İRAN SİNEMASINDA KADIN

Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler



Fatin KANAT

Fatin Kanat

İRAN SİNEMASINDA KADIN

Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler



İRAN SİNEMASINDA KADIN
Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler

© Dipnot Yayınları
Editör: Ahmet Gürata
Kapak Tasarımı: İdil Tuncalı
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
Dipnot Bas. Yay. Ltd.Şti

Dipnot Yayınları 38 Sinema Dizisi 2
1. Baskı 2007 / Ankara

ISBN:978- 975-9051- 44-0

■ ■ ■

Baskı: Mattek Matbaacılık Bas. Yay. Tan. Tic. San. Ldt Şti
GMK Bulvarı No 83 / 32 Maltepe/ Ankara

■ ■ ■

Dipnot Yayınları
Selanik Cad. No: 82/32 Kızılay / ANKARA
Tel: (0 312) 4192932 ■ Faks: (0 312) 4192532
E-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

Anneme, babama
ve boyun eğmeyen tüm kadınlara

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ- *Nejat Ulusay* 7
GİRİŞ 15

I.Bölüm

İRAN VE İSLAM: DEVRİM'İN GÖLGESİNDEKİ SİNEMA VE KADIN 21

1. Binbir Gece Masalları'nın Son Versiyonu **21**
2. İslam Devrimi **23**
3. Devrim Öncesi İran Sineması **29**
4. Devrim Sonrası Sinema **33**
5. Kurallarla Örülü ve Sınırlı bir Sinema: Sansür ve otosansür **35**
6. Sistemin ve İran Sinemasının Başağrısı: Kadın **36**
7. Mayın Tarlasından Geçen Kadınlar **40**
8. "Yarım Yaratılmış"ın Şer'i Haller Hukuku **42**
9. Devrim Sonrası Kadın ve Sinema **46**
10. Erkek Gözüyle Kadın **57**
10. 1. Cafer Penahi **60**
10. 2. Rasul Sadr Ameli **64**

II. Bölüm

KADIN YÖNETMENLER VE KADIN TEMSİLİ 71

1. Tahmineh Milani **72**
1. 1. "İki Kadın"ın Hikayesi **82**
1. 2. "Solcu Kızların Masumiyeti" ya da Saklı Yarı **87**
I. 3. Fereşteh'in Yeni Hikayeleri **93**
2. Rahşan Bani Etemad **97**
2. 1. Tahran'da Üçlü Aşk! **101**
2. 2. Mavi Yazma'nın Gücü ve Çekiciliği **106**
3. Dur Durak Bilmeyen Yönetmen **111**
Samira Makhmalbaf **121**
3. 1. 11 Eylül'den Sonra **130**

4. Manijeh Hekmat **133**
5. Marziyeh Meshkini **137**
6. Puran Derahşandeh **143**
7. Meryem Şehriyar **146**
8. Mania Akbari **148**
SONUÇ *157*

III. Bölüm
RÖPORTAJLAR

Tahmineh Milani 163
Ferhundeh Hacızadeh 173
Manijeh Hekmat 179
Mehveş Şeyhüleslami 183
Fateme Khakzadeh 187
Kaynakça 191
Fotoğraflar 195

SUNUŞ

2004 Eylülünde, İran sinemasının gizemini kaynağında keşfetme öncelikli İran yolculuğum, kafamda oluşmuş Batı orijinli ön imajı paramparça etmişti. Tahran'ın yoksul güneyi tahakkümün rengine aldırmaksızın paradoksal biçimde tahakkümle bütünleşmiş gibiyken, kuzey, bazı biçimsel formlar dışında kendi bildiğini okuyordu. Kadınlar açısından bu daha da belirgindi. Sosyal statü ve eğitim durumundaki her artı, İslami dekor içindeki modern kadın portrelerini çoğaltıyordu.

Tahran'ın görece zengin ve daha varlıklı semtlerinde bağımsız konutları, apartmanları ve villaları çevreleyen Pehlevi döneminden kalma kalın, yüksek duvarlar, Humeyni ve sonrasında da 'duvar dışı'nın tehdit ediciliğine karşı bir tür kale güvencesi sağlarken 'özel ve özgür alan'ın sınırlarını da belirliyordu sanki. Fakat saçlarını özgürce savurabildiği, dekoltelerine kimsenin söz edemediği bu alan kadınlara yetmiyordu. Kadın çoğunluğu, bahşedilene değil, duvar dışındaki özgürlüğe kafayı takmıştı. Bu yüzden makyajını özgürlüğüne göz dikmişlerin gözüne sokarcasına abartıyor, saçlarına şöyle üstünkörü doladığı fularını yer yer düşürdüğü oluyordu. Caddelerdeki yürüyüş ve duruşlarında da yüzlerindeki, tebessüme gizlenmiş, dokunanı haşlayacak belirgin bir kararlılık göze çarpıyordu.

* * *

İran sinemasında kadın temsilini, kadın yönetmenlerin çalışmalarını esas alarak tartışmayı ve yansıtmayı amaçlayan ve temelde master tezime dayanan bu çalışmam, belirgin İslami atmosferiyle İran'daki en yakıcı sorunların başında gelen kadın sorunuyla doğrudan ilişkilenmiş ve bu ilişkilenimle elde ettiği olgu ve bulguları göz önüne çıkarmaya çalışmış, oluşan

sorulara yanıt aramıştır. Çalışmamın bu alanda yapılacak yeni çalışmalara katkı sunması öncelikli dileğimdir.

Ağustos 2006'da sonlanan tez sürecimin ardından tüm dünyayı sarsan; ama özellikle Ortadoğu'yu kasıp kavuran savaş, işgal ve rutinleşmiş ölümlere tanık olduk, oluyoruz. Bölge ülkelerinden İran, ateşin içinde değilse bile, bu gerilimin odağında duruyor. Yıllardır İran'dan daha çok konuşulan İran sineması da bu gerilimden olumsuz etkilenmişe benziyor. Bu süreçte gözlenen sinemasal durulma ve deneysel sinema yönelimi ise yeni bir çalışma konusudur.

Tez aşaması dahil, tezden kitaba uzanan süreçte karşılıksız katkı sunan insanların sayıca fazlalığı, gelecekteki çalışmalarım için de yüreklenmeme neden olmuştur. Tahmineh Milani, *Saklı Yarı* filmiyle bu çalışmanın esin kaynağı olmuş, sonra da yardımlarını esirgememiştir. Onun ve Tahran'da kaldığım süre içinde sınırsız ilgisi ve tercümanlığıyla Hüseyin Laleh'nin şahsında, İran'da bana zaman ayıran herkese teşekkür ediyorum.

Çalışmamın her aşamasında destek, bilgi ve birikimini esirgemeyen, tezimin kitaplaşması için de ısrarcı olan danışman hocam Nejat Ulusay başta olmak üzere, destekleyici ve cesaretlendirici tutumlarıyla motivasyonumda rol oynayan tüm bölüm hocalarıma; kaynakça ve içerik oluşturmadaki katkılarıyla Meltem ve Farsça çevirileriyle diğer BM görevlileri Christine ve Şeyda'ya; Simin, Delal, Bora, Gaye, Birsen, Neslihan ve Zeynep'e; yeğenim Emrah'a, Uçan Süpürge ve Ankara Sinema Kültürü Derneği'ne teşekkür ediyorum. Ayrıca emeğinden çok yararlandığım *Şarkın Şiiri İran Sineması* kitabının yazarı Cihan Aktaş'a da teşekkür borcum var. Bu çalışma süresince en çok kızım Sinem ve bana her bakımdan yardımcı olan eşim Sema'nın zamanını çaldım. Oyunlar dahil, hemen her şeyi bensiz kurguladılar, benden çok yoruldular ve suratsızlığıma isyan etmediler. İlgime alışık olan büyüklerim ve dostlarım da etkilendi bundan. Anlayış ve destekleri için ne diyebilirim, içten bir teşekkürden başka...

ÖNSÖZ

Nejat Ulusay

İran sinemasının son yirmi yıl içindeki yükselişi, çağdaş dünya sinemasında yaşanan en önemli ve en ilginç olgulardan biridir. Uzun bir zamandır, başta Cannes, Venedik ve Berlin olmak üzere, çok sayıda uluslararası film festivalinin gözdesi haline gelen İran filmleri, elinizdeki kitapta da belirtildiği gibi, 1980–2006 arasında 1500'den fazla festivale katılmış, birçoğundan ödüllerle dönmüştür. Batı Alman sinemasının yetmişlerdeki ve Çin sinemasının seksenlerdeki durumlarına benzetilen İran sinemasının doksanlardaki pırıltısı, özellikle Batı'da eleştirel tahayyül ve söylemi yaygın bir biçimde meşgul etmektedir.[1] Son yıllarda, İngilizce ya da Fransızca yayımlanan birçok akademik sinema dergisinde Abbas Kiyarustemi ve Muhsin Makhmalbaf filmlerini inceleyen ya da doğrudan yeni İran sinemasındaki belli temalardan söz edip bu sinemanın biçimsel özelliklerini ele alan makaleler yer aldı. İran asıllı ve Batılı eleştirmen ve akademisyenlerce kaleme alınmış bu metinlerin bir kısmı daha sonra kitaplaştırıldı.[2]

---

[1] Richard Peña, "Iranian Cinema at the Festivals", *Cineaste*, Yaz 2006, XXXI (3), s. 40.

[2] Birkaçını şöyle sıralayabiliriz: Rose Issa ve Sheila Whitaker (Editörler), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra: The British Film Institute, 1999; ya da dilimizde de yayımlanmış olan Hamid Dabaşi, *İran Sineması* (Türkçesi: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004 ve Richard Tapper (Editör), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (Çeviren: Kemal Sarısözen), İstanbul: Kapı yayınları, 2007.

İran sineması bu başarısını, ülke içinde az sayıda kişinin izlediği popüler olmayan, yani klişe deyişle 'sanat filmleri'ne borçlu. İran'da çekilen filmlerin yaklaşık yüzde yirmisini oluşturan bu filmler için İran dışında küçük bir pazar bulunuyor. Ancak İran'da film yapım maliyetinin son derece düşük olması ve Batı'da gösterilen birçok filmin bir süredir Avrupa merkezli bağımsız yapım şirketlerinin desteğiyle gerçekleştirilmesi, bu tarz bir sinemanın devamını mümkün kılıyor. Yüzlerce kısa filmin yanında her yıl yaklaşık 90 filmin yapıldığı ve uzun bir filmin maliyetinin yaklaşık 150 bin Avro olduğu İran sinemasının popüler ürünleri ülke dışında tanınmazken, Batılı sinema seyircisine bazen İran'da hiç duyulmamış filmler ulaşıyor.[3] Buna karşılık, İranlı sinema seyircisi, 2004 yılından bu yana Amerikan yapımı kimi iddialı filmleri de izleyebiliyor. *Fahrenheit 9/11*, *The Passion of the Christ* (Mel Gibson), *Kill Bill I-II* (Quentin Tarantino) ve *The Aviator* (Martin Scorsese) gibi filmler, bütün dünya ile aynı anda Tahran sinemalarında ve İran'ın diğer büyük şehirlerinde gösterildi.[4]

Yeni İran sinemasının ülke içinde popüler olmayan ancak ihraç edilebilir örnekleri ve bunların yönetmenleri, birçok başka sinemacıya esin kaynağı olduğu gibi, İranlı sinemacılar teknik becerilerini ülke dışına da taşıyorlar. Rahul Hamid'e göre, İran sineması, hem malzeme hem de sanatsal destek sağlayarak, daha önceleri, örneğin Fransa'nın Frankofon diasporada film yapımına sağladığı destek gibi, kolonyal güçlerin Üçüncü Dünya'da üstlendiği rolü üstleniyor (elbette, burada İranlı sinemacılar açısından kolonyalist bir amaçtan söz etmiyor, Hamid). Böylece İran, sinemada Yakın Doğulu, farklı bir tarz ve bilinçlilik yaratıyor.[5] Bu tarz, İtalyan yeni gerçekçiliğinde olduğu gibi, kendisini, küçük

---

[3] Massoud Mehrabi, "A Bed and Several Dreams: A Short History of Iranian Cinema", *Cineaste*, Yaz 2006, XXXI (3), s. 47.

[4] a.k.

[5] Rahul Hamid, "Panning Out for a Wider View: Iranian Cinema Beyond Its Borders", *Cineaste*, Yaz 2006, XXXI (3), s. 50.

bütçelerle, amatör oyuncularla ve gerçek mekânlarda çekilmiş filmlerde belli ediyor. Örneğin, Afganlı yönetmen Sıddıq Barmak'ın anılan tarza sahip *Osama* adlı ilk filminin ekibinde teknik görevlerdeki birçok kişi İranlı'ydı ve İranlı sinemacılar filme mali destek sağladı. Kiyrustemi, Birleşmiş Milletler'in teklifi üzerine 2001'de Uganda'da çektiği *ABC Afrika* adlı belgeselde, kamerasını, yakınları AIDS'ten ölen yetim çocuklara yöneltti. Kiyarüstemi'nin kendisinin anlatıcı olduğu bu dijital video film, yönetmenin AIDS krizine ilişkin bir dizi izleniminden oluşuyor. Hamid, çoğu kez İran'ın dünyaya kapalı olduğunu düşünsek bile, İranlı sinemacıların giderek çok daha geniş bir perspektif sunduklarını ve yeni İran sinemasına uluslararası festivallerde gösterilen ilginin, yönetmenleri de doğrudan Batılı seyirciyi hedeflemeleri konusunda cesaretlendirdiğini söylüyor.[6] Gerçekçi bir hümanizm, yoğun bir kişisellik ve kurmacanın dünyasında olup bitenlerin yaratıcılarının gündelik deneyimlerinin bir parçasıymış yanılsamasına neden olan bir yaklaşım, bu çerçevede belgesel ile kurmaca arasındaki çizginin sorgulanması, film yapım sürecinin ve film yönetmenlerinin merkezlerinde yer aldığı hikâyeler aracılığıyla sinemanın kendine bakması, İran filmlerinin dünyada kazandığı eleştirel başarının ardındaki nedenlerin muhtemelen bir kısmını oluşturuyor.

İran sinemasının uluslararası bir başka veçhesi, İran dışındaki İran sinemasıdır. Diaspora sineması üzerine önemli çalışmaları bulunan Hamid Naficy, Avrupa ve Kuzey Amerika'da yaşayan, sürgün sinemacıların yanı sıra müzikle ilgili, müzik videosu çeken, dergicilik yapan, radyo ve televizyon programları hazırlayan büyükçe bir İranlı topluluk olduğunu belirtiyor. 1950'lerin sonundan itibaren, İran dışında en az 211 yönetmenin 538 film çektiğini hesaplamış Naficy. Bu filmlerden 213'ü ABD'de, 69'u İsveç'te, 54'ü Almanya'da,

[6] a.k.

45'i Kanada'da ve geri kalanı Hollanda, Avusturya ve Britanya gibi ülkelerde gerçekleştirilmiş.[7]

Yukarıda özetlemeye çalıştığım genel manzaraya ve bunun dünyada yarattığı olumlu imaja rağmen, İranlı sinemacılar için bu işin kolay bir uğraş olmadığı anlaşılıyor. Sinema üzerindeki sıkı denetimin, Kiyarüstemi'nin 1997 Cannes Film Festivali'nde *Kirazın Tadı* adlı filmiyle kazandığı Altın Palmiye Ödülü'nü alırken Catherine Deneuve'un elini öptüğü için paylanması gibi anlaşılması son derece zor örneklerle ülke dışına da taşıyor olması, bu sinemacıların durumunu daha iyi anlatıyor. Ancak diğer yandan, İran sinemasını ilginç kılan da, bu koşullara rağmen, günümüzün en şaşırtıcı çıkışını yapan ulusal sinemalardan biri haline gelmiş olmasıdır.

Fatin Kanat'ın, yüksek lisans tezinden kitaplaştırdığı bu çalışması, hemen bütün dünyada hâlâ öncelikli olarak bir erkek mesleği sayılan sinemaya, İranlı kadınlar tarafından, kendilerini ifade edebilmenin önemli bir aracı olarak nasıl sahip çıkıldığını göstermesi açısından daha da önem kazanıyor. Kitapta da belirtildiği gibi, İran'da kadınlara yasal olarak sinemada var olma hakkı verildiği 1987'de çekilen 27 filmin yalnızca ikisinde kadınların başrolde yer almalarının hemen ardından, kadın yönetmenlerin imzasını taşıyan filmlerin sayısının hızla artması, kadın ve sinema ilişkisi açısından dünyadaki birçok ülke sinemasında yaşanandan daha çarpıcı bir gelişmeye işaret ediyor. Kanat, ilginç bir biçimde, filmlerdeki karakterlerin, kadının toplumsal gelişiminde rol oynamaya başladığını ve yükselişe geçen kadın hareketinin, bu filmlerden moral destek bulduğu gibi bunların yapımcılara da yeni projeler için esin kaynağı olduğunu belirtiyor. Kanat, İran'da kadınların eğitim düzeyinin, çalışma ve sosyal hayata katılımının devrim öncesiyle kıyaslanamayacak kadar artmasının, kadının kendi problemlerini dile getirme-

[7] Hamid Naficy, "Making Filmse with an Accent: Iranian Émigré Cinema", *Cineaste*, Yaz 2006, XXXI (3), s. 42.

sinde önemli bir rol oynadığına işaret ederek bu süreçte sinemanın da yerini anlamamıza yardımcı oluyor.

Fatin Kanat, festivallerde görmediğimiz ve duymadığımız filmleri de ayrıntılı biçimde ele aldığı bu kapsamlı çalışmasında, kadın temsilinin sinemadaki karşılığını incelemeyi yalnızca kadın yönetmenlerin filmleriyle sınırlı tutmuyor. "Kadın sorunu"nun erkek yönetmenlerin filmlerinde de tartışılan bir mesele olarak karşımıza nasıl getirildiğinin de ihmal edilmemiş olması, bu çalışmayı ilgilendiği konu açısından bütüncül bir zemine taşıyor. Kanat'ın çalışması özellikle, gerçekleştirdiği mülâkatlarla daha da zenginleşiyor. Tahmineh Milani ve Manijeh Hekmat gibi, filmleri uluslararası üne sahip yönetmenlerin de aralarında yer aldığı beş kadınla yapılan bu mülâkatlar, çalışmanın tarihsel-betimleyici ve filmlerin irdelenmesine adanmış bölümleriyle birlikte değerlendirildiğinde okura İran sinemasıyla ilgili geniş bir perspektif sunuyor. Günümüzün ilgi çekici ülke sinemalarından biri olan İran sinemasına farklı bir noktadan bakarken, özgün bir çalışma olarak da seçkinleşen bu kitap, Cihan Aktaş'ın *Şark'ın Şiiri: İran Sineması* (1998, 2005) adlı çalışmasından sonra, bildiğimiz kadarıyla, komşu bir ülkenin sineması üzerine Türkçe yazılmış ikinci kitap olma özelliğini taşıması nedeniyle de önem kazanıyor.

GİRİŞ

İran'ın geleneksel sosyo-kültürel dokusunda İslamın ve İslami hanedanlıkların belirleyici bir rolü olmasına rağmen, meşruti devrimle hız kazanarak yaklaşık 150 yıllık bir süreci kapsayan Batılılaşma ve modernleşme etkisi altındaki dönem, İslami kurallarla bezeli toplumsal yaşamda ciddi gedikler oluşturmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası güçlenen "modern-laik İran" imajıyla kadın sorunu ilişkisi, sınıfsal konumlar temelinde farklılıklar gösterse de, bu imajın ürünü olan görece özgür kadın profilinin 1979 İslam Devrimi'nce alaşağı edilmesiyle, bambaşka bir evreye, politik İslamın, zaferini adeta kadınların üzerine basarak ilan ettiği evreye dönüşmüştür.

İslami kültürün kadın olmanın evrensel sorunlarına, özgün ama derin bir boyut kattığı gerçeğinden hareketle, kadın sorununun İran özelindeki durumuna ışık tutmak ve bu sorunun gerek İslam, gerek feminist kuramla ilişkilendirilmesinden doğan sorulara yanıt aramak; ortaya konulan bulguları, İran kadınının sinemasal temsiliyle bağdaştırarak kadının bu temsilde ne ölçüde yer bulduğunu açığa çıkarmak, bu çalışmamın ana hedeflerinden biridir.

1979'dan bugüne uzanan sürecin çeyrek asrı geçmiş zamansal bir karşılığı vardır. Parlak bir bilezik gibi sunulan o kadına özgü şer'i kelepçelerin, çok zorlu, inanılması güç mücadele ve çabalar sonrası yavaş yavaş açıldığını, hatta kırılmaya başladığını; "toplumumuza uymuyor" açıklamasıyla keskin şer'i hükümlerin mecburen yumuşatıldığını, eski mirasını şiddetle reddeden genç İslam Cumhuriyeti'nin "İran" adını daha çok vurgular hale geldiğini ve bu mirasa daha yu-

muşak ve sevecen yaklaşabildiğini, hatta mitolojik mirasını neredeyse tamamen olumladığını gözlemlemek; İran'a dair bilinenlerin sığlığını ortadan kaldırmaya ve İran'a bakışı yenilemeye, İran'ın hızlı sosyo-ekonomik dönüşümüne tutulan mercekten özellikle kadın fotoğrafları almaya yönelik bir çabayı gerekli kılmıştır.Ancak gözlenen bu değişim sürecinin hiç de kolay bir süreç olmadığı, toplumsal bir alt- üst oluşa denk düştüğü; İslami iktidarın sağlamlaşmasıyla yukarıdan aşağıya yapılan sistemli ideolojik enjeksiyonun toplumsal katmanların tamamı üzerinde etkili olduğu ve onları belirler hale geldiği, özellikle göz önüne alınmalıdır. Bu etkinin en özlü ifadesi, ünlü yönetmen Muhsin Makhmalbaf'ın deyimiyle, "evde başka, dışarıda başka davranan toplumsal şizofreni"ye (Dabaşi, 2004: 212) dönüşmüş haldir.

Yukarıda sözü edilen çaba ve gözlemler ışığında ilerleyen bu çalışmam, İran sinemasında kadın ve kadın temsili eksenli, Tahmineh Milani, Rahşan Bani Etemad, Samira Makhmelbaf başta olmak üzere, Manijeh Hekmat, Marziyeh Meşkini, Puran Derahşandeh, Meryem Şehriyar gibi kadın yönetmenlerin çalışmalarını kapsamına almış, onların filmleri üzerinden yürümüş ve ağır sarsıntılara rağmen kadın imzalı bu ürünlerin, nasıl olup da 1970'lerin başında, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga Akımının etkisiyle boy veren çağdaş İran sinemasının tamamlayıcı ve sürdürücüleri olabildiğini mercek altına almıştır.

Devrim öncesi, birkaç film hariç, yalnızca kamera önünde, asıl olarak niteliksiz bir temsilin nesnesi olan kadınların, Devrim sonrasında, yok sayıldıkları 6-7 yıllık dönem göz önüne alınmazsa, kameranın hem önü hem de arkasında nitelikli bir temsil ve duruş sergilemelerinin ve sinemanın yaratıcı özneleri haline gelmelerinin, çelişik pek çok etkene rağmen, İslami bir atmosferde mümkün olabilmesinin nedenleri üzerinde de durulmaya çalışılmıştır.

Yine Devrim öncesi, ustalıkları genel kabul görmüş, Daryuş Mehrcui, Mesut Kimyai, Behram Beyzai, Bahman Farmanara, Abbas Kiyarustemi gibi ünlü erkek yönetmenle-

rin, İslam Devrimi'yle aralarına katılan Muhsin Makhmalbaf da dahil, kadın yönetmenleri etkilemiş ve olumlu-olumsuz kadın temsilinde rol oynamış olmaları da, doğal olarak, çalışmamızı ilgilendiren bir boyut haline gelmiştir. Devrim sonrası kuşaktan Cafer Penahi ve Rasul Sadr Ameli de doğrudan kadın karakterlere dayanan filmleri nedeniyle ilgi çekicidir.

İslam, kadın ve sinema sözcüklerinin çağrıştırdığı pek çok soru, üzerinde şekillenip ilişkilendiği coğrafyayla birlikte ele alındığında zengin karşılıklar bulmaktadır. İran değişmektedir. İran'da İslam ciddi bir değişim sürecindedir. İran'da kadın sorunu da aynı şekilde bu değişimden payına düşeni almaktadır. Ancak bu sancılı bir süreçtir. Modernleşme adına, dini yalnızca özel alana hapsetmeye çalışan Pehlevi Monarşizmi'nin baskıcı tarzıyla, dini özel alan dışında her yerde egemen kılmaya çalışan İslami yönetimin bunaltıcı tarzı arasında sıkışıp kalan ve bu zıt tarzların muhatabı olan farklı kuşakların yaşadığı kültürel karmaşa ve kuşaklar arası olumlu-olumsuz iletişim, İran'ın görünen yüzünden çok daha derin ve sorunlu bir sosyal yapısı olduğunu ve bu yapının psişik boyutlarını çözümlemeye çalışmanın sanıldığı kadar kolay olmadığını göstermektedir. Bu sorunlu yapının sinemaya yansıması da haliyle sorunlu olmuş, yönetmenleri çok yormuş; ama yaratıcılıklarını da geliştirmiştir.

Allah-şeytan, cennet-cehennem, helal-haram, mahrem-namahrem gibi dinsel dualitelerin, toplumsal yaşamı organize eden temel kodlara dönüşmeleri, İran özelindeki bu bin yıllık kültürel genetiği yeniden canlandırmış, ancak toplumsal yaşamın böylesi bir düalitik yaklaşımla açıklanamayan karmaşık yapısı, teorik olarak değilse bile pratik olarak, süreç içinde başka yaklaşımları gerekli kılmıştır.

İzlenen filmler arasında, dv kamerayla çekilen ve Mayıs 2005'te, 8. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nde gösterilen, Kiyarustemi'nin *Dah* (*On*, 2002) filminin başrol oyuncusu, Mania Akbari'nin ilk yönetmenliğinin eseri olan *20 Angosht* (*20 Parmak*, 2004), özellikle sansür çarkına girmediği ve iki cins arasındaki ilişkileri, başta cinsellik olmak üzere,

cesurca tartıştığı için ayrı bir bağlamda ele alınmıştır. Mania Akbari'nin, kadın ve erkek davranışlarını etkileyip belirleyen yerleşik kültüre, sözel boyutta, adeta savaş açtığı bu filmiyle İran sinemasındaki feminist duruş sinemasal alanda dolayımsız bir ifade olanağı bulmuştur. İran'da gösterimi yasaklanan bu filmin, "İslami film" grameriyle çatışan ve yerleşik kodları, başörtüsünce belirlenen "edepli" bedensel davranış hariç, alt-üst eden içeriğinin, genç yönetmenin İran'da yaşamaya devam ettiği göz önüne alındığında, ciddi bir cesaret gerektirdiği ve ayrı bir vurguyu hak ettiği düşünülmüştür.

Son yılların ortalaması dikkate alındığında, İran sineması dünya festivallerinden en çok davet alan ülke sineması olmuş, üstelik bu davetlerden, yine en çok ödülle dönen yine İran sineması olmuştur. Festival daveti alan filmler, doğal olarak, bir derdi olan filmlerdir. Kadın yönetmenlerin neredeyse tamamının bir problematiği olan film üreticileri grubunda yer almaları da kayda değer bir olgudur. "Festival filmleri" adı altında anılan filmlerin bir kısmının İran'da ilgi görmemesi, bu kategorinin dışındaki çoğu filmin yalnızca İran'ın kendi pazarını hedeflemesi, dünya çapında ses getiren bazı filmlerin hem içerde hem dışarda aynı yoğun ilgiyle karşılaşması gibi olgular, İran sinemasının düşünülenden daha büyük bir kapsamı ve etkisi olduğunu ortaya koymuştur. Çalışmamızın içeriği itibarıyla, "festival filmleri"yle kadın yönetmenlerin filmleri arasındaki ilişki, üzerinde durulması gereken ayrı bir ilişki olarak tasarlanmıştır.

Uzunca bir süredir, sanatsal yaratım formu olarak sinemanın, İran'da köklü bir geleneği olan roman ve şiirin yerini alması, hatta roman ve şiiri oldukça geri plana itmesi herkes tarafından görülebilen bir olgu olmakla kalmamış, ülke tanıtımı boyutuyla, İran adına, dünyayla ciddi bir iletişim olanağı da sağlamıştır. Ülke içinde çıkarılan sayısız engelin, "aykırı" bir filmin yurtdışı başarısıyla memnuniyete dönüşmesi, hatta İran Sinema Müzesi'nin "aykırı" yönetmenlere en değerli köşelerini ayırması; "evde başka, dışarıda başka" biçiminde gözlenen genel sosyal psişenin, İran İslam Cumhuriyeti'nin res-

miyeti söz konusu olduğunda, bir tür "ülkede başka, dışarıda başka" biçimine büründüğü görülmektedir. Bu, baskıcı bir sistemde yaşamanın istem dışı 'doğal' bir hali midir, yoksa klasik bir şark kurnazlığı mı söz konusudur? Öngörülen tartışmalardan biri de budur.

İran sinemasının teknik olarak gelişmiş ülke sinemalarıyla kıyaslandığında durumunun iyi olmadığı kimse için sır değildir. Sınırlı bütçeler, teknik kadronun yetersiz eğitimi, film ekibinin bir bütün olarak amatörlüğü, bilinen belli başlı olumsuzluklardır. Bu yüzden, İran sineması genelinde, filmlerde ne anlatıldığı biçimsel unsurların yanında daha çok önemsenmiştir. Buna karşın, film üretim sayısının büyüklüğü, belli bir becerinin ve deneyimin gelişmesine olanak sağlamış, ustaca yapılmış filmler de çekilebilmiştir. Çok daha büyük engellerle boğuşan kadın yönetmenlerin, "ustalıklı filmler" tanımında küçümsenemez bir yere sahip olmaları, çalışmamızı zenginleştiren önemli bir unsur olmuştur.

Bu çalışmada, incelenen filmlerdeki biçimsel özellikler (kamera ve ışığın kullanımı, renkler, kesmeler, geçişler vb. teknik ayrıntılar) esas alınmamış, daha çok filmlerin gündeme getirdiği sorunlar ve temalar üzerinde durulmuştur. Yine bu filmlerde yönetmenlerin kurduğu anlamsal ilişkilerin değerlendirilmesi kuşkusuz bir öznellik içerecektir. Seçil Büker'in dediği gibi, sinemada önce yönetmenin, sonra da izleyicilerin kurduğu bu anlam ilişkileri çakışmazlar: "Yönetmen gerçeğin pek çok değişik yönünü gösteriyor. İzleyici göstergeler arasındaki ilişkileri dilediğince kurabilir ve filmi değişik biçimlerde okuyabilir" (Büker, 1991: 5).

Özcesi bu çalışmada, İran gerçekliğinden yansıyan görünümün, sistemin ideolojisi ve pratiğinin idealize ettiği sanal görünümle sürekli çatışır olması ve sinemanın gerçeklikle dayatılan arasındaki bu sancılı atmosferde kendine özgü bir üslup kurabilmesinin, hatta ülke içi bir yana, uluslararası ölçekte bir ilgi ve beğeni düzeyine ulaşmasının ve ulaşılan bu düzeyde üzerine basılmış kadınların çok önemli bir yere sahip olabilmelerinin nedenleri, değişik verilerle irdelenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla Eylül 2004'de İran'a gidil-

miş, yerinde gözlemlerle birlikte, kadın yönetmenler başta olmak üzere, farklı kesimlerden aydınlarla röportajlar ve olabildiğince okumalar ve taramalar yapılmış, tanınmış yönetmenlerin önemli filmleri -30 film- izlenmiş; ele alınan konuların, ileri sürülen savların sağlam maddi temellere dayanması ve anlaşılır olmasına özen gösterilmiştir.

Bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, kısa İran tarihçesi, İslam Devrimi ve sonuçları, Devrim öncesi ve sonrası İran Sineması, sansür ve hicab, İran'da ve İran sinemasında kadın, erkek yönetmenlerin filmlerinde kadın üzerinde durulmuştur. Çalışmamızın önemli bir bölümünü oluşturan, kadın yönetmenler ve kadın temsili konusu ise ikinci bölümde ele alınmıştır.

I.Bölüm

İRAN VE İSLAM: DEVRİM'İN GÖLGESİNDEKİ SİNEMA VE KADIN

1. Binbir Gece Masalları'nın Son Versiyonu

Neredeyse tüm Asya'yı, ama özellikle Ortadoğu ve Batı Asya'yı etkilemiş, halk edebiyatının seçkin örneklerinden biri olan ve Bağdat'ı asıl mekan seçen *Binbir Gece Masalları*'na tarihi, coğrafyası ve 20. yüzyılın son çeyreğine kadar uzanan idari yapısıyla en yakın duran ülke İran olmuştur.

İran şahlarının saray yaşamları, evlilikleri, aşkları, despotlukları, yönetim biçimleri ve halkla ilişkileri *Binbir Gece Masalları*'nın yaşayan örnekleri olarak dilden dile dolaşmış, çevre ülkeleri de etkisi altına almıştır. Ama hiçbiri Şah Muhammed Rıza Pehlevi'nin tüm dünyayı saran görkemli saltanatı kadar büyük bir etkiye sahip olamamıştır.

Bir yüzünde benzersiz bir ihtişam, şatafat ve safahat olan; diğer yüzünde zalim bir despotluğun her halinin görüldüğü çağdaş bir binbir gece masalıdır bu. Mütteffik güçlerden Sovyetler Birliği anlaşma gereği savaş içinde işgal ettiği topraklardan çekilirken, İran modernizminin yaslandığı Batı tarzının yeni temsilcisi ABD de bu masalın son versiyonunu büyük bir iştahla biçimlendirmeye çalışmıştır.

1951'de Rıza Şah, büyük bir İranlı aşiret reisiyle çok zengin bir Alman annenin Batı eğitimli kızı Prenses Süreyya ile tüm masalların tahayyül sınırlarını aşan bir törenle evlendi. Savaşın harabeye çevirdiği dünyaya, bu masal iyi geldi ve aylarca, yıllarca konuşuldu. Masalın gözlerden uzak arka planında, bağımsızlık yanlısı başbakanın ABD destekli askeri darbeyle zorla devrilmesi vardı. Baskı, zulüm ve kanla yoğurulmuş bu sahici masalın[1] büyüsü, hangi bedduadandır bilinmez, prensesin şahına hiç bir zaman çocuk veremeyeceğinin anlaşılmasıyla bozuldu. Bozulan büyü, yerle bir olacak saltanatın çatırtılarını da haber verir gibiydi. Böyle olması, belki de İran monarşisinin Batı'yla flörtünün kaçınılmaz sonucuydu. Bu flört, Osmanlı'da olduğu gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştı.

1906'da meşrutiyetin ilanıyla monarşinin değişime ve modernleşmeye çevrili yüzü bir ileri bir geri bakarak 1941'e kadar uzandı. Kaçar Hanedanlığı'ndan 1921'de tahtı devralan ve ülkenin adını 1935'de İran'a çeviren Baba Şah, İkinci Dünya Savaşı'nın kargaşası içinde, işgalci güçlerin isteğiyle, 1941 yılında tahtı oğlu Muhammed Rıza Şah'a bıraktı. Oğul Rıza Şah, iki yıllık Musaddık dönemi (1951–53) hariç, 1979 Ocak'ına kadar tahtta kaldı.

---

1 Prenses Süreyya, görkemli evliliğinden sekiz yıl sonra, tahta bir veliaht veremediği ve kuması Farah Diba'yla aynı ortamı paylaşmadığı için saraydan ayrılmış, tüm masalseverleri büyük bir hüzne bürümüştü. Londra'da sinema eğitimi almış, aktris olmaya can atan, tam bir sinema tutkunu olan Prenses Süreyya, Dino de Laurentis'in yönettiği *Tre Facia d'uno Donna* (*Bir Kadının Üç Yüzü*, 1964) adlı filmde başrolü paylaşarak bu düşünü gerçekleştirdi. Aynı anda pek çok yerde gösterime giren ve büyük ilgi gören film, haftasını doldurmadan geri çekildi. Söylentiye göre, Şah bütün kopyaları satın almıştı. O sinemanın değil, Gülistan Sarayı'nın perisiydi. Şah'a rağmen sonradan sevdiği adamı da bir uçak kazasında yitiren bu "zümrüt gözlü mahzun prenses"in kuması Farah Diba da sinemayla yakından ilgilendi. Kurduğu Sinema Vakfı, pek çok ünlü yönetmen ve oyuncunun sinema eğitimlerine destek oldu (*Sabah*, 27-28-29 Ekim 2001, dizi yazı).

Başbakan Musaddık'ın İran'da büyük destek bulan, petrolü ve doğal kaynakları millileştirme ve İran'ı her bakımdan bağımsızlaştırma politikası ABD yanlısı darbeye takıldı. Sonraki 26 yıl, Rıza Şah'ın Ordu-Polis ve Savak üçlüsüyle, bir yansısı "Modern-Laik-Güçlü İran" olan kanlı saltanatına tanıklık etti.

İngiliz ve Amerikan çıkarlarını sürekli gözeten tutumuyla, "İngiliz ve Amerikan ajanı" olarak nitelendirilen Şah Rıza Pehlevi'nın "modernleşme" söylemi ve çabaları da kendisine ve iktidarına yönelen tepkilerden nasibini aldı ve "büyük şeytanın[2] işi" olarak görülür oldu.

1979'a evrilen süreçte Şahlık yanlısı ikinci partiye bile tahammül edemeyen yönetim, protesto eylemlerini bastıramaz hale geldi. Büyük bir devrim dalgası ortalığı sarstı ve benzersiz bir halk hareketiyle neredeyse bir kaç ay içinde, tarihler 16 Ocak 1979'u gösterdiğinde şahlık masalına son nokta kondu.

2. İslam Devrimi

İran'daki Devrim pek çok açıdan "ilk"leri olan bir Devrim'dir. Kuşkusuz en baskın özelliği İslami karakteridir. Gerçekleştiği dönem, "iki kutuplu dünya"nın henüz hüküm sürdüğü bir dönemdir. ABD ve Sovyetler Birliği'nin küresel düzlemde çekiştiği, en küçüğünden en büyüğüne, her problemde zıt tutumlar sergilediği yıllar, İslami hareketin yavaş yavaş yükselişe geçtiği yıllardır.

Sovyetler'in, 1978'de, KGB işi askeri bir darbeyle, "dünya halklarına 1 Mayıs armağanı" diye sunduğu, "Afganistan Devrimi", İslami hareketin yükselişinde itici bir rol oynar. Ülke içi dinamiklerden gelişmemiş, bu dışarıdan dayatılmış gayri meşru devrimin ömrü fazla uzun olmaz. Ardından, "devrimi korumak" adına, sıra Sovyet işgaline gelir.

Buna karşın ABD'nin "hür dünyanın değerlerini korumak" adına geliştirdiği tutum, Sovyet karşıtı olan tüm grupları harekete geçirmek için, meşru olup olmadığına bakmaksızın,

---

2 "Büyük Şeytan" nitelemesi ABD için kullanılmaktadır.

her yöntemi denemek olur. Afganistan özelinde, sarılabileceği tek güç İslami gruplardır. Böylece, ABD sonradan kendi başını da çok ağrıtacak bir sürecin önünü açar. CIA aracılığıyla İslami hareketi kendi kontrolünde tutmaya çalışır. Özel olarak eğitilmiş Bin Ladin'ler bir yana, 20. yüzyılın tanık olduğu en baskıcı ve tutucu teokratik yönetim olan Taliban iktidarı da bu politikadan destek bulur.

Ancak İran'da süreç farklı gelişir. Şah Rıza Pehlevi'nin damgasını vurduğu, Franco İspanya'sı kadar namlı monarşi ABD yanlısı olduğu için, gelişen İslami hareket doğal olarak anti-Amerikan özelliklidir. ABD, kendi payandası olan monarşinin sonunun geldiğini anlar anlamaz, kızıl bir İran'dansa, yeşil bir İran görmek için yoğun faaliyetlere kalkışır. Devrimin renginin belirlendiği ilk yıl, ABD'nin sola karşı İslamcıların önünü açmak için çaba gösterdiği ve sonuç aldığı yıl olur. Özellikle Fransa, bu çabalarda Humeyni'ye verdiği destekle önemli bir rol oynar. Sonuçta Humeyni ve yandaşları iktidar savaşını kazanırlar, ancak anti-Amerikancılık o kadar güçlüdür ki yıkılan monarşiye rağmen kendini galip sayan ABD de hüsrana uğrar.

Afganistan'a müdahale, İslami hareketin anti-Sovyetçiliğini geliştiren bir faktör olurken, İsrail karşıtlığıyla terbiyeli anti-Amerikancılık da, özellikle İran deneyiminden sonra yükselişe geçer ve İslami hareketin mayasında var olan Batı karşıtlığı ve modernizm düşmanlığını perçinler. ABD, tüm çabalarına karşın, İran'da "shaytan-e bozorg" (büyük şeytan) olmaktan kurtulamaz.

Bu iki olayın 1980'lerle birlikte geleneksel İslami değerlere dönüş eğilimini körüklediği, bu yönelimin çoğu Ortadoğu ülke yönetimlerince desteklendiği ve giderek, Lübnan, Mısır, Cezayir gibi ülkelerde yoğun olarak görülen radikal İslami şiddetin önünü açarak yalnızca Ortadoğu, Asya ve Afrika'yı değil, tüm dünyayı etkiler hale geldiği söylenebilir.

1 Nisan 1979'da yapılan referandumla İslam Cumhuriyeti ilan edilir. Humeyni ve yandaşları, devrimci sol ve burjuva

liberal güçlere karşı daha etkili olmaya başlar. Ağustos 1979'da illegal bir kurum olan "Devrim Muhafızları" yarı resmi bir nitelik kazanır. Şah döneminin elebaşıları, bir tür intikam dalgasıyla, daha önce onayladıkları işkence, idam vb. yöntemlere bizzat kendileri maruz kalırlar. Devrim Muhafızları, Şah Rıza'nın gizli polis örgütü Savak'ın yöntemlerini, yeni ideallerle içselleştirmekte gecikmez ve giderek yalnızca şah yanlılarına değil, "devrim kendi çocuklarını yer" özdeyişini doğrularcasına, şah karşıtı diğer müttefik güçlere de benzer bir şiddet dalgası yöneltir.

İslam Cumhuriyeti'nin bir şeriat devleti olacağı, temel argümanlarını dayandırdığı, 1500 yıl öncesinin yasallığı ve pratiğine göre, yeniden yapılanacağı az çok bellidir artık. Ama bu dönüşüm, sanıldığı ve tasarlandığı kadar kolay gerçekleşebilir bir şey değildir. İran İslam Cumhuriyeti'nin 30 yıllık yönetim pratiği, ilk bir kaç yılda yoğun olarak hissedilen, şeriati harfiyen uygulama amacından yavaş yavaş uzaklaşıldığını ve İslamın modernizasyonu ya da Olivier Roy'un deyimiyle "İslamın sekülerizasyonu" gibi farklı bir doğrultuya geçildiğini göstermektedir (Khosrokhavar-Roy, 2000:16).

Baya (A'dan Z'ye) ve *Gal ve Megal* (Söylem) adlı dergilerin editörü, tanınmış roman ve öykücü Ferhundeh Hacızadeh'in Devrim sonrası izlenimleri şöyledir:

> Devrim'den sonraki yılda kelimenin tam anlamıyla özgürlük vardı. Yani bütün siyasi partiler vardı ve onların dergileri çıkabiliyordu. Zorla başörtüsü yoktu. Mesela ben Devrim'den önce kapalı değildim ama Devrim sırasında kendi isteğimle kapandım. Çünkü Devrim'in olmasına ve tamamlanmasına yardımcı olmak istedim; ama birinci yıl sonunda kapanmak zorunlu hale geldi ve kargaşalar başladı. Ben ve benim gibiler bu zoru anlayamadık. Tekrar başımı açtım. Üniversiteden uyarı gelinceye kadar başımı örtmedim (Ferhundeh Hacızadeh ile kişisel söyleşi, 22 Eylül 2004, Tahran).

Kamusal alan üzerinde tartışmasız bir tahakküm kuran İslami iktidarın pekiştirilmesinin ilk basamağı, özel alan üzerinde de kesin bir hakimiyet kurmaktır. Kadının zorla başör-

tüye sokulması, erkeğin sessiz kalmasıyla ve bir tür ilan edilmemiş ittifakıyla gerçekleşebilir. Faslı akademisyen-yazar Fatima Mernissi, 1980'lerdeki örtünme takıntısının yalnızca İran ve Afganistan'da değil, petrol zengini pek çok devlet adamında görüldüğünü ve çoğu Arap ülkesinde kadınları hicaba davet eden özel kampanyalar düzenlendiğini belirterek şöyle devam eder:

> (Bu) kampanyaların birbiri ardından gelen çeşitli ve neredeyse sihirli etkileri oldu. İlk olarak, nüfusun kadın olan yarısından kendilerini görünmez kılmalarının istendiği, evlerine geri dönmeleri ve kamu alanına bulaşmaktan kaçınmaları talimatı verildiği için, peçe güçlü bir demokrasi karşıtı saldırının silahı olarak işlev gördü. Kadınlara kamu alanında işleri olmadığı hatırlatılırken, nüfusun diğer yarısına da böyle bir ayrıcalık verilmeyeceği açıktı.(...) örtünme takıntısı aslında kadınları hedef alan bir saldırı değildi. Bu, demokratik sürece ve sivil toplumun tomurcuklanan umutlarına bir saldırıydı. Esas öncelik, siyasi karar alma mekanizmasında şeffaflıktan kaçınmaktı ve nüfusun yüzde 50'sinin, yani kadınların örtünmesi, Mac Luhan'ın söyleyebileceği gibi, aynı anda hem bir araç, hem de bir mesajdı: "Kes sesini ve görünmez kal!" Siyasi sahnede pasif aktör olarak yalnızca birinin kullanılmasına karşın, mesaj her iki cins içindi. (Mernissi, 1998: 9-13)

ABD elçiliğinin basılmasıyla 52 Amerikalının rehin alınması, ardından bugün ABD'nin "düşmanı" olan Saddam'ın ABD'ce kışkırtılmasıyla patlak veren İran-Irak savaşı, havanın daha da bulanmasına yol açar. Yaklaşık bir milyon insanın öldüğü bu anlamsız savaş 1988 Ağustosu'na kadar devam eder. Savaş havası, Humeyni yanlısı güçlerin muhalif güçleri yıldırma hareketini daha da kolaylaştırır. Bahailer[3] tutuklanır

3 1800'lerde İran'da Mehdi inancının uzantısı olarak doğan Babilik'in bağımsız dine dönüşmüş biçimi. Bahai Tarihi, 1844'te Bab'ın (Seyyid Ali Muhammed) yeni bir çağın gelmekte olduğunu ve yeni bir Peygamber'in geleceğini ilan etmesiyle başlar. Bahailiğin kurucusu ve peygamberi, lakabı Bahaullah olan Mirza Hüseyin Ali'dir. 21 Nisan 1863'te yeni dini ve yeni prensipleri Bağdat'ta sürgünde iken ilan etmiştir.

ve tüm mallarına el konur. Devrim sonrası, Mehdi Bazergan'ın başbakan ve Beni Sadr'ın geçici devlet başkanı olduğu, şahlık yanlıları hariç herkes için geçerli olan 8-9 aylık özgürlük döneminde hızla kitleselleşen, dünyaya "kızıl bir İran mı, yeşil bir İran mı" sorusunu yeniden sorduran ama yaşadığı iç bölünmeler ve hizipleşmeler yüzünden sahip olduğu büyük potansiyeli harcayan sol hareket de bu süreçte payına düşeni fazlasıyla alır. Tudeh (İran Komünist Partisi)[4] kapatılır ve belli başlı sol örgütlerin (Fedain ve Peykâr gibi) faaliyetleri yasaklanır. Önderleri ve çalışanları tutuklanır (Behrooz, 2006: 260). Yayın ve kitabevleri, ahlak dışı edebiyat eserlerini ülkeye yaydıkları gerekçesiyle yakılırlar. Yazarlar, gazeteciler hapsedilir; dergiler, gazeteler kapatılır. Rumi ve Ömer Hayyam gibi klasikleşmiş şairlerle birlikte tanınmış pek çok yazarın eserleri ya yasaklanır ya da sansüre uğrar.

---

[4] Tudeh'ten söz açmışken o dönem İran solunun genel durumuna bir dipnot yoluyla da olsa değinmekte yarar var. Bugün İran sineması adına bilinen ve değerlenen hemen her şey, Muhsin Makhmalbaf dışında, sol kültürle tanışmış, sol kültürden gelen belli başlı yönetmenlerin eseridir. Solun büyük yenilgisine rağmen üzerinde durmaya değer bir sonuçtur bu. Şah dönemindeki toplumsal muhalefetin en güçlü temsilcilerinden biri politik İslamsa, diğeri değişik güçlerden oluşmuş sol gruplardı. Devrimin yeşil ve kızıl rengi kaçınılmaz olan iktidar mücadelesine giriştiği zaman Sovyetler'in kararsızlığıyla birlikte uluslararası konjonktür de dahil hemen her şey sol aleyhine gelişti. Ama Mazıar Behrooz'un İran'da solun yenilgisini tartıştığı *Nasıl Yapılamadı* isimli kitaptan ve Azer Nefisi'den öğrendiğimiz kadarıyla solun yenilgisindeki en büyük etken solun kendisiydi. Liberal Bazergan yönetimini Amerika'nın ve Batının etkisinde olmakla suçlayan sol güçler, 'emperyalizme karşı büyük ittifak' yönelimiyle sonradan kendi cellatları olacak radikal İslamcılarla birlikte liberal hükümetin ömrünü kısaltmak için ellerinden geleni yaptılar. Nefisi, ilerici güçlerin gösterilerine yönelen siyah giysili, motosikletli zorbaların şiddetine ve ilerici *Ayandegan* gazetesinin kapatılmasına rağmen, Tudeh ve Fedain'in büyük bir aymazlıkla köktendincileri desteklemeyi sürdürdüklerini belirtir. Devamını Humeyni getirir: "doğru dürüst davranan birkaç parti dışında bütün partileri kapatacağız...hatalı davrandık. İnsanlarla karşı karşıya olduğumuzu sandık, olmadığımız anlaşıldı. Vahşi hayvanlarla karşı karşıyayız ve onlara daha fazla tahammül etmeyeceğiz" (Nefisi, 2003:118-119). Sonrası biliniyor, kısa bir süre sonra, 'tahammül edilebilir partiler' de tahammül edilir olmaktan çıktılar.

Uluslararası Af Örgütü'nün rakamlarına göre Şubat 1979'dan sonra 1600 İranlı'nın idam edildiği saptanmış, diğer yok etme biçimleriyle bu sayının çok daha büyük olduğu ortaya çıkmıştı. İranlı ünlü kadın edebiyatçı ve akademisyen Azer Nefisi, o günlere dair günlüğüne şu notları düşmüştür:

(...) bir süre sonra Devrim de kendi ritmini buldu. Vahşet, idamlar, hiç işlenmemiş suçların herkesin önünde itirafı, soğukkanlılıkla bir hırsızın elini ya da ayağını kesmekten veya cezaevlerinde artık yer kalmadığı için politik suçluları öldürmekten sözeden yargıçlar. (...) okula yaklaşırken duvarlardaki sloganların sayısı ve isteklerinin vahşeti giderek artıyordu. Tek bir kez bile idamları protesto eden bir miting yapılmadı; hep daha fazla kan isteniyordu (Nefisi, 2003: 128).

Roman ve öykücü Ferhundeh Hacızadeh'nin, yukarıda alıntıladığımız dönem izlenimleri ise şöyle devam eder:

Devrim'in ilk yılındaki özgürlük havasının dağılmasıyla birlikte öncelikle Kirman'da terör başladı. Sonra idamlar, recmetme, yani taşlayarak öldürme, çok sık görüldü. Kirman, Devrim öncesi çok güvenli bir yerdi. Duruşma ve dava görülmeyen işsiz bir mahkemesi vardı. Haşimi Rafsancani Kirmanlı'ydı ve iktidar savaşı da oradan başladı. Bir grup meczup, divane, Kuran'dan bir sayfa açıyor, açılan sayfadaki yoruma göre kurban ya öldürülüyor ya da bağışlanıyordu. Bunun adı istihare idi. Benim kardeşim de Kirman'da, Katlehayi Zinciri denilen bu kıyım uygulamasında faili meçhul bir biçimde bıçaklanarak 42 yaşında öldürüldü. Hatemi dönemine kadar böylesi muhalif insanları hedefleyen 105 kadar politik cinayet işlendi. Resmi açıklama sadece dört kişiyle sınırlı kaldı. Bu planlı cinayetlere idamlar ve recmetme şeklindeki öldürmeler dahil değildir. Recmetme, devrimden sonra bir kaç yıl uygulandı ve kaldırıldı. Ama idam cezası hem kanunen hem de pratikte uygulanmaktadır. Ancak İran-Irak savaşından sonra politik idam uygulanmamıştır. Katlehayi Zinciri'yi açığa çıkaran avukat Zarefşan ve Haşim Haceri halen tutukludur. Onlarla birlikte tutuklananların çoğu, "Biz kullanıldık, pişmanız." diyerek yönetimin af koşulunu kabul ederken, Zarefşan

ve Haceri hapiste kalmayı yeğlemişlerdir (F. Hacızadeh ile kişisel söyleşi, 22 Eylül 2004).

Masal değişmiş gibidir. Ama fonda aynı kanlı perde asılıdır. 1983'e gelindiğinde İslami radikaller ülkede her alanda hakimiyeti ele geçirmiştir. Fondaki kızıllık yerini yavaş yavaş yeşile bırakır.

3. Devrim Öncesi İran Sineması

İlk uzun kurmaca İran filmi 1930'da çekilmişti. İran'ın sinemayla tanışması 1900'lerin başına uzanır. Sinema, yarattığı etki kadar İran'daki kültürel yapıdan ve dinsel tabulardan beslenen anti-sinema duygularını da büyütür. Örneğin Erkremi'ye göre, "dinsel otoriteler sinemaya hemen ve tamamen kararlı bir tavırla karşı çıktılar. Sinemayı İran'da tanıtma çalışmaları insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması fikrinden nefret eden müslüman fanatiklerden büyük tepki gördü" (Cemşid Erkremi'den akt. H. Dabaşi, 2004: 4). Seyid Muhammed Kazım Esar'ın formüle ederek belirlediği, görsel temsile ilişkin itirazlar dört noktada toplanmaktadır:

> Müslüman ilahiyatçılar, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefi ve doktriner itirazda bulunmuşlardır: Bunlardan ilki, her türlü yaratıcı görsel temsilin, imgelem yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımıdır. İkinci itiraz, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine kafa yormanın onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesine dayanır. Üçüncü itiraz, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikrini temel alır. Son olarak dördüncü itiraz, sadece Allah'a mahsus olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesine dayanır.(Dabaşi, 2004: 4).

Fotoğrafa itiraz, doğal olarak sinemayı da kapsar. Ama yine de büyük sömürgeci güçlerin kendi amaçları doğrultusunda kullandıkları ve Kaçar Hanedanlığı'nı da mecbur bıraktıkları modernleşme projesi, onların istemleri dışında sonuçlara da yol açar. Aydınlanma çağının fikirleri, sömürge Hindis-

tan'dan Japonya'ya, Çin'e, 1905 Devrimi'yle köylülerin özgürlüğe kavuştuğu Rusya'dan, Osmanlı Hanedanlığı'nı sarsan 1908 Jön-Türk hareketine kadar tüm Asya'yı etkisi altına alır.

1906'dan 1911'e kadar devam eden İran'daki Meşruti Devrim'in doğrudan etkisiyle anti-sömürgeci bir bilinç filizlenmeye başlamış, modernleşme projesinin en çarpıcı ürünü sinema aygıtı ise din ulemalarının bütün karşı çıkışlarına rağmen durduğu ve baktığı yere göre, halk arasında büyük bir ilgi görmeye yüz tutmuştu.

Özellikle 1. Dünya Savaşı'ndaki Rus ve İngiliz işgalinin yarattığı tahribata rağmen, sanatçılar öncelikle şiir ve ardından roman dalında ulusalcı bir duruş sergiliyor ve ulusal, anti sömürgeci kurtuluştan sözediyorlardı. 1930'da Sadık Hedayet modern Fars romanının yeni dönemini başlatacaktı.

İran'da 1930-50 arası yerli film üretimi açısından verimli bir dönem oldu. Ermeni asıllı Ovans Oganyans'ın *Abi* ve *Rabi*'si (1930), İran yapımı ilk kurmaca film olmanın yanısıra güldürü özelliklerine de sahip ilk filmdi. *Hacı Ağa* (1932) Oganyans'ın ikinci filmiydi. Erdeşir İrani'nin çektiği *Dokhta e Lor* (*Lor Kızı*,1936) nın gösterime girdiği yıl, İran Şahı kadınların çarşaf giymesini yasaklamıştı. Sömürgeci güçlerin desteğiyle yürütülen zoraki modernleştirme kapsamında kadınların peçelerinden çıkması filmlerin ana konularından biri haline geldi. Dabaşi, İslam Devrimi gerçekleşene ve sinema aktif biçimde "İslamileştirilene" kadar filmlerde görülen kadınların rolleri gerektirmedikçe peçe kullanmadıklarını belirtir (2004: 11).

İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD etkisi iyiden iyiye hissedildi, ithal filmler ortalığı kapladı ve yerli yapımların hareket alanı daraldı. Sosyal gerçekçi filmlerin, sansüre vb. engellere takılması neredeyse 1970'lerin başındaki "Yeni Dalga" akımına kadar kaliteli yapımların ortaya çıkışını engelledi. Ucuz, kalitesiz melodramlar, izleyicinin yerli film talebini karşıladı. Hollywood başta olmak üzere yabancı filmlerin etkisi giderek arttı. Bununla birlikte, yine de 1950'lerde sinema, şiir ve romana göre henüz yeterince ilgi göremiyordu. Kısa öykü, ro-

man ve şiir, kısacası edebiyat, kurulu saltanatını sürdürüyordu. Ancak bu "saltanat", baskıcı Şah rejiminin karşısında modernizmin, ilericiliğin, emperyalizm karşıtlığının simgesi olan bir saltanattı ve en önemli temsilcileri "romanda Sadık Hedayet, şiirde Niyma Yusiç ve toplumsal eleştiride Celal Ali Ahmedi"ydi (2004: 16).

1960'da İran'ın İsrail'i tanıması, Arap ülkeleri ve Müslüman çoğunluk nezdinde bir sarsıntı yarattı. Şah'ın "Beyaz Devrim" adını verdiği toprak reformu vb. uygulamalar, Ayetullah Humeyni'nin başını çektiği 1963 isyanını engelleyemedi. 1967'de çıkarılan "Aile Koruma Yasası" ortaçağ Şii kültüründen gelen bazı geleneklere sınırlar koysa da, kadınlara yönelik bu kısmi iyileştirmelerin devamı gelmedi. "Cahil filmi" denilen düşük kaliteli ucuz melodramların ortalığı kaplaması şahlığın ulusalcı güçlerin gelişimini önleme çabalarının kültürel karşılığıydı adeta. Ancak bütün bu olumsuzluklara karşın, 1960'lı yıllarda, sonraki "Yeni Dalga" akımına ruh veren önemli yapımlar da görüldü. Özellikle daha sonra ayrıntılarıyla değineceğimiz, Füruğ Feruhzad'ın *Khaneh Siah'est* (*Kara Ev*, 1962) filmi, çok sevilen bu büyük kadın şairin ilk kadın yönetmen payesi alması anlamına da geliyordu. Ayrıca Feridun Gaffari'nin *Shab-e Gujposht* (*Kamburun Gecesi*, 1964), İbrahim Gülistan'ın *Batlagh va Ayneh* (*Balçık ve Ayna*, 1965), Feridun Rahnema'nın *Siyavesh dar Takht-e Jamshid* (*Siyavuş Cemşit'in Tahtında*, (1967) ve Mesut Kimyai'nin *Biya Garibeh* (*Gel Yabancı*, 1968) ve *Kayser* (1969) adlı yapımları da kayda değer filmler olarak İran sinema tarihine geçtiler. Ama özellikle *Gav* (*İnek*, 1969), İran sinemasında yepyeni bir sayfa açtı. Bir inek ile sahibi arasındaki ilişki, Daryuş Mehrcui'nin yalın anlatısıyla zengin bir analitik malzeme sunmuş, insanla hayvan arasındaki çizginin pek de kalın olmadığını, insanın derinliklerinde tartışmasız hayvansı bir doğaya sahip olduğunu açığa çıkarmıştı. Venedik Film Festivali'nden gelen büyük ödül de, bu çalışmanın olağanüstülüğünü perçinleyen bir başka faktördü. Şah'ın damadının başında bulunduğu Kültür ve Sanat Bakanlığı tarafından ya-

saklanan *İnek*, iki yıl sonra jeneriğine olayın 50 yıl önce, yani Pehlevi rejiminden çok önce geçtiğini gösteren bir ibarenin eklenmesiyle gösterim izni alabildi. Hikayesi ve senaryosu psikolog Gulam Huseyin Saidi'ye ait olan, İran'ın güneyinde, şehre çok uzak köydeki tek ineğin sahibi Meşhedi Hasan'ın ineğine olan büyük tutkusunu anlatan film, aşırı yoksulluğun egemen olduğu bir atmosferde geçer. Hasan'ın köyde olmadığı bir sırada, boynunda çıkan bir yara yüzünden inek fazla acı çekmesin diye köylüler tarafından öldürülüp gömülür. Ancak Hasan'ı üzmemek için ineğin ölümü saklanır ve ineğin kaçıp gittiği söylenir. Bunun doğru olmadığını anlayan Hasan çok üzülerek ahıra kapanır ve giderek inek gibi yaşamaya başlar.

Mehrcui ve Kimyai, İtalyan yeni gerçekçiliğinin İranlı uygulayıcıları olarak da anıldılar. Emir Naderi'nin *Tangsir* (1973), Sohrab Şehide Sales'in *Yek Hadise-ye Sadeh* (*Basit Bir Hadise*, 1973) ile birlikte *Tabeat-e bi Jan* (*Cansız Tabiat*, 1975) adlı filmleri de sosyal gerçekçi, düzen karşıtı özellikleriyle büyük ilgi uyandıran filmler oldular. Aynı süreçte Behram Beyzai'nin *Garibeh va Meh* (*Yabancı ve Sis*, 1974) ve *Cherikeh Tara* (*Tara'nın Şarkısı*, 1978) filmleri de İran mitolojisinin imgeleriyle günümüze göndermelerde bulunan yetkin örnekler olarak dikkat çekti (Dabaşi, 2004: 38-39).

İslam Devrimi'ne doğru evrilen süreç, sinemanın Şahlık rejiminin "Batılılaşma" çabalarının payandası olarak görülmesiyle anti-sinema eylemlerle de çalkalandı. Sinema, tüm donanımı, çalışanları, üretenleriyle birlikte hedef alındı. 1978'de, M. Kimyai'nin *Gavezn-ha* (*Geyikler*, 1975) adlı filminin gösterildiği Rex Sineması'ndaki yangında 300 kişi öldü. Bu dönemde toplam 180 sinema salonu yakılıp yıkıldı. "Salonların yakılıp yıkılmasını üstlenen İslami gruplar Rex Sineması yangınını üstlenmemiş, Şahın provakasyonu olduğunu ileri sürmüşlerdi" (Aktaş, 2005: 33). Devrim sonrasında, sinema Batı'dan gelen bir günah olarak değerlendiriliyordu:

"Sinema, diğer batılılaşma örnekleri gibi (tiyatro, dans ve aynı yerde kadın-erkek birlikte yüzme) gençliğimizin ırzına

geçiyor ve onların fazilet (erdem, namus) ve kahramanlıklarını boğuyor." (Naficy, 1995: 59). Bu bakış, İslami kültürün devrim ateşi içinde sinemayı koyduğu yere somut bir örnektir.

Sonunda, Ayettullah Humeyni'nin Pehlevi karşıtı hareketin İslami önderi konumuna gelmesi fazla gecikmeyecek, 1979'da Şah'ın İran'ı terk etmesiyle İran'ın ve İran sinemasının İslamileştirilmesi süreci başlayacaktı.

4. Devrim Sonrası Sinema

Devrim'den sonra bütün sinemaların faaliyeti durduruldu. Zaten toplam 420 sinemadan neredeyse yarısı kullanılamaz hale gelmişti. Fakat yaklaşık bir ay sonra Kültür Bakanlığı sinemaların yeniden açılışının bir zaruret olduğunu belirterek salonlarda hangi filmlerin gösterilebileceğini tespit edecek bir film ve sinema şurası kurulduğunu ilan etti (Aktaş, 2005: 35).

Devrim öncesi sinemayı Batı'nın ideolojik aygıtı olarak gören İslam entellektüelleri, sinemanın ehil ellerde olması koşuluyla İslami amaçlara da hizmet edebileceğini dile getirmeye başladı. Nitekim Humeyni de yıllar sonra, İran'a döner dönmez yaptığı, sonradan *Beheşte Zehra* isimli kitabında yayınlanan bir konuşmasında, "Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icat olarak insanların eğitimi yararına kullanılması gereken bir araçtır. Oysa, bildiğiniz gibi gençlerinizi zehirlemek için kullanılmıştır. Bizim karşı olduğumuz budur." (akt. Naficy, 1995: 59) diyerek sinemanın İslamileştirilmesine yeşil ışık yakmış oldu. İslamı öğretecek, yaygınlaştıracak, halkın beğeni ölçülerine cevap verecek, Batı karşıtı filmlere ihtiyaç vardı. Ancak 1981'e kadar tek bir yerli film bile üretilemedi. Humeyni'nin bu açıklamasına rağmen kundaklamalar da azalmakla birlikte devam etti.

İthal filmlerin büyük çoğunluğuna ise gösterim izni verilmedi. Anti-emperyalist filmler gösterim izni alabiliyordu. Hamid Naficy'nin belirttiğine göre bunlar, Costa Gavras'ın *Z* (1969) ve *State of Siege* (*Kuşatma Hali*,1972); Patricio Guzman'ın *Battle of Chile* (*Şili'nin Kavgası*,1975), Gillo

Pontecorvo'nun *Battle of Algiers* (*Cezayir Savaşı*,1966) gibi filmlerdi ve bunlar yakılmaktan kurtulan salonlarda gösterim olanağı bulabilmişti (Naficy, 1995: 60).[5] Bir kısım ulema devrimci içerikleri itibarıyla bu filmlerin gösterilebileceğini ileri sürerken, bir kısım da bunların "devrimci" maske giymiş Hollywood filmleri olduklarını iddia etti.

1983'e kadar 53 yerli film üretilirken her geçen yıl ciddi üretim kayıpları yaşandı. Yerli ve ithal film kısıtlılığı, eski filmlerin İslami ölçülere göre yeniden derlenip toplanması ve kesilip biçilmesi, hatta isimlerinin değiştirilip "gösterilebilir" hale getirilmeleriyle aşılmaya, sinema salonlarının hareketliliği sağlanmaya çalışıldı. Sinemayı yozlaşmadan ve İslami terbiyeyle çatışan filmlerden temizleme işini üstlenen kurul, İran yapımı ve yabancı 2000 filmden 200 kadarını, kimi düzeltmelerin yapılması koşuluyla, gösterime uygun buldu (Naficy, 1995: 61).[6]

Devrim'in ilk yıllarında Behram Beyzai, Mesut Kimyai ve Emir Naderi dışında, film yapmaya cesaret eden olmadı pek. Yapmaya yeltenenler de kadın karaktersiz filmler çekmeye özen gösterdiler. Kimyai'nin *Hatt-e Qırmız* (*Kırmızı Çizgi*, 1983), Beyzai'nin *Margh-e Yezdgerd* (*Yezdgerd'in Ölümü*, 1983) gibi, bir kaç filmde görülen hicaba ve İslama uymayan sorunlu kadın gösterimi, yeniden çekimler ve makaslamalarla düzeltildi. Humeyni, İslami sinemanın kriterlerini şöyle açıklıyordu:

> İlkin o filmde telkin edilen değerler İslami olmalıdır. İslami değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namaz kılmayı öğretmek bir İslami değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslami değerlerdendir. Demek ki bu değerleri işleyen ve öven her film gerçekte İslami içeriğe sahiptir. Bu, meselenin bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslami sahneler yer almamalıdır. (akt. Aktaş, 2005: 108).

---

5 Ayrıca bkz. (Tapper, 2002: 31)

6 Ayrıca bkz. Parvaneh Soltan, http://www.iran-bulletin.org/women/PARVAN'.html (02.04.2006)

Artık, film setlerinin "İslami ahlaka uygunluğu"nun doğrudan denetlendiği, rollerin kategorize edilip tanımlandığı, özellikle kadının sinemadaki temsilinin neredeyse imkansız hale geldiği, yeni bir "kurallar ve uygulamalar" politikası söz konusuydu. Öyle ki, saptanmış kuralları bir biçimde aşabilen filmler için de unutulmuş ya da eksik bırakılmış yeni kurallar, eskilerine derhal ekleniyordu.

1979'dan 1984'e kadar uzanan bu dönemde "belirsizlik" ürünü bazı tereddütlü filmler tamamlanabildi. 1984'te Farabi Sinema Enstitüsü'nün kuruluşu ve enstitü himayesinde Fecr Film Festivali'ne başlanması "Devrim sonrası İran sinemasının gerçek anlamda açılışının ilan edilmesiydi.

5. Kurallarla Örülü ve Sınırlı Bir Sinema: Sansür ve Otosansür

1982'de İslami hükümetçe yapılan bir düzenlemeyle, nasıl olursa olsun İslami ilkeleri zayıflatan, küçük düşüren bütün sinema ve video filmleri yasaklandı. Bu konuda yetkili kılınan Bakanlık, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'ydı (KİRB). Yasak kapsamına giren gerekçeler kısaca şöyledir:

> Doğrudan ya da dolaylı olarak peygamberlerin, imamların, Velayet-i Fakihi, İslami Şura Meclisi'nin ya da müçtehitlerin aşağılanması; İslamiyet ya da diğer dinlerce kutsal sayılan değerlere küfredilmesi. Filmin ahlaksızlığı ve fuhuşu teşvik etmesi; kötü alışkanlıkları ve yasadışı yollardan para kazanmayı öğretmesi ya da teşvik etmesi; renk, ırk, dil, etnik köken ve inanç bakımlarından bütün insanlar arasında varolan eşitliği inkar etmesi; ayrıntılı şiddet ve işkence sahneleriyle izleyiciyi rahatsız etmesi; tarihi ve coğrafi gerçekleri çarpıtması; ekonomik, siyasal ve sosyal açılardan bağımsızlık ve kendine yeterlilik ile ilgili değerleri inkar etmesi. Bunların yanında ticari amaçlar güdülerek ucuza getirilmiş kalitesiz ve sanatsal değeri olmayan filmler, izleyicinin beğenisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle yasak kapsamına alınmıştı. Tevhit, vahiy, ahiret inancı, yaratılışta ve yönetimde Allah'ın adaleti; imamet ilkesi ve İslam nizamı gibi konuların inkarı veya çarpıtı-

larak sunumu da bir filmin yasaklanmasına neden olabiliyordu. (Aktaş, 2005: 53).

Yine de bütün bu uzun yasaklar silsilesinin uygulama özeti tek bir sözcükte, Arapça anlamı "perde" olan, *hicap*ta düğümlenir. Humeyni yönetiminin Temmuz 1980'de yürürlüğe soktuğu, kamu sektöründe çalışan kadınlara örtünme zorunluluğu getiren "Hicab Yasası", kısa zamanda ev dışında, tüm kadınlara yöneltilen bir uygulamaya dönüşür. Daha filme başlamadan yukarıda sayılan kurallar bütününü içselleştirmiş olan yönetmenler, İslam Cumhuriyeti'ne muhalif bir film çekme şansları olamayacağını bildikleri için İslamı tartışma konusu yapmamışlardır. Genellikle, senaryo izni almış ve bitirilmiş filmlerdeki kadın karakterlerin hicaba uygun davranmadıkları gerekçesiyle pek çok filme gösterim izni verilmemiş, problemli sahnelerin yeniden çekimiyle izinler alınabilmiştir. Örneğin, "Behram Beyzai'nin iki filmine kadın oyuncuların hicaba riayet etmeyişleri yüzünden, Kimyai'nin *Kırmızı Çizgi* (1983) filmine kadın oyuncuların tesettürlü olmayışları yüzünden izin verilmemiş, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra filmler gösterilebilmişti" (Aktaş, 2005: 54).

Film Eleştirmeni Bahman Maksudlu da, 1992'ye kadar siyasal bir nedenle gösterimi engellenmiş tek bir film bile olmadığını, engellenmiş film çoğunluğunun kadına dair "belirlenen İslami kriterlere uymamak"tan kaynaklandığını bir söyleşisinde dile getirmektedir (2005: 54).

6. Sistemin ve İran Sinemasının Başağrısı: Kadın

İran'da sinemanın sadece erkekler için eğlence aracı olduğu dönemlerde, kadınlar sinema salonlarına alınmıyorlardı. Kadınlar için 1916'da yalnızca bir yıl açık kalabilen Hurşit Sineması'ndan başka, 1928'de kadınlara özel Sanati Sineması da yangından dolayı kapanınca kadınların sinemaya erkeklerle beraber gidebilmelerinin önü 1936'da, Baba Şah Rıza devrinde açılabildi. Sonraki süreçte kadınlar yalnızca salonla-

ra değil film karelerine de girdiler. İlk kadın oyuncular, Osmanlıdaki tiyatrocular gibi, gayri Müslim kadınlardı.[7]

Süreç içinde kadınlar giderek melodramların ve büyük aşk masallarının vazgeçilmez unsurları haline geldiler. Ancak yine de, Rahşan Bani Etemad'ın dediği gibi, "ya fahişe ya da erkeklerin başbelası idiler" (akt. Dönmez G.Colin, 2006: 63). Kadınlar kendiliklerinden kötü değillerdi. "Kötü" adamlar tarafından yoldan çıkarılıyor, başlarına türlü haller geliyor, "iyi" adamlar tarafından kurtarılıyorlardı. Kimi zaman çok zengin bir ailenin kızı olarak fakir bir oğlanı seviyor, kiminde de fakir bir kızken zengin çocuğun kalbini çalıyorlardı. Şah karşıtı kimi genç yönetmenlerin nitelikli filmlerinde alışık olunmadık rollere de büründüler, ama o az sayıdaki film de doğal olarak yasaklandı ve birçoğu negatifleriyle birlikte yok edildi.

İran sinemasının nitelikli yapıtlarının pek çoğu İran edebiyatıyla, İran şiiriyle doğrudan bir ilişki içindedir. *Gav* da dahil İran sinema tarihinde adı geçen pek çok film ya bir öyküden, ya bir romandan uyarlanmıştır. İran Edebiyatı ve şiirinin köklü bir geçmişe sahip oluşu ve sinemayı doğrudan etkilemesi İran özelinde, şaşırtıcı olmayan bir durumdur.

19. yüzyılda İran'ın sömürgeci sistemin baskısını bütünüyle hissettiği, mevcut iktidarların saltanatlarını sürdürebilme uğruna kapitalist modernitenin tepeden inmeci tahakkümüne ve yerelliği yok edici tarzına çanak tutmaları, değişik direniş biçimlerini ortaya çıkarmış ve bu karşı koyma hareketi en yetkin, en anlamlı örneklerini kültür alanında, öncelikle şiirde

---

7 1923'teki Cumhuriyet ilanına kadar, Osmanlı'daki tüm kadın rollerini Ermeniler, Rumlar ve Beyaz Ruslar canladırmıştı. Türkiye'de sinemada rol alan ilk müslüman kadın, Halide Edip Adıvar'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek* (1923) adlı filmde başrol oynayan tiyatro sanatçısı Bedia Muvahhid idi. Bu rol için kocasından özel izin alınmıştı (G. Scognamillo, 1998: 69). İran'da ise Abdulhüseyin Sepenta'nın çektiği, ilk sesli film olan *Dokhtar-e Lor* (*Lor Kızı*,1936) adlı filmde, Golnar rolünde müslüman bir kadın, Ruhangiz oynamıştır (Dönmez, G. Colin, 2006:xii).

ve daha sonra romanda, kısacası edebiyat alanında göstermiştir. Niyma Yusiç, Sohrab Sepehri gibi büyük şairlerin yanına Sadık Hedayet (1902–1951) ve Huşeng Golşiri gibi büyük romancılar katılmış ve bunlar şairler- yazarlar kervanına yol göstermişlerdir.

İran şiiri ve edebiyatında kadın dendiği zaman akla ilk gelen, Kaçar Hanedanı'na isyan eden Babi hareketinin öncüsü Fatma Begüm Baragani'dir. Baragani (1814–1852) büyük bir şair olmanın yanısıra, devrimci bir isyana önderlik etmiş, hareketlerini kısıtladığı için kocasını terketmekle kalmayıp sevgilisiyle alenen birlikte olabilmiş ve bütün bu faaliyetleri yüzünden 1852'de idam edilmiş bir kadındır. Dabaşi'ye göre, "Fars kültüründe *Tahhareh* (temiz) ve *Kurretülayn* (göznuru) adıyla da anılan bu kadın, devrimci duruşu ve kültürüyle sonraki kuşak kadınları etkileyen çok güçlü bir kadın figürü olmuştur" (2004: 221).

Bibi Hanım Esterabadi ve Tacel Sultaney isimli kadınlar, Kaçar Hanedanlığı'nın soylu ailelerine mensup olmalarına rağmen, hanedanlığın dışına düşmek pahasına toplumsal eleştirilerini dile getiren, kadın haklarını savunan eserler yazmışlardır. Bibi Hanım Esterabadi *Bi Akhlagh-haye Mardan* (*Erkeklerin Ahlaksızlıkları*, 1895) adlı eserinde ataerkil sistemle birlikte muktedir erkeklerin ahlaksızlıklarını ve zavallılıklarını ağır bir dille eleştirmiştir. Tacel Sultaney ise *Dastan-e Zandheghi* (*Hayat Öyküsü*, 1914) adlı eserinde mevcut sistemi ve despotluğu eleştirirken gelecek toplum tasarımında kadının önemli bir yeri olacağını öngörmüştür.

"Modernist şiirin düzenlenmesini kişisel ifade biçimi olarak kullanan ilk İranlı kadınlardan biri" olan *Şems Kasmayi* (2004: 222) oldukça yetenekli, pek çok dil bilen cesur bir kadın olarak Tebriz sokaklarında başörtüsüz ve çarşafsız dolaşan ilk İranlı kadın olmuştur. Onu *Pervin Etesami* izlemiş; *Su-Shun* (*Savuşun*) adlı romanıyla *Simin Danuşvar* da bu önemli kadınlar izleğinde yerini almıştır. *Savuşun*'da Zari isimli kadın karakter, üstlendiği büyük ve önemli rolle kadın karakterlerin temsilinde önceden görülmemiş bir aşamaya,

yetkin ve etkin dişil öznenin başlıbaşına var olduğu bir aşamaya geçişi simgeler.Ancak 1955'te ilk şiir örneklerinin yayınlanmasıyla, şiir dünyasında boy gösteren Füruğ Feruhzad'ın 1967'de zamansız ve trajik ölümüyle kısacık bir zaman dilimine sığdırdıklarını başarabilmiş başka bir kadın yoktur. Şiiriyle sömürgeci dayatmalara karşı anti-sömürgeci yeni yerellliği ve evrenselliği koyan, bağımsız ve özgür İran kadınının ve bireyin varoluş mücadelesinde önemli bir yeri olan büyük kadın şair Feruhzad'ın aynı zamanda çağdaş İran sinemasının önünü açan, 20 dakikalık *Kara Ev* (1962) filmiyle şiirini sinemaya bulaştıran ilk kadın yönetmen oluşu da çok anlamlıdır. Ancak, "ilk kadın yönetmen" payesinin, yalnızca film yönetmiş olma anlamında, *Marjan* (Mercan, 1956) adlı filmiyle Shahla Riahi'ye ait olduğuna dair başka bir bilgi de vardır.[8] *Kara Ev*, bir cüzzam kolonisi hakkında çekilmiş bir belgesel olmasına rağmen, o insanları eciş bücüş kılan korkunç hastalığın esir alamadığı, yok edemediği güzellikleri resmeder. Bu anlamda *Kara Ev* İran sinemasındaki "Yeni Dalga"nın da öncüsü sayılır. Feruhzad'ın zamansız ölümü, İran sinemasını şiirin sinemasal bir dile taşındığı, olası çok daha yetkin örneklerden mahrum bırakmıştır.[9]

---

8 Parvaneh Soltan'ın makalesinden aldığımız bu bilgiye göre, *Maryam va Mani* (*Meryem ve Mani*, 1978) filmiyle Kubra Sa'idi, *Khak sar be Mohr* (*Başı Mühürlü Toprak*, 1978) filmiyle Marva Nabili de Devrim öncesi kadın yönetmenlerdendir.

9 Belgesel film yapımcı ve yönetmeni olan Mehveş Şeyhülislami, Londra Film Okulu'ndan 1975'te mezun olduktan sonra Abbas Kiarustemi, Bahman Farmanara, Perviz Sayyad ve Nasır Takvai gibi yönetmenlere asistanlık yapmış ilk kadındır. 1981'e kadar Radyo-Televizyon Fakültesi'nde araştırma görevlisi, 1988'e kadar Radyo-Televizyon Kurumu'nda arştırmacı, program yapımcısı ve yönetmeni olarak çalışan ve Devrim sonrasında sekiz belgesel filme imza atan Şeyhulislami, kendisiyle yaptığımız söyleşide Devrim öncesi 4 film yönettiğini, ama Şah'ın kültür bakanıyla tartıştığı için filmlerinin yasaklandığını ve yokedildiğini ileri sürmüştür. Bu durumda Devrim öncesi ikinci kadın yönetmen Şeyhulislami'dir diyebiliriz (M.Şeyhulislami İle kişisel söyleşi, 18 Eylül 2004, Tahran).

Musaddık'ın ABD patentli askeri darbeyle devrilişinden sonraki 26 yıllık şahlık saltanatı bütün olumsuzluğuna karşın, zoraki dayatılmış modernitesinden kadınlara hiç değilse başörtüsüz bir yaşam sunma gibi bir ayrıcalıkla da anıldı. Öyle ki, rol gereği olmadıkça hiç bir filmde örtünmedi kadınlar. Ama aslolarak ikincil ve bütünleyen roller dışına da çıkamadılar. Devrim öncesinde, bir kaç önemsiz kaçış filmine imza atmış kadınları saymazsak, ünlü yönetmenlerin asistanlığını yapan Manijeh Hekmat, Rahşan Bani Etemad, Tahmineh Erdekani ve Mehveş Şeyhulislami gibi kadınların varlığına rağmen, Feruhzad dışında başka bir kadın yönetmen, derdi ve duruşu olan bir film yapamamıştır. Ayrıca, aralarında Behram Beyzai'nin *Gharibeh va Meh* (*Yabancı ve Sis*, 1974) ve *Cherikeh Tara* (*Tara'nın Şarkısı*, 1978) adlı filmlerinin de olduğu gibi birkaç film dışında, genel olarak güçlü kadın karakterlerin görülmeyişi de –başrol ya da yakın bir rolde- altı çizilmesi gereken başka bir olgudur.

7. Mayın Tarlasından Geçen Kadınlar

İranlı kadının tarihsel olarak örtünme içerikli iki büyük travması vardır. İlkinde, 1936'da Baba Şah Rıza kadınların çarşaflarını zor kullanıp toplatarak başı açık olmayı modernliğin önemli göstergelerinden biri saydı, kamusal alanda başörtüsünü yasakladı. İtiraza yeltenenlere değişik baskı biçimleri uyguladı. İkincisinde, Ayettulah Humeyni, İslam Devrimi'nden bir yıl sonra, Şah Rıza'nın toplattığı çarşafların iadesine karar verdi.

Afsaneh Najmabadi, İran'da kadının genel durumu üzerine yazdığı makalede, yukarıda andığımız tarihe, Şah yanlılarının ve İslamcıların farklı bakışlarla büyük önem verdiğini belirtir (Kandiyoti, 1991: 48-49). Pehlevi dönemine olumlu bakan modernist eleştirmenler, 8 Ocak 1936 gününü İran kadınının özgürleşme günü olarak görür ve lanse ederler. O tarihten sonra, özellikle 1960–70 arasında atılan yasal adımlarla kadının ekonomik, sosyal alana katılımının arttığına, eğitim düzeyinin önemli ölçüde yükseldiğine değinerek 1976'da ilk

kez kadınlardan sorumlu bir bakanlık oluşturulduğunu belirtirler. İslami çizgideki eleştirmenler ise, aynı günü, İran kadını için utanç günü olarak ilan ederler. Onlara göre, o gün İran halkı ve kadınının Batıya teslim edildiği esaret gününün başlangıcıdır aynı zamanda. Bu iki grup dışında monarşinin seküler eleştiricileri için Najmabadi şunları yazar:

> Pehlevilerin seküler eleştirmenleri, şah dönemindeki reformların sınırlı karakterine dikkat çekerek kadının hukuksal, sosyal ve ekonomik eşitsizliğinin devam ettiğini, ayrıca reformların öze ilişkin olmaktan çok bir tür rejim cilası olduğunu ileri sürerler. Pehlevi döneminde gerçekleşen sosyo-ekonomik değişimin tamamının, üst sınıf kadın azınlığı dışında, İran'da kadının üzerindeki baskıyı daha da arttırdığını belirtirler. Dahası, Pehlevi İran'ında kadın cinselliğinin metalaşması ve kadının ahlaki çürümeye maruz bırakılması konusunda İslamcı eleştirmenlerle ortaklaşırlar. (Najmabadi, 1991: 49-50)

Ayetullah Humeyni, 45 yıl önce nenelerinin gösterdiği çarşaf yanlısı tutumun şimdiki kadınlarca da sergileneceğini umuyordu. Ama tam tersi oldu. Yeni kuşak kadınlar bu defa çarşafın dayatılmasına ve zorla örtünmeye şiddetli tepki gösterdiler. Kadınları zorla örtmek hiç de kolay olmadı. Şah'a verilen cevap, onun yaptığını kat be kat aşmıştı. Ev dışında, yani kamuya açık her yerde, çarşaf ya da uzun pardösü giyip başörtüsü takma zorunluluğu getiren yasalar önce iş yerlerinde, sonra başı açık kadınlara hizmet vermesi yasaklanan dükkanlarda uygulandı. Para ve hapis cezası, 75 kırbaç, yasalara uymayanlara uygulanan cezalardı. "Hükümet daha sonra, Toyota otomobilleriyle sokaklarda devriye gezip yasanın uygulanmasını sağlayan dört erkekle bir kadından oluşan ve kötülükleriyle ün salan ahlak zabıtalarını oluşturdu" (Nefisi, 2003: 212). Yukarıdaki gözlemleri aktaran akademisyen-yazar Azer Nefisi, zoraki örtünmeyi bizzat yaşayanlardandı:

> (...) Devrim Komitesi'ne ayda bir kaç bin tuman karşılığında sahte nedenlerle çarşaf giymeye zorlandığım için bir öğretmen ve kadın olarak şerefimle oynadıklarını söyledim. Sorun çarşafın kendinden çok seçim hakkı özgürlüğüydü. Büyük

annem çarşafını çıkartmaya zorlandığı zaman üç ay evden çıkmamıştı. Ben de kendi itirazımda aynı derecede ısrarlı olacaktım. Yakında, çarşaf giymezsem hapse atılıp dövüleceğimden, karşı gelirsem belki de öldürüleceğimden haberim yoktu (2003: 194).

8. "Yarım Yaratılmış"[10]ın Şer'i Haller Hukuku

Ülkesi bir kadın başbakanı, Benazir Butto'yu görmüş olan Pakistan'ın ünlü din adamlarından *Seyyid Ebu'la'la Mevdudi*, Prof. Ali Gencel'in çevirisiyle 1972 yılında yayınlanan *Hicab* isimli kitabının ilk sayfasına yorum gerektirmeyen netlikte bir giriş yazar. "İslam şöyle diyor" diye başlayan bu giriş, kadınlara seslenmektedir. Bu öyle bir sesleniştir ki, İranlı takipçileri yıllar sonra onun söylediklerini kadınlar üzerinde harfiyen uygulamış, kadının sinemasal temsilinde bile bu söylevden "kopya" çekmişlerdir:

> Ey kadınlar! En iyi barındığınız, oturacağınız yer, her şeyden evvel kendi evinizdir. Aile çerçevesi dışında kalan meselelerden sizi sorumlu tutan yok. Huzur içinde, rahat rahat, size yakışan bir vakarla evinizde oturunuz. Evinizin işlerini görünüz ve evinizle ilgileniniz. Fakat zaruret icabı sokağa çıkmanız gerekiyorsa, bu konuda size izin verilmiştir. Fakat iffetinizi ve namusunuzu korumalısınız. Herkesin dikkatini çekecek şekilde giyinmeyiniz. Başkalarını sizinle meşgul olmaya zorlamayınız.. Gözler aracılığıyla insanların gönüllerini avlayacak şekilde güzellik gösterilerinde bulunmayınız. Yürürken ağırbaşlı olunuz. Ellerinizle işaretler yapmayınız. Yüzünüzü göstererek kaş-göz işaretlerine başvurmayınız. Hele kırıtarak hiç yürümeyiniz. Yabancı bakışları üzerinize toplayıcı hareketlerden sakınınız. Mücevherlerinizi, bilezik vesairenizi gizleyiniz. Bunları şangırdatarak seslerini duyanların gönüllerini avlamaya kalkmayınız. "Benim de cicilerim var" kabilinden hareketler yapmayınız. Konuşmamız gerekiyorsa ciddi olunuz. Fiskos yapmayınız. Ölçülü konuşunuz. Bu kanun ve prensipleri dikkate aldığınız takdirde sokağa çıkmanızda herhangi

10 "Naghes-el Khelghe" deyimi, kadınların eksikliğine vurgu yapan İslami-ataerkil bir deyimdir. Yarım yaratılmış anlamında da kullanılır.

bir sakınca yoktur. İhtiyaçlarınızı görmek için evden dışarı çıkabilirsiniz. (Mevdudi, 1972: 2)

Mevdudi'nin bu vaazı, geleneksel İslam'ın kadına yaklaşımının özüdür. Zaruri haller dışında eve kapanacak, ev dışı meselelere karışamayacak, örtünecek, kendisine buyurulanı yapacak, gülemeyecek, süslenemeyecek ve en önemlisi konuşamayacak yarım insan. Bu yaklaşımı biraz sola çekerseniz "çador"a, biraz sağa çekerseniz "burka"ya varırsınız.

1967 yılında Muhammed Rıza Şah'ın çıkartmış olduğu "Kadın ve Aileyi Koruma Yasası"nın, Devrim sonrası iptal edilen ilk yasa olması bu yüzden hiç de şaşırtıcı değildir. Aynı "tedrisat"ın eseridir. İptal edilen yasa kadınların evde ve işyerlerindeki bazı haklarını koruyan ve gözeten özelliklere sahipti. İptal edilen yasanın yerine şer'i esasların geçerli olacağı ilan edilmiş ve yeni hukukun şeriata dayanacağı açıklanmıştı. Buna göre evlilik yaşı dokuza indiriliyor, dokuz yaşını bitirmiş kızların yetişkin kadınlar gibi hicaba uyma zorunlulukları doğuyordu.[11]

Zina ve fuhuş recmle cezalandırılıyor, erkek dört kadınla birden resmi evlilik yapabiliyordu. Kadınların yasalar karşısındaki değeri, erkeğin yarı değerine indirgeniyor, boşanma hakkı ellerinden alınıyordu. İslami şer'in bir diğer ilginç yorumu ve İran'a özgü uygulamasıysa geçici evlilik de denen *mu'tah (sigheh)* nikâhıydı.

> Buna göre, bir erkeğin dört resmi karısı ve istediği kadar geçici karısı olabiliyordu. Bu yasanın ardındaki mantık, karıları yanlarında olmadığı veya onları tatmin edemediği zaman ihtiyaçlarını giderebilmeleriydi. Bir erkek böyle bir anlaşmayı on dakika gibi kısa bir süre için de, doksandokuz yıl gibi uzun bir süre için de yapabilirdi (Nefisi, 2003: 326).

Şeriat kurallarının harfiyen uygulanması, İran İslam Cumhuriyet'i açısından ilk bir kaç yıl için tartışılmaz bir ge-

---

11 Marziyeh Meşkini'nin *Rooz-eke Zan Shoodem* (*Kadın Olduğum Gün*, 2000) adlı tanınmış filmi, 9 yaşına giren kız çocuğunun hicaba bürünüşünü öyküleyen bir episodla başlar.

reklilikti. Ancak, İslam'ın peygamber ve halife kurucuları arasında da şer'i cezalar yönünden tam bir uygunluk yoktu. Başlangıçta uygulanan bir ceza koşullar değiştikten sonra daha hafif bir cezaya dönüşebiliyordu ya da tam tersi. Dr. Sadık Kılıç, *Kur'an'da Günah Kavramı* adlı kitabında bazı suçlar ve cezalarına dair şunları söyler:

> "(...) Hırsızlık suçu: cezası el kesilmesi (5/38); Allah ve Resulüyle savaşmak, cezası ya öldürülmek ya da asılmak (5/33); Bekar erkekle bekar kızın zina yapması, cezası halkın huzurunda yüz değnek (24/2) ve ilaveten bir yıl da sürgün; Zina yapan evli erkek ve kadınların cezası ise, üç merhale gösterir. İslam'ın ilk devirlerinde evlerde hapsolunmak suretiyle cezalandırılmakta idiler....(ikinci aşama-b) kınamak, azarlamak, veya hakaret etmek, kınamaksızın katı ve sert muamelede bulunmak. Son safhada ise, imsam ve eza yoluyla verilen ceza, recme tebdil edilerek ilk iki hüküm nesholunmuştur. Yani nihai olarak, zina yapan evli erkek ve kadınların cezası recmdir (Kılıç, 1984: 357).

Tahran'da 2004 Eylül'ünde sinema yönetmenleriyle yaptığım röportajlardan farklı olarak, biri edebiyatçı-yayıncı, biri televizyon programcısı, diğeri kütüphane çalışanı bir kadın memur ve Sanat Akademisi yöneticisi olan bir kadınla da görüşme olanağı bulmuştum. Ortak yönleri, devletin ve sistemin kadınlara yönelik tutumunda, yasalar ve kurallar kapsamında çok temel eşitsizlikler ve haksızlıklar olduğu şeklindeydi.

Ferhundeh Hacızadeh, tanınmış bir kadın edebiyatçı gözüyle kadın ve erkek eşitsizliğinin yalnızca kötü geleneklerden, uygulamalardan kaynaklanmadığını, şer'i bir temeli olduğunu, İslami kuralların bu eşitsizliği beslediğini ve bu kuralları sisteminde realize etmeyi amaç edinen yeni İran devletinin de kurallara toplumu zorla uydurmaya çalıştığını belirttikten sonra şu örnekleri vermişti:

> Özellikle yoksul kesimlerde erkekler kadınlara yönelik doğrudan şiddete başvurabildiği gibi, ikinci bir eş alıp, "Ben yaptım, ben dövdüm" diyebiliyor. En azından inkâra yeltenmiyor. Mahkemede tanıklık boyutuyla bir erkeğin tanıklığı iki kadı-

nın tanıklığına eş tutuluyor. Örneğin diye denilen bir uygulama var; diyelim ki bir insan öldürülüyor. Mahkeme öldürülenin ailesine ödenmek üzere bir bedel belirliy(diyet) denilen bu bedel için, eğer katil bir kadınsa tamamının ödenmesi şart koşulurken, erkeğe yarısını ödeme şartı koşuluyor. Kısas denen, tayin edilen cezayı öldürülen, zarar verilen yakını adına bizzat uygulama örneklerinde de farklılıklar görülmektedir. Yine diyelim ki bir baba çocuğunu öldürürse veya (babanın babası) dede torununu öldürürse verilecek ceza daha azdır. Yani çocuğun ölümüne anne ya da annenin ailesi neden olursa daha ağır bir şekilde cezalandırılır. Bu durum miras paylaşımında da görülür. İslami kuralların gereği olarak kadına erkeğe oranla daha az pay verilir. Böyle bir durum hakimken kadın nasıl hakkını arayabilir ki? (Ferhundeh Hacızadeh'yle kişisel söyleşi, 22 Eylül 2004).

Tebriz Radyo ve Televizyon Kurumu'nda yönetmen olarak çalışmış olan, aynı zamanda fotoğraf, tiyatro ve müzik alanlarında da çalışmaları olan Fatema Khakzadeh ise İran'da kadın olmayı şöyle değerlendiriyor:

Kadın birinci derecede bir eşya olarak tanınıyor. Özellikle kocası tarafından bağımsız bir kişilik olarak kabul edilmiyor. Hatta kadın bu sınırı yavaş yavaş zorlayıp kendini var etse bile erkek bunu kabullenemiyor ve eşine özgürlüğü çok görmeye devam ediyor. İran'da kocasının izniyle vardır kadın. Eğitimi koca iznine tabidir. Yurt dışına koca izniyle çıkabilir. Hatta daha yoksul kesimlerde annesinin evine dahi izinsiz gidemez. Kadın erkeğin yarısıdır İran'da, daha fazlası değil. (...) Halamın bir arkadaşını kocası öldürdü, tartışmışlardı, sevmiyorlardı birbirlerini. İki yaşında bir çocukları vardı. Adam iki sene hapiste kaldı ve şimdi dışarıda rahat rahat dolanıyor. Aynı şeyi kadın yapsaydı idam bile edilebilirdi. İşte kadının değeri (Fatema Khakzadeh ile kişisel söyleşi, 27 Eylül 2004, Tahran).

Bu söyleşilerden de anlaşılacağı üzere, İran'da kadın sorunu İslam'da kadın sorunundan bağımsız olamayacağı gibi, İslamiyetle doğrudan bir ilgisi olmayan İslam öncesi kültürlerle de birlikte ele alınmalı, düşünülmelidir. Bu anlamda saç-

ları örten örtüde simgelenen görüntü, aslında çok daha köklü, çok daha ağır bir temele ve geçmişe sahiptir.

9. Devrim Sonrası Kadın ve Sinema

İslam Devrimi'yle birlikte kara örtülere (çador) bürünen ve evlerine hapsedilen kadınlar film karelerinden de çıktılar. Dönüşleri hiç de kolay olmadı. Sinemaya dair temel yasakların yanında kadınlara konan yasakların bambaşka bir yeri vardı. Asgari ölçülerde, sıradan bir kadın temsili dahi imkansız hale geldiği için 1979–1983 arasında yönetmenlerin çoğu senaryolarında kadına olabildiğince az yer verdiler, hatta kadını neredeyse yok saydılar. Çoğu yönetmen için kahramanlarının çocuklar olduğu filmlere yönelmek, çocuklarla oluşturulan metaforik atmosferden büyüklere mesajlar vermek, seçilebilecek en zararsız ve tehlikesiz yol gibiydi. Yine de bu zorunluluk, İranlı çocuk sanatçıların olağanüstü performansıyla oldukça değerli eserlerin kapısını da araladı.

Kadına dair engeller ve kadının beyaz perdedeki yer alış biçimi, devrim sonrası ilk bir kaç yılın ve sonrasındaki on yılın görece daha ağır bir sorunu olarak durmasına rağmen, İran sinemasının hala en temel problemidir. Bu problemin ideolojik temeli, daha önce andığımız Mevdudi bakışıdır. Bu bakışı, Devrim sonrası kadınların sahneden çıkarılışını teorize eden Hüccettülislam Cevat Mohaddesi'de de aynen görmek mümkündür:

> Kadınlar Kur'an'da bağımlı ve gölge figürler olarak şahıslandırılırlar ve kadınlar hiç bir zaman bir hikayenin kahramanı olmamış, bağımsız ve asli olarak tasvir edilmemişlerdir. Tüm Kuran'da kadınlardan sadece isim olarak söz edilmiştir. Kuran'ın özel usulü kadınlara hikaye içinde küçük ve cinsel roller verir. Bir kadını bir hikaye ya da oyun içinde tasvir etmenin arzuyu tahrik etmek ve filmin çekiciliğini artırmak gibi şeytani güçleri provoke etmekten başka bir amacı olamaz. (akt. Parvaneh, 1998)[12]

---

12 Parvaneh, 1998, http://www.iran-bulletin.org/women/ PARVAN'. html (02.04.2006)

Kadının kendisini "tahrik unsuru" saymak, hatta kadını tasvire niyetlenen bir yönelimin "şeytani güçler"i kışkırtmaktan başka bir işe yaramayacağına dair böylesi bir vaazda bulunmak, erkeği her an şeytana kanmaya hazır bir varlık derekesine indirgerken; kadını, bedenine şeytan gizlenmiş yaratık olarak görmek anlamına gelmektedir. Altı farklı ülkede İslami hareketin gelişimini araştırıp detaylandıran İslam araştırmacısı yazar Ayub Nazihi'ye göre, İslami kültürde kadın, baştan çıkarıcılığın ve dolayısıyla toplumsal yoldan çıkmanın kaynağı olarak görülür (Ayubi, 1993: 37-8). Yoldan çıkmamak için çare, kadının kendini gizlemesi, yani örtünmesi ve erkeğin kendini sakınmasıdır. Nazihi şöyle devam eder:

> Arap-islami kültür, seksi, arzulanan ve hayatın meşru zevklerinden biri olarak kabul eder. Fakat burada zorluk şudur ki, İslami kültürde kadınların da cinsel olarak aktif olduklarına, agresif olmamaları koşuluyla, inanılır. Buradaki agresiflik, femme-fatal benzeri, erkeğe kontrolünü kaybettiren, tahrik eden ve onu düzensizliğe yönelten (fitne) bir kavramdır. (1993: 36)

Bu, feminist sinema kuramınca dile getirilen, kadının, popüler-ticari sinema tarafından bir arzu nesnesi olarak görülmesi ve gösterilmesi durumundan farklı değildir.[13] Kadın gösterilmeden de "arzu nesnesi" olabilmektedir. Soltan Parvaneh de, kadına yaklaşım açısından Devrim öncesi ucuz-ticari sinemayla, Devrim sonrası sinemanın sınırlarını belirleyen zihniyet arasında bir fark olmadığı düşüncesindedir:

> Her iki sistem de kadınlara cinsel objeler olarak bakar. Bir tanesi parçaları ve bedeni ve sonra da kadının sinemadaki fiziksel varlığını ortadan kaldırır. Çünkü kadın cinsel bir varlıktır. Ticari sinema ise, kadınlara bu şekilde bir bakışı, onun bedeninin parçalarını; göğüslerini, kalçalarını, bacaklarını, belini, izleyicileri çekmek için kullandı. Bu iki yaklaşım farklı görünebilir; ama gerçekte aynı paranın iki yüzüdür. Her ikisi de toplumdaki ataerkil (paternalist) sistem kültürünün sonuçlarıdır.

---

13 Ayrıntı için bkz.Laura Mulvey,"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Çev.Nilgün Abisel,1997, *25. Kare*, sayı: 21: 38-46)

Her ikisi de kadınları pasif, parçalanmış ve kendi gerçek varlığından ayrılmış olarak sunmaya çalışırlar (Parvaneh, 1998).[14]

İslami rejimin özel alan dışında kendini hissettirdiği, varlığını tartışılmaz kıldığı en önemli simge, kadının başına dolanan örtüdür kuşkusuz. Toplumsal hayatın bu önemli göstergesinin sinemada farklı olmasını beklemek doğal olarak pek mümkün değildi. Senaryodan başlayan bu yasaklar, film setinden filmin oluşumuna, filmin seçici heyete sunuluşu ve kabulüne kadar bir dizi aşamada ve farklı gözler tarafından tekrar tekrar didikleniyor ve bir gözün normal görebildiğini, bir diğeri "İslam'a aykırı" bulabiliyordu. Kadının senaryo kapsamındaki kabul edilebilir temsili 1996 Sinemacılar Rehberi'nde şöyle tanımlanmıştır:

> Müslüman kadın mutlaka iffetli, takvalı, Tanrı korkusuna sahip ve çocuklarının eğitiminden sorumlu, yani toplumda önemli bir rol almış biri, fedakar eş, merhametli anne gibi gösterilmelidir. Mal ya da cinsel arzuları giderme nesnesi olarak gösterilemez (akt. Naficy, 1995: 64).

Kültür Bakanlığı bünyesindeki Senaryo Tasvip Kurulu, senaryoyu uygun bulsa da sorun çözülmüyordu. Film yapımı sırasında kadın-erkek ilişkilerinin ahlaka uygunluğu ya da uygunsuzluğu doğrudan denetleniyor, karı-koca olmayanların film setinde bir arada olmaları engellenebiliyordu. Filmin yapım aşamalarında kadınlara dair yasakları Hüccettülislam Hüseyin Naşiri şöyle sıralıyor:

> Kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunuşu ve teması, sesi, şarkı söylemesi, gülüşü, elbisesi, koşması, dans etmesi ve jimnastik yapması, duygularını ifade ediş biçimi, makyajı, ziyneti, erkeğe benzetilmesi, eşi rolünde namahrem bir erkeğin oynaması; ehli kitaptan tesettürsüz kadınların sinemada görünmesi (İslam'a aykırıdır). Filmlerde aile içi ilişkilerde de kadın tesettürlüdür. Erkek ve kadın oyuncular, filmlerdeki ilişkileri ne seviyede olursa olsun, birbirlerine karşı mesafeyi korumalıdır (akt. Aktaş, 2005: 196).

---

14 http://www.iran-bulletin.org/women/PARVAN'.html (02.04.2006)

Sonuç olarak, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın (KİRB) oluşturduğu genel kurallar silsilesinde KİRB film sinopsislerini incelemekle işe başlıyor, üstünü çizdiklerini dışlıyor, kalanların senaryolarını değerlendiriyordu. Seçilen az sayıdaki senaryonun üretim izni onaylanıyor, üretim aşamasında neler yapıldığı yerinde denetleniyor ve bitirilmiş film izlenip yeni sakıncalar saptanıyor, bazen saptanan sakıncaların ayıklandığı filmler gösterim izni alırken bazen de son aşamada film rafa kaldırılıyordu.

1989'dan sonra senaryoları önceden onaylama zorunluluğu kaldırılmış, sansürlenmiş filmlerin çoğu gösterim izni alabilmişti. Böylece İslami liberalleşme denebilecek bir sürecin önü açılmış ve film konuları daha çok çeşitlilik göstermiş, pek çok İran filmi İran dışında da başarıya ulaşmıştır.

1986'dan itibaren kadınların yönetmen, oyuncu, hoca olarak sinemada yer bulmaları yeni bir aşamaya işaretti. Kadınlar bütün sorunlara ve mayın tarlasını andıran engellere rağmen sinemaya geri dönmüş, yalnızca film karelerine nitelikli karakterler olarak girmeyi değil, o kareleri oluşturmada ve o karelere renk ve ruh vermede de belirleyici roller üstlenmeye başlamışlardı.

1993'e kadar nicel ve nitel anlamda ciddi bir sıçrama sayılabilecek bu gelişmeler yaşanırken, İran sinemasının "auteur" kadınları kendi yollarını, dillerini, tarzlarını aktardıkları pek çok filme imzalarını atmaya başlamış, sanata ve sinemaya ilgi duyan genç kadınlarla birlikte toplumun bütün kesimlerinden kadınlara da örnek olmuşlardır. Ancak uzun süreli bir politik istikrar yaşanamaması nedeniyle 1993'te bu gelişimin önü bir kez daha kesilmek istenmiş, kadınların araladığı perdeler yeniden sıkı sıkı gerilmiştir. Bu anlamıyla Devrim sonrasında, tartışmanın odağında kadın ve İslam'ın olduğu sayısız gelgitler görülmüştür.

Kadının provakatif yürümelerden kaçınması, yüzüne yakın çekim yapılmaması, gülmemesi, koşmaması, eğilip doğrulmaması, İslami sinema anlayışına aykırı hiç bir hal, tutum ve

davranış içine girmemesiyle özetlenebilecek bu yeni yasaklar dizisi de çok etkili olamadı. Yönetmenler değişik metaforik anlatılar ve biçemlerle yukarda sıralanan yasakları işlevsiz hale getirebildiler. Örneğin, oğlunun ağır yaralı olduğunu duyan annenin ya da kocasının başı belada haline derman olabilecek kadının koşmasına kimse itiraza yeltenmez. Yine *Taame Gilas* (*Kirazın Tadı*, 1996) filminde, tüm film boyunca kur yapılan genç kızın ifadesiz hali tam bir gerilime dönüşmek üzereyken, çifti bir arada olabildiğince uzaktan çekmeye zorlanan Kiyarustemi, kızın "evet"inin anlaşılması ve izleyicilerin bu aşka dair kaygılarını gidermek için, zeytin koruluğunun güzel manzarasının üstüne aniden neşeli bir barok şarkı koyar (Parvaneh, 1998). Etemad'ın *Banoo-e Ordubehesht* (*Mayıs Kadını*, 1998) filminde, evine giren kadının üstünü çıkarırken sıra başörtüsüne geldiğinde film karesinden çıkıp başörtüsünü gerisin geriye fırlatması da bir başka örnektir (Yaren, 2002: 78). Ancak bu ve benzer filmlerin "şer'i açıdan uygun olmadıkları halde zaruret nedeniyle caiz sayıldıkları" dile getirilmektedir (Aktaş, 2005: 199). Ayettullah Hamaney'in şu değerlendirmesi bu tartışmaların düğüm noktası gibidir:

> Eğer kadın tiyatro ve sinemaya kendi tabii haliyle, tabii vaziyetiyle iştirak etmişse bu haram değildir. Elbette namahrem olan kadın ve erkeğin birbirleriyle temas etmemesi kaydıyla. Bu zaten her yerde haramdır. Kadınların tiyatro ve sinemada şehvet uyandıracak bir şekilde yer alması ve bu çağrışımı yapacak konuşmalar yapması da haramdır. Öyleyse, kadın sinema veya tiyatroya normal haliyle iştirak etmişse, ahlaki bakımdan bütün hareketlerine dikkat ediyorsa haram değildir (2005: 199).

Elbette sorunun özü, İslam Devrimi ideologlarının toplum tasarımlarındaki ideal kadın tipiydi. Sinema vb. görsel sanatlarda, kadına dair kurallar, kadına dair sınırlamalar çizilen ideal kadın tipinin sinemasal temsilinin eksiksiz olmasını amaçlıyordu. Ancak bu amaç, yapılan filmlerin inandırıcılıktan uzak, tekdüze filmler olmalarını engelleyemiyordu. Çünkü sosyal gerçeklik tasarımla uyuşmuyordu. Gerçek hayatta var

olmayan kadınların sinemada varmış gibi kabul edilmeleri bir şeye yaramıyordu. Son derece sınırlı bir temsildi bu:

> Kültürel idealleştirme, kadının sanat alanlarında işlenmesinin en büyük engelidir. Bu idealleştirme nedeniyle kadının perdede olumsuz bir karakter olarak yansıtılması zorlaşıyor. Bunun yanında kadının sinemada örtülü olarak yer alması gereği de filmlerdeki karakter çeşitliliği anlamında bir problem teşkil ediyor. Örtüye atfedilen anlam kadının olumsuz bir kişilik olarak gösterilmesine engel oluyor (2005: 202).

İdeal kadın tipinin tarihi ve geleneksel simgesi Hz. Fatıma'dır. Hz. Fatıma'nın doğum günü etkinliklerinde sinemacılar, sinemada kadın tasviri ve temsilini tartışırlar. İmam Hasan isimli televizyon dizisinin yönetmeni Mehdi Fehimzade, sinemanın İranlı kadını yansıtmaktan uzak oluşuna değindikten sonra şöyle der: "Sinemada kadını yakın planda veremezsek onun öfkesini veya aşkını nasıl yansıtabiliriz, şahsiyetini nasıl derinleştirebiliriz? İranlı kadınlar normal yaşantılarında sanat dallarının, özellikle sinemanın yansıttığından çok daha başarılılar" (2005: 203). Aynı tartışmada yazar Zehra Rahneverd de sinemada eksik olanın, Devrim sonrasındaki büyük değişime rağmen, İranlı kadın olduğu düşüncesindedir:

> Neden önümüzde somut örnekler varken tarihe bakışı yeğliyoruz? Daha ziyade soyut çalışıyoruz, somutla ilgilenmiyoruz. Bu tarihe bakışla, kadını karar verici bir kişilik gibi değil de bir tepki unsuru olarak algılıyoruz. Her zaman televizyonda erkeği kitap okur vaziyette, kadını yemek pişirirken veya sebze ayıklarken görüyoruz. Niye kadını ille de aşçı ya da duygusal ve kargaşa çıkartan bir unsur olarak göstermekte ısrar ediyoruz? Kabul edilebilir şahsiyetlerin gösterimi genel bir eğilim olmalıyken istisnadır (2005: 204).

Sinemacı ve aydın çoğunluğu, kadın tasvirinin bu sakatlanmış haline yüksek sesle itirazlarda bulunurken tutucu kesimlerden daha farklı itirazlar yükselmiştir. Kafasındaki örtü dışında hicaba uyar hiç bir özelliği olmayan kadın temsilinin de dinen caiz olmadığını söylemişlerdir (2005: 122-3). Örne-

ğin, Dr. Muhammed Medetpur, şeriatı bir engel olarak görenlere şu karşılığı vermiştir:

> Şeriat, tarikat ve hakikat olarak üç aşaması olan dini gelişmenin her aşaması, diğerine varmak için bir başlangıçtır. Bir insan şeriatı tanımıyorsa nasıl tarikata varabilir? Bizim yönetmenlerimize namaz, oruç, hicap gibi değerler engel gibi görünüyor. Bu "engeller" hallolursa sanki sinemada sorun kalmayacakmış gibi davranıyorlar. Bu konuda öyle ileri gittiler ki şeriatı bir dekor gibi kullanmaya başladılar (2005: 119).

İlginç olanın, beklendiğinin aksine Ayettullah Humeyni, Ayettullah Hamaney ve Muhammet Ali Hatemi gibi İslam Devrimi'nin önderi ve simgesi olmuş isimlerin kendi yakın çevrelerinde koparılan bu daha tutucu gürültüye karşı, sinemanın gücü ve iktidarları için taşıdığı hayati önemi kavramış ve sinemaya dair eski katı yaklaşımlarını yumuşatmış olmalarıydı. Sinema, İslami yönetim sistemi ve İran toplumu için son derece gerekliydi artık. Ayrıca, sinema ve televizyonu tebliğ aracı olarak algılamak da son derece yanlış bir tutumdu. Ayettulah Humeyni, biraz geç de olsa, 1987 yılında, film yapanlara, kadınların perdede gösterilmesine ve onlara daha önemli roller verilmesine izin veren bir fetva yayınlar (Parvaneh, 1998). Kadını olmayan bir masal gibi, kadınsız bir sinema da mümkün değildir artık.

1987 yılında bir milletvekili Humeyni'ye yazdığı mektupta, radyo ve televizyonda yer alan bazı yerli yabancı film ve dizilerden ve yayınlanan müziklerden, özellikle de şehit aileleri ve gazilerin çok rahatsız olduğunu, bu tarzın Devrim'in yüksek menfaatlerini hiçe saydığını ve şer'en yanlış olduğunu belirttikten sonra Humeyni'nin yayınlanmış kimi fetvalarında belirsizlikler olduğunu ve bu belirsizlik yüzünden net bir cevap bulmakta zorlandığını yazmış, daha sonra Humeyni'den şu cevabı almıştı:

> Böyle filmleri ve piyesleri seyretmenin şer'i bir sakıncası yoktur. Televizyonda gösterilenlerin çoğunluğu eğiticidir ve yayınlarında mahsur yoktur. Aynı zamanda, spor programları ve musiki parçaları da genelde sakıncasızdır. İçlerinde nadi-

ren hilafta şeyler görünse de. Bu bakımdan (yayınların içeriğine) daha fazla dikkat edilmelidir (Aktaş, 2005: 88).

Bir yanda daha çok özgürlük ve demokrasi talepleri olan, sinema ve sanatsal faaliyetler üzerindeki baskı ve sansür yöntemlerinin tamamının kaldırılmasına yönelik bir tutum içindeki eski-yeni entellektüel kesimin istekleri, diğer yanda hicabın ve tesettürün şer'i esaslar nedeniyle tartışılamaz ve değiştirilemez olduğunu söyleyen tutucu kesimlerin istekleri. Bu iki uç arasında Farabi Sinema Vakfı gibi bir kurumu yönetmek, İran sinemasına yön vermek gibi zor bir uğraş edinen vakıf yöneticisi Seyyid Muhammed Beheşti, 1993'te Cihan Aktaş'la yaptığı görüşmede tesettüre yaklaşımını şöyle formüle eder:

> Araştırmalarımız, şer'i olarak uyduğumuz ölçülerin yeterince dikkatli olduğunu ortaya koydu. İmam Humeyni'nin görüşüne göre, bir Müslüman kadın bile ısrarlı bir şekilde tesettüre riayetten kaçınıyorsa, ona bakmak duvara bakmaya benzer. Tabii ki şehvetle bakmamak kaydıyla. *Yani tesettürsüz kadın görüntüsüne şehvet duymadan bakmak haram değildir.* Şehvetle bakıldığı durumda ise problem, bakan insandadır; resimde, filmde veya filmdeki kadında değil. Resim konusundada böyle bir hüküm vardır. Eğer tesettüre riayet eden bir hanım tesettürsüz (tabii bu çıplak olmak anlamında alınmamalı; belki başörtülü veya yarım başörtülü) fotoğraf çektirirse bu hanım günaha girmez; bu hanımı tanımaması kaydıyla fotoğrafçı, fotoğrafı gören başkaları, şehvetle bakmamaları kaydıyla günaha girmezler. Tabii bu hükümler Müslüman kadın için geçerli. Müslüman olmayan kadın için bu kadarı bile sözkonusu değil. Film çekilen setteki ekipte erkek yoksa kadının normal ev hali görüntülenebilir. Yani kadının saçı görülebilir (vurgular eklendi, Aktaş, 2005: 206-7).

Neyin "haram", neyin "helal" olduğunu tanımlayan bu görece yumuşak yaklaşım, oldukça "iyimser" kalmış, gerçekte, yönetmenler çok daha katı uygulamalarla karşılaşmıştır. Hatta yabancı, dini azınlık mensubu kadın oyuncuların[15] rol aldı-

15 Milani'nin *Başka Ne Haber* (1991) filminin Ermeni asıllı başrol oyuncusu Mahaya Petrosyan bu örneklerden biridir.

ğı sahnelere bile tesettür zorunluluğu dayatılmıştır. Dahası, "haram" bakışın sinemada yeri olamayacağı formüle edildikten, yani bütün bakışların "kardeşçe" olması gerektiği özel olarak vurgulandıktan sonra, yönetmenlerin işi iyice zorlaşmıştır. Yine Şah dönemini anlatmaya niyetlenen senaryolar da, Şah karşıtı tutumlarına rağmen o dönemki gerçekliği verebilmek için kadını başörtüsüz hale sokmaya çalıştıklarından ya reddedilmişler ya da o dönemi temsil eden başı açık kadınlar da ironik bir biçimde tesettürlenerek onay görmüşlerdir.[16]

Ancak İslami rejimin kadınları hedef alan genel tutumu, toplumsal kadın hoşnutsuzluğunu giderek büyütmüş, değişik biçimlerde dile gelen tepkilerle, kadınlar, kendilerini zorla gündemin içine sokmuşlardır. "Mevdudi bakışı" olarak formüle ettiğimiz yaklaşımın kadına biçtiği rolü, İranlı kadınlar bir kenara fırlatıp atmışlardır. Devlet de dahil, kadınların ilişkili olduğu her kurum ve kişi, kadına bakışını gözden geçirmeye başlamıştır. Humeyni'nin yukarıda sözünü ettiğimiz izin fetvası, bu anlamda bir lütuf değil, bir zorunluluğun sonucudur. Kadına yönelen zor ve aşağılama, giderek tutarlı bir kadınlık bilincinin oluşumuna neden olmuştur. Üstelik bu, Devrim öncesi dönemin biçimsel bilinci de değildir. Ama kadının üstüne çökmüş olan karanlık o kadar ağırdır ki yükselen bilincin hızlı dönüşümlere yol açmasına izin vermez.

Devrim öncesiyle kıyaslanmayacak ölçüde ve Devrim sonrası kadınları, sinemanın her alanında ve aşamasında giderek artan bir biçimde boy göstermişlerdir. Kadınların bu yükselişini toplumsal değişim ve dönüşümden ayrı düşünmek de yanlış olur. Kadınlara yönelik bütün yasaklayıcı kurallara ve baskılara rağmen üniversitelerdeki kız öğrenci sayısı erkek öğrencileri geçmiş, toplumca "saygın" görülen mesleklerde çalışan kadınların sayısı artmış ve ister istemez kaderini kendi eline almaya yönelen ciddi bir kadın potansiyeli oluşmuştur.

---

16 Milani'nin *Nimeh-ye Penhan* (*Saklı-Yarı*, 2001) filminde, Şah döneminde, Tahran Üniversitesi'nin başı açık sol görüşlü kızları, sansür engelini aşabilmek için tesettürlü olarak temsil edilmişlerdir.

Sinema sektörü de, Şah döneminin tersine, saygın meslekler grubunda başat bir yer edinmiştir. Kadınlar tüm engellere rağmen bu saygınlığa kendi elleri ve becerileriyle erişmişlerdir. Festivallerden ödüllerle dönme sürecinin başlangıcı olan 1987–88 yılları kadınların seslerinin, renklerinin daha çok hissedildiği yılların da başlangıcı olur. Yine de gözalıcı kimi başarılara karşın sansür kocaman bir ur gibi olumsuzluk işlevini sürdürür. Hatemi'nin 1997'de Cumhurbaşkanı seçilmesi, bu havanın görece dağılmasına, film üzerindeki doğrudan denetimlerin azalmasına ve film üretiminde ciddi bir artışa yol açar. Senaryo için önceden izin alma zorunluluğunun kalkması, konu seçiminde daha cesur ve yaratıcı örneklerin görülmesine neden olur. KİRB Sinema Dairesine bir film yönetmeni olan Seyfullah Dad'ın atanması da sinemasal üretimde sansür yarasının iyileşme ihtimalini gündeme getirir. Seyfullah Dad, bir problematiği olan filmlerin engellenmeye çalışılmasının son derece yanlış olduğunu, örneğin Kiyarustemi'nin eğitim sistemini eleştiren *Mashg-e Shab* (*Ev Ödevi*, 1989) adlı filminin yıllarca yasaklanmış olmasının anlamsızlığını belirterek şöyle der:

> (...) Sinemacılarımız eğitim sistemini eleştiremeyecekse hangi konularda film yapsınlar? Bu zihniyet karşısında sinemacı ya film yapamıyor ya da bir film yaptıktan sonra gösterime sokmak için iki-üç sene uğraşmak zorunda kalıyor. Bu durumda insanlar üçüncü yolu, kalitesiz ve bir problematiği olmayan filmler yapmayı seçtiler (Aktaş, 2005: 68-69).

Ancak hemen ardından 1998'de Kültür ve İslami Rehberlik Bakanı olarak göreve başlayan Ataullah Maheverani ise, beliren yumuşama beklentisinin aksine temel yaklaşımların kolay kolay değişmeyeceğini şu sözleriyle gündeme taşımıştır:

> (...) hicap, toplumumuz ve sinema endüstrisinde kabul görmüş bir normdur. Yani hiç bir yönetmenin, mutfakta kocasına yemek hazırlıyor dahi olsa bir kadını başörtüsüz göstermek gibi bir beklentisi olmamalıdır. Hukuki ve dini hükümlere göre, erkek ve kadının basit bir el sıkışma için bile birbirle-

rine dokunması yasaklanmıştır. Alınan karar budur ve bunu görmezden gelemeyiz (2005: 70).

Tabii yine de görece olumluluklar içeren bu gelişim, İran'ın geneli göz önüne alındığında önemli olmasına rağmen nicel olarak rahatlatıcı göstergelerden hala çok uzaktır. Öyle ki, sanatsal düzeyi ve özellikle kadın sorunu boyutuyla ciddi bir duruşu olan hemen hiç bir film yoktur ki didik didik edilmesin. İslam Devrimi döneminde ateşli bir militan olan, yaşı küçük olduğu için idamdan kurtulup beş yıl cezaya çarptırılan, tasarımını yaptığı ideal toplumun uygulayıcı adayları tarafından hapisten çıkarıldıktan sonra idealize ettiklerinin aynı adaylarca bir bir yıkılışına tanık olan; giderek İslami yönetim pratiğine soğuk ve eleştirel bakan ve onlarla ortaklaşmaktan kaçınan, ardından tüm enerjisini sinemaya ve çocuklarının bizzat eğitimine yönelten, Devrim sonrası İran sinemasının en önemli yönetmenlerinden Muhsin Makhmalbaf, Hamit Dabaşi ile yaptığı söyleşide kadın sorununa ilişkin şunları söyler:

> Cinsiyet ayrımcılığının İran toplumunun bir parçası olduğundan bahsetmeye gerek bile yok herhalde. Meclisimize bir bakın. Yüzde kaçını kadınlar oluşturuyor? Kaç tane oy kullanan kadın var? Kaç şirkette veya ofiste kadın yönetici var? İktidarın bu konuda ülkeye öncülük etmesi gerekiyor, ama onlar da kadının önünü tıkamış durumdalar. Rıza Şah'ın kadınlara zorla kazandırdığı özgürlükleri hatırlayın. Bu değişiklikleri yapabilmek için toplumun kendisine karşı güç kullanmak zorunda kalmıştı. Çünkü cinsiyet ayrımcılığı İran'ın kültürel bir özelliğidir. Pakistan'da bir kadının başbakan olması hayal değildir, oysa İran'da böyle bir şey hala mümkün değil. Üstelik bunun sebebi sadece İslamiyet değil. Kadına bakışımız, Pakistan ve Hindistan'dan çok Afganistan'a benziyor (Dabaşi, 2004: 208).

Sözü Muhsin Makhmalbaf'tan açmışken, konumuzun ana içeriğini oluşturan kadın temsiline erkek yönetmenlerin nasıl baktığına dair büyük bir parantez açmayı, çalışmamızın anlaşılır olmasına yardımcı olacağı düşüncesiyle gerekli buluyo-

rum. Bunun için, genel değiniler dışında iki yönetmeni, Devrim sonrası İran sinemasının başarılı ve bol ödüllü sinemacılarından Cafer Penahi ile Rasul Sadr Ameli ve çalışmalarını esas alacağım.

10. Erkek Gözüyle Kadın

22 Eylül 2004'te yaptığımız kişisel görüşmede,"Kadını, öncelikle kadın anlatabilir ve anlayabilir" görüşünü dile getiren Tahmineh Milani, G. Colin Dönmez'le yaptığı söyleşide de bu düşüncesini yineleyip sözü ünlü yönetmen Daryuş Mehrcui'nin filmlerine getirerek *Leyla* (1996) filminde kısırlığı anlaşılan kadının, kocasının ikinci eş alma hakkını anlayışla karşılar şekilde gösterilmesini tipik erkek bakışı olarak yorumlar ve "Mehrcui, kadınların sorunlarını anlatmıyor. O, kadınlar üzerine film çeken bir erkek, kadınların sesi değil" der (akt. Dönmez, 2006: 79).

Devrim sonrasında ünlü erkek yönetmenlerin filmlerinde, kadın temsili üzerine konan ambargonun geriletilmesi ve etkisizleştirilmesine dair ciddi bir çabanın varlığından, bazı istisnalar dışında, sözetmek mümkün değildir. Kadının belirleyici rollerde ya da ana karakter olduğu erkek yönetmen filmleri parmakla sayılacak kadar azdır. Genelde KİRB kodlarına ters düşmeyecek kadın temsilleri öne çıkarılmış, daha ötesine gereksinim duyulmamıştır. Yine de bu temsilin az çok çeşitlenmesi, kadın karakterlerin bir nebze derinlik kazanması kadın yönetmenlerin kadına kazandırdıkları nitelikli temsilin yaygınlaşmasından sonra mümkün olabilmiştir. Kadın sorununun yakıcı bir sorun olması ve toplum tarafından bu sorunu ele alan filmlerin yoğun ilgi görmesi, erkek yönetmenlerin de kadın sorunu ve temsili konusunda daha derinlikli düşünmelerinin önünü açmıştır.

Kadın karakterlerinde Devrim öncesi de bir kişilik kaygısı taşıyan ve görece nitelikli kadın temsilleri sunan Behram Beyzai, bu konuda İslami yönetimle ters düşmüş erkek yönetmenlerdendir. *Bashu: Gharibeh-ye Kuchek* (*Küçük Yabancı Başu*, 1988) adlı filmi, savaş karşıtı olduğu gerekçesiyle İran-

Irak savaşı bitinceye kadar gösterim izni alamamış, Beyzai'nin Devrim sonrası nitelikli kadın temsilinin ilk başarılı örneğidir. Film, savaştaki kocasından hiç haber alamayan kadının edilgen bir bekleyiş yerine evinin tüm sorunlarını aktif bir biçimde sırtlanması, çevresindeki sorunlarla ilgilenmesi ve kimsesiz kalmış yabancı bir çocuğa, Başu'ya, çevresinin itirazlarına rağmen sahiplenmesini anlatır (Aktaş, 2005: 229). Receb Mohammad'in *Be Khatereh hameh chiz* (*Herşey İçin*, 1990) filminde, tüm ana rolleri ve yardımcı rollerin çoğunu kadınlar almıştır. Doktor, hastane çalışanları, yönetici ve kamyonet sürücüsü kadındır. Ali Zhegan'nın *Madian* (*Kısrak*, 1985) filminin ana konusu, kadınların seçeneklerinin azlığıdır. Alireza Raisan'ın *Reyhaneh* (1990) adlı filminde, boşanmış bir kadının göğüs gerdiği zorluklar öyküleniırken, İbrahim Mokhtari'nın *Zinat* (*Süs*, 1994) filminde, bir hemşirenin kocası ve hukukla giriştiği ve sonuçta kazandığı kavga anlatılır (Parvaneh, 1998).

Kadın temsili noktasında, en üretken ve en kararlı duruş sergileyen erkek yönetmenin çağdaş İran sinemasının çığır açıcısı, Daryuş Mehrcui olması da ilginçtir. Mehrcui, uzun bir sessizliğin ardından, 1990'lı yıllardan başlayarak, ana karakterlerinin kadınlar olduğu beş önemli film yönetmiş, geleneklerle modernite arasında sıkışıp kalan, kimlik ve kariyer sahibi kadınları öykülemiştir. Bu filmler, sırasıyla, kocasından ayrılıp yalnızlığın sıkıntılarını çevresinde oluşturmaya çalıştığı kalabalıklarla aşmaya çalışan bir kadının hikayesini anlatan *Banu* (1992); bir süs bebeği gibi yetiştirilen bir kadının, kocasına yardım etmek için giriştiği çabalarla giderek bağımsız bir kişilik edinmesinin anlatıldığı *Sara* (1993); iyi bir dinsel eğitim almış üniversiteli bir kızın düzensiz okumaları nedeniyle içine girdiği bunalımı anlatan *Pari* (1995); kısır bir kadının dramını sergileyen *Leyla* (1997) ve ataerkil kültürün çok ağır yaşandığı İlam yöresindeki genç kadın intiharlarını konu alan *Bemani*'dir (*Sağ Kal*, 2002) (Dönmez, 2006:81). Milani'nin eleştirilerine rağmen, Mehrcui'nin bu yöneliminin, tartışılır yanları olsa da, kadın sorunu bağlamında, İran top-

lumu açısından önemli bir yönelim olduğu, en azından erkeklerin kadınları anlamaya başladıklarına dair bir işaret sayılması gerektiği açıktır.

Kızı Samira ve eşi Marziyeh'in filmlerinde, konu seçimi, senaryo, çekim ve yapım aşamalarında yardımcı olan Muhsin Makhmalbaf, bir yanıyla, zaten kadın temsilinin içindedir. M. Makhmalbaf'ın filmlerinde, yalnızca kadınlara verdiği yer bakımından değil, genel olarak Devrim sonrası İran sinemasının gelişim çizgisini de görmek mümkündür. Yönetmenin, bu gelişimde önemli bir rolü vardır. Başlangıçta kadının sinemada bir rolü olmayacağı kanısındadır. Zamanla bu düşüncesi değişir. *Boykot*'taki (1985), kadın karakter, zorluklar karşısında yapıcı ve tahammülü bir kişiliktir. Siyasi nedenlerle hapse düşen kocasına destek olmaktadır. *Dastfurush*'ta (*Seyyar Satıcı*, 1985) yoksulluğu nedeniyle hasta çocuğunu tedavi olur umuduyla bir zengin evinin önüne bırakan kadın, annelik duygusunun baskın çıkmasıyla bu kez çocuğunu bulmak için koşuşturur. *Arus-e Khuban* (*Kutsanmış Evlilik*, 1989) adlı filminde ana karakter bir kadın fotoğrafçıdır. Bu kadın motosiklet kullanır, kimi gerçeklere ulaşmak için nişanlısıyla birlikte geceleri dışarı çıkar. *Honarpeshe*'deki (*Aktör*, 1993) kadın, ataerkil kültürün kurbanı olarak karşımıza çıkar. *Gabbeh*'de (1995) ise, kilimlere nakşedilen dile gelmemiş sevdaların masalını, ana karakteri kadının bakışından anlatır. *Gabbeh* kimilerine göre, "İran sinemasının görsel gazelidir"(Muhsin Seyf); kimlerine göre, "kadın ruhunu ve kadın itirazını en fazla yansıtan filmdir" (Behram Azimpur ,Aktaş, 2005: 226). Makhmalbaf sonraki filmlerinde de kadın karakterlerin sıradan temsillerine yer vermez.

Kiyarustemi ve Kimyai'nin filmlerinde de, 1990'lı yıllarda kadın temsilinin çeşitlendiğine dair örnekler vardır. Cafer Penahi ve onun kendisinden çok söz ettirmiş filmi *Dayre*'ye (*Daire*, 2000) geçmeden önce, Kiyarustemi'nin doğrudan kadın karaktere dayandırdığı *Dah* (*On*, 2002) filmine de kısaca değinelim.

Dabaşi'ye göre, Kiyarustemi, *Bad Ma ra ba Khod Khada Bord*'la (*Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, 2000) son derece kötü bir film yaparak üretici özelliğini yitirdiğini kanıtlamıştır (2004: 260-63). *On*, bu filmden sonra çekilen, orta sınıf bir kadın gözüyle doğrudan kadın sorununun ele alındığı minimalist bir sinema deneyi olarak övgülerle karşılaştığı kadar yergilerle de karşılaşan bir film olmuştur. Kimilerine göre, kariyerinin artık sonuna gelmiş olan yönetmen böylesi bir "veda" filmi çekmiştir. *Kirazın Tadı* (1996) filmiyle Altın Palmiye de dahil, onlarca önemli ödülle kök saldığı zirve, ona da acımasız oyununu oynamış ve onu hızlı bir iniş yolculuğuna çıkarmıştır.

Ancak *On*'da alışık olunmadık, John Cassavetes'i andıran minimalist tarz eleştirmenlerin kafasını karıştırmışa benzemektedir. Bazı eleştirmenlerce bu film, Kiyarustemi'nin yeni bir çıkış yapacağına işarettir. Bazılarınca da her şeyi tükettiğini bu filmiyle belgelemiştir.[17] Dorna Khazeni de, Mania Akbari ile yaptığı, ikinci bölüm sonunda ayrıca değineceğimiz söyleşi girişinde yukarıda sözü edilen izlenimlere ve eleştirilere değinmiştir. *On*'da boşanmış bir kadını oynayan Akbari, kendi hayatına da öykünmüş gibidir. Gerçekte, filmde birlikte oynadığı oğluyla yaşayan dul bir kadındır. Modern kent yaşamının yavaş yavaş dayattığı değişimler içselleşmektedir. Bir yandan daha önceki kısıtlanmalarına meydan okuyan bir kadının kentle, kendisiyle ve çevreyle kurduğu yeni ve samimi iletişimi, bağımsız bir kadın olarak, daha önce hiç göremediği yanlarını keşfedişini izleriz. Diğer yandan, aynı fonda bu kez bir anne olarak oğluyla girdiği sıradışı diyaloglara tanık oluruz. Oğul ise, babanın temsilcisi olmayla anneye bağımlı bir çocukluk arasında gidip gelir. Tercihleriyle taraflardan birini kızdırması kaçınılmazdır.

10. 1. Cafer Penahi

1960 Miyaneh doğumludur. Film kariyerine çocuk karakterlerinin gözünden toplumsal eleştiriler yaparak başlayan

17 http://www.newrozfilms.com/under_theskin_ofthe_city.htm

Penahi, üçüncü filmi *Dayre*'de, toplumca dışlanmış kadınları ele alarak doğrudan kadın sorununa el atar. *Badkonak-e Sefid* (*Beyaz Balon*, 1995) ve *Ayneh* (*Ayna*, 1997) filmleriyle Cannes, Berlin ve İstanbul festivallerindeki büyük ödüller de dahil, pek çok ödül alan Penahi, *Dayre*'deki kıstırılmış kadınlardan sonra, *Tala-ye Khunin* (*Kanlı Altın*, 2006) filmiyle bu kez kıstırılmış erkekleri anlatır. *Daire*'nin İran'da gösterimi yasaklanmıştır. Penahi'nin son filmine izin verilip verilmeyeceği henüz belli değildir. Penahi, *Beyaz Balon* ve *Ayna*'dan *Daire*'ye uzanan filmsel sürecini şöyle yorumlar:

> Önceki filmlerimde, çok önemli olduğunu düşündüğüm çocukların sorunlarına eğildim ve bu filmlerin benim olgunlaşmamı temsil ettiğini söyleyebilirim, bir tür ev ödeviydi onlar. Ama asıl soru şu: *Ayna* ve *Beyaz Balon* filmlerinde, peşlerine düştükleri şeyi başarmak için inanılmaz bir çaba gösteren o iki çocuk büyüdükleri zaman aynı hassasiyetlerini ve inceliklerini koruyabilecekler mi? Aslında, hepimizin çok iyi bildiği gibi, toplum onları belirli bir çember içinde tutacak ve eğer bu çemberi kırıp dışarı çıkmak isterlerse bunun için belirli bir bedel ödemeleri gerekecek. Gerçekte olan bu ve ben bu duruma öfkeyle yaklaşmıyorum. Filmlerimde var olan öfke, bu durumu anlatış biçimimden kaynaklanmıyor, durumun kendisinde. Toplumda bir öfke var ve perdeye yansıyan bu; yoksa ben hiç öfkeli değilim (Penahi ile söyleşi, sinema.com, tarihsiz).[18]

Penahi, 2000 yılında Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülü kazanmış filmi *Daire*'de, çeşitli nedenlerle suça, fahişeliğe itilmiş, çevrelerinden, evlerinden koparılmış, dışlanmış yoksul kadınların, sistemin yaygın kontrolündeki acımasız kent koşullarında var olma mücadelelerini anlatır. Filme adını veren "daire" tanımı, kadınların kurtulmaya çalıştığı kuşatılmışlığı ifade eder.

Koca kentte, bir başına, kimsesiz kalan kadınların birbirlerine sarılışları; yaşayabilmek için, fahişelik de dahil, kendile-

---

18 www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=414<20.07.2006>

rince zorlukların koşulladığı çareleri yaratmaya çalışmaları ve her şeye karşın hayallerinden vazgeçmeyişleri, farklı kadın karakterlerle yansıtılır. Birbirinden ayrı gibi duran bölümler, sanki aynı kadının değişik hallerini anlatır gibidir.

Aslında yoksul kadının değişmez halidir bu. Talihsizlik doğumlarıyla başlar. Filmin işkencehaneyi andırır bir karanlık ve çığlıklar eşliğinde, cezaevi revirindeki doğum sahnesiyle başlaması bir rastlantı değildir. Hem doğuran hem de doğan açısından çok daha zorlu bir hayatın başlangıç noktasıdır bu. Penahi, 2002 Rotterdam Film Festivali'nde, Gönül Dönmez'le yaptığı söyleşide kendi yaşamından örnekler verir:

> Filmde kalan 86 dakika boyunca kızların karşılaşacakları diğer kısıtlamaları anlattım. Aslında niyetim, filmi, gardiyanlar hapisten izne çıkan üç kızın adlarını okurken başlatmaktı. Ama çekimlerden onbeş gün önce kafamda bu sahneyle ilgili şüpheler doğdu. Sonra bir olayı hatırladım: Öğrenciyken tezimi sunduğum gün eşim doğum yapmıştı. Hemen hastaneye koştum ve bebeğin kız olduğunu öğrendim. Karşılaştığım ilk kadın annemdi. Bana dedi ki: "Cafer, endişe etme, bunda utanılacak bir şey yok, bir kızın oldu." Halihazırda bir oğlum olmasına rağmen annem bile yine bir erkek çocuğum olmasını istiyordu. Doğum anı, bir kadının hayatında karşılaşacağı zorlukların başlama noktasıdır, bunu simgeler (Dönmez, 2006: 105).



Cezaevinden salınmış bu çaresiz kadınlar, kadınların yalnızca kolluk kuvvetlerinin baskısı altında olmadığını, şehirli erkek çoğunluğunun da gardiyanlardan farksız bir görünüm segilediğini, çaresiz koşturmacaları sırasında bir kez daha kavrarlar. Rahatça bir sigara içme özgürlükleri bile yoktur. Sigaraya her

sarılışlarında, yanıbaşlarında erkek olarak kim varsa hemen gardiyanlığa soyunduğunu görürler. Tek başlarına otellerde de kalamazlar. Bu halde çocuk sahibi olmaları başlı başına bela içinde olmaları anlamına gelir. Gidebilecekleri bir aileleri yoktur. Aile, koca şiddetiyle aynı anlamdadır. Dövülerek evden atılırlar. Hamile olan kürtaj için dört döner ama çare yoktur. Bakılamayan kız çocuğunu terketmek de aynı çaresizliğin sonucudur. Fuhuşta bütün suç fahişeye yazılır. Kontrol sırasında yakalanan kadının müşterisi dikkate bile alınmaz. Polis şefi, tutuklaması yetmiyormuş gibi kadını azarlar. Daha önce cezaevinden çıkmış olup geçmişini gizleyerek bir doktorla evlenen kadın ise, eski arkadaşlarının bu sırrını davranışlarıyla ifşa edeceklerinden korkar. Bir diğeri, hapisteyken kendisinden habersiz evlenip çocuklarının velayetini alan kocasına ve çocuklarına baktığını düşündüğü kadına minnet duyacak denli şanslı sayar kendini.

Savrulmuş kadınları resmederken tek bir karaktere bağlı kalmamamak da Penahi'ye anlatmak istediğini daha güçlü vurgulama olanağı vermiştir. Bir karakterin hikayesinden diğerine geçerken hikaye kesintiye uğramamış gibi devam eder. Bu da rastlantı değildir kuşkusuz. Savrulmuş, ötelenmiş kadınların hikayesi, yalnızca Tahran'da değil, dünyanın her yerinde aynıdır. Penahi bunu, bu durumdaki kadınların bayrak yarışına benzetir. Biri kaybederse hepsi kaybedecektir. "Bu dünyadaki herkesin ekonomik, politik, kültürel ya da toplumsal alandaki sorunların yarattığı bir tür çember içinde yaşadığını düşünüyorum"[19] diyen Penahi, çemberin çapını genişletmeye çalışmanın gerçekleşebilir en anlamlı çaba olacağı düşüncesindedir. İran toplumu ve kadınlar üzerine sorulan bir soruyu şöyle yanıtlar:

> İran toplumu, büyük ölçüde erkek egemen bir toplum. Filmimin erkeklere karşı olmak ya da feminist bir film olma gibi bir amacı yok. *Daire*, her şeyden önce insanlık üzerine bir film. Erkekler de kadınlar da bu insanlığın bir parçası. Bu

19 www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=414<20.07.2006>

nedenle filmde erkeklere yöneltilmiş bir öfke yok. Zaten benim hiç bir filmimde tamamen kötü çizilmiş bir karakter yoktur. Herkesin özünde iyi olduğuna inanıyorum. En tehlikeli suçlunun bile içinde insanlık olduğunu düşünüyorum. Onu bu hale getiren koşullar büyük ölçüde toplumsal, tek suçlu o değil yani. Bunu onun cezalandırılmamasını düşündüğüm için söylemiyorum. Aksine içinde olduğu çemberin sınırlarını genişletmeye çalışmadığı için cezalandırılmalıdır. [20]

Filmin başından beri içilemeyen sigaranın en sonunda içildiğini görürüz. Fuhuştan yakalanan alımlı kadın, sigarasını ilk yakışta, "yasak" uyarısına kulak verir. Ama aynı yasağın erkeklerce dikkate alınmadığını anlayınca, bu kez kesin bir kararlılıkla sigarasını yakar. Her şeyi göze almıştır artık.

10. 2. Rasul Sadr Ameli

1953 Sepahan doğumlu, *Liberation* gazetesinin Tahran muhabiri ve meslekten gazeteci olan Ameli'nin film yapım ve yönetim serüveni, yönetmenlerin film çekmek için yeniden kollarını sıvadıkları 1984 yılında başlar. Ameli, *Chrysanthemum* (1984) ile, yılın en çok izlenen filmini yapar. Sonra sırasıyla, *Paisan* (*Sonbahar Boyunca*, 1987), *Qorbani* (*Kurban*, 1991), *Samfone-ye Tahran* (*Tahran Senfonisi*, 1993), *Dokhtar-e ba Kafsh-haye Katani* (*Spor Ayakkabılı Kız*, 1999), *Men Taraneh, Panzdah Sal Darem* (*Ben Taraneh, Onbeşindeyim*, 2002), *Aida, Dishab Baba to Dedam* (*Aida, Dün Gece Babanı Gördüm*, 2004) isimli filmlerini yönetir.

Rasul Sadr Ameli, uydu kentleriyle birlikte 18 milyonluk devasa bir metropol olan Tahran'dan ilginç kesitler sunduğu *Spor Ayakkabılı Kız, Ben Taraneh, Onbeşindeyim* ve *Aida, Dün Gece Babanı Gördüm* isimli filmlerinde, Tahran gençliğinin sorunlarını ele alır. Ama bu filmlerin sıradan gençlik filmlerinden ayrılan önemli özellikleri vardır. Her üç filmin de ana karakterleri genç kızlardır. Her üç film de gençliği, dahası genç kızlığı merkezine alan sosyal sorunları esas alır. Ameli'nin son filmi, Marjan Shir Muhamedi'nin *O Geceden Sonra*

20 www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=414<20.07.2006>

adlı kitabından uyarlanmış, gençlerin aileleriyle olan sorunlarını çözmek için kendilerince bir ekip kuran iki genç kızın hikayesini anlatan ilgiye değer bir filmdir. Aşağıda, Ameli'ye hem İran, hem de İran dışında pek çok ödül kazandıran filmleri, *Spor Ayakkabılı Kız* ve *Ben Taraneh, Onbeşindeyim*'e mercek tutmaya çalışacağız.

Spor Ayakkabılı Kız, Tahran'ın gelişmiş kesiminde sonbahara bürünmüş büyükçe bir parkta başlar. Filmin kahramanı Tedayi'nin spor ayakkabıları bej rengi gocuğundan daha belirgindir. İnsanlar kadınlı erkekli yürümekte, spor yapmakta, oyunlar oynamaktadır. İlk bakışta bu modern parkta, birbirlerine kur yapan Tedayi ile Aydın'ı farkedecek kimse yok gibidir. İki genç aşık, parka hava almak için gelmediği belli olan karakol amirinin müdahalesiyle kendilerine gelirler; ama artık çok geçtir. Hukuken bir arada olamayacakların peşinden koşturan yasa, onları suçüstü yakalamıştır. Anne-babalara haber verilir. İki aile de çocuklarının ayartıldığı düşüncesindedir. Bu düşünce, o an için en ağır faturayı Tedayi'ye çıkartır: Bekaret kontrolü. Aydın'ın kontrol edilecek bir durumu yoktur. Tedayi'nin karşı çıkması alınmış kararı değiştirmez. Sonuç "temiz"dir. Aileler, anneyi suçlayan baba ve babanın ilgisizliğini yeren anne rahatlar. Oysa bu deneyim, Tedayi'nin evle ve ebeveynleriyle olan bağını tamamiyle kopartacak denli sarsıcı bir deneyimdir.

Ameli'nin bu başlangıcı, gençlik üzerindeki etkisini yitirmeye başlayan topluma ve gençliği hiçe sayan sisteme bir uyarı gibidir. Tedayi'nin karakol amirinin müdahalesinden önce kahkahalarla gülen şen hali ve mırıldanarak da olsa bir kaç kez şarkı söylemesi, kadına gülmeyi yasaklayan İslami film kriterlerinin iflasını belgeler.

Tedayiler'in, film karelerinde, gülmesini, koşmasını, şarkı söylemesini, dans etmesini ve aşklarıyla flört etmesini yasaklayan zihniyet, hemen her alanda onları pranga altına alan zihniyetle aynı yerden beslenmektedir. Ne kadar eğitimli olursa olsun, bu zihniyete eleştirel bakamayan ebeveynler de farkında olmadan kendi çocuklarının infazcıları durumuna

düşmektedirler. Tedayiler için evden kaçmak çare değildir; ama bilebildikleri tek yol budur. Oliver Roy ve Farhad Khosrokhavar, ortaklaşa yazdıkları *İran: Bir Devrimin Tükenişi* adlı kitaplarında, *Cemaa-ye Salim* (*Sağlıklı Toplum*) dergisinin gençler arasında düzenlediği tartışma kampanyasından ilginç görüşler aktarırlar. Filmle ilişkili olanları buraya alıyorum:

Ramin (erkek): Bütün gece ders çalıştık. ...bir arkadaşla ya da ailece parka gidiyoruz.

Ansızın komite yakalıyor bizi ve karakola götürüyor. Gerekçe: 'Niçin saçın görünüyor (kızlar için)?' ya da 'niçin saçına yağ sürdün (erkekler için)?' Eğer gençlerin toplumla özgürce kaynaşmaları isteniyorsa bu tür davranışlar uygun değildir ve gençler kendilerine güvenlerini yitirirler. ... Bir gece kuzinlerimden biri geliyor. Benim *şer'an* (şeriata uygun bir biçimde) kuzinimi evine kadar götürmem gerekiyor. Düzenin koruyucuları soruyor: 'Kim o? Nereye gidiyorsun? Niçin saçları görünüyor? Aranızda ne tür bir ilişki var?'

Nazenin (kız): ...sözgelimi son zamanlarda üniversitede kız ve erkek öğrencileri ayırdılar. Niçin? Peki erkekler ve kızlar birbirlerini nasıl tanıyacaklar bu yaşlarda? ...lisede ayırıyorlar, üniversitede ayırıyorlar, sokakta da göremiyoruz birbirimizi. ...bu durum boşanmaları arttırıyor çünkü çiftler önceden tanışmıyorlar.

Solmaz (kız): Gençler, lise öğrencileri yöneticilerin gözünde kuşkulu kişiler. Liselere niçin casus yerleştiriyorlar? Niçin çantalarımızı kontrrol ediyorlar? Katil miyiz, kaçakçı mıyız? Çantamda küçük bir ayna bulundurmam o kadar kötü bir şey mi? Ayna kusurlarımı göstermez mi bana? Aynaya el koyuyorlar, geri vermiyorlar ve hal ve gidiş notumuzdan iki puan düşüyorlar.

Alireza (erkek): Bir de saç meselesi var. Önce şöyle dediler: "Saçlarınızı 4 numara (çok kısa) kestirin!" Çünkü moda uzun saçtı. Şimdi moda 4 numara kesilmiş saç. Sonuç? Saçlarımızı 4 numara kestirmek yasak bize! (Khosrokhavar-Roy, 2000: 131-32)



Tedayi'nin evden, uzun süre dönmemek üzere ikinci kaçışı, Tahran'ın öbür yüzünü görmemize yol açar. Parktaki küçük satıcı çocuğun ailesi, çok yoksullar, Çingeneler ve Afganlılar'la birlikte, derme çatma kulübelerde yaşarlar. Burası Tahran'ın güneyinin güneyi, en alttakilerin yaşadığı yerdir. Küçük çocuğun annesi, görmüş geçirmiş bir kadındır; Tedayi'ye sahip çıkar. Ancak mahallenin kadın avcıları, Tedayi'nin körpe cinselliğini hemen farkeder ve niyetlerini belli ederler. Tedayi ait olmadığı bu yerden de kaçar. Mekanı yine parktır. Ancak yeni "aile"si onu yalnız bırakmaz. Evden kaçışından beri Aydın'a ulaşmak için her yola başvuran Tedayi, sürekli telefonlara bakan anne-baba engeliyle karşılaşır.

Tedayi'nin bütün çabasına rağmen ulaşılamayan sevgili Aydın ise, aynı duyarlılıkta değildir. Parklarda ne olacağı bilinmez bir yaşamdansa, otoritenin sıcaklığını daha güvenli bulur. Uzun bir aradan sonra Aydın bir gün çıkagelir. Tedayi'ye yardımcı olmuş park sakinlerinin de heyecanla izledikleri bu buluşma, Aydın'ın mesafe koyma çabası yüzünden soğuk geçer. Aydın'a göre, evlilik ağır, büyük sorumluluk gerektiren bir iştir. Tedayi uğruna bu kadar şeye katlandığı aşkın artık noktalandığının farkındadır. Vakarla durumu kabullenir. Geride aşkının simgesi olarak bir kitap ve bir çiçek bırakır ve yeniden evinin yolunu tutar. Penahi'nin deyimiyle, çemberi aralamak için olağanüstü bir çaba göstermiş; ama başaramamıştır.

Film boyunca, Tedayi'nin bakışından tanıdığımız ya da sesini duyduğumuz farklı karakterler, toplumun mevcut halinden yansımış tiplerdir. Tedayi'nin sorunlarını dinleyip onu haklı bulan amca, onun cinselliğinden yararlanmaya kalkar. Tedayi'yi muhtemel bir sarkıntılık ya da tecavüzden adamın karısının hesap dışı evde olması kurtarır. Yol kenarında yü-

rürken sürücülerin ilgisinin nedeni de yine cinselliğidir. Laf atan erkekler de hiç eksik olmaz. Parktaki yaşlı adam, gazete satıcısı, küçük satıcı çocuk ve annesi, Tedayi'yi anlamaya çalışan kişilerdir.

Ben Taraneh, Onbeşindeyim ise, yukarıdaki filmin bir başka versiyonu gibidir. Taraneh, Tedayi'nin tersine yoksul bir kızdır. Normal bir ailesi de yoktur, büyükannesiyle birliktedir. Annesi ölmüş, babası hapistedir. Emir ise annesinden ayrı olan Almanya'daki babasının çağrılarına kulak tıkamış, varlıklı bir ailenin oğludur. Yine çok genç yaşta başlayan bir aşk hikayesi filme damgasını vurur. Taraneh ve Emir engellere aldırmaz. Ancak yurtdışı eğitim de düşünen Emir'in ailesi, bu durumdan kurtulmanın bir yolu olarak çareyi geçici evlilikte bulur. Büyükannesi olumlu bakmasa da kızının mutluluğu için evliliğe rıza gösteren hapisteki oğluna karşı çıkmaz. Geçici evlilik sonucunda Taraneh yeni bir yaşama başlar. Babasına ziyaretlerini sürdürmektedir. Ancak bir süre sonra Emir başka kadınlarla yakalanır. Gerekçesi, Taraneh'den bıkmış olmasıdır. Taraneh için de bu evliliğin sürdürülmesinin bir anlamı kalmamıştır. Boşanmak için başvuruda bulunur. Boşanma gerçekleştikten sonra Emir Almanya'ya gider. Taraneh'yi bir sürpriz daha beklemektedir, hamiledir.

Taraneh bu duruma düşürülmüş pek çok kızın seçmek zorunda bırakıldığı kürtajı değil, çocuğunu doğurmayı tercih eder. Emir'in annesi çocuğun Emir'den olmadığını iddia eder. Taraneh bu kez de babalık davası açar ve uzunca bir aradan sonra davayı kazanır. Bebeğine kimlik alabilecektir. Gönül Dönmez, Taraneh filmiyle ilgili düşüncelerini şu sözlerle özetler:

> (...) İslam Devrimi'nden sonraki yıllarda sinema için oluşturulan uzun vadeli planın kurallarına uyarak, kendini feda etme ve dürüstlüğün, bencillikle ahlaksız davranış karşısındaki zaferini kanıtlar. Artık İran'ın toplumsal sinemasında bir klişe haline gelen mutlu sonu, ahlaki iyiliğin yüceliğine olan tartışılmaz inancı destekler. Ancak, filmi mesajı belirsiz olduğu için eleştirmeden önce, sansür unsurunu göz önüne almak

şarttır. Resmen evlenmemiş bir kızı anne olarak göstermesi, parkta mesleklerini icra eden fahişeleri ya da kürtajdan yana olan bir sosyal yardım uzmanını sergilemesi, filmin zamanından bir adım ileri olduğunun birer kanıtıdır zaten (Dönmez, 2006: 114-15).

Böylece erkeklerin gözüyle kadınların nasıl ele alındığına baktığımız bu bölümü tamamlamış durumdayız. Erkek yönetmenlerin dünyasında attığımız bu kısa tur, İran özelinde çok yakıcı hale gelmiş kadın sorununun, aynı zamanda bir demokrasi sorunu olduğunun ve kadına dayatılmış prangaların aslında tüm topluma dayatıldığının erkek yönetmenlerce de fark edildiğini kavramamıza yol açmıştır. Dayatılmış engellerin aşılması, ancak bir demokrasi ve sivil toplum mücadelesiyle olasıdır. Bu bağlamda filmleri ve toplumla girdikleri ilişki biçimleriyle, kadın yönetmenler çok önemli adımlar atmışlardır. Toplumun yarısını oluşturan kadını, kendi kimliğiyle ayağa kaldırmaya çalışmışlardır. Dünyanın başka yerlerinde de olduğu gibi, İran'da da kadın sorununun çözümünden yana ve genel olarak mevcut durumun olumsuzluğunu yansıtmaya çalışan erkek meslektaşlarının varlığı, kadın yönetmenlerin kendilerine özgü duruşlarını ve filmlerindeki özgün yanları görmeye engel olmamalıdır. *Sinemada Kadın Olmak* adlı kitabında S. Ruken Öztürk, erkek ve kadın sinemacılar arasındaki yaklaşım farkını şöyle anlatır:

> Sorlin'e göre sinemanın kadın kahramanları toplumsal görünümleriyle çoğu zaman örtüşmezler. Kadınların imgeleri açık değil, kısmen soluktur. Kadın imgeleri 'soluk' olmadığı zaman da 'özel' alana sıkıştırılmış ve bastırılmış durumdadır. Ama kadın yönetmenler belirgin bir biçimde güçlü kadın imgelerini perdeye taşır. Bir kadın bakışı olmasaydı kuşkusuz bu kadın yönetmenler sinema tarihine geçemezlerdi.
>
> Kadın ve erkek yönetmenler arasındaki fark, kadınları ve erkekleri gösterme biçimlerindeki farklardır (Öztürk, 2000: 93).

İkinci bölümde, bu çalışmanın önemli bir boyutunu oluşturan kadın yönetmenler ve onların filmleri üzerinde durula-

cak, esas olarak kadın temsili ve işlenen sorunlar ele alınacaktır.

II. Bölüm

KADIN YÖNETMENLER VE KADIN TEMSİLİ

İran'da kadın sorunu, İslamiyet, İslamiyet öncesi ve sonrası kültürlerden ayrı düşünülemez. Kadının sinemasal temsili ve yaratılan kadın profili de tüm bunlardan bağımsız ele alınamaz. Kuşkusuz kadın sorununu en yakıcı biçimiyle kendilerinin ve yakınlarının yaşadıklarıyla, sokaktaki kadının yaşantısına dair can alıcı gözlemlerle somutlaştıranlar kadın yönetmenler oldu. İranlı kadın sinemacılar, kadının çevresindeki çemberin kırılıp dağılması, kadının sürekli olarak kendisine neleri yapıp neleri yapamayacağını vaaz eden irili ufaklı bütün erk biçimlerinden kendini kurtarabilmesi, kadınların önceden belirlenmiş rollerinin değişebilmesi ve kadının kendi ifade biçimlerini güçlü bir biçimde yeniden yaratabilmesi için adeta bayrak kaldırdılar. Tahmineh Milani'ye yöneltilen, cezai yaptırımı idam olan, "Allah'a ve onun emirlerine karşı gelmek" suçlaması, açılmış bu bayrağın sıradan bir bayrak olmadığını da belgeliyordu. Milani'nin Senaryo Tasvip Kurulu'nda yedi yıl bekletilmiş filminin adı *İki Kadın*'dı. İran sinemasında da iki kadın İranlı kadınların bayraktarlığını üstlenmişti: Tahmineh Milani ve Rahşan Bani Etemad.

Milani ve Etemad, otobiyografileri ve yalnızca kadın karakterlerin belirleyici olduğu kadın filmlerinden oluşan fil-

mografileriyle kadınların gözünden, kadınlara ve tüm toplu-ma malolmuş sorunlara neşter vurdular. Sistemin "ideal ka-dın" ını "takva"sıyla başbaşa bıraktılar. Kadınlıklarından ötü-rü başlarına gelmedik şey kalmayan gerçek kadınların peşine düştüler. Onların açtığı bu kapıyı başka kadın yönetmenler de izledi. Samira Makhmelbaf başta olmak üzere, Marziye Meş-kini, Puran Derahşandah, Manijeh Hekmat, Meryem Şehri-yar, Mania Akbari gibi isimler, yaptıklarıyla göze çarpan ka-dın yönetmenler oldular. Bu yönetmenleri de kapsamına alan bu çalışmada, daha önce de belirtildiği gibi, Milani ve Etemad'ın sinemaları öne çıkarılacak, genç yaşına rağmen ustalığı herkesçe kabul gören Samira Makhmalbaf'a da ö-nemli bir yer ayrılacaktır.



1. Tahmineh Milani

1960 Tebriz doğumlu, evli ve bir kız annesi olan Tahmineh Milani'nin Tahran Üni-versitesi'nde öğrenci olduğu dönemlere, 1979 Şubat Devrimi sırasında olanlar ve sonrasına dair gözlem-lerine dayanan yarı otobiyografik filmi, *Nimeh-ye Penhan* (Saklı Yarı, 2001), İslam Devrimi sonrası İran'da politik nedenlerle yasaklanan ilk film olmuştur. Özel-likle Devrim sonrası sorgusuz-yargısız infazlar, kıyımlar, yo-ğun gözaltı ve tutuklamaların geri dönüşlerle aktarılması, İs-lam Cumhuriyeti'nin geçmişindeki ağır hataların, doğrudan olmasa da, rahatsız edici bir tonda vurgulanması, yine genç İslam devletinin ideolojik olarak mahkum ettiği sol düşünce-nin yönetmence aklanmaya çalışılması, anlatı tarzı olarak bir melodram sayılabilecek bu filmin, ilk politik film olarak kabul görmesine yol açmıştır. Bütün bu özelliklerinden ötürü her

aşamada önemli engellerle karşılaşan ve bu engelleri ilgi çekici bir biçimde kayıpsız atlatan, son olarak İslam Devrimi öncesinde başı açık kadınları da başörtülü göstermek zorunda kalarak izin alan bu film gündemin ilk sırasına oturarak büyük yankı uyandırdı. 27 Ağustos 2001 sabahı Milani tutuklandı ve "karşı devrimciler ve onları desteklemek için sanatı kötüye kullanma, Allah'a karşı savaşa girmiş olanları destekleme, şeytanla işbirliği yapma" vb. gerekçelerle dört kez idam cezasına çarptırıldı.

İslam Devrimi'ne doğru evrilen süreçte ve ardından gelen dört yıllık olağanüstü baskı döneminde yaşananlara bir nebze olsun ışık tutma gayretinin, kimi gerçekleri olabildiğince yalın ve ılımlı bir dille anlatma çabasının "idamlık suç" kapsamında değerlendirilmesi ve Milani'nin bu yüzden en ağır cezaya çarptırılması, sistemin olağan işleyişi ile çelişmiyordu. Francis Ford Coppola, Spike Lee, Martin Scorsese ve Oliver Stone gibi ünlü yönetmenlerin başını çektiği, idamın durdurulmasını ve Milani'nin derhal serbest bırakılmasını talep eden büyük uluslararası kampanya kadar, Cumhurbaşkanı Hatemi'nin Milani'nin yanında saf tutması ve "bir suç varsa bu filmin yapımına ve gösterimine izin verenlerin de suçudur. Ama ben suç kastı ve niyeti olduğunu sanmıyorum" diyerek Devrim Mahkemesi'ni karşısına alması da Milani'nin serbest kalması bir yana, yönetmenliğine de aynı hızla devam etmesinde önemli bir rol oynadı.

Milani'nin filmlerini iki grupta ele almak mümkündür. Mesut Kimyai'nin asistanı olarak 1984'de film setlerine giren ve başka yönetmenlere de asistanlık yaparak kendi sinema eğitimini alaylı tarzda tamamlayan Milani, ilk filmi *Farzandan-e Tallak*'ı (*Boşanma Çocukları*) 1988'de çekti. Samed Behrengi'nin hikayesinden uyarladığı *Afsaneh-ye Ah*'ı (*Ah Efsanesi*, 1990), *Dige Çe Khabar* (*Başka Ne Haber*, 1991) izledi. 1994'te çektiği *Kakadoo* ile ilk dönem filmleri sona erdi. İkinci dönem filmleri ise *Do Zan* (*İki Kadın*, 1998), *Vakonesh-e Panjom* (*Beşinci Tepki*, 2003), *Zan-e Ziyadeh* (*İstenmeyen Kadın*, 2005) üçlüsüyle birlikte yukarıda değindiği-

miz *Nimeh-ye Penhan* (*Saklı Yarı*, 2001) ve karı-koca ilişkilerini hicveden *Atashbas*'tir (*Ateşkes*, 2006).

Milani'nin filmlerinde genel olarak, temel haklarından yoksun İran kadınının var olma mücadelesi üzerinde durulur. Kışkırtıcı bir üslubu tercih ettiğini belirten yönetmen, bunun konuların daha çok tartışılması açısından işlevi olduğunu söyler. Milani, savunduğu doğrulara katkısını gördüğü takdirde abartılı bir temsil anlayışından yana olduğunu da kaydeder:

> Ben bu konudaki çabalarımı arttırarak ve hatta biraz abartarak da olsa sürdüreceğim. Bu "abartma" üstüne birşeyler söylemek istiyorum. Örneğin *Marg-e Yezdgerd* (*Yezdgerdin Ölümü*,1983) isimli filmde gördüğünüz kadın karakter gerçekte ve tarihte yoktur. Ama bu kadının filmde yaşıyor oluşu, film yönetmeninin yaratıcılığı ve başarısından kaynaklanmaktadır. Öyle ki bu, filmi cazip ve etkileyici hale sokuyor. Bence abartmanın iyi bir yanı da bu olsa gerek (İran Film Dergisi, Kasım 2000, sayfa: 91).

Milani, İslam Cumhuriyeti'nin kimi ciddi yanlışlarına rağmen modern İran kadınının benliğini yeniden kazanmasında da önemli bir rol oynadığını ileri sürer. Devrim öncesi sinemada kadının temsili ve tasvirinin son derece kısıtlı olduğunu, bu yüzden Devrim sonrasındaki gelişimin, ne kadar sancılı olursa olsun, değer olarak daha çok şey ifade ettiğini belirtir:

> Benim dışımdaki önemli yönetmenler -ben de 1979'da bir senaryo grubunda çalışmıştım- Devrim öncesinde sinema okumuşlardı zaten. Rahşan Bani Etemad, Puran Derahşandah ve şimdi hayatta olmayan Tahmine Erdekani gibi. Ama o dönemde sinema Iraç Qaderi gibi erkek yönetmenlerin elindeydi. Bu sebeple kadınlar, örneğin Rahşan, *Rusariye Abi* (*Mavi Yazma*, 1998) gibi filmler çekemezdi. Devrim'den sonra Qaderi ve ona benzer yönetmenlerin seks ve korkudan ibaret sinemaları da doğal olarak kapandı. Şah döneminde sinema eğitimi almış dine bağlı yönetmenimiz de yoktu pek. Dışardan yönetmen getirilemeyeceğine göre, Devrim öncesinde de sinemacı olarak kendini kanıtlamış ve insani değerlerini yitir-

memiş Kimyai, Kiyarüstemi gibi ustaların arasına Rahşan Bani Etemad, Kiyanuş Ayari, Mehmed Bozorgiyan gibi "küçük", ileri görüşlü yönetmenler de dahil oldular. Ben de onların sayesinde ortaya çıkabildim. Toplumun ihtiyaç duymasıyla –sinemaya, kadın sorunlarına ilgi gibi- zaten varolan yönetmenler daha aktif, daha yaratıcı hale geldi. Ayrıca sinemamız topluma güven veriyordu. Seks-şiddet yoktu. Bu da sinemada kadının yeri ve rolünü çoğaltan, saygın kılan, aynı zamanda kızların sinema eğitimine katılımını da arttıran önemli bir etken oldu (Milani ile kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004, Tahran).

Yine de bu saygınlık, kadın yönetmenlerin çok çetrefil ve zorlu engellerle mücadelesine son vermediği gibi, İslami tonu daha da belirgin hale gelen geleneksel ataerkil kültürün idari ve sosyal egemenliği altında, erkek yönetmenlere oranla sayıca da azalmalarına yol açtı. Milani, kadın üzerindeki kollektif baskının gerek İslami retoriğe, gerekse daha eski kültürlere dayandırılması nedeniyle bu baskıyı aralamaya, kadının nefes alması ve film yönetmesini sağlamaya yönelik çabaların zorluğunun ve bunların mücadelesiz gerçekleşmeyeceğinin de bilincindedir. Bu yüzden kendini feminist olarak tanımlar ve şöyle der: "İsyankar kadın tipinin gösterilmesi engelleniyor; oysa toplumda böyle kadınlar da var. Eski rejim döneminde kadınların çıplak olması isteniyordu. Bugünkü sinemada ise hareketsiz bir kütle olmaları isteniyor" (Aktaş, 2005: 234).

Milani'nin filmlerindeki kadınlar az ya da çok isyankardır. Var olanla, kendilerine sunulanla yetinmezler. Dayatılana karşı mücadele içindedirler. Hemcinsleriyle dayanışırlar. Aşık olmaktan korkmaz, sorunlarını yüksek sesle dile getirmekten çekinmezler; saf, dürüst ve masumdurlar. Nadiren kötülük yapanların da haklı sebepleri vardır. Bu özellikleriyle seyirciyi can evinden vururlar. Seyirci Milani'nin kadınlarını sever. Filmlerinin ortalama 2,5-3 milyon kişi tarafından izlendiği de hatırlandığında seyircinin Milani'nin kadınlarını sevdiğini söylemek mümkündür. Bu kadınlar, erkek egemen kültürün etkisiyle toplumda yara haline gelmiş bir tabuyu, "koca izni"ni, "devlet izni"ni sorgularlar. Milani, kadının mirastan

hak alamamasını, yönetici yapılmamasını, erkeğe gösterilen sabır ve hoşgörüden mahrum bırakılmasını eleştirir. Bu yüzden filmleri yalnızca uluslararası festivallerde değil, ülkesinde de büyük ilgi görür. Milani, feminist duruşuna ilişkin olarak şu yorumu yapar:

> Mesela İsveç'te feministler cinsel özgürlük için savaşıyorlarsa ya da Amerika'dakiler "erkekleri şehirden dışarı atın" diyorlarsa ki böyle düşünebilirler, ben bu tür bir feminist değilim. Kadın sorunları üzerinde konuşarak, çiğnenmiş ve yok sayılmış kadın hakları için uğraşarak tüm toplumu eşitliğe götürelim, diyenlerdenim. Ben gerçekten insana inanıyorum (Milani ile kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

Bu tanımda, İran kadınının kıyaslanan ülkelere oranla çok daha yakıcı sorunlarla boğuşuyor olmasının etkisi büyüktür kuşkusuz. İranlı kadının İsveçli hemcinsleri gibi görece incelmiş sorunlarla şu aşamada uğraşma lüksü yoktur. Temel formülasyon bellidir: "Erkek için hak olan kadın için de haktır." Bu hak, erkeğin ve yönetimin keyfiyetine bırakılamaz. Bu formülasyonun kadın tasviri ve temsiline yansıması ise doğal olarak kadının geleneksel rollerinden sıyrılması, farklı üsluplar bulmasıyla olanaklıdır. Milani'ye göre bu üslubu tutturan kadın yönetmenlerin (Tahmine, Rahşan, Samira, Marziye, Manijeh, Puran) dışında kalanlar da vardır:

> Üç grup kadın yönetmenimiz var. Birinci grup, kadın sorununu ve onların problemlerini çağdaş gözle görenlerden oluşuyor. İkinci grup, kadını yalnızca kendi yaptıkları ürünlerde bir propaganda ögesi olarak değerlendirenlerden, üçüncü grupsa "kadının sinemada özel bir yeri ve önemi yoktur" diyenlerden oluşuyor (İran Film Dergisi, Kasım 2000, sayfa: 91).

Milani, feminist görüşlerinin İran'a özgü tanımını yaparken, argümanlarını İslamiyete dayandırmak gibi bir gayretkeşlik içine girmez. Kadını hakir gören, aşağılayan tutum ve davranışların İslam'a dayandırılmasına karşı çıkarken bunu kadın düşmanlığını kutsallaştırma sahtekarlığı olarak yorumlar:

İki Kadın'ı çekebilmek için tam yedi yıl beklemiştim. Bizim baş sansürcülerden biri,"Tahmineh'nin yazdığı her şeyi önce bana getirin, ben okuyacağım" demişti. *İki Kadın*'ı okuduktan sonra beni aradı ve "Sen beni aptal mı sanıyorsun? Benim eşimin bu filmi izledikten sonra neler yapabileceğini tahmin edebiliyor musun? Bu benim eşim, okuyup okumayacağına, evden dışarı çıkıp çıkamayacağına ben karar veririm" dedi ve beni İslamı hiçe saymakla suçladı. Filmimin İslamı küçük düşürme gibi bir amacı olmadığı gibi İslamı tartışmak gibi bir amacı da yoktu. Erkek egemenliğini sorgulayan feminist bir eserdi ve sorunu insani temellerde tartışıyordu. Ama herkes kendi istediği şeyi algılıyordu filmden; özellikle sözünü ettiğim adam gibileri... Ben böylesi düşüncelerle savaşırım elbette!(Milani ile kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

Milani'ye ilişkin söylediklerimizi filmografisindeki filmlerinin değerlendirilmesi ile sürdürürken iki önemli filmi, *İki Kadın* ve *Saklı Yarı*'ya özel bir yer ayıracağız.

Milani'nin sinema kariyerinin başlangıcı olan *Farzandane Tallaq* (*Boşanma Çocukları*, 1989) adlı film, boşanmış eşlerden geriye kalanların, çocukların problemlerine değinir. Belgesel türe daha yakın duran *Boşanma Çocukları*'nda, filmin çocuk kahramanı Atefeh ile çevresindeki sorunlara karşı duyarlı sinema öğrencisi Fereşteh arasındaki rastlantısal karşılaşma sıcak bir ilgiye ve yakınlığa dönüşür. Fereşteh[1], Atefeh'in sorunlarıyla da ilgilenir.

Kadının filmlerden dışlandığı dönemde, İran sinemasında çocuk karakterlerin başrollerde oynadığı önemli filmler görülmüştü. Kız çocukların da tartışma konusu yapılabileceği düşüncesiyle, oyuncular daha senaryo aşamasında çoğunlukla erkek çocuklardan seçiliyordu. Milani bu konuda da farklı davranarak çocuk karakterlerini kızlardan seçti. Milani'nin küçük kızları da kadınları gibi çok tartışıldı. Çünkü bunlar, hicaba uymayan, iyi terbiye görmemiş kızlardı.

---

1 Milani filmlerindeki karakterlere sık sık Fereşteh adını koyar. *İki Kadın*, *Saklı Yarı* ve *Beşinci Tepki* filmlerinin başrollerindeki kadın karakterlerin ortak adı da Fereşteh'tir.

Boşanma Çocukları'nın vizyona girmesinden sonra erkek meslektaşlarının tepkisi de çoğunlukla olumsuz olmuş, "evine gidip kocası ve çocuğuyla ilgilenmesi" gerektiğini dile getirmişlerdi (Dönmez, 2006: 70). Bu "tavsiye"ye uymayan Milani'nin en büyük destekçisi, ünlü bir mimar ve filmlerinin de yapımcısı olan kocası Mohammed Niqbin'di. Niqbin, eşinin doğru ve güzel işler yaptığına inanıyor ve varını yoğunu bu uğurda harcamaktan çekinmiyordu. Milani'ye göre de kocasının "ilgi"ye ihtiyacı yoktu: "Benim kocam kadının evde bir hizmetçi olmasındansa bir arkadaş olmasını yeğleyenlerdendir. İki cins arası eşitlik çabamı samimiyetle desteklemektedir" (Milani ile kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

İlk dönem filmlerinde fantastik öğeler de kullanan Milani'nin, Samed Behrengi'nin aynı ad ve benzer içerikli öyküsünden uyarladığı, fantastik özelliği öne çıkan *Afsaneh Ah* (*Ah Efsanesi*, 1990) adlı filmi, İran'da ve uluslararası festivallerde yoğun ilgi görmüş, ancak yönetmenin diğer filmleri kadar tartışılmamıştır.

Behrengi'nin öyküsünde de, kişi içten bir "ah" çekip yardım dilerse bilge kılığında bu çağrıya koşan fantastik bir karakter, yardımcı olduğu kişiye dilediği kişinin yerine geçebilme yeteneğini de vermektedir. Kocasını kanserden kaybetmiş, çocuk sahibi olamamış ve arzuladığı başarıyı yakalayamamış zengin ama mutsuz yazar Meryem, "ah" çeker çekmez kendisine görünen erkeğin sağladığı güçle mutlu olduğunu düşündüğü kişiliklere bürünür. Ancak sırayla kılığına girdiği kişilerin sandığı kadar mutlu olmadıklarını, kendisi gibi pek çok sorunla boğuştuklarını anlamasıyla hayata dair olumsuz bakışını değiştirir ve intihardan vazgeçer. Farklı kişilikler arası gezintiyi anlatırken aynı kişilerin sosyo-ekonomik durumlarına da değinen film, didaktik bir sonuca ulaşır: Herkesin kendine özgü sorunları vardır. Sorunlarla başa çıkmanın en iyi yolu, kişinin kendisine güvenerek bunları altetmeye çalışmasıdır. Bunun için sorunlardan kaçmamak, tersine üzerlerine gitmek gerekir.

Ah Efsanesi, genç yaşta ölen kocanın mezar ziyaretiyle başlar. Kocanın mezartaşına işlenmiş foto-portresi, kadın için çocuksuzluğun ve kalıcı yalnızlığın göstergesi gibidir. Saray benzeri evine döndüğünde kızıyla oynayan hizmetçisinin huzurlu yüzünü fark eder. Bu çok çocuklu sıradan kadının kıskanılacak özellikleri vardır. Odasına geçtikten sonra ayna karşısında kendi geçmişini, yazarlığını sorgular. Elde edebildiği hemen hiç bir şey yoktur. Çok geçmeden, bu yüzleşmenin varacağı yer anlaşılır: İntihar. Bir avuç dolusu hapı içmeden önce, biricik hayat belirtisi saydığı hizmetçi kadını ve kızını kapı aralığından son defa izlemek ister. Derin bir "ah" çektiği andır bu. Sonra, yalnızca kendisinin duyabildiği bir gürültüyle, Hz. İsa'nın havarilerine benzeyen bir ermişin yanıbaşına gelip kurulduğunu farkeder. Ermiş, yapabileceği fazla bir şey olmadığını, istemesi halinde, özendiği kişilerin kılıklarına girip onların yaşadığı hayatın kapısını aralamada ona yardımcı olabileceğini söyler.

Kapı açılmış ve Meryem hizmetçi kadının kılığına girmiştir. Çocukları için ne kadar paralansa da çare bulamadığı yoksulluk, yeni hayatında da mutsuz olmasına yol açar. Çocuklarını iyi yetiştirememiştir. Doğum yapan büyük kızının hastane masraflarını ödeyemezken biriktirdiği parayı elinden zorla alan esrarkeş kocası da ayrı bir derttir. Hizmetçi kadın bu durumda çaresiz "ah" çeker. Ermişin açtığı kapıdan bu kez bir Türkmen kadının hayatına uzanır. Türkmen kadın, Meryem'in çok özendiği köy yaşamının simgesidir. Fakat mutluluk buradan da uzaktır. Kadının bir kaza sonucu sakat kalan kocası son derece geçimsiz, bencil ve özensiz biridir. Tek dayanağı ve bu hayata katlanmasının nedeni olan oğlunu, yine kocasının önayak olduğu bir at yarışında yitirince kadının direnci kırılır. Oğlunun mezarı başında "ah" çekerken görünen ermiş ona dileğini sorar. Kadın pazarda halı satarken tanıştığı mimarlık öğrencisi[2] kızın yerine geçmek istediğini söyler. Fakat çok mutlu görünen bu kız da gerçekte mutlu

2 Milani de mimarlık eğitimi almıştır.

değildir. Öğrenci kızın çok aktif, yazan, proje üreten biri olma isteği, değişik engellere takılmaktadır. Kız öğrencilere yönelik olumsuz yargılar nedeniyle derslerinde istediği başarıyı yakalayamaz. Öyküleri başarısız bulunur. Oysa o güzelliğiyle değil, başarılarıyla anılmak istemektedir. Genç kız "ah" çekerek ermişi yardıma çağırır. Bulabildiği tek çare erkek olmaktır. Ancak ermiş bu isteğe gücünün yetmeyeceğini belirtir. Bu durumda, geriye kalan seçenek, sevilen ünlü şair Meryem'in hayatına geçmektir. Şair kadın da maddi sıkıntılar içindedir. Kendine ait bir hayat kuramamıştır. Ressam kocası onu terk etmiş ve kızıyla beraber babasına sığınmak zorunda kalmıştır. Ama babasının evinde de rahat değildir. Kadının şair kimliği ve ilişkileri erkek kardeşleri rahatsız etmektedir. Hiç istemediği halde sipariş bir kitap üzerine çalışırken kardeşleri evden ayrılmasını isterler. Son "ah", tüccar karısı zengin yazar kimliğine geri dönmek içindir. Girdiği hayatların sorunsuz olmaması onu bir anlamda huzura erdirir. Hizmetçi kadının doğum masraflarını üstlenerek, yönelimini belirlediği "yeni yaşam"ının ilk adımını atar.

Ancak filmin ilgi çekici noktalarından biri de yazarın bürünmeye çalıştığı tiplerin hepsinin kadın olmasıdır. Farklı kesimler ve sınıflardan olan bu kadınların sorunları, bir anlamda içinde bulundukları sosyal katmanların sorunlarını da kapsar. Yazarın farklı kişiliklerle karşılaştığı sorunlardan kurtulabilmek adına erkek olmayı dilemesi ve ermişin bu isteği, kendi gücünü aştığı için olumsuzlaması, filmin kadınlara, "kadınlıktan vazgeçme şansınız yok, ama kadınlık halinizi iyi kılmak tamamen sizin elinizdedir" gibi önemli bir mesaj vermeye çalıştığının belirtisi sayılabilir. İntihardan vazgeçen Meryem'in yepyeni bir enerjiyle yaşama yeniden sarılmasının anlamsal içeriği budur.

Dıge Çe Khabar (*Başka Ne Haber*,1991) Milani'nin üçüncü filmidir; ama vazgeçemediği Fereşteh karakterine feminist bir renk ve ruh verdiği ilk filmi sayılabilir. Kendi halinde, geleneklerine bağlı yoksul bir ailenin üniversiteli, girişken, hayalgücü yüksek kızı olan Fereşteh, bir yandan geleneklerle

uğraşır ve ailesini bu konuda etkilemeye çalışırken, bir yandan da okulda sessiz ve her şeyi kabullenen bir öğrenci olmadığı için önüne çıkarılan engellerle boğuşur. Üniversiteden alaycı ve dikbaşlı olduğu için geçici bir süre uzaklaştırılınca bir yayınevinin santralinde çalışmaya başlar. Mücadeleci, amaçladığına mutlaka erişmek gibi özellikleriyle rahat ilişkiler kurabilen, gülen, tartışan modern kadını da temsil eden Fereşteh'in bu filmdeki rolü de çok tartışılır. Bilgisayar öğrenimi gören kardeşi Abbas'la, ailesi ve iş arkadaşlarıyla, okul arkadaşları ve öğretmenleriyle zaman zaman çatışsa da, güzel, başarılı ilişkiler kurabilen Fereşteh'in 1990'lı yılların başına göre "çok fazla" bulunan bu kendi başına buyruk ve söz dinlemez hali, Milani'nin sistemin "ideal kadın"ının imgesini sarstığı ilk filmi olmuştur. Milani yine tutucu kesimlerin ağır eleştirileriyle karşı karşıya kalır; "yıkıcı Batı kültürünü şirin göstermek"le suçlanır.

Filmin yapım aşamasında maddi destek koşulu olarak ana karakterin erkek olması gibi tuhaf bir teklif ve baskıyla karşılaşan Milani, olanaklarını zorlayarak seçimini bağımsızlıktan yana kullanır ve filmi kendi bütçesiyle tamamlar. Fereşteh rolündeki kadın oyuncunun Ermeni asıllı (Mahaya Petrosyan) olması da ilginç bir ayrıntıdır. Müslüman olmayan kadınların Müslüman kadınlar için formüle edilmiş kurallara uyma zorunluluklarının olmayışı gibi nedenlerle dinsel azınlık statüsündeki kadınların olası itirazlar ve tartışmalardan uzak kalacakları düşünülmüştü. Ancak Hristiyan kadınlar için de durum pratikte farklı olmadı.

Ah Efsanesi kadar olmasa da, Milani'nin dördüncü filmi *Kakadoo*'da(1994) da fantastik ögeler buluruz. Kakadoo gezegeninde yaşayan bir uzaylının kaza sonucu yeryüzündeki bir cisme çarparak düşmesi sonucu o sırada rastlantısal bir biçimde tek başına orada olan sekiz yaşındaki Gülnaz'ın yardıma koşmasıyla başlayan tanışıklık ve bir uzaylıyla küçük bir kız çocuğu arasında gelişen dostluğu, fonuna kirletilmiş dünyanın çevre sorunlarını alarak anlatan bu film de ciddi tartışmalara yol açtı.

Milani, Gülnaz karakterini oynayan kız çocuğunu başörtüsüz gösterdiği için ağır eleştiriler aldı. Kızın hicaba uymak için henüz küçük olduğunu ileri sürse de sonuç değişmedi. Ayrıca Kur'an'a göre güzel bir yer olması gereken dünyanın filmde özellikle çirkin gösterildiği gibi suçlamalarla da karşılaştı. Film sansüre uğradı. Daha sonra, Milani'nin KİRB'ye sunduğu senaryolar neredeyse istisnasız geri çevrildi. Milani bu tutumu, Bakanlık bünyesindeki "çeşitli şuraların sinema bilincinden yoksunluğuna ve kadınlarla ilgili konulmuş kuralların tutarsızlığına" bağladı (Aktaş, 2005: 234).

Milani'nin Bakanlık yetkilileriyle kapışmasının ardından 'Sinemada Uyulması Gereken Kurallar ve Kullanılacak Yöntemler' başlıklı bir kitapçık bastırılarak tüm yönetmenlere dağıtıldı. Milani'nin buna tepkisi de sert oldu. Dönmez, bu tepkiyi şöyle aktarıyor:

> Bu düşünce tarzı, kadının bir şey söyleyebileceğini, aklı olabileceğini, yönetici ya da eğitimli bir insan olabileceğini kabul etmez. Genel olarak tasvir ettikleri kadın, dünyanın en yapayalnız, en pasif ve geride kalmış yaratığıdır; bu, kadının hiçbir değerinin olmadığı anlamına gelir... Kadın koşmamalıdır, yakın plan çekimi yapılmamalıdır, otururken ya da kalkarken eğilmemelidir. Asla makyaj yapmamalıdır... Kadının roleri de tanımlanmıştır: sadık eş, fedakar bakıcı ve şefkatli anne... Bunları (bu modeli) yalnızca kadınlar için tasarlıyorlar. Kadınlar, devamlı olarak ne yapıp ne yapmamaları gerektiği kendilerine bildirilmesi gereken tehlikeli yaratıklar olarak görülmektedir; Böylece, (uyarılmış) toplum güven altına alınmış oluyor (2006: 71).



1. 1. "İki Kadın"ın Hikayesi

Do Zan (*İki Kadın*, 1998), Milani'nin beşinci filmi olmasına rağmen içeriği itibarıyla sansür nedeniyle gösterimi yedi yıl engel-

lenmiş, seyirciye ulaştığında da en çok ses getiren iki filminden biri olmuştur. *İki Kadın*, gerek gösterim sırasında, gerekse sonrasında yıllarca tartışılmıştır. Milani, filmin sansür engelini aşabilmesi için bakanlık kapısını defalarca çalmış, kiminde kapıdan çevrilmiş, kiminde masadan kovulmuş, kimi zaman tehdit edilmiş; ama vazgeçmemiştir.

İran'daki sistemin tanımını yaptığı genel insan tipi sınırlandırılmış bir tiptir. Kendisini olması istenen tarzda gerçekleştirmesi beklenen tipin model olarak dayandığı en temel kurum ailedir. Ailenin asli unsurları olan anne, baba ve çocukların ayrı, ayrı modelleri vardır. İyi ve üstün olmak, bu modellere uygun olmakla mümkündür. Modellerde görülebilecek olası bir problemin, dahası probleme neden olan kadın ya da erkeğin olumsuzluğunun toplumda ciddi sorunlar yaratacağı varsayımıyla aile kurumuna, aile yaşamına dair düzenlemeler belli bir çerçeve temelinde sürekli yenilenmekte, aile bireylerine sürekli yararlanabilecekleri bir "kılavuz" eşlik etmektedir. Çizilen ideal modellerin, gerçeklikle uyuşmaması kılavuz hazırlayıcıları açısından çok önemli değildir. Yine de "ideal erkek" kadına oranla oldukça serbest bir konumdadır. Aileye dair kararların alıcısı ve yürütücüsü odur. Kadının bu kararlarda dilek ve temenniden başka hiç bir katkısı yoktur. Kendini evinde bile düşünceleriyle var etmesi neredeyse olanaksızdır. Dolayısıyla kadının aile içinde çizilen modele uygun genel durumu kelepçe takılmamış bir tür tutsaklıktır. Şer'i hukuk, bu durumun yasallığını yaratan zemindir.

Sistem kendi çizdiği aile modelinin dağılmasından, geçerliliğini yitirmesinden korkmaktadır. Aile kurumuna ilişkin olumsuzluklar nedeniyle sorumlu tutulan öncelikle kadınlar olmaktadır. Kadınlar aile dirliğini bozmaya en yatkın, en büyük adaylardır. Kadının denetimi ve zaptu rapt altına alınması olası pek çok sorunun daha doğmadan yok olması anlamına gelecektir. Bu yüzden kadının hicaba sokuluşu ve hicablı halinin devam ettirilişi can alıcı önemdedir. Bu halin kabul ettirilmesi, diğer denetimlerin ve koşulların önünü açacak ve uygulanmalarını kolaylaştıracaktır.

İslami Devrim'in oturması ve kök salmasıyla oldukça sert bir başlangıç yapan bu tarz, doğal olarak zaman içinde aynı sertlikte kalamadı. Örneğin, evlilik yaşı dokuzdan önce 13'e, sonra 18'e kadar çıkarıldı. Devrim'le birlikte iptal edilen boşanma hakkı, bazı sınırlamalarla yeniden tanındı. Aile hukukunda uzmanlaşmış mahkemeler kuruldu. İran kendine özgü bir modernleşme sürecine girdi. Fariba Adelkah'ın ilk basımı 1995'de Fransa'da yapılan kitabında bu dönüşümün nedenleri irdelenmektedir:

> Hızlı kentleşme (nüfusun %61'i şehirlerde yaşamaktadır. Okuma yazma oranının, genellikle kadınlarda (%74), artması; üniversiteye giden öğrencilerin sayısındaki patlama; 1990'lı yılların başına kadar yoğun nüfus artışına eşlik eden gençleşme; ardından doğum oranı kayda değer ölçülerde düşünce gerçekleşen "demografik dönüşüm" ve hem kayıt dışı ekonominin gelişmesi, hem de kuşkusuz ekonomik bunalım nedeniyle kadınların çalışma hayatına atılması (Adelkah, 2001: 14).

Kültürel alanın İslamileştirilmesinin doygunluğa eriştiği yıllar 1980'lerin sonudur. Yukarıda örneklenen değişimlerle *İki Kadın*'ın tam yedi yıl onay bekleyen senaryosunun başlangıç yılı (1991) örtüşmekte ve Milani, 90'lı yılları etkisi altına alacak bu değişimi, filmin senaryosunda öngörmekte ve kadına bu süreçte önemli bir misyon yüklemektedir

İki Kadın, yakınlıkları öğrenciliklerinden başlayan iki arkadaşın, Fereşteh ve Roya'nın hikayesidir. Öğrencilikleri bitmeden üniversiteler kapatılınca yolları ayrılır. Roya anlaşabileceğini düşündüğü bir adamla evlenir ve iş yaşamında da başarılı olur. Öğrenciliğinden beri bir elinde asit şisesi diğerinde bıçağıyla peşinde dolanan, delilik derecesindeki tutkusuyla kendisini hiç rahat bırakmayan mahalleli aşığı yüzünden şehri terkederek küçük kasabasına dönen Fereşteh ise, aile baskısıyla yaşça büyük biriyle evlenir. Başlangıçta anlayışlı görünen koca, üniversiteler açıldıktan sonra Fereşteh'e okuma izni vermez. Roya'yla ilişki kurmasına, "bu kadın senin aklını çeliyor" diyerek karşı çıkar. Karısına fiziksel şiddet

uygulamamakla birlikte, baskı ve yasakları giderek artar. Görünürde evine bağlı, kötü alışkanlıkları olmayan bu adamla Fereşteh'in geçinemiyor oluşu, kadının çevresindekiler tarafından eleştirilmesine neden olur. Boşanma isteğiyle hakim karşısına çıkması ise anlaşılmaz bir durumdur. Kocanın kocalık görevlerini yerine getirip getirmemesi ve fiziksel şiddet uygulayıp uygulamaması bir kriterdir. Bu kriterlere göre olumlu bir puan alan kocanın, karısını aşağılama gibi soyut bir suçlamayla karşı karşıya bırakılması yersizdir. Hakim, bu gerekçeyle boşanma talebi olamayacağını belirtir. G. Colin Dönmez, Milani'yle Montreal, Kalküta ve Tahran'da yaptığı söyleşilerde, onun "Fereşteh ve Roya aynı kadındır" dediğini belirtir ve filmi şöyle değerlendirir:

> Filmin simetrik yapısı, kendini ikili zıtlıklarda da gösterir; örneğin, ortalama bir yeteneğe sahip mutlu bir evlilik yapan kadın ile sosyo-ekonomik açıdan mağdur edilen güzel ve akıllı kadın; özgürlüğünü kazanma ile gelenekler; kurban ile fail ve kadın masumiyeti ile erkek şiddeti. (...) kurulu sistemin muhafazakar güçlerinin büyük bir potansiyele sahip bir kadını sistematik olarak parçalaması çok önemlidir. Fereşteh nihayet zincirlerinden kurtulduğunda, 'kendimi özgür, ama kanatları olmayan bir kuş gibi hissediyorum' der (Dönmez, 2006: 72).

Milani, Holly isimli bir yayın kuruluşuyla Amerika'da yaptığı bir röportajda, *İki Kadın*'a ilişkin şunları söyler:

> (...) Toplum kim olduğunuzu açıkça göstermenize izin vermiyor ve bu kadınlar açısından daha kötü bir durum. Birçok kadınımızın iki ya da üç boyutu var. Özellikle devrimden sonra bu alışılageldik bir hal aldı. Kadın ve erkek için evlerindeki hayat özel ve namahremdir, bu ilk boyutlarıdır. Ev dışındaki hayatlarında ise sosyal kurallara-düzenlemelere uyulmalıdır, bu da hayatlarının diğer boyutudur... Bizim kadınlarımızın ayrıca evlerinin içinde de iki yüzleri vardır; eşlerinin(veya), eşlerinin ailesinin sahip olmak istedikleri kadın ve içlerinde yaşattıkları kadın... *İki Kadın* bu nedenle insanoğlunun kimlik yoksunluğuna değinmektedir. Bence toplumdaki kadınların,

hatta erkeklerin %90'ı Fereşteh karakterine çok yakındır (Holly-Milani söyleşisi, 2001).[3]

Milani aynı söyleşide, *İki Kadın*'ın gerçek bir hikayeye dayandığını, gerçekten iyi tanıdığı bir kadının hikayesi olduğunu da belirtir. Kadının hikayesinin sinir bozucu ve şaşırtıcı halinden insanları düşündürebilecek, kitlelere seslenebilecek bir film yapabileceğini düşünür:

> *İki Kadın* aslında tüm kadınları temsil ediyor. Aralarındaki güçlü ilişkinin özelliğine rağmen bu iki kadının yaşadıkları ve ilişkileri başka yerlerde de yaşanıyor. Bu iki kadının da kimlikleri gözardı ediliyor, aile içinde ve toplumda farklı yüzlerini göstermeye mecbur ediliyorlar. Böylece konuşacakları ve paylaşacakları birçok ortak konu oluyor.(...) Bu filmde kadınlar ve erkekler tarafından fiziksel cezalandırma, işkence veya dayak göremezsiniz. Örneğin evin erkeği kötü bir insan değildir. Sarhoş olmaz, evine bağlıdır. Diğer kadınlarla ilgilenmez. İyi bir insanın tüm yüzeysel karakteristiklerine sahiptir. İyi bir babadır, evin masraflarını karşılar ve en önemlisi karısına aşıktır. (...) Kadın ve erkek mutluluğu bulamadığı zaman, kafada oluşan ilk düşünce, "kocası bu kadar iyiyken bu kadının problemi ne?" sorusudur. İşte bu benim üzerinde önemle durduğum noktadır; kişilik yoksunluğu., insan kimliğinin gözardı edilmesi (Holly-Milani söyleşisi).[4]

Milani ilk kez bu filminde istenen ve çizilen modelle çatışan, gerçeğe yakın kadın tipini Fereşteh karakteriyle öne çıkarır. Bu kadının bir kimliği vardır. Kocanın ve toplumun ondan modele uygun bir kadın gibi davranmak onu son derece rahatsız eder. Fereşteh'in kendi düşünceleri, hayalleri, umutları vardır. Zorla içine sokulmaya çalışıldığı elbise onu daraltmakta, boğmaktadır. Daha fazla susmasının, daha fazla katlanmasının anlamı yoktur. Milani'ye göre,

> Kadınlar bu konular hakkında hiç yüksek sesle konuşmuyorlardı. Bu filmi yaparak kadınlara, sessiz kaldıkları sürece problemlerinin asla çözülemiyeceği, hatta daha da büyüyece-

3 http://www.pbs.org/adventuredivas/iran/divas/milani.html

4 http://www.pbs.org/adventuredivas/iran/divas/milani.html

ğinin mesajını verdik. Konuş ve bunun bedelini öde! Ancak bu bedeli ödersen hayatını değiştirebilirsin (Holly-Milani söyleşisi).[5]

Milani'nin bu çağrısına özellikle kadınlar kulak verdi. Hatemi'nin cumhurbaşkanı olduğu dönemde çekilen *İki Kadın* reklamının yapılması yasak olmasına rağmen üç milyondan fazla seyirci çekmeyi başardı (Dönmez, 2006: 72).

İran sinemasında, devletten başlayıp kocada noktalanan değişik erk biçimlerinin kadına yönelik baskıcı tutumu, net bir biçimde ilk kez bu filmde işlendi. İyi eğitim almış, çalışma hayatında bir yer edindikleri için sosyal statüleri değişmiş kadınların kendilerine dayatılan eski tarzla barışık yaşamaları artık olanaksız gibidir. İran-Fars kültüründe kadınların genel olarak sessiz ve kabullenen varlıklar olduğunu düşünmek de son derece yanıltıcı olacaktır. Kadın geri planda olmasına rağmen genelde edilgen bir görünüm çizmez. İslam Devrimi'nden kaynaklanan uzun bir suskunluk döneminin ardından seslerini yükseltiyor olmaları da şaşırtıcı değildir.

Milani'nin *İki Kadın* ve *Saklı Yarı* filmleri, ortaya çıkmış bu etkiyi arttırdığı gibi henüz çıkmamış olanı da tetiklemiştir. Zaman zaman yetkililerin kadını hicaba uygun davranmaya davet eden sert açıklamalarının kadını tekrar eski kalıplara sokmaya yetmediği anlaşılmaktadır.



1. 2. "Solcu Kızların Masumiyeti" ya da Saklı Yarı

Çok sayıda kızın hapisten çıkar çıkmaz evlendiğini duymuştum, nedense evliliği politik eylemlere karşı panzehir olarak gören yöneticileri yatıştırmak veya anne- babalarına artık "iyi" kız olduklarını kanıtlamak veya yapacak başka bir şeyleri olmadığı için evlenmişlerdi (Nefisi, 2003: 272).

5 http://www.pbs.org/adventuredivas/iran/divas/milani.html

Tahmineh'nin başına en çok iş açan Fereşteh, *Nimeh ye Penhan* (*Saklı Yarı*, 2000) filmindeki Fereşteh'tir. Fereşteh, İslam Devrimi döneminde solcu bir kızdır, kadınlardan oluşan bir örgüt hücresinde faaliyet göstermektedir. Devrim dalgası ortalığı kaplayıp üniversiteleri de etkisi altına aldığı zaman Feresteh'in pek çok arkadaşı tutuklanır, bir kısmı da öldürülür. O büyük kargaşadan, daha önce öğrenci yüreğinde gizliden gizliye büyüttüğü, derin bir aşkla bağlandığı ünlü şair, dergi editörü Ruzbeh'in yardımıyla yakalanmadan kurtulur. Ruzbeh de ona ilgi duymaya başlar. Ancak Ruzbeh'e daha da yakınlaştığı bu süreçte, onun evli ve çocuklu olduğunu öğrenir. Ruzbeh'in karısı, Fereşteh'e, şairin kendisiyle evlenmeden önceki sevgilisinin fotoğrafını gösterir. Mahmunir, 1950'lerde Komünist Partisi'nin önemli militanlarından biriyken Savak tarafından katledilmiştir. Mahmunir Fereşteh'e çok benzemektedir. Ruzbeh'in ilgisinin nedeni budur. Karısına göre, Mahmunir'e tekrar kavuştuğunu sanmaktadır. Ruzbeh'in evliliğini ciddi engel sayan Fereşteh, aşkını yüreğine gömer. Ruzbeh'ten ayrılır. Devrim dalgası da yavaş yavaş durulmaya yüz tutmaktadır. Azer Nefisi'nin dediği gibi, "Yapacak başka bir şeyi kalmamıştır." Güvenli bir limana sığınmak ve başka bir şehirde yaşayan çok yoksul ve hasta annesine yardımcı olabilmek için varlıklı biriyle iyi bir evlilik yapmaktan başka bir yolu yoktur. Geçmişini saklayarak Khusroh ile evlenir. Khusroh üst düzey bir yargıçtır. Yurtdışında eğitim almış, anlayışlı biridir. Kısa zamanda çoluk çocuğa karışır. "İyi bir eş"tir, "fedakar bir anne"dir. Evliliğinde, sistemin idealize ettiği, kendisiyle de pek çelişmeyen, kadın tipini temsil eder. Kocası tekrar üniversiteye dönme izini verecek kadar anlayışlı bir adamdır. O'na aşık değildir; ama sığınmakla da yanlış yapmadığını düşünmektedir. Yeni Fereşteh, geçmişini kapkalın bir örtüyle örttüğü Fereşteh'le ilişkisini dondurmaz. Eski Fereşteh, içinde bütün ağırlığıyla yaşamaktadır. Aşkı, öldürülen ve hala tutuklu olan arkadaşları, değiştirmek için can attığı o koskoca dünya ve ne kadar örterse örtsün çağıltısı

dinmeyen bir ırmak gibi akıp duran geçmişe dair her şey... Fereşteh'in saklı yarısı...

Kocadan gizlenen bu yarı, devletten de gizlenir aslında. Filmin başlangıcında "iyi eş, fedakar anne" klişesinin "anlayışlı ve sevecen baba" figürünce tamamlandığını görürüz. İki çocuklu, herkesin mutlu göründüğü, eviyle, çocuklarıyla ve kocasıyla ilgilenmede bir eksiği olmayan örnek bir kadının çekip çevirdiği, ideal bir aile... Bu görüntü, Fereşteh'in bir tesadüfle, politik bir mahkum olarak 10 yıldır cezaevinde olan Ferhunde'nin yeniden yargılanma talebi üzerine, onu dinlemekle kocasının görevlendirilmiş olduğunu öğrenmesiyle sarsılır. Saklamaya çalıştığı yarı içinden taşacak gibidir, eski Fereşteh'i durduramaz. Oturur, büyük bir hızla geçmişini bir deftere yazar. Artık bu taşıyamayacağı bir ağırlıktır. Ruzbeh'e duyduğu dinmeyen aşk da büyük bir etkendir. Son sözünde ayrılıp gitmeye hazır olduğunu belirtir ve defteri Ferhunde'yi dinlemek için Şiraz'a giden kocasının bavuluna yerleştirir. Büyük bir şaşkınlık ve merakla otel odasında defteri okuyan Khusroh dinlemeye gittiği Ferhunde'nin Fereşteh'ten farkı olmadığını anlar. Biri dışarıda, kendi karısıdır, diğeri yıllardır zindandadır. Yargıç Khusroh, sarsılmasına rağmen saklı gerçeği öğrenmenin kendisini de rahatlattığını fark ederek Ferhunde'yi dinlemeye gider.

Milani'nin bu filmi, İslam Devrimi öncesi ve sonrası da dahil, İran'ın son 25 yılına bakarak adeta tarihsel bir özet sunmaktadır. Film geri dönüşlerle, yalnızca şah dönemine değil, Mahmunir-Ruzbeh aşkının filizlendiği 1950'li yıllara da pencere açmış ve o dönem İran gençliğini etkileyen anti-emperyalist hareketle birlikte, Musaddık taraftarlarının da İran monarşisinin hışmına uğradığını yansıtmış, bu yönüyle neredeyse İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze uzanan bütün bir İran tarihine değinen bir anlatı ortaya çıkarmıştır.

Özellikle tabu sayılan 1979–1983 arası döneme bakmaya çalışması, muhaliflerin acılarını yansıtması bir yana, masum-mazbut görünümlü bir kadının bir zamanlar İslam karşıtı ateşli bir militan olabileceği savıyla çok tartışılmış ve bu du-

rum Milani'yi idama mahkum edildikten sonra asılma noktasına kadar götürmüştür. Devrim'den 25 yıl sonra, İslam Cumhuriyeti yetkililerini ve tutucu grupları ayaklandıran bu filmde, onların rahatça okudukları bir karşı manifesto gizlidir: Büyük yanlışlar ve ağır hak ihlalleri yaptınız. Bunu artık görmeniz ve değişmeniz gerekiyor!

Kendi korkusunu kadınlar üzerinden ifade etmeye ve kadınlara fatura çıkarmaya alışmış bir sistemin böylesi bir karşı çıkışı bağışlaması düşünülemezdi. Dolayısıyla Milani rejimin gözünde, "sanat"ı kötüye kullanmış ve din düşmanlarını desteklemiş, İslam Devrimi karşıtlarını yüceltmiş ve Allah'a karşı olanları olumlamıştı. Bütün bunları yapanın "şeytanla işbirliği" içinde olmaması düşünülemezdi. Bu yüzden dört ayrı suçtan dört kez idam kararı verilmiş; ama sonuçta, verilen idam cezası, gerek ülke içinden gerekse ülke dışından yapılan güçlü itirazlar yüzünden yerine getirilememiş ve Milani serbest bırakılmıştı.

Milani, kendisiyle yaptığımız söyleşide, İran sinemasındaki en büyük sansürcünün aslında kendileri olduğunu belirttikten sonra, kendisinin de *Saklı Yarı* filminde yer yer bu yöntemi uyguladığını belirtmişti:

> Doğal bir kız, Fereşteh gibi mesela, üniversitedeki arkadaşına bir erkeği gösterip de ne kadar yakışıklı olduğunu söyleyebilmelidir. Doğal olanı bu. Aşık olması gerek, makyaj yapmalı.. Bu filmde oto sansür yaptım, bahsettiğim doğallığı göstermedim. Filmi seyreden tutucu insanların Fereşteh'in görüntüsüne takılıp, kalkıp gitmelerini istemedim. Fereşteh karakterini seyircinin hoşuna gidecek şekilde çizdim. Devrim sonrasında bütün solcu kızların kötü ve fesat olduklarına dair bir kanı egemen kılınmıştı. Komünist oldukları için her kötülüğü yapabilir, herkesle yatabilirdi bu kızlar. Bu yanlış düşünceyi değiştirmek ve onları etkilemek için bizim solcu kızı, Fereşteh'i masum, suçsuz, saf gösterdim. Sol görüşlü kız, evli olduğunu öğrenince Cavit'i (Ruzbeh) bırakıp gitti. Film çok büyük bir ilgi gördü ve masum solcu Fereşteh genelde oluşmuş bu yanlış düşünceyi kırdı (Milani ile kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

Milani'ye göre karakteri sevdirmek birinci etaptı. Karakter sevdirildikten sonra, asıl mesajını onun üzerinden anlatmak çok daha kolay olacaktı. Bunun için seçilen kadın tiplerinin fazla açık ve aşırı makyajlı olup olmaması da çok önemli değildi. Önemli olan tartışılan konuydu. Milani, sansürün filmleriyle ilgili tavrını şöyle açıklıyor:

> Bu yüzden bizim sansürcüler, her ne kadar benim filmlerimle uğraşmaktan bir türlü vazgeçmeseler de, filmlerimin aslında temiz filmler olduğunu da söylüyorlar. Ama onların filmin içeriğiyle ilgili sorunları var. Filmlerimdeki kadın giyimiyle ilgili bir sıkıntıları yok. Zaten benim asıl derdim de anlatmak ve tartışmak istediğim konu (Milani'yle kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

Saklı Yarı'nın 1979–1983 arasındaki olağanüstü baskı yıllarını, filmin çoğu sahnelerinde hissedilir bir gerilime dönüştüren tarzı, ister istemez benzer süreçleri yaşayan ülkelerin insanlarının bu filmle paralellikler kurmasına yol açmıştır. Başörtüler olmasa, film, Türkiye'deki 12 Eylül'ü, öncesini ve sonrasını anlatır gibidir. Milani de katıldığı festivallerde böylesi problemler yaşamış ülke insanlarının filmine çok ilgi gösterdiğini anlatır. Örneğin İspanya'da seyircinin Franco dönemiyle paralellikler kurduğunu, yaşananların evrensel boyutlarını şaşırarak kavramış olduğunu da ekler.

Filmin Devrim sırası ve sonrasında Tahran Üniversitesi'nde geçen sahnelerinde sol örgütün kadınlardan oluşan hücre üyeleri kadar, sık sık karşılaştıkları İslamcı örgütün militanlarını da tanırız. İslamcı örgütün oldukça ateşli bir kadın önderi vardır. Zehra isimli bu saldırgan karakterde, kadının, kendini köleleştiren şer'i tarza nasıl kolayca yöneldiğinin ibret verici temsilini görürüz. Zehra din kurallarını zorla uygulayan ekibin başındadır. Zahra, Devrim sonrasında kurulan "ahlak zabıtaları"nı andıran yapılanmadaki kadınlardan farklıdır; o bir yöneticidir, aktiftir ve acımasız biridir; tüm yeteneklerini, ironik bir biçimde kadını köleleştirici pratikte kullanır. Milani, bu durumu şöyle açıklıyor:

Zehra'nın bir benzeriyle hapiste karşılaştım. Zindanda ilk gecemdi. Bir kadın geldi, elimi öpmeye başladı. "Ne yapıyorsun?", dedim. "Allah beni cezalandırmış olmalı ki senin gardiyanın oldum. Ben *İki Kadın*'ı en az 10 kere izledim. Senin düşüncene bayılıyorum, sana hayranım; ama şimdi de seni gözetliyorum." dedi. Üç gün sonra anladım ki Zehra hakimlerin verdiği kararları uygulamayı bir iş olarak görmektedir. Gerçekten de işi budur! İnsanları dövdüğü, gözetlediği için para almaktadır. Evinde muhtemelen iyi bir annedir. Benim filmlerimdeki kadınlarla da kendini özdeşleştiriyor. Ne ironi!.. Bu deneyim, insanın ne kadar karmaşık bir yapısı olduğunu öğretti bana. Beni yargılayan, ölüme mahkum eden yargıçlara bile acıdım, üzüldüm bu yüzden. Bu kararı vermelerine rağmen içten içe bir çatışma, bir rahatsızlık yaşadıklarını, baskı altında olduklarını hissettim (Milani'yle kişisel söyleşi, 24 Eylül 2004).

Bütün bu özellikleriyle *Saklı Yarı*'nın Devrim sonrası "ilk politik film" payesini boşuna almadığı sonucuna varabiliriz. Milani, kamerasını Fereşteh'e, Fereşteh'in bakışından Devrim sürecindeki kendi kuşağına ve bu kuşağın yaşadığı ağır sarsıntılara çevirmiş, yaşanan gerçekliği olabildiğince yalın bir dille perdeye aktarmıştı. Kendisine filmin konusu hakkında sorulan bir soruya cevabı şöyledir:

Bu birkaç dakikada açıklanabilecek bir şey değil, anlatması çok zor. Fakat bazı insanlar için kısaltılmış bir versiyon sayılabilir. Bu "bazı insanlar"a en güzel örnek benim. Devrim sırasında 18 yaşındaydım ve sokaklarda ölenler benim kuşağımdandı. Devrim'den hemen sonra patlak veren kültürel devrim sırasında üniversiteler dört yıl kapatıldı. Benim kuşağıma ne oldu? Benim gibi olanlardan bazıları sessiz kalmayı yeğledi. Bir kısmı savaşta ya da hapiste öldü. Bazıları da mülteci oldular. İşte benim kuşağımın başına gelenler. *Saklı Yarı*, konuşmasına asla izin verilmeyen ve ne zaman konuşmaya

kalksa sansürlenen bir toplumun sessiz yarısını temsil ediyor (Holly-Milani söyleşisi).[6]

I. 3. Fereşteh'in Yeni Hikayeleri

Fereşteh, filmlerdeki yolculuğuna devam eder. Onu bu kez *Vakonesh Panjom*'da (*Beşinci Tepki*, 2003), kocasını zamansız yitiren, mirastan mahrum olmakla kalmayıp çocukları da elinden alınmak istenen mücadeleci anne olarak görürüz. "*Beşinci Tepki, İki Kadın*'ın bittiği yerde başlar. Bu film onun devamıdır" der Milani (Milani'yle söyleşi, 24 Eylül 2004). Milani'nin, *Saklı Yarı, İki Kadın* ve *Beşinci Tepki* filmleriyle üçlemesini tamamladığına ilişkin genel bir saptama vardır. Bu gruptan ayırmak zor olsa da, *Saklı Yarı* diğerlerinden ayrılan özellikleriyle bir devam filmi değil, kendine özgü bir duruşu olan politik bir filmdir, diyebiliriz. Üçleme olarak yalnızca kadın sorunlarını işleyen, kadının tepkisini ortaya koyduğu üç filmi, *İki Kadın*, *Beşinci Tepki* ve *İstenmeyen Kadın*'ı bir arada gruplandırmak daha doğru olacaktır. Milani'nin söylediklerini, *Beşinci Tepki*'nin bittiği yerde *İstenmeyen Kadın* başlar, biçiminde uzatmamız bu yüzden yanlış olmaz.

Kadınlardan oluşan bir arkadaş grubunun sohbet ve dertleşme oturumuyla başlayan film, her kadının görünen yüzünün ardında ciddi sorunlarla boğuştuğunun anlaşılmasıyla farklı bir seyiralır. Mutluluk hepsinden uzaktır; ama Fereşteh'in sorunu, üzerine konuştukları en ağır, en yakıcı olanıdır. Öğretmen olan Fereşteh kocasını kısa zaman önce kaybetmiştir. Çocuklarının elinden alınacağını, kendisine ve-

6 http://www.pbs.org/adventuredivas/iran/divas/milani.html; *Saklı Yarı*, 2002 yılında Ankara'da 5. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nde de gösterildi. Bu filmden ötürü başına gelen onca şeyden sonra da, Milani'nin kararlılığı ve inatçılığını değiştirmediğini şu sözleri belgelemektedir: "Devrimin üzerinden 23 yıl geçti. Ve bu süreçte neyi, nasıl yapmamız gerektiğini bize yavaşça öğrettiler. Oto sansürü içselleştirdik Şimdi konuşmalı ve nefretimizi dağıtmalıyız. Ölen insanlarımızı mezarlarına koymalı ve geleceklerini kaybettikleri için onlardan özür dilemeliyiz. Maalesef, toplumun küçük bir kesimi bu fikrime katılıyor. Ama bu yalnızca bir başlangıç, biliyorum ki bu küçük adımın devamı gelecektir" (*Uçan Süpürge 5. Kadın Filmleri Festival Kataloğu*, 2002: 106).

rilmeyeceğini düşünerek ürkmekte, nasıl bir yola başvuracağına karar vermeye çalışmaktadır. Fereşteh'in çocuklarını kaptırmama kararlılığına destek olmak ve Fereşteh ile dayanışmak grubun öncelikli gündemi olur.

Ticaret ve büyük çaplı nakliyeyle uğraşan kayınbaba, ölen oğlunun ardından geliniyle hiçbir bağı kalmadığını düşünmektedir. Çocuklarına bir öğretmen maaşıyla bakacak durumda olmadığı için de Fereşteh'e, torunlarını kendisine bırakıp evden ayrılması gerektiğini söylemiştir. Çünkü artık kendisi ve diğer oğlu, Fereşteh'e göre namahrem olmuşlardır. Bu durumda Fereşteh için "durumu kurtarıcı" bir diğer seçenek, daha doğrusu zorunluluk, kayınbiraderiyle evlenmektir. Kayınbabanın asıl istediği, geliniyle sağ kalan oğlunun evlenmesidir. Böylece çocuklar annelerinden ayrılmamış olacak, evdeki "namahrem"lik durum da çözümlenecektir.

Fereşteh'in cevabı doğal olarak olumsuzdur (Çünkü, Milani'nin filmlerinde tersi bir ihtimal olamaz). Evi terk etmesi gerektiği kendisine sertçe söylendikten sonra, arkadaşlarının da yardımıyla çocuklarını kaçırır. Gerilim dozu çok yükselmese de tipik kaçma-kovalamaca sahnelerinden sonra kayınbaba duruma el koyar. Fereşteh gözaltına alınır.

Fereşteh'in arkadaşları ve kendi oğlunun tavrı, kayınbabanın tutumunu sorgulamasına ve giderek yumuşamasına yol açar. Oğul, "Ölen ben olsaydım benim karıma da bunu mu yapacaktın baba?" diye sorar. Daha önce "Kanun benim!" diyerek gücünü abartan baba, çepeçevre kuşatıldığını hissetmiştir artık. Geleneksel kültürden ve İslami Şer'den aldığı güç tükenmeye başlamıştır. Sonuçta geri adım atar. Gelininin gözaltı işlemlerinin sona erdirilmesi için girişimlerde bulunurken Fereşteh'in hücresine girer ve "Tamam, çocuklarınla birlikte yanımızda kalabilirsin; ama bir şartla!" der. Şartı simgeleyen parmağın gölgesi Fereşteh'in donmuş yüzüne yansır.[7]

---

7 Milani, Uçan Süpürge 9. Kadın Filmleri Festivalinde, benim de dahil olduğum film sonrası söyleşide, bu şartın ne olduğuna ilişkin bir soruyu,

Fereşteh'in değişik filmlerdeki kadın sorunlarını anlatan gezintisi *Zan-e Ziyade* (*İstenmeyen Kadın*, 2005) filmine yansımaz. Bu filmde, Fereşteh'i Sima temsil eder. Genel olarak bilinenlerin aksine, İran'da "kadın izni"ne bağlı durumlar da vardır. Devrim'in o hızlı dalgası dinip de yavaş, yavaş durulduktan sonra kadını hiçe sayan uygulamalar ve yasalarda, zaman içinde ortaya çıkan yumuşama sonucu bazı düzeltmeler yapılmıştır. Erkeğin eve ikinci bir eş getirmesi birinci eşin iznine, daha doğrusu rızasına bağlanmıştır. Fikrinin hiç sorulmadığı dönemlere göre bu durum önemli bir adım sayılmaktadır. Ancak pratikte bu "hak"kın herhangi bir işlevi olmayacağı da ortadadır. Genç ve güzel Saba'yı yeni eş olarak edinmek isteyen Ahmed'in neye niyetlendiği de belli değildir. Saba'nın cazibesinden vazgeçememekte, öğretmen eşi Sima'nın varlığıyla da kendini bir tür güvencede hissetmektedir. Sonuçta, bir kontrol noktasında yanındaki kadının (Saba) kimliğini kanıtlayamayan Ahmed'in yardımına eşi Sima yetişir. Kadının yeğeni olduğunu söyleyerek durumun ahlak zabıtalarınca ele alınmasına, kocasının başının belaya girmesine engel olur. Kadının kocasının sevgilisi olduğunu hissetmesine rağmen, yine de kocasının kendisine söylediği yalanın gerçek olmasını dilemektedir. Çünkü ondan başkasını sevmemiştir. Eski bir arabayla birlikte yaptıkları yolculuğun, yolların erozyon sonucu kapanmasıyla noktalanması üzerine Sima kocasının aynı yalanı Saba'ya da söylediğini farkeder. Aldatılmışlığın yarattığı öfkeyle kızını da almaksızın arabaya biner. O sıralarda gündemin ilk sıralarına oturmuş bir cinayet haberinin kahramanıyla karşılaşır. Her yerde aranan bu katilin öğretmen kimliğinin sürekli vurgulanması da ilginçtir. Sima, önce korkar; ama sonra cinayet işlemeye mecbur bırakıldığına inandığı öğretmen dostunu, polis noktalarından güvenli bir yere soğukkanlılıkla geçirmeyi başarır. Karısını aşığıyla aynı yatakta gördüğü için her ikisini de vurduğunu; ama pişman olduğunu söyleyen öğretmenle yakınlaşması sonucunda onun

---

"erkeklerin hep bir şartı vardır" diye yanıtlar (7 Mayıs 2006, Kavaklıdere Sineması, Ankara)

başından geçenlerle kendi deneyimi arasında kurduğu paralelliklerle bir tür duygusal deşarj yaşayan Sima, kocasına, isterse bir sürü erkekle beraber olabileceğinin dolaylı mesajlarını keyifle verme fırsatı da bulur. Öğretmenle Ahmed'in çatışması sonunda zaten kendini öldürmek isteyen öğretmen hayatını kaybeder. Sima çocuğunu alıp Ahmed'i orada bırakırken Saba'yı da çağırır. İki kadın peşlerinden bağıran Ahmed'e aldırmaksızın yollarına devam ederler. Milani kadınlık duygusunun en zayıf, en kırılgan halkasına seslenir gibidir: "Erkekler yüzünden birbirinizi suçlamadan önce, biraz düşünün."

Milani'nin bu filmi de tartışma konusu olmuştur. Film, yönetmenin, inandırıcı yanı zayıf bulunan bir öyküyle yol aldığı, gerilim yaratıcı unsurların zorlama olduğu, Sima ve Saba'nın birbirlerini destekleyen tutumlarının da gerçeklikle uyuşmadığı gibi nedenlerle eleştirilmiştir (bkz, Yaren, *Uçan Süpürge 9. Kadın Filmleri Festival Kataloğu*, 2006: 51).

Milani'nin, İran'daki film yetkililerine belki de ilk defa "Oh!" dedirten bir film sayılabilecek olan son filmi *Atashbas* (*Ateşkes*, 2006) ise, karı-koca ilişkilerini tatlı bir dille hicveden, birbirini seven, kendilerine ait uğraşları, işleri, zevkleri olan iki insanın çakışan ve çatışan yanlarını eğlendirici tarzda ele alan ve bu yumuşak tarzıyla izleyicinin ilgisini toplamayı da başaran bir filmdir.

Milani bu filminde, önceki filmlerin sert mesajları yerine, karı koca ilişkilerindeki olası yanlışların; empati kuramama, birbirine yardımcı olamama gibi sorunlu durumların çözülebilir olduğunu, istemenin ve yapıcı olmanın bu durumda anahtar işlevi gördüğünü anlatır. Böylece tutucu kesimin, her şeyi didikleyen geçimsiz kadın imajını da zedeler.

Ayrıca yine bu filmde, kadın karakterin, başlarındaki yarım örtü dışında, İslami film kriterlerini neredeyse yok sayan bir temsille sunulması; kadının kendisini yansıtan hemen her karede çok rahat görünmesi, kahkahalarla gülmesi, kocasının arkadaşları ve başka "namahrem"lere karşı da rahatlığını

bozmayışı; İranlı modern kadının gerçek temsiline yaklaşıldığının göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Ateşkes'le birlikte, Milani filmlerini bitirmiş oluyoruz. Film konularını doğrudan araştırarak senaryolarını yazmakla işe başlayan Milani, filmlerini yönetmekle de kalmayıp çoğu zaman kocasıyla birlikte yapımcısı da olmuştur. İran'da genel olarak "yönetmen sineması"ndan sözedebiliriz. Star olmuş oyuncular ancak yönetmenleriyle birlikte bir anlam ifade etmektedir. "Yönetmen sineması" açısından Milani'nin bir eksiği yoktur. Filmlerinin her aşamasında, hatta sansür kurullarıyla, mahkemelerle tartışırken kendi imzasını kullanmıştır. Milani, "ne"yi, "niçin" anlattığına daha çok önem vermektedir. Onun için "nasıl" anlattığı ikinci plandadır. Bunun da kendine özgü açıklamaları vardır. Tartışılmasını istediği konu daha önemlidir. Kadın duruşu ve bakışıyla dikkat çekilmesini istediği neyse, ona göre bir öykü, ona göre bir kurgu, ona göre bir çalışma şekillendirmektedir. Milani, filmleriyle İran toplumu açısından bunca önemli sorunu tartıştırmayı başarmış, olumlu-olumsuz tepkilerle tüm toplumu, özellikle de yönetimi ayağa kaldırmış bir kadın yönetmendir. İran sinemasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Milani'yle birlikte İran sinemasının en başarılı kadın yönetmenlerinden biri de Rahşan Bani Etemad'dır.



2. Rahşan Bani Etemad

1954 doğumlu, yapımcı Cihangir Kovsari ile evli olan Etemad'ın kızı Baran Kovsari de sinema oyuncusudur. Etemad, Devrim öncesinden sinema setleriyle tanışıktır. Yönetmen yardımcılığı payesini o zamandan alır. Asıl işi televizyon belgeselciliğidir. Devrim sonrasında televizyon ve sinema sektöründe çalışan pek çok kadın gibi işsiz kalır. Devrim ateşinin yavaş yavaş küllenmeye yüz tuttuğu yıl, ilk bağımsız belge-

selini çeker. *Farhang-e Masrafi* (*Tüketim Toplumu*, 1984), tüketim alışkanlıklarının değişiminin toplumu nasıl etkilediği üzerinde durur.

Etemad'ın belgeseller dizisi, toplumu kemiren ağır sorunların sırasıyla gündeme taşınmasını amaçlar gibidir. *Estlegal-e 'Mohajerin Rustay'i dar Sahr* (*Şehre Göç Eden Köylülerin Yaptıkları İşler*, 1985), tarımsal kesimdeki hızlı üretim ve insan kaybının şehirlerde yoğun göçlere yolaçması ve nitelikli iş olanağının giderek yok olmasını işler. *Tadbirhaye Eghtesad-e Jang* (*Savaşın Ekonomik Planlaması*, 1986), yine yoksulluğun ve çaresizliğin İran-Irak savaşı fonuyla belgelendiği bir başka çalışmadır. *Tamarkuz*, (*Merkezileşme*, 1987) ise, yönetim aygıtındaki merkezileşme ve bürokratikleşme üzerinde durur.

Rahşan Bani Etemad kamerasını yoksullara, çaresizlere, onların içinde bulunduğu duruma çevirirken tereddüt göstermez. Belgesellerinde görülen dolaysız tavrı onun uzun filmlerinde de aynen devam eder. Milani'nin tersine doğrudan mesaj verme yolunu seçmez. Sansür kurullarının engelleriyle, tadını çıkarırcasına oynar. Filmini izleyen bir denetimci, Rahşan Bani'nin kağıt üzerinde hiçbir kural ihlali etmediğine kanaat getirebilir. Ama yönetmenin engellerle dansı o kadar başarılıdır ki, film bittiğinde uyduğu bir kural da neredeyse pek gösterilemez.

Banoo-e Ordibehesht (*Mayıs Kadını*, 1998) adlı filminde, Füruğ karakterini canlandıran kadın oyuncunun duvardaki siyah beyaz portresi, ışığın başarılı kullanımıyla yukarıda belirtilen durum açısından örnek oluşturur. Işık yalnızca kadının yüzüne yansır. Alnını saran saçları, gözleri, burnu, dudakları, çenesi ve ışığın gölgelediği yanaklarıyla fotoğraftan çarpıcı bir güzellik yansır. Ancak kimse kadının başörtülü olup olmadığını anlayamaz. Saçlarından başlayan siyahlık çenesinin altından tüm boynuna yayılır ve çerçeveyi tamamlar. Bu çepeçevre siyahlıkta siyah bir başörtüsü gizli midir, anlaşılmaz. Colin Dönmez, aynı foto portreyi bir başka şekilde ele alır. Fotoğrafta yüzün yarısının gölgede kalmasını anlamlı bulur. İki yüzü olan modern kadının, görünen aydınlık ve görünmeyen karanlık yüzünün bu biçimde temsil edildiğini anlatır:

Kendisiyle yaptığımız görüşmede Beni Etemad, bana görünmeyen tarafın bir kişiye duyulan aşkla sınırlı olmadığını, bu tarafın Füruğ'un konuşamadığı her şeyi kapsadığını söylemişti. Karanlıkta yüzünün yarısı görünen kadın imgesi, aynı zamanda İran sinemasında kadının İslami Cumhuriyet'in bir çerçeve içine koymaya karar verdiği, duygularla cinselliği reddeden, kadını umumi ve özel hayatta iki farklı karaktere sahip olmaya zorlayan kadın imgesini de kapsayabilir (Dönmez, 2006: 69).

Etemad, filmlerinde yoksul kadınların başını çektiği sıradan insan öykülerini, kendine özgü sıradışı bir uslüpla anlatır. Anlatısında onun derin kültürel donanımının, üstün sinema bilgisi ve bilincinin, zengin pratiğinin izlerini yakalamak mümkündür. Abbas Kiyarustemi, Muhsin Mahmalbaf İran sinemasında nasıl kendilerine özgü bir tarz oluşturmuşlarsa, Rahşan Bani Etemad'ın filmleri de kadın karakterleri aracılığıyla, diğerlerinden ayrı usta işi bir sinemadan söz ettirir.

Etemad sineması kuşkusuz feminist bir sinemadır. Ama yönetmen kendini feminist olarak tanımlamaz. Başarılı bir kadın yönetmen olarak, tercihini kadınlardan, ama özellikle yoksul kadınlardan yana kullanır. Metaforik anlatı, İran gerçeğinden yansıyan zorunlu bir tarz olduğu için pek çok yönetmen gibi Etemad'ın da yaygın olarak kullandığı bir tarzdır. Onun filmlerinde, yüzeye yansıyan görüntünün ardında değişik anlam katmanları bulmak da olağan bir durumdur. Bu yüzden Etemad filmlerinin birbirinden farklı okumalarının çokluğu şaşırtıcı bir durum değildir.

Rahşan Bani'nin ilk uzun film denemesi *Kharej az Mlahdudeh* (*Sınırların Ötesi*, 1987) şehir bürokrasisini hicveden bir filmdir. Bu filmde ana kadın karakterin evden hiç çıkmaması, hatta bakkal alışverişini bile kocasına yaptırması dikkat çeker. Onu *Zarde Qanari* (*Kanarya Sarısı*, 1988) ve *Pul-e Khareji* (*Yabancı Para*, 1989) izler. Her üç filminde de mizah başat ögedir. Fakat bu, kara mizaha yakın bir üslupla sergilenir.

Uzun kurmaca filmler yapmayı sürdürürken belgesellere ara vermez. Özellikle, *Narges* (*Nergis*, 1991), çok beğenilen ve

çok tartışılan, Etemad'ın en çok ilgi gören filmlerinden biri olmuştur. Fecr Film Festivali de dahil pek çok yerde ödüller almış olan bu filmi *Rusariye Abi* (*Mavi Yazma*, 1994) izler. *Mavi Yazma* ilk bakışta bir klişe gibi görülen yaşlı adam-genç kız ilişkisine toplumun bakışını tartışır, tabularla dolu kültürel dokuyu deşeler. Ancak Rahşan Bani Etemad'ı tam olarak tatmin eden filmi *Banoo-e Ordibehesht* (*Mayıs Kadını*, 1998) olmuştur. Bu filmden önce "görmek istediği ama gerçek olmayan karakterler yarattığını" bizzat kendisi söylemiştir (Dönmez, 2006: 63).

Mavi Yazma ve *Mayıs Kadını* filmlerinin altı-yedi yıllık zamana yayılan yapım sürecinde belgesellerini de ihmal etmez.. Fatemiye Mahallesi hakkında bir belgesel üçlemesi yapar, hızlı şehirleşmenin yıkıcı sonuçlarını ve şehir yoksulluğunun sersemletici durumunu örneklerle açıklar (Dabaşi: 230). Bunlar, *Gozaresh-e 71* (*1992 Raporu*, 1992) *Baharta Bahar* (*Bahardan Bahara*, 1993) ve *İn Film hara bek Ki Neshun Midin?* (*Bu Filmleri Kime Gösteriyorsunuz Bakalım?*, 1993) adlı belgesellerdir.

Bu üçlüden sonra, İran sinemasının emektar kadın oyuncusu İran Daftari'yi[8] anlatan *Akharin Didar ba İran Daftari* (*İran Defteri'ye Son Ziyaret*, 1995) ve Tahran'da, İslami Devrim'in merkezinde, yeni gençliğin uyuşturucuyla ilişkisini konu edinen *Zire-e Pust-e Shahr* (*Şehrin Derisinin Altında*, 1996) isimli belgeselleri yapar. Etemad, daha sonra benzer bir içerik ve aynı isimle, 2000 yılında bir uzun film daha çeker. *Ruz-e Gar-e Ma* (*Bizim Zamanlarımız*, 2002), en son belgeselidir.

---

8 Daftari, İran Sinemasının yükünü omuzlamış; ama karşılığını alamamış kadın oyuncularından biridir. Hollywood filmi *İnvincible Six* (Yenilmez Altılı, 1968) ve Kimyai'nin Gheysar (1969) filmlerindeki yaşlı kadın rolleriyle tanınmıştır. R. Bani Etemad onun ölümünden kısa bir süre önce bu belgeseli bitirmiş ve ona adamıştır. Sheila Whitaker, R. Bani Etemad'ı konu alan makalesinde, Etemad'ın bu belgeselde, anne olmayanların neden anne rolü oynamadıklarını sorguladığını belirtir ve onun eski belgesellerinde, sonraki uzun filmlerinin izleri olduğunu da sözlerine ekler (Issa-Whitaker, 1999: 70).

"Klişeleri kıran yönetmen" (Aktaş, 2005: 238) olarak da adlandırılan Etemad, sistemin çizdiği tipler ve belirlediği sınırları ustaca alaşağı eder. Bütün bunları yaparken sloganı yaklaşımlardan da uzak durur. Seçtiği karakterlerin doğal hallerinin yansıdığı farklı anlatı biçimlerinden yönetmenin açığa vurulmamış niyeti sezilebilir.

Sıradan insanların yoksulluk, çaresizlik, suç, uyuşturucu, hırsızlık, fahişelik, yalnızlık, kuşaklar arası iletişimsizlik, evlilik dışı ilişkiler, boşanma ve ikinci evlilikler gibi sorunları bulunmaktadır. Yarısı İslami renkle harmanlanmış 2000 yıllık özgün İran kültürünün ve bu kültürdeki baskın ataerkilliğin izlerini ve bu izlerle barışık görünmeyen kadınların tavırlarını, çevresel-toplumsal süreçlerden yansıyan sancılara karşı savaşımlarını görürüz.

Aşağıda, Etemad'ın üç filmini yakın mercek altına alacağız: *Narges*, *Rusariye Abi* ve *Banoo-e Ordibehesht*. Diğer üç uzun filmi, *Baran va Bomi*, *Zire Pusti Shahr* ve *Gilaneh*'e de ayrıca değineceğiz.



2. 1. Tahran'da Üçlü Aşk!

Etemad kendisiyle yapılan bir söyleşide, filmlerindeki ana konular ve kadınların rolü sorulduğunda, şu karşılığı vermektedir:

> Hiç bir zaman filmlerim erkekler ya da kadınlarla ilgili olmalı diye bir karar vermedim. Film kariyerimde *Nergis*'ten önce ve sonra yaptığım filmler arasında bir çizgi çizdim. Bu şu demek; ilk üç filmim bir kadınla ya da bir erkekle uğraşmak yerine içinde karakterlerimi geliştirdiğim bir toplumsal durum tasvir ettiler. Ama *Nergis*'ten sonra karakterleri bir sosyal durumu yansıtması için kullanıyorum.[9]

Etemad'ın belgesel çalışmaları, onun kurmaca filmlerine yalnızca zengin bir malzeme sunmakla kalmaz; sokağın nab-

9 (2001), www.cityofwomen <22.07.2006>

zına da hakim olmasını sağlar. Tartışmasız kadınca bir nabızdır bu. *Nergis* de böyle bir duyarlılığın ürünüdür. Adil ve Afak toplumda yer edinememiş, bir rastlantı sonucu yazgıları birleşmiş, geçimlerini hırsızlığa endekslemiş iki adi suçludur. Adil'den yaşça hayli büyük olan Afak, hırsızlık temelli bu sıradışı ilişkide, belirleyen bir konumdadır. Adil'i yıllardır sevmektedir; tehlikelere karşı, onu koruyan anaç bir yaklaşım da göstermektedir. Ancak bu hava genç Adil'e yetmemekte, o artık temiz ve namuslu bir hayat istemektedir. "Namuslu hayat", Afak'a uymaz; onun tek bildiği iş hırsızlıktır. "Düzgün iş"in "düzgün bir eş" olmaksızın gerçekleşemeyeceği de ortadadır. Genç sevgili/oğul'un kayıp gitme olasılığı Afak'ın dünyasını karartır. Adil'e genç sevgili bulmak ve hep birlikte bir yaşam sürdürmek, düşünebildiği tek çözümdür. Adil'in kendisini terk etmemesi şartıyla anasıymış gibi gidip yoksul bir ailenin kızı olan Nergis'i, Adil'e ister. Adil için, Afak'ın yaşlı sevgili/anne formu kabul edilebilir bir formdur. Sonuçta Adil'le Nergis evlenirler.

Nergis çok geçmeden Afak'ın anne olmadığını, Adil'in de temiz bir geçmişe sahip olmadığını anlar. Ancak bu aldatılmışlık, Nergis'in içe kapanması sonucunu doğurmaz. Kocasını ve kayınvalide/rakibesini daha temiz bir yaşama davet eder. "Temiz yaşam" için safça bir mücadele içine girer. Tasarlanmış kötülük Afak'ın olurken, Adil kurban rolünü üstlenir. Devrim sonrası bu ilk "kötü kadın" portresini Afak temsil eder. Yine de iyilik-kötülük ayrımı çok net değildir. Yoksul ailesine bakabilmek için okulunu bırakıp Adil'le evlenen Nergis, karşılaştığı kötülüklerle uzlaşır. Kuma olmayı kabullenişi ve gelin girdiği evin bir hırsız yuvası olduğunu anlamasına rağmen evi terk etmeyişi, kendince bir "uzlaşma" örneğidir. "Kötü"yle uzlaşı içine girmesinin masumiyetini yok etmemesi de ilginçtir.

Filmdeki "kötü"nün tasarımcısı ve temsilcisi Afak'ın da kendine göre gerekçeleri vardır. Dokuz yaşında "kadın" olmuştur. Kendisinden çok yaşlı biriyle kendi rızası olmaksızın evlendirilmiş, bebeği kendisinden uzaklaştırılmış, evden atıl-

mış ve suça itilmiştir. Kendisinden çalınan çocukluğunu ve kadınlığını geri getiremeyeceğini bilir; ama kendisi de çalmaktan geri durmaz. Bu, başka bir çare bulamayışı kadar toplumdan da öç alma şeklidir. Bu yüzden güçlü-kötü kadın Afak'ın, sert ama dişiliğini koruyan yüzünde hiç yitmeyen bir masumiyet parıltısı okunur. Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın ilgili yönetmenliğine göre çizilmiş kadın tipine karşı oldukça aykırı duran bu temsilin gösterim izni alabilmesinin nedeni "iyi kadın" karakterin Nergis'e daha güçlü vurgulanmasının koşullarını oluşturmasıdır. Bu arada, seyirci Nergis'i sevdiği kadar Afak'ı da benimser; onun kötü yazgısına üzülür. Bu üçlü aşk ilişkisinin iki arada kalmış erkek temsilcisi Adil de, kabarık suç dosyasına rağmen masumdur. Afak'ın korumasında ve yönlendirmesinde, daha iyiyi aramaya yönelmiş olmasına karşın, Adil'e kalan "sevgili/anne"sine oranla daha cılız bir paydır.

Aslında İslam Devrimi'nden 10–11 yıl sonra, yani İslami rejimin bütün gücüyle hüküm sürdüğü bir dönemde genel kabul gören tüm değerleri tartışan ve tersine çeviren bu filmin sansür engelini aşması, zorunlu olarak başvurduğu otosansürü bir yana bırakırsak, Etemad'ın yaratıcı dehasının başarısıdır.

Hamit Dabaşi, Etemad'ın bu filmiyle, İran sinemasında kadının aşırı cinselleştirilme ve cinsellikten tamamen arındırılma uçlardaki iki haline tek hamlede cevap verdiğini ileri sürmüştür. Afak'ın kendinden emin, olgun tavrıyla "eril cinselliğin üstünlüğü" anlayışının ilk defa bu filmle parçalanıp tersine çevrildiğini ve dişil cinselliğin öne çıkarıldığını belirtmiştir. Dabaşi, Afak-Adil ilişkisinde dolaylı bir ensest ilişki ima edildiğini, Afak'ın genç sevgilisini kaybetmemek için yüklendiği annelik rolünün Adil'i "oğul" olmaya zorladığını, böylelikle Etemad'ın Odipal olanı özellikle parçaladığını da ekledikten sonra, şöyle devam eder:

> Bani Etemad, kapitalist modernitenin ve onun psişeyi şiddetle odipalleştirmesinin feci sonuçlarını yalnızca kutsal ailenin verimsizliğinin parodisini yaparak elde etmez. Elinin altında

çok daha etkili bir silah vardır.(...) Nergis'in temelinde, dişi olanın ensest imasıyla parçalanması da yatar. (...) Bir çocuğun yokluğu ve kutsal ailenin (Deleuze ve Guattari'nin anne-baba-bebek üçlemesi) yerine bir üçlü ilişkinin geçirilmesi, psişenin kapitalist üretim için faydalı olacak biçimde odipalleştirilmesi işlemini böler; ensest bir ilişki iması da çekirdek ailenin ahlaki varsayımlarına saldırıdır. İlki kapitalist modernitenin sömürgeci sonuçlarına saldırıda bulunurken, sonraki de onun "sözde" geleneksel ailevi değerlere dönüştürülmesine karşı durur. (...) Bani Etemad'ın ataerkil paradigmayla görsel çatışması ve bunun eşzamanlı çözümü, gerçekliğin metafiziksel sıralamasına sınırları aşan imalar aracılığıyla şiddetle meydan okumaz, fakat bunları etkin bir biçimde yerinden oynatır (Dabaşi, 2004: 238-39).

Dabaşi'nin Etemad'ı yücelten bu yaklaşımının yanında, Etemad'ın bu filminin iyi bir dini sinema örneği sayılabileceğini düşünenler de vardır. Muhammed Hüseyin Ahmedi, 1996'da "Sinema Gözüyle Din Sempozyumu"nu yönetirken, Nergis'i İranlı ideal kadını temsil eden, gerçek ve başarılı bir karakter olarak tanımlamıştır:

Afak'ın karşısında Nergis'in gücü ve başarısı sadece gençliğinden ileri gelmiyor. Nergis, bir erkeğin yaşantısını değiştirecek ve düşünsel kurtuluşunu sağlayacak yapıcı, özverili ve feraset sahibi bir karakter olarak çizilmiştir. Hırsız olduğunu ve Afak'ın onun annesi olmadığını öğrendiği zaman bile Adil'den ayrılmayı düşünmüyor. Kalıyor ve bir kadının çevresini kendi istediği şekilde değiştirebileceğini, hatta kocasını himaye edebileceğini kanıtlıyor (akt. Aktaş, 2005: 239).

Nergis'in bütün olumsuzluklara ve tersliklere rağmen, "doğru"yu araması, kocasını ve hatta Afak'ı "doğru"ya davet etmesi, iyi-kötü ayırımının belirgin olduğu "Farsi film" geleneğini de çağrıştırır. Etemad'a göre de *Nergis*, "ustalıklı bir Farsi filmdir"(2005: 240). Etemad'ı bu anlamda usta kılan, her şeyin hakimi olan egemen erkeği iki buyurucu kadının arasında edilgen, zavallı bir biçimde çizmesidir. Afak daha deneyimli, daha güngörmüş gibi görünmesine karşın, her iki

kadın karakter de etkin, belirleyen ve yönlendiren bir pozisyondadır.

Bu yönlendirme daha önce görülmeyen pek çok ilki, İran sineması açısından gündeme getirir. Nergis'le evlendikten sonra daha donanımlı bir yuva kurma özlemini hırsızlık yaparak gerçekleştirmeye çalışan Adil'in seçiminde, hem Afak hem de Nergis'ten kaynaklanan net bir kadın etkisi söz konusudur. Profesyonel hırsızlık, aç olduğu için yiyecek ya da giyecek çalmak için yapılan hırsızlık yaygın olarak işlenmesine rağmen bir yuva kurmak idealiyle yapılan hırsızlık olgusu İran sinemasında bir ilktir.

Adil'in hapse düşmesi, yalnız kalan iki kadının koşullu birlikteliğinde bir dönüşüme yol açar. Afak, Nergis'e de kol kanat gerer. Adil için büründüğü analık rolünü, rakibesi Nergis için adeta rol olmaktan çıkarır. Nergis'in kötü yola düşmemesi, kendi yaşadığı hayatın bir benzerini yaşamaması için gayret sarfeder. İki kadın arasında süren çekişme, böylece alttan alta bir tür dayanışmaya dönüşür. Ancak hapisten çıkan Adil, bu geleneksel çekişmeyi yeniden tutuşturur. Afak yeni soygunlar talep etmektedir. Buna karşılık iyilik timsali Nergis onun dürüst bir adam olmasını istemektedir. Adil Nergis'i seçer. Gençliğin, güzelliğin tercih edilmesi midir bu, yoksa dürüst yaşamanın mı, belirsizdir. Sonuçta zafer, "ideal kadın"ın, yani Nergis'in olur. Nergis'le yürüttüğü savaşı kaybeden Afak'ın kazanabileceği başka bir şey yoktur. Yenilgiyi kabullenir. Yenilgi, onun için aynı zamanda ölümden başka bir seçeneğin olmayışıdır.

Etemad'ın güçlü iki kadın karakter arasında sıkışmış, edilgen erkek çizimiyle ataerkil ve İslami hafızaya meydan okuyan anlatısının etkileyiciliği ve tartışılabilirliği bir yana, filmi oluşturan diğer unsurlardaki başarısı da önemlidir. Nergis kameranın, ışığın ustalıklı kullanımına da iyi bir örnektir. Hırsızlar için asıl hayat gece başlar. Bu yüzden filmin büyük bölümünde gece çekimleri egemendir. Gerek ev içi gerekse dış gece çekimlerinde sahnenin durumuna ve düzenlenişine göre figürlere yaklaşıp uzaklaşan kamera, kendisine eşlik e-

den belli belirsiz ışığın da yardımıyla yapay olanı değil, doğal ortamı görüntüler gibidir. Uzun gece çekimlerinin izleyeni rahatsız etmemesinin nedeni budur. Ayrıca sahne düzenlemesi de oldukça başarılıdır. Çerçeve içinde altı çizilmiş, abartılmış bir şey olmadığı gibi, özensiz, öylesine bir şey de yoktur. Bu iki filmin jeneriğinde gördüğümüz dans eden gelin ve damat biblosu, bize daha baştan sevgi, aşk, evlilik gibi kavramları hatırlatır. Ama ilerleyen sahnelerde aynı bibloyu bir hırsızın, Adil'in, başucunda görürüz. Filmde bir motif olarak karşımıza gelen biblo, bu kez alışkın olmadığımız bir anlatıyla karşı karşıya kaldığımız hissini uyandırır.



2. 2. Mavi Yazma'nın Gücü ve Çekiciliği

Rusariye Abi (*Mavi Yazma*, 1995), *Nergis*'in yaşlı-genç aşık temasını paylaşır. Bu kez yaşlı olan erkektir. Zengin ve güçlü dul erkek ile yoksul ama kişilikli genç kadın arasındaki aşk, *Mavi Yazma*'nın konusunu belirler.

Etemad'ın bu çalışması, *Nergis* gibi yalnızca yerleşik kültürün ve yöneticilerin değil, sosyal statü farkına bakışın da yasak sayacağı bir ilişkiyi, Resul-Nubar ilişkisini olumlar. Ama anlatı öyle kurgulanmış ve karakterler öyle çizilmiştir ki hiç kimse bu önemli noktaya takılmaz.

Karısını orta yaşlarda kaybetmiş, üç kız babası dul Resul de; uyuşturucu bağımlısı annesine, sık sık polisle başı derde giren erkek kardeşine ve küçük kız kardeşine salça fabrikasına ait domates tarlalarında çalışarak kol-kanat geren genç Nubar da, İslami ve yerleşik ahlaka aykırı bir kişilik sergilemezler. Bu yüzden, bu iki olumlu karakterin arasında başlayan aşkın "yasak" özelliği pek göze çarpmaz. Kuşkusuz bu durum, Makhmalbaf'ın *Saklı Yarı*'daki Fereşteh karakterini solcu bir kızın da ahlaklı olabileceğine dair bir izlenim vermek için düşündüğünden daha farklı çizmesi gibi, Etemad'ın da yasak aşka

itirazı ortadan kaldırmak için hem Resul'ü hem de Nubar'ı daha farklı tasvir ettiğini akla getirmektedir.



Bu yargıyı güçlendiren bir başka etken de filmdeki karakterlerin adlarının ve kimi önemli motiflerin gerek İslami kültürle gerekse özgün Fars kültürüyle barışık olmasıdır. Merhametlinin elçisi anlamına gelen (Dabaşi, 2004: 240) Resul Rahmani adı rastgele bir seçim değildir. Nobar ise taze meyve demektir. Dabaşi, Resul Rahmani'nin, İslam'ın peygamberi Hazreti Muhammed'i çağrıştırdığını ileri sürer. Muhammed gibi Resul de dul kalmıştır. Resul'un insanlara yaklaşımı peygamberinkini andırır. Dabaşi'ye göre,

> İki sevgili arasında haber taşıyan kadının adı Kabutar'dır ve "kumru" anlamına gelir. Kumru, geleneksel Fars öykülerinde sık sık rastlanan bir motiftir. Bani Etemad'ın adları, biçimleri, nesneleri ve renkleri semiyotik biçimde kendi amaçları doğrultusunda kullanması, filmde cinsellik ya da mahremiyet anlarında cinsel imalar kullanıldığında, mitik boyutlar kazanır. Bütün bu belirleyici nitelikler, izleyiciyi kültürel açıdan tanıdık olanı, görsel olarak özümsemeye yöneltmekte kullanılır, böylece en yıkıcı imalar oluşturulup korunabilir (2004: 241).

Etemad'ın 20 yıllık belgesel ve yönetmen yardımcılığı deneyiminin filmlerinde yarattığı tiplere büyük katkı yaptığı bilinmektedir. Tahran sokaklarında belki yüzlerce kez Nubar'la ya da benzerleriyle karşılaşmıştır. Bu kişileri gerçekte istediği gibi yansıtamaması ciddi bir sorun olmakla birlikte bunların sosyal gerçekliğe aykırı karakter temsilleri olduğu da ileri sürülemez. Yine de *Mavi Yazma*'nın hareket alanı *Nergis*'e oranla daha rahat bir alandır. Yaşlı erkek/genç kadın ilişkisi, ne kadar yadırganırsa yadırgansın, sonuç olarak gerek İslami kültürde ve gerekse onu içselleştirmiş özgün arkaik kültürde kendine bir ölçüde meşruluk yaratabilmiş bir ilişki biçimidir.

Resul-Nubar ilişkisinde gözlenebilen diğer bir ayrıntı da cinsellikten uzak, aseksüel bir aşk temsilidir. Etemad'ın bu

anlamda tedbirli davranmasının anlaşılmayacak bir yanı yoktur; ama böylesine bir tercih filmin anlatısal gücünü önemli ölçüde azaltmaktadır. Resul Rahmani'nin adeta bir ermiş havasına sokulması böyle bir sınırlamada etkenlerden biri olabilir. Yine de, Dabaşi'nin altını çizdiği gibi adların, renklerin ve biçimlerin semiyotik imaları aracılığıyla anlatının mitolojik bir biçime dönüştürülmesi, sıradışı bir ilişkinin sıradan sunumunu engelleyen bir düşünceden kaynaklanmış bir tercih olma olasılığını da akla getirmektedir.[10]

Bu yüzden Resul ile Nubar'ın evlendiklerinin ima edildiği gece Resul, Nubar ve -önündeki 'se' ayrı okunursa, "iki kat taze meyve" anlamına gelen- küçük kızkardeş Senubar'ın da katılımıyla, Nubar ve Resul'un yakınlaşabildikleri tek gece olmuştur. Senubar'ın, saçlarını okşayan Resul'un dizine başını dayayarak uyuması, Nubar'ın kendi isminin anlamını -taze meyve- içeren zengin bir tepsiyi Resul'e ikram etmesi; iki sevgili arasında cinsel engelin kalktığı ve duygusal temelli bir cinselliğin o gece yaşandığının metaforik göstergeleri sayılabilir. Senubar kutsal aile tablosunu tamamlayan kız çocuktur. Ablanın küçük kız kardeşine zaten annelik yapıyor oluşu, Resul'un Senubar'a gösterdiği babacan tavırlar, Odipal üçgenin o gece için oluştuğu izlenimini vermektedir. Ama kutsallığı onaylanmamış bu Odipal formun ömrünün çok kısa olacağı da bellidir. Nubar'ın ertesi gün gülümseyen, rahatlamış yüzü uzun bir geceye sığdırılmış bu kendine özgü aile formunu daha ileri taşımaz. Dabaşi, *Nergis*'teki ensest imasının *Mavi Yazma*'da ters çevrilerek devam ettirildiği düşüncesindedir:

> Burada bir aşk ilişkisi yaşayanlar daha yaşlı sevgili/baba ile daha genç sevgili/kız çocuktur. Rollerin değişmesi çok önemlidir; Nergis'te Afak daha yaşlı, daha zengin ve güçlüyken, Adil daha genç, yoksul ve zayıftır. Fakat *Mavi Yazma*'da Resul Rahmani daha yaşlı, zengin ve güçlüdür. Nubar Kurdani ise daha genç, fakir ve zayıftır. *Nergis* ve *Mavi Yazma* (...) birbir-

---

10 Mitolojik -özellikle Doğu mitolojisi- bir anlatıda seksüellik, dünyevi özelliği nedeniyle bir sıradanlık işaretidir. Dolayısıyla mitolojik olanla pek uyuşmaz.

lerini tamamlarlar biri anne-oğul arasındaki ensest ilişkiyi ima ederken, diğeri baba-kız arasındaki enseseti ima eder (2004: 243).

Annelerinin geride bıraktığı en kutsal hazineyi, yani babayı, Nubar Kurdani gibi alt kültürden gelen bir kadına bırakmamaya kararlı, üç güçlü ve zengin kadın, babalarını sıkıştırmaya başlarlar. Resul'un küçük kızı yurtdışındadır. Ama telefondaki sesi, diğer kardeşlerinden daha etkileyici bir tona sahiptir. Bu telefon konuşmalarının sessiz tanığı hemen yan taraftaki fotoğrafıyla ölmüş annedir. Sanki her anı denetlemektedir. Resul Rahmani'nin o özel gece öncesi, ölmüş karısının yan gözlerle bakan fotoğrafını ters çevirerek görünmez kılması artık yeni bir hayat istediğinin belirtisidir.

Evli olan iki ablanın da kocaları silik kişiliklerdir. Etemad'ın Resul Rahmani'nin ölen karısı, kızları, damatları ve torunlarını tanıtırken kullandığı biçim, adeta daha önce kurulmuş ve farklı biçimlerde parçalanmış eski Odipal formların yeniden anımsatılışıdır.

Babalarıyla kıyaslanamayacak ölçüde silik kocaları olan kızlar, anneleriyle girdikleri savaşta kaybettikleri, çocukken sahip olmak için can attıkları babayı, hele de annenin ölümünden sonra kaptırmaya hiç mi hiç niyetli değildirler.

"Taze meyve" Nubar zor bir hayatın içinde çiçek açmış bir güzelliktir. Ailesiyle yaşayabildiği tek yer varoşların derme çatma kesimleridir. Soyadı da ilginçtir. Kurdani, Kürtgiller anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yalnızca yoksul değil, kültürel olarak dışlanan bir topluluğun, Kürtlerin mensubudur. İki misli ötekidir yani. Nubar, kendilerine dayatılan kültüre alışamamış, yoksulluk içinde yaslanabilecekleri eski özgün kültürel forma da artık sahip olamayan ezgin insanların arasında dimdik durabilen bir kadındır. Onun dik duruşu ve Resul Rahmani'nin inceliğinden aldığı güçle sergilediği umursamaz tavır, kız kardeşleri çıldırtır. Onu babasının mirasına göz koymuş ahlaksız bir kadın mertebesine indirirler. Hatta yanlarına çağırarak bir çanta dolusu para teklif ederler. Görüşme sonunda ayağına fırlatılan banknot desteleri, Nubar'ın

açılan savaşı kaybetse de onurunu koruyacağının işareti olur. Bu aynı zamanda, sosyal statü boyutuyla Etemad'ın da sınıfsal anlamda yanında durduğu kadının üst sınıflara mensup, ataerkil kültürün payandası konumundaki kadınlara bir tür meydan okumasıdır. Rahmani'nin bunalıp evi terkettiği gece henüz sonuçlanmamış savaşın en etkin yürütücüsü olan büyük abla, ters çevrilmiş anne fotoğrafını düzeltir, tozunu alır. Anne yeniden bakmaya ve kızlarını temsilen Rahmani'yi sıkıştırmaya başlar.

Etemad'ın belgesel deneyimli kamerası, bazen bir dokunuşla bir sahneye birçok anlam sığdırır. Panaromik bir çekimle, tek bir sekansta, Nubar'ın ailesi ve benzer insanların kıt kanaat yaşadığı varoşları, o varoşlara ölmeyecek kadar imkan sunan, minareleri andıran uzun bacalarıyla yoksul insanların yakarılarını dumana dönüşmüş bir halde gökyüzüne gönderen tuğla fabrikalarını; neredeyse oraya özgü bütün bir hayatın özetini okuyabiliriz.

Yemyeşil bahçeleri, Nubar'ın başındaki mavi yazmaya çok yakışan kırmızı domateslerle dolu tarlaları ve o tarlaları arı gibi dolduran işçileriyle salça fabrikası başka bir hayatın göstergesidir. Çarkların dönmesi için yoksulların işgücüne gereksinim duyan zenginlerin hayatı buralardan beslenir. Biraz ötede süslü-püslü konaklar, davetler ve sistemin gücünü yansıtan soğuk resmi binalar göze çarpar. Bu iki farklı hayatın tam ortasından, yoksulların "Berlin Duvarı" gibi bir işlev üstlenen demiryolu geçer. Demiryolu, geçit bariyerlerinden işbitiminde dönmek kaydıyla yalnızca işgücünün geçmesine izin veren metaforik bir hat oluşturur. Filmin sonunda upuzun vagonlar dizisiyle gelip Nubar'la Resul'ü iki ayrı yanda bırakan tren de bu görünümü tamamlar. Bu iki hayatın birbirine geçmesi, birleşip yeni bir hayata dönüşmesi neredeyse olanaksızdır. Bu hayatın içinde yeşeren aşkın da bu anlamda pek şansı yoktur.



2. 3 Dur Durak Bilmeyen Yönetmen

Etemad'ın kendi yaşamından ve deneyimlerinden önemli izler taşıyan *Banoo-e Ordibehesht* (*Mayıs Kadını*, 1998) adlı filme gelince, bu film, daha önce değindiğimiz gibi, aynı zamanda yönetmenin gerçekliğe çok yakın duran karakterleriyle kendisini de tatmin eden bir filmdir.

Mayıs Kadını'nda, kadın sorunlarına ve o sorunların çok yoğun yaşandığı dar gelirli toplumsal katmanların genel durumuna duyarlı aydın bir kadının oğluyla, aşkıyla, işiyle, dış dünyayla kurduğu ilişkiyi ve yaşadığı sorunları izleriz. Bir belgeselci, televizyoncu ve sinemacının toplumsal hayattaki gözlemleriyle kendi yaşamı arasındaki çelişkileri ve sorunları tartışmasına, edindiği bulgularla kendi yaşamını da sorgulayıp yönlendirmeye çalışmasına tanık oluruz. Birçok yönüyle yönetmenin kendisini çağrıştıran Furüğ karakterinin kocasından boşanmış, genç oğluyla yalnız yaşıyan dul bir kadın oluşu, yine KİRB kodlarını zorlayan bir filmle karşı karşıya olduğumuzu gösterir.

Rahşan Bani Etemad, kendisini olumlu etkileyen bütün bir kültürel süreci Furüğ Kiya'nın sıradışı temsiline aktarmıştır. Karakter için tercih ettiği isim ve soyisim şiire ve sinemaya duyduğu ilginin, sevginin, saygının bir kanıtı gibidir. Devrim öncesi İran'ın en önemli kadın şairi ve ilk kadın yönetmeni olan Furüğ Ferruhzad'ın adı ilk isim olmuş, Furüğ karakterinin görünmez sevgiliyle kurduğu ilişki biçimlerinde şiir ve şiirsel form sürekli hissedilmiştir. Ayrıca, öykünülen şair Füruğ Ferruhzad'ın da oğluyla yalnız yaşayan, boşanmış bir kadın olması ilginçtir. İran sinemasının en başarılı, en üretken yönetmenlerinden biri olan Abbas Kiyarustemi ise karaktere soyismini vermiştir.

Son dönemlerde daha yoğun olarak sinema ve şiirle temsil edilen İran'ın edebi-sanatsal formunun bir özeti, Füruğ Kiya'nın duruşuna, tercihlerine, yönelimlerine can veren tarihi kültürel bir doku gibi, filmin atmosferine yansımıştır. Orta yaşlı, iyi bir işi, yetecek kadar geliri olan entellektüel bir kadının sevgilisiyle oğlu arasındaki sıkışmış hali, filmin ana konusudur. Füruğ'un bu süreçte yoğunlaştığı iş de ilginçtir. "Mükemmel İran Kadını Nasıl Olmalıdır?" konulu bir televizyon belgeseli hazırlamaktadır. Böylesi yoğun bir işle uğraşırken bile ev işlerine de yetişmeye ve kabına sığamaz hale gelen oğluna iyi annelik yapmaya çalışmaktadır. Ama bir yanıyla da, yetişkin bir kadın olarak dişil yanını tatmin edecek bir ilişkiyi de sürdürmektedir. Genç-yakışıklı oğul, babadan boşalan yeri doldurmuş, çocukluktan beri aşkla baktığı anneye, birlikte yalnız yaşadıkları için bir anlamda sahip olmuştur. Onu bir başkasıyla paylaşamayacak denli kıskançtır. Füruğ'un oğlu Mani, bir yandan geleneksel baba ve erkek rolünü üstlenirken -bu filmde *Nergis* ve *Mavi Yazma*'ya oranla daha belirgin bir ensest iması vardır-, bir yandan da modern, Batı özentili, rock dinleyen, arkadaş grubuyla özel partiler düzenleyen bir konumdadır. Anneye sahip çıkarken çizdiği sert erkek modeli, anne dışında kurduğu ilişkilerdeki homoseksüellik imasıyla örselenir. Anneye aşık, onu kıskanan ve kısıtlayan sert erkek onun bir yüzü olurken, kırılganlığı ve kadınlarla ilişkisi olmaması onun diğer yüzünü yansıtmaktadır.

Füruğ benzeri, belli bir işi ve eğitimi olan, dul, çocuklarıyla birlikte ya da yalnız yaşayan kadınlar, maddi olanakları daha kısıtlı ve daha dar görüşlü çevrelerde yaşamak zorunda kalan hemcinslerine oranla görece daha şanslı olmalarına rağmen, onlar da ataerkil baskıdan paylarına düşeni alırlar. Bir erkekle rahat bir ilişki kurmaları çok kolay olmaz. Çevre baskılarını azaltıcı bir biçim bulduklarında bu kez karşılarına çocukları çıkar. Kültürel donanımları ne kadar mükemmel olursa olsun, binlerce yıllık ataerkil hafıza, çocukları da etkisi altına alır ve onların böylesi durumlarda üstlendikleri baskıcı rol çevre baskısını bile geride bırakabilir. Mani'nin annesine yönelik baskıcı

tavrı, çevrenin baskısından daha etkilidir. Bu yüzden kadın ne oğluyla ne de sevgilisiyle dengeli bir ilişki kurabilir. Sevgiliyle rahat ilişki kuramaması orta yaşlı bir kadın olması ve çevre baskısıyla açıklanabilir. Ama anne olması kendi kendisini de prangalayan en önemli engeldir. Mani'nin zorlaştırıcı tutumu da annelik duygusunu sürekli kışkırtan temel bir faktördür.

"Neden annelik armağanı beni diğer bir armağan olan aşktan mahrum bırakmalı?" Füruğ'un bu sorusu, bir annenin ağır ikilemini ve bir kadın için her iki tercihin de vazgeçilmezliğini gözler önüne serer. Aynı zamanda, belgesel uğraşından yansıyan zorlu toplumsal sorunlarla boğuşan kadınların durumu, kendi özelindeki ağır ikilemin sancısını gideremeyen aydın kadının çevresindeki sorunlara da gözünü kapayamaz haliyle, neredeyse sancı halini sürekli kıldığını gösterir. Rahşan Bani Etemad, *Mayıs Kadını*'na dair yaptığı bir değerlendirmede şunları söyler:

> Filmin yalın öyküsü, ana karakterleri, farklı koşullar ve rastlaşmalarca belirlenen inançlar ve insan ilişkileri içine yerleştirirken, bunu oyuncuların tepkilerinin yakın çekim görüntülerini sunarak yapar. Bu yakın çekim tepkiler, belgesel bölümlerde daha da bağlantısız biçimlerde tekrarlanmaktadır. Benim için, belgesel imajları, yumuşak dramatik yapıyla birleştirmek, uzunca uğraşılması gereken biçimsel bir araçtı ve *Mayıs Kadını* bu olanağı sağladı.[11]

Belgesel parçalarla bir arada kurmaca bir anlatı oluşturmak kolay değildir. Belki de Etemad'ın bu filminin yarı otobiyografik özelliği, böylesi bir kurgusal-belgesel kırması çalışmayı itici olmaktan çıkarmış ve film ciddi bir gişe başarısı elde etmiştir. Variety Dergisinde sinema eleştirmeni, Geoffrey Cheshire, *Mayıs Kadını*'nı ele alan yazısında, "Etemad akıllardan çıkmayan *Mayıs Kadını*'yla en kişisel filmini üretmiştir. Yöntemi Godard, Akerman ve Duras'nın soğuk, mesafeli bakışlarını anımsatsa da, aynı zamanda organik olarak bu, onun

11 (2001), www.cityofwomen<22.07.2006>

toplumsalcı belgesel geçmişinden kaynaklanmaktadır"[12] demektedir.

Dokusundaki İslami rengin en belirgin tonunun erkek olması, belirleyici her bürokratik pratikte hep yönetici erkeklerin varlığı gibi nedenler, mevcut teokratik sistemin kadınlara nefes alma alanı olarak hapishane hücrelerinden farksız seçenekler sunduğunu göstermektedir. Mani'nin Batı özentili bir arkadaş partisinden sonra gözaltına alınması ve erkek hakim tarafından baba otoritesinden, dolayısıyla terbiyeden yoksun kalmış olmakla suçlanması, anneyi-kadını yoksayan resmi tutuma bir örnektir. *Mayıs Kadını*'nda Füruğ'un çalışmasından yansıyan görüntüler, her ne kadar sistemi sorgulamayıp yalnızca "erkeklerin kötülüğü"yle durumlarını açıklamaya çalışan kadınlardan oluşuyorsa da, belgesel dışı kurguda, erkeğin de sosyal bir gerçekliğin, bir durumun kurbanı olabileceği gösterilmektedir.

Babasız bir evde büyüyen ve gençlik sorunlarını aşmaya çalışan Mani, erkek kurbanlardan biridir örneğin. Görünmez sevgili Emir Rehber de, görünmezliğe mahkum edilen, şairane yanlarına rağmen sevgilisiyle yakınlaşamamak gibi azap verici bir hal yaşayan bir başka kurbandır.

Etemad'ın karakterleri, duyarlı ve inatçı kişilerdir. Ama savaşmaktansa uzlaşmayı yeğlerler. Aslında bu özellik de mevcut toplumsal gerçekliğin yansımasından başka bir şey değildir. Duruma dikkat çeken, itiraz eden, rahatsızlığını dile getiren eğitimli İranlı kadın genel olarak daha fazlasına cesaret edecek güçten yoksundur. Sesini gürleştirecek erk biçimleriyle karşılaşıp tanışması ve donanması zaman alıcı bir süreçtir doğal olarak. Ama edilgenlik çemberini kırmış olmaları da asla küçümsenmemelidir. Dabaşi, *Mayıs Kadını*'nda, hem Füruğ ve Mani açısından hem de Emir Rehber karakteri açısından potansiyel bir cinsel patlamanın varlığından sözeder:

> (...) Rehber karakterinin sadece Füruğ'un kulağı tarafından duyulan sözelliği, onu hem yok –böylece Mani'nin ödipal öncesi homerotizmi ima edilmiş olur-, hem de var kılar, böylece

12 (2001), www.cityofwomen<22.07.2006>

Füruğ'un kendi cinselliği de filmin son sahnesine kadar patlama potansiyeli taşır. Bani Etemad da bu cinsel karşılaşmayı yine sesler aracılığıyla vermiştir; mektupları önce Rehber'in sesinden duyulur, sonra Füruğ'un sesi ona katılır ve böylece adamın sesi cinsel karşılaşmayı başlatmış, kadın da ona karşılık vermiş olur (Dabaşi, 2004: 247).

Mayıs Kadını'nda ve *Mavi Yazma*'daki karakterlere ilişkin yeni bilgileri Füruğ'un belgesel çalışmalarından edinmemiz de ilginç bir ayrıntıdır. *Mavi Yazma*'daki aracı kadın, Kabutar, kendi dertlerini anlatırken, bir soru üzerine Nubar'la Rahmani'nin altı ay daha birlikte yaşadığını ve sonuçta kızların Rahmani'yi Nubar'dan ayırmayı başardığını anlatır. Böylece farklı sosyal statülerden sınır aşmaya çalışan istisnai girişimlerin, kısa süreli başarılar elde etseler de kalıcı bir sonuca varamayacakları bir kez daha vurgulanmış olur.

İran sineması, tartışmasız yönetmenlerin sinemasıdır. Yönetmenler çoğu zaman yapım da dahil filmin bütün süreçlerine damgalarını vurmuşlardır. İlginç ve üzerinde durulması gereken diğer bir ayrıntı da filmlerde rol alan sanatçıların büyük çoğunluğunun yönetmenin yakını ya da arkadaşı olması, yani kendi sosyal çevrelerinden çıkmalarıdır.

Bir yönetmenin oğlu-kızı, yeğeni olarak oyunculuğunu kanıtlamış kişilerin, başka yönetmenlerin filmlerinde de rol alabildikleri görülmüştür. Örneğin, *Baran va Bumi* (*Baran ile Yerli*,1999) filmindeki başrolü Rahşan Bani Etemad'ın kızı Baran Kovsari oynar. Baran annesinin daha önceki filmlerinde küçük rollerde oynamış, daha sonra yalnızca annesinin değil başka yönetmenlerin filmlerinde de önemli rollerin altından başarıyla kalkmıştır. Etemad, *Baran ve Yerli*'ye ilişkin olarak şunları söyler:

Kiş'de bulunduktan sonra notlarımı tekrar gözden geçirdim ve bazı canlı görüntüleri düşündüm: turkuaz mavisi su, altın sarısı kum, çam ağaçları, ama özellikle turist kalabalığına aldırış etmeksizin gelip geçen yerlilerin kaba ve güneş yanığı yüzleri. Kafamda bir fikir parladı: Adadaki bunca olay içinde herhangi bir şey sürüyor mu? Gündelik bir karşılaşmanın anısı? Ya da

belki bir aşk?.. Genç yaştaki kızıma şöyle bir baktım; er ya da geç aşık olacaktı. Belki de ilk aşkı tanıyışı böyle bilinmeyen bir adada, uzak bir rüyada olabilirdi.[13]

İran Körfezi'ndeki Kiş adası yerli-yabancı turistlerin akınına uğrayan, Rahşan Bani Etemad'ın da zaman zaman tatil için tercih ettiği bir yerdir. Filmin konusu, kızı için kurguladığı düşsel bir fantazi midir, yoksa yaşananların bir bölümünün yeniden kurgulanması mıdır, bilinmez. Anılardan ve fantazilerden oluşmuş olması daha büyük bir olasılıktır.

Annesiyle birlikte Kiş adasında tatil yapan Baran, ada halkından bir çocukla tanışır. Ergen aşkın bütün halleri, korkular, cinsel uyanış, bu rastlantısal ilişkiye yansır. Çocuk Baran'a rehberlik yapar, adayı tanıtır, sonra küçük bir kayıkla denize açılırlar. Çocuk inci toplayıcısı iyi bir dalgıçtır. Dibe dalıp çıkar. Topladığı istiridyeleri bırakır ve tekrar deniz dibine döner. Baran çocuğun dönüşünü heyecan içinde bekler; ama çocuk bir daha dönmez. Sanki, Baran'a istiridyelerin içindeki takısını –incileri- takıp, belirsiz bir zamanda tekrar dönecek bir sualtı prensi gibidir. Dabaşi, *Baran ile Yerli*'yi, Etemad'ın odipalleştirilmiş kültürü semiyotik olarak yıkma sürecinin son durağı sayar. Ona göre Etemad'ın kamerasının büyülü işlevi yapacağını yapmıştır:

> *Baran ile Yerli*, artık onlar üzerinde hak iddia edemeyen bir kültürün yasal evliliğinden doğan sembolik Adem ve Havva'dırlar. *Baran ile Yerli*'nin bu yabancı başkaldırının meydan okuduğu kültürün beşiği olan anakaradan uzakta, Kiş adasında çekilmiş olması tesadüf değildir. Yerli çocuk, Baran'ın rahminin uzantısı olan okyanusa, onun oturduğu yerin altına dalarken, Baran da gökyüzü ile kara arasında sıkışıp kalmış kayıkta oturup bekler. Ödipalleştirilmekten kurtulmuş bir özgürlüğün karşı-kültürünün başlangıcı olan *Baran ile Yerli*, Bani Etemad'ın son vasiyetnamesidir (Dabaşi, 2004: 248).

Çok büyük bir gişe başarısı elde etmesine rağmen, Etemad'ın bu "son vasiyetname" sonrası filmi, *Zir-e Poost-e*

13 (2001), www.cityofwomen<22.07.2006>

Shahr (*Şehrin Derisinin Altında*, 2000), yine Dabaşi'ye göre, kamerası büyülü dokunuşunu yitiren derinlikten yoksun bir film olmuştur (2004: 248). Akademisyenlik hayatına Amerika'da devam eden Hamit Dabaşi, sık sık başvurduğumuz *İran Sineması* adlı kitabındaki kadın konulu bölümlerde Rahşan Bani Etemad'a hayranlık ölçüsüne varan nitelemelerle uzunca bir yer ayırırken, Tahmineh Milani'den bir tek satırda bile söz etmez.. Yazarın İran'da üzerinde en çok gürültü koparılmış, ölüm cezasına bile çarptırılmış ve filmleriyle gişe rekorlarını elinde tutan bu ünlü yönetmene hiç değinmemesi ilginçtir. Yine belgeselciliğini ve sinemasını yere göğe sığdıramadığı Rahşan Bani Etemad'ın, Tahran'ın yüzeysel görünümünün altında ne fırtınalar koptuğunu, özellikle şehirli gençleri bekleyen tehlikeleri, yıkımı başarıyla resmettiği *Şehrin Derisinin Altında* adlı filmini kayda değer bulmayışı da bir başka ilginç durumdur.

Şehrin Derisinin Altında, seçimlerin yapılacağı 1997 yılının Tahran'ını ele alır. Seçime dair beklentilerin ve kaygıların yansıdığı film, Tuba isimli fabrika işçisi kadının mücadelesi, umutları ve umutsuzlukları ekseninde bizi Tahran'ın diplerine götürür. Tuba'nın kocası, gençliğinde katıldığı siyasi bir eylemde dövülerek sakat bırakılmış ve çalışamayacak durumda biridir. Tuba iki oğlu, iki kızı ve kocasıyla birlikte ailesinin ekonomik ihtiyaçlarını karşılamaya ve onları şehrin gayri meşru hiyerarşisinden yansıyan tehlikelerden uzak tutmaya çalışırken bildik nedenlerle bocalar. Büyük oğul Abbas bu çıkmazdan kurtulmanın, ailesine ve annesine destek olmanın, dahası sevdiği kıza erişmenin yolu olarak yurtdışında bir iş arayışı içindedir. Ama bu girişimleri için parası yoktur. Sorunsuz bir vize için ailenin tek dayanağı olan evlerini satar; ama sonuç olumsuzdur. Annenin sonu bilinmez gelecek kavgası aynı hızda devam eder.

Tahran'ı saran perde aralandığında sınıfsal farklılıklar, alt gelir gruplarında yaşayanların ekonomik çaresizlikleri, sömürü, ev içi şiddet, uyuşturucu ticareti ve bağımlılığı, komşular arası güvensizlik ve çekişme, sokaklarda yaşayan erkekler ve erkek gibi giyinmiş kızlar ve dahası politik şiddet, bütün kar-

maşıklığıyla ve içinden çıkılmaz haliyle "öteki" şehir, Tuba'nın zorlu hikayesiyle örtüşür. [14]

Tahran'ın öteki yüzünü sergilerken oldukça başarılı olan Etemad'ın kamerası, bütün bunlar için herhangi bir "büyü"ye ihtiyaç duymaz. Yalnızca basit bir tercihte bulunur. Kimi, ne için çekeceğinin bilincinde olan bir tercihtir bu. Yoksulları, ezilenleri, horlananları, özellikle de böylesi ağır bir atmosferde her türlü kötü olasılığı yaşamaya hazır kadınları, büyük bir istekle görüntüler. Aynı kamera, Tahran'ın kuzeyine yönelip tanımlanamaz şatafat ve sefahatle karşılaştığında puslanır, hikayelerini deşelemediği insanların ham görüntüleriyle yetinir.

Tahran, özgün İran kültürüyle harmanlanan İslami kültürün egemen olduğu bir Doğu şehridir. Ama 150–200 yıllık Batı kültürü etkisi de aynı harmana karışmıştır. Etemad'ın bu filmi, "İslam Cumhuriyeti" sıfatlı İran'ın başkenti Tahran'ın sanıldığı kadar Doğu'da olmadığını, benzeri manzaraların herhangi bir Batı metropolünde de görülebileceğini göstermesi açısından da kayda değerdir. Savrulan "öteki" yalın gerçektir. Savruldukça "kutsal Doğu"dan uzaklaşıp "savrulmuş Batı"yla kucaklaşır.

Rahşan Bani Etemad, bu filminden sonra yine seçim atmosferini yansıttığı, birinci bölümde kızıyla beraber Hatemi'yi destekleyen bir grubu, ikinci bölümde cumhurbaşkanlığına aday olup da adaylığı kabul edilmeyen yoksul bir kadını anlattığı *Ruz-e Gar-e Ma* (*Bizim Zamanlarımız*, 2002) adlı belgeselini çeker.

Etemad'ın son filmi *Gilaneh* (2005), genel olarak savaşı, özelde İran-Irak savaşını anlatır. Bombalanan Tahran'dan bombalanan Bağdat'a uzanan hikayesiyle insanlık için evrensel barışın önemini işleyen bu film, Etemad'ın belgesel alanda uzmanlaşmış bir erkek yönetmenle, Mohsen Abdulvahab'la ortaklaşa çektiği ilk uzun filmdir.

---

[14] Filmin çekimi sırasında Rahşan Bani Etemad ve ekibi, filme karşı çıkanlarca kışkırtılan bir güruh tarafından tartaklanmış, ölümle tehdit edilmiş ve şehri terketmeleri istenmiştir.

İslam Devrimi'nden hemen sonra başlayıp sekiz yıl süren ve çok ağır sonuçlara yol açan İran-Irak savaşına, ucuz savaş filmlerinde olduğundan farklı bir gözle bakmayı başarabilen *Gilaneh*, örneği pek görülmemiş bir "savaş" filmidir. Öyle ki, bütün film boyunca tek bir silah sesi duyulmaz. İzleyici savaşa, felç olmuş oğlu ve kocası kaybolmuş, hamile kızı nedeniyle oldukça ağır bir yıkım yaşayan Nanny Gilaneh'in gözlerinden, onun yaşadığı köyden bakar ve sesi bile duyulmayan bu savaşın bütün ağırlığını, filmin atmosferine sinmiş o ölçüsüz vahşeti, sürekli hisseder. Rahşan Bani Etemad, bu filmdeki mekan seçimine ve alan araştırmasına ilişkin şunları söyler:

> Savaşın o anki gerçeklerinden olabildiğince uzak bir yer olmasını istedim. İsmail'in yaşadığı köy savaşın gerçeklerinden oldukça uzaktı, savaş sırasında bir tek silah sesi bile duyulmuyordu. Ancak, üzerinden 15 yıl geçmiş olsa bile, savaşın köydeki yansımalarını görebiliyordunuz.(...) İsmail'in yalnızlığını resmedebileceğim, tasvir edebileceğim kusursuz bir mekandı burası. Gerçek şu ki İsmail terkedilmiş, geride bırakılmıştı. Bu güzel manzarayı arka plan olarak kullanmak, İsmail'in yaşadığı izolasyonu daha yoğun olarak hissettirecekti. Bir buçuk yıl boyunca bu köydeki insanlarla beraber yaşadım. Böylece yaşamlarını gün be gün gözlemleyip hangi süreçlerden geçtiklerini, duygularını, neler yaşadıklarını hissedebildim. Araştırma yaparken gidip gerçekleri aramam. Çünkü gerçekleri ve durumun genel yönlerini zaten biliyorum. Yaptığım şey onlarla birlikte yaşamak ve onlarla empati kurabilmek, onların eski ve yeni tecrübelerinden bir şeyler öğrenmektir (J.Laurier ve D:Walsh ile Etemad görüşmesi, Toronto, 2006). [15]

İsmail savaşa gitmezden önce nişanlıdır. Bir et yığını olarak geri döndüğünde, anasından başka yüzüne bakacak kimsesi kalmaz. Taktığı nişan iade edilmiştir. Kızkardeşi de kendi derdindedir. Hamiledir. Savaşa giden kocası kayıptır. Bir yerlerde yaşadığını düşlediği kocasını aramak için Tahran'a gider.

Filmin ikinci bölümünde, aynı köye 15 yıl sonra bu kez başka bir savaşın, ABD'nin Irak'a saldırısının izleri yansır. Felçli

15 World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/

oğlunun bakımıyla geçen yıllara rağmen onun bir gün iyileşeceğine olan inancını hep diri tutan bir annenin, ikinci savaş sonrası zorunlu göçle köye gelip kayıp kocasını arayan kadını oğluyla evlendirmeye çalışması en büyük hayalidir. Kadının İsmail'i kocalığa kabul etmesi bir hayal olarak kalır.

Etemad ve Abdulvahab, savaşın çirkin yüzünü, evrensel bir bakışla sergilerler. Savaşı ağır sonuçlarıyla resmeden bu tablonun, klişelere gereksinim duyulmayan yalın bir öyküyle, belgesel-kurgu arasında Etemadvari bir belirsizlikle yansıtılması filmi diğerlerinden farklı ve başarılı kılan en önemli özelliktir. Etemad, savaşlara nasıl baktığını şu sözlerle ifade eder:

> Filmin ikinci bölümünde niyetim, tüm toplumdaki hafıza kaybını ve İsmail gibi insanların yalnızlığını göstermekti. İsmail dışarıdaki dünyayı gelip geçenlerden gözlemliyor ancak o insanlar, onu farketmeksizin gelip geçiyorlar. (...) eğer İsmail'i kentsel bir mekanda gösterseydim, onu savaşın evrensel bir kurbanı olarak tasvir edemezdim. İran-Irak arasındaki spesifik savaşın bir kurbanı olurdu yalnızca. Fakat köy gibi güzel, doğal bir mekanda onun daha evrensel bir figür olabileceğini düşündüm. O, savaşa giden Amerikalı genç bir kurban olabilirdi. Ya da bir İsrail'li asker. Gilaneh, aynı nedenle evrensel bir anne figürü, Amerikalı, Filistinli ya da Iraklı, bir anne olabilirdi. Savaştan nasıl nefret ettiğimi ve 21. yüzyılda içinden geçtiğimiz korkunç tecrübenin bana nasıl acı verdiğini göstermek istedim (Laurier-Walsh ile Etemad görüşmesi).[16]

Böylece, İran Sinemasının iki ünlü kadın yönetmenini, önemli filmleri ve sinemasal yaklaşımları bağlamında değerlendirdikten sonra, uluslararası festivallerde adeta ödüllere boğulmuş, dünyanın en başarılı genç kadın yönetmenlerinden biri olan Samira Makhmalbaf ve filmlerine geçebiliriz. Bu üç yönetmen dışında kalan diğer kadın yönetmenlerin yalnızca en önemli bir ya da iki çalışmasını ele alarak bu bölümü sonlandıracağız.

---

16 World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/

3. Samira Makhmalbaf

İran Sinemasının tartışmasız en önemli yönetmenlerinden ve Devrim sonrası entelektüellerinden biri olan Muhsin Makhmalbaf'ın izin alamadığı için yalnızca yakınlarına eğitim verdiği Makhmalbaf Film Evi'nin[17] ürün veren ilk mezunu, kızı Samira Makhmalbaf'tır. Daha sonra, ablası Fatıma Meshkini'nin ölümünün ardından Muhsin'le evlenen ve yeğenlerine annelik yapan Marziyeh, Hanah ve Maysam de yönetmenliğe adım atarlar.



Çocuklarını ve yakınlarını İslam Cumhuriyeti'nin örgün eğitiminden alıp, teorik içeriği ve boyutlarını kendi belirlediği, kendi film setlerini pratik eğitim alanı olarak kullandığı özel bir eğitim sürecine sokması, Muhsin Makhmalbaf'ın "İslamcı militan" bir çizgiden, İran İslam Cumhuriyeti için "tehlikeli sinemacı" çizgisine uzanışında önemli bir aşamadır. Aslında ulaştığı bu çizgi, Devrim sonrası İran sinemasının geçirdiği aşamaları da örnekler. M. Makhmalbaf, kendi filmsel sürecini değerlendirirken şunları söyler:

> (...) Birinci dönemimde çekmiş olduğum filmlerde solcular hep kötü, dindarlar hep iyidir. İkinci dönem filmlerimde de bu hata aynen devam eder. Ama bu sefer, yoksullar iyi, zenginler kötüdür şeklinde bir yaklaşım söz konusudur. Özetle

---

17 M. Makhmalbaf, 1996 yılında, Samira sinema eğitimi almak için okulu bıraktığı zaman, 4 yıllık bir sinema eğitimi kapsamında, her yıl 100 öğrencinin alınacağı, sistemli bir okul olarak Makhmalbaf Sinema Okulu'nu kurmayı tasarlamış ama *"gelgelelim, dönemin Kültür Bakanlığı bu talebi reddetmiş ve ülkedeki sinemasever kalabalığın sinemacı olarak boy göstermesi durumunda İran Sinemasının 'kontrolden çıkacağını', Makhmalbaf gibi 'tehlikeli' bir sinemacının kafi geleceğini, yüz tanesine daha gerek olmadığını söylemiş. Bunun üzerine eş dost efradından sekiz kişi bir araya gelerek okulu kendi evlerinde kurmuşlar* (Gökçe, 2001: 26 27). Ayrca bkz.·

<http://www.altyazi.net/no0/vizyon/makhmalbaf.htm>08.06.2006)

psikoljik derinliği olmayan filmlerdir bunlar. Doğruyu tanımlamak için kullandığım kriter birinci dönemde din, ikinci dönemde sosyal adalet olmuştur. Üçüncü dönemimde değişen yarattığım karakterler oldu. Daha karmaşık hale gelen bu karakterlere bakınca yalnız iyiler ve kötüler görülmez. Herkes hem iyi hem de kötüdür; gri tonlar hakimdir hepsinde.(...) Ayrıca bu filmlerimde esas bir gerçeklik de yoktur (Dabaşi- M. Makhmalbaf söyleşisi, 2004: 190)

1990'dan itibaren "üçüncü dönem" olarak tanımladığı filmlere yönelen; ama *Nan Va Goldan*'la (*Ekmek ve Çiçek*, 1995) bu yönelimi perçinleyen M. Makhmalbaf, sinema eğitimcisi olmaya da hazırdır artık. H. Dabaşi'yle sohbetlerinden birinde, "Filmler yapmak yerine yönetmenler yaratmayı seçtim." demiştir. Çocuklarının eğitimine ayırdığı süreç, aynı zamanda kendi sanatsal üretim ve verimliliğini de riske ettiği bir süreçtir. Dabaşi bu süreci şöyle aktarır:

Onlara Fars düzyazısı ve şiiri üzerine genel okumalar yaptırıyor, resim, fotoğrafçılık, oyunculuk, yönetmenlik, görüntü yönetmenliği ve dramaturji dersleri veriyor, dünya sineması klasiklerinin kare-kare analizlerini yaptırıyordu. İran'ın farklı bölgelerine yaptıkları yolculuklarda yöresel müzik kayıtları yapıyor, birlikte gelenekleri ve folklorik öğeleri inceliyorlardı (2004: 273).

Sinemalarını, sistemce belirlenmiş sınırların ötesine taşıma çabaları ve eleştirellikleri, Makhmalbaf'ları bir bütün olarak muhalif kılar. Yoksul ve sıradan insanlara, kadınlar üzerindeki sistemli baskılara, kısacası "öteki" sayılan hemen herkese kameralarını çevirirler. Karı-koca Makhmalbaf'lar ve Samira, ayrı ayrı Taliban sonrası Afganistan'ı anlatan filmler yaparlar. Muhsin'in *Safar-e Qandahar* (*Kandahar Seferi*, 2001), Marziyeh'nin *Sag haye Velgard* (*Şaşkın Köpekler*, 2003), ve Samira'nın *Panj-e Asr* (*Öğleden Sonra Beş'te*, 2003) adlı filmleri aynı yerde, aynı elin tuttuğu; ama farklı yönlere bakan kameralardan çıkmış gibidir.

Bu, "öteki"yi resmetmeye adanmış sinemasal bir çıkışın Makhmalbaf imzalı kollektif bir ifadesidir. "Öteki"ye adanan,

ve onun üzerindeki kültürel tahakküme meydan okuyan bu tarzın, M. Makhmalbaf nezdindeki en yetkin örneği *Gabbeh*'dir. Sistemin dışında kendi kurallarınca yaşayan Bahtiyari aşiretinin hikayesi belge-kurgu karışımı çarpıcı bir görselliğe sahiptir. Film, özellikle İran dışında büyük bir ilgi ve beğeni toplar. Marziyeh'nin, daha sonra değineceğimiz, *Ruzeki Zan Shodem* (*Kadın Olduğum Gün*, 2000) adlı filmi, çocuk-genç-yaşlı kadın hallerinin başarıyla anlatıldığı bir başka "öteki"yi deşme ve ayağa kaldırma örneği olur.

Samira'nın *Taxte Raş* (*Takht-e Siah*, *Kara Tahta*, 2000) adlı filmi de İran Kürdistan'ının Irak sınırına yakın bölümünde, Saddam Hüseyin'in kimyasal saldırılarından kaçan Kürtlerin dramlarını anlatan ve 2000 Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü kazanmış "öteki"lik üzerine bir başka Makhmalbaf yapımıdır.



Gabbeh'de amca-öğretmenin ilk dersi renkler üzerinedir. "Zandheghi ranghe" (yaşam renktir) diye başlar; kızlar, "eshk ranghe" (aşk renktir) diye devam ederler. *Gabbeh*, sistemin ve kentin sınırlayıcılığına karşı, sınırları olmayan bir yaşamın ve doğanın haykırışıdır. Bu haykırış en özlü ifadesini, İran sinemasında bir dönem kullanımı yasaklanmış çarpıcı renklerle yapar.

Makhmalbaf'ın kamerası, özel-likle panaromik çekimlerle, doğa vergisi olan renkleri büyük bir ustalıkla gözümüzün önüne serer. Doğa kendini, güneş-toprak-su ve rüzgar kadar, bu renklerle de ifade eder. Dokuyanın sırrını, aşkını taşıyan imlerle doğaçlama renklendikten sonra suya bırakılan ya da taşlara serilen gebbelerin (kilimler) şiirler ve şarkılar eşliğinde, kadınlar, genç kızlar ve kız çocuklarından fışkıran aynı gözalıcı renklerle buluşması, filmi "bir görsel şölen"e çevirir. Filmde diyalog yok denecek kadar azdır. Farsçanın kendine özgü armonisi şiirlere, dolayısıyla filme ayrı bir hava katar. Ancak filmin en önemli

özelliği, anlatısını görsellik üzerine kurmasıdır. Kimse bir şey anlatmadan, "öteki"lerden olan Bahtiyari aşiretinin tüm hikayesini, gebbeleri ve filmdeki sıradışı sevda öyküsünü, Makhmalbaf'ın hem betimleyici hem de anlatıcı işlevi gören kamerası aracılığıyla anlarız.

İran sinemasında sık görülen festivallerden ödüllerle dönme geleneği, Samira özelinde, genç yaşta ödüllere boğulmuş bir ustalığı karşımıza çıkarır. Ancak kendi ülkesinde aynı ilgi ve beğeniyi bulamayan bir ustalıktır bu. "Öteki"yle yakınlaşmak, seyirciyi avlayacak hile ve tekniklerden kaçınmak, Muhsin'in son dönem filmleri de dahil, Makhmalbaf Film Evi'nin vazgeçemeyeceği bir ilkeye dönüşmüştür. Böylesi bir ilkenin, ekonomik sıkıntıya düşmek ve yardım alamamak gibi, sinemasal üretim açısından pahalı bir bedeli de vardır. 1996 yılında M. Makhmalbaf'ın *Ekmek ve Çiçek* adlı filmi için alınan borca karşılık, Makhmalbaf Film Evi'nin kalbi olan evlerini ipotek altına aldırmış, ancak filmin gösterimine izin verilmemesi üzerine evlerini satmak zorunda kalmışlardı.[18] Şu anda da aslolarak yurtdışından gelen gösterim ve festival paralarıyla Makhmalbaf Film Evi üretimine devam etmektedir.

İslam Devrimi'yle hayata gözlerini açan, devrim sonrası dönemin en güçlü kişiliklerinden biri olan baba Makhmalbaf'ın derin himayesi ve ilgisiyle büyüyen Samira, 13 yaşındayken evlerinin yanması sonucunda annesini kaybeder. Çok sevdiği teyzesi Marziyeh Meshkini'nin[19] annesinin yerini almasına alışması kolay olmaz. Çocukken babasının filmlerinde rol alması onu tatmin etmez. Filmlerinde asistanı olması için babasına baskıda bulunur. Sonuçta, daha önce sözünü ettiğimiz eğitim sürecinden geçerek ilk filmlerini

---

18 Kültür Bakanlığı yetkilileri, bazı sahnelerin kesilmesi koşuluyla filmin gösterimine izin verilebileceğini söylediklerinde, Hanah da dahil, ailenin tüm üyeleri, filmin anlamını kaybetmesindense, evlerinin satılmasını istediklerini, Makhmalbaf Film Evi adının onlara yeteceğini beyan etmişlerdi (Gökçe, 2001: *26-27)*

19 İran'da kadınlar evlendikten sonra da kendi aile isimlerini taşımaya devam ederler.

çekmeye başlar. 13 dakikalık *Sahra* (*Çöl*, 1997) ve 53 dakikalık *Sabk Dar Naqqashi* (*Resimde Üslup*, 1997), *Sıb*'dan (*Elma*, 1998) önce çektiği video filmlerdir. *Sıb*'la 1998 Cannes Film Festivaline katılan en genç yönetmen sıfatını elde eden ve başka festivallerden pek çok ödülle dönen Samira, 2000 Cannes Film Festivali'nde, *Taxte Raş*'la bu kez Büyük Jüri Ödülü'nü kazanan en genç yönetmen payesine erişir ve ayakta alkışlanır.[20] 2003 yılında ise, *Panj-e Asr* ile yine Cannes'da Jüri Özel Ödülü'ne uzanır.

1990'lı yıllar İran sinemasında eski ustalarla birlikte kadın ustaların büyük hamlesini izlediğimiz yıllar olur. 2000'li yıllar ise, kadın- erkek genç yönetmen sayısının hızla çoğaldığı bir gelişime tanıklık eder. Samira bu kuşağın öncülerinden biri olur. O, egemen ve dayatıcı kültürün tüm biçimlerine ayak direyen karşı kültürün, tarihsel ve çağdaş, yerel ve evrensel temsil örneklerini kendi kültürel zincirinde birleştirebilmiş gepegenç bir estetik ustasıdır artık.

Samira'nın film kariyerinin başlangıcı olan *Elma*, yaşı ilerlemiş, çok yoksul bir babanın 12 yaşındaki ikiz kızlarını doğumlarından itibaren dış dünyanın tehdit ve tehlikelerinden korumak adına kilit altına almasını alegorik bir dille anlatır. Demir parmaklıklar ve kapılarla güvenliği sağlanmış bu küçük hapishanenin bir de kör sakini vardır. Gözleri görmeyen anne de çocuklarıyla birlikte evde hapistir.

Samira, bu filmi gerçekten yaşanmış bir olaydan, bir gazete haberinden uyarlar. Haberdeki babayı, anneyi ve ikiz kızları bulur. Onları çekeceği filmde oynamaları için ikna eder. Böylece İran Sinemasında kendi gerçek hikayelerini oynayan-

20 Aynı yıl, Cannes'da iki genç İranlı yönetmen daha vardır. Afganlı göçmenlerin sorunlarını anlattığı *Jom'eh* (*Cuma*, 2000) adlı filmiyle Hasan Yektanapah ve sınır boylarında yaşayan Kürtlerin sorunlarını anlatan *Dema Aspen Sarxweş* (*Sarhoş Atlar Zamanı*, 2000) adlı filmiyle Kürt yönetmen Bahman Ghobadi. Her iki yönetmen de 2000 Cannes Altın Kamera Ödülü'yle ortaklaşa ödüllendirilirler.

ların sayısını çoğaltır.[21] Bu filmi neden önemsediği konusunda sorulan bir soruya karşılık, *New York Times*'a verdiği demeçte şunları söyler:

> Kızların hikayesi benim için bir metafor halini aldı. Onlar İran'da yaşayan bütün kadınları temsil ediyorlardı. Onlarla aynı mahallede yaşayan diğer kadınların da pencerelerinde kalın demir parmaklıklar var. Onlar da Çador giyiyorlar. Onlar da aynı hapishanedeler aslında (27 Mayıs 2000 Radikal Cumartesi, akt-çev. Öztürk, Zarife, Türsak Sinema Yıllığı, 2000–2001: 192).

Hapishane, İranlı kadının Devrim sonrası halini anlatmada çok etkileyici bir metafordur. Evin dışarı çıkabilen tek bireyi olan baba, korkularına hapsolduğu ve o korkularla yaşamak zorunda kaldığı anda kendini güvende hisseder. Baba, gardiyan görevi de üstlenmiş bir tutsaktır aslında ve bu haliyle İranlı erkeğin toplumsal konumunu temsil etmektedir.

Filmin açılış sahnesinde kızlardan birinin parmaklıklardan kolunu sarkıtarak kenarda duran saksı çiçeği suladığını görürüz. Suyun yarısı dışarı dökülür ama çiçek sulanmıştır. Kilit altında çiçek yetiştirme gayreti, özgürlükleri ellerinden alınmış insanların en son kertede dahi tutunacak bir umut kırıntısı bulabildiklerinin işaretidir.

Babanın eve geldikten sonra kızları evin avlusuna çıkarması, havalandırma için hapishane avlusuna çıkarılan mahkumları anımsatır. Avlu, kızların ara sıra avlu duvarına tırmanan, dışarıdan gürültüleri duyulan erkek çocuklarla iletişim kurabildikleri tek yerdir. Kaçan bir top, onlar için bambaşka bir heyecandır.

Ev hapsi hallerinde, karşı evin ikinci katında, yine demir parmaklıklı pencereden gördükleri kadın, Sosyal Hizmetler Kurumu'nun müdahalesinden önce, kızların anlaşılmaz ses-

---

21 Abbas Kiyarustemi'nin, M. Makhmalbaf'ı taklit ederek başkalarını "yönetmen" edasıyla kandırmaya çalışan Hüseyin Sebziyan'dan ilham alarak çektiği *Nima-ye Nazdik* (*Yakın Çekim*, 1990) adlı filmde bizzat Sebziyan'ı oynatması bu duruma ilk örnektir.

lerle iletişim kurabildikleri tek varlıktır. Pencerede zaman zaman görülen küçük çocuk da kadınla kurdukları iletişimin bir ayrıntısıdır. Bir kedi yavrusundan farkları yoktur. Oniki yaşında olmalarına rağmen konuşamamaları, çok zorda kalmadıkça hiç konuşamama eğilimli sıradan bir insanın, 1500 yılı aşan bu köhnemiş kültürel dokunun yaratımı olan bir babanın eseridir.

Sosyal hizmet görevlisinin eve gelişi ve babanın kurduğu güvenlik zırhını yerle bir edişi bu yeniden kurgulanan belgesel filmi didaktik ögelere kayan bir tarza büründürür. Ama sonuçta, müdahale edilmişliği de bu yaşamın bir başka gerçekliğidir.

Kızların sosyal hizmet görevlisinin zoruyla diri diri gömüldükleri mezardan çıkarıldıkları sahne de çok anlamlıdır. Tahta nalınlardan başka ayakkabıları yoktur. Doğru dürüst yürüyemezler. Çocuk satıcıdan şekerleme alırlar; ama parayla hiç işleri olmamıştır. Sokakta "özgür" erkek çocuklar, hatta parklarda dolaşan "özgür" kızlar vardır. İkizler, diğer çocukların aralarında uçmayı henüz öğrenememiş, ağızlarını açamayan kuşlar gibi kalırlar. Ama yine de gözleri ışıl ışıldır. Dabaşi, "yaşama sevincinin mükemmel bir ifadesi" olarak tanımladığı *Elma* filmi için sunları söyler:

> *Elma* böylece sadece İran'da değil, tüm dünyada baskı gören kadınların çektiği zulümleri kınayan yıkıcı bir yapıya bürünür. Küresel düzeyde etkili olan bir alegoridir film. İran özelindeyse kadınlara karşı uygulanan adaletsizliğim temeli olan, geleneklerle birlikte oluşturulmuş ve ideolojik takviyelerle güçlendirilmiş reflekslere meydan olumanın bizzat kendisidir (Dabaşi, 2004: 278).



Filmin simgesel olarak 1979–1983 arası dönemi, bütün İran toplumunu etkisi altına alan o

ağır baskı yıllarını temsil ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Samira, bu filmin ardından *Taxte Raş*[22] (*Kara Tahta*, 2000) adlı filmini çekmeye nasıl karar verdiğini şu sözlerle açıklar:

> "*Elma*'nın ardından bana büyük enerji verecek bir konu arıyordum ve filmin senaryosunu yazmamda bana yardımcı olan babamla birlikte Kürdistan'a seyahat ederken *Kara Tahta*'yı yapmak aklıma geldi. Konunun gerçeküstü olabileceğini ama aynı zamanda çok da doğal, sosyal ve insani anlamlar da taşıyabileceğini düşündüm." (Samira Makhmalbaf ile söyleşi, Jackson Woods, 2000)[23]

Kara Tahta, Saddam dönemindeki Halepçe katliamından sonra da devam eden kimyasal silah kullanımının yol açtığı büyük dramın insanları yerlerinden yurtlarından edişini, savaşları, orantısız güç kullanabilecek en büyük aygıt olan devlet şiddetini, fiziksel-sosyal-ruhsal yıkımları, göçleri ve dağılan aileleri anlatır. Kimsesiz kalan çocuklar ve dul kadınlar, okulsuz ve öğrencisiz kalmış öğretmenler, yitik sevdalar, toprağından olmanın onulmaz acısını yüzlerine oturtan yaşlılar ve böylesi ağır bir tablodan türeyebilecek hemen her şeyi kapsamına alan *Kara Tahta*, Samira'nın evrensel duyarlılığına ve bakışına da tamamen uyar. Savaşın öngörülemeyen kötü sürprizleri nedeniyle geçici yerleşimlerde yaşamlarını sürdüren Kürt göçmenleri anlatan film, Cannes Film Festivali'ndeki Büyük Jüri Ödülü de dahil, pek çok festivalden ödüllerle dönmeyi başarmış, kendisinden övgüyle söz ettirmiştir.

Sarhoş Atlar Zamanı ve *Kusel ji Diffrin* (*Kaplumbağalar da Uçar*, 2005) filmlerinin yönetmeni Bahman Ghobadi'nin de başrollerinden birinde oynadığı *Kara Tahta*'nın oyuncu kadrosu tamamen yerel halktan, uzun süren ikna çalışmalarının ardından gönüllü katılımlarla oluşturulmuştur. Samira, çekim öncesini, "köy köy dolaşıp zorlu ve yorucu olacak çekimlerimin gerektirdiği enerjiye sahip doğru kişileri buluncaya kadar, yerel insanlarla tek tek konuşmamı gerektiren zorlu ve

22 Filmin orijinal adı ve dili Kürtçedir. Farsçası *Takhte Siah*'tır.
23 www.camera.co.uk<22.07.2006>

acılı bir süreçti" diye tanımlar (Jackson Woods-S. Makhmelbaf söyleşisi, 2000). Bir anlamda, her gün yaşanan gerçeklik bizzat o gerçekliği yaşayanlarca yansıtılmıştır. Bu yüzden filmin belgesel yanı daha ağır basar.

Kara Tahta, aynı zamanda yaşamla ölümün tehlikeli birlikteliğine sürekli tanıklık eden bir coğrafyanın ürünüdür. Özellikle kargaşa anlarında ölüm doğal kılığını terk eder, nereden geleceği bilinmez bir hal alır. Filmin önemli sahnelerinden birinde, öğretmen ismini öğretmek için nihayet bir çocuğu ikna ettiğinde, emeğinin karşılığı olan taze sağılmış sütü içerken, ismini yazmayı yeni öğrenen çocuğun, sevincini ansızın sonlandıran kör bir kurşunla yere yığıldığını görürüz. Söz konusu sahne, bu coğrafyada yaşamın ne denli anlık, ölümle arasındaki çizginin ne derece ince olduğunu gösterir.

Sırtlarındaki kara tahtalarla bilgi satıcıları olarak "müşteri" arayan öğretmenlerin konumu da dikkat çekicidir. Maaş alabilecekleri bir devletleri yoktur. Bilgileri dışında tek sermayeleri, sırtlarındaki kara tahtalar ve bir avuç tebeşirdir. Boğaz tokluğu, "bilgi"yi aktarmanın ve bilinir kılmanın tek koşuludur. Öğretmenlerin hedef kitlesi de perişan haldedir. Bilgi, bu koşullarda, belki de ihtiyaç duyulabilecek en son şeydir. Yine de bilgi almaksızın da yiyeceklerini seyyar öğretmenlerle paylaşacak denli yüce gönüllüdürler. Bu tarz öğretmenliğin bir sonucu olmayacağını düşünen Raiber (Bahman Ghobadi), kara tahtasını sırtından indirir. İnsanlara yol gösteren aydın sıfatı onun için daha tatmin edicidir. Özellikle yaşlıları saran yitiklik duygusuyla uğraşmaya başlar. Yitik toprak, yitik ülke diye bir şey olmadığını, üzerinde şu an yaşanılan toprağın da gerçek toprak, gerçek ülke olduğunu anlatarak insanları rahatlatmaya çalışır.

Öğretmenlerden bir diğeri, Sait, sırtındaki tahtaya rağmen en çok ciddiye alınan yanının, erkekliğinin keyfini sürmenin hayaline kapılır. Ancak savaşın ve ruhsal yıkımın örselediği bir hayaldir bu. Tek çocuğuyla dul kalmış Halele'nin tekrar evlenebilmesi için uygun kişi Sait'dir. Bu "uygunluk", kadının yaşlı akrabasınca onaylanan bir uygunluktur. Sait bu evliliği

çok önemser ama Halele için marifet biraz gelir getirme potansiyeli olan kara tahtadadır. Derme çatma düğün törenlerinde dönüp Sait'in yüzüne bakmaz. Bu evlilik kadının yanından, nikah kıyan yaşlı adamın gayretlerine rağmen, bir türlü ayrılmayan çocuk yüzünden gerdeğe girilememiş bir evlilik olarak kalır. Sonuçta aynı yaşlı adam, Halele için hiç bir anlam taşımayan bu gerçekleşememiş evliliğin sonlanmasına hükmeder. Benzer bir "tören"le boşanırlar.

Filmin son sahnesine de bu ayrılık damgasını vurur. Erkekliğini yaşayamayan Sait'in öğretmenliği de darbe alır. Kendisinden çok önemsenen kara tahtasını, cinselliğini hiçe sayan eski karısına bırakır gider. Kadınsa, çocuğuyla birlikte patikada yürürken kocasının tek hatırası ve onda gördüğü en değerli hazineyi, kara tahtayı sırtlamış bir halde gözden kaybolur.

3. 1. 11 Eylül'den Sonra

Fransız yapımcı Alan Brigand, farklı ülkelerden politik duruşlarıyla dikkat çeken, Samira Makhmalbaf'ın da aralarında olduğu 11 yönetmenden,[24] ABD'yi sarsan 11 Eylül olayıyla ilgili birer kısa film yapmalarını ister. Konu seçiminde özgür olduklarını, 11 Eylül 2001 tarihini simgeleyen, 11 dakika, 09 saniye ve 01 karelik sürenin tek kısıtlama olduğunu belirttir. ABD, 11 Eylül sarsıntısının tozu-dumanı içinde, Bin Laden'i desteklediği ve koruduğu savıyla, bir zamanlar arkasında durduğu Taliban Rejimini ve Afganistan'ı hedef alan bir hareket hazırlığına girişirken Afganistan'a ilgisi daha eski olan Samira'nın aklına, hedefteki insanlarla ilgili bir film yapmak gelir. Yönetmen bu ilgisini şöyle açıklar:

> (...) Olaylar (11 Eylül) öncesinde de Afganistan gibi yoksul ülkelerle, refah düzeyi yüksek, gelişmiş ülkeler arasındaki evrensel çelişki üzerine bir film yapmayı düşünüyordum. 11 Eylül bana bu küresel ikilem üzerinde düşünülmesi gerektiğini bir kez daha hatırlattı. Pek çok insan 11 Eylül hakkında konuşu-

24 Bu yönetmenlerden yalnızca ikisi kadındır. Diğer kadın yönetmen Hintli Mira Nair'dir.

yor, ama pek azı gelişmiş ve yoksul ülkeler arasındaki farka değinen böylesi etkinliklere katılıyor. Yoksullar kendi yoksullukları içinde boğuluyorlar, zenginler de kendi zenginliklerinin içinde. Kimse bu farkın, sıcak iklimle soğuk iklim arasındaki bu derin farkın, güçlü bir fırtına yaratabileceğini düşünmüyor.[25]

Samira, *11'09"01* (*September 11, 11 Eylül*, 2003) adlı filmdeki bölümüyle, Batı'da yıkılan devasa kulelerin bir ülkeyi, halkı, koca bir bölgeyi de altına alabildiğini ve bu yıkımın çok daha korkunç olduğunu göçmen Afganlı çocukların ışıltılı gözlerine sinmiş masumiyetleri üstünden tüm dünyaya anlatır.

Panj-e Asr (*Öğleden Sonra Beş'te*, 2003) ise, böylesi bir ilgi ve yönelimin devamı olan bir filmdir. Küresel, süper bir gücün tahripkar egemenliğine dikkat çektikten sonra, yine buna benzer bir alt-üst oluşun eseri olan yerel diktaların, insana dair tüm değerleri öğütüp toza çevirişine gelir sıra. Birbirlerini tuhaf bir biçimde zıtlaşarak tamamlayan güçlerin ortaklaşa yıkımıdır bu.

Taliban rejimi yıkılmıştır. Herkes şaşkındır. Neredeyse 25 yıldır hiç durmayan savaşlara tanıklık eden Afganistan'ın harap, biçare hali, insanlara da yansımıştır. Taliban rejiminin kalıntıları yavaş yavaş ortadan kalkarken, kadınların burkalı hallerinde ciddi bir değişim olmaması ilginçtir. Fakat, büyük bir olasılıkla ortama duydukları güvensizlik sonucu, kafalarındaki burkaları henüz çıkaramayan kadınlar da kendilerini yeniden ifade etmenin arayışı içindedir. Samira Makhmalbaf'ın filminde gördüğümüz kadınlar çoğunlukla böylesi kadınlardır.



Filmdeki ana kadın karakter Nokreh de böyle kadınlardan biridir. Çok dindar olan babasıyla birlikte yaşar. Taliban rejiminin yıkılışından sonra, bir türlü içine sığamadığı kalıpları aralar ve burkasını, el çabukluğuyla saçlarının yarısını saran "modern" bir "şapka"ya dönüştürür.

25 www.ucansupurge.org/sanat/sinema/2002<22.07.2006>

Tabloyu makyaj, bakımlı saçlar, kolyeler, küpeler ve omuzlarına indirdiği şemsiye tamamlar. Çantasındaki topuklu ayakkabıları çıkarır, Afganistan'ın toz toprak içindeki sokaklarında Batılı bir kadın gibi yürümeye başlar. Onu kazara gören erkekler günaha girmemek için yüzlerini duvara dönerler.

Nokreh, yaşlı babasını üzmemek adına Kuran kursuna gidermiş gibi yapıp yeni açılan modern-laik okulun derslerine katılır. Bir derste öğretmenine, hayran olduğu İndra Gandi ve Benazir Butto gibi bir politikacı olmak istediğini, hatta başkanlık hayali kurduğunu söyler. Öğretmen başkanlık yolunun öncelikle sınıf başkanlığından geçtiğini belirtir. Sınıf başkanlığı kampanyası onu, kendisine aşık genç bir şairle karşılaştırır.

Samira, bu filminde kendisine dayatılmış sansür kodlarını da dikkate almaz. Yıkılmış sarayın küçük bir bölümünü kendisine mekan tutan Nokreh'nin "ev içi" halleri oldukça doğaldır. "Namahrem seyirci" önemsenmez. Nokreh, gecenin mavi aydınlığıyla parlayan saçlarını mum ışığıyla dansa kaldırır. Nokreh'nin babası, burkasından çıkamayan kadınları görüp bir nebze rahatlasa da, Kabil'i saran küffarın icraatları karşısında dehşete kapılır. Tek çare, arabasına atlayıp, ailesiyle birlikte daha ahlaklı bir bölgeye taşınmasıdır.

Panj-e Asr, görülmek için özel çaba harcanan yukarıda değindiğimiz ağır tablonun ironisidir. Filmdeki mizah ve şiir, bu ironinin ödülleri gibidir. Samira, bundan sonraki filmlerin de de ana yönelimini yitirmeyeceğini şu sözlerle dile getirir:

> Küreselleşme sorununu ne zaman düşünsem, aklıma, iletişim araçlarının gelişimi ve sunduğu olanaklar geliyor. Bu, bir gün tüm ülkelerin aynı hayat standardlarında, adil ve eşit bir şekilde yaşayacakları anlamına mı geliyor? Değişik ülkelerde bulunup, Afganistan'la gelişmiş ülkeler arasındaki farkı gördükçe hayrete düştüm. Çöken kuleleri televizyonda izlerken, bunun kısa bir süreliğine de olsa, tüm insanlık için çökenin kendi evleri olduğunu düşünebilecekleri ve kendilerini başkalarının yerine koyabilecekleri özel bir an olduğunu düşündüm. (...) Neden dünya üzerinde kimsenin, yaşayanların acıları ve çektiklerini bilmedikleri Afganistan diye bir devlet var ki? Hala bu koca

dünya üzerinde, pek çok ülke sanki hiç yokmuş gibi, duyulmadan ve görülmeden yaşıyor[26] (Uçan Süpürge Arşivi, 2002/Sanat ve Kadın/11 Eylül).

Samira Makhmalbaf'tan sonra sırasıyla Manijeh Hekmat, Marziyeh Meshkini, Puran Derakhshandeh ve Maryam Shahriar'a kısaca değinecek olan bu çalışma, Mania Akbari'ye açılan, savlarının daha yoğun tartışıldığı ve sonuca dair hazırlığa yardımcı olacak özel pencereyle devam edecektir.



4. Manijeh Hekmat

İran'ın Devrim öncesi sinema deneyimi olan yönetmenlerinden biri de Manijeh Hekmat'tir. İsmini duyuran ilk uzun metraj filmi olan *Zendani Zenan*'dan (*Kadınlar* Hapishanesi, 2002) önce pek çok filmde yönetmen yardımcısı ve yapımcı olarak görev almıştır. Kendi ifadesiyle, dokuz filmde yönetmen yardımcısı, altı filmde yapımcı, beş filmde organizatör olarak çalışmış, ayrıca kısa filmler çekmiş ve on kadar belgesel filme de imza atmıştır (Manijeh Hekmat ile kişisel söyleşi, 16 Eylül 2004). Manijeh Hekmat'la 16 Eylül 2004'te Tahran'da yaptığımız söyleşide, kendisini en çok etkileyen sinemacının Yılmaz Güney olduğunu söylemiştir. Yılmaz Güney'in yalnızca kendisini değil, İran sinemasını da etkilediği düşüncesindedir.[27]

Hekmat, İran sinemasının gelişiminde sistemin belirlediği sınırları reddeden bağımsız yönetmenlerin önemli bir rolü olduğuna inanmaktadır. Özellikle önemli kadın yönetmenle-

---

26 http://eski.ucansupuge.org/newhtml/sanat/sinema/11eylulkarkasi.php<20.07.2006>

27 Manijeh'nin, hocam, olarak tanımladığı Yılmaz Güney'le ilgili özel bir anısı vardır: "Fas'ta, Kazablanka Film Festivali jürisindeydim. Brezilya'dan bir film izledim. *Yol*'dan etkilendiği çok açıktı ve en iyi film ödülünü, "Melekler Kazablanka'nın Üstünde Uçmuyorlar" adlı bu film aldı. Filmin yapımında rol oynayanların hiç biri Türk değildi ve *Yol*'a tapıyorlardı. Bu çok hoşuma gitti" (Hekmat ile kişisel söyleşi, 16 Eylül 2004).

rin duruşuna bu nedenle çok önem vermektedir. Ona göre, Rahşan Bani Etemad, Tahmineh Milani ve Samira Makhmalbaf, öncü-bağımsız kadın yönetmenlerdir.

Ancak bir derdi olan, ciddi bir mesaj verme kaygısı taşıyan yönetmenlerin karşılaştıkları en büyük güçlük önemli ölçüde para yatırdıkları filmlerinin bilinmez geleceğidir. Film yapımcılarının gösterim izni alması zor görünen projelere yatırım yapmaktan kaçınması, yatırılan parayı fazlasıyla geri verecek bir garantide ısrar etmesi, İran sinemasını kalitesiz film bolluğuyla karşı karşıya bırakmıştır. Kaliteli yapımlar, daha çok yönetmenlerin, ya da kendi çevrelerinin eseridir. Önceden senaryo için izin almanın kaldırılması olumlu gibi görünse de bu, yönetmenler için tam bir çıkmaz olmuştur. Senaryo izni alınan filmin aşağı yukarı gösterime çıkacağı belliyken, izin alınmaksızın çekilen filmlerin son aşamaya, yani gösterim iznine takılması, çok büyük maddi riskleri ve sıkıntıları beraberinde getirmiştir. Burada devreye giren gizil güç, yine öncelikle oto sansür ve metaforlaştırma tarzıdır. Manijeh Hekmat, *Kadınlar Hapihanesi*'nin yapımı sırasında yaşadığı sıkıntıları şöyle dile getirir:

> İlk etapta film yasaklandı. 18 ay uğraştıktan sonra 10 dakikalık bir sansürle gösterim izni alabildik. İran'da Fecr Film Festivali'nde, programda olmasına rağmen filmin gösterimi engellendi. Sansürsüz kopyalarını yurtdışına gönderip vizyona soktuk. Bin bir uğraştan sonra film Tahran ve İsfahan gibi önemli şehirlerde gösterime girdi. Tam 41 şehir kendi yasaklarını uygulayarak filmin gösterimine izin vermedi. Çok kısa bir süre vizyonda kalmasına rağmen film büyük bir ilgi gördü (Hekmat'la kişisel söyleşi, 16 Eylül 2004).

Tahran'da film yapımcılığı ve yayıncılıkla da uğraşan Manijeh Hekmat, belgeselci yanının daha ağır bastığını söyler. Seçtiği konuları bizzat kendisi araştırır. Bu araştırmalarından biri de İran dışına göçmüş kadınlarla ilgilidir:

> Bu kadınların göç etme nedeni sanıldığı gibi ekonomik nedenlerden değil, öncelikle siyasal ve toplumsal özgürlükleri olmadığı içindir. İran kadını, diğer İslam ülkelerinden göç

eden kadınlara oranla daha başarılıdır. Törelere değil, gelişime açıktır. Bu, geçmişten gelen köklü bir kültüre sahip oluşumuzdandır bence (Hekmat'la kişisel söyleşi, 16 Eylül 2004).

Cezaevleri gibi duyarlı bir konuda film yapmaya cesaret etmesi, ona Rotterdam'da, Uluslararası Af Örgütü'nün İnsan Hakları Ödülü'nü kazandırır. Cezaevi deneyimi olan Tahmineh Milani ise Hekmat'in filmini çok beğendiğini; ama filmin gerçeklerin yalnızca bir bölümüne değinebildiğini, durumun düşünülenden daha ağır olduğunu, kendisiyle yaptığımız söyleşide dile getirmiştir



Kadınlar Hapishanesi adlı filmin yapılış öyküsü de en az filmin kendisi kadar ilginçtir. Hekmat, ilk yönetmenliği olduğu için İran Film Yönetmenleri Derneği'nden alması gereken izni bir türlü alamaz. Bir sanat yönetmeni olan kocasının adıyla bu engeli aşar. İkinci engel, finansmandır. Hiç kimse böylesi çetrefil bir konuya para yatırmaya yanaşmaz. Kendi olanaklarını zorlar. Yapımcı bir dostu, Sirius Taslimi'nin de yardımıyla finansman sorununu çözer. Ancak filmin bütçesi çok azdır. Set olarak kullanılması amaçlanan bir cezaevinin inşaasının yüksek maliyetinin yanında sözü bile edilmeyecek bir bedeldir. Yönetmen, bu engeli nasıl aştığını şöyle anlatır:

> Zor ekonomik koşullar (...) nedeniyle gerçek bir hapishanede çalışmak için yetkilileri ikna etmekten başka çaremiz yoktu. Yargı yetkililerine müracaat ettik ve onlar önerimizi hemen reddettiler. Umudum hiç kırılmadı ve üç ay içinde yetkililerle tam 42 farklı görüşme yaptım. En sonunda hapishaneyi elde ettim.[28]

---

28 Alisse Simon (2002), http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/hekmat.html<08.11.2005

Kadınlar Hapihanesi, 1984, 1992 ve 2001 yıllarında üç farklı bölümde, üç farklı tarihsel dönemi esas alan ve ilgili dönemlerin cezaevi hallerini resmeden, daha önce değinilmemiş bir konuyu deşmesi itibarıyla da ilgi gören başarılı bir film olmuştur. Film boyunca, bir isyan sonrası kadınlar hapishanesine müdür olarak atanan Tahareh ile, tecavüz kurbanı, müebbed hükümlüsü Mitra'nın 20 yıllık çekişmesine tanık oluruz. Çadorlu sert müdür Tahareh, isyanı bastırdıktan sonra cezaevi disiplinini sağlamada en büyük engel olarak gördüğü Mitra'yla uğraşmaya başlar. Mitra da kolay pes edecek biri değildir.

Ana öykü içine serpiştirilmiş irili-ufakli yan öyküler, bize ele anılan dönemlerle ilgili fikirler verir. Birinci dönem, ağır baskı yıllarının egemen olduğu dönemdir. Siyasi tutsakların ve fahişe damgası yiyenlerin idam edildiği bu dönemde kadın tutsakların uyuşturucu bağımlısı fahişe Mahin'in idamına tepki gösterdikleri sahne için Manijeh şunları söyler:

> Devrim'in hemen sonrasında, Tahran'ın "kırmızı ışıklı bölgesi" tamamen yıkıldı. Fahişelerin çoğunluğu orada yaşıyordu ve bunların pek çoğu tutuklandı, bazıları idam edildi. Devrim bu kadınları korumalıydı; ama yetkililer idamı tercih ettiler. İdamlar sabahın çok erken saatlerinde yapıldığı için mahkumlar idam edilecek kadınla birlikte uyanık kalıyor, nöbet tutuyorlardı.[29]

Manijeh Hekmat'ın kendi kızı Pegah Ahangar da filmde rol alır ve her üç bölümde ayrı karakterleri canlandırır. Birinci bölümde, zengin bir adamın kızı, siyasi bir tutsaktır. Bölüm sonunda gözbağıyla bir bilinmeyene doğru götürülür. İma edilenin idam olduğu açıktır; ama bunun gösterilmesi kolay değildir. İkinci bölümde iftiraya uğramış, yoksul, çalışkan ve masum bir kızı canlandırır. Üçüncü bölümde Pegah

---

29 Alisse Simon (2002), http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/ hekmat.html <08.11.2005>

adında kurnaz, işbitirici bir kızdır; hapise düşen genç kuşak kızların 23 yıllık değişimini temsil eder.

Filme dair ilginç bir ayrıntı da mahkum kadınların mahrem-namahrem kurallara karşı duyarsızlığıdır. Birinci bölümdeki "hicaba uyma" davetine büsbütün karşı çıkan siyasi tutsak rolündeki kızın örtüsüz temsili, filmin üzerindeki yasakların ana nedenlerinden biri olmuştur. Manijeh Hekmat, kızını oynattığı bu sahneyi şöyle savunmuştur: "Hapishane, sistem kurallarına uymayanların yeridir. Gerçekte böyle kadınlar vardır ve onları olduklarından farklı göstermek gerçeği değiştirmeye kalkmak olacaktır" (Hekmat'la kişisel söyleşi, 2004).

Kadınlar Hapihanesi, İran İslam Cumhuriyeti'nin yalnızca bilinmeyen bir yüzüne, suçlu kategorisine aldığı insanları kapattığı yere, cezaevlerine bakmamıza değil, aynı zamanda gördüklerimizle İran toplumu arasında bir ilişki kurmamızı da talep etmektedir. Siyasi uyuşmazlık, uyuşturucu, fuhuş, hırsızlık, eşcinsellik, yozlaşma gibi hassas konular, mevcut toplumdan bağımsız ele alınamayacak konulardır.

5. Marziyeh Meshkini

Adını yönetmen olarak *Roozeke Zan Shoodem* (*Kadın Olduğum Gün*, 2000) ile duyuran Marziyeh, Makhmalbaf Film Evi'nde aldığı eğitimin hakkını verir düzeyde filmlere imza atar. Samira'nın hem teyzesi hem annesi olması, ondan sonra yönetmenliğe soyunması, ilk bakışta "Makhmalbafların hepsi nasılsa film çekiyor!" gibi bir izlenim uyandırsa da ilk filmi *Kadın Olduğum Gün*'le yönetmenlik kariyerinin rastlantısal olmadığını kanıtlar.

Samira'nın *Öğleden Sonra Beş'te* adlı filmine yardım için Afganistan'dayken bir cezaevi ziyaretinde gördüklerinden etkilenir ve yine savaş sonrası Afganistan'ı anlatan *Sag-haye Velgard*'ın (*Şaşkın Köpekler*, 2003) senaryosunu yazıp çekimini tamamlar. *Kadın Olduğum Gün*'de yer yer gerçeküstücülüğe kayan stilini, yeni filminde gerçekçilik çizgisine oturtur.

Şaşkın Köpekler, uluslararası film kamuoyunca Vittorio de Sica'nın *Ladri di Biciclette* (*Bisiklet Hırsızları*,1948) filmine selam duran film olarak nitelenir. Marziyeh de bu nitelemenin yanlış olmadığını şöyle dile getirir:

> İlk filmim *Kadın Olduğum Gün*, gerçeküstü bir atmosfere sahipti. İkinci filmimde de gerçeküstü ögelerin olduğu sahneler mevcut; ancak genele baktığınızda bu daha gerçekçi bir film. Bu seçimin nedenleri, savaş sonrası İtalya ile savaş sonrası Afganistan'ın benzerliklerinde ve yeni gerçekçiliğin doğuş nedenlerinde aranmalı. 25 yıl süren iç savaş ve dış güçlere direnişin ardından Afgan halkı, 45–48 arası İtalya'yı andıran sosyal ve ekonomik bir kriz durumu ile karşılaştı. *Şaşkın Köpekler* savaşın yarattığı cehennemi atlatıp muazzam bir sıkıntı ile karşı karşıya kalan bir halkın öyküsü aslında.[30]

Aynı röportajda sanatçının evrensel duyarlılığı üzerine de anlamlı şeyler söyler Meshkini. "Neden Afganistan?" sorusuna şu cevabı verir:

> İran'da doğdum ama bütün dünya benim yurdum. Film yapmanın insanlığın acılarını bir nebze olsun hafifletmenin bir yolu olduğunu öğrendim. Sanatçının görevini biraz cephedeki doktora benzetiyorum. Dünyanın neresinde bir dram yaşanıyorsa orada yaşanan acılar beni ilgilendiriyor. Afganistan İran'ın komşusu ve insanları acı çekiyor. İlk filmim *Kadın Olduğum Gün* İran'da geçiyordu ama Doğu kültüründeki tüm kadınların acılarını anlatıyordu. İkinci filmim Afganistan'daki evsizler hakkında. Üçüncü filmimi başka bir ülkede çekebili-

---

30http://www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=3749<20.07.2006> Meshkini'nin savaş sonrası Afganistan'la savaş sonrası İtalya arasında kurduğu paralellik ve gerçekçi tarza bu nedenle duyduğu gereksinim boş bir gereksinim değildir. Örneğin Selahattin Bağdatlı, İtalyan Yenigerçekçiliğini temsil edenler arasındaki farklara değindikten sonra, şöyle diyor: "Hareketi temsil edenlerin belki de tek ortak özellikleri, savaş sonrası İtalya'sını olanca yalınlığı ve açıklığıyla dile getirmeleri, bu konudaki heyecanları ve savaşa karşı çıkmalarıdır. Yenigerçekçilik hareketi İtalya'nın somut toplumsal hayatından doğmuştur" (Bağdatlı, 2000:17).

rim. İran benim anavatanım; ama bu demek değil ki tüm filmlerimi ülkemde çekeceğim.[31]

Kadın Olduğum Gün, İran kadınlarının çocukluktan yaşlılığa genel durumuna değinir. Üç bölümden oluşan film, birinci bölümde küçük kız Hava'nın, ikinci bölümde genç kız Ahu'nun, üçüncü bölümdeyse yaşlı Hura'nın hikayesini anlatır.



Film küçük Hava'nın yaşlı hali Hura'nın salına siyah bayrak çektiği yerden başlar. Bu aynı zamanda filmin son sahnesidir. Pek çok filme ev sahipliği yapan Kiş adası, bu filme de mekan olur. Filme adını, en etkileyici bölüm olan Hava'nın hikayesi verir. Kumsalda hiç bir şeyden habersiz, siyahi arkadaşı Hasan'la oynayan Hava, bir sabah kalktığında arkadaşı Hasan'ın büyükannesince engellendiğini farkeder. Hasan ısrarla Hava'yı oyuna çağırır. Ama artık Hava için oyun çağı geçmiştir. Annesi Hava'ya onun artık küçük bir kadın olduğunu ve başörtüsüz dışarı çıkamayacağını hatırlatır. Anne çadorluk siyah kumaş için manifaturacıya giderken evin hapishane duvarını andıran avlu kapısını kilitler. Oyundan koparılmasına bir anlam veremeyen Hava yüksek avlu duvarına tırmanır. Arkadaşı Hasan dışarıdan Hava'nın bu ilk isyanını yatıştırmaya çalışır. Hava'nın hicab alışverişini tamamlayarak eve dönen anne onu duvardan indirir. Alışveriş sonrası evde, bir tören edasıyla dokuz yaşındaki Hava'nın hicaba sokuluşu tamamlanır. Kadın olduğu gün bugündür. Olanlara bir anlam veremez. Ölçü için her çağrılışında kendisine oyun kapısını kapatan bu yeni forma itirazını yineler. Ama çare yoktur, siyah örtü saçlarıyla birlikte küçücük bedenine dolanır. O halde annelerine yalvarır. Dışarı çıkıp son bir kez Hasan'a ve erkek arkadaşlarına, "hoşçakalın" diyecektir. Ancak izin çıkmaz. Daha sonra çadoruyla küçük bir "kadın"

31 http://www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=3749<20.07.2006>

olarak dışarı çıkar. Hasan ve diğer çocuklarla tekrar oynamak ister; ama arada "yabancı" bir şey, çador vardır. Sonunda bir çözüm bulunur. Hava çadorunu tutması için Hasan'a verir. Hasan için elinde tuttuğu bez, derme çatma sallarına yelken olabilecek bir bezdir. Böylece Hava'nın ilk çadoru, sonraki isyanları haber verircesine bayrak direğine asılmış olur. Anne daha sonra ikinci çadoru yetiştirecektir. Gönül Dönmez, Hava için alınan çarşaf ölçüsünü, kefen için alınan ölçüye benzetir (Dönmez, 2006: 120). Çador, kadının sağlığındaki kefenidir.

İkinci bölümde, başlarına bağladıkları siyah çadorları rüzgarla şişip dalgalanan bisikletli kadın ordusunu ve bu orduyu Ahu'nun şahsında teslim olmaya zorlayan atlı erkeklerden oluşma aşiret ordusunu bir arada izleriz. Aşiret mensubu kocanın önce tek başına durdurmaya çalıştığı Ahu, kocasının sesini duyduğu her an olağanüstü bir güçle pedallara asılır. Koca, karısının kendilerini rezil eden bu yarıştan vazgeçmesini, bisikletten inip kendisiyle birlikte geri dönmesini istemektedir. Ancak Ahu için bu yarış, var olma mücadelesinin bir biçimidir. Kocasını dinlemez, pedallara daha sıkı asılır. Yarış boyunca zaman zaman duyulan at kişnemeleri geleneksel kültürün kadınlar üzerindeki baskısını sembolize eder. Durum artık yalnızca kocayı değil tüm aşireti ilgilendirir bir hal alır. Aşiretin saygın büyüğü, Ahu'ya babacanca yalvarır, isyanından vazgeçmesini öğütler. Koca ise bu işin sonunun kötü olacağını, yarıştan çekilmezse onu boşayacağını daha sert bir ifadeyle yineler. Bölümün sonunda, Ahu yarışı kazanmak üzereyken, aşiretin iki atlısı yol keser. Yarışta çekiştiği kadın hınzırca bir gülümsemeyle yanından geçer. Aşiret "namus"unu yarıştan zorla koparır. Bisiklet bir kenara fırlatılır. Bu, Ahu için sonu olmayan bir yarıştır; kaldığı yerden devam eder.

Üçüncü bölümde, sanki Hava'nın ve Ahu'nun yaşlı hallerini görürüz.. Bütün bir ömrü yoksulluk ve kadınlara özgü sıkıntılar içinde geçen Hura, zor günler ve rahat bir ölüm için biriktirdiği parayı, geçmişteki sıkıntılarından öç alırcasına harca-

maya başlar. Bu alışveriş, ada çocukları için de eğlenceye dönüşür. Hura'nın parmaklarına bağlı, aldığı her parça eşya için tek tek çözdüğü rengarenk ipler, bir ömür boyunca unutulmayan ve gerçekleşemeyen istekleri simgeler. Serçe parmaktaki kırmızı ip hariç, iplerin sonuna gelindiğinde alışveriş tamamlanır. Eşyasını koyacak bir evi olmasa da, Hura için kumsal, sınırları ve duvarları olmayan bir evdir zaten. Bu yüzden tüm eşyasını, mahalleli çocukların da yardımıyla dilediğince yerleştirir. Ama misafir "oda"sı için bir ağaç altını seçer. Sanki Hura, torunu yaşındaki erkek çocuklarla yarım bıraktığı oyunları oynamaktadır. Tüm kadınların yarım bırakılmış oyunları vardır.

Filmin son bölümünde sürrealist bir üslup öne çıkar. Hura'nın yıllarca biriktirdiği düşler sanki hep birlikte dansa kalkar ve filmi saran hüznü dağıtmaya çalışırlar. Bölümün sonuna doğru, Ahu ve kadın arkadaşı, yarışın bitmediğini simgeleyen bisikletleriyle gelip Hura'yı "ev"inde ziyaret ederler. Adalı çocuklarla birlikte tüm eşyaları Hura'nın saldan "saray"ına yerleştirirler. Küçük Hava da son yolculuğa hazırlanan Hura'yı uğurlamaya gelir. Serçe parmaktaki kırmızı ip hala sır olarak duruyordur. Saldan sarayını siyah[32] bir bayrakla taçlandıran Hura nihayet denize açılır. Film boyunca, duyulmadığı anlarda da bir yerlerde söyleniyormuş hissi veren içli ağıt, Hura'nın 70 yıllık yakarışı ve "elveda"sı gibidir.



Meshkini, *Şaşkın Köpekler* adlı ikinci filminde, herhangi abartıya yer vermeksizin yıllarca süren savaş ve kaosun ardından "kurtarıcı" güç olarak gelen işgalcilerin nezaretinde yaşamaya çalışan kayıp bir halkın hikayesini yedi yaşındaki bir kızın gözlerinden anlatır.

32 Burada seçilen renk anlamlıdır. Çadorun siyah rengi, ölümle birlikte isyanı da simgeleyen siyaha dönüşmüştür.

Tamamen amatör bir kadroyla kotarılan ve yer yer doğaçlama çekilmiş sahnelerin bulunduğu film, şimdiki Afganistan'ın içler acısı halini gözler önüne seren bir belgesel olarak da değerlendirilebilir. Samira'nın filmindeki bir sahne için mekan araştırması yaparken Kabil'deki bir cezaevine yapılan ziyaret, Anneleri mahkum olan çocukların dramını işleyen bu filme ilham vermiştir. Bu sancılı süreçten en çok etkilenenlerin çocuklar olması, Marziyeh'nin bir çocuğu başrol oynatmasının da nedeni olmuştur. Marziyeh, amatör oyuncularla çalışmanın zorlukları ve avantajlarını şöyle açıklar:

> Amatör bir oyuncu ile çalışmanın hem zorlukları hem de avantajları var. Avantajlar oyuncunun davranışlarının doğallığından kaynaklanıyor. Amatör bir oyuncunun performansını perdede izlerken, bir filmden başka bir sahneyi hatırlamazsınız. Size Marlon Brando ya da Alain Delon'u çağrıştırmayacak şekilde tamamen özgün bir şekilde güler, ağlar, kızar ya da şaşırırlar. Genelde hikayenin gidişatından habersidirler. Bu yüzden bir sonraki sahnede ne olacağını hesaba katmadan oynarlar. Şaşırmalarını istediğinizde şaşırırlar. Utanmalarını istediğinizde gerçekten utanırlar. Utanan birisini oynamazlar. Bence gerçek hayat en iyi oyunculuğu veriyor, bu yüzden amatör oyuncular gerçek hayatı en iyi canlandıranlar oluyorlar. Gerçek hayatı tüm inandırıcılığıyla canlandırabilen oyunculara saygım sonsuz. Bunu başarabilenleri oyunculuk mesleğinin tanrıları olarak görüyorum; ama çok nadir böyle örnekleri bulabiliyoruz. Ayrıca şunu da gözardı etmemek gerekiyor: Afganistan'da yıllardır ne sinema ne de tiyatro yapılıyor. Kendi yeteneklerini yeni yeni keşfetmeye başlıyorlar. Kuşkusuz yakında orada da profesyonel oyuncular olacak. Örneğin *Şaşkın Köpekler*'deki 7 yaşındaki kız, gerçek hayata ait tepkiler ve mimikler yaratma konusunda inanılmaz başarılıydı. Umarım başka yönetmenler ona yeteneğini geliştirmesi için fırsat verirler.[33]

33 http://www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=3749 <20.07.2006>

Filmde, anne ve babaları hapiste olan Gol-Ghotai ve ağabeyinin, gündüzleri Kabil sokaklarındaki çöplüklerden gereksinimlerini karşılamaları ve akşamları, iyiliksever bir gardiyanın göz yummasıyla, cezaevinde anneleriyle birlikte kalmaları hikaye edilir. Sokaklarda dilenen, çöp toplayan sayısız çocuk vardır. İki kardeş diğer çocukların saldırısından kurtardıkları bir köpekle dostluk kurarlar. Bir gün, geceyi geçirmek üzere cezaevine döndüklerinde, iyiliksever gardiyanın gittiğini öğrenirler. Kuralları uygulayan yeni gardiyan, kendilerine içeri girme izni vermez. Kabil akşamlarının ayazını iliklerinde hisseden çocuklar için cezaevi sıcak, güvenli bir yerdir. Tek çareleri, cezaevine girmenin yollarını öğrenmektir.

6. Puran Derahşandeh



Puran, Devrim sonrasının ilk kadın yönetmenidir. Aynı zamanda on yıl süreyle fiilen film yapması yasaklanmış tek sinemacıdır. Ama nedense, özellikle 1990'lı yıllarda önemli bir sıçrama yapan İran sinemasında, yasaklı Puran bir kenarda unutulmuş gibidir. Oysa sinemada kadın yönetmenlerin önünü açan, henüz nitelikli filmlerin parmakla sayıldığı bir dönemde, 1986–1987 arasında iki önemli uzun film yönetmiş bir sinemacıdır.

