

KADIN, İSLAM VE SİNEMA

GÖNÜL DÖNMEZ-COLIN

TÜRKÇESİ: DENİZ KOÇ



agorakitaplığı

agorakitaplığı
99

GÖNÜL DÖNMEZ-COLIN

Yazar, araştırmacı ve öğretim üyesi. Amerikan Kız Koleji ve Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Filoloji bölümünde okuduktan sonra Kanada'nın Montreal kentinde Concordia ve McGill Üniversitelerinde lisansüstü eğitimini tamamladı. Montreal ve Hong Kong'ta öğretim üyesi olarak görev aldı. İran, Türkiye, Hindistan, Çin ve Orta Asya'da sinema araştırmaları yaptı. İngilizce olarak yayımlanan kitapları arasında *Women, Islam and Cinema* (Reaktion Books) yanı sıra *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Filmmakers from the Middle East and Central Asia* (Intellect Books), editörlüğünü yaptığı *Cinemas of North Africa and the Middle East* (Wallflower Press) ve yayına hazırlanan *Turkish Cinema and Politics of Identity* (Reaktion Books) vardır. Ayrıca, *Routledge Companion to Middle Eastern and North African Film* kitabının Orta Asya bölümünü, *The World of Islam* (Routledge) kitabının "Islamic Cinema" bölümünü yazmıştır. Türkçe olarak ise *Paylaşılan Tutku, Sinema* adlı bir kitabı yayınlanmıştır. *Central Asian Survey, Le Monde Diplomatique, Cinemaya, Kinema* ve *Cumhuriyet* gazetesine devamlı katkıda bulunan Dönmez-Colin'in sinema yazıları dokuz dile çevrilmiştir. Kendisi birçok uluslararası film festivalinin jürisinde görev almaktadır ve Almanya'da Mannheim-Heidelberg ile Hindistan'da Kerala Uluslararası Film Festivallerinin sanat danışmanıdır.

DENİZ KOÇ

1978, İzmir doğumlu. 1999 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Çeviriye öğrencilik yıllarında başladı, 2000 yılından bu yana editörlük yapıyor.

Gönül Dönmez-Colin

KADIN, İSLAM VE SİNEMA

Türkçesi: Deniz Koç

a
agorakitaplığı

Sinema 10

Kadın, İslam ve Sinema
Gönül Dönmez-Colin

Kitabın özgün adı:
Women, Islam and Cinema
Reaktion Books, 2004, Londra

İngilizce'den çeviren: Deniz Koç
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2004, Gönül Dönmez-Colin
© 2005; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Şubat 2006
ISBN: 9944 - 916 - 00 - 5

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

André'ye...

İÇİNDEKİLER

Giriş ix

1) Kadının Temsil Edilişi 1

2) Kadınlara Karşı Şiddet ve Tecavüzün Politikası 40

3) Bir Tür Olarak İslamcı Sinema 50

4) Kadınların Filmleri, Kadınlar Hakkındaki Filmler 62

5) Yeni İran Sinemasının Kadın Kahramanları 100

Sonsöz 123

Seçme Kaynakça 125

Teşekkürler 126

GİRİŞ

İslam ile sinema arasındaki ilişki karmaşıktır. İran'ın tanınmış yönetmenlerinden Muhsin Mahmelbaf, çocukken annesinin sinemaya gittiğini öğrendiğinde günlerce onunla konuşmamış. Şah Muhammed Rıza Pevlevi'nin hükümdarlığının son yılı olan 1978'de, köktendinciler bir sinema salonunu yakarak yüzlerce kişiyi öldürmüşlerdi. