teşekküllü araca başvurma eğilimindedirler. Bu bölümün anafikri, sinemanın idaresi merkezî bir iradenin elinde düzenlemeye tabi tutulduğu 1983'ten beri, İran sinema sanayinin reel-politikin kayda değer unsurlarını yansıtabilme yetisini yitirmiş olduğudur. Filmlerde resmedilen politik temalar ya geçmişte vuku bulmuş hadiselerdir (önceki rejimin cürümleri gibi) ya da bir biçimde çözüme kavuşturulmak suretiyle toplumun gündeminden çıkmış marjinal meselelerdir (karşı devrimci gruplar gibi). Diğer bir deyişle, sinema İran'ın siyaset sahnesine ayna tutma vasfını yitirmiştir. İran, son yirmi yılına damga vurmak suretiyle ülkeye yeni ufuklar açmış sayısız ideolojik çatışmanın ertesinde bir geçiş aşamasına girmiş bulunmaktadır. Bahis konusu çatışmalar özü itibariyle siyasi olduklarından siyasal eleştiriye kökeni derinlere inen bağlarla bağlıdırlar. İran'ın basın-yayın literatürü hem siyasi hem de ideolojik manza-

rayı süregelen tartışmalara zemin teşkil edecek raddede aksettirebilmeyi başarmışken, İran filmleri bu bakımdan da ideolojik manzarayı resmedebilmekten uzak kalmışlardır.

Arka Plan

Günlerden 30 Temmuz 1977, Fars'ın orta-güney kesimindeki Şiraz kenti; saat 10:30. Pehlevi Üniversitesi'nden (bugünkü adı Şiraz Üniversitesi) bir grup öğrenci, merhum Dr. Ali Şeriati'nin kırkının çıkması vesilesiyle bir camide toplanmış bulunmakta. Konuşmacı sözlerine son verirken, genç kalabalık "Humeyni'ye selâm!" nidalarıyla yürüyüşe geçerek, 19 ay sonra İslam Devrimi'nin zaferiyle taçlanacak sürecin ilk kıvılcımını yakar. Yarım saattir yürüyüşlerini sürdürmekte olan öğrenciler, bir 70 mm. Amerikan filmleri (*Spartacus*, *Ryan'ın Kızı*, *Komik Hanımefendi*, *Vahşi Vahşi Batı*, *Ben Hur* ve *El Cid*) festivalinin sürmekte olduğu Capri Sineması'na varırlar; kalabalık sinemanın camlarını aşağı indirir. Ertesi gün bilet almaya sinemaya gelenler, Kirk Douglas, Barbra Streisand, John Wayne ve Ömer Şerif'in resimlerini kırık camların arkasından kendilerine bakar görünce dehşete kapılırlar. Sinema sahipleri, devrimin vardığı yeni aşamanın ilk habercisi olan bu hadiseyi sarhoş bir güruhun işi diye geçiştirirler

İslam Devrimi'nin ağlarını ördüğü ilerleyen yıllarda, İran'daki toplam 525 sinemanın 195'i imha edilmiştir. Devrimci söylem, sinemayı Pehlevi rejiminin kültürel ve siyasal sac ayaklarından biri olmakla itham etmiştir. Pehlevi rejimine ait başka hiçbir kültürel kuruma sinemaya olduğu kadar düşmanca yaklaşılmamıştır denilebilir. Belki de bu nedenden ötürüdür ki, devrimci Müslümanlar kültür ve sanatın diğer alanlarında ürünler vermede başarı kaydetmişken, içlerinden sinemaya el atan çıkmamıştır.

Pehlevi rejiminin egemen söylemi karşısında, cılız da olsa sinemadan da bir direniş zemini türeyebilmiştir. Aslen 1970'li yıllarda ortaya çıkmış olan entelektüel sinema türü halkın bir kesiminin dikkatini üzerinde toplamayı bilmiştir. Buna karşılık İslam Devrimi öncesinde açıktan açığa siyasal eleştiri nadiren başvurulan ve

gelenekte yeri olmayan bir üslup olması itibariyle, bu türün eleştiri okları toplumsal meseleleri hedef almıştır. İşin aslına bakılacak olursa, üç temel sebepten ötürü önceki rejimde politik sinema gelişme şansı bulamamıştır.

Birinci sebep, sinemanın popülerliğinin bilincinde olan Pehlevi rejimi -özünde politik olmasa dahi- her türlü eleştirel yaklaşımın temsiline karşı fevkalade hassasiyet göstermiş ve bu nevi temsilleri içeren filmlerin beyaz perdede yer bulmasına meydan vermemiştir. Büyük çoğunluğu doğrudan toplumsal meselelerin eleştirisini içeren bahis konusu filmler arasında yalnızca şahsi ilişkilere -İran'ın siyasi yapısının temel parametrelerinden bir tanesi- sahip yapımcıların filmleri eleştirelliklerinden ötürü yasaklanmaktan muaf kalabilmişlerdir. Bu muafiyetin de hem toplumsal, hem de siyasal bedeli büyük olmuştur.

İkinci sebep, bahis konusu filmlerin anlatım yapısıyla ilişkilidir. Sarih bir politik sinemanın olabilirliği bulunmadığından, eleştirel bir bakış açısı dile getirmek isteyen film yapımcıları o denli karmaşık bir metaforlar ve sembolizm girdabına kapılmışlardır ki, seyircileriyle tam manasıyla bir iletişim kurmayı başaramayıp -örneğin edebiyat gibi diğer sanat dallarının aksine- kamuoyu üzerinde asla politik bir tesir yaratamamışlardır.

Son olarak da, İran sinema sanayinde faaliyet gösterenler içerisinde pek azının özgül ideallere sahip olması, diğer toplum kesimlerine nazaran bir tek film yönetmenleri ve aktörler arasından politik mahkûm çıkmamış olmasına izahat getirmektedir.

Sinemayı bir araç olarak kullanmış entelektüel muhalefet içerisinden kamuoyuna nüfuz edebilmiş herhangi bir özgül tür ortaya çıkmamıştır. Başka kültürel alanlara göz atılacak olursa, İslamcı ve solcu muhalefet içerisinden geniş bir izleyici kitlesi yakalayabilmiş olanlar çıkabilmiştir. İslamcı entelektüellerin direnişte ön planda yer almaları, kültürel ürünlerinin toplum nezdinde daha büyük çapta onay elde etmelerini beraberinde getirmiştir. Ancak sinema sanayiinde İslamcı entelektüellerin bulunmayışı, bu alanda devrim taraftarı hiçbir devrimci gücün ortaya çıkmaması ve bu tesirli aracın ihmali manasına gelmiştir. Ancak halkın sinemaya ilgisinin bo-

yutları bu alana dönük ihmalin daha fazla sürmesine meydan vermemiştir. Görsel kavramlara değer biçme kültürü İran toplumunda kök salmış değilse de, insanların melodramatik filmlere dönük beğenisi ve görsel imgelere dönük hassasiyeti, sinemanın ve film imgelerinin popülerliğini aksettirmeye yetmiştir. Her halükârda, sinema devrimin en muğlak meselelerinden birisi halini almış, öyle ki Paris'teki gazeteciler Ayetullah Humeyni'ye politik sorular yöneltecekleri vakit dahi sinemayı bahis konusu etmeden geçmez olmuşlardır.

Sinema ve İlk Yılların İdeolojisi

Devrimi takiben, evvelden de belirtilmiş olan İslamcı film yapımcılarının bulunmayışı ve dönemin devrimci ve ideolojik atmosferinin –diğer devrimlerle benzer biçimde– devrimin kavramı ve ruhuyla bağdaşan bir sinemaya ihtiyaç duyması yüzünden, yukarıda bahsi geçen etmenler sinema sanayiini durma noktasına getirmiştir. Bu iki parametre sinemanın önceki rejimin kültürel hâkimiyetiyle bir tutulmasıyla birleşince, film yapımcılarına dönük fiilen ellerini kollarını bağlayan kuşkucu bir tutum yaratmıştır.

Siyasetle dinin bütünleşmesini öne çıkartan yeni güçlü perspektif bundan böyle makbul ve makbul olmayan filmleri ayrıştırmanın kıstası haline gelmiştir. Devrim'in güncel meseleleri ve kimlikler din bağlamında dışavurulur olmuştur. Bu noktada sinemanın önüne bir başka sorun çıkmıştır. İran İslam medeniyetinde uzunca bir geçmişe sahip diğer sanat biçimlerinden farklı olarak, sinema, dinî elitin yok saymış ve hatta –sinemaya gitmeyi ahlaksızlık addederek– boykot etmiş olduğu yeni bir sanat biçimidir. Devrimci eğilimler diğer sanat biçimlerine nüfuz ederken, sinema açıkta bırakılmıştır. Bunun neticesinde de, 1979-1983 arasında İran'da yılda 3 ilâ 21 gibi fevkalade az sayıda film yapılabilmiştir.

Buna karşılık, devrimin zafere ulaşmasının ardından, sinemanın faydaları ve İslami bir sinemanın ne olabileceği üzerine giderek yaygınlık kazanan bir tartışma da başlamıştır. Bahis konusu tartışmanın doğum yeri olan yeni kurulmuş İslami Propaganda Teşkila-

tı Sanat Merkezi'nde (Hovzeyi Hüneri) bir araya gelmiş olan devrim taraftarı bir grup kimse İslami bir sinemadan ideolojik olarak ne anladıklarını tartışmış ve beklenileceği üzere büsbütün yeni bir tasarım orataya çıkarmaları gerektiği kanaatine varmışlardır. Ama iş bu görüşlerini fiiliyata dökmeye geldiğinde kayda değer herhangi bir ürün ortaya çıkarmaya muvaffak olamamışlardır.

Ayetullah Humeyni ve diğer dinî liderler, toplumun sağlıklı bilimsel ve ahlaki gelişimine hitap edebilecek eğitsel bir sinemadan yana olduklarına vurguda bulunmuşlardır. Devrimin veya ilahî misyonun hizmetinde olancak sinemayı makbul saymışlardır. Sinema sanayiinin Pehlevi rejiminin herkesten çok genç nesillerin dimağına nüfuz etmiş bir kültür kurumu sayılması o denli önemsenmiştir ki, Humeyni, İran'a geri dönüşünde ayağının tozuyla yaptığı ilk konuşmasında, günün en önemli siyasi meselelerini dile getirirken sinemaya atıfta bulunmadan geçmemiştir: "Sinemaya değil çürümeye karşıyız." Bu nevi genel yorumlara karşın, fiiliyatta pek çok belirsizlik ve farklı görüş ortaya çıkmış ve sinemaya dair politika yapımında çok başlı bir yapı hüküm sürmüştür. Bunun neticesinde, izinli filmler zaman zaman bazı şehirlerin din adamlarınca yasaklanabilmiştir. 1980'de meşhur Ayetullah Halhali'nin Tahran'da *Keyzar* adlı (Mesud Kimyai, 1969) filmi yasaklaması hadisesi meydana gelmiştir; aynı yıl tüm sinema salonları yedi günlüğüne kapatılmıştır. Bu hadiseleri takiben tüm sinema salonlarından sorumlu bir konsey kurulmuştur.

Devrimin potansiyeli hesaba katılarak, diğer devrimci toplumların pek çoğunda olduğu gibi, sinema alanında devrimci bir politik türün ortaya çıkması beklenilmiştir. Ama bu beklenti boşa çıkmıştır. İran sinemasının can çekiştiği 1979-1983 arasında, kimi oportünist tipler, retorikliği aşamayan devrim temalı ürünler vermişlerdir. Bunlar arasında en bilindik olanları, Şah'ın namlı gizli polis teşkilatının zorbalıklarını ve feodal toprak ağalığı sisteminin yaratmış olduğu yıkımları konu alan *Arafta* (İreç Kadiri, 1982) ve *Mücahidin Feryadı* (Mehdi Medanyan, 1979) sayılabilir. Diğer kültürel ürünlerin aksine, bu nevi politik filmlerin gösterime girebilmesi nüfuz sahibi kesimlerle irtibat sahibi olmayı ge-

rektirmiştir. Başlıca iki güçlük, resmî çevrelerin kıdemli film yapımcılarına yönelik kuşkuları ve yeni nesil yönetmenlerin bulunmayışı olmuştur.

Politik Sinemanın Doğası

Devrimin zaferi, toplumun siyasi yapısı dahilinde köklü değişimlere yol açmıştır. Devrimden sonraki birkaç yıl içerisinde, İran toplumu, toplumsal ilişkiler üzerinde kısıtlayıcı tesire sahip çeşitli siyasi hiziplerin oluşumuna sahne olmuştur. Yeni siyasi sistem bir ütopyanın hayata geçirilmesi temeline oturtulmuştur. Yeni meşruiyet kaynakları yaratmaya dönük bir girişim içerisinde, bahis konusu sistem, siyasi analistlerin ideolojik, karizmatik, popülist veya otoriteryan olmak üzere farklı farklı tanımlamalar getirmiş oldukları yeni unsurları siyaset arenasına dahil etmiştir.

Politik bir sinemanın esas özelliğinin döneminin en mühim politik meselelerini ele almak olduğunu kabul eder ve İran'daki temel politik meselenin siyasi iktidar yapısının yukarıda bahis konusu edilmiş karakteristik özellikleri olduğunu varsayarsak, İran sinemasının bunların hiçbirine el sürmediğini görürüz. Yokluğu hissedilen yalnızca iktidarın yapısının eleştirel bir bakış açısıyla tahlili değildir; yeni iktidar yapısının katıksız propagandasını yapan filmler dahi üretilmiş değildir. Diğer bir deyişle, bu bağlamda özgül bir tür yaratılamamıştır – *Kutsanmışların Evliliği* (Muhsin Mahmelbaf, 1989) ve *Camdan Ajans* (İbrahim Hatemikiya, 1998) gibi birkaç film istisna. Savaş filmleri siyasi sistemin ideolojik, karizmatik ve popülist niteliklerine hitap etseler de, bunlar siyasi eleştiri değil, savaş bağlamında değinmelerdir. Fiilen de politik değil, savaş filmi türüne ait yapımlardır.

Siyasi sistemin filmlerin halka gösterimine kısıtlamalar getirdiği ülkelerde, yönetmenler politik görüşlerini ifade etmekte genellikle sembolizmden faydalanmaktadırlar. İran'daysa bu yola nadiren başvurulmuştur. Her şeye rağmen, şunu vurgulamakta fayda vardır ki, ülkenin içinde bulunduğu hararetli politik atmosferden ötürü, çoğu film politik film kategorisine dahil edilmiştir. Bu eşleştirme,

bahis konusu filmlerin analizinde sembolizmin izinin sürülmekte olmasından kaynaklıdır.

Politik meseleleri ele almaktan kaçınmanın pek çok sebebi vardır. Öncelikle, 1982'den sonra, film yapımcılığı ya hükümet fonlarının tahsisiyle ya da Farabi Sinema Vakfı'nın politikalarının paralelinde sağlanan uzun vadeli kredilerle ayakta durabilmiştir. Tabiatıyla, bu kurumun muhafazakâr tutumu, ciddi politik filmlerin finansmanına mani olmuştur. Krediler yalnızca filmleri için izin elde edebilmiş yapımcılara tahsis edilmiştir; hatırlatmaya gerek yoktur ki, politik temalara sahip senaryolara nadiren onay verilmiştir. Muhtemelen bu sebepten ötürüdür ki, ilk etapta pek az politik senaryo kaleme alınmıştır. Konumlarını muhafaza etme gayesiyle, Farabi Sinema Vakfı yetkilileri politikadan bağışık bir sinema sanayinin savunuculuğunu yapmışlardır. Bunun neticesinde de, film yapımcıları politikaya olan ilgilerinin azlığı nispetinde tanınmışlık ve başarı sahibi omlulardır.

İkinci olarak, politik bir film yapmanın sosyo-politik bir bedeli olmuştur: yapımcısı filminin yasaklanmasına ve/veya marjinal bir konuma itilmeye maruz kalmıştır.

Üçüncü olarak, Muhsin Mahmelbaf, Behruz Efhami ve Hatemikiya gibi devrim sonrası süreçte film çekmeye başlamış birkaç yönetmen haricinde, İranlı yönetmenlerin büyük çoğunluğu bahis konusu niteliklerde politik filmler çekmeye dönük herhangi bir politik angajman sahibi olmamışlardır.

Son olarak da, basın-yayın alanına kıyasla daha kalabalık bir kitleye hitap etmesinden ötürü, sinema toplum kesimleri üzerinde daha güçlü bir tesire sahiptir. Aynı esnada bu sanayi, yıllar boyu titiz bir denetime maruz kalmasına yol açacak biçimde hükümetten daha büyük meblağlarda maddi destek görmektedir. Yönetmenler ve yapımcılar da kariyerlerini devam ettirebilmenin yolunu, filmlerinden birkaç saniyelik görüntünün kesilmesinden, öykülerinin sil baştan inşasına varana dek geniş bir yelpazede işleyen bu denetime razı gelmekte görmüşlerdir.

İran'daki sinema sanayii mevcut politik manzarayı resmetmek şöyle dursun, ulusun ideolojik manzarasını beyaz perdeye yansıt-

maya dahi muvaffak olamamıştır. Bu manzaraya halihazırda, bir yandan kendileri bizatihi politik gelişmelerden türediği gibi, öte yandan da bu politik gelişmelerden büyük ölçüde etkilenmekte olan toplum içerisindeki entelektüel gelişmeler rengini vermektedir. Politik bir sinema da bu gelişmeleri asla ihmal etmemelidir.

1990'lı yıllarda, İran'da entelektüel çarpıcı biçimde zenginleşmiştir. Bu yeni serpilmenin başlıca unsurları geçmiş yıllardan bakiye meseleler etrafındaki entelektüel tartışmaların öne çıkartılması, ve iki yeni söylem dizisinin belirmesi ve yaygınlık kazanması olmuştur.

Geçen yüzyıl boyunca, İranlı entelektüeller geleneksel olarak iki önemli ve birbiriyle ilintili meseleyle ilgilenmişlerdir: ilerleme ve Batı. Bu meselelerin yanı sıra, dinin irdelenmesi de hiç kuşkusuz kaçınılmazdır. Böylece bu üç mesele –ilerleme, din ve Batı– İran'ın geçmişteki entelektüel gündemini genel olarak biçimlendirmişlerdir. Son yirmi yıl boyunca, neticeleri bugünlerde berraklaşmakta olan ciddi bir değişim vuku bulmuştur; yeni entelektüel neslinin hem sosyal kökeninde hem de duruş noktasında bir değişimin yol açmış olduğu yeni bir entelektüel diyalogun öne çıkartılması.

İran'da entelektüel söylemin öne çıkartılmasının başlıca göstergelerinden birisi, "ilerleme" (*terakki, piş-reft*) ve "Batı" (*garb*) meselelerinin "gelişme" (*tevzi*) ve "modernite" (*teceddüd*) tabirleriyle tasnif edilir olduğu bu bağlamdaki lügatın değişmesidir. Dahası bu iki kavram, din meselesiyle geçmiş entelektüel nesillerinin ihmali, reddi veya karşı çıkışlarına maruz kalmış derin bir bağ meydana getirecek bir biçimde iç içe geçirilmişlerdir. Dilde cereyan eden bu değişimler edebî-metaforik bir dilin yerini adım adım akademik-bilimsel bir söyleme bırakmasına zemin hazırlamaktadır. Değişimler iki farklı ama bir o kadar da birbiriyle ilişkili iki söylemin İran'ın entelektüel çevrelerinde benimsenmesini beraberinde getirmiştir: demokrasi üzerine bir söylem ve yeni bir dinî entelektüalizm üzerine bir söylem. Bu iki yeni benimsenmiş söylem dahilinde, din meselesinin çözüme kavuşturulmasında başat rol oynayan politik reform, hem toplumsal ilerlemenin hem de iktisadi kalkınmanın olmazsa olmaz koşulu olarak görülmektedir. İranlı dinî entelektüel-

ler arasındaki yaygın inanca göre, siyaset arenasında ciddi manada bir reform ancak ve ancak bu meseleye yönelik doğru bir perspektifin teminatı olan din üzerine teferruatlı bir araştırmayla mümkündür. Bahis konusu iki söylemi İran toplumunun gelenekten moderniteye geçişiyle iç içe geçirme girişiminin altında yatan mantık budur.

Göründüğü üzere, İran sinema sanayi bu yeni gelişmeleri es geçmiş bulunmaktadır. Film yapımcıları halen eski entelektüel tartışmalarla vakit öldürmeye devam etmektedirler; İran sinemasında "Batı"nın yerini "modernite"nin alması henüz gerçekleşmiş değildir. Bunun neticesinde de, modernite Batı'ya ait bir meseleye indirgenmekle kalınmamış, üstüne üstlük modernite Batı'nın taklidiyle eşdeğerde değersiz bir mesele olarak görülmüştür. Bu bakış açısını gözler önüne seren filmler arasında maddi yaşam tarzları ve benzeri temalara dönük eleştirel bir yaklaşımı içeren Batı'ya göç konulu filmler yer almaktadır. Pek tabii ki, *Hamun* (Daryuş Mehrcuyi, 1990) ya da *Ekmek ve Şiir* (Kiyumars Purahmed, 1994) gibi birkaç istisnai örnek de yok değildir. Gelişme kavramı genellikle hükümetin siparişi üzerine çekilmiş filmlerde ele alınmaktadır ve muhtemelen bu sebepten ötürüdür ki, bahis konusu filmler son birkaç yıldır İran'ın kalkınmasını erteleyen engelleri resmektense, sınai ve zirai kıstaslar üzerinden ülkenin kalkınmasının reklamını yapma eğilimindedirler. Din meslesiyse en nihayetinde ahlaki temaları işleyen ve bizatihi ahlakı ahlaki yükümlülüklerle kısıtlayan bir sinema türünün tekeline bırakılmıştır. Eğer savaş filmleri türüne girdikleri bir kenara bırakılacak olursa bu türde de *Bir Kelebeğin Doğumu* (Mücteba Rayi, 1998) benzeri birkaç istisnai örnek mevcuttur.

Sonuç

İran halihazırda esaslı bir toplumsal ve entelektüel geçiş sürecindedir. İran sineması, geneline dair konuşacak olursak, son yirmi yılda İran toplumunda cereyan etmiş başlıca entelektüel süreçleri beyaz perdeye aksettirmeye muvaffak olamamıştır. En iyimser bakış

açısıyla, lüzumu icabı fiilî politikayla iç içe geçmiş entelektüel nüfuz alanını es geçmek suretiyle, bu geçişin yalnızca bazı toplumsal veçhelerini resmetmeye muvaffak olabilmiştir. Cılız denebilecek İran yapımı politik filmler toplumun entelektüel meselelerine ve bunların politikayla eklemlenmesine pek az ışık tutabilmiştir.

İran'da politik sinemanın güçsüzlüğü üzerine görüşlerime ifade etmiş bulunuyorum. Sözlerime son verirken geçmişe dair anılarımı tazeleme arzusundayım. Memleketimde pek çok sinema salonunun tahrip edilmiş olduğu doğrudur, ama sinemamız varolduğundan ve varlığını sürdürebilecek gücü olduğundan ayakta kalabilmiştir. Ama ilk darbeyi yiyecek bir politik sinemamız bulunmamaktaydı. Ne ironiktir, önceki rejim tarihe karışalı onca sene geçmişken, böylesi bir politik sinema hâlâ inşa edilmeyi beklemektedir.

7
HÜKÜMSÜZ KESİNLİKLER: MAHMELBAF'IN İLK DÖNEMİ

Hamid Dabaşi

1955 tarihli makalesinde Heidegger, teknolojinin özünü, insan da dahil olmak üzere, şeylerin kategorik olarak kullanım değerlerine indirgenmesi manasına gelen, "el-altında-duran"a Çerçeveleme olarak analiz etmektedir. Bunu, Teknolojik Modernite projesinde içkin en yıkıcı tehlike olarak görmektedir. Bu *açmaz*dan çıkış yolu olarak, makalenin sonuna doğru bizzat Teknolojik Modernite'nin içinde ve Yunanca *technê* (teknik) kavramının bu kez *poiêsis* (yaratıcı faaliyet) bağlamındaki kökeninde apaçık bir koruyucu güç tespit etmektedir. İnsanı faydalı düzenlemenin karşı konulmaz failine dönüştürmek için, bizzat bu düzenlemede içkin bir panzehir görmektedir.[200]

Bu, Teknolojik Modernite krizi üzerine Avrupa'nın kendi-üzerine-düşünmesinde kritik bir nokta olup, apaçık Avrupa merkezciliğindeki en ufak bir değişiklik, bu pasajı, projenin alıcı ucunda yer

200 Bkz.: "The question concerning technology", Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, William Lovit'in çevirisi ve önsözüyle, New York: Harper Torchbooks, 1977, s. 14, 34.

alan geriye kalanlarımız arasında sanatın durumu bağlamında fevkalade anlamlı kılacaktır. Bizim bildiğimiz teknoloji Yunanca *technê* kökünden değil, Avrupalıların menzil tanımaz dil silahlarından türemedir; Heidegger'in "sanata tek kelimeyle *technê* denmiştir" savı kendine Avrupalı sınırlarının fersah fersah ötesine taşan bir önem atfetmiştir. Bizim açımızdan, sömürgecinin Teknolojik Modernite'yi dayatmasındaki acımasızlık, ona karşı yaratıcı başkaldırımızda içkindir. Heidegger'in ilksel saydığı bu momentte sanata atfetmiş olduğu muzaffer maddeselliği bir düşünün: "Sanatlar sanatsal olandan türememiştir. Sanat eserlerinden estetik haz alınmamıştır. Sanat, kültürel faaliyetlerin bir alanı olmamıştır."[201]

Pekâlâ da bizim sanatımızdan, post/kolonyal[202] sanattan, Teknolojik Modernite'de içkin Çerçevelendirme *tehlikesi* karşısındaki kurtarıcı güç olarak bahsetmiş olabilir. Bize düşen, kendimizi, ol-

201 Heidegger, "Technology...", s. 34.

202 "Post/kolonyal" terimi dikkatli kullanılmalıdır. İran, hiçbir zaman Asya, Afrika ve Latin Amerika'nın büyük bölümünün İngilizler ve Fransızlar tarafından kolonileştirildikleri gibi resmen koloni olmamıştır. Ancak hep kolonyal güçlerin ilgi odağı olmuştur. 19. yüzyıl İran Tarihi, tümüyle, İngiliz, Fransız ve Rus kolonyal çıkarlarına sahne olmuştur. "Post/" önekini kullanıyor olmam, İran ya da Orta Doğu'nun diğer bölgelerinin ve Asya, Afrika ve Latin Amerika'nın, sadece Hindistan 1947'de İngiltere'den bağımsızlığını elde etti ve post-kolonyal Hindistan'ın entelektüelleri post-koloni olma üzerine bir yığın parlak kuram üretti diye post-kolonyal konumda olduklarına inandığım anlamına gelmiyor. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki Dünya Bankası, IMF gibi kurumlarca yaygınlaştırılan neo-liberal ekonominin, gelişmiş kapitalist ülke ekonomileriyle dünyanın geri kalanının, ekonomik ve politik güçleri arasındaki ilişkiyi başarılı bir şekilde gizlediğine de inanmıyorum. Kolonyalizm, eski ticari kolonyalizmi aktif kapitalist kolonyalizme dönüştürerek başat özelliklerini korudu. Ve şimdi de, sermayenin hızla küreselleşmesinin altında da aynı mantık yatıyor. Sermayenin küreselleşmesi ve hızlı iş gücü göçü, küresel düzeyde isyankâr bir bilinç durumu yarattı ki ben bunu ("/") işareti ile göstermeye çalıştım. Bu metaforik işaret, küresel kolonileşmeye aktif bir muhalefetin gerekliliğinin altını çizerek, ileri kapitalist ülke ekonomileriyle (G7) dünyanın geri kalanı arasındaki güç ilişkilerini gösteriyor. Kendi postkolonyal durumları ile ilgili teoriler üreten Hintlilere minnettar olmalıyız ancak özgün durumlarının genelleştirilmemesi ve dünyanın geri kalan kolonyal bölgeleri için daha dikkatli analizler yapılması gerektiğini de kabul etmeliyiz. O halde belki sürekli kalacak ("/") işareti, şu anki durumumuz ve potansiyel özgürleşmemiz için bir uyarı hali yaratacaktır.



Muhsin Mahmelbaf.

duğumuz yere, projenin alıcı ucuna, Kapitalist Modernite'nin sömürü alanına, Avrupa Aydınlanması'nın kutup merkezlerinin tropik sınır boylarına konumlandırmaktır. Sanat dallarımızda icat etme mecburiyetinde kaldığımız tüm "gelenekler" açısından, bu Modernite'yi bir ön okumaya tabi tutmadan politikalarımızdan sıyrılmak söz konusu olmayacağı gibi, sanatımızı kavramak da söz konusu olmayacaktır.

Mahmud Derviş, Nazım Hikmet, Pablo Neruda, Ahmed Şamlu veya Ahmed Feyz gibi en mükemmel şairlerimizin eserlerinde Teknolojik Modernleşme'nin sömürgeci tezahürlerine isyan etmekteyiz. Heidegger'in "teknolojinin cinneti"[203] adını vermiş olduğu moment, sömürgeciliğin Teknolojik Modernite'nin –cinai zulümlerin çeperdeki sömürge topraklarından merkez ülkelerin tepesine çöktüğü– Holokost'a değin kutup merkezlerine gözükmeyen en çıplak icraatlarını sergilemiş olduğu sömürü mekânıdır. Bizi *kitlesel* bir yıkıma sürüklemiş olan "teknolojinin cinneti" karşısında dilimizi

203 Heidegger, "Technology...", s. 35.

yutmuşçasına kendimizi ancak sanatla ifade edebilmişizdir. Teknolojik olanı aynı zamanda gizemli bulmuşuzdur. Nasıl işlediğini bilmediğimiz gibi, onun merhametine teslim olmuşuzdur. Biz, post/kolonyal çeperdekiler, Avrupa merkezlerinden iki kez panik içinde defedilmiş Teknolojik olanın merhametine terk edilmişizdir. Avrupalı serbest bıraktığı canavarın sırtına binmiş, canavar da bizim sırtımıza binmiştir.

Sanatı estetik bir haz alma eylemi olarak değil, bizatihi nefes alıp vermek kadar hayati bir şey olarak görmüşüzdür. Nitekim, Heidegger'in sözlerindeki doğrunun zili kulaklarımızda çınlamaktadır:

> Teknolojinin özü teknolojik bir şey olmadığından, teknolojiyle ilgili esaslı fikirler üretmenin ve onunla kararlı bir yüzleşmeye girmenin, teknolojinin özüne benzeyen, ama köken itibariyle de farklı, sanat gibi bir düzlemde gerçekleşmesi gerekmektedir.[204]

Hayır. Burada bir hamle eksiktir. Sanat böylesi bir düzlem teşkil etmemektedir. Teknolojik Modernite, Sahra altı anakaralarda sömürgeci felaketleri tetiklemiş, ve ancak sonrasında buralarda sanat yeşerebilmiştir. Teknolojinin özünün teknolojik olmadığıyla tam olarak ne kastedilmektedir? Bir an için Heidegger'in her şeyi Yunanca kökeniyle tanımlama eğilimini, bu tikel örnekte teknolojiyi Yunanca *techné* kelimesini yanlış/okuyarak tanımlamasıyla bir tutup, Alman filozofun bizzat kendisini, felsefi projesiyle karşı durduğu post/Aydınlanma korkusunda bir kriz anı bağlamı içerisine konumlandıracak olursak, o vakit bu Avrupa projesinin kendisinde, Kapitalist Modernite'nin önceleyicisi ve teknolojinin *özü* olup, dolayısıyla da teknolojinin kendisi olmayan sömürgeleştirici (kendini yücelten/ötekini alçaltan) bir icat biçimindeki "Avrupa" *fikri*nde bir şey mevcuttur. Bu *öz*, Avrupa Aydınlanması ve ikizi Kapitalist Modernite projesi sürecinde varlığı ortaya konmuş olan beşeri faaliyetin öznelliğinin geçirmiş olduğu ani ve aşırı değişimler dahilinde tetkik edilmelidir. Bu noktaya ulaştıktan sonra, projenin sömürgeci sonucuna doğru tek bir atmamız yeterli olacaktır, ve bir

204 A.g.m.

kez bu mecraya girdikten sonra da teknolojinin özünün insan dahil her şeyin kategorik olarak kullanım değerlerine indirgenmesi olduğuna dair ikna edilmemize gerek kalmayacaktır. O, oradadır. Biz – post/kolonyal özneler – de, oyuzdur. Dolayısıyla, teknolojinin özü, ikiz projeler, Avrupa Aydınlanması ve Kapitalist Modernite'yle doğrudan bağıntılı sömürgecilik*tir*.

Heidegger, teknolojinin özüne hem "esaslı bir düşünme" hem de "kesin bir yüzleşme" vazetmektedir. Teknolojinin özüne dair "esaslı bir düşünme" hiç kuşkusuz Avrupa menşeli bir önermedir. Hilekâr canavarın doğum yeri burasıdır ve yalnızca burada üzerinde *esaslı* bir biçimde kafa yorulmuştur. Ancak kendisiyle "kesin bir yüzleşme"nin "köken itibariyle farklı" bir düzlemde gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Kriz momentleri haricinde, bu düzlem, Avrupa *değil*, kendisini kategorik olarak reddeden, medeniyet bağlamında Öteki konumunda yer alan sömürge topraklarıdır.

Heidegger, haklı olarak, sanatın kendisine yüklediği vazifeyi yerine getirebilmekteki sorununu estetik kuramına gereğinden fazla boğulmuş olmasında görmüştür. "Estetiğe saplanıp kalmışlığımızla sanatın hayatiyetini koruyup kollayabilme yetimizi yitirmiş bulunmaktayız."[205] Sanat eserini radikal biçimde bir estetik meselesi olarak kuramlaştırmak neredeyse kendine has denebilecek ölçüde Aydınlanma sonrasına ait bir pratiktir. Kültürel Modernite, Max Weber'in kavrayıp, Habermas'ın altını çizmiş olduğu gibi[206], Weber'in "tözel akıl" adını verdiği şeyi parçalarına ayırarak, doğru, normatif özgünlük ve güzellik olmak üzere üç özerk alan halinde kutsal imgelemin önceliğinin içerisine yerleştirmiştir. Bilim, doğru ve ahlaka normatif özgünlük atfederken, estetik, güzel olana hem doğruluk iddialarından, hem de ahlakilikten özerk bir yargılama hakkı atfetmiştir. İleriki tarihlerde, Adorno, yalnızca Aydınlanma'nın tahripkâr tezahürlerine tepki mahiyetinde, sanat eserine kendinde içkin doğruluk iddialarını yükleme çabasında olmuş-

205 A.g.m.

206 Bkz.: Jürgen Habermas, "Modernity: an unfinished project", Marizio Passerin d'Entreves ve Seyla Benhabib (ed.), *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, Cambridge: MIT University Press, 1997, s. 45.

tur.[207] Dolayısıyla, Heidegger'in Aydınlanma sonrası Avrupa ile sanat eseri arasına estetiğin bindirildiğine ilişkin teşhisi yalnızca Teknolojik Modernite'nin kutup merkeziyle sınırlı olup, post/kolonyal sanatta ve sanat eseriyle yüzleşmede mevcut değildir.

Burada, "geleneksel sanat"ın, Teknolojik Modernite'nin ve de yerlici aleyhtarlarının – aralarındaki kan uyuşmazlığına karşın birbirleriyle aktif birliktelik içindedirler – post/kolonyal sanatın tertipçileri oldukları tuzağına düşmememiz gerekmektedir. Post/kolonyal mevzideki üretimlerimiz, ikiz Aydınlanma ve Kapitalist Modernite projelerinin sömürge ucundaki sancılı konumumuza "geleneksel" değil, kusursuz bir modern yanıttır. Kant'ın, modernitenin Afrika ve Asya sınır boylarındaki bizlerin yaradılışımız itibariyle yükselmekten aciz olduğumuz iddiası[208], sanatımızı, Heidegger'in haklı olarak bir Aydınlanma önermesi olduğunu öne sürdüğü Avrupa estetiğinin müdahale alanının dışında tutabilmemize yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla şunu iddia etmek mümkündür ki, teknolojik saldırganlığın sömürge uçlarındaki çıplaklığı, post/kolonyal sanatı bilhassa Avrupa estetiğinden bağışık kılmıştır. Buna karşılık, Avrupa estetiği de, Teknolojik Modernite'nin Avrupalının gözlerini Aydınlanma'nın doğrusuna "yumulu" tutabilmek için gerekli gördüğü mesafelendirme ölçütü olmuştur.

Bilhassa sömürge cephesinin en yaratıcı momentlerine tatbik edilebilir olan, Heidegger'in, "tehlikeye ne denli yaklaşırsak, koruyucu güç o denli yolumuzu aydınlatacak ve bizi sorgulayıcı kılacaktır"[209] önermesidir. Post/kolonyal, bu tehlikeyle tanışmıştır, dolayısıyla tehlikenin bizatihi kendisi odur. Teknolojik Modernite tehlikesine, "el-altında-olana Çerçeveleme"nin ölümcül cazibesinin zor-

207 Bkz.: Theodore W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor'un çevirisi ve önsözüyle, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

208 Kant'ın estetiği bizi kategorik olarak değerlendirme dışı bırakır. Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of Beautiful and Sublime*, çev. John T. Goldthwait, Berkeley: University of California Press, 1960, s. 111. Araplar hakkında daha hayırlı şeyler söyler: "Şarkın en asil insanları." Farslar için, "Asya'nın Fransızları" (s. 109) ve Japonlar için "Dünyanın o bölgesinin İngilizleri" (s. 110) der.

209 Heidegger, "Technology...", s. 35.

balıklarının Aydınlanma'yla sıvanamadığı sömürgeci tezahürlerinden daha yakın başka bir mevzi bulunmamaktadır. İşin doğrusu, pek de aksi biçimde, Aydınlanma projesinin medeniyet manasında Öteki'si konumunda yer almaktayız. Fakat Heidegger'in Teknolojik Modernleşme'ye yöneltmiş olduğu felsefi eleştiri bile projenin kuramsal manada feshinden ibaret değildir. Heidegger, Kapitalist Modernite'nin kalbindeki bir kriz momentinin derinliklerinden doğmuş olup, projeyi imhası da krizin sömürge ucundaki zorlu koşullarımıza bire bir uygulanırlığa sahiptir.

Tehlikeyle Burun Buruna: "İslami Bir Sinema" mı?

Sömürgeliğimize şiirsel bir yorum getirmede, ve dolayısıyla da bu durumumuza isyanımızda başarılarımıza ve başarısızlıklarımıza dair her türlü eleştirel okumaya, Kapitalist Modernite'nin kalbindeki kriz momentleri ile mantığının sömürgeci yayılımında içkin kriz arasındaki yapısal özdeşlik eşdeğer eleştirellikte kavranarak başlanmalıdır. Teknolojik Modernite cenderesinden şiirsel çıkış yolu, tam da "şeylerin kullanılır ve harcanılır olarak Çerçevelenmesi"nin içkin olduğu post/kolonyal bir koşul içerisinde kendini görünür kılmaktadır. Antik Yunan'ın, Teknolojik Modernite'den mahrum bırakılmış Heideggeryan Avrupalı neslinin yönelebileceği bir Altın Çağ meydana getirmesi fevkalade anlaşılırdır. İster Teknolojik Modernite'nin kutup merkezinde, ister sömürge uzantılarının tropik sınır boylarında olsun, mistik ve hayal mahsûlü Altın Çağların inşası, tehlikenin özünün kendisine yönelik başkaldırının şiirsel özdeğine dönüştürülmesi istikametinde ilk sırada yer alan, tehlikeli biçimde kurgusal, ama bir o kadar zaruri bir adım izlenimi uyandırmaktadır. Tam da bu noktada, hem Nasyonal Sosyalizm'in, hem de İslami teolojinin mitik bileşenleri arasındaki özdeşlik karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, Almanya'da merkezin bir kriz momenti, İran'da küreselleşen projenin post/kolonyal çeperlerinden birisindeki yapısal bir koşullandırma olarak, Kapitalist Modernite projesinin alıcı ucundaki birbirinin eşi kriz momentlerine karşı zaruri ve kaçınılmaz mitik yanıtlardır. Heidegger'in Aydınlanma projesini

imhası ve Kapitalist Modernite'yi küçük görmesi, kendisi de bizde içkin olanın benzeri bir kriz momentinden konuştuğundan, bizim sömürgeliğimize uygulanabilirlik arz etmektedir.

Kendi maddi gerçekliğimizin post/kolonyal üretim mevzii üzerinde, Teknolojik Modernite'de içkin *tehlike*ye en yakın konumda yer almaktayız. Kendimizi yeniden yaratıcı özgürleşmemizin en mükemmel momentlerinde, salt Teknolojik Modernite'nin iç mantığının sömürgeci yayılımına ideolojik bir karşı koyuşun, ve kendimize bu sömürgeci dayatması kimliğin nüfuz alanının ötesinde sanatkârca bir öznellik biçimi yaratmanın kat be kat fazlasını gerçekleştirebilmiş bulunmaktayız. Sömürgeciliğe karşı ideolojik direnişlerimiz, *haddizatında*, sömürgeci projenin kendisinin olumsuzlayıcı bir yansıması olmuştur. Olanaklı kıldığı ideolojiler olmaksızın sömürgeciliğe karşı koyabilmemiz mümkün olmamıştır. Politik pratiklerimizdeki "İslam", bilhassa şiddetli bir karşı/kolonyal inşadır. Bir kurtuluş teolojisi olarak "İslamcılık", Teknolojik Modernite projesinin sömürgeci yayılımına karşı ideolojik bir direniş mevzii karşılığında atalarımızdan miras inancımızı sarfettiğimiz bir ideolojik direniş biçimi, ve bundan ötürü de bizatihi sömürgeci bir üretim olagelmiştir. Hem tehlikeden koruyucu güç, hem de bizatihi tehlikenin doğası olarak, İslamcılık, yalnızca sömürgecilikten radikal biçimde farklı olmasından değil, köklerinin sömürgeciliğin derinliklerine dek uzanması itibariyle bilhassa güçlü bir ideolojik aygıt görevi görmüştür.

Sömürgeciliğe direnişin ideolojik İslamileştirilmesi bağlamında, "İslami sinema" gibi, "İslami sanat" nedir? Bu bağlamda, İslami sanat, sömürgeci tabiyete ahlaki direnişimizin taşkın ruhu, Teknolojik Modernite'nin bir uzantısı olarak sömürgeciliğe karşı ideolojik direnişimizin bir nebze daha İslamileştirilmesinden öte bir şey değildir. Muhsin Mahmelbaf, kamerasıyla fotoğraflar çekmeye başlayıp, yakın ve uzak çekim görüntüleri arka arkaya sıralayıp, "İslami" bir masal anlatma çabasına girdiği süreçte, başka çok sayıda Müslüman aktivistle birlikte tüm içtenliğiyle bu "İslami sanat" nosyonundan taraf olmuştur. Ne Pehlevi monarşisinin saltanatının bel bağladığı İslam, ne de sömürgecilik hesabına Oryantalist tabiyet üretimindeki İslam, bu nesil Müslüman aktivistlerine hitap etmiş değildir. Onların fayda-

landıkları İslami sanat türü, meşruiyet arayışında *haddizatında* "dinî", "geleneksel" ya da "otantik" olan direnişin kültürel bileşimine destek çıkan, Kapitalist Modernite'nin hücumlarına karşı ideolojik bir Davud-Golyat harp meydanında kavranıp icra edilmiştir.

Faaliyetlerinin başlangıcında, Mahmelbaf gibi yarı ideolog Müslüman sanatçılar, kültürel sömürgeciliğe karşı ideolojik direniş biçimlerinin bizatihi en etkin kendini sömürgeleştirme biçimleri olduğunun ayrımına varamamışlardır. Bu nevi bir direnişin temel unsurlarından birisi, Frantz Fanon'dan Ali Şeriati'ye, sözde "yerli" veya "geleneksel" tarzın kendinde içten içe sömürgeci bir şeyi biçimlendirdiğinin ayrımına varmadaki bu kategorik başarısızlık olmuştur. Fanon, işi, Müslüman kadınlardaki tesettürü, sömürgeciliğin ihlal edemediği bir alanı muhafaza eden bir mania olarak görmeye dek vardırmıştır. Şeriati, pek tabii ki Fanon'u da aşmak suretiyle, kendi edindiği İslam kavrayışını katıksız sömürge karşıtı bir *ideoloji* kalıbına oturtma çabası gütmüştür. Ama sömürge karşıtı bir ideoloji, *bizatihi* sömürgeci bir ideolojidir. Sömürge öznesi, politik kaygılarının doruğa çıktığı momentte, sömürgeci taarruzlara karşı bir direniş ideolojisi meydana getirmek üzere atalarından kalma yadigârları anma merasimlerine gitmektedir. İdeolog kimliğini muhafaza ettiği müddetçe, tüm itaat ve başkaldırı fiillerinde sömürge insanı olmadan edememektedir; bilhassa ideolojik direniş fiilleriyle, bizatihi sömürgeleştirme fiilinin ürünü öznelliğiyle, bir direniş ideolojisi arayışı içerisinde atalarının hatırasından kalan izleri bir adım daha fazla sömürgeleştirmekten kurtulamamaktadır. Post/kolonyal bir özne olarak, Müslüman ideolog bir sanatçıya dönüştüğü vakit, başlangıçta artık "sanatsal" bir bağlama oturduğunu düşündüğü sömürgeciliğe direniş cephesini güçlendirmekten ötesine geçememektedir. Her ne kadar kendini sanatçı olarak görse de, hâlâ daha ziyade ideolojik direniş mecrasında yer almaktadır.

Mahmelbaf: Başlangıç

Mahmelbaf sinemasının ilk safhası, kabaca *Başkasının Ölümü*'nü kaleme aldığı 1981'den *İki Görmeyen Göz*'ü çektiği 1983'e dek, tüm

içtenliğiyle hem emperyalizme hem de emperyalizmin İran'daki tezahürlerine karşı devrimci bir direniş mevzii olan İslami ideolojiye hizmet etmiştir.

Sanatsal kariyerinin başlangıcında Mahmelbaf hâlâ devrimci bir Müslüman aktivist kimliğindedir. Daha 1972 yılında, 15 yaşındayken, küçük çaplı ama kararlı, kendi şehir gerilla örgütünü kurar. 1974 yılına gelindiğinde, Müslüman devrimci kimliğine öylesine sıkı sıkıya sarılmıştır ki, Pehlevi monarşisine karşı savaşmak üzere bilfiil silaha sarılır. Bir polis memuruna yönelik başarısız bir saldırı sonrasında tutuklanan Mahmelbaf, Ağustos 1974'te hapse atılır; 17 yaşında henüz reşit olmadığından idam cezasına çarptırılmaz. Bu tarihten 1978 yılına değin, yüksek okuldan mezun olup koleje yazılabileceği en verimli ve hayati önemde dört yılını hepsi de kendisinden onlarca yıl kıdemli politik mahkûmların arasında geçirir.

Devrimci hareketin eriştiği ivmenin bastırmasıyla Mahmelbaf, Ekim 1978'de Pehlevi hapishanesinden tahliye edilir; dört yıllık hapishane sürecinden daha da bilenmiş bir Müslüman devrimci olarak çıkan Mahmelbaf, sinema kariyerinin başladığı 1981 yılına dek tüm varlığıyla İslam Devrimi'ne ve ideallerine hizmet edecektir. Tahliyesinin hemen ertesinde Fatıma Meşkini ile evlenir ve devrim yolunda yazılar yazmaya ve savaşmaya başlar; bir yıl sonra ilk kızları Semire (Zeyneb) dünyaya gelir. Bu esnada, Ocak-Şubat 1979'da, yaşıtı hiçbir İranlının hayal bile edemeyeceği sahneler olan, Şah'ın İran'dan kaçışına ve Ayetullah Humeyni'nin muzaffer bir komutan edasıyla ülkeye geri dönüşüne tanıklık ederler. Geri dönüşünün üzerinden daha bir hafta geçmeden Mehdi Bezirgan'ı geçiş dönemi hükümetinin başbakanı olarak atadıktan sonra, Humeyni, yine bir haftadan az bir süre içerisinde Pehlevi monarşisinden geri kalan son unsurları da –Bahtiyar hükümeti– istifaya ve kendilerini tasfiyeye mecbur eder. Mart ayının sonlarına gelindiğinde, Humeyni, milyonlarca İranlıyı sandık başına toplayıp, İslam Cumhuriyeti'ne kayıtsız şartsız desteklerini arkasına almıştır bile. Bu süreçte Mahmelbaf da, laik solcu ve liberallerin, devrimin *ancien régime*'le özdeşleştirilen tüm çürümüşlükleri kategorik olarak

mahkûm etmek suretiyle İslamileştirilmesine karşı koymadaki başarısızlıklarına tanıklık etmiş olsa gerek.

1979 yazına gelindiğinde, İslam Cumhuriyeti Anayasası taslağı kaleme alınmaya başlamıştır bile; nihai taslak metni Kasım ayında patlak veren Amerikan Rehine Krizi'nin tozu dumanı altında onaylanacaktır. Ertesi yıl İran'da bir İslam Cumhuriyeti kök salar ve Mahmelbaf coşkulu yazıları ve faaliyetleriyle bu cumhuriyetin hizmetine girer. Eylül ayında, devrimin İslamileştirilmesi süreci daha şiddetli ve kanlı bir aşamaya girer. Irak'la girilen yıkıcı savaş, İslam Devrimi'ni İran siyaset kültürünün tayin edici momenti olarak pekiştirmiş en kalıcı eylemliliktir. Savaşın birinci yılına girildiğinde, Mahmelbafların oğlu Meytam (Eyyub) doğar. Ertesi yıl –İslam Devrimi'nin üçüncü yılı– Mahmelbaf inancının emrinde, adanmış bir ideolog olarak kamera arkasındaki yerini alır.

17 yaşında isyankârlığa varan bir radikalliğe erişmişken dört yılını Pehlevi zindanlarında geçiren, ardından bir dört yıl da İslam Cumhuriyeti'nde devrimci faaliyetette bulunduktan sonra, 25 yaşında ilk uzun metrajlı filmini çekmek üzere kamera arkasına geçtiği hayatının bu dönüm noktasında Mahmelbaf, engin bir devrimci tecrübe edinmiş bulunmaktadır.

1981'de sinema kariyerine başladığı sırada Mahmelbaf, yaratıcı fikirlerini devrimin hizmetine sokmak gibi kusursuz bir ülküye sahip bir ideolog hüviyetindedir. İlk dönem sinema faaliyetlerinde –*Başkasının Ölümü*'nü ve *Altıncı Adam*'ı kaleme alması, *Nasuh'un Tövbesi* (1982), *İki Görmeyen Göz* ve *Altıncı Adam*'ın sinema uyarlaması *Sığınak Peşinde*'nin (1983) yönetmenliği– tamamıyla iktidara gelmesine emek vermiş olduğu teokrasinin metafizik temellerini güçlendirme gayesindedir.

Dolayısıyla Mahmelbaf'ın sanata yönelimi –genel olduğu kadar da deneysel– İslam Devrimi'ne ideolojik adanmışlığının tabii bir sürekliliğidir. Artık siyaseten başarısını tescillemişken, devrimin elde ettiği başarıları *ancien régime*'in kültürel güçlerinin tehdidi altında görür. Bu yüzden de, sanatçılık kariyerinin başlangıcında, İslami olmayan sanat biçiminin devrim karşıtı kullanımına mani olmak suretiyle devrimin kültürel vitrinini güçlendirme gayesini gü-

der. Devrimin ilk zamanlarında İran Ulusal Radyosu personeline katılır ve genç İslam Cumhuriyeti'nin propaganda aygıtının bir parçası olur. Çok geçmeden, sonradan İslami Propaganda Teşkilatı Sanat Merkezi adını alacak olan İslami Düşünce ve Sanat Merkezi'ne katılır. İdeolojik kavramları sanatsal dışavurumlara çevirme işini üstlenerek buranın başideologu konumuna gelir.

Mahmelbaf, var gücüyle devrim öncesi sanatı genel olarak –özelde de sinemayı– mahkûm eder. Hedef tahtasının odağında, kategorik olarak "habis" monarşiyle özdeşleştirdiği ve hatta halk huzurunda yargılanmaları talebinde bulunduğu laik sanatçı ve film yapımcıları yer alır. İnsanların devrim sürecinde sinema salonlarını ateşe vermelerinin devrim öncesi sanatı kategorik olarak mahkûm edişlerinin bir dışavurumu olduğuna inanmaktadır. Mahmelbaf, devrimci dindarlığın yükümlülüklerini yerine getiremeyen kim varsa içgüdüsel olarak dışlamak suretiyle, "Müslüman bir sanatçı" olarak anılma arzusundadır. Bu noktada, dünyaya net bir biçimde İyi-Kötü penceresinden bakan, kategorik, empatik, Manici bir kanıya sahiptir. İslam'dan olan iyidir, İslam'dan olmayan kötüdür; şu sözü ettiği kayıtlardadır: "En vasıfsız Müslüman yönetmen veya aktörün ayaklarına paspas olurum da, Müslüman olmayan bir sanatçıyla ortak iş yapmam."[210]

Bu dönemde, "İslami Sanat"ın doğasına dair kuramsal bir açıklama bulunmadığına inanan Mahmelbaf, tek başına bu nevi bir açıklama yaratmaya girişir. "İslami Sanat"ın doğası ve düzeni üzerine kısa öyküler, romanlar, tiyatro oyunları, senaryolar ve hatta eleştirel denemeler, yeniden inşası üzerine de yorumlar kaleme alır. Mahmelbaf'a göre, İslam bu aşamada kategorik bir zorunluluktur, bir doğrusu ve felsefesi vardır ve "İslami Sanat" da bu doğruyu ve felsefeyi aksettirmelidir. Öfke doludur ve sanat, felsefe veya popüler mühtedilerin en basit vaazlarının ve hapiste okuma fırsatı bulduklarının ötesinde İslam öğretisi hususlarında dahi kıt bilgiye sahiptir. Ne skolastik ne de modern eğitimde formel veya in-

210 Golam Heydari, *Muarrifi ve Nakd-e Film-ha-ye Muhsin Mahmelbaf*, Tahran: Espark Yayınları, 1372/1993, s. 26.

formel bir tahsile sahip değildir ve Farsça dışında bir dil bilmemektedir. Ve buna rağmen, mutlak bir inançla, mutlakiyetçi eğilimlerle ve Pehlevi rejim hizmetinde eserler vermiş sanatçılara karşı her daim kinle dolu olarak doymak bilmezcesine Farsça okuyup yazmaktadır. *Mukaddeme-i ber Hüner-i İslami* (*İslami Sanata Giriş*) adlı eserinde, "sanat"ın İslam bağlamında doğasının ve işlevinin muhtevasının kesin olarak ne olması gerektiğine yeni ve devrimci bir tanım getirme arayışındadır. Bu dönemdeki yazını banalliğin sınırlarında bir sıradanlık arz etmektedir. Fakat içinde bir yerlerde, İslami ideolojiye körü körüne adanmışlığının bırakın irdelemeyi, dile getirmekten bile sakındığı bir şeyin amansızca peşinden gitme dürtüsü vardır.

Mahmelbaf'ın sinema kariyeri devrimci ideallere çılgıncasına bir dinsel saplantı bağlamında başlar. Bu süreçte ne tür filmler çekilmektedir? 1980'de İran filmleri ekseriyetle ve belli sebeplerle yalnızca devrimci ve dini temaları işlemektedir. Yılın tipik filmlerinden Taki Keyvan Salahşur'un *Minu'ya Doğru Uçmak*'ında, siyasi faaliyetlerinden ötürü işinden kovulmuş bir işçinin akıbeti işlenmektedir. Kahraman en sonunda bir kitapçıda çalışmaya başlar, ardından da devrimci olur. 1980'in tipik filmlerine bir diğer örnek de, feodal bir toprak ağasının mezalimini anlatan Rıza Sefai'nin *Ayaklanma*'sıdır. *Kan Yağmuru*'nda Emir Kavidel, Şah'ın ordusundan üç askerin devrimci hareket saflarına katılmasının hikâyesini anlatır. Asgar Biçare'nin *Canlı Vesika*'sı, Rıza Şah'tan İslam Devrimi'ne çağdaş İran tarihini masaya yatırmaktadır. *Çok Yaşa*'da Hüsrev Sinayi, bir ailenin yanına sığınıp sonradan aile fertlerini devrim saflarına katan bir devrimcinin hikâyesini anlatmaktadır. Ekber Sadıki'nin *Şeytan*'ında, *taziye* leitmotifleri çağdaş bir İyi-Kötü eleştirisine uyarlanmaktadır. Aman Mantıki, *İslam'ın Askeri* filminde, Müslüman bir devrimci ile bir SAVAK mensubunun kızı arasında geçen aşk hikâyesini keşfe çıkmaktadır.

Mahmelbaf bu nefsi köreltme sinemasının dışında yer almaz. Menuçehr Hakkaniperest'in Mahmelbaf'ın bir tiyatro eserinden uyarladığı ilk uzun metrajlı filmi *Mazeret* (1981), genç ideoloğun zihnini meşgul eden meseleleri yansıtmaktadır. Muhammed Rıza

Şah devrinde, bir şehirli gerilla örgütü Amerikalı bir diplomata suikast düzenler ve başkentte bir dizi patlama tertipler. Gerillalardan ikisi arasındaki anlaşmazlık ve ölümle son bulan akıbetleri, klişelerle yüklü bir amaç aracı mazur gösterir mi tartışması etrafında odaklanmaktadır. Ali ve Behruz karakterleri yıkıcı devrimci faaliyetin politik gündeminin iki zıt kutbunu temsil etmektedir. Ali, sonunda yalnızca kendilerini ele geçirmek için yollanmış SAVAK ajanlarını değil Behruz'u da öldürür. Senaryolarını Mahmelbaf'ın kaleme aldığı ve yönetmenliklerini Muhammed Rıza Hünermend'in yaptığı *Kale İçinde Kale*'de (1982) ve *Başkasının Ölümü*'nde ufak da olsa bir değişiklik görmekteyiz. *Başkasının Ölümü*'nde, Bergmanvari bir görünürlük kazandırılan Ölüm vasıtasıyla büyük bir askerî harekâtın eşiğindeki bir general suçlarla dolu geçmişiyle yüzleşmeye zorlanarak, kötülüğün doğası masaya yatırılmaktadır. Bu noktada, Mahmelbaf'ın zihni her türden politik tercihin ahlakiliği meselesiyle meşguldür. Burada Mahmelbaf'ı daha ziyade kendi kendisiyle bir imtihan içerisinde görürüz. Zihni hâlâ hapishanede, ruhu devrimci kalkışmanın rüzgârında, tutkuları önüne serili gördüğü sonsuz fırsatların aydınlığındadır. Nasıl film ve kurguda saklı olanaklara tutkulu saplantısının kendisini nereye götüreceğinden emin değilse, sinema kültüründen de o kadar bihaberdir. Hâlâ Ölüm ve Kader üzerine sığ ideolojik arayışların içerisindedir. Bu arayışın en yoğun momentlerinin ürünü *Başkasının Ölümü* savaş karşıtı bir düşünceye vesile olmuştur. Ancak tıpkı kendi ideolojik sınırlamalarının, kanaatlerinin ve kesinliklerinin sığınağına hapsolup kalmış filmdeki general gibi, Mahmelbaf da hâlâ gözü hiçbir şeyi göremeyecek denli ham, sığ ve görsel bir kakofoni içerisindedir. Bu noktadaki başlıca problemi, kendisinin dahi tam manasıyla tarif edemediği alt üst olmuş ideolojik hayal dünyasının bir uydurması olan "İslami bir sinema"nın peşinden savrulup durmasıdır. "İslami bir sinema"nın devrimci ve anti-laik olması gerektiğinin bilincindedir. Fakat bunlar olumsuz unsurlardır. Bu sinemanın olumlu manada kesinkes ne olması gerektiğine dair ne kendisi ne de devrimci yandaşları en ufak bir ipucuna sahip değildirler. Fakat tüm bu devasa boşluğun altında kıvrım kıvrım kıvra-

nan bir zekâ gizlidir. Mahmelbaf'ın yaratıcı bedeni bir büyünün esiridir. Ne olduğunu bilmese de, onun hizmetindedir.

1981 -*Mazeret*'in yapıldığı yıl- hiç de alelade bir yıl değildir. 19 Ocak günü, Amerikan rehine krizi en nihayet son bulur. İran-Irak savaşı kızışmaktadır. 1 Haziran günü Beni-Sadr'ın muhasara altındaki cumhurbaşkanlığı son bulur ve Sadr can havliyle kayıplara karışır. Başkanlığına muhalif din uleması, Sadr'ın savaşı idaresini hatalı bulmuştur. Halkın Mücahitleri örgütü, İslam Cumhuriyeti'nde terör estirmektedir: 27 Haziran günü, dönemin Yüksek Konsey üyesi ve geleceğin cumhurbaşkanı ve Dinî Lideri Ali Hamaney'e yönelik sağ kolunun sakat kalmasına yol açan suikast girişimi, İslam Cumhuriyeti'ne karşı muhalefetin Halkın Mücahitleri örgütü önderliğinde dimdik ayakta olduğunu bildiren apaçık bir ikaz sinyalidir. Ertesi gün, İslami Cumhuriyet Partisi'nin merkez binasını havaya uçururlar; ölenler arasında Yüksek Mahkeme Başkanı Ayetullah Beheşti de yer almaktadır. Halkın Mücahitleri örgütüne yönelik kitlesel bir operasyona girişilir. Uluslararası Af Örgütü mahreçli haberlere göre binlerce İranlı muhtelif karşı-devrimcilik suçlarından idam edilir. 30 Ağustos günü başkentte düzenlenen bir diğer bombalı saldırıda, yeni seçilmiş cumhurbaşkanı Muhammed Ali Recai ve başbakanı Muhammed Cevad Bahonar da can verirler. Tahran ve diğer büyük şehirler bir terör dalgasının esiridir. Yüzlerce İranlı bombalı saldırılarda ve idamlarda, binlercesi de savaş meydanlarında can vermektedir. Büyük şehirler gıda kıtlığı içindedir. Tren istasyonlarında, büyük mağazalarda birbirini ardına patlayan bombalarla sivil halkta zerre güvenlik hissi kalmamıştır. İslami giyim kuşam kaideleri Tahran'ı Calvin'in Cenevre'sine çevirmiştir. Kadınlar ve dinî azınlıklar bu ortamın başlıca kurbanları arasındadır. Ekim ayına gelindiğinde, Humeyni cumhurbaşkanı, Mir Hüseyin Müsavi de başbakan olur, ama ufukta huzurdan eser yoktur.

Bu koşullarda ne tür filmler yapılıyordu? Fesatçı toprak ağaları, zalim SAVAK ajanları ve ahlaksız ordu mensupları genellikle genç devrimcilerle ve dinibütün Müslümanlarla vuruşturulmaktadır. Kıdemli aktör Pervez Fennizade'nin rol aldığı, Muhammed Ba-



Muhsin Mahmelbaf'm, annesi Esmat Campur'a da rol verdiği *Nasuh'un Tövbesi* (1982).

kır Hüsrevi'nin *İdamlık*'ı (1981), örneğin, banknotlar üzerindeki Şah resmine kurşun sıkan bir adamın SAVAK'ı, CIA'yı ve MOSSAD'ı birden kandırmasını konu alan kaba bir güldürüdür. Hüseyin Ağa Kerimi'nin *Amerika Yok Oldu*'sunda (1981) Amerika'nın bölgedeki sömürgeci emellerinin izi sürülmektedir. Ekber Sadıki'nin *Kuşatma Altında*'sında (1981), devrimci hareket saflarına katılmış bir oğlu hariç ailesinin tüm fertleri monarşi yanlısı olan Şah'ın ordusundan bir asker resmedilmektedir. İslam Devrimi'nin kabına sığmaz ruhu dur durak bilmemektedir.

Mahmelbaf da film yapımcılığının İslami evresinin derinliklerindedir. *Nasuh'un Tövbesi*'nin Dickens'in *Noel İlahisi*'ndeki Scrooge'u andıran banka çalışanı kahramanı Lutf Ali Han öldüğü sanılırken ölüm döşeğinden kalkar ve yardımsever dostu Us Yahya'nın rehberliğinde geçmişindeki kötülüklerin telafisine girişir. İki devrimci, Ayetullah Mutahhari ve Ayetullah Dastgeyb'in yazılarından uyarlama senaryosuyla, *Nasuh'un Tövbesi*'nde Lutf Ali Han şahsında İslami ahlak öğretisinin özü hikâye edilmektedir. Ana tema, Ali Han'ın, dostlarının ve yakınlarının bulunduğu bir topluluğun

arasına katılıp, kendilerinden af dilediği an üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu esnada, oğullarından bir tanesi ve damadı mallarının üzerine konma peşindedir. İmdadına ömrünü devrim davasına ve ardından çıkan savaşa adamış olan diğer oğlu yetişir. Film, bu noktadan sonra günahlardan nihai bir arınmanın güçlüğünü sorgulamaya yönelir. Mahmelbaf, önceki filmlerinde de olduğu gibi her karede bir vaiz edasındadır. Hâlâ hapishanede ahlaksız bir yaşama ve bilhassa da laik entelektüellere karşı içinde biriktirmiş olduğu öfkenin tesirindedir. Sineması didaktik, görsel dili nasihat yüklü, tutumu ahlakçıdır. İran kültürel kimliğinin topyekûn yeniden şekillenmekte olduğu ahlaki bir momente liderlik ettiği hissindedir.

Mahmelbaf'ın buradaki saf duyguculuğu siyasi ve dinî kaygılarıyla örtüşmektedir. *Nasuh'un Tövbesi*'nde henüz olgunlaşmamış ahlakçılığını sınamaktadır. Zorbalığa karşı direnişe geçmek üzere vakitsiz bir siyasallaşma içindedir. Hedefi doğru bellemişse de, en ufak bir tarih bilincinden yoksun olan siyasi idraki görülmemiş derecede çocuksu ve idealisttir. Güvenli bir ahlaki yargıya varabilmesinin zemini olarak din onun için âdeta bir sığınaktır. Mahmelbaf'ın en eski dinî duyarlılıklarında sinema yasaklı konumdadır. Sinemadan bir tabuymuşçasına korkmuştur. Sinemaya, çamur atarak, itip kakarak, ahlaki değerlerini haykırarak, ilk anda ilgiyle karışık bir korku duyulan bir tehlike karşısında peygamber hadislerinin ve diğer ilahî sözlerin söylenmesi gibi, ezberindeki Kuran surelerini okuyarak yaklaşır. Mahmelbaf için "Sinema", hem korkulan hem de arzulanan klasik bir yasak zevk vakasıdır.

Görüldüğü üzere, Mahmelbaf'ın sinemayla yakınlaşması, Müslüman Hacıların ibadetlerinin bir parçası olan Şeytan taşlamasını çağrıştırmaktadır; taşı ne denli şiddetle atıyorlarsa, geçmişteki amellerinden dolayı kendilerini o denli günahkâr hissettikleri içindir. Mahmelbaf'ın ilk eseri de, bir bakıma içindeki kuruntuların, korkuların, umutların ve tutkuların şeytani güçlerinden arınma ayinidir. Ömrünü adil bir "İslami" toplum uğruna vakfetmiş 25 yaşındaki yönetmen artık dindar bir hayatın ahlakiliği hakkında ahkâm kesmektedir. Elindeki bu sinematik araç Mahmelbaf'ı kendin-

den geçirir. Ama tıpkı bir uyurgezer gibi, iradedışı bir çekim içindedir. Bu iç karartıcı bayağılığın, bu beyhude dindarlık kutsamasının derinliklerinde için için bir şeyler kaynamaktadır. Şurası bir gerçek ki, *Boykot*'a (1985) dek tüm bu ilk dönem filmleri kaldırılıp çöpe atılsa da, Mahmelbaf'ın parlak sinema kariyerinden hiçbir şey kaybolmuş olmaz. Ancak içlerinde aralarındaki sürekli ilintiyi doğrulayan yığınla arşivlik bulgu bulunmaktadır. *Nasuh'un Tövbesi*'nin kötü adamı Lutf Ali Han, Mahmelbaf'ın daha derinlere inip, sanatına daha bir ciddiyetle eğilebilmesi için öncelikle kendi yaratıcı hayal gücünden söküp atmaya mecbur olduğu şeytani bir karakterdir. Bu nevi karakterler, herhangi bir eleştirmenden daha çok, bizzat Mahmelbaf'ın kendisine boş, sığ, yalın ve beyhude gözükmektedir. Yine de bunlar yaratıcı bünyesinin bağrında büyüyen sancıların birer emaresidir.

1982'de, Mahmelbaf *Nasuh'un Tövbesi*'ni yaparken İran'da neler olmaktadır? Ne tür bir seyirci kitlesinin bu filmleri izlemeye gitmeleri beklenmektedir? İranlılar biner biner savaş meydanlarında, devrimcilerin idam sehpalarında ve karşı devrimci suikastlarda can vermektedir. BM özel elçisi Olof Palme'nin savaşı sona erdirme girişimleri boşa çıkmıştır. Eski Dışişleri Bakanı Sadık Kutbizade'nin Humeyni'ye suikast ve İslam Cumhuriyeti'ni yıkma girişiminde bulunmaktan 10 Nisan günü tutuklanıp 14 Ağustos günü idam edilmesi, yeni ve daha acımasız bir terör dalgasının başladığının habercisidir. Haziran ayı, İran hükümetinin Irak'la barış yapmak için bir fırsatı kaçırmasına sahne olur. İnsan hakları ihlalleri o denli dizginlerinden boşanmış bir hal alır ki, Aralık ayına gelindiğinde bizzat Humeyni yetkilerin kötüye kullanılmaması yönünde bir ihtarname yayınlamak durumunda kalır.

1982 sinema için de kayıp bir yıldır. Beyzayi, son Sasani kralının Arap akınlarından evvelki son günlerini anlattığı *Yezgird'in Ölümü*'nü (1981) çeker, ama İran'ın tarihsel mitolojilerini bir antikacı titizliğinde çözümlemesi dönemin kaba şiddet dalgası içerisinde kaynayıp gider. Hasan Hidayet, yüzyılın başlarında İran'ın kuzeyindeki devrimci bir lider olan Molla Mirza Kuçek Han Cengeli'yi konu alan *Orman Habercisi*'ni çeker (1982). Ali Hatemi, İran'ın ilk

ABD büyükelçisini ve bu kişinin delirmesini hikâye ettiği *Hacı Washington*'u (1982) çeker. Nasır Muhammedi'nin *Müptelalar*'ı (1982) İran gençliğinin İran-Irak savaşındaki fedakârlıklarının izin süren ilk filmlerden birisidir. Zaman, madden ve manen, gerçeklik ve kurgu birbirlerinden kopuk haldedir.

İki Görmeyen Göz'de Mahmelbaf, hâlâ kıpır kıpır hayal gücünü mesken tutmuş şeytanları kovmaya devam etmektedir. Ahkâm kesici öfkesinin şimdiki hedefleri solcu bir öğretmen ve açgözlü bir tüccardır: öğretmen ilke yoksunu, tüccar insanlıkdışı iki tiptir. Kurtuluş, adları kabaca Mahmelbaf'ın temsil etmelerini istediği şeyleri çağrıştıran Meşhedi İman ve Seyyid Abdullah adlarında iki dindar Müslümandan gelir. *İki Görmeyen Göz*'deki püriten duyarlık, Mahmelbaf'ın bu dönemde sıkça tekrarladığı, baş hedefi "Şeytani" (*takuti*) olarak reddettiği Beyzayi olan laik film yapımcılarıyla "uzak çekim görüntü"de bile bir arada yer almak istemem sözündeki kadar belirgindir. O dönemde *takuti*, kategorik, kapsamlı, küfür kabilinden, laiklik karşıtı bir tabirdir. *İki Görmeyen Göz*'ün gösterime girdiği 1983'te İslam Cumhuriyeti büyük çaplı bir anti-komünist kampanya başlatır. Tudeh Partisi liderleri tutuklanır ve itibarları ellerinden alınır. Sovyetler Birliği'yle ilişkiler bozulur. Bu esnada Irak'la savaş hali devam etmektedir ve BM ile İslam ülkelerinin barış girişimlerinden somut bir sonuç alınamamaktadır. 23 Ekim günü, Beyrut'taki bir ABD deniz piyade karargâhındaki patlama ABD-İran ilişkilerini daha da kötüleştirir. Bölgedeki kargaşayı arttıracağı gibi, İslam Cumhuriyeti'nin askerî gücünü de iyice zaptedilmez hale getirecek olası bir İran galibiyetinin korkusuyla, hem Fransa hem de ABD, Irak'a askerî yardım kesesinin ağzını iyice açarlar. Dört bir yandan kuşatılmış haldeki İslam Cumhuriyeti de, gerçek ve uydurma düşmanlarına "*takuti*" karakterler atfetmeyi kendinde hak görür. Bu dönemin sinemasında daha fazla savaş filmine, daha fazla SAVAK vahşeti sahnelerine, daha fazla sahtekâr toprak ağası ve zengin, Amerikan yanlısı karşı-devrimci tiplerine rastlarız.

Sığınak Peşinde, derhal bir çare bulamamış olması halinde katbekat ölümcül bir sine-mistisizm vakasına çevirmiş olabilecek biçimsel ama biçimsiz bir mistisizmin emarelerini göstermesi bakı-

mından Mahmelbaf'ın ilk filmleri arasında en feci olanıdır. Filmde toplumsal görünümü tümüyle terk eden Mahmelbaf, "Akil Adam" diye tabir ettiği –Orta Çağ sonlarında Meclisi'nin kaleminden çıkma dini bir metin olan *Bahar el-Envar* ile çağdaş Müslüman devrimci Ayetullah Dastgeyb'in bir metnini temel alan bir senaryo dahilinde– Kötü'nün doğasını tetkik için inşa ettiği uçsuz bucaksız ve içi boş bir soyutlamaya meyleder. Beş "Akil Adam" –her faninin korkudan betini benzini attıracak denli dehşet verici bir nosyon– her biri Şehevi Ruh'un tuzaklarını tahrik eden beş yakınsak bölümde Kötü'yle yüzleşir. İlk dört yüzleşmeden Şeytan galip çıkar; ancak beşinci ve sonuncu yüzleşmede, İnsan, Saflık mertebesine ulaşmış olmakla ifade bulan nihai bir zafere ulaşır. Şehevi ruhlarına karşı kurtuluş ve zafer arayışlarında, bu beş Akil Adam, ıssız ve gizemli bir Ada'ya sığınırlar. Şeytani tahrikler burada da yakalarını bırakmaz ve dört tanesi bu tuzaklara yenik düşer: biri deniz suyu içerek can verir, ikincisi suda boğulur, üçüncüsü kendisini asar, dördüncüsüyse kendi kurduğu tuzağa düşer. Beşinci ve sonuncusu, yegâne kurtuluş yolunu, Allah'a sığınmayı keşfeder.

Sığınak Peşinde'nin 1983'ün İran'ında yaratmış olduğu tesiri düşünmek dahi ürkütücüdür. Humeyni'nin tüyler ürpertici püritenizmi altında şehit menkıbelerinin mistisizmine boğulmuş bir kültürle birlikte, tüm şiddetiyle süren savaş binlerce İran gencini öğütürken, bu korkunç metafizik "Kötülüğün Doğası" izahatı bizatihi kötülüğün şahikasıdır. Beş isimsiz, şekilsiz, karaktersiz Adam bir tekneye doluşup Hiçliğin ortasındaki bir Ada'ya yelken açarlar. Dördü Şeytan'la savaşlarında can verir; beşincisi Dürüstlük ve İyilik'le hayatta kalır. Mahmelbaf'ın Manici zihni hâlâ dünyayı mukadder ve kozmik bir savaş halindeki şekilsiz bir Kötü ile acılı bir İyi olarak ikiye bölme uğraşındadır. Film, Mahmelbaf'ın o dönemki hayal gücünün derinliklerine ışık tutmaktadır. Bu denli kötücül bir katastroftan sağ salim çıkabilmiş olması azımsanmayacak bir mucizedir. Fakat bu katastroflar yalnızca kendisinin eseri değildir. Bunlar, biz İranlıların çağlar boyu yakasını bırakmayan zihinsel bir arazın kültürel sicil kütüğüdür. Mahmelbaf'ın bu zihinsel arazlara, bu psikopatolojik gerçekle yüzleşebilme acizliğine kattığı yeni bir başlangıç,

taze, radikal bir çağdaşlıktır. *Sığınak Peşinde*'nin sahte İncil/Kuran anlatılarındaki sersemletici antropofobi filmi tek kelimeyle seyredilmez kılmaktadır.

Yine de yaratıcı hayal gücü kendisini "İslam" felsefesinde cennet ve dünya dışında düşlenebilecek başka şeyler de olduğu görkemli çıkarımına götürmeden evvel, hayırlı elle tutulur kuşkular zirvesine erişene dek Mahmelbaf'ın bu hükümsüz kesinlikler vadisinden geçmesi gerekmiştir. Bütün o felç edici soyutlamalarıyla *Sığınak Peşinde*'de Mahmelbaf'ı hâlâ kendisi gibi tarihsel etkinlikleri dahilinde Şeytani güçlerin doğasıyla meşgul bir tür ahlaki bir ilahiyat peşinde görürüz. Burada Şehevi Ruh ile Mahmelbaf'ın insanın özünde bulunduğuna inandığı İyilik arasında, daimi olduğu kadar şeklen değişken bir mücadele vardır. İyi'nin Kötü'ye karşı zaferinin nihailiği, İyi'nin Kötü karşısındaki hiçbir zaferinin nihai olmayacağı gibi neredeyse ironik (ama asla dillendirilmeyen) bir telkinle bıçak gibi kesiliverir. Hiç kuşkusuz, İyi ile Kötü'nün çatallanmasında Mahmelbaf'ın ahlaki hayal gücünde hâlâ faal haldeki Manici determinizm mevcuttur. Doğru üzerine çeşitli ideolojik iddialar türetme çabası içerisinde, zihnen hâlâ hapishanededir. Buna karşılık, bilfiil ikilinin doğalarını yansıtmakla uğraşmasından, İyi ve Kötü'nün toplumsal tiplerinin kategorik tarifinin ötesine geçtiğinin emarelerini gözlemleyebiliriz. Mahmelbaf'ın sinematik taliminin bu evresinde bir o kadar belirgin olan bir diğer unsur ise, İyi ile Kötü'nün olabilirlikleri arasındaki diyalektik bir karşıtlığın tezahüründe insana –zımnen de olsa– faal bir etkinlik, destekleyici bir rol atfetmesidir.

Hapishane defterlerinde Gramsci, Guicciardini'den şu alıntıda bulunur: "bir devletin yaşaması için mutlak ihtiyacı olan iki şey vardır: ordu ve din."[211] Sözlerine şöyle devam eder: "Bu formül, daha yumuşak başka birçok formüle dönüştürülebilir: güç ve rıza, cebir ve ikna, devlet ve Kilise, politik toplum ve sivil toplum, siyaset ve ahlak."[212] Mahmelbaf'ın ilk dönem filmlerinde muhakeme edi-

211 Antonio Gramsci, *Further Selections from the Prison Notebooks*, çev. ve ed. Derek Boothman, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, s. 17.

212 Gramsci, *Further Selections*..., s. 17.

len, post/kolonyal içermeleri dahilinde Modernite fikridir. Devrimci eğiliminin ideolojik bağlamını açığa vuran Orta Çağdan kalma bir dogmatizme tutsak düşen Mahmelbaf acımasızca elinden alınmış gençliğinin intikamını alırcasına ahlak dersleri ve vaazlar verir. İslam Devrimi'nin siyasi düşmanlarına karşı askerî başarısından emin bir halde pusulasını devrimin dinî hakikatine sanatsal bir açılım kazandırmaya çevirir. Ancak buradaki pürüz, genç Mahmelbaf'ın filmleri, açıkça göze batan tüm o kaba ahkâm kesişlerle, İslam Cumhuriyeti'nin propaganda aygıtının değirmenine su taşıyan tüm politik ve fanatik kullanımlarla birlikte, doğru, ahlak, inanç, toplumsal adanmışlık gibi prensiplere kafa yorduğuna işaret etmektedirler. Ortaya çıkan netice ilk anda İslam Cumhuriyeti'nin propaganda aygıtına ideolojik bir nema sağlamasına karşın, tam da içinde barındırdığı yaratıcı bilincin bağrında yatan metafizik iddiayı muazzam bir aşınmaya uğratır. Ne kendisinin ne de ideolojik yandaşlarının bilmediği şey, Mahmelbaf'ın surların içine sızmış bir Truva Atı olduğudur.

Kader Anı

Mahmelbaf'ın kolonyal egemenliğe karşı ideolojik direnişin ta en derinlerinden yükselişi, sanatını Teknolojik Modernite'de içkin tehlikeyle pekiştirmiştir. Yaratıcı kariyerine başladığında sanatsal faaliyeti zulme karşı isyanının bir uzantısından ibaret görmekten kendisini alamaz. Ali Şeriati gibi üstatlarıyla beraber bu kavşak noktasında vakıf olamadığı şey, sömürgeciliğe karşı her türlü ideolojik direnişin özünde sömürgeci bir tabiat barındırdığıdır. Bunun neticesi, egemen politik kültürü hükümsüz ve hükümünü yitirmekte olan kesinliklerle kendini belli eden bir nefsi köreltme ve soyutlama çılgınlığına boğan, felç edici bir sine-mistisizm türünün üretimidir. Mahmelbaf sinemasının bu ilk dönemi kadar karanlık bir manzara olarak, Mahmelbaf'ı sistemli bir biçimde ideolojik şeytanlarından arınma çabası içinde görürüz. Sanki kendisinde ne denli devasa bir boşluk yarattıklarını görmek için onları yaratıcı bedeninden söküp beyaz perdeye aksettirmek zorunda gibidir. Bu

yüzdendir ki bahis konusu filmlerle acılarını dindirir. Ne denli zehirliyseler o denli tedavi edicidirler. Mahmelbaf'ın ve genelde milletinin içinde yaşadıkları ve öldükleri *tehlikenin* devası, kimyasal panzehiri, tedavi edici ilacı yine kendisindedir.

Görüldüğü üzere, "İslami Sinema"nın kaderi "İslami İdeoloji"ninkiyle iç içedir. Her ikisi de insanlık tarihinde eşine rastlanmamış bir fenomenin ağır basan mantığına ayak uydurma yetisinden yoksun, Teknolojik Modernite'nin hücumlarına sömürge alaşımlı tepkilerdir. Buna karşılık, kader ânı, *kendinden menkul* bir fenomen olarak sanatın gerçekliğinin ideologu esir alıp, direniş mevzini salt *politikten* kuvvetle *şiirsele* döndürmesiyle gelir. Mahmelbaf, Kapitalist Modernite projesinin sömürgeci yayılımında içkin koruyucu gücü hissetmiştir. Pek tabii ki, geçişi özellikle mutasyon bağlamında kavramış değildir. Ama kilit faktör sürekli olarak icraatlarından yana iflah olmaz bir tatminsizliğin tahriki altında olmasıdır. Böylelikle, *tehlikenin* kalbinden, bir halkın sömürü sürecinde sömürgeciliğe karşı bir direniş ideolojisine yoğrulmuş kadim inancından, ilk olarak, Müslüman ideologun fiilen sömürge alaşımlı kimliğinde gizli öznelliğini özgürleştirici bir istikamette ortaya çıkartan bir sanat dalı, İslami sinema türer. Aşırı estetikleştirmeye karşı direniş, bunu temin edemeyecek konumda olan post/kolonyal şiirselliğin doğasında mevcuttur. Mahmelbaf'ın sanatının gücü İslam'ın sömürgeciliğe karşı ideolojik tepkisinin bağrından beslenmesidir. Bu sanat, *tehlikesine* daha yakın bir konumdadır.

Mahmelbaf, bugün sinemasında doruğa ulaşmış konumda olan şiirsel *koruyucu* güce erişebilmek için bu *tehlikenin* içinden geçmek zorunda kalır. Sine-mistisizmin tehlikesi Mahmelbaf'la veya "İslami bir sinema" varsayımlarıyla sınırlı değildir. İşin gerçeği, özcü mistisizme tarihsel bir saplanış çok daha yaygın düşülen bir tuzaktır. İran'ın daha deneyimli ve maharetli film yapımcıları dahi istisnasız bu tuzağa düşmüş ve kurtulabilen de olmamıştır. En çarpıcı örnek, en sonuncusu *Armut Ağacı* (1998) olan yakın dönem filmlerinde sinematik mistisizmin cazibesine kapılmanın yıkıcı tezahürlerini sergileyen Daryuş Mehrcuyi'dir. Buna karşılık, Mahmelbaf ve Mehrcuyi arasındaki can alıcı fark, Mahmelbaf sinema kariyerine sinema-

tik-mistisizmin bu kaçınılmaz acısıyla başlayıp kısa zamanda kendini kurtarabilmişken, Mehrcuyi'nin sağsalim götürdüğü parlak sinema kariyerinin son durağında bu illete tutulmuş olmasıdır.

Sanat alanında rotanın metafiziğe çevrilmesinin baş sorumlusu, alaşımı itibariyle çoksesli bir toplumun kalabalık bir ekibin önderliğinde ideolojik manada İslamileştirilmesi biçiminde tezahür eden devrimdir. Mahmelbaf, ideolojik olarak bir mistik inanışlar metafiziğinde hayat bulup adım adım sanatının estetik gerçekliklerinin kendisini özerk bir yargıya vardırmasına müsaade ederken, bahis konusu çokseslilik içinde hayat bulan Mehrcuyi ise adım adım artık muzaffer bir teokrasinin mutlak desteğini de arkasına almış mistik olanın ezici otoritesine tabidir. Mehrcuyi'nin en iyi filmleri, en mükemmel İranlı oyun yazarlarından Seyyid Gulam Hüseyin'le yakın işbirliğinin ürünüdürler. Seyyid'de devrim ertesinde başgösterip 1985'te kendisini bile bile içkiden öldürene dek süren intihar eğilimleri, Mehrcuyi'yi ahlaken ve psikolojik olarak yıkıma uğratır. Mehrcuyi'nin Seyyid'in ölümünden sonraki filmlerinin büyük çoğunluğu asla üzerinden atamayacağı kaderci bir mistisizme eğilimlidir. Mehrcuyi vakası, Fars mistisizminin yaratıcı sanatçılar üzerinde ne denli tesirli olabildiğine apaçık bir örnektir. Ancak Beyzayi gibi daha üstün nitelikli sanatçıların kusursuz bir yaratıcı disiplinle yapıcı mecralara sevk edebildikleri bu eğilimin mecalsiz ellerde ve zihinlerde gerçekten ölümcül sonuçlar verdiği de olmuştur. Mahmelbaf, sanatçıyı halihazırda zalim bir dünyaya metafizik bir gözle bakma sefaletinden kelimenin tam anlamıyla çekip çıkartan gerçek karşısında amansız dürüstlüğün harikulade bir örneğidir.

Teknolojik Modernite'nin hücumlarına karşı post/kolonyal sınır karakolunda sahne bulan bu sahte ideolojik kurtuluş momentlerini kavrayabilmemiz için, aynı Teknolojik Modernite'nin kutup merkezlerindeki gerçek çaresizlik momentlerini de kavramamız şarttır. Buna yakın zamandan en iyi örnek, Stanley Kubrick'in görkemli fiyaskosu *Gözleri Sımsıkı Kapalı*'dır (1999). 20. yüzyıl sonunda ve Teknolojik Modernite'nin kutup merkezinde sanatın hem de en büyük görsel kuramcılarından birinin elinde vardığı hazin ve

hayret uyandırıcı nokta, *gerçek* bir çaresizlik momentinde bu *sahte* mistisizme yönelimden ibarettir. İran sinemasının mecrası dışından bu örnek, hem Mahmelbaf sinemasının ilk dönemi vakasına ışık tutmakta hem de farklı ama bulgusal sebeplerle bilhassa kuvvetli bir patalojik özellik olarak sine-mistisizmin daha geniş çaplı bir cazibe odağı haline gelmesine işaret etmektedir. Teknolojik Modernite'nin kutup merkezindeki gerçek *çaresizlik* momentleri, post/kolonyal tropik sınır karakollarındaki sahte *kurtuluş* momentleriyle denklik arz etmektedir.

Mahmelbaf gibi, Teknolojik Modernite'nin post/kolonyal sınırındaki bir film yapımcısının vazifesi, *sahte* ideolojilerden türeyecek *sahte* kurtuluş tehlikesinden sakınarak, gerçek *çaresizlikten* gerçek *kurtuluşa* varabilmektir. En derinlerindeki dinî kaygılarına ilk üç filminde başarıyla görsellik kazandırmak suretiyle ilk dönem "İslami sinema"sındaki yaratıcı şeytan çıkarma ayinini sona erdirdikten sonra, artık yolu açılmıştır. Görsel "okuryazarlığı"nın fakirliğini kabullenerek, kendini okumaya ve mesleğinin klasik eserlerini bir bir seyretmeye verir. Sandığından da ciddi bir aracı seçtiğinin ve bu aracı özgürce kullanmakta sandığından da ciddi olduğunun ayrımına varır.

Bağ-ı Bolur, 1984-1985

1984 yazına gelindiğinde, İslami bir film yapımcısı olarak başarısının birinci, savaşın dördüncü yılında Mahmelbaf, bu kez bir filmle değil bir roman yazımı vesilesiyle olsa da âdeta yeniden doğar. *Bağ-ı Bolur* (*Kristal Bahçe*), ıstıraplı bir doğum sahnesinin acı dolu tasviriyle başlar.[213] Hayata babasız merhaba diyen Sitare'nin doğumu, Mahmelbaf'ın bir sanatçı olarak dinî ve devrimci inançlarının derinlerinden sıyrılarak doğumuyla bir tutulabilir. Annesi, Sita-

213 Muhsin Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, 9. baskı, Tahran: Neşr-i Ney, 1374/1995. İngilizce çevirisi (Mohsen Makhmalbaf, *The Crystal Garden*, çev. Minu Müşiri, Tahran: Ney Yayınevi, 1989) ne yazık ki başarısız bir çeviri. Bu bölümdeki tüm çeviriler bana ait. Ancak tüm numaralandırılmış göndermeler orijinal Farsça metine göre yapılmıştır.

re'ye, babası Mansur cepheye yollanıp, çatışmada öldürülmesinden önce gebe kalır. Anne Laye artık bir şehidin dul karısıdır. Mahmelbaf'ın kendisi de yalnızca altı gün sürmüş bir evliliğin ürünüdür: annesi ve babası o doğmadan önce ayrılıp boşanmışlardır. Kendisi de babasız doğmuştur –kendi kendini yetiştirmiş bir çocuk. Yıllar sonra, 1996'da doğduğu zamanın koşullarını esprili bir şekilde anımsar:

> Babam çıkagelir ve annemle evlenir, altı gün sonra da ilk karısı çıkagelir, onu kulağından tuttuğu gibi gerisin geri götürür ve hikâye de böylece son bulur. Ben de bu altı günün ürünüyüm [gülüşmeler]...yani babam âşık olmasaydı ve o altı günü birlikte geçirmeselerdi, İslam'ın da kâfirlerin de vay haline olurdu...Doğduktan sonra, ben de annemle yaşadım.[214]

Laye'nin doğum sahnesinin tasviri sıradışı bir şekilde teferruatlı ve dokunaklı bir şekilde canlıdır. Sanki Mahmelbaf kendi içinde, kendisine kendisini doğuruyor gibidir. 1984 yılı itibariyle Mahmelbaf ve Fatıma Meşkini altı yıldır evlidirler; sırasıyla 1979 ve 1981'de çocukları Semire ve Meytam'ın doğumlarına tanıklık etmiştir. Annesinin de mesleği hemşireliktir. Dolayısıyla, *Kristal Bahçe*'nin ilk bölümündeki Sitare'nin doğumu biyografik olarak Mahmelbaf'ın kişisel tecrübeleri arasında yer almaktadır.

Ancak hem bu bölümde hem de kitabın bütününde çok daha kalıcı ve çok daha dikkat çekici bir şey daha meydana gelmektedir. Yukarıda bahsi geçen ideoloji yüklü filmlerin seyrinden bu kıymetli kısa romanı okuma noktasına gelmek mucizevi bir vahiydir. *Kristal Bahçe*'yi okurken Mahmelbaf'ın dinî ve devrimci ideolog kimliğinden eser kalmamış bir sanatçı olarak doğumuna tanıklık ederiz. Meydana gelen hadise, Mahmelbaf'ın batını bir doğum noktasına metaforik geri dönüşüdür. İlk iki bölümde yalnızca üç küçük çocuğun dul annesi Laye'nin dünyasını değil, içerisine doğduğu ve artık esinlenecek konuma geldiği duygular evreninin kozmik uzantısını da yeniden yaratmaktadır. Bu kitapta köklere geri döner ve burada,

214 Muhsin Mahmelbaf'la Ekim 1996'da yapılan bir konuşmadan seçmeler.

fakirliğin yalınlığında ve gördüğü gerçeğin acımasızlığında kendisini yeniden dünyaya getirir.

Üçüncü bölüme gelindiğinde gerçeküstü Mahmelbaf, eksiksiz, fantastik bir görünürlük içerisindedir. Üç küçük çocuğunu tek başına büyütme ihtimali karşısında duyduğu korku ve endişelerin Laye'nin üzerine bir kâbus gibi çökerttiği uyuyamama hastalığını tasviri, Mahmelbaf'ın ileriki tarihlerde çekeceği *Bir Zamanlar Sinema* (1991) ve *Gabbe* (1995) filmlerinin habercisi sayılabilir. *Kristal Bahçe*'nin yazarının daha bir yıl önce *Sığmak Peşinde* filmini yapan ideologla aynı kişi olduğuna inanmak güç olsa gerek.

Kristal Bahçe basit bir olay örgüsüne sahiptir. Mekân, devrim ertesinde ülkeden kaçmış zengin bir ailenin evidir. Bu nevi evlere tipik olarak devrimci hükümet tarafından el konmakta ve devrimde ve savaşta can vermiş olanların ailelerine tahsis edilmektedir. Hikâye, eskiden hizmetçilerin kaldıkları lojmanlarda toplaşmış dört aile etrafında geçer. Hurşid ve kocası Kurban Ali, devrim öncesinin hizmetçileridir ve o dönemde kaldıkları yerde yaşamaya devam etmektedirler. Dul Laye Sitare'yi yeni doğurmuştur ve Sareh ve Meytam adlarında iki çocuğu daha vardır. Üçüncü aile, Ekber adlı oğullarını savaşta kaybetmiş Meşedi ve karısı Aliye'dir; karıkoca, Ekber'in dul eşi Suri ve iki çocuğu Semire ve Salman'la birlikte yaşamaktadırlar. Meşedi ile Aliye'nin diğer oğulları, şehit Ekber'in küçük kardeşi Ahmed de onlarla birlikte yaşamaktadır. Dördüncü aile ise genç Meliha ile savaşta belden aşağısı felç olan kocası Hamid'dir. Meliha, kocası Hamid'le dinî bir vecibe olan hak yolunda bir savaşta sağ kalmış bir gaziye sahip çıkma icabı evlenmiştir. Hamid'in durumundan ötürü çiftin çocukları olmamaktadır.

Bir roman kaleme almak, film yapmanın tam tersi biçimde, Mahmelbaf'ın o ana dek yabancısı olduğu bir yaratıcı dürtüler silsilesini, yaratıcı halini çok geçmeden dönüşüme uğratacak bir psikolojik eğilimi içerir. Pek çok örnekten biri olarak, Laye'nin bebeğini doğurduktan sonra dostlarının ve komşularının refakatinde hamama gidişi sahnesini ele alacak olursak, Mahmelbaf'ın kılı kırk yaran ve analitik bir detaycılıkla tasviri, hadiseyi apaçık fiziki gerçekçiliğiyle okurun zihninde âdeta gerçekmiş gibi canlandırmakta-

dır. Burada, Mahmelbaf'ın betimleme gücü gizil dürtülerin herhangi bir müdahalesine yer bırakmaz. Bu sayfaların "mahremiyet"inde, sanki omuzlarından koca bir yük kalkmış gibidir. Kendisini Beyzayi'ye veya isim yapmış diğer devrim öncesi film yapımcılarına kanıtlamak gibi bir mecburiyet içerisinde değildir. *Kristal Bahçe*'de adanmış bir devrimci veya fanatik bir Müslüman'dan eser yok gibidir. Hatta tam aksi bir durum söz konusudur. Her şey, katman katman, neredeyse arkeolojik bir içgözlemle apaçık gözler önüne serilidir. Dolayısıyla ahlaki bir ricat, bir curcuna içerisinde şikâyetlerin ardının arkasının kesilmediği, pek az şeyin gerçekten söylendiği ve her şeyin de bundan ibaret olduğu kadınların –karılar, gelinler, kayınvalideler, kız yeğenler, kız kardeşler– delidolu hayatlarının zinde kargaşasına bir geri dönüş söz konusudur. Bu romanda, Mahmelbaf kadın ahalisinin sinesinde kaybolur: kocalarını savaşta yitirmiş genç kadınlar, şehit oğulları için yas tutan acılı anneler, savaşta sakat kalmış gazilerle evlenen dindar kadınlar. Bunca ıstırabın orta yerinde, ne Mahmelbaf ne de kahramanları ideolojik, devrimci, adanmış veya politik bile değildir. *Kristal Bahçe*'de politika neredeyse hiç yoktur. Ama politikanın tezahürleri vardır. Bu insanlar yaşayıp gitmektedir ve hayatlarının keşmekeşi içerisinde büyük hayallerini, kurtuluş ümitlerini, muazzam çözüm reçetelerini, soyut inançları, metafizik kesinlikleri yitirmişlerdir. Bu kadınlar, Mahmelbaf'ı gerçeğin büyük hayallerden birine veya diğerine tahrif edilmeden çok öncesinde ve ötesindeki olağanüstü acımasızlığına, küçük umutların ufak tefek ayrıntıları içerisindeki üstesinden gelinemez kısa ömürlülüğüne geri götürür.

Kristal Bahçe'de Mahmelbaf, kültürel yıkımların ücra köşelerine, ahlaki şekilciliğin, politik mutlakıyetçiliğin, ideolojik inancın usulen gözünden kaçırılan gerçekliklere uzanır. Örneğin genç savaş gazisi Hamid'in içinde kaynayan endişelerin acımasızcasına müstehcen tasviri, ismi cismi konamayacak felç edici acılara uzanır. Seks hakkında tek kelime edilmese de, Mahmelbaf'ın Hamid'in belden aşağısındaki felçten ve genç karısından yana endişelerinden haberdarlığı kültürel bir felakettir. Meliha'nın kendisi gibi yarı felçli, işe yaramaz bir adamla sırf dinî vecibe gereği evlenmiş olması

Hamid'in aklından -takıntıya varırcasına- bir türlü çıkmamaktadır. Mahmelbaf, bir an için dahi Hamid'in fedakârlığına veya bunun tezahürlerine dair ahlaki değerlendirmelere boğulup kalmaksızın, genç gaziyi tüm çıplaklığıyla hikâye eder. Yalnızca boşa geçmiş bir gençlik, bir hiç uğruna *nafile* yaşanmış bir hayat üzerinde durur. Netice, kategorik ideolojilere meydan okuyan bir gerçeklik bilincinden dolambaçlı bir geçiştir. Mahmelbaf'ın bunu tasvir edebilmek için yüzleşmeye mecbur kaldığı acımasız gerçeklik onu fiilen tüm ideolojik izahatları terk etmeye ve bunların dünyevi teferruatına uzanmaya zorlar.

Mahmelbaf'ın ilk dönemine ait eleştirilerin hemen hepsi naif, sığ, ilk dönem filmlerine yönelik olup, neredeyse eşzamanlı olarak yazınında olup bitenler es geçilmiştir. *Kristal Bahçe*, adanmış bir ideologun kaleminden çıkma bir eser değildir: İslami ya da başka kaynaklı, tüm ideolojilerin donuk, sıkıcı ve yavan sığlığının ötesindeki gerçekleri kurcalayıp, keşfeden ciddi bir zekâ iş başındadır.

Mahmelbaf'ın romanında fazla bir olay meydana gelmez. Kuşkusuz ne Huşeng Golşiri gibi İran hikâyesinde ayrıntıya minyatüresk ilginin ustası ne de Mahmud Devletabadi gibi parlak bir İran kahramanlık hikâyeleri ustası değildir. Aslında Mahmelbaf aman aman bir hikâyeci de değildir. Daha ziyade kuvveden fiile geçmemiş duyguların, küllenmiş kaygıların, gizli korkuların, dile gelemeyen umutların arkeologu bir kuyu kazıcıdır. *Kristal Bahçe*, bir romandan ziyade, yaşamın gündelik akışında dibe çökelmiş gerçekliklerin sebatla gün ışığına çıkarıldığı bir kazının seyir defteri gibidir. Örneğin beşinci bölümde genç dul kadın Suri'nin içini kemiren korkuları gözler önüne sererken, kâh çelişkili, kâh belagatli, kâh suskun duyguların topoğrafyasını çıkartmaktadır. Önceki, "İslami" sinemasındaki karakterlerinin donuk kesinliklerinin yerini, bir heykeltıraş titizliğinde işlenmiş karakterler dünyası, krizde bir kültürün canlı hafızaları almıştır.

Mahmelbaf, ne burada ne de daha sonraki en mükemmel filmlerinde karşılıklı ilişki içerisindeki hadiselere mantıksal bir anlatım getirmeye girişmez. Daima gerçeğin fiili veya olgusal doğruluğundan ziyade, sanal doğruluğunun peşindedir. Sonraki filmlerinde

göze çarpacak olan karakteristik unsurların pek çoğu, sinema alanındaki eserlerinin bu kısa romanda zirveye çıkarmış olduğu duygusal derinliğin yanına yaklaşamayacağı bir vakitte kaleme aldığı *Kristal Bahçe*'de kendisini göstermektedir. Bundan ötürü *Kristal Bahçe*, kendisini bir film yapımcısı olarak dünya çapında şöhrete kavuşturacak olan sinematik sanal gerçeklik eğiliminin ilk nüvelerini dışavurması bakımından fevkalade önemlidir.

Mahmelbaf'a yaratıcı kariyerinin başlangıç döneminde ideolojik olarak hastalıklı ve ilk üç filmi de bu hastalığın arazlarını taşıyor denecek olursa, *Kristal Bahçe* de bu hastalığı sıhhatle atlattığının ve özgürleştirici bir mecraya girdiğinin apaçık ispatıdır. Yaratıcı karakterinin sinemadan ziyade romanda yükselişe geçip, zemin bulmuş olmasının başlıca sebebi sosyolojiktir. Mahmelbaf, hem ortanın altı sınıftan hem de koyu dindar bir aileden gelmedir. Ne yüksek seviyede bir eğitim almış ne de derinlikli bir entelektüel birikim edinmiştir. Beyzayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi gibi İran sinema camiasının kalburüstü şahsiyetleriyse laik ortanın üstü sınıftan ailelerden gelme, madden ve manen donanımlı kimselerdir. Bu madde ve manadır ki, Mahmelbaf'ın en mükemmel temsil ettiği sınıftaki korku ve endişenin kaynağıdır.

Devrim, hiç kuşkusuz, kökeni itibariyle sınıf temelli bir bileşendir. Halka mecbur tutulmuş olan sözde İslami emir ve yasakların çoğu, üst sınıfın üstünlük taslayan hal ve tavırlarına alt sınıfın öfkesinin dışavurumudur. Üzerinden yirmi yıl geçmişken, İran kültür politikalarında derinlemesine sınıf temelli bir kültürel ayrım egemenliğini sürdürmektedir. Bu ayrım sıklıkla toplumu "geleneksel" ve "Batılılaşmış" olmak üzere iki kutuba bölme eksenine kaydırılsa da, bahis konusu ayrımcılık bu nevi düzmece bir kutuplaşmayla izah edilemeyecek denli ciddiyet arz etmektedir. Temeli itibariyle iktisadi, eğilimi itibariyle de kültürel olmak suretiyle, kökeni 19. ve 20. yüzyılların yarı sömürge İran devletine dek uzanmaktadır.

Mahmelbaf'ın "İslami" sinema arayışının kökü de bir o kadar devrim öncesi film yapımcılarının küstah tavırlarına meydan okuyacak alternatif bir kültürel dışavurumun kategorik arayışı içerisindedir. Bu kimselerle "uzak çekimde dahi" aynı karede görünmek

istemediğini dile getirdiği meşhur beyanı da bizzat bu hissiyatın dışavurumudur. Devrim öncesi film yapımcıları için kullandığı *takuti* ("şeytani") tabiri de devrimin kılıç artıklarına karşı duyulan öfkeyi dışavurmaktadır.

Mahmelbaf'ın "İslami" sinemadan kastı dinîden ziyade devrimci bir sinemadır. Ancak dönemin İran politikasının tarihsel gerçekliği devrimci sinemanın aynı zamanda dinî bir sinema olmasını gerekli kılmıştır. Mahmelbaf'ın ilk dönem filmlerinde fiilen yaptığı, kendi şahsında hem Müslüman bir devrimci hem de bir film yapımcısı olunabileceğini ispatlayarak devrim öncesi film yapımcılarına tepeden bakmaktır. Şurası unutulmamalıdır ki, devrimci öfke en çok sinema salonlarının bombalanması ve kundaklanması eylemleriyle kendisini göstermiştir. Güneydeki Abadan şehrinde düzenlenmiş olan benzer bir saldırıda yüzlerce insan can vermiştir.

1970'ler boyunca Tahran Film Festivali, İranlı laik entelektüellerin dünyaca ünlü film yapımcılarıyla dirsek temasına girdikleri bir etkinlik hüviyetindedir. 1970'lerin İran sinemasına muazzam katkıları olmasının yanı sıra, bir yandan da başkentin sayıları milyonlarla ölçülen yoksullarıyla sinema arasına aşılması güç bir yabancılaşma duvarı örmüştür. Bahis konusu kitle, bu nevi etkinliklerin teatralliğinde içkin kültürel üstünlük havasını paylaşabilmek şöyle dursun, oraya gidecek parayı denkleştirmekten dahi acizdir. Şu pek hazin ama reddedilemez bir gerçektir ki, 1960'ların ve 1970'lerin –yalnızca Tahran Film Festivali'nde değil, daha da yadırgatıcı biçimde Şiraz Sanat Festivali'nde de ifadesini bulan– laik İran kültürü, büyük ölçüde, maddi desteğini ardına almış olduğu Pehlevi monarşisine kültürel bir payanda görevi görmüştür. Şüphesiz, Beyzayi veya Mehrcuyi gibi devrim öncesi İranlı film yapımcıları Pehlevi diktatörlüğündeki danışıklı dövüşteki paylarında, tıpkı Mahmelbaf ve onlarca film yapımcısının İslam Cumhuriyeti'nin bizzat kendi vatandaşlarına reva gördüğü mezalimdeki payları kadar masumdurlar. Fakat devrim öncesi sanatın içinde bulunduğu durumun talihsizliği, Emir Nadir veya Mehrcuyi gibi dönemin en ilerici iki film yapımcısının eserlerini seyredebilmek için dahi Pehlevi'nin yönetici elitiyle saf durmayı gerektirmiştir.

Pek tabii ki Mahmelbaf, kısa zamanda içinde bulunduğu konumun saçmalığını fark eder ve kendisini körü körüne hapsettiği mevziden uzaklaşmaya girişir. Ancak bu *ancien régime*'e karşı devrimci bir kararlılık içinden geçişin sonucu, yaratıcı hayal gücünün İran gerçekliklerinde İslamcılık da dahil olmak üzere tüm devrimci ideolojilere meydan okuyan maddi bir temel olduğunu keşfeder ve maddeye tahvil edemeyeceği yaratıcı çekler basan bir öznel özgürleşme arayışına girer. Bu noktada, 20. yüzyıl İran sanatının temel sorunu –özü itibariyle kendi maddi koşullarından kopuşu– İran toplumunun maddi cehennemi içinden ıstıraplı bir geçişle çözüm bulur. Şurası kesindir ki, Mahmelbaf'ın isyan bayrağını açtığı devrim öncesi sanat, önüne seçenek olarak konulan sömürgeci veya yerlici parametrelere boyun eğmiş değildir. Yuşic'in Farsça şiirleri, Hidayet'in hikâyeleri, Saidi'nin tiyatro oyunları ve pek tabii ki Beyzayi filmleri, hepsi de kendi içlerinde özgürleşmeci dürtüler barındırırlar. Fakat Mahmelbaf kültürel sömürgeciliğe karşı "laik" tepkiler içinden serpilmiş değildir. Kendine has Müslüman bir eylemci olup, bunun neticesinde sanatı da kendine has şeytanları mağlup etmek durumunda kalmıştır.

Kitlesel, radikal İslamcı bir devrimin yaratmış olduğu politik dalga, Mahmelbaf'a devrim öncesi sanata karşı elan İslamcı ve devrimci hücumlarını dışavurabilmenin tarihsel fırsatını sağlar. 1981'de, İran-Irak savaşı tüm şiddetiyle sürerken ve içte şiddetli bir muhalefet patlak vermişken İslam Cumhuriyeti'nin iktidarın iplerine sıkı sıkıya sarılabilmesi ancak her türlü muhalefeti ezmesiyle mümkün olmuştur. Bu ortamda laik sanatçılar kaçacak delik ararken, Mahmelbaf muzaffer bir komutan edasındadır.

Yoksa değil midir? Devrim İran'ının dört koldan İslamileşmesinin en gözle görülür göstergesi kadınlar olagelmiştir. Yarım asır boyunca Pehlevi rejimi altında devlet eliyle yürüyen modernleşme sürecine fiilen içerilmekte olan İran kadını, bir anda geçmişle kıyas kabul etmeyecek denli kısıtlı bir toplumsal role hapsolunur. Mahmelbaf, *Kristal Bahçe*'de kadınlar üzerinde de önemle durur. Gerçekten de roman, "Kadınlara, bu toprakların zulüm gören kadınlarına" ithaf edilidir. Kimdir bu kadınlar? Bir kültürün mağ-

durları. Genç yaşta, sabit bir gelirleri olmaksızın kucaklarında bebeleriyle dul kalmış kadınlar, kocalarının uğruna canlarını feda etikleri devrimci rüzgârın insafındadırlar. Bu kadınlarda, hem alınlarına silinmemecesine vurulmuş dulluk damgası, hem de bir "şehit"le evliliğe kısa ömürlü hürmet bariz göze çarpar. Mahmelbaf, kadın olmanın getirdiği sonu gelmez külfetlerini tespitinde fevkalade kendinden emindir ve kendilerine gösterilen geçici "hürmet"e karşı da topyekûn kayıtsızdır. Kocası Irak'la savaşta can vermiş Laye eline bakan üç çocuğuyla bir başınadır. Yine kocasını savaşta yitirmiş Suri'ninse iki çocuğu vardır ve kayınlarının yanında sığıntı yaşamanın onursuzluğuna katlanmak zorundadır. Acımayla karışık dindarlığının icabı yarısı felçli bir gaziyle evlenmiş olan Meliha, yitirdiği gençliğine ve içinde kor gibi yanan çocuk sahibi olma arzusuna hayıflanmaktadır. Alelade, duyguları felç eden acınasılıktaki yaşamları içerisinde bu kadınlar, devrimlere ve savaşlara meydan okuyup, her şeye rağmen ayakta kalan gerçekliklerin temsilcileridirler. Devrim sonrasının savaş mağduru İran'ından çıkıp gelmiş bu karakterler, aslen Mahmelbaf'ı inançlarından sağaltmışlardır. Yüksek mevkiler devrimcilik sicilleri hayli zayıf kimselerce parsellenmişken, Mahmelbaf'ın da devrimle, ideolojisiyle, ve hatta metafizik kesinlikleriyle arası giderek açılır. Hayret uyandırıcı bir gerçekçilikle resmetmiş olduğu bu kadınlarda gördüğü, hiçbir ideolojinin deva olmayacağı ahlaki, kültürel ve toplumsal bir arazdır.

Hem biteviye ıstırapları hem de kurtuluş umutları içinde çağdaş İran'daki hiçbir ideolojik hareketin bırakın değiştirmeyi, hakkında iki kelime etmediği doğrulara sahip mislince yalın ve apaçık gerçeklikler artık Mahmelbaf'a arzıendam etmektedirler. Mahmelbaf, küçük yaşlarında Laye'nin babalarını savaşta yitirmiş öksüz çocukları Sare ve Salman'a doğumun engin masumiyetini, mucizeyi ve keşfi –hasıl olan gerçekçiliğinin alfabesi– bahşeder.

> "Bu ne, Laye?" diye sorar küçük Sare.
> "Küpe."
> "Küpe ne işe yarar?"

"Kulağa takmaya. Güzelleşmek için."
"Güzelleşmek mi?"
"Evet, yavrum, güzelleşmek."
"Güzelleşmek neye yarar?"
"Güzelleşmek mi? Mutlu olmaya."
"Mutluluk mu? O nedir?"
"Ah, Allah aşkına, yavrum, bilmiyorum! Koy onu yerine, bozacaksın."[215]

Ne zaman bamteline basılsa fuzuli bir çabayla altta kalmamanın yolunu arayan Mahmelbaf, durmadan okuduğu kitapların, seyrettiği filmlerin ya da dikkatle inceleyip tahlil ettiği tabloların sayısıyla övünür. Ama ömrünün en sağlam ve en kalıcı eğitimini bu hikâyeleri *yazarken*, yani masanın başına oturup dur durak bilmeksizin kolektif bilinç/altını deşip durduğu vakitler edinir. İslam Devrimi'nin şerrinden kaçan zengin bir ailenin apar topar terk ettiği o evin hizmetçi lojmanlarını 10 İslam devriminin, 100 başka menşeli devrimin deva olamayacağı karakterler ve tezahürler mesken tutmuştur. Burası tüm ideolojik inançların sahte ve taş kalpli araçsallıklarına meydan okuyan ideoloji öncesi gerçekliklerle dolu bir altın madenidir. Bu hizmetçi lojmanlarının dört duvarı arasında tüm kategorik zorunluluklar anlamlarını ve etkililiklerini yitirir ve Müslüman ideolog Mahmelbaf, adım adım, yaratıcı gücünün emrindeki ıstırap ve umut dünyasıyla bir sanatçıya dönüşür.

Mahmelbaf, *Kristal Bahçe*'de tam manasıyla yaptığı gibi, anca ideolojik süngüsünü indirdiği vakit, maddi indirgenemezlikleri içerisinde tüm bu ideolojileri alaya alan ve bir toplumun kültürel bileşimi üzerindeki özel konumlarına daha ciddi bir ilgi talep eden gerçeklikleri görüp gösterebilir. *Kristal Bahçe*'de Mahmelbaf, gerçeğin bu indirgenemezliğinden katı sayılabilecek bir nesnellikte haberdardır ve bu nevi gerçekliklerin bilhassa dokunaklı bir örneği olan İran kadınının tabi kılındığı zorbalığı gün ışığına çıkartırken de bertaraf edici bir analitiklik sergiler. Neticede, romanı, kadını tüm ataerkil toplumlarda kültürel ve toplumsal manada koşullayan

215 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 95-96.

vahim adaletsizliklerin arkeolojisi olarak okumak mümkündür. *Kristal Bahçe*'de belirginlik kazanan yalnızca kadınlığın kültürel inşası değildir. Hamid'in evliliğini cinsel münasebetle tamamına erdirememesinin içini kemirdiği endişelerini ya da Laye'nin ikinci kocası Kerim Ağa'nın erkeksi korkularını masaya yatırmak suretiyle, Mahmelbaf, hem erkeklik hem de kadınlık olmak üzere cinsiyet bileşiminin topografyasını tahlil eder. Bu derinden yaralı ve sürekli korku içerisindeki yetişkinleri, Sare, Salman, Meytam ve Semire gibi küçüklerin yanına koyarak, hikâyeyi, kültür ve toplumun daimi ıstıraplarını küçük yaşlardaki ve her türlü etkiye açık çocuklara zerk ettikleri toplumsallaşma sürecinin genel bir manzarası haline getirir. On tane toplumsal ve beşeri bilimler doktoru ve Mahmelbaf'ı küçük gören –ve küçük görmeye devam eden– bir alay mağrur ve engin bilgi sahibi laik entelektüel ve *edip* bir araya gelip daha iyisini yapamamış ve de yapmamıştır. Mahmelbaf'ın sanatının üstünlüğü, bir kültürün tüm kiri ve pasından sıyrılıp gelmesi ve ardından da katıksız bir yaratıcı hayal gücüyle içinden çıktığı kültürün ıstırapları bağlamında bir özgürleşmeye uzanmasıdır.

Mahmelbaf, istisnasız tüm karakterlerini bir sevgi ve şefkat, anlayış ve sempati şelalesiyle takdis eder ve bu, sığ ideolojik inançlarının derinliklerinden alaylı bir öğrencilikle sıyrılıp yükselişinin kendisine kattığı müstesna bir üstünlüktür. Örneğin Aliye'nin kocası, Suri'nin kayınpederi, şehit Ekber'in ve Ekber'in küçük kardeşi Ahmed'in babası ve Semire ve Meytam'ın büyükbabaları Meşedi'yi tasvirinde, bu dindar, vaktinden önce yaşlanmış adama kendisini makul kılacak muhtelif duygu öbekleri yükler ve harekete geçmeye sevk eder. Tam da karakterlerini böylesi bir sevgi seline boğması sayesindedir ki, Mahmelbaf, karakterleri ve onların ahlaki ve kültürel açmazları hakkında misliyle zengin ve yetkin bir kavrayışa ulaşabilmektedir. Aksi takdirde, bu gerçeklik idrakine varamayıp, "İnsanın Kaderi" ya da "İyi'nin Kötü'ye karşı Savaşı" üzerine ideolojik kelamlar etmeye devam edecek olurdu. Ne zaman ki *Kristal Bahçe*'yi kaleme almaya oturmuştur, Mahmelbaf'a özgürlüğün kapıları açılmıştır: Farsi hapishanesinin ikili Manici zindanından, Pehlevi monarşisiyle savaşının kaçınılmaz kıldığı ve sömürge öznelliğini

meydana getirdiği İslam'ın dolambaçlı labirentinden. Bu özgürlüğü içerisinde Mahmelbaf hiçbir darbe almaz. Gerektiğinde güçsüzün yanındadır.

Mahmelbaf'ın sanatı, bilhassa da Meşedi'ye oğlu Ahmed'le büyük oğlu Ekber'le evli olup, bu evlilikten Meytam ve Semire adlarında iki çocuk yapmış genç gelini Suri'yi evlendirmeyi planlatırken müstehcenliğe varan saldırganlığında, 17'sindeki devrimci Mahmelbaf'tan izler taşır. Had hudut tanımaz tesirde bir momenttir. Ekber hayattayken, Suri, Ahmed için bir kızkardeş gibidir ama artık Ekber ölmüştür ve Ahmed'in Suri'yi karılığa almasının önünde dinî ve toplumsal hiçbir engel kalmamıştır. Eşleşme mantıken o denli kusursuzdur ki, yazarın bu tesire en ufak bir iması dahi olmaksızın saldırgan momente cüretkâr bir cinsel ton yükler.

Bu nevi imalı saldırgan momentler Mahmelbaf'ın anlatısını bilhassa İranlı erkek bir roman yazarını en fazla tedirgin eden tematik olan kadın karakterlere açık hale getirir. *Kristal Bahçe*'de Mahmelbaf, kadınların en derinlerdeki düşüncelerine, kuşkularına ve endişelerine nüfuz edebilmede gizemli bir maharet göstermektedir. Laye tasviri bilhassa tesirlidir. Mahmelbaf'ın çocukluğu, annesi yeniden evlenene dek bir baba figürü olmaksızın üç olağanüstü kadının refakatinde geçmiştir. Annesi, babasıyla yalnızca altı gün evli kalmış, tuttuğunu koparan bir kadındır. Boşandıktan sonra, oğlunu annesine ve kızkardeşine emanet edip, hemşirelik mesleğini sürdürür. Küçük yeğeninin eğitimini üstlenmiş anne tarafından teyzesi de bir o kadar etkileyici bir kadındır. Ama çocukluğundaki en tesirli karakter, küçük çocuğun üzerinde kolay kolay silinemeyecek bir iz bırakmış koyu dindar bir kadın olan anneannesidir. İlk çocukluk yıllarını evde bu üç kadının kanatları altında, babası tarafından kaçırılma korkusu içinde geçirir. Mahmelbaf, bu gelişim yıllarını şöyle anımsar:

> Annem geceleri hastanenin ameliyathanesinde çalıştığından, doğduktan sonra bana anneannem bakmış. Evin geçimini annem sağlamış. Babam nüfus kâğıdımı çıkartmayı reddetmiş, ikisi de pireyi deve yapan konularda birbirlerine hakaret edip, kin besleyip durmuşlar...ve aniden işinden kovulana dek evimizi annem geçindirmiş.

Hastane yöneticisiyle münakaşa etmiş, yönetici de annemin hemşirelik sertifikasını iptal etmiş. Sertifikası mimlendiği için bir daha hemşirelik yapma hakkını yitirmiş. Başka bir işe de alınmamış. Bunun üzerine, babamdan nafaka almak için dilekçe başvurusunda bulunmaya mecbur kalmış. Başvuruda bulunmaya gittiği vakit, bir peştemalla babamı derdest edip karakola attırmış. Annem vesayetimi vermeyi de reddedince, babam da bu aşağılanmışlıkla [güler] beni kaçırmayı kafasına koymuş. Babamı bir iki kere anca gördüğümden, yalnızca epey şişman olduğunu biliyordum, ondan korkuyordum...beni kaçırmayı kafasına koyduğu o vakitler...beş yaşımda ya var ya yoktum. Babam parasıyla bir adam tutmuş ve kapıdan adımımı dışarı attığım vakit beni kaçırsın diye adamı iki yıl boyunca sokağımızın başında dikili tutmuş. Böylece iki yıl hapislik hayatı yaşadım, hem de kendi evimde [güler]. Öğretmen bir teyzem vardı. Bizimle birlikte yaşardı, beni de çok severdi. Okuma yazmayı ondan öğrendim. Daha birinci sınıfa başlamadan, dedektif hikâyeleri okuyordum...Anneannem, teyzem ve annem, o sırada hep birlikte yaşıyorduk. Teyzem okuma yazma öğretiyor, anneannem de beni evde yalnız başına bırakamadığından yanında camiye götürüyordu...Annem hukuki işlerimizi takip ederken bu avukata rastlayana dek de böyle devam ettik. Kum'dan yeni gelmiş, Humeyni taraftarı, dinî ve siyasi yanı olan genç bir adamdı ve annem onunla evlendi. Ve bu üç insan, anneannem...şey, beni az çok gerçek dünyanın simgesi sokaktan sürüp, üç önemli insanın bana kol kanat germeye çalıştıkları eve hapsettiğinden babamı korkuyla anarım. Biri anneannemdir, beni dinle tanıştırmıştır. Biri teyzemdir, beni okuryazar yapmıştır. Sonuncusu da üvey babamdır, beni siyasileştirmiştir. Ömrümün ilk otuz yılında karakterim bu üçlü tarafından yoğrulmuştur.[216]

Kısmen bu tecrübelerinden kaynaklı olarak, Mahmelbaf'ın kadın karakterleri doğrudan İran kent yaşamı gerçekliğinden türemedir. 11. bölümde Hurşid'in ağzından kaleme aldığı otobiyografik monologda, önce bir aşiret reisiyle, ardından gezgin bir hac lideriyle evlendirilmiş, son olarak da sayısız muta nikâhları yapmış genç bir köylü kızının -cinsiyetinin ve sınıfının korkularının ve sıkıntılarının kusursuz bir tasviri- yaşam öyküsünü eşsiz bir mükemmellikte anlatır.

216 Muhsin Mahmelbaf'la Ekim 1996'da yapılan bir konuşmadan seçmeler.

Kaderine yılmadan meydan okuyup, ataerkil kültürlerdeki ezilen kadın statüsünü menfaatine çevirerek romanın bütünü itibariyle en renkli ve cesur karakter olarak karşımıza çıkan Hurşid'in aslen yaptıkları fahişeliğin dinen caiz biçimleridir. Çıkarına göre gömlek değiştirir gibi koca değiştirebilen, kendi çapında fevkalade fırsatçı, kendinden emin bir karakterdir. Pişe pişe, genelde hayatı, özelde de erkekleri avucunun içi gibi bilen bir nevi filozof olup çıkmıştır.

> Peki ne diyeyim? Dedikleri gibi, kocasız kadın som altına benzer, ama çekmecede gizli som altın. Pencereye görücüye çıkartılmadığı vakit, alıcısı çıkmaz. Çıkar mı? Birisi çıkıp da, fareye ambarda ne olduğunu çıtlatmalı. Ama ne derseniz deyin, kulak duymadan göz yanıltır. Benim olayımda, piyasayı ev sahibesi kızıştırdı mı, kızıştırdı. Kadın asil miydi, asildi. Ama ben de asilim, değil miyim? Tabii ki asilim. Allah'a şükür, harama el sürmüşlüğüm yoktur. Bir kez olsun bir erkeğe yan gözle bakmışlığım yoktur. Allah esirgesin! Sakın pek mutluyum sanılmasın. Hayır. Yüz civarı, hepsi de birbirinden beter erkekle evlendim. Kadın bir süs gibi giyilip çıkartılınca, ruhu da örseleniyor. Bedeni gibi o da yaşlanıyor. Asla rahat yüzü görmüşlüğüm olmadı Ama, dur...dünyayı gördüm, epeyce de sırrına vakıf oldum. Koca dünyayı herifler idare ediyor. Koca dünya piç herifler için yaratılmış. Aynen böyle. Canlarının çektiklerini karıları yaparlar. Canları çekmez olduklarını boşarlar. İyi olan ne varsa, kendilerine alırlar. Kötü olanlarıysa, defederler. Dünyanın dört bir yanında, erkekler kadınları bir şey için, yanlızca bir tek şey için isterler: onlarla evcilik oynamak, kendilerine hizmetçi etmek, analık ettirmek için, bilmem anlatabildim mi? Ne zaman ki bu herifle evlendim...[217]

Hurşid'in bir diğer büyük meziyeti de sinema sevgisidir. Dindarlığını en yüksek perdeden dışavurduğu anlar, daima sinemaya olan sevgisinde en içten olduğu anlardır: "Sabahları sinemaya giderdim. Akşamları mütevazı bir hacı gibi kutsal mabede giderdim."[218] En çok Hint müzikallerini beğenir. Beğendiği kocalarından birisi için şunları söylüyor:

---

217 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 149-150.

218 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 137.

O gece eve geldiğinde, yine Raj Kapour havalarındaydı...Bana, "Hadi sinemaya gidelim" dedi. Ağzına mızıka gibi, bir tarak ve bir parça kâğıt koyar, genizden gelen şu sesle, "Gunia, Guni, Gunia, Gunia mo Saghia" diye şarkı söylerdi. Ona, "Bu ne çılgınlık böyle? Bir gün, 'Ah benim şehit Efendim Ebülfazl!' diye matem tutuyorsun, ertesi gün, 'Gunia Guni Gunia!' diye şarkı söylüyorsun?" dedim.[219]

Mahmelbaf, Hurşid'in şahsında sinemanın sanat olarak gerçekliğine dair bir manifesto yaratır. Başka bir kocadan bahsederken, Hurşid şunları söyler:

Sinemaya da giderdik. Ama çoğunlukla tek başıma giderdim. Kırk yılda bir beni koluna takıp bir filme götürdüğü olurdu. *Ali Baba ve Kırk Haramiler*'e, *Meşhur Emir Arsalan*'a, *Yusuf ile Zeliha*'ya, *Ebu Anter'in Dönüşü*'ne gitmiştik. Ebu Anter o kapkara güneş gözlüklerini takıp acayip numaralarını yaparken ne kadar korktuğumu bir Allah bir ben bilirim. Sinemadan çıktığımda, dünyaya bakışım değişirdi. Herifin tekiyle muta nikâhına şart koşmuştum: "Kocam olarak hakların, imtiyazların kabulümdür. Ama sinemaya gitmek de benim hakkımdır." Piç herifin cevabı şu oldu, "Yasak nedir, caiz nedir umursamayıp, sinemaya gidecek bir kadınla evlenmem." Ben de, "Cehenneme kadar yolun var. Asıl ben seninle evlenmem" dedim. Suratsız piç. Zaten o hilkat garibesiyle evlenmeye güç bela razı olmuşum, üzerine bir de hakaret ediyordu. Kraldan çok kralcılık taslıyordu. Bu piç heriflerin ciğerini bilirim ben. Filmin birinde, adamın teki vardı, bilirsiniz, yabancı bir casus. Yabancı bir ülkeden kalkıp gelmiş, eğreti gelin peşinde, adım gibi eminim. Ondan sonra, hileyle hurdayla gariban kadından onun bunun haberini sorduruyor. En nihayet ikisi birden yakalanıyor. Kadıncağızı öldürüyorlar. Ama dünyanın bir köşesinden çıkagelmiş adam, ülkesine geri yollanıyor. Dünyanın neresine gitseniz kadın kısmı süzme aptaldır dediğimde, işte size örnek. Şeytan görsün yüzünü piçin. Herifle muta nikâhım bittiği gibi...[220]

Hiç kimse, hele de Mahmelbaf, bilinçdışının, ideoloji veya inanç şöyle dursun, metafiziğe bu nevi sirayet etmesinin sıkıntısına ta-

219 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 142.

220 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 135.

hammül edememiştir. Hurşid'in monologundan da tesirli biçimde, Ahmed ve Suri'nin gerdek gecesini mükemmel tasviriyle, ilk dönem sinemasında âdeta resmigeçit yaptırdığı tüm dinî ve devrimci inançları tepetaklak oluverir. Bu iki gencin evliliklerini tamama erdirebilmelerinin olanak(sız)lılığı, Mahmelbaf'ın kutsal saydığı ne varsa dengeye getirir. Suri'nin ölü kocasının hatırası yeni evlileri esir alıp felç eder. Pek tabii ki, uyanık kayınvalide oğlunun fotoğrafını kendi odasına koymuşken bile, Mahmelbaf'ın ikiliyi şehidin gözünden seks yaparlarken görmesi söz konusu değildir. Yine de, yeni evlileri "günah"larından ve başka bilinmeyen ne varsa onlardan arınsınlar diye Meşhed'e hacca göndermek gibi basit ve ustaca bir yoldan bu kördüğümü atlatır.

Ansızın, Ekber'in sağ ve Irak'ta savaş esiri olarak tutulduğu haberi bir bomba gibi düşer ve ailesinin sevinç ve korkuyla karışık yaşadıkları şok Mahmelbaf'ın anlatısını da rayından çıkartır:

> Aliye duymuyor gibiydi. Oturduğu yerden duvardaki gölgesiyle konuşuyordu. Aniden kalkıp, gölgesinden silkindiği gibi odanın öte tarafına seğirtti. Meşedi'nin gölgesinden dahi eser yoktu. Pencerenin arkasında, karanlıkta durmuş, gözlerini yeniden karlar altında kalan avluya dikmişti. Aniden bir gölgeye dönüşüverdi. Keder ve sevinçten aklını yitirecek gibiydi: "Doğru. Yanlış. Kıyamet Günü. Ekber, Ahmed. Allah. Suri. Aliye. Ben gidiyorum."[221]

Meşedi, kocasının savaşta can verdiği düşüncesiyle, gelininin küçük oğluyla evlenmesine aracılık etmiştir. Ahmed ve Suri, Meşhed'de balayındadırlar ve şehit oğlunun aslında sağ olduğunu öğrenmiştir. Oğlunun sağ olduğu haberinin sevinciyle gelinini diğer oğluyla evlendirerek işlemiş olduğu "günah" ve büyük oğlunu bu olan bitenden haberdar edemeyişi üst üste gelince âdeta felç olmuştur. Bir felakete mani olmak üzere Meşhed'e doğru yola çıkar.

Bu esnada Meşhed'de Ahmed ve Suri, yanlarında Suri'nin çocukları, kardeşlikten karı kocalığa dönüşen ilişkilerini yeniden anlamlandırma çabasındadırlar. Başarılı da olurlar. Engelleri aşar ve

221 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 185.

birlikte olurlar. Sari hamile kalır ve yeni kocasını sevmeyi öğrenmeye başlar.

Modern Fars romanının uzun ve görkemli geçmişinde, Mahmelbaf'ın *Kristal Bahçe*'sinin 15. bölümüyle boy ölçüşebilecek pek az örnek vardır; Devletabadi'nin muhteşem destanı *Klidar*'ın sonuç bölümü ilk akla gelendir. Mahmelbaf'ın bu bölümde yaptıkları, basbayağı tasvire meydan okumaktadır. Ekber'in sağ ve Irak'ta savaş esiri olduğu haberi, pek tabii ki Meşedi'yi, Aliye'yi, Ahmed'i ve Suri'yi –oğul, kardeş ve koca– puta çevirir. Sağ olup, eve döneceğine sevinsinler mi, eve döndüğü vakit karısının küçük kardeşiyle evlendiğini ve hamile olduğunu gördüğü vakit ne diyeceklerini kara kara düşünsünler mi bilemezler. Mahmelbaf'ın bu ahlaki ve duygusal felç ânını tasviri harikuladedir. Bu noktada, Farsi ahlak dünyasıyla Şii ahlakının arasına bir set çekilir. Hukuken Suri ile Ahmed bir suç işlemiş değildirler: İslam hukukuna göre, kocası ölü ölü sayılan bir kadın tekrar evlenebilir ve kayınbiraderiyle evlenmesi de bir sorun teşkil etmez. Üstelik Ahmed'in erkek kardeşinin ailesinin mesuliyetini üstlenmesi ve Suri'nin ölen kocasının ailesinin dışından birisiyle evlenmemiş olması da toplumun onayını alır. Ancak ilk kocanın sağ olup, yakında eve dönerek olan bitenleri görecek olması olasılığı bir başına koskoca erkek-kadın ve erkek-erkek ilişkileri tayfının dengesini bozar. Sistem kelimenin tam anlamıyla altüst olmuştur.

Bu kadarı sinirleri bozmaya yetmemiş gibi, hadiseyi daha derinine araştırdıkları vakit, cepheye gönderilen askerler arasında iki tane Ekber Süleymani ismine rastlarlar: biri İran'da toprağa verilmiş, diğeriyse Irak'ta savaş esiridir. Şimdi ne olacaktır? Ekber ölü mü, yoksa sağ mıdır?

Ahmed ve Suri derhal eski, daha resmî kardeş ilişkilerine geri dönerler. Ama asıl tahammül edilmez olan, Ekber'in Irak'ta sağ olmasını mı, yoksa ölmüş de, İran'da toprağa verilmiş olmasını mı ummayı bilemez halde olmalarıdır. Aile sevgisiyle ahlaki töreler arasındaki keskin denge sınamaya tabi tutulur. Ancak bu, kültürün kitabi bütünlüğünün kendinde varsayılan meşruiyetinden serbest kalıp, bir ahlaki çatışmalar âleminin kapılarını açtığı nadir anlar-

dan biridir. Tüm duygular, ilişkiler, inançlar, erdemler, yasalar, toplumsal normlar, töreler, her şey acımasızca ve sorgusuz sualsiz bir köşeye itiliverir. Birkaç günlük bir süre –âdeta bir ömür– zarfında bilhassa Ahmed ve Suri insanlıktan çıkartılır, hayatla aralarındaki ahlaki ve kültürel bağlar kopartılır.

Meşedi, oğlu toprağa verilmeden evvel son bir kez oğlunun yüzünü kendisine göstermediler diye tüm dostlarına ve ailesine öfke kusar. Peki, şimdi yapabileceği nedir? Oğlu Ahmed'e, "Cesedi mezardan çıkaracağız!" diye buyurur. Bu felaketten, ellerini kollarını bağlayan belirsizlik halinden kurtulabilmelerinin tek bir yolu vardır. Cesedi mezarından çıkartıp, Ekber mi, değil mi öğrenmek. Suratı tanınmaz halde de olsa, boyunu ölçme imkânları vardır. Eğer 1.70 boyundaysa, ölen Ekber'dir, 1.53'se ölen diğer Ekber Süleymani'dir. Ailenin cesedi mezarından çıkartması için bir mezar kazıcısını ikna için seferberliği, kendi dertlerini çözmek uğruna yıkmak durumunda kaldıkları toplumsal ve dinî tabuların buzdağının yalnızca görünen ucudur.

Cesedin kazma kürek mezarından çıkartılması sahnesi insanoğlunun inanamayacağı ya da inandığını unutmaya çalışacağı iğrenç, şoke edici, korkunç bir sonsuzluk, korkudan her şeyin taş kesildiği sonu gelmez gerilim anıdır. Ceset çıkartılırken –ya da anımsayacakları gibi ruh çağırma ayininde– herkes hazırdır. Meşedi, Aliye, Suri, Ahmed, herkes –bu canlı cehenneme şahit olmak üzere peşlerine takılan belden aşağısı felçli Hamid dahi– oradadır. Geceyarısına değin gereken tüm rüşvetler verilmiş, cesaretler toplanmış ve felakete öyle ya da böyle kimsenin tek kelime edemeyeceği, mümkünse de etmemesi gerektiği son noktayı koyup, sevgilileriyle nihai ve kati yüzleşmede bulunmak üzere bir araya gelinmiştir. Kazarlar da kazarlar, korkarlar gene de kazarlar, kazarlar da kazarlar, en nihayet cesede ulaştıklarında kefeni yırtarlar ve çürümüş et ve kemik yığını suretinde ölümün ta kendisi karşılarındadır. Yanlış mezarı kazmışlardır.

Bu felaketin sonu gelecek midir? Başka bir mezarın başına gidip, üzerindeki Ekber ismini milyon kere okurlar ve tekrardan kazmaya başlarlar. Bu mezar Ekber'inkidir. Oğlunun ölü bedenini gö-

rüp, tanıyan anne Aliye'nin halini, önce yıkılıp, ilk gördüğünde yıkılıp, ardından da rahat bir nefes alan baba Meşedi'nin hissiyatını tarifin, Ahmed'in veya Suri'nin hüzünle karışık tarifsiz huzurlarının derinliklerine erişebilmenin mümkünatı yoktur. Tam bir bilinmezlik hâkimdir. Ama Mahmelbaf'ın anlatısı tüyler ürperten bir mükemmelliktedir.

Hep beraber eve dönerler...Ne haldedirler? Mutlu? Mahzun? Ferahlamış? Çok geçmeden, Ahmed cepheye geri döner. Suri manik depresyondan hastaneye yatırılır. Meşedi ve Aliye torunlarını yetiştirmekle meşgul olurlar. Ama çok geçmeden, bu sakin, donuk hayata tahammül edemez ve cephedeki küçük oğlunun yanına gider. Ahmed'in ve Meşedi'nin ölüm haberleri Aliye ve Suri'yi yıkımın eşiğine getirir. Ama iki bitik kadın da çocuklarına kol kanat gerebilmek için uçurumun eşiğinden geri döner. İyisiyle kötüsüyle hayat devam etmektedir.

Romanın sonunda Mahmelbaf, bu karma aileyi paramparça eder ve genç bir fertlerini şehit vermenin ortak ıstırabıyla, müsadere edilmiş bir evin hizmetçi lojmanında bir araya getirir. Devrim hükümeti, evi, yurtdışından dönüp, mülkünü talep eden asıl sahibine iade eder. Afyon bağımlısı kocası ölmüş olan Hurşid, başlangıçta hizmetçi olarak evin asıl sahibinin yanında kalır. Diğer üç aileyse, uygun bir konut bulunana dek bir bir otel odasına yerleştirilir. Odayı, biri Hamid'e, Meliha'ya ve evlatlık kızları Necime'ye, biri ihtiyar Aliye'ye, hamile Suri'ye ve iki delişmen çocuğuna, biri de Laye ve üç çocuğuna olmak üzere üçe bölerler. Laye'nin ikinci kocası Kerim Ağa ortadan kaybolur. Ama ev sahibi evi bulduğu ilk alıcıya satıp parasını aldığı gibi ülkeden temelli ayrılınca, Hurşid de diğerlerinin yanına taşınır.

Mahmelbaf hikâyeyi sonuç bölümüne vardırır ve anlatısına hafızalarda yer edecek iki andaçla, biri sanatın gerçekliği, diğeri de –modern Fars romanının en muhteşem sahnelerinden biri– gerçekliğin sanatı nasıl kurtaracağına dair iki taahhüt notuyla son verir. Birincisinde, küçük Semire, babaanne Aliye'nin uykudan önce kendisine ve diğer çocuklara anlattığı masalı dinlemektedir:

Çocuklar bir bir uykuya dalarken, bir tek Babaannenin isimleri değiştirerek aslında kendi yaşam öyküsünü anlattığının farkına varmış olan Semire uyanıktı. Semire, hikâyedeki Nesim adlı kızın aslında kendisi olduğunu dahi anlamıştı. Ama hikâyedeki insanların neden daha sevilesi tipler olduğuna aklı ermemişti. Niçin hikâyedeki büyükanne Aliye'nin kendisinden daha güzeldi.

"Neden, büyükanne?"

"Neden ne, bir tanem? Haydi Semire, sus da uyu!"[222]

İkinci sahnede bir mucize resmedilir. Romana son noktayı koymak üzere, Mahmelbaf, ileriki dönemlerde en iyi filmlerinin temel unsuru haline gelecek olan en kusursuz gerçeküstü momentlerinden birisini kâğıda dökmeye hazırdır. Dört aile de artık paramparçadır. Meşedi, Ekber ve Ahmed ölmüşlerdir. Suri bir erkek çocuk doğurmuş, ama yarı deli bir halde akıl hastahanesine yatırılmıştır. Meytam ve Semire ayrıksı otları gibi büyümektedirler. Hurşid, Laye'yi ve çocuklarını alıp kayıplara karışmıştır. Hamid, Meliha ve evlatlık kızları Necime kıt kanaat bir hayat sürerler. Aliye ile ne bir ismi, ne bir babası, ne resmî annesi, hatta emzirecek bir süt annesi dahi olmayan en küçük torunu, devrimci ıstırabın çatırdamakta olan bu kolonisinin, ölümün ve yıkımın bağrında kalakalmışlardır. Laye birkaç kez zavallı bebeği emzirmeye razı gelince, isimsiz bebek meme emmeye alışır. Aliye ve Meliha kaç kere zorlamışlarsa da, biberondan süt içmeyi reddedecektir. Meliha taş kesilmiş bir halde ve çaresizdir. Durmamacasına bağırıp ağlayan bebek bir ara boğulmanın eşiğinden döner. Bebeği sakinleştirecek ne bir süt anne, ne bir reçete, ne de sıcak su ve şeker vardır. Ağlar da ağlar, sonra ağlamaları daha da şiddetlenir ve kısacık bahtsız ömrünü anbean vakitsiz bir ölümün eşiğine getirir. Bu küçük felaketler klanının en yaşlı kadını, bir savaşçının dul eşi, iki yiğit şehidin yaşını başını almış annesi, sağ kalmış üç çocuğun babaannesi, Allah bilir kaçıncı doğum gününü daha yeni devirmiş, temellerinden çatırdayan yuvanın son sağlam sütunu Aliye, adsız, babasız, anasız en küçük erkek torununu kaptığı gibi, çileden çıkmış, çılgın, sersemlemiş, öfke,

222 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 250-251.

şaşkınlık ve çaresizlikten aklını yitirmiş bir halde avlunun orta yerine seğirtir.

Otelin yarı karanlık, yarı aydınlık avlusunda, görünürde kimsecikler yoktu. Gökyüzü yıldızlarla kaplıydı. Ay incecik bir hilaldi. Bebek susacak gibi değildi. Aliye yanına varıp, eliyle sırtına hafifçe vurdu. "Ala la la lalalalala. A lalalalalala..." Bebek sakinleşmedi. Çaresiz kalan Aliye, öfkeyle yüzünü tırmaladı. Yere oturup elbisesini çekiştirdi. Bebeği yere koyup kendisini dövmeye başladı. Peçesi başından düştü. Bebek kendinden geçmek üzereydi. Aliye yerden bir avuç toprak alıp başının üzerine serpti. Dizlerini ve göğsünü yumrukladı. Bacakları ve göğsü alev alevdi. Bebeğin sesi kesildi kesilecekti. O dondurucu soğukta, Aliye'nin bedeni âdeta kavruluyordu. İstemdışı bebeği kucakladı ve bir memesini ağzına tutuşturdu. Bebeğin bacaklarını ortadan kavrayıp, sıkıştırdı. Bebek Aliye'nin memesini ağzına alıp, emmeye başladı. Ağlaması ve emzirmesi sesine ritmik bir ton varmişti. Memesindeki acı kalbinin derinliklerine dek işledi. Bebek memesini emzirmiyor, çiğniyordu. Aliye cayır cayır yanıyordu. Kalbi ve bağırsakları birbirine girmişti. Bebek memesini bırakıp ağlamaya başladı:

"In-ga. In-ga."

"Sakin ol, yavrum, sakin ol! Allah aşkına, sakin ol. Yeter artık."

Yetmiyordu. Aliye başını açıp memesini bir kez daha bebeğin ağzına tutuşturdu. Bebek meme ucunu ağzına almıyordu. Bu numaraya kanmıyordu. Aliye doğruldu. Başını gökyüzüne kaldırıp, dudaklarını ısırdı. Yüzüne kan hücum etti ve dudaklarının berisinden âdeta kükredi:

"Allahım neredesin? Yok musun?"

İçinde bir şeyler çağıldamaya başladı. Kalbi güm güm atmaya başladı. İstemdışı ayağa fırladığı gibi koşmaya başladı. Bebek kalan tüm kuvvetini dudaklarına vermiş memesini emiyordu. Aliye'nin kalbi deli gibi çarpıyordu. Boynundaki damarlar sinirden davul gibi şişmişti. Kalbinin derinliklerindeki yangının ateşi engel tanımazcasına memelerinden dışarı uğruyordu. Bebeğin ağzından taze süt sızıyordu.

Dünya tazelenmişti. Saat kaçtı? Burası neresiydi?[223]

223 Mahmelbaf, *Bagh-i Bolur*, s. 261-262.

8
MAKİNEDEKİ HAYALET: MUKADDES İRAN SAVUNMASI SİNEMASI

Roxanne Varzi

Sinemanın tarihi, upuzun bir şehitler menkıbesidir.[224]
– Gilles Deleuze

Bu, imanın imansızlığa zaferiydi.[225]
– Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı

Bir çift el, gecenin karanlığında sallanan bir dizi renkli ampulün üzerindeki gevşek kabloları birbirine bağlar. Kamera rengârenk düğün ışıklarından aşağı, arabasını kurdele ve çiçeklerle süslemekle meşgul Dai'nin üzerine çevrilirken, fonda ürkütücü bir müzik çalmaktadır. Kahverengi elbiseli bir adam yanından geçer. Bir an için döner. Dai'ye benzemektedir.

Dai'ye sorar, "Bir savaş esirinin dönüşünü kutlamaya mı hazırlanıyorsunuz?" Renkli lambaları ve süslü arabayı kastetmektedir.

---

224 *Cinema. 1: The Movement-image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minnesota University Press, 1986, s. xiv.

225 *The Imposed War: Defence vs. Aggression*, Tahran: Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, 1983, s. 63.

Dai'nin şaşkınlığı yüzünden okunmaktadır; ürpertiyle yanıtlar, "Düğün için."

"Savaş esiri olan bir yakınınız var mı?" diye sorar adam.

Dai başını evet anlamında sallar. "Ya sizin?" diye seslenir adamın arkasından. "İsmi Kızıl Haç listesinde mi?" Dai'yi öksürük tutar, "Emin olun döne—" derken lâfının sonunu getiremez.

Ama adam gitmiştir bile.

Gelin, aile yakınlarının ve dostlarının oluşturduğu bir çemberin ortasında tek başına oturmaktadır. Beyazlar içerisindedir. Etrafı geleneksel düğün aynası, Kuran ve şekerlemelerle çevrilidir. Yanı başında, ortalıkta gözükmeyen damadın çerçeveli bir resmi vardır. Telefon çalar ama hatta kimse yoktur. Kesik telefon hattının uzun monoton sesi hem bir yokluğu hem de birisinin veya bir şeyin konuşmaya çalıştığını gösteren gaipten bir varlığı veya işareti çağrıştırmaktadır.

Telefon bir kez daha çalar; bu kez telefondaki, yurtdışından arayan damattır. Elinde kamerayla bir adam, odanın içinde dolaşarak düğünü filme almaktadır. Kamera, duvardaki başka bir genç adamın, gelinin savaştan dönebilmiş olsa evleneceği Yusuf'un çerçeveli resmine odaklanır. Çerçeveli resimlerle birlikte, Yusuf'un savaşa gidişi ve damadın savaştan firarıyla çifte bir yokluğa vurgu yapılmaktadır. Bunlar geri dönmeyi bekleyen, geri dönmeleri beklenen sürgünler ve savaş esirleridir.

Kadının biri, damadın büyük resmini gelinin önüne koyar ve kayıtsız bir şekilde telefonun konuşma düğmesine basar. Şimdi imgesi ve sesiyle damat oradadır. Cismen uzakta bir yerde olsa da sesiyle yanlarındadır. Gelin, sanki başbaşa konuşuyorlarmışçasına ahizeyi yanağına dayar. Herkesin dinlediğinin, telefondaki adamla evlilik andı içmelerini beklediğinin farkında değil gibidir.

Damadın sesi sorar, "Hâlâ Yusuf'a aşık mısın? Benimle gerçekten evlenmek istediğin için mi, yoksa Yusuf'un babası Dai istediği için mi evleniyorsun?"

Gelin cevap vermez, hat kopar, ve elektrik kesilir. Kalabalık, sanki gelinle damat evlilik andını içmiş gibi alkışlar. Kamera Dai'nin yüzüne çevrilir. Kabahatli, kederli bir hali vardır. Kamera



İbrahim Hatemikiya'nın *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu.*

adamın berisine, gecenin karanlığına çevrilir. Gün boyu telefon için beklemişlerdir. Dışarıda, rengârenk düğün ışıkları –sanki aralarında bir hayalet kıpırdanıyormuşçasına– rüzgârdan sallanmaktadır. Ampullerden biri patlar. İçeride kimseden çıt çıkmamaktadır, etraf zifiri karanlıktır. Beklemektedirler. Sanki insan algısının ötesinde bir şey olmakta, gecenin ıssızlığını gaipten bir enerji doldurmuş gibidir. Hayaletler: *hiyal*, hisler: *ruh*, tin: *şabih*, benzer, bir şeyin gölgesiymiş gibi.

Bir sonraki sahnede, havaalanında, gelin damadıyla buluşmaya yurtdışına gitmek üzere Kalkış kapısından geçmek üzeredir. Son bir kez Dai'ye bakmak için döner ve adamı gözlerini akşam haberlerinde geri dönen savaş esirlerini taşıyan otobüsleri gösteren bir televizyon ekranına sabitlemiş halde görür.

Gelin Dai'nin yanına gelir, "Neyin peşindesiniz? Künyelerini gönderdiklerinde Yusuf'un cevabını da almış oldum."

"Yeni damadı seviyor musun?" diye sorar Dai.

"Niçin?"

"Seviyor musun? Bilmem gerek."

"Evet."

"O halde künyeleri bana ver" der Dai, kadının elinde tuttuğu künyeleri kastederek.

"Onları hiç istememiştiniz, lütfen onları benden almayın."

"Ver dedim."

Kız, künyeleri avucuna alır ve kapıdan geçmeden önce, "Ben de mucizelere inanırım, ama yalnızca aklımın alabileceklerine" der.

Havalalanından evine dönerken Dai, 15 yıl Paris'te kaldıktan sonra İran'a geri dönmüş Şirin adında genç bir İranlı kadını arabasına alır. Kadın, Irak'ın serbest bıraktığı savaş esirleri arasında olduğuna inandığı erkek kardeşi Hüsrev için geri dönmüştür. İbrahim Hatemikiya'nın filmi *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu* (1996), Şirin ve Dai arasındaki dostluğu ve her ikisinin görev zaiyatı olup ölüm haberleri gelmemiş yakınlarına karşı hissettikleri acı ve belirsizlik duygularını dışavururkenki farklı ama bir o kadar da benzer tavırlarını beyaz perdeye aksettirmektedir. Fiziksel olmayabilecek bir ölümün, ölüp ölmediği belirsiz kayıp bir kimsenin yasının tutulup tutulmayacağı, tutulacaksa da nasıl tutulacağı probleminin ve iman kavramının iç içe geçmişlikleri kusursuz bir biçimde işlenmektedir. Geri dönüş mecazı, yurtdışından İran'a geri dönen sürgünler, geri dönen savaş esirleri ve Tahran'a musallat olmak için geri dönmüş sayısız hayalet şahsında cisimleştirilmiştir.

Mukaddes Müdafaa Sineması

> Bir görüntüler demeti, bir cephane yığınıyla eşdeğer hale gelecektir.[226]

İran'da savaş filmleri sanayi, İran-Irak savaşının hemen ardından, Savaş Grubu adlı İran İslam Cumhuriyeti Radyo-Televizyonu kurumundan bir ekip tarafından televizyon için yapılan belgesellerle

226 Paul Virilio, *War and Cinema: the Logistics of Perception*, çev. Patrick Camiler, Londra ve New York: Verso, 1989, s. 3.

birlikte Eylül 1980'de ortaya çıkmıştır. 1983 yılına gelindiğinde, "vurdu kırdılı, zayıf senaryolu savaş filmlerinin yapımı, Mukaddes Müdafaa'nın ardındaki gerçekleri göstermeye muvaffak olamamaktadır" kaygısıyla, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, Farabi Sinema Vakfı bünyesinde bir Savaş Filmleri Bürosu kurmuştur. Bu yeni film inisiyatifinin kuruluş amacı, "savaş konulu filmlerin yapımında aranan temel vasfın kuramdan ziyade tecrübe olduğuna vurgu yapmak" suretiyle Mukaddes Müdafaa'yı beyaz perdeye aksettirmek olmuştur. Savaş filmi yapımcılarına Müslüman olma ve cephede hizmet vermiş olma şartları konmuştur. "Mukaddes Müdafaa'nın veya zor koşulan savaşın gerçek yüzünü resmeden" 100'ün üzerinde film çekilmiştir.[227] Aralarında –Muhsin Mahmelbaf, Behram Beyzayi gibi– günümüzde uluslararası üne sahip sinema yönetmenlerinin de bulunduğu 70 kadar amatör yönetmene savaş filmi yönetmenliği eğitimi verilmiştir.

Savaş imgelerini dine ve dindarlığa özgü yeni bir bağlama oturtmak suretiyle savaş eleştirisine makul bir hüviyet kazandırmaya dönük bir manevra olarak başlayan proje, o âna değin dile getirilmemiş tarihî ve çağdaş toplumsal meselelerin gün ışığına çıkartılabileceği –devrim sonrası İran sinemasında– yepyeni bir alanın kapılarını açmıştır.[228] Savaş filmlerinde şehitliğin ve Şiiliğin yas tutma pratiklerinin tarihi ve bu tarihe kültür üreticileri tarafından sahip çıkılması hem bir arada hem de çatışma içinde yürümektedir. İran sineması örneğinde, şehitlik ve yas tutma o denli sık işlenmektedir ki Şia tarihinin hayaletleri İran sinemasına hem destek hem de köstek olmaktadır.

Bu bölümde, savaş dönemi filmlerinden başlayıp, savaşın olumsuz tesirlerini ve savaş esirlerinin geri dönüşlerini işleyen savaş sonrası nesli "savaş filmleri"ne dek uzanan çizginin izini sürme niyetindeyim. Özellikle ilk dönem savaş filmlerinden Resul Mollakulipur'un *Ufuk* (1989) filmiyle Hatemikiya'nın savaş sonrası dönem-

227 *Iran* (gunlük gazete), 19 Eylül 1995, s. 12.

228 Abbas Kiyarüstemi gibi yönetmenlerin kariyerlerinin önünü açan Çocuk ve Ergenlerin Entellektuel Gelişim Merkezi için de durum aynıydı.

de çektiği *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu*'na yoğunlaşmak suretiyle, sinemanın ve imanın rolleriyle yas tutma eyleminin filmlerde gösterilmesi problemini irdeleyeceğim.

Mukaddes Savunma için Savaş Filmleri Bürosu'nun kuruluşunu takiben, savaş filmlerinde savaşın askerî niteliğinden ziyade ruhani yönünü aksettirmeye dönük bariz bir yönelim gerçekleşmiştir. Savaşı soğuk kanlı bir stratejinin ürünü olmaktan ziyade Mukaddes Müdafaa olarak öne çıkartan İslam'ın varlığı, aksiyon filmlerinden öyküsel filmlere doğru bu geçişe damgasını vurmuştur. İlk etapta çekilmiş savaş konulu aksiyon filmlerine bakılacak olursa, Iraklı ve İranlı askerler arasında herhangi bir ayrıma gidebilmek neredeyse imkânsızdır.[229] Askerler, bırakın savaşı temsil eden en önemli Şii şehidi Hüseyin'in adını, Allah'ın veya On İki İmam'ın adını dahi nadiren ağızlarına almaktadırlar. İleride İranlı savaşçıların ayırt edici özelliği olacak sakallı devrimcilerin aksine, askerler tertipli ve tıraşlıdır. Mukaddes Müdafaa film programının yürürlüğe konmasının ertesinde çekilmiş filmlerde, müdafaa edilen "kutsal"a yer verilmek suretiyle, evvelki "aksiyon" filmlerinden kesin bir kopuş göze çarpmaktadır. Bahis konusu filmlerin savaş senaryolarında şehadete ve inanca vurgu hâkimdir.

Ufuk

Ufuk filminde, kendileri de Müslüman olmalarına karşın, Iraklılar, dinsiz kâfirler olarak aşağılanmaktadırlar. Son teknoloji savaş makinalarına kurulmuş İranlıların yolunu gözleyen, elleri yüzleri düzgün, kendilerinden emin, sigara içen Batılı stratejler olarak resmedilmektedirler. Basra Körfezi'nin öte yakasındaki İranlılarsa, saçları sakalları birbirine karışmış, kafalarında kızıl bandanalarıyla, Aşure ayında giyilen kara gömlekleri andıran siyah dalgıç elbiseleri içinde devrimcilerdir. Bedenleri ve ruhları, geleneksel savaş makinası kavramına aykırı durmaktadır; kanlarıyla canlarıyla savaş-

229 Silahlar dışında. Bazı izleyiciler, Rus yapısı silahları kullanan Iraklılarla Amerikan yapısı silahları kullanan İranlıları ayırt edebilirler.

maktadırlar. Savaşlarına ait her şeyde İmam Hüseyin'in Kerbela'daki savaşından bir iz vardır. Taburlarının adı İmam Hüseyin Taburu, derme çatma teknelerinin adı *Aşura*'dır.

Aşure, her yıl kutlanan, Şiilik tarihine damgasını vurmuş bir hadisedir. 1984 sonrasında yapılmış savaş filmlerinin layıkıyla kavranabilmesi için, bu ritüelin önemine vakıf olunması gerekmektedir.[230] Muharrem ayının onuncu günü olan Aşure, M.S. 680'de, bugün Irak toprakları içinde yer alan Kerbela'da Halife Yezid'in ordusunda savaşırken öldürülen Hz. Muhammed'in torunu İmam Hüseyin'in şehadetinin yıldönümüdür. İran Şia'sında Kerbela, müminlerin kâfirlere karşı savaşıdır; İran-Irak savaşı da birçokları için Kerbela'yı geri alma teşebbüsüdür.

Muharrem ayının ilk on günü yas tutma törenleri ile geçer. Erkekler, cenaze alayı tertibinde göğüslerini dövüp, sırtlarını demir zincirlerle kamçılayarak caddeler boyunca yürürler. Köylerde ve şehirlerin tenha mahallelerinde geleneksel taziye temsilleri icra edilir. Bunlar, tutkulu Hüseyin ve ailesinin Kerbela'da şehadete ermelerinin hadisenin malumu bir kitleye olan biteni yeniden yaşatırcasına tutkuyla canlandırıldığı temsillerdir. "Cansız duyguları yeniden canlandırır, küllenmiş bir ateşi bir alev topuna çevirir." Temsillerde, "adanmış bir savaşçı, imanının ateşiyle koca bir orduya ve kalleş bir düşmana kafa tutar. Savaşta katledilir ve ardından gözyaşları sel olup akar. Ama ölümüyle de bir kerameti yerine getirmiş olur."[231]

İncelediğim hiçbir filmde bir taziye temsiline rastlamamış olmama rağmen, Aşura'nın savaşta ve tekrardan sinemadaki tematik kullanımı, yeniden canlandırmayı yeniden canlandırarak Şiilikte yas tutmanın hayalet-belleğine çok sayıda taklit unsuru katan sinemada iki misli olmak üzere, savaşın kendisini bir taziye temsiline

230 Kısa süreliğine dünyanın her yerindeki İranlıların sanal matem tutmak üzere Aşure görüntülerine kolayca ulaşabilecekleri, sanal görüntülerin fiziksel bedenlerin yerini aldığı özel bir web sitesi oluşturulmuştu.

231 Ehsan Yarshatet, "Ta'ziyeh and pre-Islamic mourning rites in Iran", Peter J. Chelkowski (ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press, 1979, s. 89, 90.

çevirme teşebbüsüdür. Bu, tarihin şehitler için yaptığı cihat çağrısında hayat verdiği gaip bir andır.

> Savaş herkesi ayaklandırmıştır, ölüleri bile.[232]

Taziyeye en yakın duran sahneler, daha ziyade, erkeklerin bir daire oluşturduğu ve yavaş bir tempoyla bir kollarını açıp, diğer kollarıyla da göğüslerine vurarak dairenin ortasına doğru eğildikleri Mutasavvıfların zikir ayinlerini andırmaktadır. *Ufuk*'un sonuna doğru, İmam Hüseyin Taburu'nun askerleri Irak donanmasına saldırmaya hazırlanırken, olay örgüsü güdümlü aksiyondan tamamen kopup, trans benzeri bir müzik videosunu andıran bir sekans yer almaktadır. Girişte, başında Aşura bandanası ve üzerinde savaşçı kıyafetiyle bir adam, bir lütuf –ölüm mükâfatı– beklercesine kollarını iki yana açmış bir halde sahilde bağdaş kurup oturmaktadır. Lideri avcunun içine merhem sürmeye başladığı sırada, önce deflerin hipnotize edici ritmi duyulur, peşinden bir koro Rumi'nin bir deyişini okumaya başlar: "Öl, öl, öl. Var git bu ölüme, terk eyle bu âlemi...öl, öl, öl." Sonra sırayla her bir askerin onun hayır duasını alıp, çember dansına katılırken görürüz. Sekansın sonunda dalgıç kıyafetleri içerisindedirler. Gecenin karanlığına karşı karalar içinde altından geçtikleri Kuran'ı iki kez öpüp suya dalarlar. "İnsanlar bir hanedan tuğrası, bir bayrak üzerindeki bir şekil veya flama uğrunda ölüyorlardı; şimdiyse bir filmi vurucu kılmak için ölüyorlar. Savaş en nihayet sinemanın üçüncü boyutu haline gelmiştir."[233]

Dalgıçların sırtlarındaki oksijen tüpleri ve ellerindeki Kalaşnikoflarından başka şeyleri olmaksızın, teknolojik olarak gelişmiş ama bir o kadar da donuk ve hissiz Irak savaş gemisine doğru tekneleriyle ilerlerken ölümün ürkütücü yüzünü şahıslarında cisimleştirmeleri, bu film icabı askerî harekâtı benzersiz kılmaktadır. Suya dalarlarken bir fırtına kopar. İranlılar gerçekten de doğaya yakın insanlar, Allah'ın kullarıysalar, o vakit fırtına da ölümün kâhince bir habercisinden başka bir şey olamaz. Iraklıların karargâhında

232 Virilio. *War and Cinema*, s. 28.

233 Virilio. *War and Cinema*, s. 89.

herkes İranlıların bu kötü havada taarruza geçmeyeceğinden emin olmanın verdiği rahatlık içindedir. Bu esnada İranlılar makinedeki hayaletler gibi kimselere gözükmeden geminin güvertesine süzüldükleri gibi, Iraklı deniz canavarının teknolojisini etkisiz hale getirmeye girişirler. Gemideki varlıklarının ilk işareti bilgisayarlardan birinin çökmesi olur. "Ama radarda bir şey gözükmedi" der Iraklı asker. "İranlılar muhtemelen gemide değildirler, telsizi kontrol et." Hayaletler gibi, ölümün ruhunun ta kendileri gibi radarı alt etmişlerdir: ruhun teknolojiye karşı zaferi. Iraklılar kısa dalgayı açtıkları vakit, hoparlörlerden Kuran ayetleri okuyan yavaş melodik bir ses yükselir. Ses, kıyıdan duyulan dinî müziğin daha hafif bir versiyonudur. "Dua ediyorlar" der bir Iraklı asker. Bu sahnede savaşmakta, dua etmekte ve ölümü temsil etmektedirler, çünkü onlarınki ruhların savaşıdır. Onlar, radarlara yakalanmadan geçebilen, fırtınaları aşabilen, hoparlörlerden dua sesi yükseltebilen, Allah'ın neferleridir. Gemiye çıkarlar ve bir cellat acımasızlığıyla mürettebatı teker teker ölüme yollarlar. Askerin birinin İranlı bir dalgıçla –uzun boylu, gecenin karanlığına karışan kapkara elbiseli– göz göze geldiği an iş işten geçmiştir, o artık bir ölüdür. Gelişlerinin habercisi yas müziğini saymazsak, İranlılar gecenin karanlığı içinden sökün edivermişlerdir. Virilio'nun da dediği gibi, "Savaş bu büyülü manzaradan bağışık tutulamaz, çünkü tam da bu görüntüyü yaratma amacındadır: düşmanı yıkan zaptedilmek değil, mıhlanıp kalmaktır, daha son nefesini vermeden ölüm korkusunun hücrelerine dek nüfuz etmesidir."[234]

Bu esnada kamera karanlık kumsala çevrilir; yüzlerce İranlı asker oturmuş, Iraklıların kulaklarına çalınan müziği dinlemektedir. Askerler, daha cesetleri kıyıya vurmadan, savaşta şehit düşmüş yoldaşlarının yasını tutmaktadırlar. Cihat çağrısının kendisi, bir şüheda ve yas tutma çağrısını da öngerektirmektedir.

Ufuk bir savaş filmi olduğu kadar, ilerde savaş esirlerini konu alan filmlerde de işlenecek olan yas tutma ve savaştan geriye kalanlar gibi problemlere de ağırlık vermektedir. Baş dalgıç Nusret'in tek

234 Virilio, *War and Cinema*, s. 5.

tek yitirdiği arkadaşlarıyla ilişkileri savaşın hayaletlerini ve savaş sonrası filmlerde sıkça bahsi geçecek olan kayıp cestlerin ıstırabını öncelemektedir. Burada yalnızca elit bir sualtı harekâtının değil, bir dalgıçın arkadaşlarının ölümünün altında ezilmesinin öyküsü aktarılmaktadır. Virilio'nun da dediği gibi, "Savaşın yücelttikleri için dur durak yoktur. Hayaletleri beyaz perdede dolanmaya veya daha sıklıkla, bir savaş makinesinin içinde -genellikle bir gemide- yeniden ete kemiğe bürünür."[235] Iraklıların gemisi kimliği belirsiz İranlı cesetlerinin -etrafını çevreleyen sularda dolanan ve Nusretin kâbuslarına dolan hayaletlerin- uğrak yeri haline gelmiştir.

Film, fonda deniz altındaki hava kabarcıklarının gerçeküstü sesi duyulurken, Basra Körfezi'nin rengârenk balıkları arasında yüzen kameranın çektiği görüntülerle başlar. Aniden kulaklara çalınan deniz altında güçlükle nefes alıp verme sesiyle sezinlenen ölüm, kimliği belirsiz, oksijen maskesi kafasından çekip çıkartılmış ölü bir dalgıcın bedeniyle ete kemiğe bürünür. Tam seyirci sahneye vakıf olmaya çalışırken kamera bir yatak odasına çevrilir ve gördüğü kâbustan uyanmış baş dalgıç Nusret sahne alır.

Nusret, bir dahaki sefere denize açılacağı vakit yalnız gitmeye ısrar eder. Nafile bir çabayla Iraklıların gemisinde öldürülmüş arkadaşı Hamid'in cesedini aramaktadır. Körfeze açılan yılankavi nehirde tekneyle tek başına son sürat yol alırken, arkadaşı Ahmed peşinden gelir. Ahmed sonunda Iraklıların açtığı ateşle vurulur ve yaralanır. Nusret onu kurtarmaya çalışırsa da, Ahmed, Iraklılar cesedini bulmaya gelene kadar yüzerek uzaklaşabileceğinde ısrar eder. Nusret de, Ahmed'in kendisi de ölmek üzere olduğunun farkındadır. Nusret, "Seni almadan hangi yüzle geri dönebilirim?" der. Bir hayaletle dönmektense, bir cesetle dönmek daha iyidir. Eğer Nusret, ölmeden Ahmed'in yanından ayrılacak olursa, onun ölü mü diri mi olduğunun bilinmezliği bir ömür peşini bırakmayacaktır.

Savaşın sona ermesinden itibaren savaş filmlerinde en çok bu belirsizlik ve görünmezlik hali konu edilmiştir. Savaşın sona erdikten sonraki tali tesirleri, savaşın fiziki ve görünür bir harp meyda-

235 Virilio, *War and Cinema*, s. 61.

nından görünmezlik mecraına süreklilik arz etmesidir. Seyircilerinin ekseri çoğunluğu beyaz perdede memleketlerinin halini seyrederlerken, bir yandan da kayıp bir kimsenin veya ruhun geri dönmesinin bekleyişi içindedirler. Öykülerde savaş esirleri ve aileleri ve yurtdışındaki sürgünler konu edilmektedir.[236] Bu kayıp ruhlar dünyası, harp meydanını kanıyla canıyla Irak sınırından alıp, Tahran'ın göbeğine taşımasıyla daha önceki savaş filmlerinin yerini almış bulunmaktadır. Artık savaşın İran cephesinden yansıyan duygu yüklü çatışma sahnelerinin veya mistik trans, "ayin" sahnelerinin yeniden temsilleri görünmez olup, savaş ve trans hali, cesetlerin, savaş esirlerinin izinin sürülmesinde, savaş sonrası anlam arayışında iç içe geçmiş bulunmaktadır.

Yusuf'un Gömleğinin Kokusu

Yusuf'un Gömleğinin Kokusu'nun başındaki elektriklerin kesilmesi, ve rüzgârın esişiyle Aşura hikâyesinin gerçeküstü anları canlandırılmaktadır. Ürkütücü metrukluk, *Şehname*'nin kahramanı Siyavuş'un hikâyesini akıllara getirmektedir: "Siyavuş katledilirken kozmik karışıklıklar meydana gelmiştir: 'şiddetli bir rüzgâr çıkar, tozu dumana katar ve etrafı kesif bir karanlık kaplar.' Bu nevi fenomenler ancak ve ancak katlolmuş kahramanın mukaddes bir şahsiyet olduğunun emareleridir."[237] Şiddetli rüzgâr ve elektrik kesintisi de sembolik bir ölümün, Yusuf'un hatırasına inen ilk darbenin ve bir kişinin onu ölü saydığının emareleridir. Hayaletler, hayatta olanlar unutmaya başladıkları anda belirirler. Ölülerin hayaletleri bir yetmezliğin işaretidirler. Görünmez kalırlarken, ruhun bir aracı vasıtasıyla hareket etmesi gibi boşlukta hareket ederler.

---

236 Birçok savaş tutsağı, yurt dışında tedavi merkezlerine gönderildi. Hatemikiya'nın *Kerha'dan Ren'e* filmi (1993) bu konuyu işler. Son filmi, *Camdan Ajans* (1998) tedavi için yurt dışına gitmek isteyen iki savaş gazisinin bir uçağı kaçırışlarının hikâyesidir.

237 Yarşatir, "Ta'ziyeh...", s. 90, alıntı: Tha'alibi, *Kitab al-Ghurar*, Zotenberg (ed.), Paris, 1900, s. 213. Yarşatir, Aşure dramında, İslam öncesi din adamlarının ileri gelenlerden Siyavuş'un hikâyesini ele alır.

Yusuf'un Gömleğinin Kokusu, görev zaiyatlarının ölüp ölmedikleri noktasında zihinleri esir alan belirsizliği işlemektedir. Ölü müdür, sağ mıdır? Çok sayıda askerin isminin yanına görev zaiyatı veya savaş esiri ibaresinin konduğu savaş sonrası İran'da, bu kimselerin yasının tutulabilmesi, ölü veya diri olduklarına dair elde fiziki bir delilin bulunması gereği problemiyle karşı karşıyadır. Ölüme dair elde fiziki bir delil bulunmadığında, görünürlüğe ya da zıddı görünmezliğe bel bağlanmaktadır. Bir hayalet ancak ölümden sonra belirmektedir. Bir savaş esirinin öldüğü doğrulandığı takdirde bile, İran'da bekleyiş içindeki ailenin de başına musallat olmaya yetecek kadar hayalet mevcuttur. Ortada bunca kimliği belirsiz ceset ve görev zaiyatı asker varken, koca bir ulus hayaletlerin tacizine açıktır. Savaş esirlerini konu alan filmlerde, savaş filmlerinin aksine, ölümden ziyade gaiplik ve ortadan kaybolmuşluk hali işlenmektedir. Şiiliğin gizli İmam inancında içkin gaiplik, görünmezlik ve bekleyiş temalarını temel alan belirsizliğin benzerine savaş esirlerini konu alan filmlerin senaryolarında da rastlanmaktadır. Savaş esirleri, gizli erenlerin ötesinde savaştan arta kalanlardır. En tedirgin edici olanlar, arkalarında yalnızca bir iz bırakmış, öldüklerine dair elde fiziki bir delil bulunmadığından cenazelerinin de defnedilemediği, adı sanı belirsiz hayaletlerdir. Konuşamayan ya da kendilerini tanıtamayan isimsiz hayaletler *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu*'nun ziyaretçileridir.

Hayaletlerin kimliklerinin bu şekilde tespit edilemez oluşu, birinin yolunu gözlemeyi, ya da kimliği belirsiz ceset kalıntılarını teşhis etmeyi karmaşıklaştırmaktadır. Bu görünmezlik, bir cesedin yerinin veya kimliğinin bilinmezliğiyse, yas tutmanın acısını bir kat daha arttırmaktadır. Derrida, "Hiçbir şey şüphenin doğurduğu kafa karışıklığı kadar yas tutmayı güçleştiremez: insan ölen kişinin nerede gömülü olduğunu bilmelidir ve ondan kalan ne varsa orada olduğunun ve orada kalacağının (bilinmesi – kesinleşmesi) zaruridir" demektedir.[238] Derrida'ya göre, yas tutma, ölenin varlığını ka-

238 Jacques Derrida, *Specters of Marx: the State of the Debt,'the Work of Mourning, and the New International*, çev. Peggy Kamuf, avrıca Bernd Magnus ve Stephan Cullenberg'in giriş yazılarıyla, New York: Routledge, 1994, s. 9.

nıtlayan kalıntılarla, bu kalıntıların hazır edilmeleri ve ölünün yerinin belirlenmesiyle başlamaktadır. Dai'nin kızları, ruhun veya bedenin bir mekâna kavuşturulması problemini Yusuf'un anısına bir mezar satın alarak gidermeye çalışırlar. Anma töreninin videosunu izlerken Dai'yi, donuk bir halde, törene katılmaya gönülsüz, Yusuf'un oraya defnedilmesine mani olmak isterken görmekteyiz. Yusuf, ta ki ölü ya da diri geri dönene dek yakasını bırakmayacağı Dai'nin zihninde yaşayacaktır. Yusuf'un öldüğüne inanmamaktaki bu ısrar, onu kısmen de olsa hayatta tutan bir şüpheden beslenmektedir. Taciz eden ölümün kendisi değil şüphedir. Savaş sonrası İran'daysa şüphe, alabildiğine insafsız, alabildiğine taciz edicidir. Şüphe, perdeyi asla terk etmeyecek olan savaşın adaletsizliğidir.

İçimizi ferahlatmak için, ölenin ölmüş olduğunu görmek isteriz. Hayalet olarak geri dönmesinler diye arkalarından yas tutarız; eğer ortada yası tutulacak bir ceset yoksa, o vakit hayalet olarak geri gelecektir. İran savaş sineması tam da bunu işlemektedir. Beyaz perdeye yansıyan görüntüler, gaip olanı var etmek suretiyle ölünün yerini tutmaktadırlar. Film içindeki video gibi, makine içindeki hayalet de cesedin yerini tutar ve yası tutulacak bir nesne haline gelir. Ancak sinematik görüntüler ölüyü ne defnedebilir ne de geri döndürebilir, yalnızca geri dönüşün imkânsızlığına işaret edebilir.

Bir ölüm manifestosu veya ölüm ilanı gibi, sinema, yası tutulacak bir görüntü, gaipten bir var oluş temin etmektedir: şimdi ölü şehitlerin ardı sıra yaratılmış savaş sonrası filmlerin hortlaklar geçidi. Vasıtalar, ne ölü ne diri, ne gaip ne mevcut, hayali bir hale bürünmektedir.[239]

İran savaş sineması yastaki seyircilerine bilinçli olarak görsel bir imge sunarken, filmin içerisinde, video farkında olmadan kayıp kimsenin hayaletimsi bir görüntüsünü yaratmaktadır. Hatemikiya, her iki savaş esiri filminde –*Yusuf'un Gömleğinin Kokusu* ve *Kerha'dan Ren'e*– görsel bir belirsizlik alanı yaratmakta videodan faydalanmıştır. Bu tekniği kusursuzca ve ses getirici bir biçimde kullanmış olduğu *Kerha'dan Ren'e* adlı filminde, Almanya'daki bir sa-

239 Derrida, *Specters*, s. 51.

vaş esiri görme yetisine yeniden kavuşur ve ilk gördüğü şey Humeyni'nin cenaze töreninin video kaydı olur. Adam ekrana kapanır ve ağlamaya başlar. İmam Humeyni'nin ekrandaki görüntüsü gerçek bedenin yerini almıştır. Tıpkı etrafındaki kalabalığın gözü dönmüşçesine cenazeye dokunmaya çabalaması gibi, asker de nafile bir hamleyle ekrana sarılır. Sahne, adamın elini video ekranında tabuta uzanan ellerin üzerine götürmesinin yakın çekimiyle son bulur.

Yusuf'un Gömleğinin Kokusu'nda Yusuf, yalnızca bir video ve fotğraf görüntüsüyle mevcuttur. Dai'nin kederini ve inancını yitirmişliğini gizleyemediği katıksız matem anları dahi video kaydı görüntülerdir. Şirin'i transtan çıkartıp erkek kardeşinin öldüğünün farkına vardırtan da yine Yusuf'un video görüntüsüdür. Yusuf'u çıkartabildiği görüntüler dahi, Yusuf'u ve diğerlerini eğitim kampında trans müziği eşliğinde ayaklarına paletlerini geçirirken izlediği bu video çekimindedir. Suya dalarlarken günbatımını onlarla birlikte izler, ama videonun görüntüsü kararıp gaibe karıştıktan sonra izlerini kaybeder. Bir sonraki görüntü Yusuf'un –yadigârı– kanlı künyeleridir. Dai'ye, "Adını Yusuf değil, Yunus koymalıymışım" dedirten bir köpekbalığının midesinden çıkmış künyeler.[240] Dai, onun öldüğüne asla inanmamıştır. Videoları izleyip de, zihnindeki Yusuf imgesinin yerini almalarına izin vermemiştir. Yusuf ona asla bir hayalet gibi de gözükmemiştir; ne onunla konuşmuştur, ne de mezarının başına gitmiştir. Filmin sonunda geri dönüşüyle seyircinin de tanık olduğu Yusuf'un hayatta kalmasını sağlayan Dai'nin inancıdır.

Bu kadar çok ölünün arasında birinin kayıp sayılması kafa karışıklığını beraberinde getirir ve tıpkı parça parça olmuş bir cesedi teşhis edebilmenin güçlüğü gibi, tek tek hayaletlerin kimliklerini, hangisinin kimin ruhu olduğunu kestirebilmek de güçleşir. Savaş, kimlikleri de birbirine katar. İronik olan, bu video hayaletleri, bu yeniden yaratılmış imgeler sayesindedir ki, birçok savaş esiri kamplarda kimlikleri tespit edilerek bulunmuştur. Askerler geri döndük-

240 Yunus, İncil'deki Jonah'ın Kuran'daki ismidir.

leri vakit, bu kez ellerinde artık hayaletlere karışmışların koca koca çerçeveli resimleriyle, yarı acılı, yarı umutlu kayıp ailelerinin şahsında taburlarının hayaletleriyle yüzleşmektedirler. *Yusuf'un Gömleğinin Kokusu*'nda Şirin ve Dai, Hüsrev'in taburundan geriye dönmüş birinin evini ziyaret ederler. Bir grup köylü çay içip helva (yas günlerinde yenen geleneksel bir tatlı) yerler. Adama oğullarını görüp görmediği veya ölümlerine tanıklık edip etmediğini sorarlar.

> "Onun öldürüldüğünü gördün mü?" diye sorarlar.
> "Hayır, bu Iraklılar tarafından yakalandıkları vakit olan bir şey, onları öldürüyorlar."
> "Peki görmediysen, nereden biliyorsun?"

Kanıt olmaksızın, tanıklar olmaksızın, ne öldükleri saptanabilmekte ne de resmen yasları tutulabilmektedir. Filmden bildiğimiz üzere, ortalıkta başıbozuk dolanan hayaletler mevcuttur, ama filmde varlıklarına dair asla hayalet tabiri kullanılmamaktadır. Sinema hileleriyle –sert esen bir rüzgâr, patlayan ampul, fırtına, ürpertici bir müzik– üstü kapalı bir değinmede bulunulan efektse ne varlık problemini bir sonuca bağlamakta ne de filmi sürükleyen soruya cevap getirmektedir: Yusuf hâlâ hayatta mıdır? Hüsrev hâlâ hayatta mıdır? Hangisi kayıp bir kimsenin ötesinde, geri dönmüş bir ölü kisvesiyle filme gerilim katmaktadır. Hangisi kanlı canlı geri dönecektir?

Cepheden Geri Dönüş

Hatemikiya'nın filmi oldukça farklı ve beklenmedik dönüş biçimlerini kusursuzca işlemektedir: cepheden ele geçmiş video bantları, künyeler, hayaletler ve, en ilginci, yurtdışından geri dönen sürgünler. Sürgünler vasıtasıyla, seyirci, savaşın uluslararası boyutlarıyla ve bir ulusu bir arada tutan şeyin topraktan çok daha fazlası olduğuyla yüzleşmektedir. Bu cemiyet ruhundan ötürüdür ki, savaşın yansımalarından bağışık kalabilmiş tek bir İranlı yoktur. Her İranlı tutulan yasa acısını katmıştır. "Kendi hayaletlerimiz var, ama hatıralar artık bu nevi sınırlara anlam katamıyorlar, duvarları delip geçiyorlar, geride bıraktıkları, gece demiyor, gündüz demiyorlar,

bilinci yanıltıp, nesilden nesile geçiyorlar."[241] Ama öyle, ama böyle, her hayalet dönüp dolaşıp evinin yolunu tutmaktadır.

Savaş sonrası İran sinemasının görevi yas tutmayla özdeş hale gelmiştir. Bu, savaşın yerle bir ettiği bir ortamı güzelleyen ve tinselleştiren imgeler kullanmaya çabalayan çok katmanlı bir projedir. Hayaletlere isim vermeden, muhtemel bir adaletsizliğe veya cürüme işaret etmeden görünmez olanı görünür kılmayı önüne koymuştur.

Bu, şehitlik mertebesine erişememişliğin kalıntısı, emaresi kayıp bedenlerin, geriye dönmüşlerin problemidir: şehit demek, ölü bir bedenle geriye dönmüş olmak demektir. Hayaletlerin uğrak yeriyse sinemadır. Şehadet için savaşa uğurlanmış askerlerin geri dönüşleri, şehitlik mertebesine erişememişliğin apaçık delilidir. Savaş esirleri, gömülü kalmış olması gereken bir şeyin geri dönüşünü simgelemektedir. Savaşın acımasızlığı, parçalanmış bedenlerinde, kayıp uzvundan (Yusuf bir kolunu kaybetmiş halde geri dönmüştür) geriye kalan boşlukta kazılıdır. Feda edilen görünürlüktür. Sinemaya düşense, muhtemel eleştirel görüntü ve hatıraları yeniden elden geçirip, bunları istenilen tesirin ve makul hayaletimsi ayrıntıların yaratılabileceği kontrollü bir yas tutma alanına yerleştirmektir. Hayaletler dahi selüloide sızabilmektedir. Ölülerin hayaletleri başarısızlığa işaret etmekte, görünmez kalmaya devam ederlerken, bir adaletsizliğe işaret etmek üzere bir ruh gibi çıkagelirler. Burada, eleştiri yas tutmanın kendinde içkin olmasından ötürü gizleme görevinde kısmi bir başarısızlıkla karşı karşıya gelmiş bulunmaktayız. Virilio'nun da dediği gibi, "Eğer algılanan şey halihazırda yitirilmişse, gizlenmesi için çabalamak zaruridir."[242] Sinema, savaş sonrası filmlerinde, bunu, trans sahneleri vasıtasıyla vurguyu şehitler menkıbesi üzerine yönelterek yapmaktadır. İlginçtir, kayıp erkek kardeşini arayışı esnasında transa geçen kişi bir yabancı, Şirin'dir. Şirin, onu hayatta tutmaya yetecek inançtan yoksundur. Geriye dönüşü, kalıp, onu bekleme tercihi, sinemanın onun karakterinde cisimleştirmek istediği milliyetçilik tesirine işaret etmektedir. Asla dönmeyecek da-

241 Derrida, *Specters*, s. 30.

242 Virilio, *War and Cinema*, s. 4.

hi olsa, Şirin'in görevi beklemektir. Dai'nin "Sen inanmıyorsan, başka kim inanacak?" sözüyle, sinema umudu geri getirmektedir. Filmin son sahnesinde, Şirin, zihninin derinliklerinde öldüğünden emin olsa da, Hüsrev'in dönüşü için sokağa şekerleme çıkartmaktadır. Savaş filmleri başarısızlık fikrini savuşturarak, alternatif bir imge sunma uğraşındadırlar. Dai'de olup, Şirin'de eksik olan inanç, Şirin'in devrimcileşme, iyi olanı görme ihtiyacına işaret etmektedir. İran'a geri dönüşü, bir inançlılık gösterisidir. Son noktada tehlikeye atılan kişinin kendi kalımı ve hayata devam etme yetisidir.

Ulusu ölüleriyle birlikte göze hoş gelen ve sanatsal bir yolla resmederken, savaş sineması, yas tutmaya da tamamıyla yeni ve güvenlikli bir alan açmaktadır. Bu, imgeleri duyguları kontrol altında tutan, ulusun –ölü veya diri, nihai dönüşün mekânı olan– sınırlarını belirleyen bir projedir.

9
İRAN'DA CİNSİYET POLİTİKASININ MÜZAKERESİ: BİR BELGESELİN ETNOGRAFİSİ[243]

Ziba Mir-Hüseyni

Mart 1996 ile Nisan 1998 tarihleri arasında, Britanyalı bağımsız film yapımcısı Kim Longinotto'yla birlikte *İran Usulü Boşanma* adlı belgesel filmi çektik. Film, İslam'da aile hukuku üzerine etnografik bir çalışma olan *Evlilik Yargılanıyor* isimli kitabımdan uyarlandı.[244] 80 dakikalık filmin hemen hemen tamamı Tahran'ın merkezindeki küçük bir mahkeme salonunda geçiyor. Filmde dört adet ana karakter yer alıyor:[245] eşlik görevlerini yerine getiremeyen ko-

243 Bu bölümün kısaltılmış bir versiyonu Kasım 1999'da Washington D.C.'de Orta Doğu Araştırmaları Derneği'ndeki İran Araştırmaları Topluluğu'nca düzenlenen yıllık toplantıdaki İran Sineması panelinde sunuldu. Katılmamı mümkün kıldıkları için İran Araştırmaları Topluluğu'na minnettarım.

244 *Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law, Iran and Morocco Compared*, Londra: I.B. Tauris, 1993.

245 Filmimizde gözüken insanlardan "karakterler" olarak bahsederken onların oyuncu olduklarını ima etmek istemiyorum; oyuncu değildiler. Tabii ki, mahkeme önüne çıkan biri derdini iyi anlatmak, "rolünü" iyi oynamak zorundadır; bizim karakterlerimiz de öyle yaptı.

casından boşanmak isteyen Massi, 38 yaşındaki kocasına ve onun ailesine gururla karşı duran 16 yaşındaki cüretkâr Ziba, ders olsun diye kocasını mahkemeye vermiş olan Cemile ve yeniden evlenip, iki kızının velayetini üzerine geçirmek için çabalayan Meryem. İlk film yapımcılığı denemem olan bu belgesel boyunca yalnızca izin ve kabul edilme hususlarında İranlı yetkililerle değil, aynı zamanda kendimle de uzun uzadıya bir müzakere süreci geçirdim. Şahsi, ahlaki ve mesleki ikilemlerin yanı sıra, antropolojik anlatıların temsili ve üretimine dönük teorik ve metodolojik meselelerin de üstesinden gelebilmek durumunda kaldım. Filmin anafikri, kaçınılmaz olarak, bir yandan bireylerin özel yaşamlarının kamusal bir alanda teşhirini, bir yandan da İslam hukukunda kadının konumu gibi İslamcılarla feministleri iki kampa bölen ciddi bir meselenin irdelenmesini beraberinde getirdi.

Bahis konusu müzakere süreçlerinin kâğıda döküldüğü bu çalışmada, etnografik temsil problemi genel olarak masaya yatırılırken, "İran"ın ve "İslam'da kadın"ın tasvirindeki karmaşık politikalar da irdelenmektedir. Metin üç bölüme ayrılmış bulunuyor: ilk bölümde filmi çekim aşamasına getirebilmek için yürüttüğümüz 20 aylık müzakereler ele alınıyor; ikinci bölümde müzakerelerin mahkemeye çıkan kimseleri de içine alacak biçimde genişlediği Tahran'daki bir aylık çekim sürecine ve ham filmin gösterime girecek hale gelene dek süren montajına değiniliyor; üçüncü bölümdeyse farklı seyirci kesimlerinin filme dönük tepkileri –müzakerelerin son aşaması olan anlamlandırma müzakereleri– özetleniyor. Bu anlatılar vasıtasıyla İranlı kadınların yaşam gerçekliklerinin filmimizde hangi yollardan inşa edildiğinin ve bu inşanın seyircilerce nasıl yorumlandığının gözler önüne serilmesi amaçlanmıştır.

Kabul Müzakereleri

Şeriat hukukunun Tahran'daki aile mahkemelerinde işleyişini konu alan bir film yapma fikri, ilk kez 1996 yılında bir dostumun beni belgesel film yapımcısı Kim Longinotto'yla tanıştırmasıyla ortaya çıktı. Longinotto'yla birlikteliğimiz sırasında, Batı medyasında

Müslüman dünyası hakkında hâkim olan basmakalıp tasvirlerden yana aynı rahatsızlıktan mustarip olduğumuzu keşfetmiş bulunduk. Kim'in Mısırlı kadınları konu alan filmini izlemiş ve beğenmiştim (*Gizli Yüzler*, 1991). Güncel hadiseleri konu alan TV belgesellerinde üretilen görüntülerle Kiyarüstemi gibi İranlı kurgu film yapımcılarının eserlerinde yer alan görüntüler arasındaki tezatın yaratmış olduğu şaşkınlıkla, Kim de bir süreden beri İran'da bir film çekme niyetindeymiş. İlk gruba ait yapımlarda İran bir fanatikler diyarı olarak resmedilirken, ikinci gruba ait yapımlardaysa daha incelikli, daha şiirsel bir kültür ve halk temsili göze çarpmaktadır. Kim'e göre, "Belgesellerin ve kurgunun aynı mekânı konu alması insanın aklının ucundan dahi geçmez"di. 1980'lerdeki Tahran aile mahkemeleri üzerine araştırmam üzerine konuştuk ve kendisine *Evlilik Yargılanıyor*'un bir kopyasını verdim.

Bir sonraki adımlarımız, finansman hususunda Britanya TV komisyoncu editörlerinin, filmin kabulü ve çekim izni alabilmesi hususlarında da İranlı yetkililerin kapılarını çalmak oldu. Kim birinci husus üzerine, ben de ikinci husus üzerine yoğunlaştım. Mart 1996'da, Londra'daki İran Büyükelçiliği aracılığıyla, Tahran'da bir mahkemede bir belgesel film çekme talebimiz olduğunu ilgili makamlara bildirdik. Ele aldığımız temanın hassaslığını göz önünde bulundurarak, talebimizde münasip bir dil kullanmaya itina gösterdik. Geniş bir seyirci kitlesine erişecek ve kadın ve İslam mevzuunda zihinlerde yer etmiş basmakalıp fikirleri sorgulayan bir film yapmak olduğunu dile getirdik. Kültürel ve toplumsal maniaları aşarak sıradan insanların duygusal ve entelektüel seviyelerine hitap edebilecek evlilik, boşanma ve arada kalan çocukların akıbeti gibi evrensel bir temanın böylesi bir film için fevkalade isabetli bir tema teşkil edeceğini ortaya koyduk.

Projeye başlarken iki temel iddiadan yol çıktık. İlkin, geniş bir seyirci kitlesine hitap edebilmek için filmde bir öykünün, bir drama havasının bulunması gerektiği görüşündeydik. Mahkeme davaları, seyircinin ilgisini ve sempatisini derhal üzerine çekecek öyküleri ve dramayı bünyesinde barındırmaktadır. Öyküler -bilhassa da ihtilaflar- zihinde yer eden ve bir yargı içermeyen anlatılardır; meramla-

rını kendi başlarına anlatabilme, izleyiciyi farklı bir kültürün beşeri unsurları bağlamında bilgilendirip eğitirken, kendi önyargılarını ve varsayımlarını da sorgulamaya sevk etme –ve hatta mecbur etme– yetisine sahiptirler. Bu nevi öyküler vasıtasıyladır ki, seyirci, adım adım, farkında olmaksızın, ilk bakışta kendisine uzak ve anlaşılmaz gelebilecek farklı bir değerler sistemine vakıf olmayı ve saygı göstermeyi öğrenmektedir. İncelikli yollardan, başka bir kültürel bağlam içerisinde yer alan ailevi ihtilaflara yakından bir bakış, odağı kültürel farklılıklardan müşterek beşerî değerlere yöneltecektir.

İkinci olarak da, basmakalıp fikirleri başarıyla sorgulamaya ve seyircileri sıradan insanların zengin ve çeşitlilik içeren yaşantılarıyla tanıştırmaya dönük olarak, filmin tek tek bireylere ve bu kimselerin hem mahkeme salonlarındaki hem de evlerindeki öykülerine odaklanması gerektiği görüşündeydik. İslam ve Müslümanlara ilişkin en katı ve en az sorgulanan basmakalıp fikirlerin kadınlar ve hukuk üzerinde yoğunlaşması bu görüşümüzü daha da önemli kılmaktaydı. İran örneği söz konusu olduğu vakit, Batılıların ekseri çoğunluğu İran aile yaşamına –ve kadının bu yaşam içerisindeki statüsüne ve konumuna– dair bilgi ihtiyacını *Kızım Olmadan Asla* adlı kitabı ve uyarlama filmiyle (Brian Gilbert, 1991) Batı'da geniş bir izleyici kitlesine ulaşmış olan Betty Mahmudi benzeri yazarların anlatıları üzerinden karşılamaktadır. Bahis konusu öyküde de aileler ve evliliklerin yıkılmasıyla arada kalan çocukların akıbetleri konu edilmiştir; sıradan insanlar bu evrensel temalarla rahatça ilişkiye geçebildikleri gibi, bir yandan da İran aile yaşantısının karmaşık gerçekliğinin tek yanlı bir portresine tanıklık etmişlerdir. Alternatif tek bir anlatı ortaya konmamış olmasından ötürü de, bu tek yanlı portre varlığını muhafaza edebilmiştir.

Ortaya koyduğumuz bu savlar Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nı filmin yapımına izin vermeye ikna etmeye kâfi gelmedi. Ekim ayında başvurumuz herhangi bir gerekçe gösterilmeksizin reddedildi; sonradan film izinlerinin tahsisinden sorumlu Farabi Sinema Vakfı'nın projeyi bir kategori içine sokmakta zorlandığını, sonunda da bir "sinema filmi" olduğuna kanaat getirdiğini öğrendik.

Kim de, ben de pes etmedik. Geniş seyirci kitlelerine ulaşacak

bir film vasıtasıyla İran'da boşanma meselesinin işlenmesi gerektiğine dair kanaatimizi iyiden iyiye güçlendiren bu hadise karşısında projeye daha sıkı bir biçimde sarıldık. Dolayısıyla da projemizi anlatabilmek için etkinliklerinde boy gösterip, üst düzey yetkililerle ilişki geliştirmek suretiyle İran Büyükelçiliğindeki lobi faaliyetlerimize hız kesmeden devam ettik. Bu görüşmelerde İslam Cumhuriyeti'nin resmî cinsiyet kodlarıyla tepeden inme bir yüzleşme yaşayan Kim'in büyükelçiliğin cinsiyetçi protokolüne vakıf olup alışması biraz zamanını aldı. İlk seferde, bir resepsiyona –Mısır kırsalında film çekerken yaptığı gibi– başının arkasından bağladığı kırmızı bir eşarpla geldi ve kendisini tanıştırdığım İranlı bir diplomatla tokalaşayım diye adamcağızla salonda âdeta kovalamaca oynadı.[246]

Kasım ayının ortasında bir vakit, Londra'daki bir Şii teşkilat, Hz. Muhammed'in kızı Fatima'nın doğumunu kutlama vesilesiyle bir toplantı tertipledi; baş konuşmacılar arasında, yönetici elitle yakın bağlarıyla İran'ın en nüfuzlu iki kadın teşkilatının liderleri olan Zehra Mustafavi ve Fatıme Haşimi de yer almaktaydı. Ayetullah Humeyni'nin kızı Mustafavi İslam Cumhuriyeti Kadın Cemiyeti'nin, dönemin İran Başkanı Rafsancani'nin kızı Haşemi ise Dışişleri Bakanlığı Kadın Bürosu'nun ve İran Kadın Dayanışma Derneği'nin lideri konumundaydılar. Toplantının ardından, büyükelçiliğin bizim için düzenlediği görüşmelerde her iki kadınla da görüş alışverişinde bulunma olanağı bulduk.

Haşimi'yle, gerek görünüşüyle, gerekse de dile getirdiği görüşleriyle moderniteyle dindarlığı harmanladığı basın toplantısının ardından konuştuk. Kim'le ben, sergilediği performanstan ve sorulara verdiği cevaplardan âdeta büyülendik. Bana, araştırmamdan Oxford'dayken haberdar olduğunu ve projemizin övgüye değer olduğunu, ancak tema seçimimizi fazlasıyla cüretkâr bulduğunu söyledi. Temamızı değiştirmememiz durumunda film için izin alabilmemizin mümkün olmadığını, derneğiyle ilişkiye geçmemizi hoş karşılamayacağını, zaten bunun da bize bir yararının olmayacağını ki-

246 Kırmızı giymek, boynunu açmak ve bir erkekle el sıkışmak devrimden beri halka açık yerlerde kadınlara yasaklanan hareketlerdi.

bar ve diplomatik bir dille belirtti. Yine de bize kartını verdi ve Şubat ayında derneğinin tertipleyeceği kadın ve sinema konulu bir konferansa bizi davet edeceğini söyledi.

Mustafavi'yle görüşmemizdeyse bakış açımızı izaha muvaffak olamadık. Kendisiyle büyükelçilik konutunda randevumuz olduğunu sanarken, büyükelçiliğe vardığımızda bir bir grup kadına resepsiyon verdiğini gördük. Mahçup ve davetsiz misafir durumuna düştük. Resepsiyona buyur edilmeyip, beklemek üzere ayrı bir odaya alındık. Aradan bir süre geçtikten sonra Mustafavi yanında asistanı olduğunu sandığım genç bir kadınla birlikte çıkageldi ve bir yanlış anlaşılma olduğunu, bizimle daha erken bir vakitte diğer binada görüşmeyi umduğunu söyledi. Verdiğimiz rahatsızlıktan ötürü özür diledim ve bize tamı tamına bu saatte burada bulunmamız söylendiğini ekledim. Teklifimizin Farsça metnini uzattım ve izin alabilmek için yardım talebinde bulundum. Farklılıklardan ziyade müşterek beşerî değerleri resmetme niyetinde olduğumuza vurgu yapmak suretiyle filmimizin ve yaklaşımımızın ana hatlarını çizmeye çalıştım. Benim İranlı ve antropolog olmam, Kim'in de tecrübeli bir film yapımcısı olması, ikimizin de yaşamlarımızı ve mesleklerimizi farklı kültürel ortamlar içerisinde sürdürmüş olmamız itibariyle geniş bir seyirci kitlesine hitap edecek bir film yapabilmek için gereken her türlü niteliğe haiz bir konumda olduğumuzu belirttim. Fakat ne hedefimiz ne de hususiyetlerimiz Mustafavi'yi ikna etmiş gözükmedi. Antropolojiye Kuran menşeli yaklaşımından –mukayeseli bir kültür incelemesinden ziyade, insan tabiatını incelemesi gerektiği– bahsetti ve "çok kereler sırtımızdan hançerlendik" diyerek, Batı dünyasının ve Batı medyasının içtenliğinden yana duyduğu kuşkuları dile getirdi. Bana hitaben, yurtdışında fazlasıyla uzun bir süre yaşamış bulunduğumu ve kendi kültürümle irtibatımı yitirmiş olduğumu öne sürdü. Mustafavi'nin bu kanaatine şiddetle karşı çıkarak Müslüman ve İranlı kimliğimi savundum ve kültür incelemesinin benim alanıma girdiğini, İran ve Fas'ın muhtelif yörelerinde araştırmalar yürütmüş olduğumu, bir BM teşkilatının İran'ın muhtelif yörelerinde yürütmüş olduğu çok sayıda misyona danışman olarak iştirak etmiş bulunduğumu ve İranlı bir teş-

kilatla işbirliğine geçmenin projeye faydasının dokunacağı ve bunun da her iki tarafın yararına olacağı düşüncesiyle kendisiyle irtibata geçtiğimizi dile getirdim. Bize, teklifimizi başında bulunduğu Kadın Cemiyeti'nin takdirine sunacağını söyledi ve beni neticeden haberdar edeceğine söz verdi. Ancak kendisinden bir daha haber alamadık.

Ayrıldıktan sonra, Kim bana, Mustafavi'nin konuşurken çarşafının hafifçe açılmasına mani olmayarak –fark etmemiş olduğum bir hareket– altına ne giydiğini bize göstermeye çalıştığını söyledi. Kim'in keskin gözlem yeteneğinden etkilendiğim gibi, kendi kültürüme ait göre göre artık kanıksadığım bir yığın şey olduğunun da farkına vardım; tabii bir o kadar da benim bilip vakıf olduğum, ama Kim'in henüz tanık olmadığı şeyler de vardı. Giderek yalnızca bir gözlemci olmadığımın, vatandaşlarımla olan tartışmalarımın ve etkileşimlerimin de projemizin birer parçası haline geldiklerinin ayrımına varmaktaydım; bunlar sayesinde, Kim de İran'daki cinsiyet politikalarına içeriden bir bakış ve kavrayış geliştirmekteydi. Birlikte çalışabilirsek iyi bir ekip oluşturacak gibiydik.

İran'a Gidiş: Talebimizin Savunusu

Aradan geçen kısa bir süre içinde kendimize güven getiren üç gelişme meydana geldi. 1995'te Pekin'de düzenlenmiş olan Kadın Konferansı'na katılan İran heyetinin başında yer almış olan İslami Kültür ve İrtibat Teşkilatı'nın –doğrudan Ruhani Liderlik makamına bağlı bir organ– başkanı Ayetullah Ali Muhammed Tashiri'yle bir araya geldik. Kendisi İranlı uzmanlarla bir toplantı için Londra'daki Şark ve Afrika Araştırmaları Okulu'nu ziyarete gelmişti; Kim'le ben de aralarına katılarak Tashiri'ye projemizi sunmayı başardık. Şaşırtıcı bir biçimde konumuza herhangi bir itirazda bulunmadığı gibi, izin çıkartabilmemize yardımcı olabileceğini söylediği teşkilatıyla irtibata geçmemizi salık verdi.

Ardından eşim Richard'la 1995'te Tahran'da tanışmış olduğumuz genç bir film yapımcısından bir telefon geldi; Richard'ın yıllar evvel birlikte çalışmış olduğu Şahseven göçerlerini konu alan bir

belgesel çekmek üzereymiş. Telefonda projemizden bahsettim ve kendisine akıl danıştım. Bir hafta sonra, Tahran'daki bağımsız bir film yapım şirketi olan Kadr-i Film'den bir telefon aldım. Bizimle çalışmak istediklerini, yalnız daha ayrıntılı bilgiye ihtiyaçları olduğunu ilettiler ve bizim gibi yabancı film yapımcılarının ancak kendi şirketleri aracılığıyla İran'da iş yapabildiklerini belirterek, projemiz için izin çıkartabilecekleri teminatını verdiler.

Son olarak da, Aralık ayında finansman başvurularımızdan birinin değerlendirmeye alındığını haber aldık: Channel 4, "Gerçek Hikâyeler" adlı prestijli programları için çekeceğimiz uzun metrajlı bir belgeseli finanse etme hazırlığındaymış. Şevkimiz iyiden iyiye yerine gelmişti.

Böylece 1997 yılının Ocak ayının ortalarında, Ramazan'ın ilk haftasında, Kim'le birlikte izin başvurumuzun takibini ve talebimizin savunusunu birinci elden yürütmek üzere Tahran'a gitmeye karar verdik. Bu seyahat birlikte çalışıp çalışamayacağımızı görebilmek açısından da ayrıca önemliydi. Mekânın ve kültürün nabzını tutabilmesi için Kim'in İran'ı kendi gözleriyle görmesini bilhassa istiyordum. Başka ülkelerde film çektiğini ve büyükelçilikteki etkinliklerde olsun, başka vesilelerle İranlı yetkililerle bir araya gelişlerimizde olsun, bakış açılarımızın çokça uyuştuğunu bilmeme rağmen, gerek İran'ı, gerekse de yanlarında kalacağımız ailemi nasıl karşılayacağını kestirememekteydim. Kim benim gibi kırklı yaşların ortalarındaydı ama bambaşka bir sosyo-kültürel ortamdan gelmekteydi ve tek kelime Farsça bilmemekteydi.

Endişelerimin yersiz olduğunu anladım. Bizlerle birlikte kaldığı süre zarfında Kim ailemle ve komşularla öylesine bir uyum gösterdi ki, ne arabuluculuk rolüne soyunmama, ne hayat biçimimizi mazur göstermeme, ne de İranlıların değer yargılarını ve geleneklerini müdafaa etmeme gerek dahi olmadı. Bilhassa da her İranlı ev kadını gibi ev işlerinin tamamını çekip çevirme sorumluluğu üzerinde olan, yetmezmiş gibi yine kadınların kurup sürdürdükleri ağır ve bir o kadar da karmaşık akrabalık ve komşuluk ilişkilerini yürüten annemle çok iyi anlaştı. Kim'in Tahran'da kaldığı 10 günlük süre zarfında, farklılıklarımız, aramıza engeller çıkartmak şöy-

le dursun, bizleri birbirimize yakınlaştıran birer köprü görevi gördü. Ramazan ayı boyunca gündüz tutulan oruçla bir problemi olmadı. Tesettür vecibelerine rahatlıkla intibak etti. Aynı benim gibi, giyim kuşam kurallarına karşı pratik bir yaklaşıma sahipti: kamuya açık alanlarda kurallara harfiyen uyarak, işini engellemesine mahal vermiyordu. Bu yaklaşımını fevkalade serbestiyet ve güven aşılayıcı buldum. Gözlemlerim şunu göstermişti ki, giyim kurallarına karşı içten içe büyüyen bir tepki bazı kadınları ellerini kollarını bağlyacak denli huzursuz edebiliyordu.

Her gün projemizi konuşmak üzere İran'da kadın hakları üzerine tartışmalar yürüten hem dinî hem de laik kesimden –akademisyenler, hukukçular, gazeteciler– kadınlardan, dinin egemenliğine karşı duruşa sahip gözüken bağımsız film yapımcılarına, TV ve Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı yetkililerine, kadın teşkilatlarına varıncaya dek bir yığın insanın kapısını çalıyorduk. İzini alabilmek için İranlı bir film şirketiyle veya kadın grubuyla işbirliğine girmeye hazırdık. Buna karşılık çoğunluğu temamızı değiştirmemizi, filmimizde "müspet bir İran imajı" yansıtacak düğün töreni, kadın parlamento mensupları ya da şehit anneleri gibi "siyaseten doğru" bir meseleyi ele almamızı istiyorlardı. Her defasında tema tercihimi savunmak durumunda kalmam zaman zaman aramızda epey hararetli tartışmalar çıkmasına yol açıyordu. Sıklıkla tartışmanın iyiden iyiye alevleneceği kaygısına kapıldığından, Kim'e de konuşulanları olduğu gibi tercüme edemiyordum.

Bu tartışmalar projeyi sunumumuzun pekişmesinin yanı sıra "İran"ın ve "İslam Cumhuriyeti'nde kadınlar"ın temsili politikası üzerine görüşlerimi açığa kavuşturmam noktasında faydalı oldular. Bize –ve tüm umudumuzla hedef kitlemize– "müspet" gözüken şeyi, konuştuğumuz pek çok kimsenin projemizin İran konulu sansasyonel yabancı filmlerin bir yenisine dönüşme potansiyeline sahip olduğu gerekçesiyle "menfi" saydıkları şeyden ayrıştırma mecburiyetindeydik. Savunduğumuz imgeler ve sözcükler farklı kültürlerde farklı hisler uyandırmaya namzettiler: örneğin savaşta kaybettikleri oğullarını İslam yolunda şehit sayan bir anne, Batılıların gözünde, Şiilikteki adalet ve hürriyet uğruna kendini feda etme

mefhumundan ziyade, dinsel bağnazlık ve fanatiklik hakkındaki önyargılarını teyit eden bir mana ifade edecektir. Biz de, "müspet" saydıkları şeylerin Batılılara "menfi" gözükebileceği gibi, "menfi" saydıkları şeylerin de Batılılara "müspet" gözükebileceğini; bu açmaza verilecek en isabetli yanıtın seyircilere toplumsal gerçekliği sunmak ve kendi başlarına bir kanaat edinme olanağı sağlamak olduğunu; olumlu tepki verenler olabileceği gibi, olumsuz tepki verenlerin de olabileceğini, ama en nihayetinde şimdiye kadar çekilmiş filmlerdekinden katbekat "müspet" bir İran imajının ortaya konmuş olacağını; tek bir filmle İran toplumunun devasa gerçekliğini eksiksiz bir biçimde yansıtabilmesinin mümkün olmadığını, ancak bu bağlamda ne kadar çok film çekilecek olursa, insanların da bir o kadar çok alternatif bakış açısına sahip olabileceğini; eğer kadınları aileye kol kanat gerdikleri gibi, evlerinde ve mahkeme salonlarında kendi haklarını müdafaa ederken resmedecek olursak, Batılıları kimi önyargılarını kırabileceğimizi savunduk.

İrtibat alanımızı üç yapımcı şirkete genişlettik. Beni Londra'dan aramış olan Kadr-i Film'in yöneticisi ziyaretimiz sırasında Tahran'da değildi ve vekiline mutabakatımızı sonuçlandırma talimatı vermişti. Ancak kendisiyle herhangi bir uzlaşıya varmamız mümkün olmadı. Gözlemci belgesele dair en ufak bir fikirden yoksun bir asker emeklisi olarak, ilk etapta meslektaşlarıyla bir olup İran'da kadınlar ve hukuk hakkında olumlu tek kelime edilemeyeceği gerekçesiyle bizi temamızı değiştirmeye ikna etmeye çabaladı. Kendimi bir anda İslam hukuku bağlamında kendi haklarını müdafaa alanını azar azar genişleterek İran kadınını güçlendirdiğini öne sürmek suretiyle devrimi ve ertesindeki gelişmeleri müdafaa eder konumda buldum. Beni İslam hukukundan ve statükodan taraf sayarak, görüşlerimi paylaşmadıklarını belli ettiler. Teklifimizi muğlak bulduklarını, izni çıkarabilmeleri için senaryonun tamamına, karakter, mekân vesaire seçimlerimiz hakkında ayrıntılı bilgiye ihtiyaçları olduğunu belirttiler. Tabii ki bu taleplerini yerine getirebilecek durumda değildik. Biz de dilimiz döndüğünce gözlemci belgeselin tanımı gereği öykülere kamera önünde kendi kendilerini ifade etme ve gelişme imkânı sunduğunu, dolayısıyla çekime başla-

madan içeriğe dair bir tanımlama ve sınırlama getirmemizin mümkün olmadığını anlattık.

Kadr-i Film, her ikisi de bizim için izin çıkartabilecek Sima Film ve Resane Film isimli iki yarı özerk devlet şirketiyle irtibata geçmiş bulunmakta olduklarını bildirdi. Yurtdışında yayın yapan İran TV'leri için film yapmakta olan Resane Film izin çıkarmayı kabul etmiş bulunmasına rağmen son dakikada fikir değiştirdi. Londra'ya gitmek üzereyken aldığım telefonda, Resane'den bir yetkili projemizin ayrıntılarını rica etti; Tahran'da ertesi hafta bulunabileceğimizi ilettim, onlar da telefon numaraları ve adresleriyle beraber bir randevu verdiler. Samimiyetlerinden kuşku duyduğumdan, Kadr-i Film'i bu gelişmeden haberdar etmedim; sonrasında da Kim'le birlikte Resane'yle görüşmeye tek başımıza gitmeye karar verdik. Randevu yerine vardığımızda, bizimle irtibata geçen şahsın Tahran dışında olduğu söylendi ve onun yerine müdürle görüştürüldük. Ancak belli ki kendisiyle görüşmenin vakti değildi, çünkü Britanya yapımı belgesellerle uğraşmak gibi bir niyeti yoktu. Dediğine göre, Phil Rees imzalı muhafazakâr kanadın desteklediği gönüllü paramiliter bir güç olan Besiçleri konu alan *Ayetullah'ın Fedaileri* (1996) adlı İngiliz filmi "başa bela" olmuş. 1996 Meclis seçimlerinin hemen öncesinde BBC'de yayınlanmış olan film öylesine büyük bir gürültü koparmış ki, Meclis vekillerinden birini koltuğundan etmiş. Müdür, Rees'in nasıl başta söz dinler gözüküp, ardından mülakat yaptığı kimselerle mutabakatını hiçe sayıp, düpedüz "menfi" bir film çektiğini uzun uzadıya anlattı. Bizim filmimizin bahis konusu filmle uzaktan yakından bir ilgisinin bulunmadığını savunduk: politik bir konu işlemek ya da herhangi bir politikacıyla mülakatta bulunmak gibi bir niyetimiz olmadığını, sıradan insanları ve evrensel bir toplumsal mesele olan evliliklerin yıkımını işlemek istediğimizi, politika gündemli güncel meseleleri işleyen bir belgesel değil, gözlemci bir belgesel çekeceğimizi, öğrenme hevesinin bizi buraya getirdiğini anlattık. Ama ne desek boş gibiydi. Bunun üzerine, filmimizi yapmak için nasıl izin alabileceğimizi sordum. Ya Resane'yle veya başka bir İranlı şirketle çalışmamız ya da Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın onayını almamız gerektiği-

ni, ama bu temayla Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'ndan asla onay alamayacağımzı söyledi. İki öneride bulundu: ya çalışan kadınlar veya ülkenin farklı yörelerindeki düğün törenleri gibi "müspet" bir tema seçecektik ya da filmi Resane'ye yaptıracaktık. İki öneri de kabul edilir cinsten değildi. Hele ikinci öneri o denli tuhaftı ki, Kim nezaketen üzerine tek kelime etmedi. Bense Kim'in benle birlikte kendi filmini çekmeye niyetli bir film yapımcısı olduğunu, işbirliğini kabul etsek dahi üçüncü bir şahsın bizim yerimize filmi çekmesi gibi bir durumun söz konusu dahi edilemeyeceğini Farsça dile getirdim.

Ardından müdür şirketinin çektiği belgeselleri göstermeyi önerdi. Alt kata indiğimizde, bizi belgesellerin bazılarında görev almış genç bir adamla tanıştırdığı gibi ofisine geri döndü. Genç adam bize birkaç film gösterirken, hedeflerinden birinin dünyaya müspet bir İran tablosu sunmak olduğunu söyledi. Filmlerden ikisi halılar hakkındaydı. Bir tanesinde halı tasarımcısı ve kızı, hepsi de iyi giyimli, makyajlı, saçları açık orta sınıf kadınlarına halı dokuma zanaatını öğretiyorlardı. Kadınlardan bazılarına sorular soruluyor, kadınlar da kameranın karşısında soruları cevaplıyorlardı. İkinci belgeseldeyse *gabbe* –İran'ın bazı yörelerinde kadınların dokuduğu, belli bir deseni olamayan bir tür kilim– dokuması işleniyordu. Mahmelbaf'ın *Gabbe* (1995) adlı filminin ulusal ve uluslararası çapta başarı elde etmesinin üzerine çekilmiş olan belgesel *gabbe*'nin nasıl yapıldığına dair bilgi sunmaya yönelikti. Fakat hiçbir dokumacıya söz verilmemişti; gerekli izahat arkasında kitap rafları dizili büyük bir masada oturan bir "uzman" –erkek– tarafından veriliyordu. Kim'le birlikte neden kadınlara söz hakkı verilmemiş olduğunu sorduk; halıları dokuyan onlar olduğuna göre, işlemler hakkında bir erkekten daha doyurucu bilgi verebilirlerdi. Aldığımız cevap –kadınların akıcı Farsçalarının olmayışı ve erkek uzmanın çok daha nitelikli bir kimse olması– ikimizi de öfkelendirdi ve kendimizi belgeselin özüne dair hararetli bir tartışmanın içinde bulduk. Genç adam, yurtdışındaki festivallere gönderilen filmlerin asıl sorununun insanların sefaletini, yoksulluğu ve geri kalmışlığı işlemeleri olduğunu, Resane'ninse kaydedilen ilerlemelere de yer vermek

suretiyle yurtdışındaki vatandaşlarına farklı bir İran imajı sunmak arzusunda olduğunu iddia etti. Örneğin menfi bir izlenime yol açabileceğinden ötürü halılarla ilgili bir filmde halı dokuyan bir çocuk göstermediklerini söyledi. Biz de belgesellerin asli unsuru olan gerçekliğin tüm çıplaklığıyla gösterimine vurgu yaparak, tablonun tüm karmaşıklığıyla gösterilmesi ve hükmü seyircinin vermesi gerektiğini öne sürdük. Halı dokumacılığı üzerine bir filmde, başka pek çok ülkede olduğu gibi İran'da da sanayinin bir gerçekliği olan çocukların görüntülerini kesmek riyakârca bir davranıştır. Bunu herkesin bildiği bir yana, seyirciler ve zekâları asla küçümsenmemelidir. Ardından tüm teferruatıyla bu filmi nasıl planladığımızdan bahsettik. Tartışmanın hararetlendiği bir anda müdür geri geldi ve gördüklerimizden etkilendiğimizden ve filmimizi kendilerine yaptırtmaya ikna olduğumuzdan emin bir tavırla izlediğimiz filmler hakkındaki düşüncelerimizi sordu. Ben de, "*Bi taraf* mı, yoksa *ba taraf* bir cevap mı istersiniz?" diye sorusuna soruyla karşılık verdim. Müdür de, "Tabii ki *bi taraf* olanını" dedi. Ben de fırsat bu fırsat deyip, "Sinema ve antropoloji derslerinde belgesel film nasıl olmamalıdırı göstermekte kullanılabilecek kusursuz birer materyal olmuşlar" cevabını verdim.

Bunun üzerine Kadr-i Film'e geri döndük. Görünürdeki son şansımız önermiş oldukları diğer yarı özerk yapım şirketiydi: muhafazakâr kanadın denetimindeki İran TV'ye bağlı Sima Film. Bürolarında bir görüşme ayarlanmıştı. Burada, Sima Film'in yabancı şirketlerle ortaklaşa çalışmaya gerçekten sıcak baktıklarını ve kendileriyle çalışacak olursak izin alma şansımız olacağını öğrendik. Keyifle, uzun uzadıya tema tercihimizin gerekçelerini ve yaklaşımımızı açıkladıksa da, daha ziyade işbirliğinin biçimiyle ilgili gözüktüler. Channel 4 ile bir film kontratı yapmak istiyorlardı, ve ekipmanlarla kendilerinin ilgileneceğini ve bize bir apartman ve ofis ayarlayacaklarını söyleyerek, ihtiyacımız olan hizmetlerin bir listesini istediler. Biz de kendi ekipmanımızın olduğunu, benim ailemin yanında kalacağımızı, tek ihtiyacımızın izin almak olduğunu belirttik ve kendilerini Channel 4 ile temasa geçirebileceğimizi de ekledik. Aynı akşam, Kadr-i Film'deki –toplantı boyunca sessiz se-

dasız oturmuş olan– bağlantımız beni aradı. Öfkesi burnundaydı. Şirketini devreden çıkartamayacağımızı, bizi Sima Film'le irtibata geçirenler kendileri olduğundan, Kadr-i Film olmaksızın filmi çekemeyeceğimizi söyledi.

Neler olup bittiğini anlamamıştık, ama içgüdülerimiz onlara hiç bulaşmamamız gerektiğini söylüyordu. Bu tercihimizin ne denli isabetli olduğu ortaya çıktı. Sonradan, Kadr-i Film'in hiç de bize aksettirildiği gibi birinci elden yardım temin edebilecek bir konumda olmadığını öğrendik. Yakın tarihte aylık muhafazakâr yayın organı *Sobh*'un ortaya çıkartmış olduğu bir skandala adları karışmıştı: Tahran'da elden ele dolaşan bir vieo bandında, bazı TV sunucuları ve Kadr-i Film'e yakınlığıyla bilinen kimseler devrim şehitlerine hakaret manasına gelecek biçimde dans edip şarkı söylerlerken görüntülenmişlerdi. Bu hadise televizyoncuları işinden etmiş, Kadr-i Film'in de adına leke sürmüştü.

Kim de, ben de tüm işbirliği çabalarımızın boşa gitmesinden ötürü moralman yıkılmış durumdaydık. Yapımcı şirketlerle çalışamıyorduk. Resmî makamlarla bağlantıları olan kadınlar bizimle çalışma yanlısı değillerdi ve bahis konusu bağlantıları olmayanların durumu da üç aşağı beş yukarı bizimkiyle aynıydı. Tek umudumuz, bir önceki başvurumuzda reddolunduğumuz Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'yla birebir bağlantıya geçmekti. Bu sefer Ayetullah Ali Muhammed Tashiri'nin de yardımını almaya karar verdik ve teşkilatının karargâhında kendisiyle görüşmek üzere bir randevu ayarladık. Bir kez daha, ağlamaklı bir halde projemizin sunumunu yaptık. İran'da kadının konumuna dair basmakalıp görüşleri sorgulama niyetinde olduğumuzu, Kim'in ödüllü filmlere imza atmış, Batılı seyirciyle diyalogu olan bir film yapımcısı olması, benim de ülkemin kültürüne ve kadın meselelerine vakıf, konuya ilişkin zengin bir saha araştırması ve yayın tecrübesine sahip bir antropolog olmam itibariyle de bu hedefe ulaşabilmek için kâfi donanımda olduğumuzu belirttim. Kıymetli bir filme imza atabilecek durumdaydık. Yurtdışında sahip olduğu kötü imaj ortadayken, bu, İslam Cumhuriyeti için bulunmaz bir fırsattı. Vizyonumuz ve kararlılığımız tamdı: bizim kadar bu işin üstüne gitmiş olan bir başkası var

mıydı? Kim'in bir yıl kadar bir süredir mesaisini bu projeye ayırmış bulunmakta olan bağımsız bir film yapımcısı olduğunu, olumlu bir yanıt alamamamız halinde vazgeçmek durumunda kalabileceğini, dolayısıyla bunun son şans olduğunu da sözlerime ekledim.

Çaresizliğimiz ve açık sözlülüğümüz Tashiri'yi etkilemiş olacak, bizi bir kültür kurumuyla irtibata geçirebileceğini ve bu kurumun himayesinde filmimizi çekebilmemizin mümkün olduğunu söyledi. Bahis konusu kurumun teşkilatına bağlı olan –bu bağlantıdan haberimiz yoktu– Resane olduğu ortaya çıktı. Kendileriyle bir görüşmemiz olduğunu ve ilgi göstermemiş olduklarını söyledim. Kendilerini iknaya çalışacağını söylediği gibi, gözümün önünde müdürüne telefon açtı. Konuşmaları epey bir süre devam etti. Tashiri'nin verdiği yanıtlardan müdürün filmimize en ufak bir ilgisinin olmadığı anlaşılıyordu. Kabahat bende mi diye düşünmeye başladım: keşke belgesel film yapımları için aklımdan geçenleri olduğu gibi söylemese miydim?

Resane'yi iknaya muvaffak olamayan Tashiri, bunun üzerine bizim adımıza, biri Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı Medya İşleri Şubesi başkanına, diğeri de İslami İnsan Hakları Komisyonu yöneticisine olmak üzere iki tavsiye mektup yazdı. Birinci şahıs film için izin almamızı, diğeriyse mahkemelere kabul edilmemizi temin edecekti. Asistanı kendileriyle görüşebilmemiz için randevu taleplerinde bulundu.

Ertesi gün, Medya Şubesi'nin başkanıyla görüşmek üzere Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın Tahran'ın kuzeyindeki binalarından birine gittik. Artık rutine bağladığım girizgâhla projemizi açıklamaya giriştiysem de sözümü kesti ve çekmek istediğimiz film bir "röportaj" olduğundan, işin başında Farabi Sinema Vakfı'na değil, yabancı medya mensuplarının çalışmalarına destek ve nezarette bulunmakla görevli olan kendi şubesine başvurmamız gerektiğini belirtti. Ben de Londra'daki büyükelçiliğin bize bundan söz etmediğini söyledim. Buna karşılık olarak da, film için gereken izni ve ekipmanımızı getirtebilmemiz için gereken vizeleri temin edebilmeleri için kendi şubesine yönlendirilmek üzere büyükelçiliğe sil baştan başvurmamız tavsiyesinde bulunarak bizi ge-

rekli bilgileri alabileceğimiz Yabancı Medya Dairesi şefiyle görüşmeye gönderdi.

Yabancı Medya Dairesi bir alt kattaydı. Bizi kadın bir sekreter karşıladı ve beklememiz için bir karyola ve birkaç sandalyeyle döşeli, hoş bir Tahran manzarası olan bir odaya buyur etti. Burası yabancı gazeteciler için ayrılmış bir odaydı. Bir masanın üzerinde birinde Tahran fotoğrafları, diğerindeyse savaş ve şehitlerin fotoğraflarının yer aldığı iki fotoğraf albümü duruyordu. Albümlere göz atmaya başlamıştık ki, başka bir kadın içeri girdi. Kadın ellerine siyah eldivenler –tesettürün son noktası– giymişti, ama buna karşılık ayağında terlikler vardı ve kadınların evde çalışırlarken sıklıkla yaptıkları gibi çarşafını kollarına dolamıştı. İngilizce, hangi ülkeyi ve basın kuruluşunu temsil ettiğimizi sordu. Farsça, daha önce yaptığımız başvurunun takibi için gelmiş bulunan bağımsız film yapımcıları olduğumuzu ve daire şefini görmek için beklediğimizi söyledim. Tek kelime etmeden yanımızdan ayrıldı, bir süre sonraysa ilk seferki kadın çıkageldi ve bizi şefin odasına geçirdi. Şef de terlik giyiyordu –kimi memurlar arasında yaygın olan devrim sonrasının "gündelik" büro giyim kuşam biçimlerinin bir parçası.[247] Soğuk bir karşılamayla, başvurumuz ellerine geçene dek dairesinin bize herhangi bir yardımı dokunamayacağını iletti; büyükelçilik kanalıyla başvuruda bulunmalıymış ve bir cevap alınması da sıklıkla altı haftayı buluyormuş. Projemizi izaha giriştiğimiz vakit umursamaz gözüktü ve Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın onayını almamız halinde bile, mahkemede çekim yapabilmemiz için Adalet Bakanlığı'ndan da onay almamız gerektiğini ve bunun da epey güç bir işlem olduğunu belirtti.

İlerleyen süreçte bunun söylediği kadar güç olmadığı ortaya çıktı. Adalet Bakanlığı'yla, projemize en ufak bir antipati göstermemiş olan İslami İnsan Hakları Komisyonu vasıtasıyla irtibata geçtik. Üstüne üstlük, bakanlığın halkla ilişkiler dairesi de o sıralar İran TV'si için Tahran aile mahkemelerinde geçen bir eğitici film-

247 Bu, Devrim öncesi giyim kurallarına bir tepkiydi. O zamanlar görevliler son Batı modası elbiseler giyiyorlardı. Aynı zamanda ofislerini cami olarak görmeleri ile bağlantılı olan bir dindarlık işaretiydi.

ler dizisi çekmekteydi. Öğleden sonra kuşağının ilk saatlerinde "Aile Programı" içerisinde yayınlanmakta olan *Ve Amma Ba'd* (*Ve Sonra*) adlı bu filmlerde yargıcın hukuki hususlarda izahatlarda bulunduğu ve ahlaki dersler çıkarttığı seçilmiş aile ihtilafı davalarına yer verilmekteydi; konuşmaları ekrana yansıyan davalıların çoğunluğu kocalarının eşlik vazifelerini yerine getirmemelerinden şikayetçi kadınlardı. Tam da bizim yapmayı istediğimiz projeye emsal teşkil ettiklerinden, bakanlıktan da herhangi bir itirazla karşılaşmadık.

İznimize onay çıktığı düşüncesiyle Kim'in de, benim de keyfimiz yerine gelmişti. Edindiğimiz tecrübe başından sonuna dek öğretici olmuştu ve Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın İran'ın yurtdışındaki "kötü imajı"nın başlı başına sorumlusu olduğunu göstermişti. Çoğu yabancı basın mensubu, ya laik İranlılarla içli dışlı olmayı yeğlemiş ya da yalnızca İran'ın "resmî" yüzüyle –terlikli ve eldivenli memurlar ve savaş ve şiddetle bezeli albümler– tanışmış, bundan ötürü de ülkeden zihinlerinde tuhaf büro muamelelerinden ve ölüm saplantılı fanatik bir kültürden gayrı izlenim olmadan ayrılmış olmalıydılar.

Filmimizin İslam Cumhuriyeti'nin resmî söyleminden ve ideolojisinden bağışık kalırken, yabancı gazetecilerin nadiren şahit olabildikleri bir İran portresi çizmesi arzusundaydık. Sanırım otoriteleri tedirginliğe sürükleyen de bu oldu. Kim'le benim büyüleyici ve müspet bulduğumuz unsurlar sıklıkla "siyaseten doğru" olmuyorlardı. Seçtiğimiz konu başlığı olan boşanma da İslam Cumhuriyeti'nin temel dayanaklarından birini yıkmakla tehdit eden bir tabuydu. Rejim bir yandan aile kurumunu rayına oturtmuş olmakla övünürken, Batı eleştirisinin özünde ailevi değerlerin tahrip olmuşluğu ve boşanma oranlarındaki patlama yer almaktaydı. Aynı esnada yetkililer, Batı'nın İslami cinsiyet kaidelerinin eleştirisinin sıklıkla boşanma mefhumu –İran'da bir erkeğin üç kere "Boş ol!" demekle karısından boşanabildiği varsayımı– üzerinde odaklı olduğunun da bilincindeydiler. Bundan ötürü de temamızı değiştirmemizi istemelerine, bir aile mahkemesinde çekilecek boşanma konulu bir filmin müspet bir İran imajı çizebileceğini mümkün görmemelerine anlam verebiliyordum. Ama öte yandan da, "İslami" giyim

kuşam kaidelerinin ardından, İslam'da kadının özgürlüğünü veya ezilmişliğini dışavuran en bariz kıstaslardan biri olarak boşanmayı değinilmesi zaruri bir mesele olarak görmekteydim. Gerek Batı medyası, gerekse de İslami retorik, fiili gerçekliğin karmaşık yapısını es geçmek suretiyle, aile hukukuna ideolojik bir yaklaşım getirmekteydiler. Her iki elde de "ötekileştirme"nin bir aracı olarak kullanılması da bu mevzuya değinmeyi önemli kılmaktaydı.

Londra'ya Dönüş: İzin için Bekleyiş

Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın iznini garantilediğimiz düşüncesiyle, Kim, Londra'ya geri döndü ve Channel 4'e haber verdi; büyükelçiliğe gitti, olan bitenleri anlattı ve yeni bir başvuruda bulundu. Ailemle birkaç gün daha geçireyim diye Tahran'da kalmıştım. Maddiyat sorunu hallolmuştu ve Mart'ta Tahran'a dönüp, izini veren yönetim henüz görevdeyken Mayıs'taki başkanlık seçimlerinden evvel filmin çekimlerine başlayabilmek için hazırlıklara başladık. Şubat ayında, büyükelçiliğin devrimin yıldönümü şerefine verdiği bir resepsiyona katıldık. Burada, yakınlarda BBC'nin "Şöhretler" dizisinin Şah devrinin son dönemi konulu bölümünde görev almış, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın Yabancı Medya Dairesi'nden birisiyle tanıştık. Tahran'da yaşadığımız sıkıntıların hikâyesini işitince, Tahran'a geri döndüğü vakit elinden geleni yapmaya çalışacağını, fakat Rees'in filmine dönük tepkiler ortadayken bize izni vermeye yanaşacak birinin çıkacağından yana kuşkulu olduğunu söyledi. Ayrıca her önümüze gelene projemizden bahsetmiş olmamızın da affolunamaz bir hata olduğunu, bu sayede önümüzü tıkamak isteyenlerin sayısını çoğaltmış olduğumuzu da sözlerine ekledi.

Tahmininde yanılmadı –yeni başvurumuza bir cevap alamadık. Londra Büyükelçiliği'yle ve Tahran Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'yla telefon ve faks trafiğini sürdürüyordum; ama başvurumuzun akıbetinden haberdar tek bir kimse bile yoktu. Büyükelçilik, başvuruyu Dışişleri Bakanlığı vasıtasıyla Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na gönderdiğini öne sürerken, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı isea henüz ellerine herhangi bir evrakın ulaşmadığını söylüyordu.

Kafamız karışmıştı –kime inanacağımızı, ne yapacağımızı şaşırmıştık. 23 Mayıs başkanlık seçimlerine dek izin meselesi somut bir sonuca bağlanacak gibi gözükmüyordu. Channel 4'e projenin ertelenmesi gerektiğini bildirmemiz üzerine parayı geri göndermemizi talep etmeleri şevkimizi iyice kırdı. Belli ki, bize olan güvenleri azalıyordu.

İktidarın değişmesi ve Ağustos 1997'de Hatemi'nin başkanlık koltuğuna oturmasıyla biz de yeni bir şevkle işe koyulduk. Reformist Ayetullah Muhacerani'nin başa geçtiği Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'na yeni bir başvuru sunduk. Bu esnada Yabancı Medya Dairesi'ndeki bağlantımız başvurumuzu takip ediyordu ve çok geçmeden Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın başvurumuzu kabul ettiğini, Londra'daki büyükelçilikte Kim için bir "gazeteci" vizesinin hazır olduğunu bildirdi. Bu, çekim ekipmanlarıyla İran'a girmemize izin verildiği demek oluyordu. Ancak Kim'in daha önceden birlikte çalışmış olduğu ve başvurumuzda adı yazılı olan ses kayıtçısı Sarah Jeans ekibimizden ayrılmıştı ve Kim'in yerine başkasını bulması gerekiyordu. Büyükelçilikteki yetkili şahsa Eylül ayında işe başlayabileceğimizi ilettik ve karşılığında da olur cevabı aldık. Ancak Eylül ayı gelip çattığında, tüm sürece sil baştan başlamamız gerektiği haberini aldık. Gereken üç günlük süre zarfında alamadığından Kim'in vizesinin süresi de dolmuştu.

İznin ve Fonun Yanmasına Ramak Kala

Ne olup bittiğini bilmiyorduk. Yabancı Medya Dairesi'ndeki bağlantımız, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın projemizi kabul ettiğinin ve vizeyi çıkartmanın büyükelçiliğin iradesinde olduğunun garantisini verdi. Londra'daki büyükelçilik yetkililerinin kasten projemizi baltalayabilecekleri zannıyla, namımıza duruma müdahale etmesi için araya birisini koymaya çalıştık. İranlı bir tanıdık vasıtasıyla, Yüksek Liderlik Makamı'nı temsil eden dinî kültürel bir kurum olan İngiltere İslam Merkezi'nin başkanını görmeye gittik. Geçen kış İran'da başımızdan geçenleri kendisine aktardım. O da, kadınların İslam'daki hukuki hakları ve evlilik ve boşanma kaidele-

rinin gerisindeki felsefe üzerine uzunca bir nutuk çekti. Kendisinden namımıza büyükelçiliğe müdahale etmesini rica ettik. Ricamızı yerine getirdi mi getirmedi mi, projemizden tatmin oldu mu olmadı mı bilemiyorum. Ne zaman büyükelçiliği arasam, iznin ellerine ulaşmadığı yanıtını almaktaydım.

Bu esnada, Kim, Channel 4 komisyon editörü Peter Moore'dan projenin ilk andaki cazibesini yitirdiği ve artık âdeta "zoraki bir evlilik" halini aldığı yazılı bir faks aldı; projeden ayrılma niyetindeymiş. Bu epey sarsıcı bir darbeydi. Kim şevkini yerine getirmeyi başardıysa da, bu bizim son şansımızdı ve bir an önce filmin çekimine başlamak zorundaydık. Bu yüzden de, başvurmuzu bir kez daha Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın önüne koymak üzere Tahran'a gitmeye karar verdim. Kim de evine kapanınca, Channel 4, ikimizin birden İran'da filmi çekmeye başladığımız zannına kapıldı.

16 Ekim günü Tahran'a vardım. Başvurumuzla ilgili sorunun ne olduğunu keşfetmem uzun sürmedi. Kim'in en son filmi *Şinjuku Oğlanları*'nın (1996) Japonya'da erkek kılığında yaşayan kadınları konu aldığını öğrenmişler; ve onun "yakışıksız" konularla ilgilenen bir film yapımcısı olduğu kanaatine varmışlar. Ödüller aldıklarına, bizzat Japonların kendilerinin beğendiklerine ve alçaltıcı bulmadıklarına, ve Kim'in yakınlarda Japonya'ya giderek orada bir film daha çekeceğine vurgu yapmak suretiyle Kim'in Japonya'da çekmiş olduğu filmleri var gücümle müdafaa ettim. Bir kez daha projemi anlattığım gibi lafı, "Batı televizyonlarında İran hakkında onca olumsuz haber, belgesel yayınlanmakta; diyelim ki bizimki de olumsuz bir izlenim yaratacak olsun, şu andakinden daha kötü bir manzara yaratabilmesi mümkün mü? Bir tanecik şansı bizden esirgemeyin, bakarsınız zahmetine değer bir film ortaya çıkartırız" demeye bile getirdim.

Yabancı Medya Dairesi'nin ambiyansı baştan aşağı değişmişti. İçimi umutla dolduran bir açıklık ve tartışma rüzgârı esmekteydi. Yeni başkan fikirlerimizi daha bir can kulağıyla dinledi. Selefinin aksine, ne projemize karşı hasmane bir tavır içindeydi ne de yurtiçi meselelere eleştirel bir bakış getirmekten korkmaktaydı, dış dünyanın görüşlerine de pek fazla kulak asmamaktaydı. Sonradan sa-

vaşın başından sonrasına dek sekiz yıl boyunca savaş esiri olarak tutsak kaldığını öğrendim, ama çektiği acılardan geriye en ufak bir iz kalmadığı gibi, son derece kibar ve açık görüşlü birisiydi. Bu esnada ne bekleme odasındaki şehit resimlerinden ne de etrafta terlikle dolaşan kimselerden eser kalmamıştı. Bir gün, yine bekleme odasında otururken, filmlerini yurtdışına göndermek için temiz kâğıdı almaya geldikleri belli iki genç adam ellerinde bir video kamerayla çıkageldi. İçlerinden birisi, Şubat ayında Resane'de belgesel filmlerin özüne dair hararetli bir tartışmaya girdiğim genç adamdı. Beni tanıdı ve tartışmamızın kendisini düşünmeye sevk ettiğini, bundan böyle kendilerini ifade edebilmelerine olanak tanınan gerçek insanları konu alan filmler çekme arzusunda olduğunu söyledi. Artık yabancılar ne yorum getirecek diye korkmadan, filmlerinde gerçeklik neyse onu işleyecekmiş.

Üç hafta sonra, Kim'le ses kayıtçısı Christine Felce'in yanlarında 16 mm'lik kameraları ve ses ekipmanlarıyla ülkeye giriş yapabilmelerine olanak sağlayan vizeleri çıktı. 7 Kasım Cuma günü, Kim büyükelçilikten pasaportları alırken vizelerin yalnızca bir günlük olduğunu ve uçakları Pazartesi günü Tahran'a indiği vakit süresinin dolacağını fark etti. Bunun gerçekten bir hata mı, yoksa işimize sekte vurmak için kasıtlı bir sabotaj mı olduğunu asla öğrenemedik. Kim derhal büyükelçiliğe geri döndüğü vakit, kendisine bunun bir sorun yaratmayacağı söylendi. Bunun üzerine beni aradı; ben de bunun ciddi bir sorun olduğunu, havaalanından geri çevrileceğini söyledim. Çaresiz, ne yapacağını bilemez bir haldeydi. Cuma erken saatte kapandığından büyükelçilikten bir cevap alabilmesi de mümkün değildi. Bunun üzerine Londra'da yaşayan kızkardeşim Ruji yanına geldi ve içeri alınana dek kapıdan ayrılmadılar. En nihayet bir kadın memur vizeleri bir gün sonrasına dek uzatmaya razı geldi.

Tahran: Çekim

Kim ve Christine 10 Kasım'da geldiler. Hep birlikte ailemin evine yerleştik. Tahran'da yaşayan kız kardeşim Sima ile Zehra Seyidza-

de de ekibimize dahil oldular. Sima İran'daki işlerin düzeninden sorumlu "yapım yöneticisi" oldu, Zehra da "kamera asistanı" olarak film makaralarını değiştirmeyi öğrendi ve çekim süresince yanımızdan ayrılmadı. 17 yaşındaki Zehra kızım gibi duruyordu, ben de mahkemede olsun, diğer yerlerde olsun onu kızım diye tanıttım.[248] Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın tavsiye mektupları sayesinde, Kim'le Christine'in vizelerinin süresi daha da uzatıldı. Adalet Bakanlığı Halkla İlişkiler Dairesi de adliye saraylarını ziyaret edebilmemize yardımcı oldu. Her biri yöre sakinlerinin açtıkları davalara bakan bir dizi mahkemeden meydana gelen bu komplekslerden Tahran'da 16 tane bulunuyor. Orta sınıflar şehrin kuzeyinde, çalışan sınıflarsa güneyinde kümelendiklerinden tavırlarında da bir farklılık göze çarpmaktaydı. Bu da bir sorun teşkil etmekteydi. Kendisini bize rehber tayin etmiş olan Yabancı Medya Dairesi'ndeki bağlantımız, hem sivil hem de dinî yargıçların başkanlık ettikleri mahkemelerde farklı sosyo-ekonomik katmanlardan kimselerin ailevi sorunlarını filme alarak, mahkemelerin ve görülen davaların farklılıklarını yansıtmamız gerektiğini öne sürdü. Ama bizim istediğimiz, tek bir mahkemede çekim yaparak o mahkemenin âdeta nabzını tutabilmekti. Tahran gibi nüfusu 10 milyonu aşkın bir şehirde hiçbir mahkemenin bir başına manzaranın bütününü yansıtamayacağının farkındaydık ve filme sosyolojik bir gözlem havası katmak gibi bir amacımız da yoktu. Bizim niyetimiz, öykünün seyrini karakterler üzerinde yoğunlaşarak geliştirmekti. Şunu da biliyorduk ki, projemiz büyük ölçüde yargıcın ve mahkeme personelinin iyi niyetine bağlıydı, dolayısıyla da önemli olan bize hoşgörüyle bakacak, projemizi anlayışla karşılayıp onun bir parçası olmayı benimseyecek bir mahkemede çalışabilmekti.

En nihayet, içlerinde en büyüğü olan, Tahran'ın merkezinde, Pazar yanında yer alan İmam Humeyni Adliye Sarayı'na yerleştik. İçerisinde Halkla İlişkiler Dairesi'nin de aralarında bulunduğu bir-

248 *Islam and Gender: The Religious Debate in Contemporary Iran* (Princeton: Princeton University Press, 1999) adlı kitabımın önsözünde anlattığım gibi, Zehra bana Kum'da 1995 yılında gerçekleştirdiğim saha çalışmam sırasında eşlik etmişti.

kaç Adalet Bakanlığı dairesiyle 33 tane de Umumi Mahkeme yer alıyordu. İki mahkeme aile davalarına bakıyordu ve her ikisinin başında da din adamı yargıçlar vardı: Yargıç Deldar yalnızca öğlene kadarki davalara bakarken, Yargıç Mehdavi'yse öğleden sonraki davalara bakıyordu. Her iki yargıçla da görüştürüldük ve her ikisi de mahkeme salonlarında çekim yapabilmemize olur verdi.

Yargıç Mehdavi'yi 1980'lerdeki saha çalışmamdan tanıyordum; Devrimden hemen sonrasından 1994'te Umumi Mahkemeler kurulana dek iş görmüş olan Hususi Medeni Mahkemeler'in başındaydı. İlk başlarda her öğleden sonra onun mahkeme salonunda çekim yaparken, çok geçmeden, daha ilgi çekici bulduğumuz Yargıç Deldar'ın salonunu mesken tuttuk. Yargıç Mehdavi sadece tek celselik anlaşmalı –her iki tarafın önceden uzlaşarak açtıkları– boşanma davalarına baktığından fazlaca bir müzakere yaşanmıyordu. Görülen davalarda sıklıkla tektip bir süreç izleniyor ve çiftler evliliklerinin sona ermesine yol açan sebepleri nadiren dile getiriyorlardı. Buna karşılık, Yargıç Deldar her türlü ailevi ihtilafa bakıyordu; bu sayede de daha farklı hikâyeler dinleyebilme ve kendiliğindenliğe daha açık bir ortam gözlemleyebilme olanağına sahip oluyorduk. Mahkemenin personeli de kendi başlarına göz alıcı karakterlerdi; bilhassa da mahkeme sekreteri Mahir Hanım aynı branşta 20 yıldır çalışmaktaydı. Projemize vakıf olabilmiş, fevkalade yetkin bir kadındı ve kızı Paniz'le birlikte çok geçmeden filmin vazgeçilmez parçaları haline geldiler. Yargıç Deldar, mahkemesinde hoşgörülü ve insani bir yönetim gösteren, kimliğine ve inancına sıkı sıkıya bağlı dindar biriydi ve film ekibi olarak kendisini rahatsız etmemeye bilhassa özen gösterdik. Bir hafta sonra mahkeme salonunun demirbaşları haline gelivermiştik.

Yargıç Deldar'ın salonunda filmi çekmeye 15 Kasım'da başladık ve başka bir yere gitmemiz yönündeki tüm baskılara karşı koyarak orada dört hafta kaldık. Filme aldığımız kimselerin bir itirazı olmadığı müddetçe işimize karışan yoktu ve dilediğimiz gibi çekim yapabiliyorduk. Salonun dışında, koridorlarda ve ibadethanede çekim yapacağımız vakitler, daha ziyade bina çevresinde dolaşmamıza yardımcı olan Halkla İlişkiler Dairesi'nden birisi bize eşlik edi-



Mahkeme sekreteri Mahir Hamm'ın kızı Paniz, *İran Usulü Boşanma*

yordu. Tamamı kadınlardan oluşan bir ekip olduğumuzdan, hem erkeklere hem de kadınlara mahsus alanlara girmeye iznimiz vardı; birbirinden bir perdeyle ayrılan bu mekânlardan kadınlara mahsus olanlar erkeklerinkine nazaran daha metruk, manevra alanı kısıtlı, ufak tefek mekânlardı. Filmin başlarındaki bir sahnede, binanın kalanından yırtık pırtık bir perdeyle ayrılmış bir kadınlar lobisi görülmektedir. İran'daki önemli hükümet binalarının hepsinin girişinde bu nevi bir lobi bulunmaktadır. Kadınlar buralarda giyim kuşam kaidelerine uygun giyindiklerinden ve makyaj yapmadıklarından emin olunmak için –tabii ki başka kadınlar tarafından– denetlenmektedir; tanımı gereği bir erkek mekânı olan mahkemelere girişlerinde de bu gibi denetimlere tabi tutulmaktadırlar. Filmde gösterilen ibadet sahnesinde de, kadınlar yine bir perdeyle ayrılmaktadırlar. Mekânları gene dardır –mahkemelerde erkeklere nazaran daha az sayıda kadın çalışıığından sorun yaratmayan bir durum. Her iki sahne de ancak kadınlardan oluşan bir çekim ekibinin gözleyip, filme alabileceği sahnelerdi.

Projemiz iki vesileyle beklenmedik bir biçimde son bulma tehlikesi atlattı. Çekimlerin ikinci haftasında bir vakit Kültür ve İsla-

mi İrşat Bakanlığı'na celbolunduk ve filmimiz hakkında ciddi itirazlara maruz kaldıklarını işittik. Çekimlere başlamışken son vermek durumunda kalmamızın yaratacağı adaletsizlikten ve şöhretimize getireceği zarardan ötürü şikâyetçi olduk. İnsanların hayatlarını böylesine oyuncağa çevirmek haksızlıktı: Kim bağımsız bir film yapımcısı, ben de bir akademisyen olarak bu işe şöhretimizi, maddi manevi tüm varlığımızı vakfetmiştik ve bunların elimizden uçup gitmesine razı gelemezdik. En nihayet ikna oldular ve "Karşınızda hasımlarınız var, ona göre" dediler. Kendileriyle şahsen tanışamadıysak da, itirazlarını bir nebze dindirir diye başımıza birini vermeyi önerdiler. Biz de bir kadın olması koşuluyla ikna olduk. Üzerinde mavi mantosuyla Bayan Tevessüli mahkemeye giderken bize refakat etmeye başladı; projemizin bir parçası olmak kadını mest etmişti ve en büyük yandaşlarımızdan biri haline geldi. Tek sorun, mahkeme çekimleri sırasında sükûnetini koruyamayıp, çiftlerle sürekli diyaloga girerek rutinimizi bozmasıydı. Neyse ki bir hafta sonra, yakınlarda düzenlenecek olan İslami Devlet Liderleri Konferansı için yardımına ihtiyaç duyulduğu gerekçesiyle bakanlıktan geri çağrıldı.

Ardından, film çekimimizin sonlarına doğru Adalet Bakanlığı Halkla İlişkiler Dairesi'nce celbolunduk ve söz konusu konferansın güvenliği gerekçesiyle Tahran civarındaki adliye saraylarına hiçbir film ekibinin sokulmayacağı bilgisini aldık. Kulağa zoraki bir gerekçe gibi geliyordu ve Yargıç Deldar'ın adliye sarayının başıyla görüşmesinin ardından çekimlere bir hafta daha devam edebilme izni aldık. Bu son hafta fevkalade gergin geçti; her sabah binaya girdiğimizde bugün son günümüz hissine kapılıyorduk. Ama bir yandan da bu vakte kadar film için yeterince materyal elde ettiğimiz kanaatindeydik.

Mahkeme, İnsanlar ve Çekim Ekibi

Mahkeme salonu 6 metre uzunluğunda ve 4 metre genişliğindeydi. Kısa duvarlarından birinde büyük bir pencere, diğerinde ise koridora açılan ana kapı vardı. Uzun duvarlardan birisi boyunca dava-

lı tarafların oturma yerleri ve mahkeme bürosuna ve arşivlere açılan ikinci bir kapı yer alıyordu; karşısında kürsüsünde yargıç oturuyordu. Bayan Mahir'inki dahil diğer masalar ta giriş kapısına dek uzanıyorlardı. Çekim ekibi pencerenin önündeki boşluğa yerleşti. Kim kamerayı yargıcın yanında bir tripod üzerine yerleştirdi, bense yüzüm kapıya ve davalı taraflara dönük, Kim'in yanında ayaktaydım. Mahkeme salonunun dışında veya büroda çekim yapacağı vakitler kamerayı elinde taşıyordu. Christine, yargıcın önüne bir mikrofon düzeneği yerleştirdi, davalı tarafların seslerini almak için de salonun içinde sık sık dolaştırılan bir boom kullanılıyordu.

Tamamı kadınlardan oluşan bir çekim ekibinin varlığı mahkeme salonundaki kadın-erkek dengesini değiştirmişti ve pek tabii ki davacı kadınları şevke getirmişti. Bunun yanı sıra, ekibin farklı milliyetlerden gelme kimselerden oluşmasının da yerli-yabancı ayrımının aşılmasına katkısı olduğu kanaatindeyim. Kamera, mahkemeyle dış dünya, kamusal alanla özel alan arasında bir diğer bağlantı görevi görüyordu. Giyim kuşam kaidelerine sıkı sıkıya uyuyor ve duruşmalar başlar başlamaz kendimizi geri plana çekiyorduk. Dikkati davaların işleyişi ve kahramanları üzerine odaklı tutma ve kendimizi gözlerden sakınma çabasındaydık. Kim'in şahsına söylenmiş sözleri tercüme etmem gerektiği vakitler hariç, asla birbirimizle konuşmuyorduk. Çekim esnasında veya duruşma sürerken Kim'e tek kelime etmiyor, gerekli izahatı dava bitip de koridora çıktığımız veya salonda bizden başka kimsenin kalmadığı vakitlere bırakıyordum. Neyi çekip neyi çekmeyeceğime karar verirken, sıklıkla, çekime başlaması veya çekimi durdurması için Kim'e dokunuyordum. Böyle zamanlarda tek bir kişi gibi oluyorduk. Salonun dışında, yukarıda bahis konusu ettiklerimin benzeri krizlerle uğraşırken ise bu kararları Kim vermek durumunda kalıyordu. Londra'da ham çekimler üzerinden geçerken, can alıcı bir söz söylendiği anlarda Kim'in yakın çekime geçişlerdeki kusursuz zamanlamasını şaşkın gözlerle izledim.

Daha önce hiçbir film çekiminde bulunmamış birisi olmama rağmen, Kim'in yaklaşımını fevkalade kendime yakın buldum: herhangi bir fikre veya senaryoya takılıp kalınmadan, hikâye kamera

önünde kendi akışına bırakılmıştı. Bu da kendimi rahat hissetmemi sağladı; bir film ekibiyle çıkılmış bir antropolojik saha çalışması gibiydi. İlk hafta boyunca tarafların müsaade ettiği davaların tamamını çekerken, günler ilerledikçe ve belli kimselerin mahkemeye sürekli gelip gittiklerini gördükçe daha az çekim yapmaya ve evvelden filme aldığımız hikâyelerin gelişimi üzerinde yoğunlaşmaya başladık. Belli öncelikleri olan kabaca bir film çekme fikrimiz vardı: çözüme kavuşan hikâyeler, hukuki meselelerde çeşitlilik, farklı sınıflardan gelme insanlar, çarpıcı karakterler ve drama. En büyük korkumuz hiçbir davayı sonuca bağlayamayıp, elimizde davalardan bölük pörçük parçalarla kalakalmaktı.

Kamera ve Baş Karakterlerimiz

Rızası olmayan kimseyi filme çekmedik. Her sabah erkenden, Mahir Hanım'ın defterini gözden geçirip, o gün hangi davaların görüleceğini öğreniyordum; her yeni dava öncesinde, taraflarla koridorda görüşüyor, kendimizi tanıtıyor, filmimiz hakkında bilgi veriyor ve filmimizde yer almak isteyip istemediklerini soruyordum. Bir kısmı razı geliyor, kalanlarsa reddediyorlardı. Şaşırtıcı gelmeyebilir, kadınların çoğunluğu projemizi hoş karşıladılar ve filme alınmayı kabul ettiler. Başlangıçta olumlu yaklaşanların bazıları sonradan fikir değiştirdiler ve kendilerini filme almamızı engellediler. Kimileriyse, Meryem gibi –başkarakterlerimizden birisi– başlangıçta itiraz edip sonradan razı geldiler. Çekimlere başladığımızın birinci haftası Meryem'i ilk kez koridorda gördüğümüz vakit, Kim de ben de onu filme almayı kafamıza koymuştuk; kendine has bir duruşa, güçlü bir karaktere sahip, lafını esirgemez birisi izlenimi vermesinin ötesinde, davası tam da bizim filmimizde işlemeye can attığımız vesayet meselesiyle ilgiliydi. Fakat kendisine yaklaştığımızda filme alınmayı ısrarla reddetti. Ardından, çekimlerin ikinci haftasında bir gün, yargıcın dışarıda olduğu bir sırada, koridordaki banklardan birine oturmuş, kadın davacılarla her zaman olduğu gibi kadınların hukuki hakları üzerine tartışıyordum. O gün de laf lafı açmış, tartışmamızın konusu yasalarda yer alan cinsel eşitsizlik-

lerin sürmesine bizzat kadınların rıza göstermelerine gelmişti. Ben, kadınlar kendi başlarına bir şey yapmadıkları müddetçe hiçbir şeyin değişmeyeceğini söyledim; kendi haklarımızı biz kadınlar istemeliydik; haklarımız tepsi içinde önümüze sunulacak değildi; sesimizi çıkartmaya, sesimizi duyurmaya mecbur olmamıza karşın, mahrem olması gerektiğini düşündüğümüz bir şeyi umuma teşhir etmekten utandığımız için sesimizi çıkartamıyorduk. Meryem de oradaydı; tek kelime etmedi, ama ertesi gün, beni koridorda gördüğü vakit, "Artık filminizde yer almak istiyorum" dedi. O andan itibaren bizleri dost bilip sırlarını paylaştı, biz de mahkemedeki yegâne yandaşları haline geldik.

Massi'yle –çocuklarına babalık yapamadığı gerekçesiyle kocasından boşanma talebindeydi– ilk hafta tanıştık ve kendisiyle mahkeme salonunun dışında konuştuk. O da ilk başta filmde yer almaya gönüllü değildiyse de sonradan razı geldi ve biz de onun hikâyesini filme aldık. O da yakın bir dostumuz oldu, filmde kullanmadıysak da evinde de çekim yaptık.

Diğer iki başkarakterimizle mahkeme salonunda tanıştık. Kocasıyla kavga etmiş olan Cemile, kocasını bir geceliğine nezarete attırmış, ertesi gün de mahkemeye çıkartmıştı. "Ceza davaları" (*dava-i keyferi*) herhangi bir ön başvuru gerektirmeksizin polis tarafından aile mahkemelerine sevk edildiklerinden, projemizi anlatıp filme almak için izin talebinde bulunma fırsatımız olmamıştı. Ama Cemile kameralarımıza dönüp içini döküverince bu sorun kendiliğinden çözülüverdi. Mizah anlayışı olan, duygularını içinde tutmayan muzip bir tipti.

16 yaşındaki Ziba da, ne yapıp edip kocasından boşanmak ve okuluna geri dönmek istiyordu ve ilk önce mahkeme salonunda kocası Behmen'le tanıştık. Bir açıklamada bulunmaya vaktimiz yoktu; "Filme alabilir miyiz?" diye işaret ettim. İkisi de başlarıyla onayladılar. Sonrasında kendilerini yakından tanıma fırsatı bulduk ve Ziba'nın evindeki tahkim duruşmasına katılmamızı önerdiler. Kanaatim o ki, orada bulunmamız Ziba'ya konuşma ve hakkını savunma şevki aşıladı. Hangi kültürden olursa olsun, 16 yaşındaki bir kızdan beklenmeyecek olağanüstü bir belagat sergiledi.

Daha önceki saha araştırmalarımdan, kanunlarda tarifli evlilikle sıradan insanların sürdürdükleri evliliklerin bambaşka şeyler olduklarını, kadınların kendi medeni hedeflerine ulaşabilmede İslam hukukundaki en ataerkil unsurları dahi kendi menfaatlerine uydurabildiklerini ve evliliğin hukuktakine nazaran fiiliyatta daha eşitlikçi bir yapı arz ettiğini öğrenmiş bulunuyordum. Sonu mahkemede biten ailevi ihtilafların büyük çoğunluğunun asla hukuki bir hükme bağlanamadığını ve hepsinin de iki düzlemde idare edildiklerini biliyordum: hukuki ve toplumsal (şahsi) düzlemler. Davanın tarafları –çoğunlukla da kadınlar– hukuki taleplerini eşlerine kabul ettirmenin bir aracı olarak kullanmak suretiyle mahkemeyi evliliğin veya boşanmanın koşullarının müzakere edildiği bir forum olarak görmektedirler. Mahkeme önüne gelen davalar geneli itibariyle iki kategoriye ayrılmaktadır: evliliğin halihazırda parçalandığı davalar ve evliliğin henüz parçalanmadığı ama iplerin kopma noktasına geldiği davalar. İlk kategoride kadınlar, bir boşanma anlaşmasına varmak, evliliklerine kattıkları gençlikleri, emekleri, duyguları, aşkları, sadakatleri, hepsinden önemlisi, çocuklarından ellerine geçebilecek ne varsa geri alabilmek için yargıç huzuruna gelmektedirler. İkinci kategoriye girenlerse, eşleriyle ilişkilerinin koşullarını tekrardan müzakere edip yeni bir dengeye oturtma peşindedirler.