1951 Kirmanşah doğumlu olan Puran, kadın yönetmenlerin en yaşlısı ve kariyerinde üniversite hocalığı da olan, yol gösterici bir abla olarak da görülmüş ve sevilmiş bir yönetmendir. Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden televizyon ve sinema eğitimi alarak 1973'te mezun olmuş ve Etemad gibi televizyonda çalışarak kısa film ve belgeseller yapmaya başlamıştır.

Devrim'in hızlı öğüten çarkı yavaşlamaya başladığında, Puran, kılıcını hep hazır tutan bir savaşçı gibi, film çekmek için sabırsızlanıyordu. Başrollerinde iki işitme engellinin oy-

nadığı ilk filmi *Rabeteh* (Sessiz Temas,1986), suskunluk metaforuyla ciddi bir sistem ve toplum eleştirisi olarak dikkat çeker. Derahşandeh, Hintli yönetmen Piroj Wadia'nın filmin başrolünde neden bir işitme engelli oynattığına ilişkin sorusuna şu cevabı verir:

> Gerçek hayata bakıyorum ve gördüğüm kadarıyla insanlar birbirlerini ne fark ediyorlar ne de anlıyorlar. *Sessiz Temas* filmimi çekmeme bu durum neden oldu. Konuşamazsın, duyamazsın ve hatta göremezsin; ama neyin iyi olduğunu yine de bilirsin. Hepimiz bir arada yaşıyoruz; ama gerçekte birbirimizi anlamıyoruz. İfade etmeye çalıştığım şey buydu (Waida-Derahşandeh söyleşisi).[34]

İkinci filmi *Parandeh-e Kuçek Khoshbahteh* (*Küçük Mutlu Kuş*, 1987) ile yalnızca Fecr Film Festivali'nden değil, uluslararası film festivallerinin çoğundan da ödüllerle döndü. Özellikle çocuk eğitiminin önemine ve karmaşıklığına dikkat çeken bu filmde, öğretmenlik, rehber öğretmenlik ve psikologluk gibi, sorunlu çocuğa yaklaşım açısından hassas meslekleri olan kadınların yapıcı rolleri öne çıkar. Annesinin havuzda boğularak ölümüne tanık olan küçük Meliha, geçirdiği şok yüzünden konuşma yeteneğini yitiririr ve ruhsal olarak sarsılır. Asabi tavırları yüzünden hem okulda hem de mahallede arkadaşları ve komşuları tarafından dışlanır. Giderek daha da problemli bir çocuk haline gelen Meliha'nın şansı, okula yeni gelen genç kadın öğretmenin olağanüstü ilgisiyle açılır. Gereksinim duyduğu ilgi ve sevgiyi görmesi, hızla iyileşmesine yol açar. Derakhşandeh, bu filmin ardından, *Ubur Az Ghobar* (Sisten geçmek,1988) ve *Zaman Az Dast Rafteh* (Kayıp Zaman,1989) adlı filmlerini de peş peşe çekti. Ancak Puran'ın kısa sürede film çekme hevesi, son filmi yüzünden kursağında kaldı. *Kayıp Zaman*, kısır kadınların dramını ele alır ve bu kadınların kocaları, akrabaları yetmiyormuş gibi tüm toplum ve devletçe de aşağılanmalarına ciddi eleştiriler getirir. Doğuramayan kadının toplum dışına itilmesi ve erkeğin ikinci ka-

34 http://www.bollywoodcity.com/blog/?p=460

dın peşine düşmesi filmde sert biçimde eleştirilir. Puran, bu filmi hakkında şunları söyler:

> Olayın temelindeki nokta tüm erkeklerin illa da çocuk istemesi ve doğuramayan bir kadını özürlü olarak düşünmeleri. Evlat edinme onlar için bir seçenek bile değil. Hükümetle aramda bazı sorunlar vardı ve *Kayıp Zaman*'dan sonra 10 yıl film yapamadım. Çünkü hükümet benim yenilikçi bakışıma tahammül edemiyordu. İran'da kadınlar dışarı çıkmak ve çalışmak istiyorlar. Erkeklerse tam tersi, kadınların evde kalmasını ve çocuk yapmasını istiyorlar (Waida-Derahşandeh söyleşisi).[35]

Yasaklanmış olması, Puran'ı sinemadan koparmaz. Amerika'ya gider. Bir süre sonra gelen teklifleri değerlendirerek Azad ve Tahran üniversitelerinde ders vermeye başlar. Eğitimci yanı, filmlerinde genç kuşakların giderek yaygınlaşan güncel sorunlarına da değinmesi konferanslara ve söyleşilere katılmasına neden olur. Filmlerindeki kadınlar aktif, savaşkan ve yeniliğe açıktır.

On yıllık cezasını tamamladıktan sonra, Amerika'daki yıllarından esinlendiği *Eshgh-e Beduneh Marz* (*Sınrsız Aşk*, 2000) adlı filmiyle sinemaya yeniden "Merhaba" diyen Derahşandeh, *Sham-e dar Bad* (*Rüzgardaki Mum*, 2004) adlı filminde günümüz gençliğinin sorunlarına değinir. Son dönemlerde İran'da özellikle uyuşturucu ve hap kullanımının gençler arasında giderek yaygınlaşması tüm toplumu etkilemeye başlamıştır. "Filmlerim toplumun aynasıdır." diyen Derahşandeh, bu sorunu gerçek hikayelerle yansıtır. Örneğin Genç Farzin, hayatın anlamını ararken uyuşturucuya esir düşer. Feminist anne de ideallerinin peşinden koştururken kendi oğlunu ihmal eder.

Derahşandeh eski üretim hızına yeniden yetişecek gibidir. *Roya-ye Khis* (*Islak Rüya*, 2006) adlı filmi vizyona girme hazırlığındadır. Halen yönetmen, senarist ve yapımcı olarak

35 http://www.bollywoodcity.com/blog/?p=460

birden fazla projeyle haşır neşirdir. Şimdi yeniden sinemaya dönüş filmi olan *Sınırsız Aşk* filmine daha yakından bakalım.

Eshgh-e Bedoneh Marz (*Sınırsız Aşk*, 2000), İranlı doktor Bijan ve onunla evlenen foto muhabiri Susan'ın öyküsünü anlatır. İran-Irak savaşı tüm hızıyla devam etmektedir. Oğulları Bobby büyümüş, askerlik çağına gelmiştir.[36] Her ikisi de savaşın gidişatından kaygı duymakta; ama bu kaygı dönüp dolaşıp daha çok Bobby'nin askere alınma ihtimalinde düğümlenmektedir. Sonuçta tek çare, Bobby'nin annesiyle birlikte Amerika'ya gönderilmesidir. Anne ve oğul Amerika'ya döner dönmez başka bir belanın içine düşerler. Savaştan kaçarken Los Angeles ve Kaliforniya sokaklarını sarmış olan çete savaşlarıyla burun buruna gelirler. Sokaktaki bir cinayete tanık olurlar. Ama Susan'ın bu anı fotoğrafladığı çete elemanlarınca anlaşılınca, Bobby, fotoğrafların yayınlanmaması ve iadesi koşuluyla kaçırılır. Susan, Bijan'ı çağırır. İkisi birlikte, yeni bir tür savaş ortamında, silah kullanmaksızın çeteyi yola getirmeye çalışırlar.

Derakhşandeh, Amerika yıllarını bir ölçüde bu filme yansıtmıştır. Ancak "gelişmiş" ülke kavramının ne ölçüde gerçeği ifade ettiğini ve insanı merkezine almayan bir gelişmişliği sorgularken dünyada savaşsız bir yer kalmadığını da hatırlatmaktadır.



7. Meryem Şehriyar

Dokhtaran-e Khorshid (*Güneşin Kızları*, 2000) Şehriyar'ın ilk uzun filmidir. Kaliforniya Üniversitesi Sinema Bölümü'nden mezun olan ve Roma Üniversitesi'nde eğitimine devam eden Şehriyar, İtalyan film endüstrisinde asistan ve editör olarak çalışmıştır. Farklı tarihlerde çektiği kısa filmlerden sonra yönettiği bu ilk uzun filminde, sistemin dayattığı

36 O dönemde askerlik çağı yaş sınırı, 16'ya kadar indirilmiş, öğrencilik askerliğe engel sayılmamıştır.

kodların dışına çıkma gayreti dikkat çekicidir. *Güneşin Kızları*'ndan sonra Mecidi'nin *Baran* (2001) filminde ve Afgan yönetmen Sıddık Bermek'in filmi *Osama*'da da (2003) yinelenen, ailenin çalışabilecek başlıca işgücünün, genç kızın, erkek kılığına girmesi yaşanan sosyo-ekonomik dramı gözler önüne serdiği kadar, kadına dayatılan hicabın anlamsızlığını da vurgular.

Filmin başında Amangül'ün saçları babası tarafından kesilir. Saçsız da olsa bir kadının -dokuz yaşını geçtikten sonra her kız kadındır- örtüsüz/saçsız temsili yoluyla, hicap kurallarının sosyal-gerçekçi "hile"lerle hiçe sayılması ilginçtir. Bu anlamda Şehriyar, bir ilki gerçekleştirmiştir. Ailenin dirliği için Amangül'ün, tıpkı Baran ve Osama gibi, çalışmasından başka çare yoktur.

Daha önce bir biçimde, herhangi bir konuda sansür kurulunu alt eden bir film, aynı konuda kendisinden sonra çekilen filmlerin önünü de açmış olur. Yönetmen politik eleştiriden kaçınıyor ya da eleştirilerini doğrudan filmin merkezine yerleştirmiyorsa, sistem tarafından özel olarak dışlanmış biri değilse kendisinden önceki deneyimlerin avantajlı yanlarından yararlanabilir. Mecit Mecidi de, örtüsüz kadın gösteriminde Şehriyar'ın açtığı yoldan yararlanmıştır. *Baran*'da, Afganlı erkek işçi kılığındaki kızın (Baran) başındaki erkek işi örtü, ona aşık olan ana erkek karakterin kızı gizlice izlediği sahnede çözülür. Kız, kendi mahreminde saçlarını taramaktadır.



Şehriyar'ın *Güneşin Kızları* filmi, yoksulluk ve yoksunluk temasını çarpıcı bir hikaye eşliğinde anlatır. Saçları babası tarafından kesilen, ekonomik sıkıntı içindeki ailenin kurtuluş umudu olarak zorla erkek kılığına sokulan Amangül, "erkek" olunca ismindeki "gül"ü de kaldırıp atar. Yoksul bir

taşra kızının bir taşra delikanlısına dönmesi çok zor değildir. Yaşam koşullarının zorluğu, taşra kızını şehirli kızlara has narinlikten azad etmiştir. İyi beslenememiş ve eğitim görmemişlerin fiziksel benzerliği, cinsiyeti geri plana atar. Tek ayrıntı örtünün kerametindedir.

Küçük bir dokuma atölyesinde çalışmaya başlayan Amangül, becerisiyle kısa zamanda patronun gözüne girer. Patronu, tezgahta oturan kızların sorumlusu olarak onu görür. Ancak böylesi ortamlarda "sorumlu" olmak başa bela almakla eşdeğerdir. Sorun, altında olanlara yaranamamak ve ters giden her şeyden sorumlu tutulmaktır. Ceza ise, falakaya yatırılmaktır. Dokuma atölyesinin sahibi barbar biridir. Köyünden kopup geldiği için kalacak yeri de olmayan Aman-gül, çalıştığı yerde yatıp kalkmaya başlar. Her gece kapı üstüne kilitlenir. Çifte kişiliği altında ezildikçe daha da içe kapanan Aman-gül, kendisine aşık olan Belkıs'a, onu üzmemek için evlenme sözü verir. Ancak bu sözün pahalı bir bedeli vardır. Hiçbir zaman gerçekleşemeyeceğini bildiği bu sözden vazgeçtiği an, yaşlı bir adamla evlenmeye zorlanan Belkıs yıkılır ve kendini asar. Belkıs'ın ölümünden kendini sorumlu tutan Aman-gül, hasta annesinin ölüm haberini de alınca iyice bunalır. Bir gece atölyenin her yerine gaz yağı dökerek atölyeyi ateşe verir. Bu kendisine, Belkıs'a ve kendi benzerlerine reva görülenlere karşı bir öç alma biçimidir. Atölye yanarken dışarı çıkar. Eteğini yeniden giymiştir. Kadınlığa dönmeye karar vermesi, esaretten kurtuluşa mı işarettir yoksa yeniden esarete dönüşe mi? Bunu Amangüllerin kendileri belirleyecektir. Filmde bu soru cevapsız kalır.

8. Mania Akbari



1974 doğumlu genç kuşak sinemacılardan olan Akbari, ismini Kiyarustemi'nin minimalist filmi *Dah*'da (*On*, 2002) başrol oynayarak duyurur. Bu filmdeki yardımcı oyuncu kendi oğludur. An-

cak aslolarak yazıp yönettiği *20 Anghosht* (*20 Parmak*, 2004) adlı filmiyle tanınır ve tartışılır. Akbari'nin sinema deneyimi yalnızca bu filmlerden oluşmaz. Görüntü yönetmenliği, yardımcı yönetmenlik ve oyunculuk deneyiminin yanında, aynı zamanda iyi bir edebiyatçı, iyi bir ressamdır da. Etkilendiği ilk kişiler, Sohrab Sepehri ve Füruğ Ferruhzad'dır; fizik profesörü bir baba ve kimya profesörü bir annenin kızıdır. Bilime ilgisizliği ailede düşkırıklığına yolaçmıştır.[37]

Kendi filminde de filmin yapımcısı Bijan Danişment'le birlikte başrol oynayan Akbari, *20 Parmak*'da kadın ve erkek ilişkilerinde, evlilik de dahil, tabu sayılan konuları doğrudan ele alır. Tartıştığı konunun çeperinde dolanmadan, neyi tartışıyorsa onu tartışır. Tartıştığı konular yalnızca İranlı değil, tüm kadınların aklını çelecek, kök salmış ataerkil kültürü temelden sarsacak denli önemli konulardır. Ustası Kiyarustemi'den sinema hakkında çok şey öğrendiği bellidir. Ama uluslararası saygınlığını büyük ölçüde arttıran cesaretini ustasından değil, Tahmineh Milani'den, sanat ve şiirde İran kadınının öncüsü olmuş önemli kadın figürlerden almış görünmektedir.

İçeriği itibarıyla *20 Parmak*'ın İran'da vizyona girmesi olanaklı görünmemektedir. Ama bu filmsel içeriğin, Uçan Süpürge de dahil, pek çok uluslararası festivalde boy göstermesinden sonra, doğal olarak yönetmenin İran'daki geleceği hakkında ciddi kaygılar duyulmuştur. İranlı yetkililerin, filmin yasaklanması dışında bir adım atmamaları, şaşırtıcı olsa da, bu, Milani deneyiminden sonra, olumsuz tartışmalara neden olmak istemeyişlerinden kaynaklanmış olsa gerektir. Son dönem filmlerde, yetkililer sorunlu gördükleri filmlerin İran'da gösterimini engellemekten başka bir yaptırım uygulamamışlardır. Cafer Penahi'nin *Daire*'si de benzer bir biçimde yalnızca ülke dışı festivallerde gösterilebilmiştir. Yurt dışında serbestçe dağıtım açısından bilinen tek formül, filmin başka bir ya da iki ülkenin ortak yapımı olmasıdır. Gerek Penahi'nin, gerekse Akbari'nin filmi birer uluslararası ortak-yapımdır. İranlı yetkili-

37 http://www.brightlightsfilm.com/47/20fingers.htm

lerin, ortak-yapım olmayan filmlerin de yurtdışı gösterimlerine genelde izin verdikleri saptanmıştır. Bunun ilk akla gelen nedeni, uluslararası sanat kamuoyunda İran'ın eleştirilmesini engelleme düşüncesidir. Ama, olumlu ya da olumsuz, İran'ın filmleriyle gündemde yer bulması başka yollarla yapılamayacak ölçüde İran'ın tanıtımına yaramaktadır.

Film festivalleri bu tanıtımın en önemli ayağıdır. Son yıllarda başka hiç bir ülkenin başaramadığını İran başarmıştır. Dünyada belli bir düzeyi olan film festivali sayısı 80'i aşmaktadır. İran filmleri, hemen her festivale bir ya da bir kaç filmle katılmakta, genelde bir biçimde bu filmler, önemli ödüllerin sahibi de olmaktadır. İranlı yetkililerin, bindikleri böylesine verimli bir dalı kesmeye kalkışmamaları anlaşılır bir durumdur. Tahran'ın görkemli tarihi saraylarından birinin sinema müzesine dönüştürülmüş olması ve İran sineması adına ne varsa, modern bir tarzda dizayn edilmiş bu müzede bulunabilmesi de bunun bir göstergesidir.

İran'da sinema, her şeye karşın, bir tür dokunulmazlık çemberiyle kuşatılmış tek sanatsal formdur. Başka alanlarda aktif ya da muhalif olanlar sinemacılar kadar şanslı değillerdir. Özellikle iletişim alanında, gazetecilik ve dergicilik başta olmak üzere, sistemce sınırları belirlenmiş düşüncelere aykırı olmak, gözaltı ve tutuklanma da dahil, kimi yaptırımlarla karşı karşıya kalmak demektir.

Mania Akbari, yasaklanacağını bildiği filmini, dv kamerayla, doğal ortamda, çok düşük bir bütçeyle, özel film setleri kurmadan çekmiştir. Akbari, filminde Kiyarustemi'nin *On* filmindeki tarzına öykünmüştür. Ama *On*'da Kiyarustemi'nin tercihi olan minimalist tarz, Mania'nın filminde tercihten çok bir zorunluluk haline dönüşmüş gibidir. Neredeyse tek bir araba içinde, iki açılı bir çekimle başlayıp biten *On* filmine göre *20 Parmak* daha hareketli bir kamera kullanımına, daha zengin düzenlenmiş mizansenlere sahiptir. Yedi ayrı çiftin hikayesi üzerinden kadın-erkek ilişkilerinin türlü hallerine değinen filmin tartıştıklarına geçmeden Kiyarustemi'nin *On* filminde, Mania Akbari'nin yalnızca oyuncu olmadığını, filmin oluşum aşamasında da be-

lirleyici rolü bulunduğunu belirtelim. Akbari, Dorna Khazeni'yle yaptığı söyleşide Kiyarustemi ve *On*'a dair şunları söyler:

> Abbas Kiarostami'nin son yıllardaki konusu kadınlardır. Onu biliyordum ve onunla birkaç kez kadın sorunları üzerine konuşmuştuk. Benim perspektifimi ve ilgi alanlarımdaki deneyimlerimi ilginç buldu. Ne zaman faklı unsurlar gerçekten bir araya gelirlerse olayların ve enerjilerin birleşmesi söz konusu olur. Bazı şeylerin farkındasınızdır ve diğerlerinin çok da değilsinizdir. Sadece birikimler ve olanaklar bir araya geldiler- ve ileriye doğru bir devinim gerçekleşti.[38]

Akbari'nin *20 Parmak* fimi etkileyici bir sekansla başlar: Adam büyük bir heyecanla sevdiği ve evlenmeyi düşündüğü kızı arabasına alır. Ona daha önce görmediği yerleri, Tahran'ın dağlık bölümlerindeki güzellikleri gösterecektir. Kız da heyecanlıdır. Sevdiği ve evlenmeyi düşündüğü erkek, onu mutlu edecek incelikleri sergilemekte oldukça cömerttir. Adam arabasını sürmeye devam eder. Şehir biter, yollar toprağa döner. Araba, zifiri karanlığı delen farlardan ve arabanın motor homurtusundan başka hiç bir şeyin fark edilmediği bir noktada durur. Kadın, buranın sözü edilen güzellikle bir ilgisi bulunmadığını ürkmüş ve şaşırmış bir biçimde kafasında tartarken adam farları söndürür. Karanlığı, adamın hızlanan soluğu anlamlandırır. Kadın bu zamansız ve kendi rızası alınmayan sevişme girişimine itiraz eder. Kadının itiraz çığlıkları karanlıkta yankılanır ve bir süre sonra durulur. Tekrar erkeğin hızlı soluması duyulur. Nefesi iyi kötü normalleşen adam, sessizce ağladığını hissettiğimiz kadına yanaşıp şöyle der: "Bakire olup olmadığını anlamak benim için çok önemliydi."

Bekaret, binlerce yıllık kültürel bir ağrıdır. Ataerkil dönemin ürünüdür ve bütün büyük dinlerde özel önem verilen ayrıcalıklı bir statüdür. Ancak kıyımlara, töre cinayetlerine varacak denli önemsenir. Bekaret, kadının bedeninde taşıdığı en büyük "hazine"dir. Kadını bu derece önemli kılan bu hazinenin bir

38 Khazeni, http://www.brightlightsfilm.com/47/20fingers.htm

biçimde ele geçirilmesi, evlilik gibi genel kabul görmüş bir formun sonucu da olsa, en önemli değerini yitiren kadının değersizleşme sürecini de başlatır. Kadın bu değersizleşme sürecine karşı çocuk doğurma yoluyla işe yararlığını kanıtlamaya, ataerkil dünyada tekrar değer elde etmeye çalışır. Analık, kadını yeniden ayakları iyi, kötü yere basan bir konuma yükseltir. Ancak bütün bu süreçlerin değer belirleyicileri erkekler, onların aileleri ve bu bakışın temellendiricisi erkek egemen sistemdir.

Bakirelik o derece kutsanmış bir statüdür ki neredeyse bütün dinlerde cennet garantisidir. Tıpkı bir çocuğun ölümü gibi, bakirenin ölümünde de cennet kapısı ardına kadar aralanır. İran'da, İslam Devrimi'nin ateşli yıllarında bakirelik inancı çok trajik uygulamalara gerekçe olur. Bakire olduğu anlaşılan muhalif kızlar, öldürülmeden önce kendi cellatlarıyla evlendirilirler. O dönemi yaşayan politik bir kadın tutsağın idamlara ve bakirelere dair anıları şöyledir:

> (...) en kötüsü, geceyarısı insanların isimlerini okumalarıydı. (...) veda ederlerdi ve biraz sonra silah seslerini duyardık. Hep birlikte açılan ateşlerden sonra tek tek atılan kurşunların sesini sayarak o gece kaç kişinin öldürüldüğünü anlamaya çalışırdık. Orada bir kız vardı; tek günahı şaşılacak denli güzel olmasıydı. Onu uyduruk bir ahlaksızlık suçundan içeri almışlardı. Bir ay tuttular ve tekrar tekrar ırzına geçtiler. Kız politik suçlu bile değildi; ama politik suçlularla yakalanmıştı. (...) bakireleri, onları daha sonra vuracak olan nöbetçilerle evlendiriyorlardı. Bu davranışın ardındaki mantık, bakire olarak öldürülürlerse cennete gidecekleriydi (akt. Nefisi, 2003: 269).

20 Parmak filminin girişinde, erkeğin kendi yöntemine göre yaptığı testi sistem de kendi yöntemince yapar. Cellat, önce kurbanının bakire olup olmadığını anlar. Bu, sistem için çok önemlidir. Cennetin anahtarını bedenine gizlemiş cehennemlik kadınların kendi cellatlarınca tecavüze uğramaları şeriat gereğidir. Ancak kriz dönemleri bir yana bırakılarak soruna bakıldığında bekaretin hem kadın hem de erkek için ağır toplumsal bir psişik travma doğurduğu, bu nedenle oluşan hasarın teda-

visinin de çok zor olduğu açıktır. Mernissi, "bekaret"in bu ağır yükü altında ezilen kadınların kendilerince bir yol buldukları düşüncesindedir. Yine Mernissi'ye göre, erkek onuru kadının bekaretiyle derin bir ilişki kurma eğilimindedir:

> Patriyarkal masumiyet ve bekaret iffetiyle ilgili geleneksel törenlere girişilmeden önce genç kadın, kendisini bir kaç dakika içinde Akdeniz erkeğinin en değerli hazinelerinden birine dönüştürecek olan sihirli operasyonu geçekleştirmesi için anlayışlı bir doktora başvurmak durumundadır: Söz konusu hazine, kızlık zarı yerinde duran, daha önce hiç bir erkeğin dokunmadığı, vajinası mühürlenmiş bakiredir. Sonra, garip bir şekilde bekaret, kadınların yalnızca sessiz hakem rolü oynadıkları, erkekler arası bir mesele haline gelir. Eşitsizlik, kıtlık ve bazı kişilerin diğerlerine onur kırıcı tabiyetinin, toplumu bütünüyle insanoğlunun biricik gerçek gücü olan kendine güvenden yoksun bıraktığı toplumlarda, şeref gibi bakirelik de tamamıyla bir erkek takıntısının dışa vurumudur. Şeref ve bakirelik kavramları, erkeğin saygınlığını bir kadının bacakları arasına yerleştirir. Bir erkek, saygınlığını doğayı dize getirerek ya da dağları, nehirleri fethederek değil de, kendisiyle kan ya da evlilik bağı olan kadınların hareketlerini kontrol ederek ve bu kadınlara yabancı erkeklerle görüşmeyi yasaklayarak korur (Mernissi, 2003: 61–62).

Bekaretin bu çarpık değeri, doğal olarak yansımasını melodramlarda ve edebiyatta da bulur. Hatta, bir masal klasiği olan ve İslam Devrimi'nden bir süre sonra zararlı bulunarak, yasaklanmış olan *Binbir Gece Masalları*'nda da bekaretin önemli bir yeri vardır. Masalda, ana kadın karakter Şehrazad'la birlikte, temsil edilen kadın tiplerini Nefisi şöyle yorumlar:

> Temel öyküde benim dikkatimi çeken en önemli konu, hepsi de kralın anlamsız yönetiminin kurbanı olan üç kadın tipiydi. Şehrazad sahneye çıkmadan önce, öyküdeki kadınlar ikiye bölünüyorlardı; birincisi ihanet edip öldürülenler (kraliçe), ikincisi ihanet etme fırsatı bulamadan öldürülenler (bakireler). Şehrazad'ın tersine öyküde belirli payı olmayan bakireleri eleştirmenler gözardı ederler. Oysa onların sessizliği anlamlıdır. Onlar bekaretlerini ve hayatlarını karşı koymadan veya karşı

çıkmadan teslim ederler. Bilinmeden ve arkada bir iz bırakmadan öldükleri için de tam olarak varoldukları söylenemez. (...) her iki grup kadın –kraliçe ile bakireler–, hüküm sürdüğü bölgede kralın keyfi yasalarına boyun eğerek onun kamusal yetkisini sessizce kabul ederler. Şehrazad ise, farklı bir oyalama yolu benimseyerek şiddet zincirini kırar. O, evrenini kral gibi fiziksel güçle değil, hayal gücü ve düşünceyle oluşturur. Bu, ona hayatını tehlikeye atacak cesareti verir ve onu öyküdeki diğer karakterlerden ayırır (Nefisi, 2003: 24–25).

Filme adını veren "20 parmak" deyimi, "20 erkekten fazlasıyla yatan kadın fahişedir" anlamına gelmektedir. Filmde yaşlı bir kadının, kadına el ve ayak parmakları kadar erkekle beraber olabilme "hak"kı tanıyan mitolojik bir söylenceden aktardığı bu deyim, kadınlar arasında, kadın-erkek ilişkilerine dair ciddi konuşmalarda, ortamı rahatlatıcı espirilere konu olur. Aynı zamanda, yerleşik kültürün ne kadar eskilere uzanabildiğini göstermesi bakımından da film adı anlamlıdır.

Film aynı zamanda, gelişen, değişen toplumsal değerlerin eski kültürle çatışmalı durumuna de değinmekte ve bunun kadınla erkeğin gerek birbirleriyle gerek kendileriyle yaptıkları tartışmalara yansımasını ele almaktadır. Bu yanıyla Akbari, çiftler arasında bir oyun gibi algılanan ilişkileri oyun olmaktan çıkarır, çiftlerle birlikte ilişkiyi de masaya yatırır. Çiftlerin oyun oynama isteği arttıkça, gerçeğin iç burkucu halini bir tablo gibi önlerine koyar. Dorna Khazeni, filmi şöyle değerlendirir:

Filmin büyük bölümünde çerçeve kapalı ve gergin, ve çerçevenin dışındaki çeşitli seslerle birlikte (ki bu, bizim daha büyük bir dünyanın varlığını, bu çiftin mahrem yaşamının çözüldüğü kamusal bağlamı görmemizi sağlıyor) sadece ses kaydı duyulmaktadır. Birkaç tane daha geniş resim vardır. Bunlarda da klastrofobik çatışma hissi gözle görünürdür. (...) Filmin gücü, onun ebeveyinlikle ilgili bir konuşmanın gidişatında ilişkilerin içini dışa dökebilme becerisidir. *20 Parmak*, karakterlerini had safhada mahrem olan anlarda tüm maskelerinden ve savunma araçlarından soyarak sunar. Buradaki resim kompleks ve endi-

şe vericidir; çiftlerin hakimiyet savaşı İranlı ortam ve karakterler dışında evrenseldir de.[39]

Filmdeki "farklı" çiftler, toplumsal-kültürel genetiğin taşıdığı tabuları klişelerden arınmış bir biçimde, Akbari'nin tarzına özgü bir doğallıkla deşerler. Kuşkusuz kadın için yaşamı çok daha çekilmez kılan bu tabular aslında erkeği de esir alır. Kendini sorgulayabilen eğitimli modern erkek, üstlendiği rolle nasıl bir çıkmaza sürüklendiğini, kendine ve eşine yalan söylemeksizin büründüğü rolün darmadağın olacağını anlamakta güçlük çekmez.

Filmin ilgi çekici sahnelerinden birinde, karısı ve çocuğunu motosikletine almış adamın Tahran'ın baş döndürücü trafiğinde yol alırken karısıyla giriştiği hararetli tartışmayı izleriz. Tartışılan konu, yalnızca İran'ın değil tüm dünyanın başını ağrıtan bir konudur: kürtaj. Kadın ikinci çocuğu istememekte, adamsa ısrar etmektedir. Evlilik formu altında istenmeyen gebeliklerin çözümü görece daha kolaydır. Ama evlilik öncesi ilişkilerde yasal kürtajın dar çerçevesi ve çoğu ülkede yasak olması yüzünden kadınlar için tam bir felakete dönüşmektedir.

Filmi baştan başa saran bu içtenlikli tarz diğer çatışmalarda da görülür. Evli, sevecen, modern kocanın yaptığı iş gereği kadın arkadaşları da vardır. Bunlarla karısı olmaksızın davet ya da yemeklerde beraber olmakta bir sakınca görmez. Ta ki bir gün karısı, "Bugün erkek arkadaşlarımla beraber olacağım" diyene kadar. Evli bir adamın karısı başka erkeklerle birlikte olamaz.

Aynı çifte ölçü, aldatma gibi zor bir konuda da geçerlidir. Erkek için neredeyse bir "hak" düzeyinde algılanan bu durum, kadın için genellikle bir felaketin habercisidir. Filmde, bu konudaki egemen erkek bakışını teorik bazda sorgulayan ve aynı şeyi kadının yapması durumunu varsayımsal olarak tartışan kadın ağır hakaretlere uğrar. Sorgulanan, erkek için hak olanın neden kadın için de hak olmadığıdır.

---

39 http://www.brightlightsfilm.com/47/20fingers.htm

Çeşitli festivaller nedeniyle film gösterimlerinden sonra yaptığı söyleşilerde benzer hakaretler özellikle İranlı izleyiciler tarafından Mania Akbari'ye de yöneltilir. Akbari'yle birlikte filmi de aşağılanır. Genellikle, İran'ın ilgili ülkelerdeki temsilcilikleri tarafından organize edilen tepkilerin şöyle bir gerekçesi bulunmaktadır: Aile gibi ülke de mahremdir. Ailenin mahremiyetini sorgulamakla ülkenin mahremiyetini de tartışmaya açmış olursunuz. "Bu filmde dramatik ana götüren yan anları çok daha ilginç kılan başka filmlerde göremediğimiz, çok mahrem ve içsel bir alana sızılmış gibi bir hissiyat var." diyen Khazeni'ye karşılık olarak Akbari'nin filmine ilişkin görüşleri şöyledir:

Bu, sanki komşunun evinin camını açmışsın da gizlice onların ilişkilerini seyrediyor ve dinliyormuşsun gibi bir şey. Ben bu uzamı "sinema terapisi" olarak adlandırıyorum. Sinemanın bir eğlence aracı olarak kullanılmasına bir itirazım yok; heyecanın, eylemin ya da korkunun... Bu da sinemadır. Ama bana göre sanat ayna tutabilen, büyüyüp değişmene yardım edebilen, kafanda sürekli bir şekilde düşünme işini yaratan bir şeydir. Kendini görmeni, olan şeyleri sorgulamanı sağlar. O bir soru işaretidir. Bir soru, olanlar arasında en iyisidir. Filmin bir yerinde şöyle bir soru vardır: "Bir insan iki kişiyi gerçekten sevebilir mi?" Aşkın ne olduğu ve nerede kullanıldığı, birinin gerçekten kafasında iki farklı insanı büyütüp besleyebilme imkanının olup olmadığı sorusu. Bunu yapmalı mıdır, yapmamalı mıdır? Tüm bunlar tartışmaya götürür. Ya da bir kadın, "ben bir kadınla yattım ve bu benim kendimi daha güçlü hissetmemi sağladı", dediğinde. "Bunca yıl teslim olmayı oynadıktan ve oyunda güç kazandıktan sonra bundan yoruldum." Tüm film ne kadar çok oyun ilişkisi olduğu ve insanların kendi çıkarları uğruna, kendi güvenlik duyguları ve tatminleri için, sadece birşeyleri – gerçekten korkutucu bir şeyleri- korumak için kendilerine yalan söylemeye ne kadar istekli oldukları hakkındadır. Nerede olduğumuzu biraz görebilmek için bugün birşeyleri derinlemesine araştırmalıyız. Dışarıdaki her şey yüksek bir hızla haraket ediyor. Belki yakında en kolay ve sıradan gezi aya yapılan gezi olacak. Kim bilir? Ama, "Eee ne yani?" İçerideki ne olacak? Bu

kafa yapısıyla içeri doğru giden insan nerededir? Dışarıdaki her şey değişirken o içinde neler deneyimliyor? İçine dönük insanlar hala aynı eski insanlardır, yıpranmış, yaşlı ve aynı eski inanç ve geleneklere bağlı insanlar. Bugün ilişkilerimize karmaşa hakim.[40]

Sonuç bölümüne geçmeden önce, Tebriz Radyo Televizyon Kurumu'nun eski yönetmenlerinden Fateme Khakzadeh'nin, İran sineması ve kadın temsiline ilişkin yaklaşımına da değinmek istiyorum. Khakzadeh, kendisiyle yaptığımız kişisel söyleşide, "İran sinemasını ve bu sinemadaki kadın temsilini nasıl buluyorsunuz" sorusunu şöyle yanıtlamıştı:

Maalesef başarılı bulmuyorum. Siyasal özgürlüğün olmadığı bir ortamda, sinema nasıl başarılı olsun. Sınırlı temsilin başarısı değil sözünü ettiğim şey. İran'da yetkililerin izni olmadan bir iş için bir bardak su bile içemezsin aslında. Ama bir bakıyorsunuz normalde vizyona giremeyecek filmler de vizyona giriyor. Bunu o yönetmenlerin arkasındaki siyasi güç ya da destekle açıklıyorum. (...) Kadın özgür değilse, gerçek bir temsil söz konusu olamaz. Bugünkü kadın temsili bu anlamda oldukça sınırlı bir temsildir (Fatıma Khakzadeh ile kişisel söyleşi, 27 Eylül 2004).

Bu bölümü sonlarken, İran sinemasında, bu çalışma kapsamına alınamayan, özellikle bazı önemli kısa ve uzun filmlere imza atmış çok sayıda genç kadın yönetmenin var olduğu, bu yönetmenlere örnek olarak Mania Akbari ve Meryem Şehriyar'ın seçilmesinin diğerlerini görmezden gelme anlamına gelmediği anımsatılmalıdır. Ayrıca bu çalışmada ürettikleriyle paralel bir hacimde ele alınamayan Puran Derakhshandeh ile ilgili olarak tüm çabalara karşın yeterli veriye ulaşılamamıştır.

SONUÇ

İslam Devrimi'yle birlikte, İran'dan yansıyan sarıklı ayetullah ve çadorlu kadın imajı oldukça geride kalmasına rağmen, ülkenin sosyo-ekonomik yapısında gözlenen ciddi gelişim ve dönüşüm, hala aynı imajın parçalı gölgesinde yol

40 http://www.brightlightsfilm.com/47/20fingers.htm

almaktadır. Bu imajın görece parçalanmasında ve İran'a dair bilinenlerin çoğalmasında İran sineması belirleyici bir rol oynamıştır. Festivaller bu anlamda İran sinemasının, dolayısıyla İran'ın dışarıyla bağını oluşturan, elçiliklere göre çok daha etkin merkezler olmuştur. Abbas Kiyarustemi, 1990'ların başında, dönemin İran sinemasını değerlendirmesini isteyen Fransız bir gazeteciye, "Ben İran sinemasını ülkenin temel ihracatlarından biri olarak düşünüyorum: Şam fıstıklarının, halıların, petrolün yanında sinema var şimdi." demiştir (akt. Naficy, Hamid, tarihsiz).[41]

İran sineması 1980–2006 arasında, kimi kaynaklara göre en az 1500, kimilerine göre çok daha fazla festivale katılmış, bunların çoğundan ödüllerle dönülmüştür. Yalnızca Muhsin Makhmalbaf 90'dan fazla film çekmiştir. Dolayısıyla daha baştan, bu çalışmanın çok sınırlı kaldığını, İran sinemasının sunduğu malzemenin tahayyül edilenden çok daha zengin olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Sinema, İslami kültürle çatışan bir konumda Fars kültürünü temsil eden bir özellik kazanmış, şiir ve edebiyatın görkemli geçmişini gölgede bırakmıştır. İran sinemasının bütün bunları şeriat kodlarıyla önemli ölçüde sınırlanmış bir temsil ve sinema pratiğiyle gerçekleştirmiş olması, saygınlığını arttırdığı gibi, kendisine yönelen ilgiyi de çoğaltmıştır.

1980'li yılların sonundan itibaren yükselişe geçen kadın yönetmen imzası taşıyan filmler, yukarıda sözü edilen sinema pratiğinde azımsanmayacak bir üretim ve başarı düzeyi yakalamıştır. Ama daha önemlisi, temsilde eksik kalan kadını ayağa kaldırarak İran sinemasında ciddi bir kadın bakışı oluşturmuştur. Öyle ki, temsil edilen karakterler, kadının toplumsal gelişiminde rol oynamaya başlamış, yükselişe geçen kadın hareketi, bu filmlerden moral destek bulduğu gibi yapımcılara da yeni projeler için esin kaynağı olmuştur. *Zenan* başta

---

41 http://www.iranchamber.com/cinema/articles/veiled_voice_vision_iranian_cinamal.php <03.07.2006>

olmak üzere, ciddi bir kadın dergiciliği ve yazını, kadın hareketinin düşünsel-edebi platformu olma işlevi görmekte, İran sinemasında kadının yeri konusu dergideki tartışmalara sık sık konu olmaktadır.

İslam Devrimi'nin kadını sosyal bir varlık olmaktan çıkaran ana yönelimine rağmen, süreç içinde kadınların eğitim düzeyinin, çalışma ve sosyal hayata katılımının Devrim öncesiyle kıyaslanamayacak denli artması, İran'a özgü çelişkili durumun ürünüdür. Sözü edilen bu gelişim, kadının kendi problemlerini dile getirmesinde, giderek sistemi sorgulamasında ve muhalif bir duruş sergilemesinde önemli bir rol oynar. Kadınlar, kamusal alanı belirleyen düzenlemelerde geri plana atılmalarına, erkekler ve sistem nezdinde silik konumlarına son yıllarda artan bir biçimde itiraz etmişlerdir.

İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki ideologları ve onların takipçileri, yalnızca kadının hicabıyla uğraşmamış, sinemanın dini bir sinema olması gereğine de sürekli vurgu yapmışlardır. Ancak bu ve benzeri yaklaşımlar, belli bir düzey tutturmuş film içeriklerinin genelde eleştirel olmasını engelleyememiştir. İran'da sinema yapan-yöneten öncü kuşak, İslam Devrimi'yle barışık olmayan bir kuşaktır. Kadın yönetmenler açısından da aynı durum geçerlidir. Önemli kadın yönetmenler, o süreçte 20-30 yaş arasındaydılar. Bu yüzden dünya ölçüsünde ilgi gören İran sinemasının muhalif-eleştirel özelliği bir rastlantı değildir. Sinemayı İslami rejim için bir propaganda aracı olarak düşünenler, seyircinin ısmarlama yaptırılan bu türden filmler yerine "garbzede" yönetmenlerin filmlerine ilgi göstermesinin nedenlerini anlamakta zorlanmışlardır.

İran sinemasında kadın figürünün birkaç istisna dışında, erkeğin aksesuarı olmaktan öte bir anlam taşımadığına Birinci Bölüm'de ayrıntılarıyla değinilmiştir. Bu çalışma kapsamında asıl ilgilenilen konu, Devrim'den sonra kadının ve kadın temsilinin durumu olmuştur. Bu konuda İslam Devrimi'nin başlangıcından bugüne farklı aşamalar geçirilmiştir. Birinci aşama öncelikle sinemanın ve dolayısıyla kadının da

yok sayıldığı aşamadır. Kuşkusuz "İslami film kriterleri" olarak adlandırılan ölçüsüz sansür, yeniden sinema yapmaya başlayan yönetmenleri doğrudan etkilemiş, kadınsız senaryolar tercih edilmiştir. Bu aşamadan yavaş yavaş çıkıldığı yıl 1985'tir. Aynı yıl 27 film üretilmiş, bunlardan yalnızca ikisinde kadınlar başrolü paylaşmışlardır.

İkinci aşamada kadınsız bir sinemanın olamayacağı anlaşılmaya başlanmış, Humeyni'nin 1987 fetvasıyla, kadınlar yasal olarak da sinemada var olabilme hakkı elde etmişlerdir. Özellikle bu tarihten sonra, kendi bağımsız filmlerini yapmak isteyen kadınlar, sinemada kadını, kadın gözüyle temsil etmenin yolunu açmışlardır. Gerek Devrim öncesinin deneyimli kadın yönetmenlerinin çabaları, gerekse saygınlığı artan sinemaya genç kadınların mesleki ilgi duyması, sinema sektöründe çalışan kadın sayısını çoğaltmıştır. Bu dönemde kadın yönetmenlerin filmleri ve kadın temsilinde ağır sınırlamalar devam etmiştir.

Üçüncü aşama ise, kadınlar üzerindeki kısıtlamanın teoride değilse bile pratikte azaldığı dönemdir. 1989'dan itibaren kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın, ana karakter olarak bağımsız, aktif, üretken ve güçlü kişilikler biçiminde gösterilmeye başlanmıştır. Ancak bu dönemler arasında basit ayrım çizgileri olmadığı gibi, politik ortamın yumuşaması ya da sertleşmesine bağlı olarak film konuları çeşitlenmiş, filmler vizyonda görünür olmuş ya da gösterimleri iptal edilmiştir. Yedi yıl bekletilen senaryolar, on yıl yasaklanan yönetmenler bu aşamanın eseridir.

Olağanüstü engellere rağmen, kadının gerçek temsili yolunda ciddi bir mücadele ve uğraş içine giren kadın yönetmenlerin bu amaçlarına eriştiklerini söylemek olası değildir. Şöyle bir soru, İran sinemasına ilgi duyanların aklına sık gelmiştir: Acaba söz konusu engeller ve yaptırımlar olmasaydı İran sineması nerede olurdu? Bu soruyu, "Daha iyi bir yerde olurdu." diye yanıtlamak mümkün değildir. İran sinemasının sihirli tılsımı belki de bu sancılı atmosferdir. Engelleri aşmak için zorlanan hayal gücü, yaratıcılığı da geliştirmektedir. Ağır

süreçler, ağır bunalımlar yaşayan toplumlarda öykü sıkıntısı çekilmez. İran sinemasının zenginliklerinden biri de anlatılacak yeni öykü bolluğudur. Bu öykülerin özellikle Batı'da ilgi görmesi de anlaşılır bir olgudur. Yönetsel anlamda, hem teorik hem de pratik açıdan, yoğun ya da yoğunluğu azalmış bir biçimde, sürekli bir kaosun, kafa karışıklığının ve uygulama bolluğunun görüldüğü bir ülkede sinema yapıyor olmak, festivallerden başarıyla dönmek, çok seyirci toplamak, kadın temsilinde ne kadar ilerleme sağlanırsa sağlansın, bu alanda sorunlu temsilin ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir.

Filmlerde merkezi rollerde oynayan kadınların, en temel kadınsı, anaç duygularını göstermekten kaçınmak zorunda olmaları ve yetkili kurullarca saptanmış davranış kriterleri, kadın temsilinin arızalı biçimlerinin sürdürülmesine yol açmıştır. Öte yandan kadın, toplum içinde de kendi gerçekliğini temsilden uzaktır. Toplumda kendini var edemeyen gerçekliğin sinemada kendini var etmesi düşünülemez. İran İslam Cumhuriyeti'nin tasarımındaki kadın, cinsel, bedensel ve duygusal olarak özürlü bir kadındır. Gerçekte kadınlar bu tasarımın sınırları dışına, simgesel önemini koruyan örtü dışında, çoktan çıkmışlardır. Tasarımın etkili bir biçimde uygulanabildiği tek alan sinema ve tiyatrodur. Örtünme yalnızca giyim kuşamla da sınırlı değildir. Davranış da, ses de "örtülü" olmak zorundadır. Kadınlar, tam 26 yıldır ne sinemada ne de televizyonda şarkı söyleyebilmektedir. Kadının sinemasal temsilindeki bu hasar, erkeği de olumsuz etkilemektedir.

Her şeye rağmen, sanatın yaratıcı gücü, var olma mücadelesindeki kadın yönetmenlerin zekalarıyla engelleri aşma beceri ve başarılarını devam ettirecektir. İran'daki en yakıcı sorunlardan biri olan kadın sorununda erkek yönetmenlerin de filmleriyle kadın hareketine destek olmaları, geleceğe dair umutların tazelenmesi anlamına gelmektedir.

III. Bölüm Röportajlar

TAHMİNEH MİLANİ



Fatin Kanat: İran sineması üzerine çalışma ve tez yapmaya Nimeh-ye Penhan (Saklı Yarı) isimli filmininizi izledikten sonra karar verdim. Saklı Yarı'nın hikayesi bir bakıma, 12 Eylül öncesi ve sonrasıyla Türkiye'nin de hikayesi gibiydi. Fereşteh'i Türkiye'de bir devrimci grubun içindeymiş gibi düşündüm. Pek bir fark yoktu sanki. Belki bu hikaye, Arjantin'de, Şili'de, albaylar cuntası dönemindeki Yunanistan'da da benzer biçimlerde yaşanmıştı. Baskı altındaki insanın evrensel hikayesi yani.

Tahmineh Milani: Ben bu filmi farklı yerlerde gösterdim. İspanya'da, Amerika'da mesela. Seyirci, Franko dönemi ve sonrası İspanya, Watergate dönemi ve sonrası Amerika'yla filmim arasında paralellikler kurdu. Filmin hikayesi, onlara kendi yaşadıklarını hatırlatmıştı. Bu olay dünyanın her yerinde aynı şekilde ortaya çıkmış. Bu filmi gösterdikten sonra anladım ki bu tür tecrübeler dünyanın her yerinde saflığın, gençliğin simgesidir. Yani aynı bakış açısı.



Kanat: Çağdaş İran sinemasının oluşumunda önemli roller oynamış yönetmenler kimlerdir? Siz kimlerden etkilendiniz?

Milani: Ben Mesud Kimyai'nin etkisi altındaydım. Tam yedi yıl asistanlığını yaptım. Özellikle benimle aynı yaşta olan insanların çok etkilendiği bir isim. Öncelikle bunu söyleyeyim ben İran inkılabında 18 yaşındaydım. Üniversitede 1. sınıftaydım. Mesud Kimyayı'nın filmleri "*Khak* (Toprak, 1973), *Gaveznha* (Geyikler, 1975); siyasi bir görüşe sahip olduğundan özellikle "gaveznha" mesela, banka soyan birinin hikayesidir. Ben daha sosyal bir insandım. Hatta benim bakış açım daha iyiydi diyebilirdim. Ben mesela Nasser Takvai'nin de asistanlığını yaptım ve etkisi altındaydım. Çok sosyal ve güncel olayları eleştirdiği için. Daryuş Mehrcui de beni etkiledi. *Gav* (inek, 1969) filmiyle mesela; ama Mesud Kimyai kadar değil tabii ki. Perviz Kimyai ve Bahman Fermanara gibi yönetmenleri de belirtmem gerek. Ama daha fazla Fred Zimmerman'dan etkilendim dersem şaşırmayın. Hamlet karakteri mesela beni çok etkiledi.

Kanat:Peki Devrim'den sonra?

Milani: Devrim'den sonra özel olarak kimseden etkilenmedim. Ama saygı duyduğum ve filmlerini izlediğim insanlar var. Mesela Abbas Kiyarustemi'den *Khaneye Dust Kojast* (Arkadaşımın Evi Nerede, 1987) çok sevdiğim bir film. Kiyanuş Ayyari'den *Ansu-ye Atash* (Ateşin Ötesi, 1988), Rahşan Bani Etemad'ın *Banu-ye Ordibehesht* (Mayıs Kadını, 1998).

Genel olarak, bence Devrim'den sonra filmler daha iyi oldu; ama Mesud Kimyai devrimden sonra başarılı değildi. Ama ben

zaten yeteri kadar etkilenmiştim! Ben Mesud Kimyai'nin etkisi altındaydım, o da Hover Hard'ın etkisi altındaydı. Hatta tapacak derecede. Bundan dolayı ben de doğal olarak Western sinemasından da etkilenmeye başladım, yaşım çok küçüktü. Fred Zimmerman'dan da etkilendim. Politik yanları ağır bastığı için. Ya da toplumdaki problemleri anlatan *Şebeke* gibi filmler. Romantik ya da komedi türü filmler çok hoşuma gitmiyordu. Sosyal- gerçekçi, eleştirel filmler dikkatimi çekti.

Kanat:İran sineması son yıllarda adından çok söz ettirmeye başladı. Özellikle Batı ülkelerinde bu kadar ilgi görmesinin nedenleri ne olabilir?

Milani: Bence yabancıları en çok etkileyen şey bizim filmlerin konusudur. Teknik açıdan Amerika ve Avrupa sinemasına karşı gelecek kadar iyi değil İran sineması. Ben İran sinemasını ikiye bölüyorum: ya çok iç olayları, tekrar konuları yansıtan filmler ve ticari filmlerdir ya da festival filmleridir. Ama Mecit Mecidi'nin başlattığı bir üçüncü tür geliyor ki bir tarihten sonra, hem yurtdışında ve hem de İran'da başarılı olabiliyor. Mesela Mecidi'nin *Rang-e Khoda* (Allah'ın Rengi,1999), (Tahmineh'nin kendi Filmleri) *Do Zan* (İki Kadın,1998) ya da *Vakonesh Panjom* (Beşinci Tepki,2003) gibi. *Beşinci Tepki* İran'da çok başarılıydı ve şimdiye kadar da 8 uluslararası ödül aldı. Film aslında *İki Kadın'ın* devamı sayılır. Bir kadın, kocası ölüyor ve iki çocuğuyla yalnız kalıyor. Şimdi anayasa ve toplum bu kadınla ne yapacak. Yani *İki Kadın*'ın bittiği yerde *Beşinci Tepki* başlıyor. Kiyarustemi'nin filmleri dünyada çok başarılı; ama İran'da bir milyon bile satmıyor. Samira Makhmalbaf da öyle. Bence bizim milli sinemamızın ülke içinde de başarılı olması gerekiyor. Yani önce toplumda bir değişmeye yol açsın sonra dünyada ödül alsın. İran insanının kültürünü arttırsın. İlginçtir, *İki Kadın*, *Saklı Yarı* ve *Beşinci Tepki* festivallerde gösterildiğinde (yurt dışında), insanlar bu filmlerin İran devleti tarafından yaptırılıp yaptırılmadığını sordular. Filmlerimin sipariş üzerine yapılmış olduğunu ileri sürenler oldu. Benim yaptığımı ve bağımsız olduğumu kabul etmekte zorlandılar. "İran'da kız öğrenci mi var", "İran'da kadın sürü-

cü mü var, İran'da çalışan kadın mı var" gibi tepkiler aldım.Bu bizim hayatımız, dedim. Kafalarında, izledikleri filmlerden önce, farklı bir İran gerçeği vardı.

Hüseyin Laleh (A. Ü. İLEF-RTS bölümü, İranlı doktora öğrencisi ve röportaj çevirmeni): Kadın sinemadan çekildi bir dönemliğine. Sonra tekrar gelince yavaş yavaş geldi, mesela önce anne olarak, sonra gerçek bir kadın olarak geldi. Yani kadın İran sinemasında nereye gidiyor?

Milani: Çok geniş bir konu. Ama özet olarak söyleyebilirim. Önemli ve dünyada dikkat çeken (İran sinemasıyla ilgili) birinci nokta; İran'da çok fazla kadın yönetmenin olmasıdır. Ve herkes bunların İran İslam Cumhuriyeti'nden sonra var olduklarını düşünüyor. Ama gerçek şu ki Benim dışımdaki önemli yönetmenler -ben mimari okumuştum; ama 1979'da bir senaryo grubunda da çalışmıştım- devrim öncesinde sinema okumuşlardı zaten. Rahşan Bani Etemad, Puran Derahşandah ve şimdi hayatta olmayan Tahmine Erdekani gibi. Ama o dönemde sinema Iraç Qaderi gibi erkek yönetmenlerin elindeydi. Bu sebeple kadınlar, örneğin Rahşan, *Rusariye Abi* (*Mavi Yazma*,1998) gibi filmler çekemezdi. Devrimden sonra Qaderi ve ona benzer yönetmenlerin seks ve korkudan ibaret sinemaları da doğal olarak kapandı. Şah döneminde sinema eğitimi almış dine bağlı yönetmenimiz de yoktu pek. Dışardan yönetmen getirilemeyeceğine göre, devrim öncesinde de sinemacı olarak kendini kanıtlamış ve insani değerlerini yitirmemiş Kimyai, Kiarüstemi gibi ustaların arasına Rahşan Bani Etemad, Kiyanuş Ayari, Mehmed Bozorgiyan gibi "küçük" ileri görüşlü yönetmenler de dahil oldular. Ben de onların sayesinde ortaya çıkabildim. Toplumun ihtiyaç duymasıyla –sinemaya, kadın sorunlarına ilgi gibi- zaten var olan yönetmenler daha aktif, daha yaratıcı hale geldi. Ayrıca sinemamız topluma güven veriyordu. Seks-şiddet yoktu. Bu da sinemada kadının yeri ve rolünü çoğaltan, saygın kılan, aynı zamanda kızların sinema eğitimine katılımını da arttıran önemli bir etken oldu. Şimdi kadın konusuna geçelim: Bu kadın yönetmenlerin ortaya çıkmasına sebep bence toplumun isteği yani gerek duyması ve bunların

yönetmenlerin zaten var olmalarıydı. Şimdi burada bir duralım. İslam Cumhuriyeti'nde her ne kadar yanlış şeyler varsa da kadınlar için bazı yönleriyle iyiydi aslında. Örneğin Şah zamanındaki tutucu aileler, kız çocuklarını üniversiteye hatta liseye göndermezlerdi, mini giyerler, erkek arkadaşları olur diye. Aynı aileler, Devrim'den sonra ortamın artık iyi olduğuna inanıp kızlarını okullara gönderdiler. Ben şanslıydım, o döneme göre ailem fazla tutucu değildi

Kanat: Saklı Yarı'da çok etkilendiğim, İslamcı militan rolünde bir kadın karakter vardı. İslam Devrimi'yle kadının konumu çok geriledi. Kadını gerileten bu pratik için, bu karakterin bu derece istekli olması bana çok ilginç geldi. Bu karakterin temsil ettiği kadınlar şimdi ne düşünüyor acaba?