Bu incelikleri filmimize taşıma arzusundaydık, ama insanların bize gerçekte ne istediklerinden bahsedecek kadar itimatlarının olup olmadığı hakkında en ufak bir fikrimiz yoktu. Gözlem yapıp notlar almak işin kolayıydı, ama bu nevi noktaları filme katabilmek bambaşka bir işti. En nihayetinde, kadınlar stratejilerini bizimle ve bizim aracılığımızla da seyircilerle paylaşma yolunu seçtiler. Bunun gerçekleşebilmesinde bizi kendilerinden taraf saymalarının, kameranın önünde kendileri olabileceklerini hissetmelerinin ve davalarını mahkeme huzuruna getirmeye iten gerçek saiklerinin neler olduğunu saklamaya lüzum görmemelerinin payı olduğu kanaatindeyim.

Duruşmalar haricinde, hem mahkeme salonunda hem de koridorda projemizden bahsediyor, yabancı seyircilere de hitap edebilecek, aradaki anlayış eksikliğini giderebilecek ve İran kadınının –tıpkı dünyanın diğer yerlerindeki kadınlar gibi– çevrelerindeki

dünyaya bir mana vermek ve hayatlarını iyileştirmek için ellerinden geleni yaptıklarını gösterecek bir film yapma arzusunda olduğumuzu anlatıyordum. Hukuk bilgimden ötürü kadınlar –tıpkı on yıl evvel mahkemelerde yürütmüş olduğum saha çalışmasında olduğu gibi– sık sık davaları hakkında bana akıl danışıyorlardı. Bu sefer, antropolog maskemi indirip, karşılarına bizzat kendi başından boşanma geçmiş bir İranlı kadın olarak çıkmış olmanın mutluluğu içindeydim. Kendi konumum, hukuka dair görüşlerim ve kendi boşanma deneyimim hakkında samimiydim ve sık sık hem erkeklerle hem de kadınlarla filmimizin değeri hakkında hararetli tartışmalara giriyordum. Bazıları –çoğunlukla erkekler– filme muhalefet ediyor, İranlıların hayatlarının yalnızca kötü yüzünü gösteren ailevi ihtilafları konu alan bir film çekmekten hiçbir fayda gelmeyeceğini öne sürüyorlardı. İçlerinden birisi, nafile bir çabayla Yargıç Deldar'ı işimize son vermeye ikna etmeye çalışmış olan bir stajyer yargıçtı. Kendisiyle tartışmam çekimlerimizin son gününe dek sürdü, Mahir Hanım daima benden taraf oldu.

Bu tartışmalarda aktif konumda yer almam, aklımdan geçenleri tüm samimiyetimle dile getirmem ve de kendi boşanmalarımdan bahsetmem aramızdaki engelleri yıkmış ve kadınları kameraya ısındırmıştı. Mahkemenin gayriresmiliği de insanları bizimle konuşmaya yanaştırmıştı. Çekim esnasında daima yan yana duruyorduk –kamerayla aynı hizadan bakıyordum– ve tek bir kişiymişiz gibi algılanıyorduk. Kim de benim gibi içtendi ve –her ne kadar detayları kaçırdığı oluyorduysa da– duygudaşlığını açığa vurmaktan kaçınmıyordu. Duruşmalar boyunca çok kereler gözyaşlarını tutamadığı olmuştu.

Fiiliyatta, filmde yer alan insanlar kendi hikâyelerini anlatabilme şansını kullanarak, filmin yapımında aktif bir rol oynadılar. Bu durum kameraya dönüp yaptıkları konuşmalarda göze çarpmaktadır. Mesela benim yönelttiğim bir soru vesilesiyle Massi bize neden boşanmak istediğini anlatmıştır. Çoğu zamansa kadınlar inisiyatif alarak –Cemile'nin kocasını mahkemeye vermesinin gerçek sebebini bizimle paylaşmasında olduğu gibi– yaşadıkları ihtilafı bizzat kendileri anlatıyorlardı. Bu anlarda kamera yokmuş gibi davranarak bildiklerini okumaya –Ziba boşanmaya ikna edebilmek için ko-

casına şantaj yapmaya kalkışacak denli rahat tavırlar içindeydi– devam ediyorlardı. Zaman zaman –yargıcın mahkeme salonu dışında kocasıyla kavga ederek Meryem'in mahkemenin dizenine aykırı bir davranışta bulunup bulunmadığını sorması vesilesiyle olduğu gibi– duruşmalara tanık sıfatıyla dahil oluyorduk. Sorusu şuydu: "Dışarıdayken ne gördünüz?" Meryem bu suçu işlediğini söylemişti ve böyle bir suçun itirafı Meryem'in mahkemeye itaatsizlikten beş gün hapis yatması demekti; ama yargıç Meryem'i bu cezadan kurtaracak bir formül arayışıyla soruyu bize yöneltmişti. Cevabımız hukuken doğruydu: hadiseye birebir şahit olmadık. Ama biz Meryem'den taraftık ve hadiseye tanıklık etmiş olsaydık dahi –hadiseyi görenlerin kocasının Meryem aleyhinde tanıklıkta bulunmaları taleplerini reddettikleri gibi– tanıklıkta bulunmayı reddedecektik.

Zaman zaman kameraya konuşulanlar, yargıç dışarı çıktığında başlayan kayıt dışı bir sohbetin –ya da koridordaki gayriresmi sohbetlerimizin– devamı oluyordu. Mahir Hanım'ın küçük kızı Paniz'in yargıç taklidi yapması örneğinde olduğu gibi filmimizin en mükemmel sahnelerini bu şekilde çektik. Bu müstesna sahnenin doğuşu, filmin anlatısının inşa sürecini özetlemektedir. Önce, yargıç dışarı çıktığı vakitler Paniz benden Kim'in kendisini filme almasını istiyordu. Biz de kızcağızı kırmamak için çeker gibi yapıyor idiysek de, kız Kim çekerken kameranın kırmızı ışığının yandığını fark etti. Bana çıkıştı: kendisini kandırmış olduğumuz için özür diledim ve filmimizin konusunu anlatıp, her istediği vakit kendisini filme çekebilmemizin mümkün olmadığını söyledim. Ardından, çekimlerin son haftasında bir gün, yargıcın salondan çıkışını çekerken Paniz hamlesini yaptı. Annesi mahkemede değildi ve yargıç salondan çıkar çıkmaz koltuğuna koştu ve göstermelik bir mahkeme başlattı. Filmimizin konusunu o denli iyi kavramıştı ki, kendisine bir rol bile uydurmuştu. Kim de bunun mükâfatı olarak kızın hayali mahkemesini filme aldı. Bu sahne, dürüst davranıp hedeflerimizi herkesle paylaşmanın ne denli önemli olduğunu bir kez daha anımsamama vesile olmuştu. İyi niyetle de olsa, projemiz boyunca bir tek Paniz'e karşı dürüstlüğümden ödün vermiştim.

Bir başka hadise, filmin anlatısının şekillenmesinde yaklaşımı-

mızın ve cinsel kimliğimizin payını teyit etti. Yargıç Deldar samimi, müsamahalı bir kimseydi ve mahkeme salonu Halkla İlişkiler Dairesi'yle aynı binada yer aldığından, dört hafta süren çekimlerimiz boyunca birkaç kez bize eşlik de etmiş olan aile mahkemeleri muhabirlerinin uğrak yeriydi. *Selam* gazetesinden Bedri Müfidi perşembe günleri uğruyordu[249] ve iki kere, tamamı erkeklerden oluşan radyo ve TV ekipleriyle aynı mahkeme salonunu paylaşma durumumuz oldu. Müfide Hanım'ın varlığı işimize mani olmuyorduysa da, erkek muhabirlerle beraber çekim yapmamız mümkün değildi. Bunun bir sebebi, pek tabii ki ekipmanlarının önümüzü kapatmasıydı. Ama asıl sebep, yaklaşımları ve cinsiyetleriydi. *Seda-i İbret* adlı bir program için materyal toplamaya gelmiş olan radyocu yalnızca yargıçla röportajla ilgiliydi. Ne vakit kadınlar hakkında soru soracağı olsa ahlaki bir değinmede bulunma gayreti içindeydi. Altı erkekten oluşan –Tahran'da gündelik hayat konulu bir program için çekim yapan– TV ekibi mahkeme salonunu âdeta işgal etmişlerdi. Yargıçla konuştular ve kendileri de mahkeme duruşmalarını çekme niyetindeydiler, ama kimse kendilerini çekmelerine rıza göstermedi. Son çare benden insanları ikna etmemi istediler. Varlıkları hem mahkemenin rutin gidişatını hem de çalışmamızı engelliyordu, ben de onları mahkeme salonunun dışına aldırmak için kadınları ikna etmeye giriştim, hiçbirinden onay çıkmadı. En nihayet Meryem imdadımıza yetişti. Yüzünü gizlemek için gözlüklerimi ödünç aldı ve kameraya yan durarak neden mahkemede bulunduğunu anlattı.

Londra'da Montaj: Anlatının İnşası

Londra'ya döner dönmez toplamı 16 saati bulan çekimleri bir araya getirdik.[250] Baş karakterlerin kimler olacağını netleştirmiş gibiy-

249 Onunla iyi geçiniyor görüşlerimizi ve bilgilerimizi paylaşıyorduk. Kadınlar onunla konuşmaktan mutluydu ve Ziba'nınki de dahil olmak üzere bazı takip ettiğimiz dosyaların ayrıntılarını isimlerini belirtmeden aktarıyordu.

250 Filmi banyo edilmesi için Londra'ya gönderdik, böylece İngiltere'ye geri dönene filmle ilgili bir çalışma yapamadık. İzin almamızın bu kadar uzun sürmesinin bir nedeni de buydu.

dik. 17 davadan kullanabileceğimiz materyalin çıktığını saptadık. İlk altı hafta boyunca Kim, Moby Longinotto –editör yardımcısı– ve ben her bir davanın kabataslak montajını çıkardık. Ardından Barry Vince editör olarak aramıza katıldı. Üç saat uzunluğundaki ilk montajda 10 dava yer alıyordu. İçimiz sızlaya sızlaya on taneyi altıya –içlerinden sadece dördü bir sonuca bağlanmıştı– indirdik. Kimi dokunaklı sahneleri elerken yüreğimiz cız etmişti.

Materyalin tasnifi esnasında egzotik ve farklı olandan ziyade benzerlikler üzerinde odaklanmak suretiyle, seyirciye evliliğin ne denli zorlu bir kurum olduğunu, kopuşun acı verici olabileceğini, toplumların ve bireylerin bu hadiseyi farklı biçimlerde göğüslediklerini ve asla kusursuz bir sonuca varılamadığını anımsatma gayesini güttük. Öte yandan da Tahran'daki bir mahkeme salonuna ışık tutabilmeyi, sıradan insanların hayatlarından kesitler sunabilmeyi gözettik. Ama hepsinden önemlisi, kadınların sesini duyurma, onları hayatlarının güç bir dönemecinden geçen bireyler olarak gösterme, evliliklerinin dağılmasından doğan acıyı –ve mizahı– yansıtma arzusunda olduk. Bir yere kadar bağlamsal bilgilendirme lüzumlu olsa da, filmi olgularla ve rakamlarla boğmaktan ya da seyirciye ne düşünmesi gerektiğini tembihlemekten kaçınarak, seyircilere kendi başlarına bir sonuç çıkarma serbestisi tanımaya özen gösterdik.

Seyircilerin bizim konumumuzu ve filmin anlatısının nasıl şekillendiğini kavrayabilmelerine yardımcı olmak üzere müdahalelerimizin ve benim soru ve yorumlarımın yer aldığı sahneleri kesmedik. Bu durumun, yönetmenin kendisini geri plana attığı filmlere alışık bir seyirci kitlesine rahatsızlık verebileceğinin farkındaydık[251] ancak bizim için önemli olan, nasıl filmdeki insanlara karşı dürüst davrandıysak, seyircilerimize karşı da aynı dürüstlüğü sergilemekti. En ufak bir şeyi gizlemeksizin, seyircilere duruşmaların

251 Bazı İranlı eleştirmenler kadınların kamera arkasındaki birine baktıklarının ve onunla konuştuklarının açıkça belli olduğunu söyleyerek tüm filmin kurgulandığını iddia ettiler. Şaşırtıcı bir şekilde, aynı yorum filmi Yamagata Belgesel Film Festivali'nde izleyen Hintli bir film yönetmeninden de geldi. Bkz. *Hindu Online* (*www.indiaserver.com*), 12 Kasım 1999, Cuma.

birer parçası haline geldiğimizi, filme aldığımız kimselerle aramızda bir gözlem mesafesi oluşmasına mahal vermediğimizi göstermek arzusundaydık. Seyircilere filmin inşa sürecini, kameranın anlatıya katalizörlük görevi görerek kamusalla özel, yerliyle yabancı arasında bir bağ kurduğunu kavratabilmeyi umuyorduk.

Filme bir isim seçmek güç oldu. *Evlilik Yargılanıyor* isminin sorunu filmin mekânına herhangi bir göndermede bulunmayışıydı. Pietro Germi'nin 1962 tarihli meşhur komedisi *İtalyan Usulü Boşanma*'dan uyarlama *İran Usulü Boşanma* ismi Peter Moore'un önerisiydi. Kim ve ben filmin önüne geçmesinden endişelendiysek de, daha iyisi de aklımıza gelmiş değildi.

Filme Tepkiler

Son hali 78 dakika uzunluğunda olan film, ilk olarak Ağustos 1998'de Edinburg Uluslararası Film Festivali'nde gösterildi, ardından da 1998 ve 1999 boyunca gösterildiği çok sayıda festivalin birkaçından da ödülle döndü. ABD ve İngiltere sinemalarında da gösterime girdiği gibi, medyada da hakkında geniş çaplı eleştiriler yer aldı. İngiltere'deki ilk TV yayını Ağustos 1999'da Channel 4'ün "Gerçek Hikâyeler"inde gerçekleştiği vakit, Channel 4 International için tarafımızdan montajlanmış 55 dakikalık bir versiyonu aralarında İran'da çanak antenlerden izlenebilmekte olan Fransız-Alman ortaklığı Arte kanalının da yer aldığı pek çok yerde gösterilmişti bile.

Film, İran sinemalarında gösterilmiş bulunmuyor.[252] Şubat 1999'daki Fecr Festivali'ne göndermemize karşın, filmde özel konuların işlenmesinden doğan bir şart olan filme çekilenlerden yazılı onay alınmasına vakit olmadığı gerekçesiyle başvurumuz kabul edilmedi. Channel 4'ün talebiyle baş karakterlerin hepsinden imzalı birer yazılı onay almış bulunmama karşın, filmin reformistlerle muhafazakârlar arasındaki mücadelenin girdabına kapılmasından duy-

252 Aynı 2000 yazında olduğu gibi. Film, bazı özel film kulüpleri ve üniversitelerde gösterildi.

duğum kaygıdan ötürü hadisenin üzerine gitmemeyi tercih ettim. Filmin iznini Hatemi'nin reformist hükümetinden almıştık, muhafazakâr gazeteler de bunu muhafazakârların hâkimiyetindeki Meclis'in ayağını kaydırmak üzere olduğu Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın politikalarını mahkûm etmede bir koz olarak kullanabilirlerdi. Buna karşılık film yalnızca düzenli olarak yurtdışındaki festivallere iştirak edenlerce değil, sıradan insanlarca da bilinmekteydi: İran'da geniş bir dinleyici kitlesi olan BBC ve Amerika'nın Sesi'nin Farsça programlarında film hakkında haberler yayınlanmaktaydı.[253]

Filme dönük tepkiler yalnızca seyircilerin anlatımızı anlamlandırma biçimlerindeki ayrışma noktalarını değil, kimlik ve cinsiyet politikalarının karmaşıklığını da aksettirecek denli çeşitliydi. Hem İranlı hem de yabancı film eleştirmenlerin çoğunluğu filmden coşkuyla bahsediyorlardı. Filmimizin anlaşıldığını ve esas hedefimiz olan İran'ı bir fanatikler diyarı, Müslüman kadınları da elleri kolları bağlı, yardıma muhtaç kurbanlar olarak gören sığ görüşleri sarsmayı başardığımızı hissediyoduk. Film, devrimden beri Batı'nın şeytan gözüyle baktığı İranlıları insanileştirmeye yardımcı olmuştu. Batılı eleştirmenlerin tamamına yakını bu nokta üzerinde yorumda bulunurken, içlerinden film ve irdelediği meseleler için bir tam sayfa ayıranlar olmuştu. Londralı *Evening Standart*'ın eleştirmeni sözlerini şu cümlelerle bağlamıştı:

> Beş yıl önce, Phil Agland, *Bulutların Ötesinde* adlı filminde, Çinlilerin gündelik umutlarının ve korkularının bizimkilerden hiç de farklı olmadığını beyaz perdeye aksettirerek asırlık şarkın gizemliliği mitini yıkmıştı. Dün gece de Kim Longinotto ve Ziba Mir-Hüsseyni...korkulası olmaktan ziyade hayran olunası bir İslam toplumunu beyaz perdeye aksettirmek suretiyle İran'a atfedilen bir miti yıkmayı bildiler. Daha da ilgi çekici olanıysa, medyanın sıklıkla şeytanlaştırdığı bir diğer topluma insaniliğini geri kazandırdılar.[254]

253 1999'da filmin video kasetlerinin İran'da ve Amerika'da piyasaya sürüldüğü görülüyordu; temsilcilerimizin haberi olmadan web sitelerinde reklamı yapılıyor ve satılıyordu.

254 *Evening Standard*, 24 Ağustos 1999, s. 29. *Daily Telegraph* ve *The Times*'ta da aynı gün benzer tepkiler dile getiren eleştiriler yayınlandı.

İran basınında –İran içinde ve dışında– çıkan eleştiriler de müspet ve teşvik ediciydi. *Zenan*'da –reformistlerden yana feminist bir kadın mecmuası– çıkan iki eleştiride, film, kanunlardaki hukuki peşin hükümlerden muzdarip kadınların boy gösterisi olarak bahsedilmiştir; Şehla Lahici, Fecr Festivali'nin filmi gösterime koymayışını şu sözlerle eleştirmiştir:

> Başlangıçta anlayışlı, hoşgörülü ve özgür düşünceli bir tavıra bürünerek film yapımcılarına kadınların yasalar ve mahkeme huzurundaki göz yaşartıcı tecrübelerinin kısacık bir kesitini filme almalarına müsaade eden bu yetkililer, ne sebeple ve nasıl olup da ve hangi akla hizmeten bu memeleketin diğer kadın ve erkeklerini toplumsal bir sorumluluk içerisinde bu belgeseli izlemekten men edebiliyorlar? Neden korkuyorlar?
>
> Eğer mevcut kanunlar kadınları mağdur ediyorsa, bunu gizleyerek hiçbir yere varamayız. Film yapımcıları filmin tek bir karesinde yargıçlık taslamamış olsalar dahi, filmin kendisi tüm çirkinlikleri ve adaletsizlikleri bizatihi gözler önüne sermekte. Bu sahnelerin üzerini örtmek bir çözüm getirmeyecektir. Başka memleketlerdeki insanlar bu filmi izlediler ve hakkında konuşuyorlar. Bu filmin gösterimine izin vermekle dünyaya şunu ilan etme fırsatını elde edecektik: "Çekilen acıların farkındayız ve bunları gidermeye niyetliyiz."[255]

İranlı bir sinema mecmuasında, *İran Usulü Boşanma* üzerine müspet ve meselenin içyüzüne vakıf bir dizi makale yayınlandı.[256] Filmi, İran'da ve İran dışında belgesel yapımcılığının koşullarını müşahade etmenin bir aracı olarak kullanan Piruz Kalantari sözlerine şu cümlelerle başlıyor:

> *İran Usulü Boşanma* filmini seyrettikten sonra muhtemelen akıllara ilk şu soru gelecektir: nasıl olup da yabancı bir film ekibine –bu denli kolayca– İran'ın bu denli hassas (niçin hassas o da ayrı bir tartışma konusu) bir meselesi hakkında bu denli özgürce bir film çekebilmelerine müsaade edilebilmiştir? Böylesi bir serbestiyet İranlı film yapımcılarına da tanınmakta mıdır?[257]

255 *Zenan* 51, s. 25.

256 *Mahname-e Sinema'i-ye Film* 240, 20 Şehriver 1378/1999, s. 28-35.

257 "Zenani agah ne ruşenfikr", s. 28.

Diğer iki makalede, kameranın rolü, insanların kendi hikâyelerini anlatmak için kameradan faydalanmak suretiyle kendi filmlerini çekmiş olmaları üzerinde odaklanılmıştır. Üç de tercüme edilmiş makale bulunuyor: biri günlük Londra gazetesi *The Independent*'ta filmimizin Edinburg'daki prömiyerinin ardından yayınlanmış bir makale, biri filmimiz ABD'de gösterimdeyken Kim ve benimle yapılmış bir röportaj, bir diğeri de benim filmin çekimine başlayışımız hakkında kaleme almış olduğum eski tarihli bir anlatı.

Ancak sıradan seyirciler arasında bu nevi bir konsensüs mevcut değildi. Film Avrupa ve ABD'de gösterime girdiği vakitler, İranlı ve İranlı olmayan seyircilerden gelen tepkiler arasında âdeta bir uçurum olduğunu fark ettim. İranlı olmayan seyirciler filmi beğenip, aralarında kişisel bir bağ kurabildikleri gibi, içlerinden karakterlerle özdeşim içine girebildiklerini söyleyenler, cesaretlerine övgüler yağdıranlar ve kendi boşanmalarıyla benzerlikler kuranlar dahi çıkmıştı.

Yurtdışında yaşayan İranlıların tepkileriyse çok daha karmaşıktı. Akademisyen ve ikinci nesil İranlılar genellikle filme müspet yaklaşıp bizimle aynı okumayı paylaşırlarken, geriye kalanlarsa ya "İranlı değerler"e hakaret edici buldular veya siyasi görüşlerine dayanak olarak kullandılar. Bir gösterimin ardından seyirciler arasındaki İranlıların nadiren tepkilerini dışavurdukları oluyor, bu tepkiler de sıklıkla İran kadınının gerçekliğini çarpıttığına ve emsal kabul edilemeyeceğine dönük protestolar biçiminde oluyordu.[258] Filmin Channel 4'teki gösteriminden sonra, filme duydukları öfke ve hoşnutsuzluğu dile getirmek için Radio Pars'a –Londra'da Farsça yayın yapan bir radyo programı– telefon açanlar oldu.[259]

---

258 İngiliz yazar Jane Howard ve İranlı antropolog Homa Hudfar, her ikisi de filmi Tahran'da İranlı ve yabancı izleyicilerle birlikte izledi ve benzer fikir ayrılığına düştüler. Yine aynı şey oldu. Birçok İranlı filmin temsilci olamayacağını söyleyerek itiraz ediyor ve konunun özenle seçilmiş olduğunu belirterek eleştiriyordu.

259 Londra'daki İngiliz basınını okumayan İranlıları filmin yayınlanacağından haberdar etmek için bir hafta önce Radio Pars'ta yaptığım konuşmadan sonra, yayın sırasında gelen telefonları cevaplamayı, sunucu Hüseyin Kavimi ve diğerlerinin filmi İslam'a ve İslam Cumhuriyeti'ne saldırmak için kullanmasından, bunun da beni kaçınmaya çalıştığım anlamsız politik tartışmaların içine çekmesinden korktuğum için reddettim. Telefonları reddedişim kendisine verdiğim mesajı başka söz-

Avrupa ve ABD'de filme itiraz eden İranlıları üç kategoriye ayırabiliriz.[260] Birinci kategoriye girenler, kendilerini politik olarak yurt dışındaki İran muhalefetiyle özdeşleştirenlerdi: bu kimseler filmi İslam Cumhuriyeti'nin propagandası olarak görüyorlardı. Onlara göre film kadınların İran'da gördüğü zulmün gerçekliğini göstermiyor ve İslam hukukunun egemenliği altında çektikleri acıyı hafife alıyordu. Özetleyecek olursak, filmin İslami rejimin adaletsizliğini ve insanlık dışılığını gözler önüne sermediğinden ötürü "siyaseten yanlış" olduğu iddiasındaydılar: yargıcı aşırı iyi ve kadınları da aşırı güçlü bulmuşlardı.

İkinci kategoridekiler, film yüzünden kendilerini yabancıların gözünde aşağılanmış hissettiklerini söyleyen politikayla ilgisiz çoğunluğu orta sınıf kökenli İran vatandaşlarıydı. Onlara göre yabancılar İran'da yaşamın karmaşıklığını anlayamayacaklarından ve tüm İranlıları "geri kalmış" addedeceklerinden ötürü film asla yurtdışında gösterilmemiş olmalıydı. Filmde "eğitimli ve kültürlü çiftler"e yer verilmeyip, yalnızca "viran mekânlar"ın, "çağdışı töreler"in ve "alt sınıftan insanlar"ın gösterilmiş olmasından şikâyetçiydiler.

Bu iki gruptakiler bizi bu filmi çekmeye iten sebepleri sorguluyorlardı. İlk gruptan olanlar İslam Cumhuriyeti'nin oyununa geldiğimiz, ikinci gruptan olanlarsa filmin arkasında "İngiltere'nin parmağı" olduğu kanaatindeydiler. Film gösterimlerini izleyen soru-cevap toplantılarında İslam Cumhuriyeti'nin filmin çekimine niçin izin verdiği, İngiliz TV'sinin niçin İran'da boşanma konulu bir filmin çekimi için bize para sağladığı, böylesi bir meseleyle niçin ilgilendikleri, gerçek niyetlerimizin ne olduğu ve böylesi bir filmle ne demek istediğimiz sıklıkla karşılaştığımız sorular arasındaydı. Her iki gruptan olanlar da, filmin sorununun bir emsal teşkil edemeye-

---

cükler kullanarak okuyan Hüseyin Kavimi'yi kızdırdı ve programının politik olduğu veya programında İslamla ilgili saldırgan bir dil kullanıldığı fikirlerini şiddetle reddetti. Ancak gelen telefonların içeriği ve konusu korkularımı haklı çıkardı.

260 Amerika, İngiltere, Danimarka, Fransa, Almanya, Belçika, Yunanistan ve Avusturya'da filmin gösterimini takip eden soru-cevap toplantılarının notlarından aldığım kadarıyla.

cek olmasında ve her ne kadar özünde ortaklaşmasalar da gerçekliğin çarpık bir tasvirini sunduğunda hemfikirdiler.

Bu iki aşırı ucun arasında yer alan üçüncü kategoride yer alanlarsa komplo teorilerine prim vermedikleri gibi, filmin bir emsal teşkil edemeyeceği itirazlarına da karşıydılar. Filmi İslam hukukuna ve İslam Cumhuriyeti'ne bir ithamname olarak görüyorlardı. Parto Nuri Ala görüşünü belagatli bir şekilde dile getirmiştir.

> Filmde izlediğimiz bu kadınların ne gözü dönmüş kocalarının döve döve sakat bıraktığı kadınları, ne de ailelerinin veya toplumun baskısıyla, ya da çocuklarından ayrı düşmemek için istemedikleri bir adamla yaşamanın eziyetini çeken âciz, biçare kadınları temsil etmedikleri aşikârdır. Tıpkı kocalarının peşin hükümlü ve saldırgan İranlı erkeklerini, Yargıç Deldar'ın da İran'daki diğer yargıçları temsil etmedikleri gibi. Dolayısıyla kimi seyircilerin kendilerini tutamayıp, filmin [misal, İslam Cumhuriyeti eliyle] İslam Cumhuriyeti mahkemelerini nazik bir çehreye büründürme ve İranlı kadınların yazgılarının gerçekdışı bir portresini aksettirme maksatlı çekilmiş olduğu ithamında bulunmalarına şaşmamak gerekir. Öte yandan, filmin kendi haklarını söke söke alan yiğit kadınları sergilediğini düşünenler de bulunmakta.

İran'da film çeken film yapımcıları olarak "gerçekliği" aksettirmemizin pek de mümkün olmadığını ifade ederken, Nuri Ala, asıl bizim yetkilileri oyuna getirdiğimizi ve filmin dinî sistemin acımasızlığını açığa vurduğunu teslim ediyor gözükmektedir.

> İslami rejimin müsaadesiyle çekilebilmiş bir filmden İran kadınının maruz kaldığı acımasızlıkları ve büyük problemleri beyaz perdeye aksettirmesini beklemek haksızlık olacaktır. Tıpkı seyircinin de filmden İran adalet sistemine mensup din adamı kökenli yargıçların gerçek yüzünü veya ona bağlı görev yapan personelin olağan davranışlarını beyaz perdeye aksettirmesini bekleyemeyeceği gibi. Fakat filmin zeki yönetmenleri, sloganlara başvurmaksızın veya tek bir hususa takılıp kalmaksızın, ustalık ve vukuf göstererek, yalın görüntüler vasıtasıyla, abartıya kaçmayan bir dille, mizaha da yer vererek, dini kaideleri temel alan İslam Cumhuriyeti'nin en karanlık ve en zalim aile kanunları üzerindeki sır perdesini kaldırmayı başarıyorlar.

Eleştirisine politik bir değinmeyle son veriyor:

> Bu film, dünyanın neresinde olursa olsun kadınların haklarını elde edebilmelerinin, toplumsal adaletin, eşitliğin, kültürel, dinsel ve ideolojik geleneklerin tecavüzlerinden bağışıklığın muhafazasının ancak ve ancak medeni hukukun tesisi ve topluma nüfuz etmiş dini kaideleri, geleneksel ve yerleşik inanışları düzeltmesiyle mümkün olabileceğini bir kez daha hatırlatmaktadır.[261]

Sonuç

Iran Usulü Boşanma dan edindiğim tecrübeler ve seyircilerin filme dönük tepkileri, özelde İran kadını, geneldeyse İran hakkında çekilmiş belgesellerde resmedilen gerçeklik hakkında bize ne anlatıyor? Diğer bir deyişle bu anlatılar birbirleriyle nasıl bir ilişki ve diyalog içindeler?

İran Usulü Boşanma'nın yapımında öncelikle üzerimde taşıdığım birden çok kimlikle yüzleşmek durumunda kaldım ve kendimi tuhaf bir biçimde aşinası olduğum bakış açılarımda değişkenlik ve kendimi yeniden ifade içinde buldum. Projeye başladığım sırada, 1995 yılında Kum'da din adamlarıyla yürüttüğüm uzun uzadıya tartışmalar temelinde İslam Cumhuriyeti'nde cinsiyet meseleleri üzerine bir kitap kaleme almaktaydım.[262] Din adamlarıyla bir aradayken feminist duruşumu mazur gösterme mecburiyetindeydim, bu filmi yaparkense kimliğimin Müslümanlık ve İranlılık unsurlarını şereflendirme arzusundaydım. Problemin biraz da kendi içimde olduğunu fark ettim. İran'daki kadınların çoklu söylemlerini ve temsillerini harmanlayamadığım gibi, kendi kimliklerimi ve konumlanışlarımı da sentezlemekten âcizdim. Karmaşık bir gerçekliği yansıtmaktan uzak imgeler olan İran ve Batı menşeli "İslam'da

---

261 Eleştirisi ilk defa Londra'da muhalif gazete *Kevhan*'ın 19 Ağustos 1999 tarihli sayısında 5. sayfada filmin Channel 4'te gösterilmesinden hemen önce yayımlandı. Aynı noktayı Süheyla Şerifi de İsveç'te yayımlanan bir muhalif feminist dergide yazdığı eleştiride ima etti. *Medusa (Journal of the Centre for Women and Socialist?!)* 4, Yaz 1999, s. 48.

262 *Islam and Gender*, bkz. dipnot 248.

kadın" klişelerine eşit derecede karşıydım. Feminist, İranlı ve Müslüman kimliklerimle hukukun kadınlara yaklaşımına karşıydım ve bu durumu değiştirme arzusundaydım. Fakat itirazlarım ne Batı medyasının satır aralarında değindikleriyle ne de devrim sonrasında feministlerin dile getirdikleriyle örtüşmüyordu: İranlı kadınlara birer kurban gözüyle değil, dinî geleneklerle modernite arasına sıkışmış bir hukuk sistemi içindeki öncü bireyler olarak görüyordum. Bu çatışmalı kimlikleri birbirleriyle örtüştürmem, filmi çekmek için gereken izni müzakere etme ve Kim'le birlikte çalışma sürecime denk geldi. Kim'in her şeyi koşulsuz kabullenişi ve filmde yer alan kadınların seslerini duyurma arzusu, beni Müslüman ve İranlı kimliklerimden gocunmaktan veya yabancılara bu kimliklerimi mazur gösterme ihtiyacından kurtardı. Bu sayededir ki, film, 1990'ların başlarından beridir tutkuyla içerisinde yer almakta olduğum İran'da kadın hakları tartışmalarının bir parçası haline gelebildi.

İkinci olarak, seçilen konu başlığından ve siyasi ve ideolojik koşullardan ötürü kaçınılmaz olarak anlatımım büyük ölçüde İran'da film çekebilmek için izin alabilme süreci üzerinde yoğunlaşmış bulunuyor. Bir eleştirmenin de dile getirmiş olduğu üzere: *"İran Usulü Boşanma*'nın belki de en ilgi çekici yanı...en nihayetinde film yapımcılarının yetkililerle müzakerelerinin, filme çekmek istedikleri kadınlarla olan müzakereleriyle benzeşir hale gelmiş olmasıdır."[263] Açıkçası, İranlı yetkililerin belgesel film ve ne tür bir "gerçekliğin" filme alınmaya uygun düşeceği nosyonları bizimkilerden apayrıydı.

İran'da farklı ses ve fikirlerin de olduğunu gösterme çabasında olduk. Kulaklarda en fazla yer etmiş olan hukukun sesidir: otoriteryan, ataerkil ve insanların arzu ve tecrübelerinden gitgide kopan.

263 "Irreconcilable Differences: 'Divorce Iranian Style'", Nick Poppy, *Indiewire*, 9 Aralık 1998, *http://www.indiewire.com/film/interviews/int-Longinotto-MirH-981209.html*. Ayrıca bkz.: bizim röportajlarımızdan, "Women Make Movies, Making *Divorce Iranian Style*", *http://www.wmm.com/advscripts/ctmnfrm.asp?source=catpgfrm.asp?recid=454*; ve "Marriage Among the Mullahs", Cynthia Joyce, *Salon Magazine*, 16 Aralık 1998, *http://www.salonmagazine.com/mwt/feature/1998/12/16feature.html*.

Ama bir de gündelik hayat içerisinde dile gelen ve yabancıların kulaklarına nadiren çalınan eşitlikçi bir ses vardır. Bu kadınların sesidir ve biz de bu sesin kulaklara çalınması arzusundaydık. Hukukun çağın ruhuna aykırılığını ve toplumsal değişimin nasıl olup da günbegün ondaki yekpare otoriteyi kemirdiğini gözler önüne sermek istiyorduk. Bu, İranlı yetkililerin aksettirilmesini istemedikleri "gerçeklik"ti. Başkan Hatemi iktidarıyla beraber Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı politikalarındaki değişim gerçekleşmemiş olsaydı, bir evvelki hükümetin vaat etmiş olduğu iznin geçerlik kazanmayacağı inancındayım. Seçtiğimiz tema ideolojik söylemleri dahilinde yok sayılan, dolayısıyla da İslam Cumhuriyeti'nin yurtdışındaki imajına zarar vereceği düşünülen bir gerçeklikti. Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı'nın İran'ın Batı medyasındaki imajıyla ilgili kaygısı o denli güçlüydü ki, İslam Cumhuriyeti'nin ideallerine ihanet olarak tefsir edeilebileceği gerekçesiyle topluma eleştirel gözle bakan bir filme müsaade etmesi söz konusu dahi edilemezdi. Fakat tam da bu müdafi konumlanış üzerinden otoritelerin korktukları "kötü imaj" yeniden üretilmektedir. Projemizi makul gördükleri kategorilerden birine oturtmaktaki başarısızlıkları meseleyi daha da karmaşıklaştırdı: ne gündelik hayatı işleyen bir belgesel çekilmişti, ne de yapımcıları tamamen yabancılardan oluşuyordu. Hatemi'nin seçilmesi hükümetin söyleminde ve politikalarında bir değişimi beraberinde getirince, biz de filmimizi dilediğimiz gibi –"gerçekliği" boşanmanın eşiğindeki kadınların gözünden göstererek– çekme olanağını elde ettik. Filmde yer almaya razı olan kadınlar, seslerini duyurabilme fırsatını elde ettiklerinin farkına vardılar. Bizim gibi, onlar da bu fırsata sahip çıkarak, filmi bizlerle birlikte kotardılar.

Üçüncü olarak, kendileriyle müzakerelerde bulunduğumuz İranlı yetkililerin ve yapımcı şirketlerinin tepkileriyle filmi izlemiş yurtdışındaki İranlıların çoğunluğunun tepkilerindeki benzerlikten hayrete düştük. Her iki cenahtakiler de yabancılara İran kültürü ve toplumuna dair çarpık ve kusurlu bir tablo sunmuş olduğumuz iddiasıyla filmin İran kadınının yaşam gerçekliğini temsil etme yeterliğine itiraz ettiler. Eğitimli ve kültürlü İran diyasporasına göre, film, "cahil ve eğitimsiz kadınları resmediyor" oluşu itibariyle için-

de yaşadıkları toplumlar nezdinde inşasına çabaladıkları İran kültürü tablosunu altüst edivermişti. İslamcı yetkililere göreyse, film, kadınları istemedikleri evliliklerden kurtulma mücadelesi içerisinde göstermek suretiyle, İslami sistemin temel taşı olan güçlü aile imgesini sarsmıştı. Her ne kadar bu iki itiraz farklı ideolojik ve siyasi eğilimlerden kimselerin ağzından dillendirilmişlerse de, her ikisinin de kökeninde "öteki" –Batı– tarafından yargılanma ve yanlış anlaşılma korkusu yatmaktadır. Her iki grup da Batı'yı –ya da birbirlerini– eleştirmekten haz alırken, hiçbirisi kendilerine dönük eleştirileri kabullenme yanlısı değildir. İlginçtir, her iki grubun itirazlarının özünde konu başlığımız yer almıştır. Onların nazarında boşanma konulu bir film yapmak kirli çamaşırları uluorta yıkamakla, özel hayata ait bir şeyi uluorta teşhir etmekle eşdeğerdir.

Son olarak da, bu anlatılar, bizlere, yerli/yabancı, kamusal/özel sınırlarının ötesine geçen bir belgeselin nasıl olup da seyircilerine kendi kültürlerine ve kimliklerine ait unsurları aksettiren bir ayna görevi görebildiğini anlatmaktadır. Belgesellerin resmettikleri –ya da resmetme iddiasında oldukları– gerçeklik bizim gözlemimizden, kendi kültürümüzle olan ilişkimizden ve "öteki" tarafından nasıl görülmek istediğimizden ayrı tutulamaz. Yurtdışında yaşayan İranlıların çoğunluğunun dile getirmiş oldukları menfi tepkilerde hem kendi kültürlerine, hem de içinde yaşadıkları kültürlere karşı zıt duygular içinde oldukları göze çarpmaktadır. En nihayetinde aynalar yalnızca yansıtırlar, gerçeklikse bakanın gözünde şekillenir.

10
İRAN FİLMLERİNDE FİZİKSEL MEKÂN VE KÜLTÜREL KİMLİK

Mihrnaz Said-Vefa

İran filmlerinin en ilgi çekici unsurlarından birisi, mekânın –stüdyo ortamlarının dışındaki gerçek mekânlar– film yapımcıları ve seyirciler açısından işlevidir. Bir seyircinin bir filmle olan ilişkisi sıklıkla fondaki İran dekorundan yana beklentileri ve yorumlarıyla koşuttur. Film yapımcısı açısındansa mekân, anlatıya yer açmakta önemli bir role sahiptir.

Film yapımcılarının kullandıkları mekânlara ve bu mekânları sunumlarına daha yakından bakacak olursak, bunlara karşı tutumlarının menfi mi yoksa müspet mi olduğunu görebiliriz. Süreç içerisinde parçalanıp yeniden düzenlenmelerine karşın mekân –sıklıkla bilinçdışı bir seviyede– film yapımcısının ruhunun ve belli bir zaman içindeki belli bir kültürle özdeşiminin bir unsuru olarak kendisini açığa vurur.

Mekân Politikaları

İzleyici

Yurtdışındaki İranlı olmayan seyirciler açısından İran filmlerini çekici kılan unsurlardan birisi, kullanılan mekânlardır. Bu sayede güvenli, vizesiz bir turla İran'ın muhtelif yörelerini "ziyaret etme" ve ülkenin ve kültürünün zihinsel bir haritasını çıkartma imkânı elde ederler. Zaman zaman da bu filmleri seyrederken halihazırda zihinlerinde yer etmiş olan gizem ve sefalet dolu egzotik bir memleket imgelerini veya fantezilerini bir kez daha teyit ederler.

ABD'de yaşayan İranlı seyirciler de, zihinlerindeki memleket imgelerinin arayışı içerisinde İran filmlerinin büyüsüne kendilerini kaptırmaktadırlar. Bu, bilhassa da İran'ı ziyaret etme imkânlarının olmadığı İran-Irak savaşı sürecinde yaşanmış bir durumdu. Pek çok İranlı bu süreçte iyi kötü ayırt etmeksizin gösterime giren İran filmlerine akın etmişlerdir.

Fakat yurtdışındaki İranlılar açısından İran filmlerini seyretme tecrübesi her zaman memnun ve tatmin edici olmamaktadır. Sıklıkla İranlı olma gururlarını okşayacak renkli memleket görüntülerinden mahrum kalmaktadırlar. Film yapımcıları İran'a dair yitirmişlik, nostalji ve özlem duygularına hitap edebilecek çocukluklarından ve gençliklerinden aşinası oldukları görüntüleri, hafızalarında yer etmiş mekânları kendilerinden esirgediklerinde sanki bir kez daha memleketlerinden sürgün edilmişçesine aldatılmışlık hissine kapılmaktadırlar.

Batılıların gözündeki menfi İran görüntülerinin gölgesi altında yaşayan ABD'deki, Kanada'daki ve Avrupa'daki İranlı sinema seyircileri -bilhassa da İranlı olmayan kimselerin eşliğindeyken- beyaz perdeden yansıyan İran veya başkent Tahran görüntülerine utançlarını ve öfkelerini kusmaktadırlar. Filmlerin kurgusallığına aldırmaksızın, Batılı seyircilerin bunları İran'daki hayatı ve kültürü konu alan belgesellermişçesine seyrettikleri inancındadırlar. Fakat yurtdışında yaşayan İranlı seyirciler böyle davranmayıp, azgelişmişlik veya geri kalmışlık emareleri olarak yorumlanabilecek film-

lere karşı çıkmakta, yabancı festivalleri bu nevi filmlerin çekilmesini özendirmekle itham etmektedirler. Örneğin dizboyu bir yoksulluğu ve kaderlerine terk edilmiş çocukları resmeden Ebülfazl Celili filmleri, bilhassa da *Tozların Dansı* (1992) ya da Semire Mahmelbaf'ın *Elma*'sı (1998), Muhammed Ali Talibi'nin *Çizme*'si (1993), Alirıza Davutnejat'ın *İhtiyaç*'ı (1992), Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları* (1997) veya Kiyarüstemi'nin *Kiraz Tadı*'ndaki (1997) Tahran'dan nahoş varoş manzaraları yurtdışında yaşayan kimi İranlı sinema seyircilerini hayal kırıklığına uğratmıştır.

İzlediği bir filmde kendi sosyal sınıfı temsil edilmeyen İranlıların film yapımcısını naiflikle veya dargörüşlülükle itham etmesi makul bulunabilir. Bu bağlamda Kim Longinotto ve Ziba Mir-Hüseyni'nin *İran Usulü Boşanma* (1998) isimli filmini yalnızca düşük gelirli kadınlara yer verirken, davalarını takip etmeleri için kendilerine avukat tutabilecek ve daha "medeni" bir boşanma geçirebilecek orta ve üst sınıf kadınları gözardı etmekle eleştirenler çıkmıştır. Filmi beğenmeyenler, kamera başka bir yere ya da başka bir mahkeme salonuna konmuş olsa başka bir sınıftan kadınların, bunun neticesinde de başka hikâyelerin filme girebileceğini öne sürerek, filmin dekoruna –Tahran'daki tek bir mahkeme salonu– itiraz etmişlerdir.

Yurtdışında yaşayan İranlı sinema seyircileri arasında memleketlerine ait doğru, otantik, kusursuz bir tasvirin veya görüntünün ne olabileceği ve filmlerde nelerin gösterilmesi gerektiği çokça tartışılmaktadır. Mekân bağlamındaysa, İran filmlerini, İran kültürüne dair "menfi bir görüntü"ye mahal vermemek üzere tersyüz edilmiş bir siyaseten doğruluk kavramına tabi tutmaktadırlar.

Film Yapımcısı

Film yapımcısının mekân seçimi, bilinçli veya bilinçsiz olarak kendi kimliğinin yanısıra, egemen kültüre karşı tutumunu açığa vuran kültürel, zaman zaman da politik bir beyanattır. Film yapımcısı tercih ettiği mekân ve sinematik sunumuyla filminin dünyasını inşa etmektedir. Bu unsurlar vasıtasıyla hem kendi hem de karakter-

lerinin ruh halini dışavururken ve çekim sürecinde içinde bulunduğu kültürel ve duygusal duruma denk düşen bir metaforu seyircisine aksettirebilmektedir.

İran filmlerinin büyük çoğunluğu film yapımcılarının müdahalesinin veya tadilatının asgari seviyede kaldığı mekânlarda çekilmektedir. Bunun esas sebebi, film yapımcılarını iş görecekleri çekim elemanlarını ve ekipmanlarını asgari seviyede tutmaya mecbur bırakan kısıtlı film bütçeleri ve filmlerin gerçek mekânların ve karakterlerin toplumsal çevrelerinin gerçekçi bir biçimde kullanımının tarifinde önemli bir rol oynadığı, sıklıkla "İran yeni gerçekçiliği" adıyla anılan yarı belgesel veya yarı amatör, hatta deneysel bir tarzda çekilmesidir. Bu nevi filmlerde teknik mükemmeliyet veya mükemmel görüntü hedeflenmediği gibi, karakterlerin iç dünyalarını dramatize etmekte yaygın bir biçimde kullanılan metin, altmetin ve öznel kamera üçlüsüne de bağımlı değildir. Karakterlerin psikolojisine erişim daha ziyade dış çevreleri mercek altına alınarak sağlanmaktadır.

Sayıları giderek artan dış mekân çekimleriyle bezeli İran filmlerinin ortaya çıkışı için de, Batılı seyircilerden ve uluslararası film piyasasından yükselen İran gerçekliğinin tasviri –hikâyelerden de gerçek mekânlar– talebi karşısında doğal olarak verilen bir yanıt yorumunda bulunabiliriz. Rehine krizi benzeri devrim sonrası hadiseler Batı'daki politik atmosferi kızıştırmış, bunun peşi sıra da İran tasvirlerine dönük merakla karışık bir talep doğmuştur.

Kayda değer siyasal ve toplumsal temaları işleyen gayet düşük bütçeli İran filmlerindeki gerçekçilik ve yalın hikâye örgüsü uluslararası film festivallerinin takdirini toplamaktadır. Oyunculuk vasfı olmayan gerçek kişilerin yer aldıkları bu filmler İran'ın kentsel ve kırsal yörelerindeki gerçek mekânlarda geçmektedir. Kentlerin ve köylerin yapısından ve mimarisinden, kültürlerinden, zihniyetlerinden ve geleneklerinden, sosyo-politik koşullarından, kadınların görünüşlerinden ve kamusal ve özel alanlardaki yaşantılarından kesitler sunmak suretiyle Batılı seyircileri İran ve İran halkları hakkında bilgilendirmektedirler.

İçlerinde en büyük başarıyı elde edenler, Batının politik üçün-

cü dünya sineması beklentilerine hitap edebilenlerdir. 1990'lı yıllarda düşük bütçeli ama egzotik İran filmlerinde mekân olarak kullanılan ideoloji yüklü İran manzaraları, yüksek teknolojili bilgisayarlarda üretilen hayal mahsulü dijitize Hollywood dekorlarına kafa tutmuşlardır. Minimal olay örgüleriyle Tahran'ın veya başka kentlerin, bilhassa da buraların yoksul mahallelerinin sokaklarında çekilmiş, gündelik hayat mücadelelerini resmeden gerçekçi filmlerdeki nicelik patlaması, film yapımcılarının ve bunların İranlı olmayan –bilhassa da varlıklı– seyirci kitlelerinin bu nevi politik sunumlara dönük ortak bir ilgilerinin olduğunu gözler önüne sermektedir. İranlı yönetmenler film tarzı ve konu seçiminde Batılı eleştirmenlerin beğenilerini gözetmektedirler demek istemesek de, içlerinden bir çoğunun çekecekleri filmlerde bu nevi Batı kaynaklı tepkilere hitap eden üslupları tutturma heveslisi oldukları da yadsınamaz bir gerçekliktir.

Söhrab Şehide Sales'in *Vakayı Adiye* (1973) ve *Cansız Tabiat*'ı (1975) veya Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı*'sı (1988) veya Emir Nadiri'nin *Koşucu*'su gibi gerçekçi filmlerin başarısı, çok sayıda film yapımcısını gerçek mekânları ve yerli halkı, kültürlerini ve mücadelelerini tasvir etmeye özendirmiştir. Bilhassa Kiyarüstemi'nin filmlerinin 1990'lı yıllarda yurtdışında elde ettiği başarılar, çok sayıda film yapımcısını filmlerini onun üslubunda çekmeye, uluslararası film festivallerini İran yapımı bu tür filmlere değer vermeye sevk etmiştir. Aşağıdaki başarılı örnekler bunun göstergesidir: Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon*'unun (1995) ve *Ayna*'sının (1997), Mahmud Kalari'nin *Bulut ve Doğan Güneş*'inin (1997), Celili'nin *Tozların Dansı* ve *Det Yani Kız*'ının (1994), Mecidi'nin *Baba*'sının (1996) ve *Cennetin Çocukları*'nın ve Semire Mahmelbaf'ın *Elma*'sının elde etmiş oldukları başarılar, uluslararası festivallerin de İran menşeli filmlerde böylesi bir üslubu mükâfatlandırmaya ve teşvik etmeye meyilli olduğunun somut delilleridir.

1980'li yıllardan bu yana Batı menşeli filmler –bilhassa da Hollywood filmleri– üzerindeki kısmi yasağa rağmen, az sayıda İranlı film yapımcısı uluslararası film piyasası güçlerinden bağımsız ayakta durmayı başarabilmiştir. Bir filmin sanatsal ve ekono-

mik başarısı büyük ölçüde uluslararası film piyasasında elde ettiği başarıyla doğru orantılıdır. İran'daki yüksek enflasyon ve sinema salonlarının azlığı karşısında, film yapımcısı yatırımını kâra geçirebilmek için gözünü uluslararası piyasaya dikmektedir.

Uluslararası film festivalleri ve uluslararası film piyasası bir yandan da İran filmlerinde egzotizmi özendirmektedirler. Bilerek ya da bilmeyerek, egzotik bir İran görüntüsü sunan filmler bu alanlarda başarı elde etmektedirler. Örneğin Muhsin Mahmelbaf'ın pikaresk *Gabbe*'si (1995) rengârenk manzaraları, aşiret kostümleri ve ritüelleriyle, İranlı olmayan seyircilere görsel bir ziyafet sunmaktadır.

Şu bir gerçek ki, zaman zaman bahis konusu seyirci kitlesi filmin geçtiği çevreyi ve mekânı filmin hikâyesinden daha fazla beğenmektedir. Kalari'nin *Bulut ve Doğan Güneş*'i (1997), hikâyenin geçtiği İran'ın kuzeyinde bir köy evinin gizemli bir yeşillikle bezeli manzarasının göze hoş gelen çekimleriyle yabancı seyircilerinin büyük beğenisini toplamış ve çok sayıda festivalden ödülle dönmüştür. Hikâyede yaşlı bir aktörün ölüm döşeğindeki karısını görmeye eve vaktinde yetişememesi konu edilse de, esas drama düşük bütçeli bir film yapımı etrafında dönmektedir. Çekim ekibi, final sahnesini çekebilmek için güneşli bir mekân bulma umuduyla otobüslerinin tepesinde bir ağaç taşımaktadır. Otobüsün tepesindeki ne idüğü belirsiz ağaç, iplerini iki ekip elemanının tuttuğu ve sonradan kanatları rüzgârdan parçalanacak olan derme çatma bir melek ve kasabaya giden yörenin yerlisi çift, tüm bunlar seyircilere komik ve cezbedici gelen başlıca unsurlardır.

Film yapımcılarının maruz kaldıkları düşük bütçe, geri teknoloji güçlüklerini gözler önüne serip tasdiklemek suretiyle, bu film İran'da film yapımcılığının içinde bulunduğu durum üzerine bilinçli bir yorumdur. Batılı seyircilerin modern bir Üçüncü Dünya filminden beklentilerine hitap eden belli başlı unsurları –çekim ekibinin yöre halkından beslenmesi, özel efektlerin gerçekleştirilme biçimi ve ekibin hava durumuna bağımlılığı, oyuncular, doğal kaynaklar, (Kiyarüstemi'nin *Zeytin Ağaçları Altında* (1994) adlı filmini anımsatan) yöre halkının masumiyeti ve işlerin talihe emanet yü-

rümesi. Tüm bunlar İran'da film yaparken karşılaşılması kaçınılmaz tecrübelerdir. Bu nevi bir hikâyeyi asıl ilgi çekici kılan İran gibi –seyircinin de beklentisi içinde olması muhtemel– ileri teknoloji ve büyük bütçelerin yokluğunun çekildiği, çekim ekibinin filmi tamamlayabilmek için çevreye ve sıradan kırsal kesim insanının masumiyetine bağımlı olduğu bir ülkede geçiyor olmasıdır.

Gerçek mekânların gerçekçi bir üslupla kullanımı, seyircinin İran filmlerinin bir belgesel yönünün olduğu varsayımını doğrulayıp haklı çıkarmaktadır. Filmlerde parçalı ve kurgusal uzamsal bir düzen içerisinde de olsa gerçek İran mekânları yer almaktadır. İran filmleri İranlı olmayan bir seyirci kitlesiyle birlikte seyredildiği vakit, giysilerin ve sahne donatımının yanı sıra gerçek mekânların da gücü fark edilebilmektedir. İranlı olmayan pek çok seyircinin *Gabbe*'deki göz alıcı manzaralardan ve egzotik kabile kostümlerinden keyif almaları, Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*'nda tanık oldukları modern Tahran karşısındaki şaşkınlıkları, Daryuş Mehrcuyi'nin *Sara*'sındaki (1992) pazar sahnesinde halıların güzelliği karşısında beğenilerini sesli biçimde dışavurmaları ve *Bulut ve Doğan Güneş*'te otobüsün üzerindeki ağacı görünce kahkahayı koyvermeleri, tüm bunlar film yapımcılarının niyetlerinden bağımsız olarak seyircileri bahis konusu filmleri seyretmeye çeken egzotik veya dekoratif unsurlara güzel birer örnek teşkil etmektedirler.

İran filmlerinde dış ve açık alanların mekân olarak kullanımına ağırlık verilmesinin bir sebebi de İran kültüründeki mahremiyet mefhumudur. Çoğu film yapımcısı, kendi içlerinden geçen hisleri dış mekân ve kamusal alan çekimlerine –tesettürün sinematik bir versiyonu– başvurmak suretiyle açığa vurmaktadırlar. Mukaddes veya bayağı, kötü veya iyi olsun, şahsi ve hususi alanları teşhirden kaçınmaktadırlar. Bu durumu, kimi İran filmlerinde karakter tasvirlerine hâkim olan tek boyutluluğun veya teferruat eksikliğinin müsebbibi saymak mümkündür. Karakterlerin iyiler ve kötüler olarak kutuplaştırılmaları ve filmlerin genelinde iyinin kötü karşısında galip gelmesi, politik ve kültürel koşulların bir neticesi olarak yorumlanmaktadır. Örneğin *Nergis*'te (Rahşan Beni-İtimad, 1992) baş erkek karakterin hırsızlık ve suç ortağı olan kendinden yaşlı bir

kadınla beraber yaşaması toplumdaki kötülüklerin ve işsizliğin tezahürleri olarak sunulmaktadır. Kötülük karakterlerin değil toplumun içindedir. Görünen odur ki, ister şehit, ister kahraman veya hatta kurban olsunlar, karakterlerin kendi gölgelerine dahi sözleri geçmemektedir. Karanlık taraflarının kabahati ya düşmanlarına veya başkalarına ya da genel olarak topluma yüklenmektedir. Buna karşılık ötekinin istenmeyen kültürüne yataklık eden toplum, pazar yerleri, sokaklar, trafik veya idari binalar ve apartmanlar gibi kamusal alanlar içerisinde tasvir edilmektedir.

Muhsin Mahmelbaf'ın *Seyyar Satıcı*'sının (1987) ilk iki bölümünde dramanın temel bir parçası olarak çok sayıda kamusal alan kullanılmıştır. İlk bölümde film, kameranın Tahran'ın gecekondu semtlerinde soluk kesici bir gezintisiyle başlamaktadır: fakir bir çift, çocuklarını evlatlık alsınlar diye bırakacakları bir yer bakmaktadır ama hiçbir yer yeterince güvenilir ve teskin edici gözükmemektedir. Dilencilerle ve yabancılarla dolu sokaklar gayriinsani, camiyse kayıtsız -namaz kılan erkekler ağlayan çocuğa en ufak bir alaka göstermemektedir- olarak tasvir edilmiştir. Başka birçok uygunsuz mekânın ardından, son olarak da ihmalkâr bir toplumun simgesi, terk edilmiş çocukların annelerine kavuşmak için gözyaşı döktükleri devlet öksüzler yurdu listeye dahil edilmiştir.

Zaman zaman film yapımcıları, yalnızca filmlerinin başına bir iş gelmesini önleme kaygısıyla değil, kendilerini de siyasi veya toplumsal sıkıntılardan ve takibata uğrama tehdidinden sakınmak üzere filmlerine otosansür uygulamaktadırlar. Otosansürün dozu, Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı tarafından belirlenmiş olan, filmde kişisel görüntülerin, iyiyle kötünün, kadınların kıyafetlerinin ve erkek karakterlerle ilişkilerinin ve benzeri diğer unsurların beyaz perdeye aktarımı noktasında kabul edilebilir sınırlamalar getiren kuralların da ötesine geçebilmektedir. Kamuoyu tepkisini gözetmek suretiyle, film yapımcıları -bilhassa da erkek zihniyetin onayını alamama korkusundaki kadın yönetmenler- belli başlı konu başlıklarını filmlerinde işlemekten kaçınmaktadırlar. Bir kadın karakterin erkek karakterle fiziksel ilişki içine girdiği ya da karakterlerin kendi özel alanlarında seyirciyle birebir iletişim içinde gösterildiği



Rahşan Beni-İtimad'ın *Nergis*'i.

görüntüler "mahrem sahneler" kapsamına girebilmektedir. Fakat çoğu filmde bu nevi sahneler yer almamaktadır.

Hatta Kiyarüstemi'nin filmleri gibi (*Rapor* [1977] hariç) başrollerde kadın karakterin yer almadığı filmler dahi çoğunlukla dış mekânlarda çekilmektedir. Kiyarüstemi'nin başyapıtı *Kiraz Tadı*'nda, baş karakterin evinin içi tek bir karede dahi gösterilmemektedir. Seyirciye, baş karakterin içinden geçenlere ve kendisini intihara sürükleyen nedenlere dair en ufak bir ipucu verilmemektedir; gösterilen tek özel mekân, içerisinde yalnızca toplumdan değil, kendinden, hayattan ve egemen Tahranlı şehir kültüründen de yabancılaştığı seyahat ettiği arabadır. Filmin çekildiği yer, Tahran'ın inşaat halindeki çorak manzaralı varoşlarıdır. Seyirciler yalnızca yollar, tepeler ve çorak araziler görmektedir. İç mekân çekimlerine yer verilmemiş olması ve pikaresk manzaraların yokluğu, film yapımcısının politik, kültürel ve varoluşsal bir mesajı olarak okunabilir.

Kiyarüstemi'nin filmlerinde, karakterler ve karakterlerin birbirleriyle ilişkileri, çevreleriyle ve yaşadıkları veya seyahat ettikleri me-

kânlarla tarif edilmektedir. *Zeytin Ağaçları Altında*'nın sonunda erkeğin etrafı ağaçlarla çevrili uçsuz bucaksız bir yolda sevdiği kadının peşinden giderken gösteren aşırı uzak çekim, Kiyarüstemi'nin yaşam ve kadın-erkek ilişkileri üzerine bir yorumu olarak okunabilir. *Dostun Evi Nerede?*'de (1987) çocuğu tekrar tekrar zikzaklı dağ yolunu koşarak tırmanırken gösteren uzak çekim, dostuna bağlılığının ifadesidir. *Ve Hayat Devam Ediyor...*'da yarık bir tepeyi gösteren uzak çekim, sayısız güçlüğe rağmen yolu aşan yöre halkının metanetini ortaya koymaktadır. Bu filmde, Tahranlı bir film yapımcısı olan baş karakter, bir önceki filminde rol almış iki erkek çocuğunu aramaktadır. İran'ın kuzeyinde şiddetli bir deprem geçirmiş bu ırak topraklara yolunun düşmesinin sebebi budur. Köylülerin âdetlerini gözlemlemek üzere konakladığı viran köylerde yöre halkının masumiyetinden, içgüdüsel, "doğal" yaşantılarından ve harabeye dönmüş yollarından ve evlerinden âdeta büyülenir. Gördükleri ve fark ettikleri şeyler hissiyatını da şekillendirmektedir.

Kiyarüstemi için mekân, filmlerinin anlamını tayin etmede olmazsa olmaz bir unsurdur. Dolaylı anlatım üslubu ve minimal olay örgüleriyle birlikte mekân, karakterleri ve dünyalarını tayininde ve iç dünyalarını tarifinde önemli bir rol oynamaktadır. Mekân Beyzayi'nin gerçekçi ve alegorik filmlerinin de ayrılmaz bir parçasıdır. *Sağanak*'taki (1972) Tahran'ın güneyindeki mahalle ve *Yabancı ve Sis*'deki (1975) İran'ın kuzeyindeki çarpıcı gizemli ormanlar filmlerin dünyasını ve karakterlerin içinde bulundukları toplumsal bağlamı tarif ettikleri gibi, filmlerin derinlerinde yatan mitolojik ve tarihsel anlamları da açığa vurmaktadırlar. *Başu: Küçük Yabancı*'da baş karakterler –travma halindeki güneyli siyahi erkek çocuk ve özgüven sahibi, doğayla uyumlu kuzeyli kadın– içinde yaşadıkları farklı ortamlarla tarif edilmekte ve birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Evsiz çocuğun geldiği savaş kurbanı güney kasabasındaki yanıp kül olmuş evler, kadının –üvey annesi– yaşadığı kuzey köyünün dingin, huzur verici yemyeşil doğasıyla tam bir zıtlık sergilemektedir. *Yezgird'in Ölümü*'ne (1981) baktığımızda, Beyzayi, filmi kendi idealindeki mekânda çekecek bütçesi olmadığından, hem karakterlerinin hem de çekim ekibinin yaşadıkları klostrofobi hissini yaratmak

için küçük bir değirmen -kendi deyişiyle "oyuk"- kullanmıştır. Mekân hem gerçekçi hem de metaforik bir işleyiş sergilemektedir.

Her ne kadar film yapımcıları mekânları senaryoya dayanarak seçseler de, zaman zaman hikayeleri kendi başlarına mekânlar üretip meşrulaştırarak bunların parçası haline gelmektedirler. Bu bağlamda bir film yapımcısının belli başlı mekânlarla özdeşliği veya düşkünlüğü, kendi iç dünyasının görsel bir dışavurumu haline gelmektedir, Nadiri'nin *Su, Rüzgâr, Toprak*'ında (1989) hayvan ölüleri ve kuru su kuyularıyla rüzgârlı çöl, terk edilmiş bir erkek çocuğunun dünyasını oluşturmakta ve kaybını görsel olarak simgelemektedir. Çocuk esasen çölle etkileşim halindedir. Dur durak bilmeden kuyular kazarak, dünyanın zorluklarıyla arasında fiziki bir ilişki meydana getirmektedir.

İran Dışında Çekilen Filmler: Filmin Kimliği, Mekânın Kimliği

Zaman ve Bilincin Ayrılması

İran'da çekilen filmler devrim sonrası İran kültüründen izlerin yanı sıra kasıtlı veya kasıtsız politik anlamlar taşımaktadır. Ancak İranlı film yapımcıları İran dışında film çektikleri vakit, başka ülkelerin gerçekçi mekânları sıklıkla yerli politik ve tarihsel anlamlarını yitirerek, daha ziyade metaforik veya egzotik bir uzama ve görüntüye dönüşmektedir. Aynı biçimde, film yapımcısının hikâyenin ve konunun politikasına dönük yaklaşımını da yansıtmaktadırlar.

Örneğin Muhsin Mahmelbaf, aşk, ihanet ve zina konulu *Sevmek Zamanı* (1991) adlı filmini İran dışında çekmek için izin alabilmiştir; film Türkiye'de Türk oyuncularla çekilmiştir. İranlı seyirciler düşünülerek zani kadına başörtüsü -Türkiye'de zorunlu tutulmayan bir tesettür kaidesi- giydirilmiştir. Filmde yalnızca zinanın başka kültürlerde meydana geldiği öne sürülmemekte, romantizmin de başka topraklarda yaşandığı ima edilmektedir.

Bu tutum İran yapımı olmayan romantik filmlerde de hâkimdir. *Kuzey Kutbu Âşıkları*'nda (Julio Medem, 1999), ensest aşıklar

–üvey erkek-kız kardeş– ancak ücra bir Fin adasında bir araya gelebilmektedirler. Görünen odur ki, imkânsız bir romantik aşkın tasviri ve fanteziyle gerçek arasındaki farkın teşhiri için memleketten uzak, gerçekdışı, ücra veya egzotik bir mekân kullanımı lüzumlu sayılmaktadır.

İranlı film yönetmenleri bir yandan da karakterlerin içinde yaşadıkları dünyalarla bilinçleri arasındaki mesafeyi tasvir etme amaçlı olarak başka ülkeleri mekân seçmektedirler. İbrahim Hatemikiya, *Kerha'dan Ren'e* (1993) adlı filmini Almanya'da çekmiştir. Buradaki mekân, bir Batı ülkesi, ailesini, memleketini ve kültürel değerlerini geride bırakmış, Batılılaşmış bir kadınla özdeşleştirilmektedir. Savaşta yaralanıp kör kalmış olan İslamcı militan erkek kardeşi tedavi için Almanya'ya gelir. Kız kardeşiyle buluşması ve ardından da ölümü, kızı ailesinin yanına, memleketine geri dönmeye sevk eder. Burada erkekle kadın –bu örnekte erkek-kız kardeş– arasındaki ayrım ve aralarındaki kültürel uçurum içinde yaşadıkları farklı ülkelerle gösterilmiştir. Batılılaşmış kız kardeş, radikal dinci İranlı erkek kardeşiyle uzlaşma mecburiyetindedir. Film, bir yeniden birleşim, devrimin yabancılaştırdığı kadınlara –bilhassa da memleketlerini terk edip Batı'ya gitmiş olanlara– bir geri dönüş çağrısıdır.

Ev ve Evsizlik Fantezisi

Film yapımcıları açısından ev, filmlerinin dünyasının ve fantezilerinin hayat bulduğu sinema perdesidir. Farklı mekânlarla, farklı karakterlerle her film bu fantezilerin bir parçasını dışavurmaktadır.

Kiraz Tadı'ndaki ev fikri geçişseldir. Baş karakterin görünürdeki yegâne hususi alanı, kimliğinin bir işareti olan arabasıdır. Nihai evi, istirahatgâhı, gömülü olduğu mezarıdır. Nadiri'nin *Su, Rüzgâr, Toprak*'ında, terk edilmiş evsiz çocuk, başka bir ev –suyla tasvir edilen kayıp ruhunu– arayışında aileyi ev olarak görme fikrinden vazgeçmektedir. Gerçekdışı okyanus suları sahnesi gibi, bu metaforik ev de sayısız kurumuş su kuyularından bir kopuştur. Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*'ndaki ev fikri, çocukluğun yitik dünyasını anım-

satan eski Tahran'da yaşayan fakir çocukların yüksek ahlaki değerleridir. Sıcak topluluk ilişkilerinin ve eski nesillerden kalma değerlerin canlı tutulduğu güney Tahran'ın dar sokakları, eski evleri ve mahalleleri, kuzey Tahran'ın yalıtık üst sınıf binalarıyla tezat oluşturmaktadır. Mahmelbaf'a göre ev fikri, Tahran'ın savaş meydanını andıran sokaklarıyla tasvir edilen yitik değerlerdir. *Kutsanmışların Evliliği*'nde (1989) baş karakter, etrafındaki tamahkâr, yoz dünyanın bir parçası olmak istemeyip, evsiz kalmayı yeğler. Nişanlısının zengin *bazaari* ailesinin geniş mi geniş evi, serbest fotoğrafçı olarak çalıştığı gazete binası ve evlendirme dairesi, hepsi birden bir yozlaşma ve ihanet hissi aksettirmektedirler. Filmde Tahran caddelerindeki gerçek evsizlerle ve müptelalarla savaş şehitleri kıyaslanmaktadır.

Sürgündeki önde gelen İranlı film yapımcılarının yapıtlarındaysa ev daima karakterlerin dünyasının dışında başka bir yerdir. Şehide Sales'in Almanya filmlerindeki –*Afrika'ya Güller* (1991), *Ütopya* (1982), *Bir Sevgilinin Günlüğü* (1977)– ev karakterlerin içinde yaşamadıkları ama yaşamayı arzuladıkları yerdir. Veya *Afrika'ya Güller*'deki Afrika'da yaşayan erkek kardeş gibi kayıp sevgilinin olduğu ya da *Bir Sevgilinin Günlüğü*'ndeki kaybolan kadındır. Nadiri'nin Amerika filmi *Sayılarla Manhattan*'da (1993) baş karakter arkadaşını ararken kendini New York'un gerçek evsizleri arasında bulmaktadır.

Mekânın Sinematik İşlenişi

Seçili bir mekânın sinematik işlenişi, film yapımcısının mekâna karşı tutumunu dışavurmaktadır. Kameranın hareketi, kadraj boyutu ve kompozisyonu, ışık, montaj ve ses, diyalog ve olay örgüsü gibi öykünün bilinçli yapısal unsurlarından ziyade temanın gizli veçhelerini desteklemektedirler. *Kiraz Tadı*'nın sonunda, adam mezara uzandığı vakit, Kiyarüstemi, sahne gerisinde çekim yapan ekibin video görüntüsüne geçiş yapar. Bu geçiş seyircide yalnızca öykü bağlamında bir şaşkınlık veya rahatlama değil, görsel manada da bir şok etkisi yaratmaktadır. Belli belirsiz video çekimi ger-

çekten ziyade düş gibidir. Kamera arkası gerçekliğini yansıtan tüm video çekimleri filmin kalanı kadar gerçekdışı veya gerçek başka bir dünya yaratmaktadırlar. Görüntü formatındaki değişim seyirciyi sahnenin gerçekliğini ve filmin sonunu sorgulamaya zorlamaktadır.

Armut Ağacı'nda (1998) Mehrcuyi, ergenin ilk aşkını yaşadığı, erotik uyanışlarının başladığı geçmişin doğal görüntüsünü değiştirmiştir. Sarı filtre daha nostaljik bir hava kattığı mekânın gerçekliğini ortadan kaldırmıştır. Benzer biçimde, bahçesi –geçmişin hatıralarının ve bugünün yaşantılarının mekânı– de sıklıkla mekâna düşsel bir hava katan kesif bir mavi filtreyle ve meyve ağaçlarının altından dar açılı kamera hareketleriyle gösterilmektedir. Manzaranın erkek çocuğunun geçmişteki erotik uyanışıyla ve o an yaşadığı yitiklik ve katılıkla özdeşleşmesi şeklen renksiz manzara görüntüleriyle simgelenmiştir.

İki önemli Almanya filmi, *Ütopya* ve *Bir Sevgilinin Günlüğü*'nde Sales, yalın ama bir o kadar da yoğunluklu, gerçekçi ve dramatikliğe yer vermeyen üslubuyla, pencerelerle veya başka yapılarla çerçeveli loş sahneler ve karakterlerin silüet çekimlerini kullanarak klostrofobik bir mekân yaratmıştır. Karakterlerin toplumsal bağlamını aksettiren dış çekimler asgariye indirilmiştir. Kameranın karakterlerin etrafında, odaların içerisinde ve koridorlardaki yavaş, dairesel hareketleriyle görsel bir tuzak yaratılmıştır. Binaların içindeki ve dışındaki çekimlerin ayrıntıları karakterlerin yalıtılmışlığına vurgu yaparken, iç dünyalarının sıkıcılığına ayna tutmasıyla da bir hapistelik hissi belirmektedir. Göstermeden bağlanma ve ötesine geçme arzusu mevcuttur. Dış sahnelerin yokluğu –ve karakterlerin ikilemleriyle alakasızlıkları– karakterlere ve kendi akıbetlerini şekillendirdikleri rollerine varoluşsal ve felsefi bir nitelik kazandırmıştır.

Perviz Kimyavi, filmin farklı unsurlarını bir araya getirecek kurgusal bir alan yaratabilmek üzere montaja başvurduğu *Moğollar*'da (1973) metaforik olarak parçalı bir dünya resmetmiştir. Filmin yönetmenini arayan Moğol oyuncular, saldırgan Moğollar, sinema ve TV hakkında düşünen film yapımcısı, Batı sömürüsü ile Doğu değerleri, çöl ile film yapımcısının odası arasındaki zıtlık, kurgusal bir

sinematik alan yaratabilmek üzere tüm bunlar birbiri ardına sıralanmışlardır. Film yapımcısının düşünceleri Moğollar ve çöllerin ve diğerlerinin biçiminde cisimleşmiştir: bir yandan görünürlüklerini kontrol ederken, bir yandan da onların kontrolüne tabidir –*Binbir Gece Masalları*'ndaki anlatım mantığının bir benzeri.

Önceki kısa filmlerinden *O Geyik Kurtarıcısı* (1970) ve *P Pelikan Gibi*'de Kimyavi, gerçek mekânları hem gerçekçi hem de metaforik üsluplarda kullanmıştır. Kurgunun yanı sıra, kameranın açısı ve hareketiyle de birlikte metaforik bir sinematik alan yaratılmıştır. *O Geyik Kurtarıcısı*, Meşed'deki İmam Rıza türbesinde bir gün konulu kısa bir belgeseldir. İki bölümden oluşmaktadır: mukaddes türbenin içerisinin öznel kamerayla görüntülenmesi ve türbede gün boyu yaşananların nesnel bir belgesel üslubuyla filme alınması. Kamera yavaş hareketlerle büyük oymalı gümüş kapıların içinden geçerek, bir çocuğun görüş açısı sayılabilecek alçak bir seviyeden yukarıya –insanları kadrajdan uzak tutarak– tavanın ortasındaki avizenin ışığını yansıtan göz alıcı aynalı duvarlara ve tavana bakmaktadır. Öznel, akıcı kameraya yol veren çok sayıda kapı, muhteşem, sessiz ve mahrem bir alanı açığa çıkarıp aşmaktadır. Görsel gezinti son bulurken de bir kadının ağlaması ve bir erkeğin şifa yakarışı kulağımıza çalınmaktadır. Film bu noktadan sonra daha nesnel bir belgesel üslubuna bürünmekte ve ibadet eden ve türbenin bakımıyla uğraşan daha fazla insan görüntülenmektedir. Filmin ilk bölümünün çekim –kameranın hareket ettiği iç mekânda zemini çekmemesi– ve kurgu biçimi iç mekâna öznel bir nitelik kazandırıp neredeyse ayrı bir gerçekliğe büründürürken, insanların ibadetlerini izlediğimiz ikinci bölümde bulunmayan ilahî veya mukaddes bir his uyandırmaktadır.

P Pelikan Gibi'deyse Kimyavi, İran'ın ortak ruhunun bir diğer orijinal görüntüsünü beyaz perdeye aksettirmektedir: her ikisi de gerçek mekânın metaforik işlenişi içerisinde –İran tarihine, yıkım, yitim, şiir ve çılgınlık hatıralarına atfen– yer alan harabeler ve yaşlı adam. Harabeler içinde yaşaya yaşaya, yaşlı adam da bir harabeye dönmüştür. Çölün ortalık yerinde, hepsi de yaşlı adamın fiziki çevresinin gerçekliğinden fersah fersah uzak olan büyük bir beyaz

kuş, bir su birikintisi ve hoş bir bahçe görmekteyiz. Kurgu, bahçenin ve ölümcül kuşun dişil çağrışımlarıyla zıtlık içinde, erillik ve harabeler arasında bir özdeşim ima etmektedir. Adam beyaz kuşla buluşmak üzere tıraş olur ve beyazlara bürünürse de, romantik bir aşk örgüsü içerisinde, sevdiğine kavuşma çabası ölümünü getirecektir. Filmin sonundaki harabelerin duvarlarının yavaş çekim görüntüleri, yaşlı adamın boğulmasıyla koşuttur. Ne zaman ki adam suya düşer, duvarlar da çöker; filmin son sahnesinde, adamı suyun altında gösteren donmuş görüntü adamın öldüğüne dair daha ziyade kavramsal bir algılama yaratmaktadır. Ne sığ su birikintisi, ne de ürkmüş bir kuş yaşlı adamın güvenliği için fiziksel bir tehdit teşkil etmezken, görüntülerin sıralanışı ve temsil ettikleri şeyler seyirciye bir ölüm ve yıkım mesajı iletmektedir.

Kimyavi, zamana ve tarihe en ufak bir atıfta bulunmaksızın katıksız bir felsefi ve metaforik dünya yaratmayı başarmıştır. Büyüleyici masumiyetiyle –profesyonel oyuncu olmayan– Asid Ali Mirza'nın oynadığı yaşlı adamın ve Tabas harabelerinin gerçekliği sayesinde de, fanteziyle gerçekliğin birbirine karışması seyircide duygusal bir tatminsizlik doğurmamaktadır.

Sonuç

İran filmlerinde mekânın varlığı ve işleviyle film yapımcılarının mekânı farklı kullanma yöntemlerine dikkat çekmiş bulunuyorum. Mekân her filmin önemli parçalarından biri olsa da, genellikle dramatik unsurların –hikâye, olay örgüsü, diyaloglar, karakterler ve müzik– gölgesinde kalarak seyircinin dikkatinden kaçmaktadır. *Gabbe* veya *Armut Ağacı* gibi görsel olarak vurgulandığı filmlerdeyse mekân fark edilir olmaktadır. İran sinemasının önemli niteliklerinden birisi olan ve yurtdışında geniş bir seyirci kitlesine hitap eden gerçek mekânların kullanımı bu filmlere egzotik bir hava katmaktadır.

Film yapımcılarının bakış açılarına göre mekân, filmin dünyasını ve atmosferini, karakterlerin sosyo-psikolojik çevrelerini meydana getiren bir unsurdur. Aynı hikâye farklı mekânlarda çekildiğinde, taşıyacağı anlam da farklılaşacaktır: diğer bir deyişle, bir

filmde kullanılan mekânın türü hikâyeye belirli bir yorum ve bağlam yüklemektedir. Kuzeyin yemyeşil ormanları, orta ve kuzeydoğu İran'ın esmer kumlu çorak çölleri, başkentin kurşuni, ortalığı pislik götüren yoksul mahalleleri veya en lüks semtlerinin modern mimarisi, hepsi de bambaşka devrim sonrası İran izlenimleri sunmaları itibariyle, içinde geçeceği filmi de bambaşka görüntülere, atmosferlere ve ortamlara sokacaktır.

Benzer biçimde, yollar, tepeler ve kırsal kesim gibi açık alanların ve dış mekânların kullanımı (*Zeytin Ağaçları Altında*, *Sevmek Zamanı*, *Cennetin Çocukları*), odalar, koridorlar ve merdivenler gibi izbe iç mekânlarda (*Seyyar Satıcı*, *Yezgird'in Ölümü*, ve Şehide Sales'in *Evden Uzakta*'sı [1975]) mümkün olmayan görsel, duygusal ve felsefi olanaklar yaratmaktadır.

Film yapımcılarının bambaşka bir memleketle ve kültürle etkileşime geçerek İran dışında çektikleri filmlere gelecek olursak, mekân meselesi daha da ilginç bir hal almaktadır. Bu sayede, örneğin Türkiye'de çekilmiş olan *Sevmek Zamanı*'nda bir aşkın resmedilebilmesi veya Almanya'da çekilmiş olan *Kerha'dan Ren'e*'de batılılaşmış bir İranlının tasviri mümkün olabilmektedir.

Mekânın kentte veya kırda olmasının, açık veya kapalı alan olmasının tercihi, sıklıkla hikâye, tema veya karakterlerin psikolojileri üzerinden izah edilmektedir. Ancak hadiseyi daha yakından inceleyecek olursak, film yapımcısının belli mekânlarla ve bunların kültürel anlamlarıyla olan yakınlığını gösteren ve bunlara dönük tutumuna açıklık getiren hikâyenin ötesinde unsurların varlığını keşfedebilmemiz mümkündür. Bahis konusu tutum, mekânın ışık, kompozisyon, kamera hareketi, kamera açısı, çekim boyutu, renk, ses, müzik ve kurgu kullanımları üzerinden gözlenebilir. Manzaraların, sokakların, binaların bir karakterin gözünden çekilmemiş olması, film yapımcısının bu mekânlara dönük tutumunun bir göstergesidir. Bu durum, olay örgüsünün minimal olduğu veya hiç olmadığı ve temayı meydana getirmekte mekânın öne çıkarıldığı *Kiraz Tadı*, *Vakayı Adiye* ve *Su, Rüzgâr, Toprak* gibi filmlerde bilhassa dikkat çekici boyutlardadır.

Zeytin Ağaçları Altında ve *Bulut ve Doğan Güneş*'teki kuzey man-

zaraları, Hatemikiya'nın *Nöbetçi*'sindeki (1988) cephe görüntüleri veya *Cennetin Çocukları*'ndaki Tahran'ın yoksul ama eskiden kalma semtleri gibi harikulade manzaraların –genellikle de müzik eşliğinde– resmedilmeleri, film yapımcısının bu mekânlarla kültürel yakınlığının ya da bunlarla ve kültürel manada temsil ettikleriyle bir özdeşime girme arzusunun göstergesidir.

Benzer biçimde, belli mekânların yine kamera açısı, ışık ve kompozisyon yardımıyla kötü gösterilmeleri, ya da tümden hariç tutulmalarıysa –kadraja sokulmamaları– film yapımcılarının bu mekânlardan yabancılaştıklarının ya da temsil ettikleri kültürel değerlerle bağlarını koparma arzularının bir göstergesidir. Rengârenk bir manzaranın kasten donuk kurşuni bir renkte gözükeceği bir mevsimde filme alınması bu durumu daha belirgin kılan bir örnektir. Kentlerdeki farklı farklı mahalleler, aynı zamanda farklı sınıfların, kültürel değerlerin ve geleneklerin temsilcisidirler. Tahran'ın varlıklı semtlerine ve şehrin modern mimarisine yer vermemek suretiyle, çok sayıda film yapımcısının sınıfsal konumu veya sınıfsal yakınlıkları hakkında toplumsal veya politik bir mesaja sahiptir. *Kiraz Tadı*'ndaki gibi, ana akım kültürün merkezi, pikaresk bir kent olan Tahran, hiç de göze hoş gelmeyecek varoş mahalleleriyle öne çıkartılabilir ya da *Kutsanmışların Evliliği*'nde olduğu gibi, camide veya evlendirme dairelerinde –iki önemli kurum– yoz, tamahkâr kimseler var gösterilebilir.

Film yapımcısının, bilhassa seyircinin beklentisinin aksine karakterin gözünden görüntüleri sınırlandırarak ya da sınırlı yakın çekimlere veya kısmi görüntülere başvurarak –*Seyyar Satıcı, Evden Uzakta, Yezgird'in Ölümü* ve *Su, Rüzgâr, Toprak*'ta olduğu gibi– bir görüntüyü her görüş açısından olduğu gibi göstermekten kaçınması, seyircide bir sıkıntı, bir kapana kısılmışlık hissi uyandırmaktadır. Bu hissiyat, film yapımcısının söz konusu mekânlara ve temsil ettikleri şeylere yönelik politik ve kültürel yaklaşımı olarak yorumlanabilir.

Gerçek İran mekânlarının en ilgi çekici sinematik işlenişleri gerçekçi olmayan filmlerin kurgularında göze çarpmaktadır. Farklı mekânlara ve farklı zamanlara ait görüntüler filmin yapımcısına ve filmin karakterlerine metaforik bir dünya yaratmak üzere bir

arada gösterilmektedir. Örneğin *P Pelikan Gibi* ve *Moğollar*'da Kimyavi, Tabas yakınlarındaki harabelerin görüntülerini, çölün ve hazineleri ve televizyon antenleriyle çöl kasabalarının görüntülerini yan yana koymak suretiyle, seyirciye manevi, kültürel ve tarihsel kayıplarını anımsatmıştır. Kurguyla belirginleşen gerçekdışı üslup, film yapımcısının hayal gücü etrafında dönen parçalı bir dünya yaratmaktadır. Film yapımcısının zihnine farklı görüntülerin yer etmesi –ve saldırması– hali, İran'ın ve İran kültürünün gerçek tarihsel güçler –Moğollar veya Batılılar– tarafından sömürülmesini akla getirmektedir. Bir bakıma Kimyavi, İran'ın farklı mekânlarını mitolojik, tarihsel, psikolojik ve tinsel mana ve vasıflarıyla birlikte kullanarak, kendisini memleketiyle ve geçmişten arta kalanlarıyla özdeşleştirmektedir.

KAYNAKLAR

Bhabba, Homi K., *The Location of Culture*, Londra: Routledge, 1994.

Bordwell, David, *On The History of Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Nefisi, Hamid (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, New York: Routledge, 1999.

Rosenbaum, Jonathan, "The politicis of form", J. Rosenbaum, *Movies as Politics*, Berkeley: California University Press, 1997.

11
İFFETLİ TAŞ BEBEKLER VE İFFETSİZ TAŞ BEBEKLER: 1979 SONRASI İRAN SİNEMASINDA KADINLAR

Şehla Lahici

Yakın zamanda İranlı sinema dergilerinden birinde 17. Fecr Film Festivali'ne katılan İranlı filmlerin psikolojik bir bakış açısıyla incelendiği bir makalede, "festivalde gösterilen filmlerin çoğunluğunun özü ve dramatik biçimleri, temelindeki güdüleme veya tahriki hesaba katmaksızın kendisini seyirciye empoze eden cinsiyetler arası mücadeleden türemiştir" yorumunda bulunulmuştur. Makalenin sonuç bölümünde de, cinsiyet temelli çatışmalara dönük feminist bir söylemle ifade bulan böylesi aşırı uç bir yaklaşımın, film yapımcılarının toplumun arzularına ve gişe başarısının emir ve yasaklarına göre hareket ettiğinin işareti olduğu öne sürülmüştür.[264]

Günümüzde bir filmin sinematografik değeri ölçülürken yapımcısının kadınlara dönük tutumu da göz önünde bulundurulduğundan ötürü İran sinema sanayinin de önümüzdeki on yılda kadınların yaşantıları konusunda bir nevi abartı içine gireceği düşünüle-

264 "Women in films for this year's ten-day Dawn Festival", *Dünya-ye Tasvir*, Mayıs 1990.

cek olursa, yukarıdaki yorumun bir nebze de olsa doğruyu yansıttığı söylenebilir.

Bu olgu, kendi içinde, daha 20 yıl önce tam tersi bir sorundan –kadınların yaşantılarını gerçekçi bir biçimde resmeden tek bir tasvirin bulunmayışı– mustarip olan İran toplumunda hüküm süren –analize yatkın olmadığı gibi, iç mekanizmasını da açığa vurmayan– bir gerilime atıfta bulunmaktadır. Tek bildiğimiz şudur ki, kamuoyu, çarpık, sıklıkla gerçekdışı ve çoğunlukla da menfi –aciz veya kibirli, ya da saplantılı (bir erkek çocuk veya sevgili)– kadın görüntüleri sunan her türlü sanat eserine karşı duyarlıdır. Bugün itibariyle, kamuoyunun bu nevi görüntülere tepkisi karşısında film yapımcıları da kadın kahramanlarına ve diğer kadın karakterlerine biçtikleri rollerin hesabının sorulabileceği riskinin bilincinde gözükmektedirler.

Bir sanat eserine tek bir veçhesi üzerinden hüküm vermek kolayca önyargıya ve aleyhte tesire yol açabileceğinden, her ne kadar kitle medyasının bir parçası olup, toplumun dünya görüşünün şekillenmesinde güçlü bir tesiri olsa dahi sanat eleştirisinin işe yarar bir biçimi değildir. Yine de İran sinema sanayini topyekûn uzak ve uzak olmayan geçmişte kadınlara karşı işledikleri kusurların hesabını vermeye çağırdığı yorumu getirilerek haklı gösterilebilir. Gerçekten de, İran sineması ta doğuşundan itibaren kadınlara karşı fevkalade hakkaniyetsiz davranmış ve İran kadını imajının tahrip edilerek, kendi gerçekliğinin bir karikatürüne indirgenmesinde başrol oynamıştır.

Sinema sanayinin İran'a ulaşması, uzun bir atalet ve suskunluk, topyekûn bir cehalet ve geri bırakılmışlık sürecinin ardından, İran kadınının, sırtındaki miadı dolmuş gelenek göreneklerin ağır yükünü atarak, hakkı olan toplumsal statüyü elde etmek üzere ağır adımlarla dünyayı keşfe çıktığı bir döneme denk gelmiştir. Her ne kadar geçmişte belli sınıflara mensup kadınlar İran toplumundaki sosyopolitik değişimlerde pay sahibi olmuşlarsa da, bunlar, sessiz sedasız ve sıklıkla da –yönetici çevrelere dahil olabilmiş bir avuç hırslı kadının örneğinde olduğu gibi– erkeklerin ağzından çıkma "senaryolar" biçiminde oynanmış rollerdir. Modernleştirme eğilimiyse kadını kadın kimliğiyle toplum sahnesine çıkartarak, sosyo-

ekonomik süreçlerde gerçek insanlar olarak yer almalarını sağlamayı gözetmiştir.

Okuma yazma bilmeyenlerin yüzde 80 ilâ 90 arasında değiştiği bu dönemde, İran sineması yukarıdaki hedefe erişmek üzere kamuoyunun kadınların lehinde toplumsal değişimlere hazırlanmasında mucizevi katkılara imza atabilirdi. Ama bunun aksine, sinema sanayinin çizdiği İran kadını tablosu, en cömert haliyle, kadınlara dönük gerici ve önyargılı tutumları tasdiklemekten öteye geçmemiştir. Buna göre kadınların tek bir kurtuluş yolu vardır: başlıca vazifesi insan neslinin üremesi olan, dört duvar arasında oturup kocası için ev işlerini çekip çevirmekle yükümlü ikinci sınıf vatandaşlar olmak; şayet dışarı çıkmaya cüret edecek olurlarsa, toplumu sefalete, kendilerini de iffetsiz bir hayata mahkûm etmiş olurlar.

Bu kadın kavrayışı ticari İran filmleri üzerinde mutlak bir hâkimiyet kurmuş olmasının ötesinde, kronik bir hastalık gibi önce modernist ve entelektüel film yapımcılarına, oradan da devrim sonrası sinema kültürüne değin bulaşmıştır. Bundan ötürü de İran kadınının karakteri ve yaşam biçimi bir kez olsun gerçek hayatta olduğu gibi beyaz perdeye aksettirilebilmiş değildir.

İran sinema sanayi ilk filmi *Lor Kızı* (Erdeşir İrani, 1933) ile geç bir başlangıç yapmıştır. O vakte değin amatör film yapımcılığının sınırlarının ötesine taşan yedinci sanat profesyonellik safhasına geçmiştir bile. İran'ın teknik altyapı bakımından bir filmin çekilebilmesine elverişli olmadığından, *Lor Kızı*'nın ciddi bir meblâğa Hindistan'da çekilmesi gerekmiştir. Filmin hikâyesi, çalkantılı –ve hatta şiddetli– bir toplumsal çevre içerisinde genç bir kadını başına buyruk bir yaşam sürerken resmetmesi itibariyle istisnaidir. Kahramanımız kır kahvelerinde dans eden bir dansözdür ve yörenin zalim efendisinin kendisinde gözü olmasına rağmen güçlü iradesiyle adamın hamlelerini savuşturmayı başarmış ve ruhuna ve bedenine el sürdürmemiştir.

Yapımcı kamuoyunun tepkisinden yana kaygılanmakta haklı çıkmasına karşın, filmin gösterildiği toplum da halihazırda ucu kadınların yaşantılarındaki geleneksel yapılara da dokunmuş hatrı sayılır bir değişim tecrübe etmiştir. Aynı esnada hükümet de din adamları-

nın ve geleneksel sınıfların güçlerini ciddi bir biçimde kısıtlamak suretiyle, bu nevi filmlerin gösterimine karşı tabii karşı çıkışlarının haricinde aleni bir husumet sergilemelerinin önünü kesmiştir.

Kadın kahramanın tesettürünün noksanlıkları dönemin sinema seyircisinin gözüne batmamaktaydı. Bir nevi dişil güce ve özgüvene vurgu yapan hikâye, kadını toplumsal hayattan yalıtık, dört duvar içerisine oturtan geleneksel algılamalara meydan okumasına karşın, toplumun filmi kabulü bir protesto mahiyeti taşımamıştır. *Lor Kızı* her yönüyle başarılı bir film olmuştur.

Bu kez İran'da çekilmiş olan bir sonraki İran filmi 1948 yılına dek gösterime konmamıştır. Bu uzun gecikme ekonomik sorunlardan kaynaklı olup, bu esnada Hindistan'da çekilmekte olan filmler de aynı sebeple yarım kalmıştır. Yine de bu 15 yıllık boşluk süresince gerek İran, gerekse de dünyanın geri kalanı ciddi değişimlere sahne olmuştur. İran'da kadınların toplumsal yaşantılarına tesir eden bir dizi gelişme meydana gelmiş, bunlardan en kayda değer olanı tesettüre getirilen yasakla kamusal alanda peçe takmaya zorla son verilmesi kadınları ve yaşantılarını siyasi bir çatışmanın odağına yerleştirmiştir. Kadınların üniversitelere kabulü, devlet dairelerinde istihdam edilmeleri, ister tepeden tırnağa peçeli, ister yalnızca başörtülü, kamusal alanda tesettür içinde boy göstermeyi sürdürenlere şiddet uygulanması, çeşitli eğlence mekânlarının açılması, devletle din adamları arasındaki şiddetli çatışma ve toplumun modernleştirme eğilimlerine ayak direyen gelenekçi kesimlerine uygulanan kültürel ve toplumsal baskılar, hepsi birden kadınların yaşantılarını ve kendilerine dönük bakış açısını tepeden tırnağa değiştirmiştir. Dışsal politik koşullar da kaçınılmaz bir şekilde kültürel ve ekonomik davranışlara damga vurmuştur. Bahis konusu dışsal etmenler arasında, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve İran'ın Müttefiklerce işgali, İranlıların işgale karşı tavırları ve Rıza Şah'ın tahttan el çektirilip, sürgün edilmesi, Muhammed Rıza Şah'ın başa geçmesi ve gelenekçi ve muhafazakâr kesimlerin yeniden güç kazanması, beraberinde de ekonomik koşulların bozulması ve yaşam standartlarının düşmesi sıralanabilir.

Bütünüyle İran yapımı ilk film olan *Hayat Fırtınası* (İsmail Kuş-

han, 1948) *Lor Kızı*'ndaki samimiyetten yoksun, donuk bir aile melodramıdır. Buna karşın kadınların sorunlarından bihaber olmayıp, erkeklerin ataerkil aile yapısı içerisindeki mutlak gücüne –kaba ve dolaylı da olsa– eleştirel bir bakış getirebilmiştir. Filmde Farsça kullanılarak toplumun genelinin ilgisi çekilmek istenmişse de, ne *Hayat Fırtınası* ne de takip eden on yıl içinde aynı janrda çekilmiş diğer filmler için başarılı nitelemesinde bulunabilmek güçtür. Bunun sebebi, ithal filmlerin, bilhassa da eğlence dozu yüksek ve daha ileri teknolojili olan Hint ve Mısır filmlerinin İranlı film seyircisine daha albenili gelmiş olmasıdır. Gerçek şu ki, ülke çapındaki yoksulluk, sinema sanayine uzun vadeli yatırım girişinin yetersizliği ve de yaratıcı ve işbilir film yapımcılarının yokluğu sinema sanayini iflasın eşiğine getirmiştir. Buna bir de toplumun gelenekçi kesimlerinin her türlü modern iletişim araçlarına dönük menfi tutumları ve aleyhte yaygın propagandaları eklenmiştir. Tüm bunlar yetmezmiş gibi, bir de dublaj uygulamasına geçilip, Farsça dublajlı İtalyan filmleri piyasaya girmiştir.

Bu kan kaybettirici krizle baş edebilmek üzere, hâlâ faaliyet halindeki bir avuç yapımcı, döneme adlarını vermiş olan "lümpen-kabare" filmlerin bir kolu olan *film farsi* türünde filmler yapmaya yönelmişlerdir. Mısır ve Hindistan'dan ithal yarı-müzikal filmlerin popülaritesini gören bu film yapımcıları, dansöz kadınların cinsel cazibesiyle birlikte filmlerine çeşni olsun diye kabare dünyasının şarkılı danslı görüntülerini ödünç almışlardır.

Toplumun sanatsal beğenisinin gelişimine ve kadının rolü ve statüsüne dair algılamalarına zarar vermiş olmalarına rağmen, bu türden filmler yapımcılarına o denli büyük paralar kazandırmışlardır ki, uzun yıllar İran sinema sanayinde başka hiçbir türde üretim gerçekleşmemiştir. Geleneksel kültür pratiklerinin cinsel açlığa mahkûm ettiği erkekler bu tür filmlerin sadık seyircileri olmuşlardır. Başarının reçetesi son derece basittir: bahis konusu –cinsel açlık içindeki– seyirci kitlesinin göz zevkine hitap edecek güzellikte birkaç genç kadının belli belirsiz simaları, yanlarında da belli bir toplumsal sınıfı temsil etmeyip, filmlerin müptelası beş parasız gençlerin idealindeki maço erkek kahramanlar.

Önemli olan nokta, dönemin film yapımcılarının kadınların toplumsal statülerini ihmal etmek, hatta zarara uğratmak pahasına ceplerini doldurmuş olmalarıdır. Gariban seyirci tatmin olsun diye kadınların bayağı ve tuhaf bir biçimde vücutlarını teşhir ederken resmedilmesi film yapımcılığını kârlı bir sektöre dönüştürmüş olsa dahi, İran kadınının toplumsal hayat gerçekliğiyle uzaktan yakından bir ilişkisi olmamıştır. 1960'lı yıllara rastlayan bu furyada, *Dansöz, Koket, Mahçup Kadın* gibi üç aşağı beş yukarı aynı içerikli filmler gösterilmiştir. İlerlemenin yegâne ölçütleri daha fazla çıplaklığa ve ne bir sanatsal değeri ne de filmin öyküsüyle bir alakası olmayan kaba saba seks sahnelerine yer verilmesi olmuştur. Özcesi, İran sinema sanayi, paha biçilmez bir eğlence aracı olarak toplumun kültürel vasıflarının ve sanatsal beğenisinin artmasına katkı sunacağı yerde, erkeklerin bastırılmış cinsel arzularının tatmin edildiği bir alana dönüşmüştür.

Böylece, "iffetsiz taş bebekler" İran kadınının yegâne sinematik tasviri olarak beyaz perdeye egemen olmuştur. Sinemada gerçek kadından –gerçek erkekten de tabii– eser kalmamıştır. İran filmleri, hiçbir estetik duyguya hitap etmeyen, en bayağı cinsinden fantezilerle dolup taşmıştır. Bu kaba zevksizlik gösterisinde geleneksel toplumsal rollerinden silkinip daha üst basamaklara tırmanma çabasındaki İran kadınının büyük çoğunluğunun kurban edilmesi kimsenin umurunda olmamıştır. Bunun üzerine kadınlar da, çaresizlik içinde, gerçek hayat mücadelelerini bir nebze de olsa gözler önüne serebilecek, halihazırda hayata geçmekte olan değişimlere ışık tutabilecek ve toplumun gelenekçi kesimlerinin gelecek değişim dalgalarına hazırlanmasına yardımcı olabilecek kitle medyasına bel bağlamışlardır.

Kadınların sinematik popülarite uğruna kurban edilmelerinin ikinci aşaması daha da acıklı bir hikâyedir. Bu sefer bıçak entelektüellerin ve sözde ilerici film yapımcılarının elindedir. 1960'ların sonlarına doğru, Mesut Kimiyayi'nin *Keyzar*'ının (1969) gösterimi ilerici film yapımcılığının yolunun İran'a düştüğünün habercisi olmuştur. Filmin olay örgüsü son derece basittir: eşkıyanın teki bir kız çocuğunun bekâretini bozar ve kızın önünde intihardan başka

seçenek yoktur. Büyük erkek kardeşi ailenin şerefini temizlemeye kalkışsa da öldürülür. Tek taraflı bir kan davası başlar. Kuzistan'da işiyle meşgul, kendi halinde bir hayat sürmekte olan küçük erkek kardeş Keyzar çıkagelir ve ailesini mahşerî bir felaketle karşı karşıya bulur: aile şerefini yitirmiş, içlerinden birisi ailenin şerefini kurtarayım derken öldürülmüştür. Keyzar'ın alınlarına çalınan bu kara lekeyi kanla temizleme vazifesini üstlenmekten başka seçeneği yoktur. Belinde bir bıçak, çokça da cesaret ve kurnazlıkla –belki de hikâyenin en heyecanlı bölümü– yalnızca asıl cinayetin failini değil, akrabalarından ve yardakçılarından bir grubu da hiç ummadıkları mekânlarda bıçaklayarak öldürmeyi başarır. Muhtemelen dönemin rejim karşıtı hissiyatına tercüman olarak, kahramanımız kendisini tutuklamaya gelen polislere mukavemet ederken öldürülürken, polis, bakire kızlara tecavüz edenlerden öç alarak adaleti kendi eliyle yerine getirmeye kalkışmış bir kimseye göz yummayı reddeden bir adalet ve asayiş yapısının mümessili olarak resmedilmiştir. Filmde epey bir kadın oyuncuya yer verilmişse de, hikâye onlarsız da anlatılabilecek bir türdedir. İçlerinden Keyzar'ın annesi edilgen, silik bir tip olup, kabareci bir kadınsa erkek kahramanların cinsel arzularını tatminden başka vazifesi olmayan bir tiptir.

Film, İran sinemasının tarihinde bir dönüm noktasıdır. Genç entelijansiyayı *film farsi* geleneğiyle tanıştırmak suretiyle, bu türden filmlere mecmuaların eleştiri sayfalarının kapılarını açmıştır. Bu aşamayı önemli kılan bir diğer etmense, sinema seyircilerine son tahlilde hayal kırıklığı, gerileme ve inzivadan ibaret bir başka İran kadını imajı sunmasıdır. Entelektüel bir seyirci kitlesine hitap etme çabasıyla, Yeni Dalga filmleri, bayağılığa karşı bir duruş takınırken, sinsice bir kültürel ayak oyunuyla, kabare sahnesindeki kadını aldığı gibi tavanarasına hapsetmiştir.

Dönemin sosyo-politik hadiselerine ne yorum getirilirse getirilsin, 30 veya 40 yıl öncesinde toplum içerisinde boy gösterme cüretinde bulunmuş bir avuç eğitimli kadının izinden, sayıları giderek artan kendilerinden daha genç yaşta ve aynı toplumsal statüyü elde etmeye kararlı olan –bir kısmı gelenekçi çevrelerden– kadınlar gelmiştir. Bu kadınlar daha yüksek seviyede eğitim almak ve emek

piyasasında yer almanın yanı sıra, ordu ve üst düzey politik ve idari karar alma makamları gibi erkeklerin geleneksel mevziilerine de kabul edilme talebinde olmuşlardır. *Keyzar*-sonrası dönemin önde gelen film yapımcıları, miadı dolmuş ve gerici geleneklerin prangasından kurtulmak için mücadele eden bu kadınları tamamen yok saymış; uzunca bir geri adımla İran kadınını 20-30 yıl önceki koşullara geri döndürmüşlerdir.

Böylesi koşullarda ve İran'ın yerli kültürel unsurlarını "ithal-Batılı" değerlere karşı müdafaa etme bahanesiyle film yapımcıları, içi boşalmış ve hafızalardan silinmeye yüz tutmuş geçmişin gelenek göreneklerini baştacı eder olmuşlardır. Ne yazık ki, hâkim siyasi atmosferden ötürü İran entelektüelleri de egemen rejimin savunduğu değerlere karşı bir muhalefet diye bu kültürel sahtekârlığa göz yummuşlardır.

Genel konuşacak olursak, –*Keyzar*'ın iyi bir örnek teşkil ettiği– dönemin filmlerinde "iyi kadın", hayatta tek kaygısı bıçağına davranıp, yakını kadınların şerefini ve bekâretini müdafaa için kavgalara tutuşan erkek efendisini evinde rahat ettirmek olan, geleneksel kıyafetler içerisinde geri planda kalan kimliksiz itaatkâr karı ya da bu role hazırlanan bakire kız çocuktur. Bu "iyi kadınlar", bugün İran sinemasının ve TV ekranlarının alışılagelmiş unsurları olan "iffetli taş bebekler"in kaba birer prototipidirler. İroniktir, ilk eskizleri ilerici İran sinemasının ürünüdür.

Kabare sahnesindeki kadın rolü hâlâ popüler olmasına popülerdir, ama ilerici film yapımcıları bu rolün karşısına, ömründe efendileri tarafından kutsal topraklara götürülmekten daha büyük bir arzusu olmayan, oğullarının himayesi altındaki yaşlı ana gibi ciddi bir rakip koymuşlardır. İyi kadınlar erkeklere sorgusuz sualsiz itaat ederler, çünkü en nihayetinde erkekler kadınlardan daha akıllıdır. Aksi mümkün müdür? –iyi kadınlar, ancak erkeklerin başa çıkabilecekleri bir dünyanın pisliği üzerlerine bulaşmasın diye evin korunaklığından asla dışarı çıkmazlar.

Bu iyi kadınlar kabul edilebilir normları ortaya koymuşlardır –başka türlü kadınlarsa fitne fesat kaynağı sayılmıştır. Başka türlü kadınlar, bir kaçakçı çetesinin lideri ya da zalim bir toprak ağası-

nın veya aşiret reisinin karısı ya da saf köylü erkeklerinin ayartıcısı olarak sıralanabilir. Doğrusu, ticari sinema bu yeni kadın kavramını taklitte gecikmediği gibi, fonu cinsellikle süsleyerek hafifmeşrep kadın imajını ortaya çıkarmıştır. Hiç kuşku yok ki, yozluğun ve ahlaksızlığın timsali kadın imajı ileriki süreçte yaşanacak politik gelişmelerde kendisini dışavurmak üzere ta o günlerde toplumun bilinçaltına kazınmıştır. Unutulmamalıdır ki, her ne kadar 1970'lerin sonlarında devrimci mücadele saflarına katılan bir yığın kadın Pehlevi rejimine karşı muhaliflikl erini dışavurmanın taktik bir yolu olarak başörtüsü takmış, aralarında peçeye bürünenler dahi olmuşsa da, toplumsal hak biçiminde elde etmiş oldukları kıt kanaat kazanımları yitirmeye hiç mi hiç niyetleri olmamıştır. Devrimci yoldaşlarının birçoğu gibi onlar da, Batı tarzı giyinen kadınların akılsız ve riyakâr ekran prototiplerinin taraftarı olmaktan öteye gidemeyeceklerinin pekâlâ farkında olmuşlardır.

İran sinema sanayindeki gelişimin bu safhasını, tiyatrodan sinemaya geçiş yapmış yönetmenlerin birkaç önemli yapıtına değinmeksizin geçmek yanlış olacaktır. 1970'lerin ortasından itibaren gösterime girmeye başlamış olan bu filmler kadının toplum içerisindeki varlığı meselesine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış olmalarına karşın kamuoyunu yeni bir perspektifle tanıştırıp, kabul ettirebilmek için iş işten geçmiştir. Devrim sathı mailine girilmiş olup, Beyzayi'nin *Karga*'sı (1977) ve *Tara'nın Şarkısı* (1978) gibi filmler asla sinema seyircisiyle buluşamamıştır. *Tara'nın Şarkısı*'nda dul bir kadın koca bir köye rehberlik edecek güce sahipken, *Karga*'nın kadın kahramanı sakat çocukların okuduğu bir okulda ders veren ve kişiliğiyle etrafındaki erkekleri gölgede bırakan bir öğretmendir. Ama bu film türünün en meşhuru diyebileceğimiz örneği, bir okul öğretmeniyle bir kasabın aynı kız uğruna rekabetinin resmedildiği Beyzayi'nin *Sağanak*'ıdır. Kız normal bir hayat süren ve taliplerinden birini seçme hakkına sahip normal bir insandır. Kasabın tutkusundaki şiddete, buna karşılık öğretmenin çekingen yaklaşımına rağmen, seyirci her iki karakterin de özünde birbirinin aynı, normal insanlara özgü hislere sahip olduklarını keşfetmektedir.

Devrim sürecine değin, İran sineması yalnızca iffetli ve iffetsiz taş bebeklere varlık şansı tanımıştır. Devrim'in zaferiyle birlikte, İran sinema sanayinin muhtevasında herhangi bir değişimin gerçekleşeceğinden ümidini kesmiş pek çoklarında –ve bayağı sanatsal değerinden ötürü İran sinemasından uzak duran çok sayıda tiyatro oyuncusunda– İran sinema sanayindeki bayağılıkların kökü kazınarak ortamın gerçek sanat eserlerine duyarlı hale gelebileceği ve en önemlisi yine bu sayede beyaz perdeye gerçekçi bir İran kadını portresi yansıyabileceği umudu yeşermiştir. Bilhassa yabancı filmler üzerindeki ağır ithalat kısıtlamaları, yerli filmciliğin büyümesinin önünü alabildiğine açmıştır. Ancak çok geçmeden devrim öncesi ilerici sinemanın marifeti iffetli taş bebek fikrinin öyle kolay kolay sahneyi terk etmeyeceği anlaşılmıştır; yaygın biçimde kullanılan donuk kadın imajı devrim sonrası sinemada da varlığını sürdürmüştür.

Nitekim, bayağı film yapımcılarının üretimlerinin yanı sıra, başka pek çok alanda olduğu gibi film sektöründe de eski rejimin tüm günahları asıl kurban kendileri olduğuna bakılmaksızın kadınların omuzlarına yüklenmiştir. Kadınlar da bunun cezasını tası tarağı toplayıp evlerinin mutfağına sürgün giderek çekmişlerdir.

Devrim sonrası filmlerde gözüken kadınlar, semaverin dibinde oturup, emrettiklerinde babalarını, kocalarını, oğullarını doyurmak, evin diğer işlerini çekip çevirmekten başka işleri olmayan vasıfsız varlıklardır. Üstelik yerli sinema sanayinin iflasın eşiğine geldiği ve parazitçesine hükümetin para yardımlarıyla yaşamını sürdürdüğü devrimin ilk yıllarında beyaz perdeden tamamen silinmişlerken, bu görünürlük kadınlar için bir ayrıcalık olmuştur. Aynı süreçte, hükümetin maddi desteğindeki TV yoluna iffetli taş bebekler diyetiyle devam etmiş, hatta bu türü geliştirmiştir. TV filmlerindeki kadınlar kendi kimliklerinden yalıtık karakterler olup, yalnızca geleneksel yas tutma törenlerinde ya da uzun süre yüksek apartman bloklarının altında gömülü kalmış açık göletlerin kenarında bulaşık yıkarken filme alınmışlardır. Bu nevi filmlerin asıl dikkat çekici unsuru, geniş bir ailenin tüm fertlerinin aile reisinin akıl hocalığında devasa bir masa örtüsü etrafına toplandı-

ğı, geniş mi geniş –koleksiyoncu elinden çıkma sayılabilecek antikalarla dolu– eski moda odalardır. 1980'lerin televizyon filmlerinde kadınların işten dönerken, kalemle yazı yazarken ya da bir büroda veya fabrikada çalışırken gözüktüğü sahneler bir elin parmaklarını geçmemiştir. Karşı çıkmak şöyle dursun, kadının kocasının kararından şüphe etmesi dahi söz konusu olmamıştır. Kadınlar, iffetli taş bebekler rolünde kariyerlerinin zirvesine erişmişlerdir.

Savaş dönemi sinema sanayi de hibelerde ve kaynak tahsislerinde azalmayla karşı karşıya kalmıştır. Sinemadan TV'ye taşınmış aktrislerin hemen hepsi kocalarını ve oğullarını huşu gözyaşlarıyla cepheye uğurlayan kadınları oynamışlardır. TV ekranı, yeniliğin veya farklılığın nadiren görüldüğü bu nevi filmlerin tekeli altına girmiştir. Elbette kadınlar için birkaç farklı rol daha kenarda tutulmuştur: Devrim muhalifi ya da yabancılarla karanlık ilişkiler içerisinde imansız, hain aşüfteler. Din ve devrim inancından yoksun olduklarının bir göstergesi olarak, bu tip kadınlar daha gevşek bir tesettür içerisinde filme alınmışlardır; devrim öncesi dönemin kötü kadın tiplerinin halefleri olmuşlardır demek de mümkündür. Bunlardan başka, akillikleri, asillikleri ve mütevazilikleriyle sevgiye layık erkeklerine hayatı zindan etmekten başka işleri olmayan bencil, mantıksız, küstah, vesveseli ve kıskanç kadın tiplerine büründükleri de olmuştur. Çoğu zaman bu tip kadınlar bile erkeklerin tavsiyelerine kulak verip, tövbe ederek günahlarından arınmış iffetli kadınlara dönüşüvermişlerdir.

Dönemin filmlerinde "iyi kadınlar" istisnasız çarşaf giyerken, "kötüler"e ise daha normal biçimde pardösü (*ru-puş*) ve başörtüsü (*ruseri*) giydirilmiştir. Bu, bir kez daha, bu imajın aksine hem de İslami giyim kaidelerini ihlal etmeksizin ne giyeceğine kendi başına karar verebilme özgürlüğü isteğini dışavuran kadınları hedef alan tesirli bir teşhir silahı görevi görmüştür. İyi kadın, sonunun ne olacağına dair bir tek soru sormaksızın erkek büyükleri için her şeyini feda etmeye hazır, itaatkâr, cefakâr, mutfağa bağlı bir varlıktır. Evinin içinde ve dışında erkeklerine emrine amadedir ve verilen emri bir denileni iki etmeden, harfiyen yerine getirmektedir.

1988'de *Behram Beyzayi'nin Eserlerinde Kadın İmgesi*'ni[265] yayımladığım vakit, gün gelip de İran sinema sanayinde kadın imgesinin hararetli ve bir o kadar da çarpıcı bir toplumsal tartışmanın konusu ve İranlı film yapımcılarının eserlerini değerlendirmenin kıstası haline geleceğini asla öngörmüş değildim. Bu kitabı yalnızca görsel medyada kadının aşağılanmasına yönelik şahsi tepkimi ortaya koymak adına kaleme almıştım. Sansür kurumunca alıkonulan kitaba Irak'la savaş sona erene dek basım lisansı verilmemiştir. Savaşın sonu İran sinema sanayinde de bir yön değişikliğine işaret etmiştir. Çok geçmeden, Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı*'sı (1988) ve *Belki Başka Zaman*'ı (1988) gibi devrim öncesinin saygın yönetmenlerine ait bir dizi kaliteli film gösterime girmiştir. Eleştirmenlerin bu filmler üzerine yapmış oldukları tahliller, naçizane kitabımda dikişlerinin patlaması yakın ne denli acılı bir yaraya parmak bastığımı göstermiştir.

Savaş sona erip de, ülke siyasetinde açıklık rüzgârları esmeye başlayınca, tepelerinde bombalar, roketler patlayıp, sevdikleri bir bir şehit düşerken ekonomik baskılara ve kısıntılara göğüs germiş, erkeklerinin yokluğunda eve ekmek getirme rolünü de üstlenmiş kadınların protesto sesleri daha bir gür işitilir olmuştur. Bu esnada, sinema sanayine ilgi duyan kadınlarsa, kamera önündeki yokluklarını kamera arkasına geçerek giderme çabasına girmişlerdir. TV'deki varlıklarını ilk önce yönetmen yardımcısı, tasarımcı, sahne amiri, muhabir ve belgesel yapımcısı gibi rollerle duyurmaya başlamışlardır. Adım adım, onca hakaret ve baskıya rağmen metanetlerini ve azimlerini yitirmeden, kapıları üzerlerine sürgülü ve erkeklerin hâkimiyetindeki sinema sanayi kalesinin burçlarına tırmanmayı bilmişlerdir.

1980'lerin sonları ve 1990'ların başları itibariyle, bir grup İranlı kadın film yapımcısının filmleri uluslararası eleştirmenler arasında merakla karışık bir hayranlık uyandırmıştır. Başlatılmış, ama bir sonuca varmadan bırakılmış olan İran sinemasında kadın

265 Şehla Lahici, *Sima-yi Zen der Eser-i Behram Beyzayi, Film-saz ve Filmname-nevis*, Tehran: Rovşengeran, 1367/1988.

imgesi konulu tartışmaya daha geniş bir perspektifle kaldığı yerden devam edilmiştir. Kadın film yapımcıları, İran sinemasındaki gerçekdışı kadın imgesine dönük itirazlarını kendi başlarına çektikleri filmlerle dışavurmayı tercih etmişlerdir. Bahis konusu film yapımcıları, mesleki maharetlerine güvenleri tam, kadınların geleceğine dair sağlam bir vizyona sahip kadınlardır. Eserlerinde, kabul edilebilir bir filmin yapımını mucizelere bırakan tüm kısıtlamalara, yasaklamalara ve talimatlara karşın, daha güzel ve kadınları daha gerçekçi bir biçimde sunan filmler çekmenin mümkün olduğu ispatlanmıştır.

Bu yaklaşımın uluslararası ölçekte kabul görmesi, en nihayet erkek meslektaşlarının da kendi eserleri olan filmleri yeni baştan elden geçirmeye mecbur etmiştir. *Sara* (Daryuş Mehrcuyi, 1992) ve *Zinat* (İbrahim Muhtari, 1994) gibi filmler, İranlı film yapımcıları camiasının İran toplumunun gerçekliğinin kabullenilmesi ihtiyacına onay verdiğini göstermiştir. Sara, kocası parasal sorunlarının üstesinden gelemediği vakit eli kolu bağlı oturmayı reddeden bir kadındır. Zinat, ücra bir köyde bir yandan yaşam koşullarının güçlükleriyle yüzleşen, bir yandan da yöre insanının tıbbi ihtiyaçlarıyla bir kadının ilgilenmesinden yana tepkilerine göğüs geren bir sağlık çalışanıdır. Dişiyle tırnağıyla köylülerin itimadını kazandığı gibi, yerel meclise de seçilir.

Bugüne geldiğimizde, İran sineması, uluslararası kabul görürlük seviyesine yükselmiş ve kadınlara karşı devrim öncesine nazaran fersah fersah ilerici bir tutuma sahip farklı bir yaklaşım benimsemiş bulunmaktadır. Yeni yaklaşım, kadınlara toplum içindeki konumlarının tasvirlerini sorgulama olanağı tanımaktadır. Rahşan Beni-İtimad'ın *Nergis*'i (1992), *Mavi Başörtüsü* (1994), *Mayıs Kadını* (1998) ve Tehmine Milani'nin *İki Kadın*'ı (1999) bu meydan okumanın işaretleridir. *Nergis*'te aynı adama aşık olan iki kadın bu sorunu kendi başlarına çözmek durumunda kalırlar. *Mavi Başörtüsü*, çarpıcı kişiliğiyle patronunun dikkatini çeken bir kadın işçiyi konu almaktadır. *Mayıs Kadını*, çalışan –film yönetmeni– bir kadının oğlu için kendi hayatından vazgeçmek ile yeniden evlenme arzusu arasında yaptığı seçimi anlatılmaktadır. *İki Kadın*'da kadının değiş-



Rahşan Beni-İtimad'ın *Mavi Başörtüsü*.

mez kaderi sayılan evlilik miti sorgulanırken, kötü bir evliliğin bir kadının hayatını nasıl mahvedebileceği gözler önüne serilmektedir. Şimdi bunları Mehrcuyi'nin *Leyla*'sı (1997) ve İreç Kadiri'nin *Tutya*'sı (1998) ile karşılaştıralım. *Leyla*'da evli fakat çocuğu olmayan bir kadın, muhtemelen kendi durumunda olan her iyi kadından beklenileni yerine getirmek üzere kocasıyla evlenmesi için doğurgan bir kadın bulur ve karşılığında bir takdir notu alır. *Tutya*'daysa olay örgüsü daha karmaşıktır: çalışan bir kadın olan kahramanımız işinden ayrılmayı reddedip –gelenekçilerin ağzıyla– kaçınılmaz olarak kocasının hizmetinde ev kadınlığı ve annelik vazifelerini ihmal eder; bu yüzden de hem kendisinin hem de kocasının sonunu hazırlamış olur. Hikâyenin verdiği ahlak dersiyse bir o kadar açıktır: kadın evinde oturmalı ve dışarıdaki dünyanın kuytu köşelerinde pusuya yatmış bekleyen kötülüklerle uğraşmayı erkeğe bırakmalıdır.

Bugün İran, sivil toplum, kültür ve sanat alanlarında önemli değişikliklerin eşiğindedir. Kadınlar –asırlar, hatta bin yıllar boyu "ikinci sınıf" yaratık olarak aşağılandıktan, zincire vurulup köleliğe

mahkûm edildikten sonra– varlıklarını dosta düşmana ilân etmek üzere hapsolundukları kabuğu kırmakta. 50 yıldır kadınlara varlığıyla yokluğu birmişçesine muamele etmiş olan İran sinema sanayi, kadınları ve varlıklarını daha gerçekçi resmedebilmek üzere kendini iffetli ve iffetsiz taş bebekler nosyonlarından ayıklamakta.

İranlı kadının giyimi kuşamı kamera önünde ve arkasındaki varlığına mani olamaz, olmamalıdır da. Başörtüsü insanın kimliğinin de örtüsü haline getirilmemelidir. Kadınların sinema sektöründeki varlıkları tarihin veya dinin uydurmalarıyla, ya da çağın gerçekleri bahane edilerek önüne geçilemeyecek mantıki bir zorunluluktur.

12
ÇAĞDAŞ İRAN SİNEMASINDA ÇOCUKLAR: BİZ ÇOCUKKEN

Hamid Rıza Sadr

Devrim gibi, ABD büyükelçiliğinin işgali gibi, Irak savaşı gibi, İran'ın 1980'ler ve 1990'lar boyunca içinden geçmiş olduğu önemli sosyo-politik hadiseler aynı dönemin İran sinemasına da radikal biçimde damgalarını vurmuşlardır. En büyük tesir, İran sinemasının gelişim mecrası ve İslami kaideler, Batı karşıtı tutumlar ve propagandif amaçlar bağlamında ne tür filmlerin çekileceği üzerine olmuştur. Yine bu hadiselerden ötürü, İranlıların büyük çoğunluğu yabancılarla doğrudan iletişimden yalıtılmış durumdadır. İran hükümetiyle Batılı iktidarlar arasındaki politik mücadele içerisinde, sıradan İranlılar insanlıktan nasiplerini almamış, kaba, zalim ve yabanıl kimseler olarak görülmüşlerdir. Bu süreçte farklı bir İran tablosu aksettirme çabasında olan yegâne araç sinema olmuştur.

Beyaz perdede erkek veya kadın kahraman yaratmanın bilinçli bir önşartı toplumsal klişelerin mevcudiyetidir. İran'daki yeni dönem beraberinde farklı klişeler getirmiş ve model alınmak üzere yeni bir karakterler dizisi ortaya koymuştur; bu karakterlerin bir kısmı çocuklar vasıtasıyla resmedilmişlerdir. İran sinemasında ço-

cukların temsilinin esasen aile yapıları ve melodram kaidelerince şekillenmiş olan uzun ve karmaşık bir geçmişinin olduğu apaçık ortadadır. Bu bölümde, devrim sonrasının altın yıllarında beyaz perdedeki çocuk mefhumunun önemi üzerinde duracağım. Bu yıllar boyunca İran sinemasında çocukların tasvirinin izini sürerek kimi kilit imgeleri ve gizli saklı veçheleri analiz etmeye çalışacağım.

Hangi Karakter, Hangi Gerçeklik?

İranlılara İranlı karakterinin veya millî karakterin gerçekten ne olduğu sorulacak olursa, işitilecek yanıtlar da türlü çeşitli olacaktır. İran filmlerini izlediğim vakitler kendi kendime "Millî karakterimiz bu mudur?" diye sormadan edemiyorum. Örneğin sebatkârlık ve vefakârlık bizim ayırt edici unsurlarımızdan mıdır? Eğer öyleyse, sebatkârlık zaman zaman normdan şaşmayı getireceğinden, millî karakterin abecesine ters düşmeyecek midir? İhlaline göz yumulamayacak İranlı değerlerin hepsinin tek tek sıralandığı bir liste çıkartılabilir.

İran filmlerinde çocuklara kadın ve erkeğin görkemli yaratımları, bazen de herkesin ikinci benliği rolleri verilmiştir. Son yirmi yıla baktığımızdaysa neredeyse dünya medyasında çıkan İran haberlerinin parodilerine dönmüşlerdir. İran sineması, diğer medya araçlarındakinden daha medeni bir yaşam tarzı sunmakla özdeşleştirilmiştir. Bir avuç yönetmen İran sinemasını ve dış dünyanın İran'a bakışını değiştirivermiştir. Uluslararası film festivallerinden yeni bir dalga övgüsü gelmiştir. Takipçileri ticari kaygı taşımayan yeni bir biçim ve vizyon sahibi filmlere meyilli olmuşlardır.

Devrim sonrası İran sinemasında çocukların neden ön plana çıktığını kavrayabilmek için bu sinemanın en önemli unsurlarından birkaçını anımsamakta fayda vardır. Ana unsurlar arasında devrim öncesinin aktör ve aktrislerinin çoğunluğunun mesleği bırakmaları, ve seksin, şarkı söylemenin ve dansın yasaklanması sıralanabilir. Buna göre, İran filmleri bu düzenleme ve kısıtlamalara hayret verici bir biçimde riayet ederken, toplumsal gerçekliği ak-

settirmekten de geri adım atmış değildirler. Gerçeklik en elverişli zamanlarda dahi akışkan bir kavram olup, onu kavrayışımız da az çok öznellik taşımaktadır. Buna verilecek en iyi örnek Abbas Kiyarüstemi'nin sinematik gerçekçiliğidir –filmlerinde gerçekliği sunumu ve seyircilerine bu gerçekliği yorumlama olanağı tanıması.

Filmleri İran dışında gösterilen İranlı yönetmenler –Kiyarüstemi ve Emir Nadiri gibi ustalar ve Muhsin-Semire Mahmelbaf gibi yeni isimler– teoride gerçekçilik akımına bağlı iseler de, sundukları gerçeklik hiç de katıksız bir biçimde ortaya konmuş değildir. Bu durum, kısmen yeni film yapımcılığı düzenlemelerinin süzgecinden geçirilmiş olmasından, zaman zaman eğitsel bir araç olarak kullanılmış olmasından, zaman zaman da yönetmenin bir sanat olarak sinemayı geliştirme arzusundan kaynaklanmıştır.

İlaveten, bahis konusu filmler konu başlıklarının çağdaşlığı ve güncelliğiyle, alt sınıftan hayatlar üzerine odaklanmaları ve kıyıda köşede kalmış aktörlere ve hatta adı sanı duyulmadık oyunculuk mesleğinden olmayan kimselere şans tanımaları bakımından dönemin yerli ticari yapımlarını gölgede bırakmışlardır. Buna karşılık, İran sinemasında tuhaf bir çelişki gözlerden kaçmamaktadır. Bir yandan gerçek hayattan tam manasıyla bir kopuş sergilerken, bir yandan da Tıpkı Rahşan Beni-İtimad'ın *Mayıs Kadını* (1998), Semire Mahmelbaf'ın *Elma*'sı (1998) veya Kiyarüstemi'nin *Hayat Devam Ediyor*'u (1991) gibi çağdaş İran'ın tuhaf gerçekliğini olduğu gibi beyaz perdeye aksettirmektedir.

Eski Bir Gelenek

1980'li yıllar çocukları konu alan çok sayıda ilgi çekici filmin gösterime girdiği bir dönemdir; içlerinden *Pixote, En Zayıfın Yaşam Savaşı* (Hector Babenco, 1981), *Selam Bombay!* (Mira Nair, 1988), *Fatih Pelle* (Bille August, 1988), *Kahraman Toto* (Jaco Van Dormael, 1991), *Ponette* (Jacques Doillon, 1997), *Tito ve Ben* (Goran Markovic, 1992), *Sarayın Sıskunları* (Müfide Tlatli, 1994) gibi uluslararası başarı elde edenler çıkmıştır. Buna karşılık, çocuklar bu tarihten önce de filmlerde boy göstermişlerdir; çocukları hem seyirci, hem

de konu olarak temel almış film yapımcılığı kökeni 1960 sonlarına dayanan eşsiz bir gelenektir. Bir hükümet teşkilatı olan Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi, film yapma ve kitap yayınlama amaçlı olarak 1969'da kurulmuştur. Kısa film ve animasyon yapımcısı olarak yola çıkan Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi'nin bünyesinde az sayıda yönetmen ve animasyon ustası bulunmasına karşın, kısa vadede ticari İran filmlerininkilere kıyasla göz alıcı sonuçlar elde etmiştir. 1969'da çektiği yedi filmin arasında, evine giden yolda başıboş bir köpeği atlatması gereken bir oğlan çocuğunun hikâyesinin anlatıldığı Kiyarüstemi'nin 11 dakikalık *Ekmek ve Patika*'sı da yer almıştır. Kiyarüstemi'nin çocuklarla yolculuğunun ilk adımı olan bu düşük tempolu kısa film, hem belgesel hem de alt-tür kalıplarından beslenmiş deneysel bir çalışmadır. Aynı yıl Behram Beyzayi de, Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi için, penceresinin altında top oynayan çocuklardan rahatsız olan yaşlı bir adamın onlarla uzlaşmak zorunda kalmasını anlattığı 28 dakikalık *Bıyık Amca* (1969) adlı bir film çekmiştir.

Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi, kuruluşundan beri kendisini karakterize eden hızlı ve istikrarlı büyümeyi 1970'ler boyunca sürdürerek, önde gelen çocuk film yapımcılarından biri olarak kurumsallaşmıştır. Yılda yedi ilâ on filmle, bugüne değin 60 kadar filme imza atmış olan Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi, özellikle animasyon dalında pek çok festivalden ödülle ayrılmıştır.

Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi filmlerini sıradan sinema seyircisiyle buluşturmak için asla ciddi bir çabada bulunmaması itibariyle elit odaklı olmakla ve entelektüelizmle eleştirilmiştir. Filmlerinin sinema salonlarında gösterilmesi Devrim sonrasını bulmuştur. Buradan yola çıkılarak, 1960'ların ve 1970'lerin stüdyo sisteminin âdetlerinden ve yapım değerlerinden radikal bir kopuş yaşadığı söylenebilir. Mekan çekimi ve mevcut ışık kullanılarak stüdyo yapımı kurgu filmlerden ziyade belgesele yakın daha doğal görüntüler elde edilmiştir.

Devrim sonrasında mali problemler içine girmesine karşın, Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi, küçük çapta da olsa faaliyetlerini sürdürmüştür. 1980'lerde gerçekçi olmayı veya toplum-

sal problemleri öne çıkaran ve çocukların ikilemlerini temel alan, aralarında Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?*'si (1987) ve *Ev Ödevi* (1988) ile Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı*'sı (1988) gibi çağdaş İran sinemasının klasiklerinin de yer aldığı birkaç uzun metrajlı film çekmiştir.

Bu film yapımcılığı akımı –meslekten gelmeyen oyuncularla siradan hayata göz atmak– Kiyarüstemi'nin İran dışındaki büyük başarısından güç almışsa da, İran sinemasındaki ana kaynağı Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi modelleri olmuştur. İbrahim Firuzeş'in Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi için çektiği *Anahtar* (1987) adlı film uluslararası festivallerde en büyük başarıya ulaşmış filmlerden biri olmuştur. Annesi alışverişe çıkan dört yaşında bir oğlan çocuğu kundaktaki kardeşine göz kulak olmak durumundadır. Tüm hareket çocuğun ana kapının anahtarını bulma çabasıdır –kamera asla ev dışına çıkmamaktadır. Film basit gibi gözükse de, her bir olay ve durum İran toplumunda mevcut bir bulmacanın parçaları olarak filme katılmıştır. Firuzeş, 12 yaşında bir çiftçi çocuğunun terk edilmiş bir arazide bostancılık yaparak annesine yardım etmeye karar vermesini anlattığı en son filmine belirtici bir ad olan *Küçük Adam*'ı (1997) koymuştur. Muhammed Ali Talibi'nin *Çizme*'si (1993) de benzer temalı bir diğer Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi yapımıdır: fabrika işçisi olan bir anne küçük kızını yaralı bir oğlu olan bir arkadaşına bırakır. İki çocuk iyi geçinemeseler de arkadaş olmanın bir yolunu bulurlar.

Farklı Bakış Açıları

1980'lerin başından itibaren, temaların yeni bir dünyayla karşı karşıya olan genç bir neslin gözüyle irdelendiği farklı bir gerçekçilik kavrayışına geri dönüşle karşılaşmaktayız. Yeni bir dönem olması itibariyle, film yapımcıları da İran'da çağdaş yaşamın farklı veçhelerini ele almak durumunda kalmışlardır. Çoğu yönetmen, gerçek mekânlarda geçen düşük bütçeli yapımları tercih eder olmuşlardır. Köy yaşamını konu eden kısa öykülerle olsun, bazen de kameraların büyük şehir sokaklarına çevrilmesiyle olsun, çocuk tasvirleri

yavaş yavaş İran sinemasına ağırlığını koymaya başlamıştır. Bunlar, İran'ın geride kalan yirmi sene içerisinde geçirmiş olduğu tarihi değişimleri, bilhassa da İran halkının yaşantısına etkisi üzerinden beyaz perdeye aksettirmişlerdir.

Filmlerde çocukların oynatılması İran sinemasının gelişimini ve İranlıları beyaz perdeye aksettirmede, yorumlamada, ve hepsinden önemlisi temsil etmedeki rolünü pekiştirmiştir. İran filmlerinin ayırt edici unsurlarından birisi de, sembolik açıdan somut, görünürde soyut fikirleri gerçekçi bir biçimde beyaz perdeye aksettirmede masum ve çalışkan çocukları kullanmasıdır. Irak'la süren sekiz yıllık savaş değilse de, İran savaş filmlerindeki çocuklar –evlerinden uzakta, ucu bucağı belirsiz bir yola düzülmüşken kameraya keskin gözlerle bakan cezbedici, idealleştirilmiş masum suratlar– İran dışında yaşayanların zihinlerinde yer etmiş olmalıdır. Zaman zaman, bu yüzler, politikacıların parsellediği bir dünyada yitirilmiş masumiyetin timsalleri yorumlarına konu olmuştur.

1980'lerin başlarında uluslararası festivallerin kapılarını açmış olduğu ilk İran filmi –dogmalara yer vermemiş olması itibariyle– canını kurtarmak için kaçış halindeki evsiz barksız küçük bir oğlan çocuğunun hikâyesini anlatan Emir Nadiri'nin *Koşucu*'sudur (1986). Nadiri'nin *Su, Rüzgâr, Toprak*'ında da (1989) genç kahraman doğanın acımasızlıklarıyla savaş halindedir. Kırsal bir yörede küçük bir oğlan çocuğunun okul arkadaşının evini aramasını konu alan ve bu esnada yetişkin karakterlerin tepkilerinin kahramanın gözüyle izlendiği Kiyarüstemi'nin *Dostun Evi Nerede?*'si İran sinemasına ivme kazandırmıştır. *Başu: Küçük Yabancı*'da Beyzayi, genç, evsiz kahramanını savaşın harap ettiği İran'ın güneyinden hiç kimsenin dilini anlamadığı sakin kuzeye göndermiştir. *Yılanın Dişi*'nde (1989) Mesud Kimiyayi, savaşın harabeye çevirdiği memleketinden çıkıp Tahran'a gelen küçük bir oğlan çocuğunun büyük şehrin zorlu yaşamıyla tanışmasını beyaz perdeye aksettirmiştir. Bir kez daha, evsiz barksız bir göçmen yaşam savaşı vermektedir.

Çocuklar inkâr edilemez bir biçimde popüler bir iletişim aracı olan TV ekranına da egemen olmuşlardır. En başarılı İran TV dizilerinden, çalışkan, hayata mizahi bir pencereden bakan yetim bir



Mecid Mecidi'nin *Cennetin Çocukları*.

oğlan çocuğunu konu alan Kiumars Purahmed'in *Macit'in Hikâyesi* (1990) o denli popüler olmuştur ki, Purahmed aynı oyuncu ve karakterle uzun metrajlı filmlere imza atmıştır.

Hiç şaşırtıcı değildir ki, bunların ardından En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday olan ilk İran filmi de *Cennetin Çocukları* (Mecid Mecidi, 1997) olmuştur. Aşina masum çocuklarla tipik bir İran filmi olan *Cennetin Çocukları*'nın namı Hollywood'a dek erişmiştir. Filmde biri kız, biri erkek iki küçük kardeş, biri sabah, biri öğleden sonra olmak üzere okula gitmek için tek bir çift ayakkabıyı paylaşmaktadır. Ailenin yoksulluğu ne denli abartılmışsa, Akademi üyeleri de o denli etkilenmiştir.

Buradan çocukları konu alan İran filmlerinin bir tür olarak kolay bir kategorizasyona imkân verecek sevivede bir üslupsal tutarlılık sergiledikleri sonucuna varılmamalıdır. Filmlerin kendi başlarına sergiledikleri kanıtlar dahi karmaşıktır. Kimisi açıkça mevcut film türleriyle ve popüler eğlence biçimleriyle benzerlik gösterirken, kimisi de daha ziyade "sanat sineması" olarak tasvir edilebilmektedir.

Küçük Sorunlar, Büyük Dünya

Çocukları konu alan filmlerin beraberinde çocukların ve gençliğin yabancılaşması, işsizlik, şiddet ve parçalanmış aileler gibi İran toplumunun yeni veçheleri de beyaz perdeye taşınmaktadır. 1980'lerin filmlerine hâkim olan kahramanlık temaları yerini gündelik yaşantıların ufak tefek problemlerine bırakmış bulunmaktadır. *Beyaz Balon*'da (Cafer Penahi, 1995) kırmızı balık alması için kendisine verilen parayı kaybedince yılmayıp parayı geri almak için kendini bir maceranın içine atan 7 yaşındaki kız İran filmlerindeki çocuk karakterinin mükemmel bir örneğidir. Karşı konulmaz yüzüyle inanılmaz derecede ciddi olmasına karşılık hayli naif bir tiptir; ama yaşıtları gibi, durağanlıktan atılganlığa geçişi gözlerden kaçmamaktadır. Haliyle böylesi bir güce sahip olduğundan habersiz seyirciye kararlılığını aksettirebilmektedir. Bir yıl sonra Cannes Film Festivali'nde ödül kazanmış olan *Beyaz Balon*, ABD'de ve Avrupa'da en büyük gişe başarısı elde eden film olmuştur.

Çocuklar fuzuli işler –genellikle sokaklarda veya kırlarda başıboş gezinme– katarak olay örgüsünü serbestleştirmektedir. Dünyaya çoğunlukla bir çocuğun gözünden bakılmaktadır. Zaman zaman çocukların söylemi kendisini öykünün yetişkin karakterlerine direnmeleri ve karşı koymaları esnasında belli etmektedir. Bu nevi filmlerde aile üzerine çokça odaklanılsa da, aileye toplumun temel taşı veya mutlak sevgi, destek veya ahlak odağı olma vasfı yüklenmemektedir. Aksine, aile bir gerilim ve çatışma yumağı olarak resmedilmektedir. Seyirci, yetişkin karakterlerle bu çalışkan çocukları mukayeseye davet edilmektedir. Çocuklar, büyüklerinin asla sahip olmadıkları raddede bir romantizm ruhu edinmektedirler. Aile büyükleri dillerinden anlamadıkları çocuklarına karşı tam bir kayıtsızlık içindedirler; anne veya babanın görüntüleri sıklıkla çocukların bakış açısından yansımaktadır. Anne-baba fedakârlığının yerini evlat fedakârlığı almıştır. Yaygınlık kazanmış olan bu çalışkan çocuk ve çocuklukla yetişkinliği birbirinden ayıran çizginin silikleşmesi temaları, son yirmi yılda İran toplumunda küçük yaşta yetişkinliğe adım atmış çocukların önemine vurgu yapmaktadır.

İran toplumunun ideolojik köşe taşlarından biri olarak aile, aile sevgisinden anne-baba sevgisine ve memleket sevgisine dek uzanan bir dizi geleneksel değeri vücuda getirmektedir. Bu kavramlar birbirleriyle iç içe geçmiş olup, çocuğu bir bütün olarak toplumun her bir karakteristik özelliğini bünyesinde barındıran bir mikrokozmos olarak görmemiz mümkündür. Hasılat rekortmenlerinden sanat filmlerine dek pek çok İran filminde, aile, rekabetçi, baskıcı ve hiyerarşik ilişkilerin yerleşik değerlerini filmin anlatısına içermek gibi hayati bir işlev görmektedir. İran filmlerinde ailenin varlığı bu değerleri meşrulaştırmakta ve doğallaştırmaktadır; dolayısıyla da çocukların acıları bu toplumsal ilişkilerin birer yansımasıdır. Çocukların seyahatleri vasıtasıyla üslup düzleminde mevcut olan toplumsal çevrenin sorunsuz işleyişine dair belirsizlik hissi toplumsal kurumların tematik düzlemde ele alınmasında gözlemlenebilir. *Elma*, ikiz kızlarını doğumlarının hemen ertesinden itibaren hapsetmiş bir anne-babanın gerçek hikâyesinden uyarlama bir filmdir.

Çocuk filmlerinde ailenin yokluğu egemen sosyal değerlere bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Birçok alaycı film aile ve toplumun karanlık yanlarını gözler önüne sermiştir. Uyuşturucu tacirlerinin küçük erkek çocuklarından istifade ettikleri İran-Pakistan sınırında hüküm süren toplumsal gerçekliğin işlendiği Mecid Mecidi'nin *Baduk*'u (1992) hem gişede hem de film festivallerinde fevkalade başarılı olmuştur. Sonunda genç kızların Arap şeyhlerine satılması hikâyesini işlemesi de filme politik bir hava katmıştır.

Ebülfazl Celili'nin *Dan*'ında (1998) –gerçek bir hikâyeden uyarlamadır– annebaba çocuklarına bir an olsun ilgi göstermemektedir. Dokuz yaşında bir oğlan çocuğu olan Dan'ın nüfus kâğıdı yoktur, bu da ne bir okula gidebileceği, ne de bir işe girebileceği manasına gelmektedir. Diğer filmlerdeki çocuklar gibi, Dan'da kimlik arayışına girer. Bu, aklının ermeyeceği kurallarla elinden geldiğince baş edebilme çabasındaki küçük ve savunmasız bir insan evladı portresidir. Oğlan çocuğunun hikâyesinin yanında bir de ailesini ayakta tutabilmek için rızası dışında bir evliliğe boyun eğen bir kız çocuğunun hikâyesi işlenmektedir. Kız bir bakıma oğlanın öteki



Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* u.

yarısıdır ve onun gibi diğer oğlan çocuklarının sefaletinin farklı bir veçhesine ışık tutmaktadır. Celili'nin kahramanları *Uyuz*'da (1988) çocuk suçluların çektiği eziyetleri gözler önüne sererken, *Tozların Dansı*'ndaysa (1992) soyut bir dünyanın derinlerine inmektedirler. En tedirgin edici İran filmlerinden biri olan *Uyuz* –bir başka gerçek hikâye– bir oğlan çocuğunun suçla örülü bir atmosferde kâbusu andıran yaşamının yürek burkan bir portresi olup, sinemalarda asla gösterilmemiştir.

Görüldüğü üzere, çocukların rol aldıkları filmler giderek daha fazla çeşitlilik arz eder olmuştur. Biri erkek biri kız iki kardeşin bir cadıyla savaşının konu edildiği Muhammed Rıza Hünermend'in *Bebek Hırsızları* (1989) ve biri erkek biri kız iki kardeşin anne-babalarının rollerine bürünmeleri ve bunun feci sonuçlara yol açmasının konu edildiği *Patal ve Küçük Dilekleri* (1990) gibi sille-tokat komedileri bunların arasında yer almaktadır; her iki film de gişe rekoru kırmıştır. Bu ticari filmlerde kızla erkek kardeş karıkoca gi-

bi davranırlarken, filmlerdeki diğer yetişkin çiftlerden katbekat serbesttirler. Kız çocuk, ne peçe, ne başörtüsü olmaksızın her ortamda dilediği gibi erkek kardeşine/erkeğine refakat edebilmektedir, çünkü her ikisi de çocuktur ve kardeş olarak bilinmektedirler. Puran Dırahşande'nin *Tatlı Talih Kuşu* (1987) ve Tehmine Milani'nin *Boşanma Çocukları* (1989) gibi kadın yönetmenlerin elinden çıkma, gişe başarısı elde etmiş çok sayıda meoldram filmi kurban konumunda çocukları temel almış ve her türden sinema seyircisi üzerinde bir tesir bırakmıştır.

Ancak çocukların rolü basitçe sempati doğurmaktan daha fazla önem arz etmiş, melodramın fersah fersah ötesine geçmiştir.

Cinsiyet ve Çocuklar

Hayat dolu bir erkek veya kadın karakterin beyaz perdede boy göstermesi pek nadirdir. Birçok kısıtlamayla yetişkinlerin duygularının filmlerde gösterimi sınırlandığı gibi, aşk seyircilerden gizlenmiştir. Çocuklar yetişkinlere nazaran daha serbest roller oynamışlardır; her yere girip çıkabilmiş, neredeyse her şeyi yapabilmişlerdir.

Devrim sonrasındaki ilk İran müzikal filmi, Muhammed Ali Talebi imzalı çocuklara yönelik başarılı bir TV animasyon dizisinden uyarlama *Fareler Şehri* (1985) olup, Kambuzya Pertovi'nin *Gülnar*'ıysa (1988) gerçek karakterlerin rol aldığı ilk müzikaldir. Genç Gülnar, diğer İranlı kadın yıldızlardan farklıdır. Ormanda kaybolmuş olan Gülnar, o güne dek devrim sonrası filmlerde görülmemiş bir biçimde hayvanlarla gönlünce şarkı söyleyip dans etmektedir. Filmin gişe rekoru kırması, eğlendirici film yapabilmek için çocukların kullanılması yöntemine emsal teşkil etmiştir. Geleneksel cinsi ilişkiler düzeni yıkılmıştır çünkü seks İran sinemasında bir tabuysa, cinsiyetsiz olduklarından, cinsellik de akıllarının ereceği bir şey olmadığından, çocuklar beyaz perdede gönüllerince boy gösterebilmektedirler. Böylece insanlar kendilerine aşktan daha önemli ne olabilir diye sorduklarında, çocuklar platonik bir aşkı sergilemişlerdir. Bu da demektir ki, çocuklar İran sinemasının son yirmi yılında aşkın beyaz perdeye taşınabilmesinde önemli bir rol oynamışlardır.

Gerçeklik ve Sembolizm

İran sineması tarihine dair anlatılarda, 1980 yılının ortalarından 1995 yılının ortalarına dek geçen süre zarfında, sıklıkla İran "şiirsel gerçekçiliği" kategorisinde gösterilen bir dizi filmin damgasını vurduğu savı egemendir. Ancak şu da bir gerçektir ki, bahis konusu tabir bilinçli bir biçimde tasarlanmış, açıktan açığa deverana geçmiş bir hareket manifestosundan türemiş değildir. Aksine, eleştirel bir söylem dahilinde evrilmiş tasvir edici bir kategoridir. Yerli film üretiminin katbekat fazla bir rakamda seyrettiği bir süreçte, bu türden filmler 40-50 gibi nispeten az bir nicelik sergilemiştir. Buna karşılık bahis konusu filmler epey bir ses getirmiş ve kuramsal, metodolojik ve tarihsel bağlamlarda çok veçheli tartışmalara konu olmuşlardır.

Bu filmlerin İran içerisindeki ticari başarısına dair bulgular farklılık arz etmektedir: bazıları muazzam gişe başarılarına imza atmışken, bazılarıysa tam bir fiyaskoya uğramıştır. Ancak filmlerin Irak'la sekiz yıl süren kanlı bir savaşın geride bırakıldığı İran'ın çağdaş tarihinin en hassas süreçlerinden birinde çekilmiş olduğu da göz ardı edilmemelidir. Savaşın hemen ertesindeki yıllarda çekilen şiirsel gerçekçi filmler daha ziyade Kiyarüstemi imzalı olup, Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi'nin filmleri de fiziki şiddetten kaçış arzusuna acil bir cevap sunmuştur. Bu filmlerdeki çocuklar ya savaşın ürkütücü yüzünü mahkûm ederken ya da dostluğun odağındaki temaları işlerken görülmektedir. Dahası, toplumsal ve coğrafi kapsayıcılıkları dahilinde, millî ve kültürel kimliğin koordinatlarının yeniden tarifine dönük bir çabayı simgelemişlerdir.

Çocuklar ekseriyetle gerçek karakterler gibidir ve sıradan insanları temsil etmektedirler; insanların neye benzedikleri –ya da neye benzemeleri gerektiği– hakkındaki fikirlerle ilişkilidirler. Bu, İran sinemasında amatör oyunculuklarıyla birlikte amatör oyuncular kullanılarak vurgulanmış bir fikirdir. Ama aynı oyuncular, *Başu: Küçük Yabancı* ve *Dostun Evi Nerede?*'nin oyuncularındaki gibi olağanüstü derecede vakurdurlar da. Film yıldızlarının aksine, çocuk-

lar da gerçek birer insandır. Seyirciler sıradan bir bireyin vakarını nasıl kabullenebiliyorlarsa, bu oyuncuların vakarını da kolaylıkla kabullenebilmişlerdir. Çocukların gerçek dünyada filmlerde oynadıkları rollerinden bağımsız bir mevcudiyeti bulunduğundan, diğer karakterlerden daha gerçek olduklarından emin olabiliriz. Bu da ete kemiğe büründürmüş oldukları değerlerin gerçekliğinin teminatıdır.

Bu nosyonun gelişmesinin neticelerinden birisi de, ne olduğumuza ve "kendimiz"e dair iki farklı kavrayışımızın bulunduğu olmuştur. Bilinebilen ve daimi kendiliklerin mevcudiyetine –çoğu insan çocukları anlayabildiğini veya kalben çocuk olduklarına inanmaktadır– ve bu kendiliklerin kuramsal manada toplumsal rollerimizden ve kendimizi başkalarına sunma yöntemimizden ayrı olmadığına inanabiliriz. Öte yandan, bir biçimde bu özerk, ayrık kimliğin geçerliğine dair büyüyen bir kaygı hasıl olmuştur; ancak çocuk olarak kendimiz olabiliriz. İran sinemasındaki şiirsel gerçekçilik çocukluk imgesi etrafında inşa edilmiş ve kaçınılmaz biçimde toplumsal eleştiri içermiş olup, seyirciyi tedirgin etmekten kaçınmıştır. Çocuklar kullanılarak, filmlerde ifade edilmiş görüşlerin çocukların varlığının ifadesine dönüştürülmesiyle bu sorun çözüme kavuşturulmuştur. "İnsanlar niçin böyle bir hisse kapılıyor?" sorusu, "Böylesi hislere sahip olmak nasıl bir his uyandırıyor?" sorusuna dönüştürülmüştür.

Çelişkili bir biçimde, İran sinemasında şiirsel gerçekçiliğe dönük ilginin sürekliliği, ne düpedüz homojen ne de bütüncül bir fenomen olmasında değil, üst-sınıfla alt-sınıf, gelenekle modernlik, taahhütle mutluluk arasındaki sınırların ötesine başarıyla geçmiş olmasında yatmaktadır. En ikna edici sayılabilecek başarısı, çocukların kişisel tecrübe ve hissiyat düzlemine yansıtmak suretiyle –aracı politize edebilecek– hüküm verme problemini yumuşatmaları olmuştur. Bilgi akışını vücuda getiren ve dramatize eden, dolayısıyla da seyircileri içerisindeki bağlanma tarzlarını depolitize eden film yıldızlarının aksine, çocuklar gerçek dünyayı temsil etmektedirler. Yapısal belirleyenlerin özelleşmesini ve şahsileşmesini ve seyircide kitlesel bir bilinçlenmeyi öne çıkartmaktadırlar.

Şahsi sorunları şahsiliklerini yitirme eğilimindedir: seyircideki toplumsal farklılıkları yeni bir kolektif tecrübe kutuplaşması içerisine oturtmak suretiyle, seyirciye bir sınıf olarak kendinin bilincine varmayı işaret etmektedirler.

Heveslerin ve açık kişiliklerin değer kaybı meslekten olmayan bir nesle hayat vermiştir. Çocukların sunduğu en kıymetli tecrübe olarak oyunculuk dışı üslupları sayılabilir; İran sinemasının bu yirmi yıllık süre zarfındaki en mükemmel performansları profesyonel olmayan oyunculardan gelmiştir. Kendilerine has bir ustalığa ve sahiliğe sahip olup, oynadıkları karakterlerde kendi hayatlarının bir eşini canlandırmışlardır. Yalın oyunculukları gündelik hayatın tekdüzeliğinin samimiyetini, gerçek kişinin –kalabalık içerisinde bir simanın– normalliğini kuvvetli bir bireysellikle harmanlamışlardır. Simaları bir anlamlılığı, yoğun bir iç dünyaya dair izlenimleri dışavurmuştur. Babek Ahmedzade'nin *Dostun Evi Nerede?*'deki oyunculuğu büyüleyici, Adnan Afravyan'ın *Küçük Yabancı Başu*'daki görüntüsü çarpıcıdır. Ülke çapında seyredenlerin zihnine işleyen bir hevesle oynamışlardır.

1997'de genç yetişkinlerin oylarıyla reformist bir başkanın seçilmesiyle İran'da yeni bir çağa girilmiş, İran sineması yeni tema ve hikâyelerle tanışmıştır. Umudumuz, gizli saplantılarımızı ve iç dünyalarımızı, dışarıdan görülemeyeni –haklarında hemen hiçbir şeyin bilinmediği İranlı karakterlerin hayatlarıyla beraber– beyaz perdeye aktarabilmeleridir. Hiç olmazsa o çocuklar artık büyümüşlerdir. Yoksa..?

13
ULUS MİTİNDE CİNSİYETİN VE FARKLILIĞIN GÖSTERİMİ: BİR DEVRİM SONRASI İRAN FİLMİ

Nesrin Rahimiye

Behram Beyzayi'nin 1985 tarihli filmi *Başu: Küçük Yabancı* (ilk kez 1988'de gösterilmiştir), devrim sonrası İran toplumunu ve İran-Irak savaşını tarafsız tasviriyle gerek İran içinde, gerekse de İran dışında ilgi toplamıştır.[266] Her ne kadar filmin ismi oğlan çocuğu Başu'yu hikâyenin merkezine oturtmuşsa da, filmde aralarındaki onca farklılığa rağmen Başu'nun başlıca muhatabı haline gelen kadın karakter Nayi de en az Başu kadar öne çıkmaktadır. Başu, İran'ın güney kesiminden gelmedir ve Arap azınlık mensubudur; başlıca iletişim aracı Arapçadır. Kuzey'in Gilan eyaletinde yaşayan Nayi'yse başka bir etnik gruba mensuptur ve Farsçanın yerel bir lehçesi olan Gilani dilinde konuşmaktadır. Ne Başu ne de Nayi, gevşek bağlarla da olsa vatandaşı oldukları ülkenin resmî dili olan Farsçaya hâkim değildirler. Nayi ve Başu'nun birbirleriyle iletişime geçmede karşılaş-

266 Hamid Nefisi'nin, "A decade of Iranian cinema: 1980-1990", UCLA Film ve Televizyon Arşivi ve Farabi Sinema Vakfı tarafından desteklenen film festivalinin programından.

tıkları güçlükler vasıtasıyla ve lisan ve etnik kimlik farklılıklarından doğan karşılıklı endişelerin üstesinden gelmek suretiyle film, İran ulusal kimliğinin inşasında üstelenen cinsiyeti, dili ve etnisiteyi silip savuşturan yaklaşımı gözler önüne serer. Kuzey ve güneyin coğrafi zıtlıklarını kendisine çıkış noktası almak suretiyle, tektiplikten ve tekdillilikten uzak bir toplumdan manzaralar sunar. Filmin kadrajına etnik azınlıkları dahil etmesi, lisan, ırk ve kültür bağlamında yekpare bir İran mitinin sorgulanmasına yardımcı olur. Filme dönük okumamın odağında bu Fars etnik merkezciliği eleştirisinin cinsiyet ve iktidar sorunsallarıyla ilgi çekici kesişmeleri yer alacaktır. Buna karşılık, analizime geçmeden evvel, öncelikli olarak filme yabancı okuyucular için kısaca olay örgüsüne değineceğim.

Hikâye, roketler köyüne isabet edip, annesi, babası ve kız kardeşini öldürünce öksüz kalmış Basra Körfezi yöresinden Başu adlı küçük bir oğlan çocuğunun etrafında geçer. Başu, bombardıman sırasında köylerinden geçmekte olan bir kamyonun arkasına atlar. Kamyonun istikameti ömründe görmediği kuzeydeki Hazar yöresidir. En nihayet saklandığı yerden çıktığı vakit, bu kez de bir tünel inşaatında patlayan dinamitlerden korkup, pirinç tarlalarına kaçar ve burada iki çocuk kendisini fark eder ve anneleri Nayi'yi tarlalarındaki yabancının varlığından haberdar ederler. Ömründe güneyli biriyle karşılaşmamış olan Nayi, Başu'nun esmer renginden ürker ve herhalde bir kömürlükte saklanıyordu diye düşünür. Önce kovalamaya çalışırsa da, sonradan çocukcağıza acır ve önüne yiyecek bir şeyler koyar. Korkusunu yener, yavaş yavaş çocuğa yakınlaşır ve en nihayet kendisi kadar çocuğun "siyah" renginden kuşkulanan diğer köylülerin ve akrabalarının telkinlerinin aksine, çocuğu çiftlik evine götürür. Çocuğun Arapçası Nayi'nin Gilancasıyla pek az benzeştiğinden, bir iletişim kurmaları neredeyse imkânsızdır. Nayi, ufak ufak çocuğa birkaç kelime Gilanca öğretir ve bir gün diğer köylü çocuklarıyla beraberken de Başu'nun okuldan Farsça bildiğini öğrenir.

1935 tarihli bir kanunla İran'ın resmî dili olarak kabul edilmesinden bu yana Farsça, farklı etnik kökenlerden eğitimli İranlıların birbirleriyle iletişimlerinin yegâne aracıdır. Bu kanunun kabulü milliyetçiliğin yükselişe geçtiği sürece denk gelmiştir. En fevri moment-



Behram Beyzayi'nin *Başu: Küçük Yabancı* sı.

lerinde, aynı milliyetçi ruh, 7. yüzyılda İslamiyet'in İran'ı zaptıyla bu toprakların dilsel ve kültürel haritasını değiştirmiş olan Arap dili ve kültürünü küçük düşürmüştür. İslam öncesi Pers imparatorluğunun dahi pek çok farklı etnisite ve dili ihtiva etmiş olması, tek yanlı Farsça sevdalarıyla bir yandan da İran'ın mevcut çeşitliliğini göz ardı etmekte olan çağdaş milliyetçilerin es geçtikleri bir noktadır. Bu saplantı hiçbir zaman belli başlı ırksal tahammülsüzlük eğilimlerinden uzak kalamamıştır. Ana damar milliyetçi gündemin başlıca bileşenlerinden birisi de, Hint-Avrupa kökenine geri döndürme maksadıyla Farsçayı Arapça "kirliliği"nden temizlemek olagelmiştir.

Nayi'nin köyünün ücra konumunda, Farsçanın yapaylığı –ya da "kâğıt üzerinde" kullanımı[267]– empatik olarak gün ışığına çıkartıl-

267 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, çev. Dana Polan, *Theory and History of Literature* 30, Minneapolis: Minnesota University Press, 1986, s. 16-27.

maktadır. Okula gitmişliği olmayan Nayi, büyük ölçüde Farsça bilgisinden yoksundur; Farsçayla tanışma şansı olmuş Başu'nun da bu lisanla psikolojik bağı Nayi'ninki kadar zayıftır. Duraksayarak konuştuğu Farsçası okulda öğrenmiş olduğu kelime ve deyişlerle sınırlı gibidir. Gerçekte, Başu'nun Farsça konuşması, dilsel yabancılaşmalarını "şiir gibi konuşuyorsun" diye kendisini gayrete getiren köylü çocuklarının iltifatlarının zorlamasıyladır. Köylü çocukları için, hem Gilanca hem de Arapça, karmaşık bir yapı olarak Farsi kimliklerinin eriştiği noktayı belli eder gözükmektedir.

Nayi'nin nezaketine Başu'nun karşılığı –kocasının iş bulmak üzere yanlarından ayrılmasının daha da meşakkatli hale getirmiş olduğu– çiftliğin çekip çevrilmesine yardım etmek olur. Bu esnada Nayi, köylülerden birine dikte ettirdiği mektuplarında, kocasını Başu'nun varlığından haberdar eder. Başu, Nayi'nin kocasının varlığına itiraz ettiğini öğrenir öğrenmez yanlarından kaçar. Nayi izini sürer, çiftlik evine geri getirir ve kocasına Başu'nun yanlarında kalacağını bildirir. Film, Nayi'nin kocasının geri dönüşüyle ve savaşta kolunu kaybettiğinin ortaya çıkmasıyla son bulur. Savaşa bariz bir biçimde değinilmese de, Nayi'nin acılı haykırışlarına karşılık, kocası cepheye gitmekten gayrı bir iş bulamadığına işaret eder. Önlerinde duran iş –pirinç tarlalarının çekip çevrilmesi– filmin sonunu tayin eder ve Nayi'nin ailesinin diğer fertleri gibi Başu da dört elle işe koyulur.

Başu yeni katıldığı topluluk içerisinde kendisine bir yer edinmeyi başarabilmişse, bunda başrol Nayi'nindir. Buna karşılık, bu kadın eli film boyunca iki ana karakteri birbirinden ayıran dilsel ve kültürel engellerle sınırlanır. Başu'yu kendi ailesine katma çabaları, Nayi'nin Başu'nun dilini bilmemesinden ve farklı bir düzlemde Başu'daki insani değerleri diğer köylülere aksettirmekte güçlük çekmesinden ötürü zora girer. Kendisi gibi Gilanca konuşan köylülerle arasında dilsel bir kopukluk yoksa da, ırkçılıkları gözünü korkutur. Dış görünüşünden ötürü insan yerine koymadıkları bu yeni gelenden şüphelenmekle kalmayıp, Nayi'nin ne eşrafa, ne kocasına, ne de akrabalarına danışmadan, bir oldu bittiye getirip Başu'ya sahip çıkmasına da iyi gözle bakmazlar.

Nayi ile Başu'nun ortak yanları, farklı olanı dışlayıp, kötüleyen mevcut dilsel, toplumsal ve kültürel anlamlandırma sistemlerinin dış çeperinde yer almalarıdır. Ortak bir yaşam alanı yaratabilmeleri için, kadın ve öteki olarak kendilerini merkezin dışına konumlandıran kaideleri ve normları yeni baştan düşünmeye mecburdurlar. kıyısında kalmalarıdır ki, bu da tecrit edilmelerine ve karalanmalarına yol açar. Bir arada var olabilecekleri bir alan yaratmak için, onları içinde bulundukları topluluğun kıyısına iten kuralları ve normları yeniden düşünmek zorundadırlar. İçinde bulundukları durum en iyi şekilde Julia Kristeva'nın göstergebilim kuramında kullandığı kavramlarla tarif edilebilir: *le sujet-en-procès*, süreç içindeki/sınanan özne, ya da inşa halindeki özne[268], "konuşan, anlam üretme ve anlam bozma arzusundaki varlık."[269] Kristeva'nın Fransızca *procés* kelimesinin çifte anlamı üzerine kurduğu kelime oyunu pekâlâ da Başu ile Nayi'nin akıbetlerine uyarlanabilir: tabi tutuldukları *sınama* aynı zamanda kendilerini içinde buldukları anlamlandırma sistemini değiştirdikleri *sürecin* ta kendisidir. Karşılaşmaları sürecinde, kendi ırkçı önyargılarıyla yüzleşmek ve özümsedikleri karşılıklı etkileşim biçimlerini yeniden gözden geçirmek zorunda kalırlar. Cinsî, dilsel veya etnik kimlikler bağlamında farklı olana tahammülsüz bir sembolik sistemi radikal biçimde değiştirmeseler de, bir arada bu sisteme karşı ahlaki bir karşı duruş sergilerler.

Filmin Gilan'da geçmesi ve başlıca iletişim dili olarak Gilancanın kullanılması dikkat çekicidir. Dil seçiminin bir lehçeden yana yapılması, filmin İran'ın toplumsal yapılarına yönelik eleştirisinde dilin ve etnisitenin merkezi konumunun bir göstergesidir. Gilanca İranlı seyirciye topyekûn yabancısı olmasa da, Farsçanın ve Farsçanın merkezileştirici ve birleştirici eğilimlerinin yerini alarak, bir yer değiştirici görevi görmektedir. Seyirciyi Gilan'ın ücra bir köyüne götürmek ve buranın yerel diline tabi kılmak, diğer güç ve oto-

268 Bu kavram için bkz.: Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, çev. Margaret Waller, New York: Columbia University Press, 1984, s. 19-164.

269 Elizabeth Grosz, "Julia Kristeva", Elisabet Wright ve diğerleri (ed.), *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Blackwell: Oxford, 1992, s. 194.

rite değişimi deneylerini olanaklı hale getirmektedir. Bu, *Başu*'nun sabit bir dilsel kimlikte bir devrim yarattığı manasına gelmese de, İranlı kimliğiyle ulusun hâkim dili olan Farsçanın ayrılmaz bağlarla birbirlerine bağlı oldukları nosyonunu sorgulanır kıldığı aşikârdır. Bu bağın sorgulanması vasıtasıyla, filmin senaryosu, Homi Babha'nın *Nation and Narration*'da yaptığı türden bir sır perdesini kaldırma eylemine girişmektedir: "tereddütle kendi kudretli imgesini 'meydana getirme' eylemine tutulmuş olması kültürel otorite imgesini ikircikli kılabilir."[270]

Başu'da gözler önüne serili olan milliyetçiliğin çelişkili ve ikircikli söylemi kadının İran'ı meydana getiren "hayali cemaat" [271] içerisindeki sorunlu konumuna da ışık tutmaktadır. Nayi'nin sözlerinde ve diğer köylü kadınlarla olan ilişkilerinde kadınların cemaatleri içerisinde nasıl bir konumda yer aldıklarının ayırtına varabilmekteyiz. Filmin bu özgül veçhesi üzerinde durmaktan kastım, kadınla yabancı arasındaki "doğal" bağın kadınla ötekiliği ancak son kertede öznelliğin köşe taşı olarak ötekilik nosyonunu zorlamak üzere eşitlediğini gözler önüne sermektir. Başka bir deyişle, Nayi'yi yalnızca Başu'nun köye eklemlenmesine aracılık eden bir karakter olarak değil, filmin toplumsallaşma kalıplarını sorgulamasında bir odak noktası olarak görmekteyim. Öznellik kuramlarında dilbilim, psikanaliz ve cinsiyet araştırmalarını bir araya getiren Kristeva ve Luce Irigaray gibi eleştirmenlerin eserlerine atıfta bulunmak suretiyle, filmin ben ve ötekiyi görmenin, duymanın ve kavramanın yeni yollarını içerisine oturtabileceği bir alan yaratmak üzere cinsiye-

270 "Introduction", Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londra: Routledge, 1990, s. 3.

271 Bu formül için Benedict Anderson'un milliyetçilik çalışmalarından *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983) ve Partha Chatterjee'nin *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?* (Londra: Zed Books, 1986) adlı eserlerinden yararlandım. Anderson'un kavramlarının üçüncü dünya milliyetçiliğine uygulanmasında bazı yetersizlikler olduğunu düşünüyorum. Anderson'un, "Irkçılık rüyaları, ulustan çok sınıf ideolojilerine dayanır" (s. 136) düşüncesinin aksine ben Fars milliyetçiliği ile etnik merkeziyetçilik ve ırkçılık arasında doğrudan bağlantı kurdum.

tin, öznelliğin, etnisitenin ve dilin kesişme noktalarını keşfe çıktığını gözler önüne sermeyi ummaktayım.[272] Filmin yeni cinsiyet sınırlarına yönelik daha radikal hamlelerinin son kertede boşa çıkartılmasından türeyen yeni ikircikliliklер bir milliyetçilik eleştirisinin dahi Radhakrişnan'ın sorguladığı türde cinsiyetin milliyetçiliğe tabiyetini düzeltmekten aciz kaldığını görmemizi sağlar:

> Neden milliyetçilik kapsayıcı ve sözde makro politik bir söylemin ideolojik tesirini yaratırken, kadın meselesi –kendi özerk makropolitik kimliğini meydana getirmekte başarısız kalarak– kendi özgül ve bölgesel alanına hapsolup kalıyor? Diğer bir deyişle, milliyetçilik siyaseti hangi doğal veya ideolojik tahakküm veya tarihsel gereklik vasıtasıyla öteki ve farklı politik zamansallıkları dondurup, üzerlerini örterek altalayan bir şemsiye halini alabiliyor?[273]

Görüleceği üzere, Başu'nun belirsiz bir biçimde son bulması, bütünleyici bir söylemin yerini diğer bir bütünleyici söyleme bırakma gibi bir risk taşımaktadır: seyircilerden kendi ulusal kimliklerini yeniden düşünmeleri istenirken, bir yandan da kendilerine aile yapılarına geri dönüş telkin edilmektedir. Bu alternatif, filmin başka bakımlardan sorguladığı ben ve öteki ikiciliklerini çağrıştırmaktadır.

Nayi ve Başu'nun ilk karşılaşmaları, öz-kimliğin nereye kadar başkalığın tanınmasına ve mevcudiyetine koşullu olduğunun altını

---

272 Bu teorik kavramların bir tür "Batı hayranlığı" (*Garbzedegi*) olarak yorumlanabileceğinin farkındayım. Bu terim, 1960'larda İranlı yazar ve sosyal aktivist Celal El-i Ahmed tarafından sosyal, kültürel ve politik düzlemlerde İranlıların Batıya boyun eğmesine dayandırılarak ortaya atıldı. Yine de ben, Leyla Ahmed gibi, özgüllüğü ve otantikliği koruma adına karşılaştırmalar yapmaktan kaçınmayı yanlış buluyorum: "Sonuç olarak bugün Batı ya da Batı olmayan için, medeniyeti ve kültürel mirası zenginleştiren, dünyanın başka yerlerindeki insanların buluşları ve düşünceleri değil midir?" (*Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, New Haven: Yale University Press, 1992, s. 237.) Kültürler arası iletişimin ruhunun bir filmde verilmesi beni *Küçük Yabancı Başu*'ya çekti ve eğitimim sırasında bana dayatılan Farsçayı bir kenara koyup Gilancaya geri döndüm.

273 R. Radhakrishnan, "Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity", Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer ve Patricia Yaeger (ed.), *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge, 1992, s. 78.

çizmektedir. Başu'ya dair ilk izlenimleri, Nayi'yi Başu'nun rengini sorgulamaya iter: "Neye süründün de bu kadar kirlendin?"[274] Çünkü ötekiliği kavrayamamakta, Başu'nun ten renginin doğal olmadığını varsaymaktadır. Başu'nun ten renginin herkesten farklı oluşu Nayi'yi o denli tedirgin eder ki, içgüdüsel olarak Başu'yu kovalar. Çocuğa taş atması, kendisini el değmemiş, kirlenmemiş tutma çabasını simgeler; tıpkı beyazlaşsın diye çocuğa zorla banyo yaptırması gibi. Nayi'nin algı dünyası bu denli kendine dönüşlü göndergelerle sınırlıyken, Başu'nun boy göstermesi eski algılama biçimlerini yeniden gözden geçirmesini gerektirmiştir. Örneğin Başu banyodan eski haliyle çıkınca Nayi pes eder, "Yok, beyazlaşmayacak." Bu, Nayi'nin Başu'nun ten rengini, dili gibi farklılığının değiştirilemez tezahürlerinden biri olarak kabullenmeye mecbur olduğu tanıma sürecinin ilk aşamasıdır..

Başu'nun gelişinin tetiklediği geçiş süreci, öykünmeden başkalığa kayma olarak tanımlanabilir. *Mimesis and Alterity*'sinde Michael Taussig şu gözlemde bulunmaktadır:

> Sizi şu veya bu yola sürüklerken, öykünme, aynıyla farklı arasında salınma oyununu oynar. İmkansız ama gerekli, sonuçta her gün yapılan bir iş olan öykünme aynılıkla farklılığı, benzerlikle Ötekiliği dışavurur. Bu değişkenlikten bir değişmezlik yaratmak hiç de basit bir iş olmayıp, bir bütün olarak kimlik oluşumu da aynı kalmaktan ziyade, başkalık sayesinde aynılığın muhafazasının söz konusu olduğu bu alışılageldik destekleyici faaliyetle meşguldür.[275]

Bu başkalık aynılıkla farklılığın arasındaki dengeyi sarsmış ve Başu'yla münasebete girmiş olan köylülerin kimliklerinin değişmezliği, Nayi'nin kızı Gülbeşer'in bir elindeki aynada kendine bakıp, bir az ötesinde uyuyan Başu'ya baktığı bir sahnede açıkça tasvir edilmektedir. Çocuğun aynadaki kendi aksine bakmak suretiyle, kendi ten renginin Başu'ninkinden farklı olduğunu yeniden doğrulama

---

274 Filmde üzerinde durulan dil farklılıklarını atlamaktan kaçınmak için, İngilizce çevirimi takiben Gilanca ve Farsça okunuşların tamamını verme yoluna gittim.

275 Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York: Routledge, 1993, s. 129.

ihtiyacı, yeni gelenden yana tedirginliğine ve dış görünüşündeki farklılığa anlam veremeyip korkmasına işaret etmektedir. Bu korku yüzündendir ki Başu uyandığı vakit yerinden fırladığı gibi kaçar. İroniktir, Başu da en az Gülbeşer kadar ürker; Gülbeşer, Başu'nun bakıp da aradığı benzerlikleri ve ilgi noktalarını bulamadığı sembolik aynadır. Birbirlerinden kaçarlar çünkü görüş alanları aniden ve açıklanamaz şekilde yabancının gizlice içeri süzülmesine izin vermiştir. Kendilerini ötekilerin görüntülerinde kopyalanmış halde görme yanılsamasıyla yüzleşmeye zorlanmışlardır.

Bu görsel başkalık yazıtı, Nayi Başu'yla fiziksel görünüşünden konuşma arazına dek varan bir söyleşiye giriştiği vakit derhal sözel mecrada tercüme ve takviye edilir:

> Bir kelâm et de hangi lisanı konuştuğunu bileyim; kömür deposundan gelmediğine emin misin? Karasın, dilsizsin, ismin yok. Her insanın bir ismi vardır. Her kim ki ismi yoktur vahşi bir canavardır.

Bu sözler, Başu'nun ötekiliğinin tamnmışlığının geldiği seviyeyi gösterir: her ne kadar Başu'nun konuşmasını istese de, onu oturtabileceği bir "canavarlık" kategorisi tasarlamıştır bile. Başu'nun sessizliği, tıpkı teninin siyahlığı gibi, en nihayetinde Nayi'nin kendisine bahşedildiğine inandığı olumsuz vasıflar listesini doğrulamaktadır. Olmadığı ve sahibi olmadığı her şey Başu'yu insan ırkından adım adım uzaklaştırmaktadır. Nayi'nin yalnızca canavarların isimlerinin olmadığı çıkarımı, insanın toplumsallaşmasında isimlendirmenin merkezi konumuna ışık tutmaktadır: bir isim sahibi olmak bir aileye ve toplumsal yapıya eklemlenmek demektir. Nayi'nin kavramlaştırmalarındaki ırkçılığın kökeni birinin insan olması için *kendi* dilinde konuşması ve *kendi* ten rengine sahip olması gerektiğini varsaymasında gizlidir.

Nayi'nin aşinası olduğu değerlerden yana başlangıçtaki katı tutumu yumuşadıkça, koşullu gücüne ve ileriki süreçte dilsel ve toplumsal düzenin öznelliği üzerine dayattığı sınırlamaları kırma çabalarına tanık olmaya başlarız. Başu'ya ismini sorduğunda ve bir kez daha sessizlik içinde karşı karşıya geldiklerinde, Nayi onu isimlendirme ve kimlik teşhisi sürecine sokar. İşe kendisinden başlar ve

şöyle der: "Babam bana Nayi ismini vermiş." Bu açıklamayla baba adının sembolik üstünlüğünü olumlar: kendisinin dilsel ve toplumsal düzene adım atışı baba otoritesi vasıtasıyla gerçekleşmiştir. İlginçtir, bunun ardından çocuklarına isim konması süreci bağlamında güç ve cinsiyet ilişkilerinin yönünü değiştirir: "Buna Gülbeşer, şuna da Oşin ismini verdim." Çocuklarından "bu" ve "şu" diye bahsetmesinde bir gayrişahsilik göze batsa da, isimlendirme ve toplumsallaşmanın suni ve ahdi doğasına vurgu yapar. Söylemindeki mesafe hissi aynı zamanda az evvel babasına ait olduğunu tasdiklediği otoriter konumu ele geçirmesini olanaklı kılar. Bu hayli dolambaçlı bir iktidar iddiasıdır: Nayi ancak ataerkilliğe layığınca bir tanıma gösterdikten sonra kendisini öne çıkartır. Dahası, bu beyanlarını konuştuğu dili anlamayan bir "yabancı"ya hitaben yapar. Bir bakıma, düpedüz kendisiyle konuşmaktadır. Sesi, Başu'nun gelişiyle depreşen kendinden şüphe hissini defetmek için kızının elinde tuttuğu aynaya benzer bir yankıdır. Ama bu iç diyalog bize Nayi'nin dilsel ve toplumsal düzen içerisinde elde etmek istediği konum hakkında ipuçları verir.

Başu'nun ismini ve kimliğini keşfetme girişiminin hemen ardından, Nayi'den aynı kavrayışları dışavurması beklenir. Teyzesinin kocasından ne haber aldığı sorusuna cevaben şu itirafta bulunur: "Bir başıma kaldım, Teyzeciğim." Gilanca ifade kendisinden esirgenen yardımı birebir karşılar. Kocasının yokluğu burada çiftliğin çekip çevrilmesi işiyle bağlantılıdır: üzerine düşen görevleri yerine getirebilmesi için birisinin –onun– yardımına ihtiyacı vardır. Söyleşinin bir sonraki kısmında, bu açmazın içine çocuklarını da katar: "Bu çocuklar başlarında bir baba görmek istiyor." Cevabının bu kısmında, çocuklar için babanın önemine dair bir formülü yinelemektedir. Bu, kocasının yokluğunu ve ailenin dirliği üzerinde yarattığı tesirleri aksettirmesi için toplumsal etkileşiminin zaruri bir parçasıdır. Kocasının iş araması hakkında konuşurken, Nayi bir yandan da erkeklere ve kadınlara düşen görevler arasında apaçık bir ayrışıma gitmektedir. Kocasının yokluğunda üstlendiği görev çiftliğin çekip çevrilmesiyle sınırlı kalırken, kocası çiftliğin dışındaki dünyanın daha geniş sathında yer almaktadır. Bu da, temsilcile-

ri cismen var olmadıkları anda dahi kadınların yaşamlarına egemen olan ataerkilliğe bir diğer boyun eğiştir.

Nayi'nin kocasının hem bu söyleşide, hem de filmin tamamı boyunca isimsiz kalması dikkate değerdir. Ancak bu isimsizlik hali, filmin önceki bölümlerinde Başu'nun isimsizliğiyle aynı içermelere sahip değildir. İsimsiz olduğu müddetçe Başu'ya herhangi bir toplulukla bağ kurma imkânı tanınmazken, Nayi'nin kocasının toplu luk içerisindeki konumu o denli korunaklıdır ki, isminin zikredilmesine lüzum görülmez. Kimliği ve varlığı kendisiyle başkaları arasındaki bağlantıyı belirleyen ailevi ilişkilerin türünün tanımlanması sürecinde sürekli olarak hesaba katılır. Geriye döndüğünün haberi Başu'ya ulaştığı vakit, kendisine haberi getiren köylü çocuk ondan "Nayi'nin erkeği" diye bahseder. Buradaki Gilanca *erkek* sözcüğü diğer pek çok dilde olduğu gibi hem cinsiyet hem de eşlik durumunu belirtmek için kullanıldığı gibi, haberi getiren çocuksa açıkça ikinci anlamında kullanmaktadır. Ama aynı zamanda Nayi'nin erkeği, onun varlığını belirleyen kimsedir de. Ona bir de isim koymak neredeyse fuzuli kaçacaktır.

Bu beyanın bir çocuğun ağzından çıkması dilde yerleşik cinsel ve toplumsal hiyerarşilerin nasıl da nesilden nesile aktarıldığının bir göstergesidir. Çocuk Başu'ya iyi havadisler getirmektedir; Nayi'nin kocasının dönüşü taşların yeniden yerli yerine oturacağının emaresidir. Yine bu beyanda dizginlerin Nayi'nin elinden kocasının eline geçeceği ima edilmektedir. Bu geçiş Başu'da kendi konumuna yönelik bir tehdit algılaması yaratır: eline bir sopa kaptığı gibi, güç bela kurulmuş olan dengeyi altüst etmek üzere gelen ziyaretçiyi kovalamaya hazırlanır.

Filmin sonunda, Başu'nun kendisini ve evlatlık geldiği aileyi savunmak için eline aldığı sopayı kullanmasına lüzum kalmaz, çünkü artık bir lisan öğrenmiştir. Nayi'nin kocasıyla Farsça –Gilanca değil– konuşarak iletişime geçmeyi başarır ve kendisini ailenin birliği içerisinde yeniden konumlandırır. Nayi ile kocası arasında geçen tartışmayla başlayıp, ardından Başu'nun araya girdiği filmin son sahnesindeki diyalog Gilanca ve Farsça arasında gidip gelir. İlginçtir, Farsça konuşanlar yalnızca Başu ile Nayi'nin kocası olup,

gelecekteki etkileşimlerine temel teşkil edecek hâkimiyet yapılarını gözler önüne seren bir uzlaşıya varırlar. Nayi'nin kocası kendisini *peder* (baba) olarak tanıtınca, Başu elini uzatır ve tokalaşmak ister. Nayi'nin teyzesine mecazen kocasının elini yitirdiğinden bahsettiği evvelki bir sahneyi çağrıştıran Başu'nun bu jestiyle Nayi'nin kocasının gerçekten de bir elini yitirmiş olduğu, dolayısıyla da eski konumuna aynen geri dönebilmesinin mümkün olmadığı açıklığa kavuşur. Bu durum, Başu çıkagelmeden az evvel Nayi tarafından dillendirilmiştir: "Şimdi bir şeyini kaybettin, peki bir şey kazanmak istemez misin? Şimdi sağ elini kaybettin, bırak da sağ elin o olsun." Başu Nayi'nin kocasına doğru koşar ve en yüksek otorite kaynağı –koca– tarafından temsil edilen ailenin gövdesine mecazi eklemlenişini tescillercesine adamı kucaklar. Hep beraber kuşları kovalamaya pirinç tarlasına koşarlarken etnik açıdan çeşitli de olsa birlik içinde bir aile sahnesine tanık oluruz. Ancak görünürdeki bu bütünlüklülük manzarasının berisinde Nayi'nin kendi otoritesinden ödün vermişliği bir türlü akıllardan çıkmaz. Bir yandan Başu'yu ailesine katmayı başarmıştır, ama bir yandan da bunu kendisini perdenin bir adım gerisine itip, güç dengelerini ailenin erkekleri lehine bozan bir lisan yardımıyla yapmıştır.

Bu, Irigaray'ın kadınları dilde ve toplumsal etkileşimde içkin fallus-merkezliliğe tabi kıldığını varsaydığı türden bir ödündür:

> Erkek egemen kültürün yapılanma biçimi öteki cinsiyetin topluma taşıdıklarını dıştalar. Toplumun kadın ayağı farklı olana saygıyı üretirken, ataerkil ayağıysa kendisini hiyerarşik bir biçimde yapılandırarak farklı olanı dıştalar. Öteki konumundaki kadın, bu toplum inşasında, ilişkisel anlamlandırmada önemi belirsizliğini koruyan bir alt katmanda kalmak mecburiyetindedir.[276]

"El"inin birlikteliklerinin harcı olduğunu bir kez daha vurgulamak suretiyle kocasıyla Başu arasındaki buzları eriten öteki konumundaki kadın olan Nayi'dir. Filmde bu "el" mecazı sözlük anlamında kullanılmak suretiyle, Nayi'nin dil içerisindeki cinsiyete bağlı ko-

276 Luce Irigaray, *Je, Tu, Nous: "Toward a Culture of Difference"*, çev. Alison Martin, New York: Routledge, 1993, s. 45.

numu sözelden görsel olana tercüme edilir. Aileyi yeni yapısına kavuşturan kendisi olsa dahi, meramını anlatabilmek için erkek gücüne tabiliğini dışavuran bir söylem kullanmak mecburiyetindedir. Nayi'nin açıkça karar alma süreçlerinden dışlanmışlığı ve kocasına bağımlılığı, görümcelerinden birisinin Başu'nun çiftlikte kalmasından ötürü kendisini azarlamalarından birinde kuvvetle vurgulanır. Nayi'yi köyün ileri gelenlerinden birine danışmadığı için suçlar: "Her halükârda danışmalıydın. Danışmaya değer birisini görmediysen, bizler ne güne duruyorduk." Birebir anlamı bakımından bu söz, Nayi için kendisine tepeden bakan "üstün" bir otoritenin bulunduğuna dair apaçık bir anımsatıcıdır. İdeal olarak bu otorite kaynağı kocasıyken, yokluğunda onun yakınları kadının yerine karar alma hakkını kendilerinde görebilmektedirler.

Nayi'nin bağımlılığını ve koşullu gücünü kocasına göndermek üzere komşusuna yazdırdığı mektuplardan daha mükemmel ifade eden bir başka örnek bulamayız. Kadın diyeceklerini Gilanca der, komşusu da cümlelerini Farsçaya değiştirerek çevirip kâğıda döker. Yazılı iletişimin kendiliğinden Farsçayla eş tutulması dikkat çekicidir. Normalde birbirlerine Gilanca hitap eden Nayi ve kocası mektuplaşabilmek için Farsçaya mahkûmdurlar. Farsça zorunluluğu mektupların anlamını da değişikliğe uğratır: kocasına Başu'yu tarif ederken şöyle der: "Siyahi bir oğlan çocuğu. Kafası ve omuzları iki karış. Görsen kömür deposundan kaçmış dersin." Farsça'ya çevrildiğinde son cümle şu hale gelir: "Görsen kömür deposundan çıkmış dersin." Kömür deposundan çıkıp gelmiş olmakla kaçmış olmak arasındaki fark ilk bakışta önemsiz gelebilir –özünde Başu'nun görünüşündeki ve kökenindeki gizemi değiştirmez. Ama Farsça cümlede Nayi'nin Başu'yu kömür deposundan kaçmış sanmasındaki zorunluluk hissinin tonu hafifler. Başu'yu kaçıp bir kömür deposuna sığınmış sanması çocuğu korunmaya muhtaç çaresiz bir konuma koyarken, tercümesinde bu ihtiyaç önemsizleştirilir. Nayi, sonradan Başu'nun "el"ini kocasınınkiyle eş tutmasındaki gibi, dikkati çocuğun ırksal farklılığından çocuksu ihtiyaçlarına yönlendirmeye girişir. Nüanslara vurgu yapılsa da, örtbas edilseler de, değişmeyen şey Nayi'nin kocasıyla iletişimi için bir başkasına

bağımlı olmasıdır. Film boyunca resmedildiği üzere, Nayi de bu bağımlılığın pekâlâ bilincindedir.

Komşusunun bu mektuba gelen cevabı okuduğu sahne üzerinde düşünmeye değerdir. Başu'nun hayal kırıklığını fark ettiği gibi mektubu komşusunun elinden çekip alır ve okuyormuş gibi yapar:

> Başu adındaki misafire gelince. Hoş gelmiş, sefalar getirmiş. Yazdıklarına bakılırsa tam bir erkek. Seni bir başına bırakmadığına memnun oldum. Yapacak yığınla işiniz var. Ben yoksam da o var. Benim yerime geçip sana yardım edecek olması iyi. Başu'ya selâmlarımı ilet.

Burada kullandığı Gilanca "kumak ahval" sözü Farsça "sana yardım eder" ile aynı anlama gelir, ama yine kullandığı Gilanca *binivištid* sözcüğü gibi Farsçada bir deyimselliği bulunmamaktadır. Araya soktuğu bu Gilanca deyişler, okuması olmadığına dair bilgimizin ötesinde, bu pasajda geçen sözlerin gerçek sahibinin Nayi olduğunu aklımıza getirmektedir. Başu Nayi'nin mektupları okuma yetisinin olmadığını bilse dahi, Nayi'nin Farsçayla mücadelesi çocuğun iyiliği içindir. Buna karşılık, mesajının derininde yatanı sezinlediğinin bir ifadesi olarak, Başu, gülümseyerek Nayi'yi ödüllendirir. Gilancadan iktidarın lisanı Farsçaya geçiş yaparak, Nayi, Başu'nun aileye kabulü için gerekli otoritenin yaratılmasına istekli olduğunu gösterir.

Nayi'nin Farsçayla otoriteyi bir tutması, Başu'yu kocasının kalmasına razı gelmemesine kalbi kırılıp kaçtığı barakada bulduğu sahnede daha bir açıklıkla vurgulanmaktadır. Başu'yu ilk gördüğü anda Gilanca konuşur: "Niçin burada uyuyorsun? Yatacak yerin mi yok, garibim? Kalk, yatağına git." Ama son noktada mesajını bağlayıcı kılmak için emrini Farsçaya tercüme eder: "Kalk, gidip kendi yatağında yat." Burada bir kez daha, Başu'nun otorite ve resmiyetle bir tuttuğu lisanı kullanır.

Nayi, Farsçaya en son başvuruşunda, kocasına mektup yazdırmak için komşusundan yardım istemek yerine, kendisini oğlu yerine koyarak sözlerini Başu'ya dikte ettirir: "Bu mektup Başu adındaki oğlum tarafından kaleme alınmaktadır." Bu esnada Farsça hem başından beri karmaşık bir çizgide seyreden Nayi'yle Başu arasın-

daki iletişimi rayına koyar, hem de Başu'nun Nayi'nin ailesinin merkezindeki konumuna meşruiyet kazandırır. Nayi bahşettiği konumla Başu'yu normallik yanılsamasına uğratır: artık onun evlatlık oğludur. Aralarındaki bağ, Nayi'nin şu beyanıyla vurgulanır: "Yediği ekmek yaptığı işten katbekat az, o kadar ki ona kendi payıma düşenden de veriyorum." Başu'yla Nayi arasındaki bağın olmazsa olmaz "tabii" halkası biyolojik annelik bağının yokluğunu geri plana iten Başu'yla Nayi'nin Nayi'nin tabağındaki yemeği paylaşmaları görüntüsü anneyle çocuğun bedensel kaynaşımını çağrıştırır. Bu, kesinlikle Nayi'nin biyolojik olanı sosyal ve etik olanla değiştirebileceği sembolik düzene üstünlük yüklemeye direnmesiyle ilgili bir tutumdur. Diğer bir deyişle, Nayi toplumun ve kültürün kendisine dayattığı yapılara meydan okuyup bunları değiştirmektedir. Mevcut toplum düzenine karşı meydan okuyuşunu Başu'dan kocasına hitaben yazmasını istediği mektubun son cümlesinde dillendirir: "Her çocuk gibi, o da güneşle toprağın çocuğu." Başu'yu diğer çocuklarla bir kefeye koyup, onları sembolizm öncesi bir tabiat düzeniyle bağlantılandırmak suretiyle Başu'nun kökeninin sorgulanması gereğini ortadan kaldırır: güneşle toprağın çocuğu olarak, kendisine isim ve kimlik bağışlayacak bir babaya ihtiyacı yoktur. Bu demek değildir ki, Nayi toplumun yapıtaşı olan ailenin normlarına ve prensiplerine topyekûn karşı gelmektedir. Bilâkis, kılı kırk yaracasına babalığa ve ataerkilliğe topyekûn bağımlılıkla –ya da topyekûn reddiyle– orta yerde bir uzlaşıyı müzakere etmektedir. Sözleri ve eylemleriyle, Kristeva'nın kadınları dilde ve kültürde bir devrime götüreceğini iddia ettiği türden bir tanımayı cisimleştirir:

> Her iki aşırılığı da reddedelim. Görünüşte eril, babaerkil bir kimliklenmenin, sembolü ve zamanı desteklemesinden ötürü, siyaset ve tarih sahnesinde sesimizin duyulabilmesi için gerekli olduğunu kabullenelim. Bunu bir kadının kolaylıkla ve rahatlıkla varolabileceği göz alıcı bir çokbiçimliliğe sığınmak için yapalım; böylelikle de toplumsal pratiğin kapıları önümüze açılsın.[277]

277 Julia Kristeva, "About Chinese Women", Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 156.

Hatırlatmaya gerek yoktur ki, toplumsal pratiğe böylesi bir giriş sanıldığı kadar kolay değildir. Öyle ki, Nayi örneğinin de resmettiği üzere, zaman zaman bu giriş kadın öznelliği pahasına gerçekleşebilmektedir.