Milani: Zehra'dan söz ediyorsunuz. Zehra'nın bir benzeriyle hapiste karşılaştım. Zindanda ilk gecemdi. Bir kadın geldi, elimi öpmeye başladı. "Ne yapıyorsun?", dedim. "Allah beni cezalandırmış olmalı ki senin gardiyanın oldum. Ben *İki Kadın*'ı en az 10 kere izledim. 'Beni düşünen biri var.' dedim, sana hayranım ama şimdi de seni gözetliyorum" dedi. Üç gün sonra genel koğuşa götürüldüğümde anladım ki Zehra hakimlerin verdiği kararları uygulamayı bir iş olarak görmektedir. Kırbaç cezalarını mesela. Gerçekten de işi budur! İnsanları dövdüğü, gözetlediği için para almaktadır. Evinde muhtemelen iyi bir annedir. Benim filmlerimdeki kadınlarla da kendini özdeşleştiriyor. Ne ironi!.. Bu deneyim, insanın ne kadar karmaşık bir yapısı olduğunu öğretti bana. Mesela bu kadın inançları için başka bir kadını dövebilir; ama aynı zamanda iyi bir anne de olabilir. Hem de beni -ona inanç olarak ters olmama rağmen- sevebilir. Bu anıya dayanarak Zehra karakterinde insanların çok baskı altında olduklarını söyleyebilirim. Hem de kendi inançlarının elinde kalmıştır. İnanmayacaksınız ama beni yargılayan, ölüme mahkum eden yargıçlara bile acıdım, üzüldüm bu yüzden. Bu kararı vermelerine rağmen içten içe bir çatışma, bir rahatsızlık yaşadıklarını, baskı altında olduklarını hissettim. Yani ben insanlara karşı hiç nefret beslemiyorum içimde. Ben insanları çok iyi anlayabiliyorum. Eğer sorunuzu doğru anladıysam,

Zehra karakterindeki insanlar genelde para için devlet dairelerine giriyorlardı. Ve kimi dövdükleri çok da önemli değildi onlar için. Yani buna, benim gibi insanların suçlu olduğuna ve cezalandırılmaları gerektiğine inanıyorlardı ve bunu yapıyorlardı. Ama şimdi onlar da artık çok umutsuzlar. Yani başka bir deyişle kızlar artık hiç bir şey bilmeyen ev kızları değiller. Devrimden önce ev işleriyle uğraşan kadınlar dışarı çıkıp Şaha karşı sloganlar attılar ve sonra da eve dönüp oturmak istemediler. Biz de Devrim yaptık hakkımızı isteriz, dediler; ama kanunların kendilerine karşı olduğunu farkettiler. Yine bu son günlerde çok inançlı bir kadınla arkadaş oldum. Mecliste erkeklerin çok eşliliğinin yasallaştırılmasından söz edildiğinde çok üzülmüştü. "Bunlar dini yanlış yorumluyorlar, İslam'ın felsefesini anlamamışlar. Hz. Muhammed özel bir zaman için erkek dört eş alabilir demişti, bunlar konuyu saptırıyorlar" diyordu. Sonuçta kadın kadındır. Nerede çalıştığı önemli değil, ileri görüşlü bir kadın ya da camide çalışan bir kadın.

Kanat: Hapiste ne kadar kaldınız, davanız sonuçlandı mı?

Milani: Fazla değil. Ayettullah Hamaney beni zindandan çıkarttı, ama başbakanın tavsiyesi üzerine. Bu yapılanların bir anlamı da yoktu zaten, ben mahkum değil, feminist bir kadınım.

Kanat: Feminizm?

Milani: Dünyadaki bütün "izm"ler yoruma açıklardır. Farklı yorumlanabilirler. Mesela İsveç'te feministler cinsel özgürlük için savaşıyorlarsa ya da Amerika'dakiler"Erkekleri şehirden dışarı atın" diyorlarsa, ki böyle düşünebilirler, ben bu tür bir feminist değilim. Kadın sorunları üzerinde konuşarak, çiğnenmiş ve yok sayılmış kadın hakları için uğraşarak tüm toplumu eşitliğe götürelim, diyenlerdenim. Ben gerçekten insana inanıyorum. Ve benim kocam evde bir hizmetçidense bir arkadaşı varsa daha mutlu ve bahtiyardır. Benim de çabam iki cins arası bir eşitliğe varmak içindir. Ve kocam bu çabamı samimiyetle desteklemektedir. İki insan olarak kadının kocasından gizli bir şeyler yapmasını istemiyorum. Onun parasını çalması-

nı istemiyorum. Buna göre benim inandığım şey -ki hep toplumunda içinde yüksek sesle söylemişimdir- İslamcıları ve dini inançları olanları rahatsız etmemelidir. Çünkü benim konuştuğum şey, kötü çirkin bir şey değil. Ben birey olarak bunu düşünüyor olabilirim ki eğer bir kadın çocuk sahibi olmak istemiyorsa, buna zorlanmamalıdır mesela.

Kanat:Sansür?

Milani: Ben *İki Kadın*'ı yazdığımda bana film yapma izni vermediler. Senaryoyu 1991'de yazdım ve 1998 de filmi çektim. Tam yedi yıl! Yani *İki Kadın*'ı çekebilmek için tam yedi yıl beklemiştim. Bizim baş sansürcülerden biri,"Tahmineh'nin yazdığı her şeyi önce bana getirin, ben okuyacağım." demişti. *İki Kadın*'ı okuduktan sonra beni aradı ve "Sen beni aptal mı sanıyorsun? Benim eşimin bu filmi izledikten sonra neler yapabileceğini tahmin edebiliyor musun? Bu benim eşim, okuyup okumayacağına, evden dışarı çıkıp çıkamayacağına ben karar veririm." dedi ve beni İslamı hiçe saymakla suçladı. Filmimin İslamı küçük düşürme gibi bir amacı olmadığı gibi İslamı tartışmak gibi bir amacı da yoktu. Bir geleneği anlatıyordu. Erkek egemenliğini sorgulayan feminist bir eserdi ve sorunu insani temellerde tartışıyordu. Ama herkes kendi istediği şeyi algılıyordu filmden; özellikle sözünü ettiğim adam gibileri... Ben böylesi düşüncelerle savaşırım elbette! Anlattıklarıma bakarsak ben şu an, Fatin'in düşündüğü feministlerden değilim. Benim kendi yorumum var feminizme dair. Mesela "liberalizm" sözcüğünün dünyada çok güzel bir anlamı var. Liberal, özgürlük isteyen insandır, ama İran'da "faşist adam" anlamına geliyor, İslamı yok etmeye çalışan insan. Komünizm mesela. Çinliler, Ruslar, İspanyollar, herkes kendi yorumuna göre ben komünistim diyor. Ya da Taliban "Ben Müslümanım." diyor, Hatemi de "Müslümanım." diyor. Farklıdır. Niyetim erkeği ikinci plana düşürmek değil. Hayır. Ben diyorum ki, sen bile bir erkek olarak benim feminist düşüncelerimi yaymalısın çünkü bunlar senin de lehine. Ben İran'daki aile ilişkilerinin %99 sağlıksız olduğundan eminim. Yani kadınlar erkeklerden korkuyorlar.

Laleh: Eğer kadın özgür değilse erkek de felçtir.

Milani: Hayır aslında erkek mutlu değil. Örneğin benim kocamla ilişkim çok samimidir. Yani en iyi arkadaşım kocamdır.

Laleh: Size bence İran sinemasının en iyi eş ödülünü vermeliler!

Milani: Estağfurullah; ama bu bir gerçek.

Kanat: Saklı Yarı'daki ana karakter, Fereşteh, kocasından sakladığını devletten de saklıyor. Kimdir Fereşteh, neyi temsil ediyor?

Milani: Size ilginç gelebilir. Ben *İki Kadın*'ın senaryosunu yazdığımda Fereşteh'nin karakteri bence kesinlikle tamamlanmış değildi. Hatta bence karakter olarak Fereşteh ya da başkası, fark etmez, "saklı yarı" hastalık ifadesidir. Doğal bir kız, Fereşteh gibi mesela, üniversitedeki arkadaşına bir erkeği gösterip de ne kadar yakışıklı olduğunu söyleyebilmelidir. Doğal olanı bu. Aşık olması gerek, makyaj yapmalı, ruj sürmeli. Bu filmde oto sansür yaptım, bahsettiğim doğallığı göstermedim. Filmi seyreden tutucu insanların Fereşteh'nin görüntüsüne takılıp, kalkıp gitmelerini istemedim. Fereşteh karakterini seyircinin hoşuna gidecek şekilde çizdim. Masum, suçsuz. Seyirci kızın karakterini beğendiğinde o zaman istediğim şeyi göstereceğim. Ve Fereşteh'ye yapılan haksızlığa karşı gelecek seyirci. Bunu göstermenin yolu böyledir İran sinemasında. Yani oto-sansür bence tamamen bizim kültürümüze bağlıdır. Devletle falan bir ilgisi yok. Oto-sansürü toplumdaki insanın kalbine girebilmek için kullanıyoruz. Tam da yaş noktaya basmamak için. Çünkü hala İran'da kızın erkek arkadaşı varsa kötü gözle bakanlar oluyor. Ki bana göre böyle değil. Ama benim anlatmak istediğim şey o kadar önemli ki ben onların istediği gibi yapıyorum. Bu da oto-sansürdür. Devrim sonrasında bütün solcu kızların kötü ve fesat olduklarına dair bir kanı egemen kılınmıştı. Komünist oldukları için her kötülüğü yapabilir, herkesle yatabilirdi bu kızlar. Bu yanlış düşünceyi değiştirmek ve onları etkilemek için bizim solcu kızı, Fereşteh'i masum, suçsuz, saf gösterdim. Örneğin, sol görüşlü kız, evli oldu-

ğunu öğrenince Cavit'i (Ruzbeh) bırakıp gitti. Film çok büyük bir ilgi gördü ve masum solcu Fereşteh genelde oluşmuş bu yanlış düşünceyi kırdı. Solcuların normal insan üzerinde çok kötü bir imajı vardı. Devlet böyle istiyordu çünkü. Eğer toplum bilinçli olursa kötü düşünceler yavaş yavaş kendiliğinden silinecektir. Ben de bunu yaptım. Bu yüzden bizim sansürcüler, her ne kadar benim filmlerimle uğraşmaktan bir türlü vazgeçmeseler de, filmlerimin aslında temiz filmler olduğunu da söylüyorlar. Ama onların filmin içeriğiyle ilgili sorunları var. Filmlerimdeki kadın giyimiyle ilgili bir sıkıntıları yok. Zaten benim asıl derdim de anlatmak, tartışmak istediğim şey konu. Ben onların istediği kadın imajını gösteriyorum. Saçı çok açık olmayan çok abartılı makyajı olmayan bir kadın çiziyorum.

Kanat: Film yapmak için önceden izin alma kuralı devam ediyor mu?

Milani: Tabi ki devam ediyor izin meselesi hala. Çok ilginç bir nokta var bu filmle ilgili. Benim suçlandığım konulardan biri de Fereşteh'nin kocasına mektup yazıp gerçeği yani başkasına aşık olduğunu söylemesiydi. Biz kadını nasıl zapt edebiliriz artık, diyorlardı. Herkes eline bir kağıt alıp mektup mu yazacak kocasına. Bu ne demektir "Başkasına aşık olmak!!!" Kadınlara çok yüz veriyorsun. Gerçi, farklı şeyler için de uğraştılar benimle. Örneğin yurtdışına çıktıktan sonra hemen dönmem gerekmişti. Sınırda beni suçladılar niye bir gün kaldın bir hafta kalacağına. Ben çocuğum için geri dönmüştüm.

Laleh: Yani eskiden insanlar görünüşlerine bağlı olarak birbirlerine düşmanlardı mesela sakallı sakalsıza. Ama artık herkes birleşti. Çünkü herkes vaad edilmemiş bir savaşa hazırlanıyor gibi!

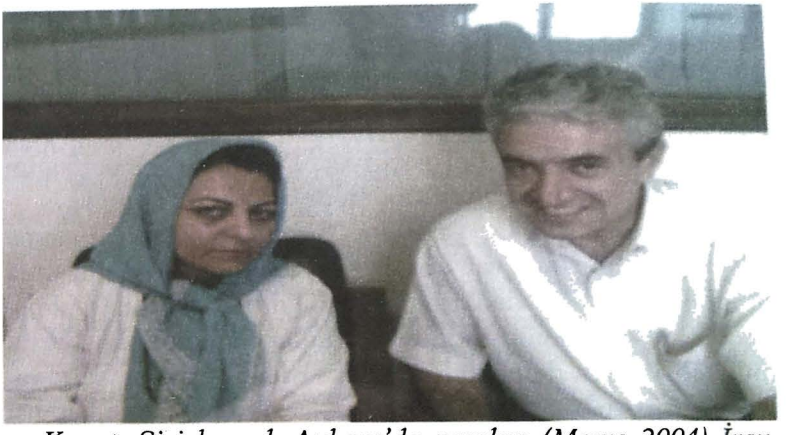
Milani: Katılıyorum. Ben hapisten çıktığımda, bir mektup yazdım hapishaneler genel müdürüne. Ve oradaki iğrenç durumu anlattım. Uyuşturucunun nasıl girdiğini, nasıl davrandıklarını, her şeyi anlattım. Bilmesi gerekiyordu ve bu benim insanlık görevimdi. Sonra aradılar ve teşekkür ettiler. Ve sonra bir değişiklikler oldu zindanlarda pozitif yönde. Sonra 9 tane kadını kurtardık. Zengin arkadaşlara söyledim ve satın aldık.

(bedellerini ödedik, anlamında, f.k) Bence entellektüeller öncelikle insan olacaklar. İran'dakiler hepsi sahteler, sadece kız peşinde, uyuşturucu ve alkol peşindeler.

Kanat: Filmlerinizi nasıl finanse ediyorsunuz, yardım alıyor musunuz?

Milani: Ben kimseden bir yardım ya da destek görmedim. Parayı ben ve eşim koyuyoruz. Kredi alıyoruz. %20 falan.

FERHUNDEH HACIZADEH



Kanat: Sizi bu yıl, Ankara'da yapılan (Mayıs 2004) İran-Türkiye Edebiyat Etkinliği'nde dinleme olanağım olmuştu. Bize biraz kendinizden söz eder misiniz, Ferhundeh Hacızadeh kimdir?

Hacızadeh: Şair, öykücü, romancı, yayıncı ve dergi yönetmeniyim. Sekiz kitabım, yönetimini ve editörlüğünü üstlendiğim iki de dergim var. Evliyim, iki çocuğum var. Kitaplarımın ikisi öykü, ikisi romandır. Diğer dört kitabım farklı alanlardadır. Biri edebiyat eleştirisidir, biri edebiyat polemikleri üzerinedir. Mitoloji ve din üzerine bir araştırma kitabım vardır, ayrıca olay ve gözlemlerden öyküleme üzerine bir kitabım daha vardır. Özellikle bu ilginçtir, mesela yaşanmış bir olay var ve sen bu olayın raporunu vermek istiyorsun ama çok da ciddi bir hava vermek istemiyorsun o zaman hikaye şeklinde çıkartıyorsun ki, İran'da ilk kez ben bu şekilde yaklaştım. Ayrıca yayınlanmak için izin bekleyen iki kitabım daha

var. Biri şiir kitabı biri de roman. Vistar Yayınevi'nin edidörüyüm. Yayınevi olarak, Amerikan Pen'den 2001 yılında Özgürlük Ödülü aldık. Dergilerimden biri *Baya* (*Zaruret*), biri de *Gal o Megal* (*Diyalog*). *Baya*, besmele'nin baş harfi "ba" ve alfabenin son harfi "ya"dan oluşur (A'dan Z'ye gibi).

Kanat: İran'da kazandığınız ödül var mıdır, İran edebiyatına dair neler söyleyebilirsiniz, bu edebiyatta kadının yeri nedir? Bunu sinemayla da ilişkilendirir misiniz?

Hacızadeh: İran ödül vermiyor. Edebiyatın mafyası da diğer mafyalardan (siyasi) daha arka planda değil. Bence devrim sonrasında var olan bütün problemlere rağmen İran edebiyatı en parlak dönemini geçiriyor. Devrimden önce, kadın genelde erkeklerin bakış açısından anlatılıyordu. Tabi ki istisnalar kaideyi bozmaz. Örneğin "Simin Daneşvar, Fateme Seyyar... Simin Daneşvar İran öykülerinin annesi sayılır. Ama bu, onun bütün yazdıklarını beğendiğimiz anlamına gelmemelidir. Devrim sonrasında ise, kadınlar hem var olduklarını kanıtladılar hem de kendilerini gösterdiler, senarist, şair, yazar, oyuncu vb. olarak. Ayrıca erkekler de bir şekilde kadınsı karakterleri öykülerine soktular. Devrim öncesindeki kadın ya kötü kadındır (fahişe) ya da temiz kalmaya çalışan masum kadındır. Yani İran'daki gerçek kadın değil. Kadının Devrim öncesindeki sinemada da gerçek bir yeri yoktu. Devrim sonrasında erkekler bu yüzden kadının gerçek karakterini öykülerine sokmaya çalıştılar. Ama bu çabaya rağmen kadın hala erkeğin baskısının altında, yani erkekler kadına değer vermeye çalışıyor; ama sonuç pek değişmiyor, çünkü doğasında yok. Kadın yönetmenler de erkekleri ezmeye başladı, yani Devrim sonrasında kötü göstermeye başladılar ama ben bu tarzı çok sağlıklı bulmuyorum. Çünkü o erkek benim eşim, ağabeyim ya da çocuğum olabilir. İnsana dair öyküler küçük dünyalardır. Kadın ve erkeğin bu öykülerde birlikte yeri var. Bu ikisinin dengeli olması lazım. Yani yazar ya da yönetmen taraf tutamaz.

Kanat: İran'da kadının mevcut durumu nasıldır sizce?

Hacızadeh: İyi değil tabi ki. Özellikle yoksul kesimlerde erkekler kadınlara yönelik doğrudan şiddete başvurabildiği gibi, ikinci bir eş alıp, "Ben yaptım, ben dövdüm." diyebiliyor. En azından inkara yeltenmiyor. Mahkemede tanıklık boyutuyla bir erkeğin tanıklığı iki kadının tanıklığına eş tutuluyor. Örneğin *diye* (diyet) denen bir uygulama var; diyelim ki bir insan öldürülüyor. Mahkeme öldürülenin ailesine ödenmek üzere bir bedel belirliyor. *Diye* denen bu bedel için, eğer katil bir kadınsa tamamının ödenmesi şart koşulurken, erkeğe yarısını ödeme şartı koşuluyor. Kısas denen, tayin edilen cezayı öldürülen, zarar verilen yakını adına bizzat uygulama örneklerinde de farklılıklar görülmektedir. Yine diyelim ki bir baba çocuğunu öldürürse veya (babanın babası) dede torununu öldürürse verilecek ceza daha azdır. Yani çocuğun ölümüne anne ya da annenin ailesi neden olursa daha ağır bir şekilde cezalandırılır. Bu durum miras paylaşımında da görülür. İslami kuralların gereği olarak kadına erkeğe oranla daha az pay verilir. Böyle bir durum hakimken kadın nasıl hakkını arayabilir ki? Kadınlar bunları düşünerek kendilerinin bir şeyler yapmaları gerektiğine inandılar ve aktifleştiler. Savaşta bile kadının iyi bir rolü var. Biraz geçmişe bakarsak, örneğin, Devrim'den sonraki yılda kelimenin tam anlamıyla özgürlük vardı. Yani bütün siyasi partiler vardı ve onların dergileri çıkabiliyordu. Zorla başörtüsü yoktu. Mesela ben Devrim'den önce kapalı değildim ama Devrim sırasında kendi isteğimle kapandım. Çünkü Devrim'in olmasına ve tamamlanmasına yardımcı olmak istedim. Ama birinci yıl sonunda kapanmak zorunlu hale geldi ve kargaşalar başladı. Ben ve benim gibiler bu zoru anlayamadık. Tekrar başımı açtım. Üniversiteden uyarı gelinceye kadar başımı örtmedim Bu nedenden dolayı da kişisel olarak çok sıkıntı yaşadım. Devrimden sonra bize dinin siyasetten ayrı olduğunu söylediler. Ama böyle olmadı ve bu ikisi birleşti. Ve ben bu ikisinin bir arada olmasına anlam veremedim. Yani bu hükümetin İslam'a en büyük zararı da buydu. Devrimin ilk yılındaki özgürlük havasının dağılma-

sıyla birlikte öncelikle Kirman'da terör başladı. Sonra idamlar, recmetme, yani taşlayarak öldürme, çok sık görüldü. Kirman, Devrim öncesi çok güvenli bir yerdi. Duruşma ve dava görülmeyen işsiz bir mahkemesi vardı. Haşimi Rafsancani Kirmanlı'ydı ve iktidar savaşı da oradan başladı. Bir grup meczup, divane, Kuran'dan bir sayfa açıyor, açılan sayfadaki yoruma göre kurban ya öldürülüyor ya da bağışlanıyordu. Bunun adı istihare idi. Benim kardeşim de Kirman'da, Katlehayi Zinciri[1] denilen bu kıyım uygulamasında faili meçhul bir biçimde bıçaklanarak 42 yaşında öldürüldü. Hatemi dönemine kadar böylesi muhalif insanları hedefleyen 105 kadar politik cinayet işlendi. Resmi açıklama sadece dört kişiyle sınırlı kaldı. Bu planlı cinayetlere idamlar ve recmetme şeklindeki öldürmeler dahil değildir. Recmetme, devrimden sonra bir kaç yıl uygulandı ve kaldırıldı. Ama idam cezası hem kanunen hem de pratikte uygulanmaktadır. Ancak İran-Irak savaşından sonra politik idam uygulanmamıştır. Katlehayi Zinciri'yi açığa çıkaran avukat Zarefşan ve Haşim Haceri halen tutukludur. Onlarla birlikte tutuklananların çoğu, "biz kullanıldık, pişmanız" diyerek yönetimin af koşulunu kabul ederken, Zarefşan ve Haceri hapiste kalmayı yeğlemişlerdir. Bakın İran'da ben bir postmodern yazar olarak tanınıyorum. Ama ben buna takılıp kalmıyorum. Benim için dikkatle yazılmış olması önemlidir hikayenin. Ben en başından şu hikayeyi yazacağım diye kendimi şartlandırmıyorum. Koltuğa oturduğumda sadece bir yazı yazacağım diye oturuyorum. Yani postmodern ya da modern olacağına ben karar vermiyorum yazı nereye giderse gidiyor.

Kanat: Peki bu olayı dünya edebiyatıyla nasıl bağdaştırırsınız?

Hacızadeh: *Hemşehri* Dergisindeki bir röportajda bana "*Az Çeşmhayash Mitarsem* (*Gözlerinden Korkuyorum*) ve *Buf-e*

1 Bu uygulamanın başlamasında, Tahran'da, İslamcı hareketin ileri gelenlerinden 80 kişinin öldüğü, İslamcı Parti merkezinin bombalanması olayı etkili olmuştu.

Kur'dan (*Kör Baykuş*) -Sadık Hedayet'in romanı- etkilendiğim söylendi.. Ben de, hem o romandan hem de bütün İran'daki yazarların etkisi altındayım hatta Fehime Rehimi'den bile etkileniyorum, dedim. –Fehime Rehimi sadece ticari değeri olan basit aşk hikayeleri yazarıdır.- Bazen hatta bir rengin bile etkisinde kalabiliyorum. Ama maalesef hem İran'da hem Türkiye'de ve bütün ülkelerde yazarların bakışı Batıya doğrudur. Amerika'ya Avrupa'ya doğrudur.

Kanat: Siz farklı mı bakıyorsunuz?

Hacızadeh: Evet ben farklıyım, bunu da söylemiş olayım. Ve böylece de birbirimizi göremiyoruz. Ben bu olaya tepkimi göstermek için yeni çıkardığımız sayıda, -*Gal o Megal*- en başta İran edebiyatına sonra Ortadoğu ve en son Avrupa edebiyatına yer vereceğim. Tabii ki bu bizim Avrupa'daki ya da Amerika'daki genç beyinlere önem vermediğimiz anlamına gelmemelidir.

Kanat: Sinemaya geçersek...

Hacızadeh: Evet, bence İran'da sinema, edebiyattan daha güçlüdür ve aslında her ikisi de Devrim'den sonra çok büyük gelişmeler gösterdiler. Ve biz bunu görmezden gelemeyiz. Genelde yabancı sinemacılar İran'daki sansürü bir problem gibi görüyorlar. Evet sansür aslında bir problemdir; ama bence İran edebiyatında ve sinemasında sansürün olması yeni bir teknik oluşturmuştur. Ama bu sansürü onayladığım anlamına gelmemelidir. Hatta bence kalem de bir sansürcü olabilir. Çünkü aklımızdan geçenleri yazdığımızda sansür ederek yazıyoruz. Ben sansüre karşıyım. Devrim'den önce sinemada çok gereksiz sahnelerden dolayı kadınlar rahatça ben aktris olmak istiyorum, diyemiyorlardı. Mesela köydeki bir kızı düşünün. Köylü kızın ailesini düşünün. Sinemadaki kadın ve erkek ilişkisini anlayamıyor. Niye yemek masasında konuşabilecek bir konuyu illaki banyoda konuşuyorlar, ya da abartılı sekse, anlam veremiyor. Ama günümüzdeki sinemada sansürden dolayı daha derin konulara yer verilmiştir. Masela Behram Beyzai'nin *Bashu: Garibeh-ye Kuçek* (*Başu, Küçük Yabancı*, 1987) filmindeki kadının ruh hali.

Kanat: Yönetmen olarak kimleri beğeniyorsunuz?

Hacızadeh: Ben öyle bir ayrım yapamayacağım. Yani en iyisi budur en kötüsü şudur diyemeyeceğim. Ama mesela Beyzai çok başarılı bir yönetmendir. Ama son filmi *Sagkoshi*' de (*Köpek Öldürme*, 2001) bence çok büyük bir abartı var. Yani kadın çok fazla iyi ve güçlüydü, erkek de çok fazla kötüydü. Yani bence gerçek sorunlar dururken böyle abartılara yer yok.

Kanat: Milani'nin Nimeh-ye Penhan (Saklı Yarı, 2001) filmini izlediniz mi?

Hacızadeh: Hayır, *Saklı Yarı*'yı izlemedim. Ben kapalı olan bir kadının ve sakallı olan bir erkeğin kötü olduğuna inanmıyorum. Böyle bir genellemeye yer yok. Yani artık herkes bir şeyi öğrendi. O da kimse kimseye karışmamalıdır. Yani herkes birbirine saygı göstermeyi öğrendi. Mesela ben ağladığımda gözümün üstü moranıyor. Makyaj yapmışım gibi. Ve zorla bana sildiriyorlardı ve geçmediğini görünce çok utanıyorlardı ama artık öyle bir şey kalmadı.

Kanat: İran filmlerinin başarısını neye bağlıyorsunuz?

Hacızadeh: Bence Türkiye ve İran gibi ülkelerin filmlerinin başarısının yarısı siyasi nedenlerden dolayıdır yarısı da gerçekten sanatsallığından dolayıdır.

MANİJEH HEKMAT



Kanat: Buraya gelmeden Zendan-e Zanan hakkında çok şey duydum. Bize kendinizden ve filminizden söz eder misiniz?

Hekmat: Ben hapishaneyi anlatan bu filmi,*Zendan-e Zanan*'ı (*Kadınlar Hapishanesi*, 2002) büyük zorluklarla çektim. İlk etapta film yasaklandı. 18 ay uğraştıktan sonra 10 dakikalık bir sansürle gösterim izni alabildik. İran'da Fecr Film Festivali'nde, programda olmasına rağmen filmin gösterimi engellendi. Sansürsüz kopyalarını yurtdışına gönderip vizyona soktuk. Film 80 kadar festivale katıldı, 10 tane ödül aldı. Gösterildiği yerlerde ayakta alkışlandı. Özellikle insan hakları kuruluşları tarafından ayrıca takdir edildi. Bin bir uğraştan sonra film Tahran ve İsfahan gibi önemli şehirlerde gösterime girdi. Tam 41 şehir kendi yasaklarını uygulayarak filmin gösterimine izin vermedi. Çok kısa bir süre (25gün) vizyonda kalmasına rağmen film büyük bir ilgi gördü. Ben 1359'dan (1980) itibaren sinemayla ilgileniyorum. beş filmde program düzenleyicisi, dokuz filmde yönetmen asistanı, altı filmde yapımcı idim. On tane de belgesel film çektim.

Kanat: Zendan-e Zanan'ın senaryosunu da mı siz yazdınız?

Hekmat: Ben ve başka bir arkadaşım birlikte yazdık, ama iki yıllık araştırmasını ben yaptım. Film, Devrim'in ilk yılın-

dan dört sene önceye kadar olan süreçte geçiyor. Yani 1980'den 2000'e kadar uzanan bir zaman dilimini kapsıyor. Filmin gösterim izni için o kadar çok uğraştık ki. Ama değdi.

Kanat: En çok üzerinde durulan gerekçe neydi, Neden rahatsız olmuşlardı?

Hekmat: Birçok şeyden. Ama en çok kadının örtüsüz temsili onları çıldırtmıştı. Onlara şunu söylemiştim: Hapishane, sistem kurallarına uymayanların yeridir. Gerçekte böyle kadınlar vardır ve onları olduklarından farklı göstermek gerçeği değiştirmeye kalkmak olacaktır

Laleh: Filmde iki tip var. Birisi gardiyan, birisi tutuklu ama filmde her iki karakter için de üzülüyorsun. Birisi devrimci (İslam Devrimi'nden yana) diğeri karşı devrimci.

Hekmat: Evet. Bu siyasal ve toplumsal geçmişten ayrı ele alınamaz.. Devrimin ilk yılları sadakat devriydi. Bütün kadınlar gerçekten de erkeğe anne ve kardeşti. Saflık ve duruluk devri. Topluma bağlıdır. Yani bir toplumda yalan, ikiyüzlülük ve fakirlik yayıldıkça sadakat kayboluyor. Kültür yukarıdan aşağıya yayılır. Yalan ve ikiyüzlülük yönetimden halka geçer. Sinema toplumun aynasıdır. Özellikle de İran'ın bağımsız sineması. Kadın yönetmenler genelde bağımsız sinemada boy gösterirler.

Kanat: Kimlerdir bu bağımsız kadın yönetmenler?

Hekmat: Rahşan, Tahmineh, Puran, Marziyeh. Samira da bağımsız. Ölmüş olan Tahmineh Ardekani de.

Kanat: Kadının genel durumu nasıldır?

Hekmat: Ülke gelişme sürecindedir ve hükümetin bize bakışı iyi değil. Yani bizce yeterli değil. Problemler ortaya çıkıyor. Mesela üniversite sınavlarına başvuranların %60'ı kadındır. Kadına bakış genel olarak iyi değil. Kadının ikincil konumu aynen devam ediyor. Ama biz hakkımızı arıyoruz ve önümüzde çok örülü duvarlar var ama; biz en küçük ışığı kullanıp yolumuza devam edeceğiz.. Dokuz ay önce senaryoyu verdim kuruma. Konusu yüzüncü yılındaki İran Parlamentosu. Tanınmış olmama rağmen daha izin almadım. Ben de ya-

vaş yavaş ilerleyeceğim bu yolda, ta ki uluslararası hakkımı buluncaya kadar yasal yolları deneyeceğim.

Kanat: Feminizm? İslam, kadın ve sinema ilişkisi?

Hekmat: Aslında İran'da feminizmin tanımı yoktur. Ama bazı aktif örgütler var. Biz beş bin yıllık bir uygarlığa ve 25 yıllık bir İslami devlete sahibiz. Geçmiş kültürden kadının konumuna pek çok olumluluk yansımıştır. 25 yılda kaybolacak bir şey değildir. Kadının güçlü bir kültürü vardır. Ben göçmen kadınlarla ilgili bir araştırma yaptım. Bu kadınların göç etme nedeni sanıldığı gibi ekonomik nedenlerden değil, öncelikle siyasal ve toplumsal özgürlükleri olmadığı içindir. İran kadını, diğer İslam ülkelerinden göç eden kadınlara oranla daha başarılıdır. Törelere değil, gelişime açıktır. Bu, geçmişten gelen köklü bir kültüre sahip oluşumuzdandır bence. Bu İran İslam Cumhuriyeti'nin diğer İslami ülkelerden farkıdır. Ama bu, İran İslam Cumhuriyeti'nin sinemayı ve tiyatroyu sevdiği anlamına gelmiyor. Kadın sinemasına zorunlu desteği bizim mücadelemiz sağlıyor. Bence genç kadın sinemacılar geliyorlar. Daha da önemlisi bunlar Devrim'de yetişen nesildir ve her şeyi biliyorlar. Biz sinemayı şöyle tanımlıyoruz: Sinema perdesi seyirciyle tam bir bağ kurmalıdır. İran'da bazı engellerden dolayı seyirciyle sinema perdesi arasında büyük duvarlar var.

Kanat: İran sinemasının seyrettiğim örneklerinde bir yalınlık görüyorum. Zendan-e Zanan'ı görmedim; ama sansür engelini aşmak için kullanılan farklı ifade biçimleri, metaforlar sık kullanılıyor. İran sinemasının Avrupa sanat sinemasıyla, - İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Akımı- etkileşimi nasıldır?

Hekmat: Onlardan önce Yılmaz Güney bize örnek oldu. O benim de hocam. Biz İtalya'dan da etkilendik, Fransa'dan, Amerika'dan da etkilendik; ama herkes kendi tarzına uygun olanı seçti. Kazablanka Festivali'nde jürideydim. Marakeş'de (Fas) Brezilya'dan bir film izledim, *Yol*'dan etkilendiği çok açıktı. Ve en iyi film ödülünü aldı. Biz dünyada birbirimizden ders almaktayız filmlerimizle. Filmin ismi, *Melekler*

Kazablanka'nın Üstünde Uçamıyorlar. Hiçbiri Türk değildi ve tapıyorlardı *Yol*'a. Hoşuma gitti. Başka ülkelerde de *Yol* hep hatırlanır.

Kanat: Son olarak, son filminizin konusu da kadınlarla mı ilgili?

Hekmat: Yok sadece kadınlar değil herkes. Ortadoğu'daki en büyük akıl hastanesi Tahran'da. Oradakiler özgürlük için deli oldular; ama artık ona sahipler. Bu filmin yönetmenliğini onlarla beraber yapacağım. Ankara'ya davet ediyorsunuz, Yeni filmimle geleceğim. İzin almak için daha fazla da beklemeyeceğim. Filmimi çekmeye başlayacağım.

MEHVEŞ ŞEYHÜLESLAMİ



Kanat: Tanınmış bir belgesel film yönetmeni olduğunuzu duymuştum, hatta kısa filmlerinizden biri, (Pershang) 5. Uçan Süpürge Film Festivalinde de gösterilmişti. Bize Kendinizden söz eder misiniz?

Mehveş Şeyhüleslami: Londra'daki Film Okulu'ndan mezunum. İran'a döndüğümde 4-5 belgesel film çektim, Devrim'den önce. Bir ilk olarak, benden yardımcı yönetmen olmamı istediler, ben de kabul ettim. Sonra Devrim oldu. O sırada Üniversitede hocaydım. Bir buçuk yıl yapımcılık yaptım. Sonra bir kaç yıl önce, yeniden yönetmenlik yapmaya karar verdim. Şimdiye kadar dokuz tane film yönetip çektim. Bunlar kısa filmler, belgeseller ve uzun filmlerden oluşuyor. Bir kaç tane de önemli TV dizilerinde yardımcılık yaptım. Ali Hatemi'nin dizileri... Sonra Abbas Kiyarustemi'yle çalıştım devrimden önceki filmi *Gozareş*'da (*Rapor*,1978) çok fazla ak-

tiftim ve çok yoruldum. Kendi filmlerim 1377'den (1998) itibaren başlar. Birinci film, *Destha* isminde bir belgeseldi. İsfahan'da bir kadın el işi yapıyor ve bu işi yapan son kişidir. Sonra yine İsfahan'da *Sefid Camegan* (*Beyaz Elbiseliler*) diye bir film çektim. Oradaki bütün kadınlar beyaz çador (çarşaf) giyiyorlardı ve bu çok ilginçti. İran'da genelde siyah çador kullanılır. Hayalet gibi görünüyorlardı. Her Perşembe öğleden sonra bütün kadınlar bir mezarlıkta buluşuyorlardı ve ellerindeki en güzel desenli örtüleri mezarlıklara serip üstünde oturup getirdikleri kurabiyeleri yiyorlardı, konuşuyorlardı. Çok ilginç bir sahneydi. Yukarıdan baktığında beyaz güvercinler gibiydiler mezarlık üstünde... O küçük şehirdeki kızlar beyaz çarşaf giymeyi istemiyorlar artık; ama bu bir gelenek ve yaşanması gerekiyor. Bu şehrin ismi "Verze" dir. Evler çok ilginçti. Her evde her kız için bir halı makinesi vardı. Yani o yoldan para kazanıyorlar ve bu yüzden de kızları okutmuyorlar. Filmimde de zaten halı dokuma sesi çok fazla. Müzik olarak kullandım. Bir cami vardı çok eskiydi. Kadınlar beyaz çarşafları ile cumaya gidiyorlardı. Ben o sesi orda da kullandım ve kadınların ayaklanmak istediklerini gösterdim bu adaletsizliğe karşı. Her oturup kalktıklarında ses yükseliyordu.

Üçüncü filmim olarak *Yüfek* filmini çektim. Türkmenistan'da ipek anlamına geliyor. Onlar da Türkçe konuşuyor; ama farklı. Çok genç bir kızın hikayesi. Hamile bir kız. 9 aylık. Suyla çok oynadım bu filmde çünkü rahatlatıcı bir özelliği olduğuna inanıyorum. Ben çok üzgün olduğumda duş alırım. Hem de su İran edebiyatında zamanın akıp gitmesini temsil etmiştir. Ayrıca filmin geçtiği köyde ipek yetiştiriyorlar. Bu kadın her gün bir uzun caddeden yürüyüp bir suya varıyor. Hep beklemektedir. Kocasını bekliyor. Karnındaki çocuğu bekliyor ve ipeği yetiştirecek olan kurtcukları bekliyor. Filmin sonunda koca gelmiyor. Kadın doğurmak üzere bir odaya gidiyor. Odada bir sürü ipek böceği var ve koza yapıyorlar kullandığım lensden dolayı kozanın içi gözüküyor ve onun içindeki kıpırtı ve hayat gözüküyor. Ve sanki kadının rahmi gibi ve cenin kıpırtısı gibi. Kadın acı çekiyor. Başka bir odaya geçiyor yalnız. Kapı kapanıyor ve birazdan bir bebeğin gülme sesi geliyor.

Ben 9. sınıfa kadar musiki lisesinde okudum. Sonrasında resim lisesinde okudum. Liseden sonra Londra'ya gittim.

İran'da, İngiltere'de ve daha birkaç ülkede ödül aldım. 1997'den sonra tekrar Türkmenistan'da dördüncü filmimi çektim. Bu film dağlarda geçiyor.

Kız evlenmeden önce yani kocasının evine gitmeden önce kız arkadaşlarıyla gezmeye çıkar. Bir sürü kız renkli kıyafetlerle. Sonra geziden hemen sonra koca evine gider. Ben bu olayı *Yüfek*'in başına ekledim. Çok hüzünlü. Ama artık böyle bir gelenek kalmadı. Sanırım İngilizlerin de böyle bir adeti var...

Kanat: İran sinemasına dair neler söyleyebilirsiniz? Devrim'den önce neydi, Devrim'den sonra ne oldu?

Şeyhulislami: Bence Devrim'den sonra farklı bir yön aldı. Bakış açısı değişti. Bizim kendi içimizdeki gerçek ve derin problemleri gösterdiler. Daha bir insana yönelikti. Yani filmler artık sadece eğlendirmek için değil. Konusu var ve toplumun derdini konu edindi. Aslında bizim iki çeşit sinemamız vardı. Birincisi entellektüel sinemacılardı –devrimden önce yani- ki yollarına devam ettiler. Kiyarustemi gibi. Ya da Naser Tekvai gibi. Yani ayni şekilde düşünüyorlar. Değişmediler. Ve "Film Farsi" dediğimiz filmler bunlar da normal orta seviye düşünceye sahip olan insanlara yönelikti, sadece eğlendiriciydi.

Birinci grup yönetmenlerin filmleri yani kültürel konuları mevzu eden filmler, çok vizyonda kalmıyorlar ve çok izleyici kitlesine sahip değiller. Bu tarz filmler sadece festivallerde beğeniliyorlar. Ben buna üzülüyorum. Bence insanların ve toplumun zevkini değiştirmek gerekiyor.

Laleh: Siz bugünkü yani devrim sonrası eğlence sinemasını beğeniyor musunuz? Gereksiz mi buluyorsunuz?

Şeyhulislami: Bence bu tür bir sinema da gereklidir. Bakın biz bir devrim yaptık ve bir sürü değişik olay yaşadık. Bizim geçiş döneminde olan bir toplumumuz var. Bu durumda olmak çok değişik sorunlar yarattı. Dünyanın her tarafında da devrim geçiren ülkelerde böyledir. Mesela savaş sonrası problemlerimiz var. Bu sorunları her iki grup yönetmenler de göz önüne çıkartmaya çalışıyor. O yüzden de ticari sinemaya da

ihtiyacımız var, dünyanın her tarafında olduğu gibi. Biz işimizi yapıyoruz. Yani her sabah kalktığımızda bir sürü yeni durumla karşı karşıyayız. Kültürel, siyasi, güncel. Ve sanatçı da ne görürse onu rapor etmek zorundadır. Yani bir sinemacı için çok da sessiz ve durgun bir ortama gerek yok. Bence şu an İran'da o kadar çok olay var ki yani zeki ve olağanüstü yönetmenler için en güzel zaman. Avrupa'da soruyorlar niye bu kadar dertlidir sizin sinemanız? Ben de soruyorum niye bu kadar boştur sizin sinemanız. Yani Finlandiya'da bakıyorum o kadar çok huzur var ki yani devlet her şeyi ayaklarına getirmiş, yani bir doyum var. Ve bu doyum da boşluğa yol açıyor. İran'daki herkes, özellikle kadın, hayalindeki özgürlüğe daha kavuşamadı ve ona erebilmek için çok çabalıyor ve bu beni sevindiriyor. Ben kadını çok saygıdeğer görüyorum. Çok çaba gösterdiğini görüyorum. İnsanların da buna saygılı olduğunu görüyorum. Gerçekten çok saygı değerler.

Laleh: Devrim'in ilk yıllarında sinemadaki kadın, genelde hep anne ve kız kardeş karakteriydi; ama bu son yıllarda hapsolacak kadınları da görüyoruz filmlerde, bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Şeyhulislami: Biraz önce de söyledim bir geçiş halinde olan bir toplumuz ve bir sürü değişimler var. Bu seviye farkı biraz da aileye ve yetişme tarzına bağlıdır. Devrim'den önce kadınlar aktif değillerdi. Aile izin vermiyordu. Çünkü çok dinci ve tutuculardı. Ama Devrim sonrası, hatta bu tür aileler de kadınları serbest bıraktı. Yani kadınlar gelişti, siyaseti anlıyor. Gazete okuyor. Yani artık İran kadınını evde tutamazsınız. Erkek egemenliği altına girmez. Duyduğuma göre Türkiye'de boşanma hakkını kadından alıyorlar. BBC'den duydum. Ki Avrupa Birliği de buna karşı. Her neyse bütün problemlere karşı İran toplumu çok gelişti. İran kadını gerçekten özgür. Çarşafla da olsa bile çıkıyor dışarı ve hakkını arıyor.

Kanat: Feminizm hakkında?

Şeyhulislami: Zor soru! Genel olarak feminizm eşitliktir. Yani erkeğe verilen bütün haklar kadına da verilmelidir. Ben sinemayı sevmiyorum. Ben belgeseli tercih ederim. Bir kaç yönetmen dışında haz almıyorum. Yani bir yönetmenin hayalini izlemek bana göre değil.

FATEME KHAKZADEH

Khakzadeh: Lise mezunuyum. Tebriz Radyo ve Tv kurumunda çalışıyordum. Şimdi çalışmıyorum. Fotoğraf, tiyatro ve müzik dallarında az çok çalıştım. Evliyim, bir kızım var.

Kanat: Gördüğüm kadarıyla, yalnızca düşünsel olarak değil, görünüm olarak da modern İran kadınını temsil ediyorsunuz. Bir bütün olarak kadın sorununa dair neler söyleyebilirsiniz?

Khakzadeh: Kadın problemlerini sordunuz.: Kadın birinci derecede bir eşya olarak tanınıyor. Özellikle kocası tarafından bağımsız bir kişilik olarak kabul edilmiyor. Hatta kadın bu sınırı yavaş yavaş zorlayıp kendini var etse bile erkek bunu kabullenemiyor ve eşine özgürlüğü çok görmeye devam ediyor. İran'da kocasının izniyle vardır kadın. Eğitimi koca iznine tabidir. Yurt dışına koca izniyle çıkabilir. Hatta daha yoksul kesimlerde annesinin evine dahi izinsiz gidemez. Kadın erkeğin yarısıdır İran'da, daha fazlası değil. Ben çalıştığım yıllarda radyo ve televizyonda, kukla bölümündeydim. Biz kendi çevremizde arkadaşlarla çok rahattık. Ama hep bir kontrol vardı üzerimizde. Mesela en ufak gürültüde hemen uyarı alırdık. Kadın olduğumuz için. Çok sınırlandırılmıştık ve rahatça konuşamıyorduk erkeklerle. Sanki kadın hep aşağılanıyor. kadının yapısında yasalara bir saygı vardır. Tahran'da bir kadın araba kullanırken kurallara dikkat ediyorsa, korkak gözüyle bakılıyor ona. Araba kullanmasını bilmiyor deniyor.

Kanat: Siz bu gelişiminizi, bu rahatlığınızı neye borçlusunuz?

Khakzadeh: Anneme borçluyum. Çok aydın bir kadındır. Ağabeylerimin beni zorlamasına izin vermedi. Evlendiğimde

de ben kocama söyledim, işimden dolayı erkeklerle çok yakın olduğumu. Beni sınırlayacaksan, bana şart koşacaksan hiç evlenmeyelim demiştim. Kocam çok anlayışlı, aydın bir insandır. Bu yüzden kocama da borçluyum.

Kanat: Son yıllarda İran sineması ve bu sinemanın kadın yönetmenleri ciddi bir atağa geçtiler. Çok büyük engellere rağmen önemli işler yaptılar. Siz sinemadaki bu gelişime nasıl bakıyorsunuz?

Khakzadeh: Bence İran sinemasında veya herhangi bir branşta başarılı olanların arkasında siyasi bir güç gizlidir. İran'da devlet sana izin vermiyorsa bir iş için bir bardak su bile içemezsin! İran sineması da böyle, mesela *Marmulek* (*Küçük Yılan*) filmi bence kesin bir torpili var ki meclisten ve başka yerlerden vizyona girebilmek için izin alabilmiştir. İran kadını eğer başarılıysa ki ben çok da büyük bir başarı göremiyorum, diğer ülkelerin kadınlarına kıyasla, siyasi bir nedeni vardır. Artık İran toplumunun insanı dayanamıyor baskıya. Bence devletin biraz alttan alması gerekiyor artık. Son yıllarda uydu da çıktı İran'da. Yabancı filmlere çok rahat ulaşabiliyor genç kitle. Buna karşılık olarak İran sinemasında da güzel gözlü kadınları kullanarak çok makyajlı ve çekici kadını kullanarak filmleri satış rekoruna ulaştırmak istiyorlar. Yabancı filmlerde genelde senaryonun üzerinde durmuyor yönetmen ve görsel efektlerle çok heyecanlandırıyor genç kitleyi; ama İran'da senaryo üzerinde çok uğraşıyorlar. Senaryoda çok sınır var. Seks olamaz. Ya da komedi bir şey varsa siyasete ya da mesela devlet adamlarına dokunamaz. Kadın sineması da böyledir. Bence kadının hakkıdır. Başka şeyler yapabiliyorsa sinemada da olmalıdır. Ama bence İran kadın sineması hiç bir zaman ve asla başarılı olamaz, çünkü normal yaşam hakkını kadından almışlar. Halamın bir arkadaşını kocası öldürdü, tartışmışlardı, sevmiyorlardı birbirlerini. İki yaşında bir çocukları vardı. Adam iki sene hapiste kaldı ve şimdi dışarıda rahat rahat dolanıyor. Aynı şeyi kadın yapsaydı idam bile edilebilirdi. İşte kadının değeri.

Kanat: İran sineması başarılı mıdır, kadınların konumunu ve kadın temsilini nasıl buluyorsunuz?

Khakzadeh: Maalesef başarılı bulmuyorum. Siyasal özgürlüğün olmadığı bir ortamda, sinema nasıl başarılı olsun? Sınırlı temsilin başarısı değil sözünü ettiğim şey. İran'da bir iş için yetkililerin izni olmadan bir bardak su bile içemezsin aslında. Ama bir bakıyorsunuz normalde vizyona giremeyecek filmler de vizyona giriyor. Bunu o yönetmenlerin arkasındaki siyasi güç ya da destekle açıklıyorum. İran'daki kadın doğal, normal ve kesin yaşama hakkını almadığı sürece, kadın yazısı, tiyatrosu, sineması ne kadar başarılı olabilir ki? Biz mesela bir film yaparken kendi kendimiz sansüre başlıyoruz. Kadın özgür değilse, gerçek bir temsil söz konusu olamaz. Bugünkü kadın temsili bu anlamda oldukça sınırlı bir temsildir.

Kanat: İran'da kadınların örtünmeye çok hevesli olmadıklarını gözledim. Örtünün etkili olduğu kesimler yoksul kesimler daha çok. Kadınlar için başörtüsü ne anlam ifade ediyor?

Khakzadeh: Başörtüsünün çok da iyi bir şey olduğuna inanmıyorum. Yani yüreği saf ve temiz olsun insanın. Bunu devlet sanki yavaş yavaş anlamaya başladı ya da en azından toplum kabulleniyor. Fransa'daki durumun tam tersi. Yani bazıları başörtüsüne inanarak kapanırlar, hep kapalı olacaklardır. Ama %70 kadınlar zor olduğu için kullanıyor.

KAYNAKÇA

Adelkhah, Fariba (2001). *İran'da Modern Olmak*, Çev.İsmail Yerguz. İstanbul: Metis.

Aktaş, Cihan (2005). *Şarkın Şiiri İran Sineması*, İstanbul: Nehir.

Ayubi, Nazih (1991). *Political Islam: Religion and Politics in the Arab World*, Londra:Routledge.

Bağdatlı, Selahattin (2000). *İtalyan Yenigerçekçiliği*, İstanbul: Der.

Behrooz, Mazıar (2006). *Nasıl Yapılamadı: İran'da Solun Yenilgisi*, Epos: Ankara

Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge.

Dabaşi, Hamid (2004). *İran Sineması*, Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz. İstanbul: Agora.

Dönmez-Colin,Gönül (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*, İstanbul: Agora.

Film Dergisi (2000). Kasım Sayısı, Tahran

Gökçe, Övgü (2001). *"Aile Boyu Sinema"* Altyazı Dergisi, Sayı: 0

İssa, Rose&Whitaker, Sheila (1999). *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra:National Film Theatre.

Kandiyoti, Deniz (1991). *Women, Islam and the State (ed.)*, Londra: Macmillan.

Khosrokhavar, Farhad, Roy, Olivier (2000). *İran: Bir Devrimin Tükenişi*, Çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Metis.

Kılıç, Sadık (1984). *Kur'an'da Günah Kavramı*, Konya: Hibaş.

Mernissi, Fatima (2003). *Kadınların İsyanı ve İslami Hafıza*, Ankara: Epos.

Mevdudi, Seyyid Ebu'la'la (1972). *Hicap*, Ankara: Hilal.

Mulvey, Laura *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* Çev. Nilgün Abisel,1997, *25.* Kare, sayı: 21

Naficy, Hamid (1995). *"İranda İslamize Film Kültürü"*, Çev. Emrah Özen. 25. Kare, No.18.

Naficy, Hamid (2003). "İran Sineması", *Dünya Sinema Tarihi*, Çev: Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalcı.

Najmabadi, Afsaneh (1991) "Hazards of Modernity and Morality" *Women, Islam and the State*, (ed.) Deniz Kandiyoti. Londra: Macmillan.
Nefisi, Azer (2003). *Tahran'da "Lolita" Okumak*, Çev: Mefkure Bayatlı. İstanbul: Agora.
Öztürk, S.Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan.
Scocnamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
Tapper, Richard (2002).*The New Iranian Cinema*, London: I.B.Tauris.
Türsak Vakfı Sinema Yıllığı 2000/2001.
Uçan Süpürge 5. Uluslararası Kadın Filmleri Festival Kataloğu (2002)
Uçan Süpürge 9. Uluslararası Kadın Filmleri Festival Kataloğu (2006)
Yaren, Özgür (2002). *İran Sineması*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Master Tezi.
Parvaneh, Soltan, (1998). "The True Face of Women: A Missing Link in Iranian Cinema". 02.04.2006. <http://www.iran-bulletin.org/women/ PARVAN'.html>
Simon Alisse, (2002). " Rakhshan Bani-Etemad". 08.11.2005. http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/hekmat.html
"Şaşkın Köpekler Yaşanmakta Olan Bir Gerçekliği Konu Alıyor". 20.07.2006.http://www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=374
http://www.newrozfilms.com/under_theskin_ofthe_city.htm
www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=414<20.07.2006>
http://www.pbs.org/adventuredivas/iran/divas/milani.html
Alisse Simon (2002), http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/hekmat.html<08.11. 2005
(2001), www.cityofwomen <22.07.2006>
World Socialist Web Site, http://www.wsws.org/
http:www.iranchamber.com/cinema/articles/ veiled_voice_vision_iranian_cinamal.php <03.07.2006>
Khazeni, http://www.brightlightsfilm.com/47/20fingers.htm
www.camera.co.uk<22.07.2006>
http://www.bollywoodcity.com/blog/?p=460
www.ucansupurge.org/sanat/sinema/2002<22.07.2006>
http://www.sinema.com/yazi_detay.aspx?ArticleID=3749<20.07.2006>
<http://www.altyazi.net/no0/vizyon/makhmalbaf.htm>08.06.2006)

http://eski.ucansupuge.org/newhtml/sanat/sinema/11eylulkarkasi.php <20.07.2006>

EKLER: Mülakatlar (indeks)

Tahmine Milani (film yönetmeni), 24 Eylül 2004, Tahran.

Ferhunde Hacızade (roman ve öykücü, dergi editörü ve yayınevi sahibi), 22 Eylül 2004, Tahran.

Manijeh Hekmat (film yönetmeni), 16 Eylül 2004, Tahran.

Mehveş Şeyhulislami (belgesel film yönetmeni), 18 Eylül 2004, Tahran.

Fatema Khakzadeh (televizyon yönetmeni ve ses sanatçısı), 27 Eylül 2004, Tahran.

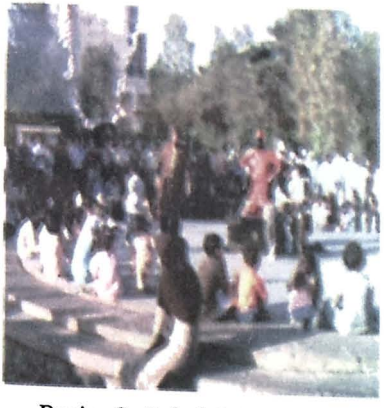
FOTOĞRAFLAR

Resim 1: Milli Eğitim Din Sorumlusu



Resim 2: Tahran Üniversitesi GS Fak. Tiyatro Bölümü





Resim 3: Sokak Tiyatrosu



Resim 4: Samira Makhmalbaf



Resim 5: Pouran Derakhşandeh



Resim 6: Mania Akbari ve Bijan Danishment *20 parmak*'tan bir sahne



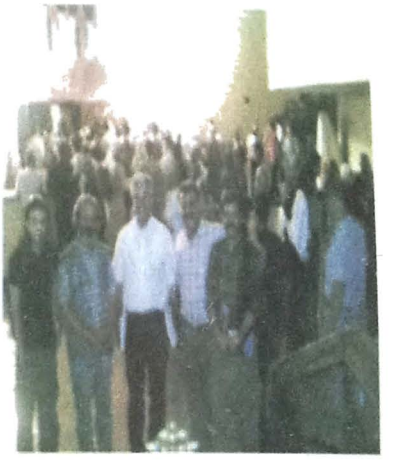
Resim 7: Ezzet Eltezami (*Mavi Yazma*'daki Rasul Rahmani)



Resim 8: GSF Tiyaro bölümü



Resim 9: *Sıb (Elma)*, ikizler parkta



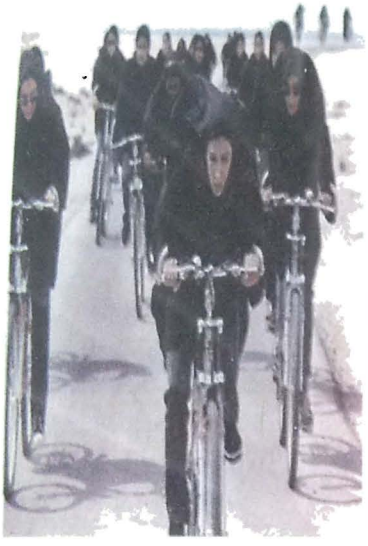
Resim 10: Devlet Tiyatrosu sanatçıları



Resim 11: Bir restoranda akşam yemeği



Resim 12: Sinema Müzesi önü, Eltezami ve yetkililer



Resim 13: Ahu, *Kadın Olduğum Gün*



Resim 14: Fereşteh (Niki Karimi) *Saklı Yarı*'da



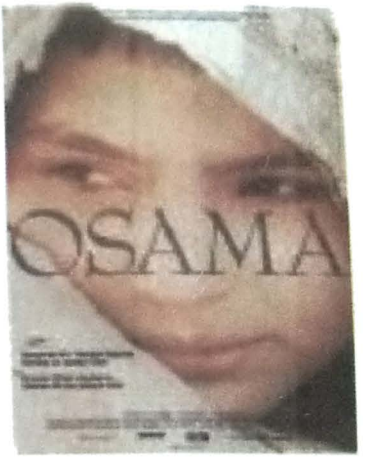
Resim 15: *Kadınlar Hapihanesi*



Resim 16: *Güneşin Kızları*



Resim 17: Baran



Resim 18: Osama



Resim: 19: Fereşteh ve ruzbeh, *Saklı Yarı*



Resim 20: *Daire*