Nayi'yi iktidarla müzakeresinde başarılı kılan, hakim hiyerarşileri mevcut yapıları taklit edebilecek denli iyi kavrayabilmiş olmasıdır. Irigaray'ın da vazetmiş olduğu üzere, bu taklit öyle veya böyle kadınların menfaatine yarayabilecek yıkıcı bir potansiyeli bünyesinde barındırır:

> Dolayısıyla, taklit, bir kadın için, kendisini indirgetmeksizin söylem yoluyla sömürüldüğü konumu geri alma çabasıdır. Bu, kadının kendi kendisini –"algılanabilir", "maddi" olanın tarafında olduğu ölçüde– "fikirler"e, bilhassa da eril bir mantık tarafından, fakat bir oyunla tekrar etkisiyle görünmez kalacağı varsayılanı "görünür" kılmak üzere üretilmiş kendisi hakkındaki fikirlere yeniden teslim etmesidir: dişil olanın dil içerisindeki muhtemel bir operasyonunun üzerinin örtülmesidir. Aynı zamanda da, kadınlar iyi birer taklitçiyseler eğer, bunu amaç bellemediklerindendir.[278]

Nayi bunu kadın/erkek, beyaz/siyah, kültür/doğa ikiliklerine içeriden meydan okuyarak gerçekleştirir. Örneğin tabiatla kültür arasında katı bir ayırıma girmediği gibi, kendisini bu iki taraftan birine konumlandırmaz da. Başu'yla iletişime geçmek ve onu bir topluluk içerisine eklemlemek üzere bir dil arayışı içinde olduğu süreçte, öteki sözel olmayan iletişim araçlarına yakın durur. Hayvan seslerini taklit eder ve bilhassa da pirinç tarlalarına hayvan girdiğini fark etmekte maharetlidir. Burada taklitin yıkıcı unsuru gözler önüne serilidir; hayvanları tarlalardan kaçıran Nayi'nin taklit ettiği seslerdir. Benzer bir biçimde dilin ve gelenek-göreneklerin kendisine dayattığı cinsiyete özgü rolleri taklit etmek suretiyle de değişim olanaklarının izini sürer. Bu anlarda Nayi'nin "küçük bir yabancı"yla etkileşimlerinin temsili beyaz perdeye yansır. Yerleşik bir toplumun inanç ve gelenek-göreneklerini sarsabilmek için birbirle-

278 Luce Irigaray, "The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine", Margaret Whitford, *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell, 1991, s. 124.

rine muhtaçtırlar. Beni ve ötekiyi diyalog içine sokabilmek için bir arada yabancıyı, benin öteki yanını vücuda getirmek zorundadırlar. Böylesi bir diyalogun etnik ve dilsel sınırlarının ötesine geçme zorunluluğu filmin Farsça, Arapça ve Gilancayı yan yana koymasında vurgulanmaktadır. Ancak bu nevi melezleştirmeler ırk, etnisite ve ulusal kimlik kategorilerinin yeniden gözden geçirilmesini mümkün kılar.

Bu karşılaşmaların kırılgan doğası Nayi'nin kendisini gelenekle değişim arasına özenle konumlandırmasında ve her ne kadar kadar kapsamı genişletilmiş ve yeniden yapılandırılmışsa da hâlâ kadim olan aile birliğinin filmin sonunda eski haline getirilmesinde vurgulanmaktadır. Son tahlilde, yıkım potansiyeli hayatta kalma meselelerine tabi kılınır. Nayi yıkıcı fiillerini köydeki varlığının tüm veçhelerine yayabilecek toplumsal veya ekonomik özgürlüğe sahip değildir. Buna rağmen Başu'nun farklılığından yana duyduğu korkularını yenebilmeyi ve köylüleri ırkçılıkları ve yabancı düşmanlıklarıyla yüzleştirmeyi başarabilmiştir.

Nayi'yle Başu'nun İranlı seyirciye mesajı marjinalleştirilmişlere ve azınlıklara ayrılan alanın yeniden düşünülmesi gereğidir. Film bizleri dil içerisine konumlandıran rahatça ve kolayca tarif edilebilir ifadelerin ve deyimlerin aynı zamanda bizleri tanımlama ve sınırlama gücüne de sahip olduğuna işaret eder. İranlı seyirci Başu ve Nayi'nin maruz kaldıkları türden dilsel yabancılaşmayla yüzleştirilir. Farsça diyalogların geçtiği kesitler haricinde, filmde İranlı seyirciyi aşinası olan dilden uzaklaştırmak ve fiilen Başu'nun Nayi'nin köyüne geldikten sonra içine düştüğü konuma benzer bir konuma sokmak hedeflenir. Bu noktada bariz biçimde diyalogların ancak kısmen anlaşılabildiği türden bir dilsel yabancılaşmada ısrarcı olunur. Ancak filmin yönelttiği eleştirinin odağındaki bu anlaşılmazlık hali sayesindedir ki, İranlı seyirci her vatandaşının ortalama bir Farsça bilgisine sahip olduğu sanısını yeniden düşünmek zorunda kalır.

Filmin altyazılı kopyasında kısmen anlaşılırlık tecrübesi farklı bir düzlemde gerçekleşir. Daha ziyade altyazıların takibine odaklanmasına karşın, seyirci köylüleri siyah tenli yabancıdan sakınma-

ya iten mantıkdışı korku ve endişelere vakıf olur. Bu bağlamda, filmin görsel grameri, yekpare ve homojen bir İranlı kimliği mitine yöneltilen sözel sorgulama kadar filme yedirilebilmiştir.

Başu: Küçük Yabancı'da çizilen İran portresi asla tek biçimli değildir. Bilakis içindeki ötekiden duyduğu korkuyla yüzleşmekten aciz bir ülke resmedilmektedir. Cephede savaşılan düşmanla Irak sınırında yaşayan Arapça konuşan azınlık nüfus ayırt edilemez hale gelmiştir. Dahası, savaş en az öteki kadar kişinin kendisini de tahribata uğratmıştır. Başu da, Nayi'nin kocası da kayba uğramışlardır. Nayi'nin kocası kolundan olurken, Başu da ailesinin tüm fertlerini yitirmiştir. Kendilerinden beklenen ulusal uyum ikiliyi birbirinden koparmıştır. Film, bu ulus fikrinin karşısına Nayi'yle Başu'nun birlikte yaratmış oldukları melez dilsel ve toplumsal düzeni koyar. Ancak yarattıkları bu yeni iletişim sistemi en sorunsuz otoritenin kişileşmiş hali olan Nayi'nin kocasının yokluğu sürecinde işlemiştir. Kocasının dönüşü Nayi'yi dişiyle tırnağıyla kendisine açtığı konumu terk etmeye ve iktidar oyununu kocasına ve aileye yeni dahil olmuş erkek fert olan Başu'ya devretmeye mecbur eder. Bu, filmin Fars milliyetçiğine dönük eleştirisini üzerinden yürütmüş olduğu kadını son noktada babaerkil aileye yeniden tabi kılarak milliyetçilik söylemi bağlamında gözler önüne sermiş olduğu tabiyet kalıplarını yeniden üretmesi bakımından bilhassa hazin bir sondur.

14
SONSÖZ[279]
Laura Mulvey

Şunu açıkça belirtmeliyim ki, İran sinemasına yaklaşımım konumum gereği bir yabancının bakış açısını taşımaktadır. Bununla birlikte, bir film eleştirmeni, kuramcısı ve bilhassa da bir sinema meraklısı olarak, son yıllarda yavaş yavaş Avrupa'da gösterim imkânı bulmalarının da tesiriyle yeni İran sinemasının ürünlerine dönük ilgim her geçen gün biraz daha artmakta. Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri bunların içinde en çok gösterilenleri olup, haliyle en çok ilgimi çekenler de onun filmleri oldu. *Kiraz Tadı*'nın (1997) Cannes'da Altın Palmiye ödülüne layık görülüp, West End Londra'daki salonlardan birinde gösterime girmesinin ardından *Sight and Sound*'un 1999 İlkbahar sayısına Kiyarüstemi hakkında bir makale kaleme almayı kabul ettim.[280] Konferansa sunulan bir dizi

279 Bu metin benim 1999'daki konferansın bitiminde söylediğim sözlerin itinalı bir çalışmayla yeniden yazılması suretiyle ortaya çıktı. Konferansın organizatörlerine beni konuşma yapmak üzere davet ettikleri için minnettarım.

280 Laura Mulvey, "Kiarostami's uncertainty principle", *Sight and Sound*, Haziran 1998, s. 24-27.

tebliğde "Batılı sinema meraklıları" ve bu kimselerin yeni İran sinemasına rağbetleri açıkça eleştirildi. Kendimin de bu profile tıpatıp uyduğumu fark edince, tartışmaya bu eleştirel perspektiften bir katkı sunmaya niyetlendim.

Azade Ferahmend, özellikle ve birebir "Kiyarüstemi vakası"na odaklandığı bölümde meseleleri açıklıkla ortaya koymuş bulunuyor. Ferahmend'in keskin bir dille iddia ettiği üzere, "birinci dünya" eleştirmenlerinin "üçüncü dünya" sinemasını ele alışlarında eşzamanlı ve birbirlerine kenetli hem ulusal hem de uluslararası boyutlar bulunmaktadır. Tartışmanın odağındaysa uluslar arası film festivallerinin karmaşık politikaları yatmaktadır. Olumlu bir perspektiften bakılacak olursa, bu festivaller, uluslar arası dağıtım ağlarına erişimden yoksun filmlere, kendilerini ülkeden-ülkeye temelinde sinema seyircileriyle buluşturabilecek çok sayıda sanatevi film dağıtımcısı ve gösterimcisiyle -İran filmlerinden birkaçının Britanya dağıtımcısı olan Londra'daki Artifical Eye gibi- irtibata geçme olanağı sağlamaktadır. Öte yandansa, Ferahmend'in iddiasına göre, festival çevreleri bir "yeni akımlar" silsilesine bağımlı belli bir sanatsal ve yönetmen temelli sinemaya rağbet göstermektedir. Ve yine işaret ettiği üzere, festivaller kökenlerine dair politik sorular sormaktan ziyade yeniliğe kucak açma eğilimindedir. Dolayısıyla katı bir sansür uygulayan baskıcı bir rejim bu piyasaya uygun düşecek filmlerin çekilmesi önünde bir engel teşkil etmemektedir. Gerçekten de Ferahmend, festivalleri açık bir dille suçlarken, İran film yapımcılığının bağlamı ve Kiyarüstemi hakkında şunları söylemektedir: "Kiyarüstemi filmlerindeki politika kaçkınlığı, elini zayıflatmaktan ziyade, film festivallerinin politikanın geri planda yer aldığı, yüksek sanatın öne çıktığı film zevkine hitap etmesi bakımından elini güçlendiren bir tercihtir."

Söz konusu bu eleştiriler, İran filmlerinin uluslar arası ölçekte dağıtımı ve kabulü tikel bağlamında göz ardı edilemeyecek önemde entelektüel ve politik soru işaretleridir. Fakat yine bu eleştiriler, genel manada yeni sinemaların hangi koşullar altında ürün verdikleri ve bu ürünlerin yurtdışı vitrinine kondukları hakkında kâfi bilgi sahibi olmadan kültürel bir eleştiri girdabı içine atıldıklarını ak-

la getirmektedirler. Bu konumlanışa göre, ya halihazırdaki İran filmlerine totalitaryanizm izleri silinemeyecek bir biçimde damgasını vurmuştur, ya da sinema seyircilerinin cehaleti ve Avrupa filmlerine merakı bu filmlerin yurtdışındaki sinema ağına dahil olabilmelerinin önünü kesmiştir. Bu eleştirileri asla göz ardı etmemekle birlikte, fırsattan istifade bazı görüşlerimi dile getirme ve özellikle de bu konferansın ya da bu kitapta yer verilen makalelerin yeni İran sinemasına dönük daha büyük bir politik ve kültürel kavrayışa katkı sunduklarını ortaya koyma arzusundayım. Bu vesileyle gerçekleşecek olan eleştirel bilgi ve tartışma akışının kültürel girdap sorunun aşılabileceği kanaatindeyim.

Buna karşılık, yeni İran sinemasının Avrupa'da bu denli rağbet görmesinin içsel sebepleri de bulunmaktadır –bu bağlamda Avrupa ile ABD arasındaki farka işaret etmek önemlidir. Avrupa'da sinemaseverlerin tutumu bir süredir karmaşık bir hal almıştır. Devrim sonrası İran sinemasının sertliği, bir başına Kiyarüstemi vakasının da ötesinde, geçmişi son birkaç yıla dayanan bu sinemaya biçim, üslup ve düşünce bağlamlarında bir alan açmıştır. Bu biçimsel ve entelektüel sinema, sanat sinemasının tayin edici unsuru olan seyirciyle beyaz perde arasındaki "sinematik" etkileşim ve paylaşım alanını yaratmıştır. Sanat sineması ve de seyircisi karşılıklı hitap ve kabullerinde kaçınılmaz biçimde elitist olsalar dahi, 1950'lerden itibaren festivalleri ve sanat çevrelerini bünyesinden çıkartmış olan da yine bu gelenektir. Yalnızca Avrupa'nın zengin sanat sineması geleneği –Fransız sineması ile Danimarka'daki Dogma Ekolü istisna sayılabilir– dönemsel de sayılabilecek bir gerileme içinde olmakla kalmayıp, son temsilcileri de her geçen gün uluslar arası dağıtım ağlarında kendilerine yer edinmekte güçlüklerle karşılaşmaktadırlar. Örneğin İngiltere'de, Avrupa sanat sineması, fazlasıyla psikoloji yüklü, çoğu eğlencelik, ama pek azı sinematik açıdan yenilikçi sözde Amerikan "bağımsız" filmlerince saf dışı bırakılmış durumdadır. Sıkça ve pek tabii ki sinemaseverlerce dillendirilen bir görüşe göre de, Hollywood'un özel efektlerle bezeli gişe filmleri, selüloit bazlı ve film referanslı bir sinema nostaljisi doğurmuş bulunmaktadır. Bu, en azından kategorik olarak, ABD sinemasında artık

kayda değer bir üretim gerçekleşmiyor anlamına gelmese de, dünyada girmediği yer kalmamış ve içe bakışının takıntılı bir hal almış olması sinemaseverlerde köşe bucak kaçma hissi uyandırmaktadır.

Kaçış: bu, pek tabii ki, sorunun bir diğer veçhesidir. Kültürler arasındaki çekimin bir unsuru olarak egzotikliğin varlığını yadsımanın bir manası yoksa da, şunun da akıldan çıkartılmaması gereklidir ki, bu egzotizm yalnızca "üçüncü dünya sineması"na münhasır olmayıp, örneğin 1960'larda Antonioni veya Godard filmleri karşısındaki İngiliz seyirci için de aynı durum geçerlidir. Ve yabancılık, aşina olmayışlık hissi, tıpkı aşina olunmayan manzaraların ve uzak diyarların halklarının beyaz perdeden yansımasında olduğu gibi, sürprizlere gebe bir sinema için de geçerlidir. Vurgulamak istediğim nokta budur. Egzotik olan tek başına bir "yeni dalga"yı ayakta tutamaz. Yeni bir sinemanın uzun vadede ilgi çekiciliğini muhafaza edebilmesi kendi çaplarında estetik önem taşıyan meseleleri ve problemleri dillendirmesi ve zihinlere nakşedebilmesiyle mümkündür. Buna karşılık, devrim sonrası İran sinemasında yurtiçi ve yurtdışından eleştirmenlerin ilgisini arttırdığı söylenebilecek politik meseleler ön plandadır. Eğer varsa, İslam Cumhuriyeti'nin ideolojisiyle sinemasının elde ettiği başarı arasındaki (üretiminin sanat veçhesine dönük tescilli devlet desteğinin ötesinde) ilişki nedir? Bu konferans ve yolunu açtığı böylesi bir derleme sayesindedir ki, bu nevi meseleler tartışmanın kilit noktaları haline gelmesi, filmlerin bağlamlandırılmaları ve kavranıp anlamlandırılmalarının yeni bir boyut kazanması mümkün olmuştur.

Eğer sinema insanları daima hayal güçlerinde bir gezintiye çıkartıyorsa, aynı zamanda bir gezinti aracıdır da. Konferanslar ve bu nevi yayınlar "gezindiren" filmlerin kendi kültürel, politik ve üretim bağlamlarında yeniden konumlandırma olanağı sunmaktadır. Bu bağlamlar, pek tabii ki, filmlerin ilk gösterimleri esnasında sıklıkla gözden kaçmaktadır. Ancak burada gerçekleşen eleştiri ve tartışmanın kavrayışın "doku"suna sunduğu paha biçilmez katkı, yurtdışında dolaşıma giren filmler daha belirgin anlamlar taşımaya ve egzotikliğin ötesinde bir izlenim bırakmaya başlamalarını mümkün kılmaktadır. Nesrin Rahimiye'nin Bevzayi'nin *Başu: Kü-*

çük Yabancı'sını (1988) konu alan makalesi neyi kastettiğimin anlaşılabilmesinde faydalı bir örnektir. Aslen ortak bir dilin yokluğunu ve iletişim güçlüğünü konu alan bir film kaçınılmaz olarak seyircisini de bir sorgulamaya iter. Rahimiye'nin de işaret etmiş olduğu üzere film, İran vatandaşlarını bizzat İran ulusunun bünyesinde yer alan özgün, ayırt edilebilir kültürel farklılıklar ve güçlükler üzerinde kafa yormaya davet etmektedir. Dolayısıyla, yabancılar ya da gereken lisan bilgisine sahip olmayanlar filmin bütününü kavrayabileceklerini ummamaktadırlar. Ancak bu filmin politik önemini azaltıp, nüanslarını donuklaştırmasına karşılık, bahis konusu ettiği sorunlar bilgisel olmasa da sezgisel bir seviyede idrak olunabilirdir. Yine de, *Başu*'yu bir sonraki izleyişimde, filme dair kavrayışım Rahimiye'nin görüşleri ışığında dönüşüme uğrayacaktır. Hâlâ konuşulan dilleri anlamayacak olsam da, içermelerinin ve politik mesajının izini sürebilme olanağım olacaktır. Bu filmler dolaşımda oldukça ve bu dolaşımlarını sürdürdükçe, tartışma ve eleştiri "dünya sineması" bünyesinde ciddi bir konum elde edebilmelerinin vazgeçilmez unsurları olacaktır. Yine bu araçlar vasıtasıyla güncel akımların veya egzotik manada farklılık beklentilerinin ötesine geçmeleri mümkün olacaktır.

Ancak karşılaşma ve bağlam meselelerinin altının çizilmesi bizzat sinemanın kendi doğasına ve İran Yeni Akımı'nın bunu yenilenip, yeni bir söyleme oturtmasına dair kilit bir meseledir. Böylece, elmanın diğer yarısı olan yabancının "gezinen" bir sinemayla karşılaşması meselesine dönecek olursak, bu filmlerin, sinemayla, sinemanın estetiği ve "özgüllükleri"yle ilgilenen bir kimse için niçin bilhassa önem arz edebileceğine değinme arzusundayım.

Tarihi boyunca, sinema, görme biçimleri hakkında soru işaretleri üretmiştir. Herhangi başka bir araçtan farklı olarak, sinema, seyircisinin yansıttığı imgelerle ilişkiye geçme biçimini inşa etme ve bunu seyircisine empoze etme yetisine sahiptir. Neticede, biçime dair "nasıl" sorusu, içeriğe dair "ne" sorusunun paralelinde özel bir önem kazanmıştır. Burada bariz bir biçimcilik ve özcülük tehlikesi karşımıza çıkmaktadır. Ancak, tek tek bir film veya sinema türü bunu doğrulasın veya doğrulamasın, sinema görme ve görsel-

liğin filmsel yöntemlerce inşasıyla "ilgili"dir. Gösterilen şey kaçınılmaz olarak bir etki altındadır. Sinema tarihine ayrıca –Hollywood'un başat egemenliği altında yer alan– kitlesel, popüler bir biçimle "sanat sineması" veya "avangart sinema" arasındaki bir bölünme damgasını vurmuştur. İkili arasındaki diyalog ve diyalektik neredeyse sinemanın kendisiyle yaşıt olup, burada da özellikle anlamlıdır. Çoğu insanın "ne gösterilecek?" ve "kim neyi görebilir?" problemlerinin yeni İran sanat sineması için hayati önem arz ettiğinde hemfikir olacaklarını umarım. Bu problemler, İran bağlamında, kaçınılmaz olarak devlet sansürü ve düzenlemeleri hakkında soru işaretlerini de beraberinde getirmektedir. Ama aynı problemler, gelişmiş kapitalizmin meta kültürü bağlamında, politik bir sinemanın gösteri toplumunun abartılı imgelerinin karşısına avangard bir estetiği nasıl koyabileceği tartışmalarında da söz sahibidir. Bunlar, film kuramının uzunca bir süredir, feminist film kuramının da yakın bir geçmişten beri ilgi alanında yer alan problemlerdir.

İlk bakışta, feminizmle, feminist film kuramıyla ve de feminist sinemayla aramdaki bağ, devrim sonrası İran sinemasına olan ilgimle uzlaşmaz gözükebilir. Bu, vurgulamak ve izini sürmek istediğim bir çatışkıdır. İslami sansür, kadınların toplum içinde geri plana itilmişliğinin, kadın cinselliğinden yana duyulan bir endişenin dışavurumudur. Ancak aynı İslami sansür, bunlardan kaynaklı olarak, feministlerin kadının sinemada temsiline yönelik öne çıkarttıkları problemlerle –beklenmedik bir biçimde– örtüşen, kadının beyaz perdede temsilinde bir "güçlük" doğurmaktadır. Bir polemik havasında, 1975 yılında, Hollywood sinemasının estetiğinin nesnesi erkeğin arzu imgesi olarak acımasızca teşhir edilen kadın olan "erkeksi" bir görme biçimi temelinde inşa edili olduğunu ortaya attım.[281] Bu, hiç kuşkusuz, basite indirgenmiş, retorik bir iddia olsa da, Hollywood yasalarını ve geleneklerini olumsuzlayarak ve karşı durarak inşa edilebileceğini tasarladığım yeni bir sinemanın temellerini atmıştır. Tam da burada, bir tür "tabandan putkırıcılık" olan 1970'lerin feminist "negatif estetik" tuhaf bir biçimde devrim

281 Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* 16 (3), 1975, s. 6-18.

sonrası İran sinemasını karakterize eden "tepeden bir düzenleme" olan sansürün neticeleriyle örtüşmektedir.

Pek tabii ki, İslami sansürün fikir babalarının feminist film kuramını ağırlıklı olarak etkilemiş olan film estetiği veya avangard sinema gelenekleriyle herhangi bir ilgilerinin olması söz konusu değildir. Ancak her iki taraf da, Hollywood ve bu sinemanın dünya çapındaki egemenliğiyle özdeş kadınsılığın abartılı bir biçimde cinselleştirilmesinden uzak durmuştur. Kadının beyaz perdede temsili "problem"i üzerinde odaklanılması, ve bu temsilin etrafına bir dizi tabunun ve güçlüğün set çekilmesi, bizzat doğuş aşamasındaki sinemanın sorgulanmasına kapı açan bir boşluk yaratmıştır. Tartışmayı kabaca ortaya koyarsak, sinemanın cinselleşmesi belli başlı yasaları, gelenekleri ve görme biçimlerini mecbur kılmaktadır. Bir kez bu bağımlılık bertaraf edildiği vakit, sinema bir temsil biçimi olarak kendisini sorgulamaya ve bilinçli bir şekilde kendine ait anlamlandırma süreçlerine geri dönmeye mecbur kalacaktır. Ardından böylesi alışıldık sinematik çekim yaratma biçimlerinden arınma sinemanın kendisini dışavurmasına olanak verecektir: estetiği ve biçimleri gelişebilecekleri bir alan bulup, yeni bir görsellik keşfedeceklerdir. En belirgin seviyede, tempo bu noktadaki kilit unsurlardan birisidir. İran Yeni Akımı'nın karakteristik filmi dramatik olay örgüsünden, aksiyondan veya romantizmden fevkalade yalın küçük ölçekli olaylara ve mekân temelli hikâyelere geçiş yaparak, alanda daralırken, zamanda genişler. Yakın çekimden veya çekim-karşı çekimden uzak duran çekim stiliyle, kamera eşdeğerde büyük bir önem kazanır ve gördüğüyle olan ilişkisini filme dahil ederek sinemanın alışıldık saydamlığını yıkar. Sinematik anlatım geleneğinin yıkılması sinematik biçimin unsurlarının kendi başlarına görünürlük kazandıkları bir alan ve tempo yaratır. Özetlemek gerekirse, mesele bilindik imaj sorununun ötesindedir. Bu perspektiften, sansürcülerin sinemaya yaklaşımları basit ve tek yönlü gözükse de, dayattıkları tabularla pek çok yerleşik geleneği ve görme biçimini ortadan kaldırarak sinemada yeni bir mecra açmışlardır. Yeniden düşünme ve yeniden ayarlama ihtiyacı yalnızca cinsiyet imgesini ve ilişkilerini değil, mantıksal bir uzantı içerisinde kurgu-

lamayı, sahnelemeyi, hikâye anlatımı biçimlerini, özdeşim kurma süreçlerini vesaireyi birden etkilemektedir. Tıpkı birinci dalga devrim öncesi İran sineması yönetmenlerinin kendi neo-realizmlerinin arayışına girmeleri gibi, devrim de, kazara da olsa, yeniliğin sinematik pratiğin olmazsa olmaz bir unsuru haline geldiği koşulları yaratmıştır.

Tartışmayı estetik meslesinin ötesine genişletecek olursak, film kuramcıları sinemanın kimliğin ve öznelliğin inşasında kilit bir metafor temin ettiğini öne sürmüşlerdir. Burada bir kez daha görme biçimi önem arz ederken, özdeşim kurma meseleleri de bir o kadar önem kazanmış bulunmaktadır. Hamid Nefisi'nin ikna edici bir biçimde ortaya koymuş olduğu üzere, İslami tesettür söyleminin ve Batılı feminist röntgencilik kavramlarının temelinde farklı bir görme kavrayışı yatmaktadır. Bir kez daha, yukarıda da öne sürmüş olduğum üzere, ilgili kültürel analiz ve nüanslar farklılığa ve ayrılığa ışık tutmaktadır. Burada kadının beyaz perdede temsili "problemi"yle bir temsil biçimi olarak sinema "problemi" arasındaki bağlantıya dikkat çekerek basite kaçmış olabilirim. Ama Nefisi de feminist film kuramının geçmişteki gayeleriyle örtüşen son derece önemli bir saptamada bulunmaktadır. Kadınların –sinematik imgelerin bizzat yaratıcıları olarak– kamera arkasına geçerek Şehla Lahici'nin iffetli veya iffetsiz taşbebeklerinden farklı yeni kadın temsillerini beyaz perdeye taşıyacakları yeni bir sinemanın inşasına ihtiyaç vardır. Bugün kayda değer sayıda İranlı kadının film yapımcılığına soyunması sayesindedir ki, İran sineması yeni görme ve hikâye anlatma biçimleri keşfedebilecek konuma gelmiştir. Ve Semire Mahmelbaf'ın *Elma*'sı (1998) gibi bir film de bu sürecin halihazırda sürdüğünün bir işareti olarak görülebilir.

Sözlerimi bağlarken, Kiyarüstemi'nin sinemasına ve belirgin politik içeriği az olan veya hiç olmayan filmlerin buna rağmen nasıl olup da sinema politikası hakkında önemli sözler söyleyebildiklerine şöyle bir değinme arzusundayım. Kiyarüstemi İran Yeni Dalga Sineması'nın estetiğinin ve biçimsel karakteristiklerinin tanımlanmasında önemli bir rol oynadığı gibi, filmleri de bir araç olarak sinemanın doğasına dair kilit meselelere değinmiştir.

Kanımca, filmlerinin, kendilerini bir kez daha ülkelerinde yok olmaya yüz tutmuş ussal, kavramsal bir sinema üzerine kafa yormaya kaptırmış Batılı sinema meraklıları ve film kuramcıları üzerinde bu denli tesir yaratabilmiş olmasının başlıca sebebi budur. Kiyarüstemi özellikle de sinemanın tayin edici unsuru olan yanılsama ve gerçeklik arasındaki ince çizginin izini sürmektedir. Bir ve/veya yaklaşımından uzak durmak suretiyle, sinemanın merceğin önündeki gerçek görüntüyü kaydedip, [illegible]b etme ve bu görüntüyü dönüştürüp, aşma yetisinin sınırlarıyla ve bu iki yeti arasındaki gerilimle ilgilenmektedir. Film yapımına yönelik bu "sinema nedir?" yaklaşımı seyircinin beyaz perdeyle olan ilişkisine etki etmektedir. Bu noktada, görüş ve görme biçimlerine dair meseleler ideolojik içeriğin ötesinde bizzat görüntünün doğasının sorgulanması gibi daha kapsamlı bir talebe uzanmaktadır. Seyirciyi düşünmeye -ve sinematik temsilin sınırları ve olasılıklarını düşünmeye- davet, herhangi egemen bir ideolojik inanışın -İran örneğinde bu dindir- kesinlikleriyle çatışmalı bir şüpheci ve sorgulayıcı bir seyircilik biçimini yaratmaya yöneliktir. Belirsizlik Kiyarüstemi'nin sinemasına dahil edilmiştir ve bu özelliğiyle, örneğin bir inanç ve kesinlik sineması olan Mecid Mecidi sinemasından ayrışmaktadır.

Daha önce de öne sürmüş olduğum üzere, belirsizlik merakı körükler ve besler. belirsizlik merak doğurur. Böylece sözlerimin sonunda savımın başlangıcına dönmüş bulunmaktayım. Kiyarüstemi'nin filmleri dış dünyanın, yukarıda irdelendiği üzere, kültürel girdap benzeri bir şeyin içine doğmuştur, ve film festivali seyircisi tarafından, örneğin bir belirsizlik ve merak hissi içerisinde seyredilmesi gereklidir. Ama Kiyarüstemi'nin filmleri bizzat bir belirsizlik ve merak estetiği üzerine kurulu olduklarından, bu yaklaşım eşzamanlı olarak toplumsal manada arzu edilir ve sinematik manada da lüzumludur. Film kuramcıları sinemanın daha geniş çaplı analizi için önemli ve zengin bir zemin bulabilirler, ama merak da toplumsal kavrayış meselelerine, örneğin Nefisi'nin analizleriyle destekli bilgisizlik ve kültürel ayrılık boşluklarını doldurma yollarının bulunmasına geri yönelmelidir. Yine merak bu sinemanın tarihine, yerli gelişimine ve etkilerine uzanmalıdır. Bunların yanı

sıra devrim ile devrimci sinema arasındaki, sırasıyla bir öznellik ve özdeşleşme inşası alanı olarak sinemanın konumunun, bunun üzerine de ideolojik bir kırılma sürecindeki kilit rolünün sorgulanmasını doğuran ilişkiye dair daha genel meseleler de mevcuttur. Burada temeli atılanların benzeri tartışmalar İran sinemasını film tarihinin kuramsal ve tarihsel diyaloğuyla iletişim içine sokacak ve de devrim sonrası sinema ve Kiyarüstemi gibi bir yönetmenin sinemasının mitolojiden arındırılmasını sağlayacaktır.

Kiyarüstemi'nin sinemaya dönük kavramsal yaklaşımının önemi üzerinde ısrarla durmamın yanı sıra, filmleri de kültürel anlama ve yanlış anlama meselelerini öne çıkarmaktadır. Seyircilerini içinde bıraktığı belirsizlik hali, ve beyaz perdedeki görüntülerin statülerini sorgulama ihtiyacı, bu filmleri doğuran kültürü anlamaya yönelik daha büyük bir arzuyu beslemektedir. Burada bir temsil politikasının yanı sıra, kültürel homojenleştirmenin iyice dizginlerinden boşaldığı bir süreçte bir kültürel özgüllük politikası da işlemektedir. Ve bana göre, hepsinden önemlisi, Kiyarüstemi'nin sinemasının tadı gösterinin büyüleyiciliğinde değil, şifresinin çözülmesi sürecindedir.

FİLMOGRAFİ

'57 Düşüşü (Sukut-i '57), Barbud Tahiri, 1980
Abi ve Rabi (Abi ve Rabi), Ovanes Oganyan, 1930
Afrika'ya Güller, Söhrab Şehide Sales, 1991
Amerika Yok Oldu (Amrika Nabud Est), Hüseyin Ağa Kerimi, 1981
Anahtar (Kilid), İbrahim Firuzeş, 1987
Anlaşılmaz Adam (Aga-yi Hiroglif), Gulam Ali İrfan, 1980
Arafta, İreç Kadiri, 1982
Armut Ağacı (Diraht-i Golabi), Daryuş Mehrcuyi, 1998
Âşıklar Diyarı, Hasan Karbahş, 1983
Atar'ın Savaşı (Ceng-i Atar), Muhammed Ali Necefi, 1979
Ayaklanma (Kıyam), Rıza Sefayi, 1980
Ayetullah'ın Fedaileri (Guardians of the Ayatollahs), Phil Rees, 1996
Ayna (Ayne), Cafer Penahi, 1998
Baba (Peder), Mecid Mecidi, 1996
Baduk, Mecid Mecidi, 1992
Baran ile Yerli (Baran-o Bumi), Rahşan Beni-İtimad, 1999
Başkasının Ölümü (Morg-i Digeri), Muhammed Rıza Hünermend, 1981
Başu: Küçük Yabancı (Başu: Garibe-i Kuçek), Behram Beyzayi, 1988
Bebek Hırsızları (Dozd-i Aruseк-ha), Muhammed Rıza Hünermend, 1989
Belki Başka Zaman (Şaved Vakti Diger), Behram Beyzayi, 1988
Beyaz Balon (Bedkonak-i Sefid), Cafer Penahi, 1998
Bıyık Amca (Amu Sibilu), Behram Beyzayi, 1969
Bir Ev Bekliyor (Hane Der İntizar), Menuçer Asgerineseb, 1987

Bir Kelebeğin Doğumu (Tevellüd-i Yek Pervane), Mücteba Rayi, 1998
Bir Ölü Var (Gozareş-i Yek Katl), Muhammed Ali Necefi, 1987
Bir Sevgilinin Günlüğü (Tagebuch Eines Liebenden), Söhrab Şehide Sales, 1977
Bir Zamanlar Sinema (Nasırüdddin Şah, Aktör-i Sinema), Muhsin Mahmelbaf, 1991
Bisikletli Adam (Baysikılran), Muhsin Mahmelbaf, 1989
Boşanma Çocukları (Beçehaye Talak), Tehmine Milani, 1989
Boykot (Baykot), Muhsin Mahmelbaf, 1985
Bulut ve Doğan Güneş (Ebr ve Aftab), Mahmud Kalari, 1997
Bulutların Ötesinde, Phil Agland, 1994
Caesar (Keyzar), Mesud Kimyayi, 1969
Camdan Ajans (Ajans-i Şişei), İbrahim Hatemikiya, 1998
Canlı Vesika (Sened-i Zinde), Asgar Biçare, 1980
Cansız Tabiat (Tabiat-ı Bi-can), Söhrab Şehide Sales, 1975
Cennetin Çocukları (Beçehaye Asman), Mecid Mecidi, 1997
Cennetin Rengi (Reng-i Huda), Mecid Mecidi, 1999
Cezayir Savaşı, Gillo Pontecorvo, 1965
Çizme (Çakme), Muhammed Ali Talibi, 1993
Çok Yaşa (Zende Bad), Hüsrev Sinayi, 1980
Daire (Daire-i Mina), Daryuş Mehrcuyi, 1975
Dan (Dan), Ebülfazl Celili, 1998
Davacı (Hestgeran), Kasım İbrahimiyan, 1989
Det Yani Kız (Det Yani Duhter), Ebülfazl Celili, 1994
Dostun Evi Nerede? (Hane-ye Dost Kocast), Abbas Kiyarüstemi, 1987
Dosya (Pervende), Mehdi Sabbahzade, 1983
Ekmek ve Sokak (Nan ve Kuçe), Abbas Kiyarüstemi, 1969
Ekmek ve Şiir (Nan ve Şi'r), Kiyumars Purahmed, 1994
Elma (Sib), Semire Mahmelbaf, 1998
Elma, Cafer Penahi, 1998
Ev Ödevi (Meşk-i Şeb), Abbas Kiyarüstemi, 1987
Evrensel Adalet Okulunun Avlusu (Hayat-i Poşti-ye Medrese-yi Adl-i Afak), Daryuş Mehrcuyi, 1980
Fareler Şehri (Şehr-i Muşha), Muhammed Ali Talebi, 1985
Gabbe (Gabbe), Muhsin Mahmelbaf, 1996
Gece Şarkıları, Merve Nebili, 1984
Geyik (Gavaznha), Mesud Kimyayi, 1975
Göçmen (Muhacir), İbrahim Hatemikiya, 1990
Görev (Memuriyet), Perviz Seyyad, 1983

Gurbette (Der Gurbet), Söhrab Şehide Sales, 1975
Gülnar (Gülnar), Kambuzya Pertovi, 1988
Hacı Washington, Ali Hatemi, 1982
Hamun (Hamun), Daryuş Mehrcuyi, 1990
Hanım (Banu), Daryuş Mehrcuyi, 1992
Hayat Fırtınası (Tufan-i Zendegi), İsmail Kuşhan, 1948
İçimdeki Canavar (Heyula-yi Derun), Hüsrev Sinayi, 1984
İdamlık (İdami), Muhammed Bakır Hüsrevi, 1981
İhtiyaç (Niyaz), Alirıza Davutnejat, 1992
İki Görmeyen Göz (Do Çeşm-i Bi-Su), Muhsin Mahmelbaf, 1983
İki Kadın (Du Zen), Tehmine Milani, 1999
İnek (Gav), Daryuş Mehrcuyi, 1969
İslam'ın Askeri (Serbaz-i İslam), Aman Mantıki, 1980
Kadir Gecesi (Leyletü'l-Kadr), Muhammed Ali Necefi, 1979
Kale İçinde Kale (Hisar der Hisar), Muhammed Rıza Hünermend, 1982
Kan Yağmuru (Hunbareş), Emir Kavidel, 1980
Kaptan Hurşid (Nahuda Hurşid), Nasır Takvayi, 1987
Karatahta (Tahte Siyeh), Semire Mahmelbaf, 1999
Kardan Adam (Adem Berfi), Davut Mirbakıri, 1994-97
Karga (Kalag), Behram Beyzayi, 1977
Kavanoz (Homre), İbrahim Furuzeş, 1992
Kerha'dan Ren'e (Ez Kerha ta Reyn), İbrahim Hatemikiya, 1993
Kimse Kıpırdamasın (Bi Harekat, Tekun Nahor), Emir Şirvan, 1978
Kiracılar (Ecare-Nişinha), Daryuş Mehrcuyi, 1986
Kiraz Tadı (Taam-i Gilas), Abbas Kiyarüstemi, 1997
Kiş Hikâyeleri (Kıssahaye Kiş), 1999
Koşucu (Davandeh), Emir Nadiri, 1986
Kum Duvarları, Şirin Etessam ve Eric Jordan, 1994
Kuşatma Altında (Der Muhasara), Ekber Sadıki, 1981
Kutsanmışların Evliliği (Arusi-ye Huban), Muhsin Mahmelbaf, 1989
Küçük Adam (Merd-i Kuçek), İbrahim Furuzeş, 1997
Küçük Bir İnatçı, Greg Watkins ve Kavih Zahidi, 1992
Las Vegas'tan Artık Nefret Etmiyorum, Kavih Zahidi, 1994
Leyla, Daryuş Mehrcuyi, 1997
Lor Kızı (Dohter-i Lor), Erdeşir İrani, 1933
Macit'in Hikâyesi, Kiumars Purahmed, 1990
Manhattan A.B.C... Caddeleri, Emir Nadiri, 1997
Masumiyet Anı (Nun ve Goldun), Muhsin Mahmelbaf, 1995
Mavi Başörtüsü (Ruseri Abi), Rahşan Beni-İtimad, 1994

Mayıs Kadını (Banu-ye Ordibeheşt), Rahşan Beni-İtimad, 1998
Mazeret (Tovcih), Menuçehr Hakkaniperest, 1981
Melekler Âlemi (Melekût), Hüsrev Heritaş, 1976
Mersiye (Mersiye), Emir Nadiri, 1975-1978
Mızıka (Saz-dehani), Emir Nadiri, 1974
Minu'ya Doğru Uçmak (Pervez be-su-ye Minu), Taki Keyvan Salahşur, 1980
Moğollar (Moğol-ha), Perviz Kimyavi, 1973
Mücahidin Feryadı (Feryad-ı Mücahid), Mehdi Medanyan, 1979
Müptelalar (Canbazan), Nasır Muhammedi, 1982
Nasuh'un Tövbesi (Tobe-ye Nasuh), Muhsin Mahmelbaf, 1982
Nergis, Rahşan Beni-İtimad, 1992
Nöbetçi (Dideban), İbrahim Hatemikiya, 1988
Nükleer Bebek (Nevzad-ı Atomi), Celal Fatımi, 1990
O Geyik Kurtarıcısı (Ya Zemin Ahu), Perviz Kimyavi, 1970
Orman Habercisi (Peyk-i Cengel), Hasan Hidayet, 1982
Otel Astorya'nın Misafirleri (The Guests of the Hotel Astoria), Rıza Allamezade, 1989
Otobüs (Otobus), Yadullah Samedi, 1985
P Pelikan Gibi (P Misl-i Pelikan), Perviz Kimyavi, 1972
Patal ve Küçük Dilekleri, Muhammed Rıza Hünermend, 1990
Postacı (Postçi), Daryuş Mehrcuyi, 1972
Rapor (Gozareş), Abbas Kiyarüstemi, 1977
Rüzgâr Bizi Götürür (Bad Ma ra Hod Hahed Bord), Abbas Kiyarüstemi, 1999
Rüzgârın Satrancı (Şatranc-ı Bad), Muhammed Rıza Aslani, 1976
Rüzgârın Uzun Gölgeleri (Seyihaye Bolend-i Bad), Behmen Fermanara, 1978
Rüzgârla Konuşma (Goft-o-gu ba Bad), Behram Beyzayi, 1999
Sağanak (Ragbar), Behram Beyzayi, 1972
Sara, Daryuş Mehrcuyi, 1992
Sayılarla Manhattan, Emir Nadiri, 1993
Selam Sinema (Selam Sinema), Muhsin Mahmelbaf, 1995
Senatör, Mehdi Sabbahzade, 1984
Sevmek Zamanı (Novbet-i Âşıki), Muhsin Mahmelbaf, 1991
Seyyar Satıcı (Destfuruş), Muhsin Mahmelbaf, 1987
Sığmak Peşinde (İstazeh), Muhsin Mahmelbaf, 1983
Sınır (Marz), Cemşit Haydari, 1981
Sınır Ötesi (Haric Ez Mahdudi), Rahşan Beni-İtimad, 1988
Su, Rüzgâr ve Toprak (Ab, Bad, Hak), Emir Nadiri, 1989
Şeytan, Ekber Sadıki, 1980
Şili Muharebesi, Patricio Guzman, 1976

Tamam Bayım, Perviz Kimyavi, 1979
Tara'nın Şarkısı (Çerike-ye Tara), Behram Beyzayi, 1978
Tatlı Talih Kuşu (Perende-yi Kuçek-i Hoşbahti), Puran Dırahşande, 1987
Tılsım, Daryuş Ferheng, 1986
Tozların Dansı (Raks-i Hak), Ebülfazl Celili, 1992
Tutya, İreç Kadiri, 1998
Ufuk (Ofog), Resul Mollakulipur, 1989
Uyuz, Ebülfazl Celili, 1988
Ütopya, Söhrab Şehide Sales, 1982
Vakayı Adiye, Söhrab Şehide Sales, 1972
Ve Hayat Devam Ediyor (Ve Zendegi İdame Dared), Abbas Kiyarüstemi, 1991
Yabancı ve Sis (Garibe ve Meh), Behram Beyzayi, 1975
Yağmurlu Gece, Kamran Şirdel, 1967
Yakın Çekim (Nameye Nezdik), Abbas Kiyarüstemi, 1989
Yezgird'in Ölümü (Morg-i Yazdgerd), Behram Beyzayi, 1980
Yılan Balığı (The Eel), Shohei Imamura, 1997
Yılanın Dişi (Dendan-i Mar), Mesud Kimyayi, 1989
Yusuf'un Gömleğinin Kokusu (Buy-i Pirhen-i Yusuf), İbrahim Hatemikiya, 1996
Yükseklik Korkusu (Höhenangst), Huşeng Allahyari, 1994
Zayenderud Geceleri (Şebhaye Zayende-rud), Muhsin Mahmelbaf, 1991
Zayıf Nokta, Muhammed Rıza Alami, 1983
Zeytin Ağaçları Altında (Zir-i Dirahtan-i Zeytun), Abbas Kiyarüstemi, 1994
Zinat, İbrahim Muhtari, 1994

DİZİN

'57 Düşüşü, 67, 327
Abadan, 32, 33, 176
Abi ve Rabi, 4, 327
Adalet Bakanlığı, 223, 229, 230, 232
Adorno, Theodore, 36
Afrika'ya Güller, 80, 263, 327
Akkasbaşı, Mirza İbrahim Han, 4
Alami, Muhammed Rıza, 65
Albright, Madeline, 125
Allahyari, Huşeng, 81
Allamezade, Rıza, 80
Almanya, 38, 83, 152, 203, 245, 262-264, 267
Althusser, Louis, 34
Amerika 38, 58, 74, 116, 124, 161, 242, 245, 263
Amerika Yok Oldu, 161, 327
Anahtar, 289, 327
Anderson, Benedict, 304
Anlaşılmaz Adam, 44, 327
Antonioni, Michelangelo, 320
Arafta, 140, 327
Ardekani, Tehmine, 65
Armes, Roy, 1, 5, 6, 8
Armut Ağacı, 168, 264, 266, 327
Asgerineseb, Menuçer, 62
Aslani, Muhammed Rıza, 44
Âşıklar Diyarı, 62, 327
Atar'ın Savaşı, 47, 327
Avini, Seyyid Murteza, 62
Avrupa 74, 75, 80, 81, 83, 116, 120, 121, 131, 146, 148-151, 244, 245, 252, 292, 301, 317, 319
Avustralya, 52
Ayaklanma, 158, 327
Ayetullah'ın Fedaileri, 218, 327
Ayna, 109, 255, 327
Baba, 255, 327
Baduk, 293, 327
Bahonar, Muhammed Cevad, 160

Baran ile Yerli, 132, 327
Başkasının Ölümü, 154, 156, 159, 327
Başu: Küçük Yabancı, 11, 24-26, 62, 65, 109, 255, 260, 281, 289, 290, 296, 299, 301, 316, 320
Bazleh, Şirin, 81
BBC, 5, 218, 225, 242
Bebek Hırsızları, 294, 327
Beheşti, Muhammed, 47, 48, 69, 72, 85, 114, 115, 119, 160
Behzad, Feryal, 65
Belki Başka Zaman, 24, 65, 281, 327
Beni-İtimad, Rahşan, 12, 65, 70, 74, 85, 126, 132, 133, 257, 259, 282, 283, 287
Beyaz Balon, 109, 122, 255, 292, 294, 327
Beyzayi, Behram, 6, 11, 23-25, 29, 44, 62, 65, 70, 73, 74, 86, 109, 116, 126, 127, 131, 163, 164, 169, 173, 175-177, 195, 255, 260, 278, 281, 288-290, 299, 301, 320
Bezirgan, Mehdi, 155
Bhabha, Homi, 304
Bıyık Amca, 288, 327
Biçare, Asgar, 158
Bir Ev Bekliyor, 62, 327
Bir Kelebeğin Doğumu, 144, 328
Bir Ölü Var, 63, 328
Bir Sevgilinin Günlüğü, 263, 264, 328
Bir Zamanlar Sinema, 172
Bisikletli Adam, 85, 328
Borumend, Marziye, 65
Boşanma Çocukları, 295, 328
Boykot, 86, 163, 328
Bulut ve Doğan Güneş, 255-257, 267, 328
Bulutların Ötesinde, 242, 328
Caesar, 5, 328
Camdan Ajans, 141, 201, 328
Canlı Vesika, 158, 328
Cannes Film Festivali, 16, 92, 107, 121-123, 126, 292
Cansız Tabiat, 255, 328
Celili, Ebulfazl, 12, 86, 126, 132, 253, 255, 293, 294
Cennetin Çocukları, 109, 122, 253, 255, 257, 262, 267, 268, 291, 328
Cennetin Rengi, 109, 328
Cezayir Savaşı, 40, 111, 328
Channel 4, 215, 220, 225-227, 241, 244, 247
Cihad-ı Sazendagi, 10
Costa Gavras, Constantin, 40, 111
Çin, 16, 52, 122
Çizme, 253, 289, 328
Çocuk ve Ergen Entelektüel Gelişim Merkezi, 55, 86, 128, 288, 289, 296
Çok Yaşa, 60, 158, 328
Dabaşi, Hamid, 7, 9, 17, 18, 146
Dad, Sevfullah, 12, 132
Daire, 6, 111, 328
Dan, 293, 328
Dastgeyb, Ayetullah, 161, 165
Davacı, 80, 328
Debord, Guy, 36
Derrida, Jacques, 202, 203, 206
Det Yani Kız, 255, 328
Devictor, Agnes, 1, 14, 16, 82, 116
Devletabadi, Mahmud, 174, 186

Dırahşande, Puran, 65, 295
Dostun Evi Nerede?, 61, 120, 121, 129-131, 260, 289, 290, 296, 298, 328
Dosya, 57, 328
Douglas, Kirk, 137
Edinburg Film Festivali, 241, 244
Efhami, Behruz, 142
Ekmek ve Sokak, 328
Ekmek ve Şiir, 144, 328
Ekremi, Cemşid, 110, 111
Elma, 21, 109, 126, 253, 255, 287, 293, 324, 328
Ensar-ı Hizbullah, 78, 92
Enver, Fahreddin, 48, 68
Erdistani, Ahmed Sadıki, 41
Etessam, Şirin, 81
European Centre for Common Ground, 123
Ev Ödevi, 130, 289, 328
Evrensel Adalet Okulunun Avlusu, 44, 328
Famili, Müjde, 13, 120
Farabi Sinema Vakfı, 11, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 57, 72, 85, 113-115, 119, 142, 195, 211, 222, 299
Fareler Şehri, 295, 328
Fatımi, Celal, 80, 330
Fecr Film Festivali, 12, 92, 114, 121, 124, 125, 270
Fennizade, Pervez, 160
Ferahmend, Azade, 5, 13, 15, 16, 107, 318
Fermanara, Behmen, 45, 112, 126, 330
Ferruhzad, Füruğ, 5, 6
Film International, 5, 73, 119, 124, 126
Foucault, Michel, 36
Fransa, 13, 14, 38, 52, 90, 91, 93, 95, 120-123, 164, 245
Furuzeş, İbrahim, 75, 329
Gabbe, 2, 120, 172, 219, 256, 257, 266, 328
Gaffari, Ferruh, 5
Gaziyan, 14, 15
Gece Şarkıları, 80, 328
Geyik (Gavaznha), Mesud Kimyayi, 1975, 32, 328
Godard, Jean-Luc, 108, 320
Golam-Hüseyin Saidi, 6, 40, 41
Golmekâni, Huşeng, 113, 119
Golşiri, Huşeng, 174
Gozareş-i Film, 73, 121, 122, 126, 127
Göçmen, 62, 328
Görev, 80, 328
Gramsci, Antonio, 166
Gurbette, 329
Guzman, Patricio, 40, 111, 330
Gülistan, İbrahim, 5, 6, 19, 127
Gülnar, 295, 329
Hacı Washington, 132, 164, 329
Hagigi, Alireza, 15-17, 136
Hakkaniperest, Menuçehr, 158, 330
Halkın Mücahitleri, 160
Hamaney, Ayetullah Ali, 71, 92, 160
Hamid Rıza, Sadr, 24, 25, 108, 160, 285
Hamun, 70, 144, 329
Hane-i Sinema, 89, 90
Hanım, 132, 329
Haşimi, Fatıme, 212
Haşimi, Mustafa, 48

Hatemi, Ali, 132, 163, 329
Hatemi, Seyyid Muhammed, 11, 12, 14, 16, 61, 68, 70, 71, 77, 78, 85, 86, 88, 93, 97, 105, 119, 122, 226, 242, 249
Hatemikiya, İbrahim, 19, 62, 70, 141, 142, 193-195, 201, 203, 205, 262, 268, 328-331
Hayat Fırtınası, 273, 274, 329
Hays Yasası, 14, 116
Heidegger, Martin, 17, 146-152
Hidayet, Hasan, 163, 330
Hidayet, Sadık, 177
Hindistan, 147, 272-274
Hollywood, 6, 10, 13, 25, 28, 29, 31, 41, 117, 125, 255, 291, 319, 322, 323
Hovzeyi Hüneri, 86, 92, 94, 140
Humeyni, Ayetullah, 5, 8, 12, 35-37, 41, 48, 49, 58, 61, 67, 69, 71, 72, 76, 84, 85, 137, 139, 140, 155, 160, 163, 165, 182, 204, 212
Hünermend, Muhammed Rıza, 159, 294, 327, 329, 330
Hüseyin, Seyyid Gulam, 169
Hüsrevi, Muhammed Bakır, 161, 329
Irak, 19, 61, 83, 156, 163, 164, 178, 185, 186, 194, 197, 201, 281, 290, 296, 316
Irigaray, Luce, 304, 310, 314
İbrahimiyan, Kasım, 80, 328
İçimdeki Canavar, 58, 329
İdamlık, 161, 329
İhtiyaç, 253, 329
İki Görmeyen Göz, 86, 154, 156, 164, 329
İki Kadın, 12, 282, 329
İmam Hüseyin, 197, 198
İngiltere, 52, 147, 239, 241, 245, 319
İngiltere İslam Merkezi, 226
İnek, 5, 6, 111, 329
İrani, Ereşir, 4, 272, 329
İran Ulusal Televizyonu (IRIB), 86
İrfan, Gulam Ali, 44, 327
İslam'ın Askeri, 158, 329
İslami Düşünce ve Sanat Merkezi, 157
İslami İnsan Hakları Komisyonu, 222, 223
İslami Propaganda Sanat Merkezi (Hovzeyi Hüneri), 85, 86
İslami Propaganda Teşkilatı, 56, 139, 157
İtalya, 40, 52
Jacob, Gilles, 122, 127
Japonya, 40, 52, 125, 227
Kadir Gecesi, 47, 329
Kadiri, İreç, 140, 283, 327, 331
Kadr-i Film, 215, 217, 218, 220, 221
Kalari, Mahmud, 255, 256, 328
Kale İçinde Kale, 159, 329
Kan Yağmuru, 158, 329
Kant, Immanuel, 151
Kanun-i Perveriş-i Fikri-yi Kodekan ve Nevcivanen, 86, 128
Kaptan Hurşid, 64, 329
Karatahta, 121, 329
Kardan Adam, 78, 91, 92, 132, 329
Karga, 278, 329
Kavanoz, 75, 329
Kavidel, Emir, 158, 329

Kerbela, 197
Kerha'dan Ren'e, 201, 203, 262, 267, 329
Kerimi, Hüseyin Ağa, 161, 327
Kimse Kıpırdamasın, 42, 329
Kimyavi, Perviz, 6, 264-266, 269, 330, 331
Kimyayi, Mesud, 5, 11, 32, 44, 70, 328, 331
Kiracılar, 11, 69, 70, 329
Kiraz Tadı, 16, 21, 92, 93, 121, 122, 130, 253, 259, 262, 263, 267, 268, 317, 329
Kiş Hikâyeleri, 126, 329
Kiyarüstemi, Abbas, 11, 12, 16, 21, 24, 30, 31, 60, 70, 74, 86, 91-93, 108, 110, 120-122, 127-131, 134, 175, 195, 210, 253, 255, 256, 259, 260, 263, 287-290, 296, 317-319, 324-326, 328-331
Koşucu, 10, 25, 109, 255, 290, 329
Kristeva, Julia, 303, 313
Kubadi, Behmen, 12
Kubrick, Stanley, 169
Kum Duvarları, 81, 329
Kurosawa, Akira, 107, 108
Kuşatma Altında, 161, 329
Kutbizade, Sadık, 163
Kutsanmışların Evliliği, 62, 85, 141, 263, 268, 329
Küçük Adam, 289, 329
Küçük Bir İnatçı, 80, 329
Kültür ve İslami İrşat Bakanlığı, 9, 12, 20, 45, 48, 50-52, 54, 55, 57, 61, 63, 68, 73, 85-89, 91, 92, 94, 113, 119, 191, 195, 211, 216, 218, 219, 221-227, 229, 231, 242, 249, 258
Las Vegas'tan Artık Nefret Etmiyorum, 80, 329
Leyla, 283, 329
Leyla, Ahmed, 305
Locarno Uluslararası Film Festivali, 121
Longinotto, Kim, 20, 208-211, 214, 215, 219, 221, 226-228, 232-234, 237, 238, 240-242, 244, 253
Lor Kızı, 4, 272-274, 329
Macit'in Hikâyesi, 291, 329
Mahmelbaf, Muhsin, 2, 12, 17, 18, 21, 62, 70, 73-75, 85, 86, 117, 118, 120, 126, 141, 142, 148, 153-186, 188-190, 195, 219, 253, 255, 256, 258, 261, 263, 287, 324, 328-331
Mahmelbaf, Semira, 12, 21, 30
Manhattan A.B.C.. Caddeleri, 80, 329
Mantıki, Aman, 158, 329
Masumiyet Anı, 21, 329
Mavi Başörtüsü, 282, 283, 329
Mayıs Kadını, 12, 132, 133, 282, 287, 330
Mazeret, 86, 158, 160, 330
Mecidi, Mecid, 12, 30, 74, 109, 122, 253, 255, 257, 262, 291, 293, 325, 327, 328
Medanyan, Mehdi, 140, 330
Mehrcuyi, Daryuş, 5-7, 11, 12, 19, 44, 69, 70, 74, 86, 111, 126, 127, 132, 144, 168, 169, 175, 176, 257, 264, 282, 283, 327-330
Melekler Âlemi, 44, 330
Mersiye, 111, 330

Meşkini, Fatıma, 155, 171
Mısır, 4, 83, 212, 274
Mızıka, 109, 330
Minu'ya Doğru Uçmak, 158, 330
Mir-Hüseyni, Ziba, 20, 208, 253
Mir-Salim, Mustafa, 92
Mirbakırı, Davut, 78, 91, 132, 329
Misakiye, Mehdi, 44
Moğollar, 264, 269, 330
Mollakulipur, Resul, 19, 195, 331
Muhacerani, Ayetullah, 92, 131, 226
Muhammedi, Nasır, 164, 330
Muharrem, 88, 197
Muhtari, İbrahim, 19, 282, 331
Mukaddes Müdafaa, 19, 194, 195, 196
Muller, Marco, 121
Mulvey, Laura, 127, 317, 322
Musavi, Mir-Hüseyin, 11, 48, 72
Mustafavi, Zehra, 212-214
Mustazafan Vakfı, 10, 45, 55, 57, 58, 85
Mutahhari, Ayetullah Murteza, 161
Mutemed-Arya, Fatima, 126
Muzafferüddin Şah, 4
Mücahidin Feryadı, 140, 330
Müptelalar, 164, 330
Nadiri, Emir, 7, 10, 80, 86, 109, 111, 255, 261-263, 287, 290, 329, 330
Nasuh'un Tövbesi, 86, 156, 161, 162, 163, 330
Natık-Nuri, Ali-Ekber, 93
National Film Theatre, 13
Nebili, Merve, 80, 328
Necefi, Muhammed Ali, 47, 63, 327-329
Nefisi, Hamid, 3, 5, 9-12, 14, 30, 32, 44, 84, 109, 112-115, 299, 324, 325
Nergis, 257, 259, 282, 330
Neşat, Şirin, 81
Nevab-Safevi, Mücteba, 34-36, 41
New York Film Festivali, 74
Nöbetçi, 62, 268, 330
Nuri, Şeyh Fazlullah, 34, 35
Nükleer Bebek, 80, 330
O Geyik Kurtarıcısı, 265, 330
Oganyan, Ovanes, 4, 327
Orman Habercisi, 163, 330
Oscar Ödülleri, 123
Otel Astorya'nın Misafirleri, 80, 330
Otobüs, 58, 330
P Pelikan Gibi, 265, 269, 330
Patal ve Küçük Dilekleri, 294, 330
Penahi, Cafer, 12, 109, 255, 292, 294, 327, 328
Pertovi, Kambuzya, 295, 329
Pontecorvo, Gillo, 40, 111, 328
Postacı, 6, 330
Purahmed, Kiumars, 144, 291, 328, 329
Purmuhammed, Mesud, 59, 63
Rafsancani, Ali Ekber Haşimi, 12, 68, 71, 72, 212
Rahimiye, Nesrin, 26, 27, 299, 320, 321
Rapor, 259, 330
Ray, Satyajit, 107, 108
Rayi, Mücteba, 144, 328
Recai, Muhammed Ali, 160
Rees, Phil, 218, 225, 327
Reks Sineması, 32, 39, 43
Resane Film, 218

Rusya, 37, 40, 41
Rüzgâr Bizi Götürür, 129, 130, 330
Rüzgârın Satrancı, 44, 330
Rüzgârın Uzun Gölgeleri, 45, 112, 330
Rüzgârla Konuşma, 126, 330
Sabbahzade, Mehdi, 57, 60, 328, 330
Sadıki, Ekber, 158, 161, 329, 330
Sağanak, 260, 278, 330
Said-Vefa, Mihrnaz, 21, 22, 81, 251
Saidi, Kübra, 65
Salahşur, Taki Keyvan, 158, 330
Sales, Söhrab Şehide, 80, 127, 131, 255, 263, 264, 267, 327, 328, 331
Samedi, Yadullah, 58, 330
Sanat Merkezi, 140, 157
sanat sineması, 5, 6, 38, 60, 70, 73, 75, 79, 291, 319, 322
Sara, 257, 282, 330
SAVAK, 44, 58, 60, 110, 158, 159, 160, 161, 164
Sayılarla Manhattan, 80, 263, 330
Search For Common Ground, 123
Sefai, Rıza, 158
Selam Sinema, 21, 75, 330
Senaryo Araştırma Konseyi, 113
Senaryo Denetleme Konseyi, 113
Senatör, 60, 330
Sevmek Zamanı, 261, 267, 330
Seyyad, Perviz, 29, 80, 328
Seyyar Satıcı, 258, 267, 268, 330
Sığınak Peşinde, 156, 164-166, 172, 330
Sınır, 61, 330
Sınır Ötesi, 85, 330
Sima Film, 86, 120, 218, 220, 221
Sinayi, Hüsrev, 58, 60, 70, 158, 328, 329
Sinema Evi, 90
SSCB, 14, 52
Streisand, Barbra, 137
Su, Rüzgâr ve Toprak, 109, 330
Sundance Film Festivali, 123
Şehla, Lahici, 22, 25, 243, 270, 281, 324
Şeriati, Ali, 47, 137, 154, 167
Şerif, Ömer, 137
Şeytan, 158, 330
Şili Muharebesi, 40, 330
Şiraz, 137
Şirdel, Kamran, 19, 20, 331
Şirvan, Emir, 42, 329
Tahiri, Barbud, 67, 327
Tahran, 12, 19, 34, 39, 40, 43, 50, 55, 58, 66, 67, 78, 92, 125, 140, 160, 194, 201, 208-210, 214, 215, 217, 218, 221-223, 225, 227-229, 232, 239, 240, 244, 252, 253, 255, 257-260, 263, 268, 290
Tahran Film Festivali, 7, 176
Takvayi, Nasır, 64, 70, 126, 329
Talebi, Muhammed Ali, 295, 328
Talebi, Nezhad Ahmed, 55, 120, 128
Tamam Bayım, 44, 331
Tara'nın Şarkısı, 44, 73, 278, 331
Tashiri, Ayetullah Ali Muhammed, 214, 221, 222
Tatlı Talih Kuşu, 295, 331
Taussig, Michael, 306
Tılsım, 85, 331

Torino Uluslararası Film Festivali, 126
Toronto Uluslararası Film Festivali, 74
Tozların Dansı, 132, 253, 255, 294, 331
Tudeh Partisi, 164
Tutya, İreç Kadiri, 198, 283, 331
Türkiye, 78, 261, 267
Ufuk, 19, 195, 196, 198, 199, 331
Uluslararası Af Örgütü, 160
Uyuz, 294, 331
Ütopya, 80, 263, 264, 331
Vakayı Adiye, 131, 255, 267, 331
Varzi, Roxanne, 19, 191
Ve Hayat Devam Ediyor, 130, 331
Velayeti, Ali Ekber, 122
Venedik Film Festivali, 121, 134
Veziri, Perşeng Sadık, 81
Virilio, Paul, 194, 198-200, 206
Wayne, John, 137
Yabancı Medya Dairesi, 223, 225-227, 229
Yabancı ve Sis, 260, 331
Yağmurlu Gece, 20, 331
Yakın Çekim, 21, 129, 130, 331
Yezgird'in Ölümü, 44, 73, 163, 260, 267, 268, 331
Yılan Balığı, 121, 331
Yılanın Dişi, 290, 331
Yusuf'un Gömleğinin Kokusu, 19, 193, 194, 196, 201-205, 331
Yuşic, Nima, 177
Yükseklik Korkusu, 81, 331
Zahidi, Kavih, 80, 329
Zayenderud Geceleri, 73, 331
Zayıf Nokta, 65, 331
Zeytin Ağaçları Altında, 129, 130, 256, 260, 267, 331
Zinat, 282, 331

Richard Tapper

Yeni İran Sineması

Siyaset, Temsil ve Kimlik

1990'ların sonlarına gelindiğinde İran sineması gözle görülür bir gelişme kaydederken, içinden geçtiği ciddi dönüşüm de İran'ın kültürel ve sosyal hayatında kapsamlı değişimleri beraberinde getirmiştir. İran sineması, yalnızca özgün bir "ulusal sinema" değil, dünyanın en yenilikçi ve heyecan uyandırıcı sinemalarından biri olarak da ismini duyurmuştur: bunun neticesinde de uluslararası festivallerde İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan beğeni gitgide artmaktadır. Elinizde tuttuğunuz kitapta, 1978-1979 Devrimi'ni takip eden yıllarda İran sinemasının gelişimi, İran kültüründe ve toplumundaki yeri ve gerçek manada bir "dünya sineması" konumuna gelişi irdelenmektedir. Bir kısmı genel bir bakış açısıyla, geri kalanı da birtakım filmler ve yönetmenler özelinde olmak üzere, her bir makalede İran sinemasına dair önemli konulara değinilmektedir.

kapı

kapı no: 127
araştırma-inceleme: 30

ISBN 9944-486-31-0
9 789944 486316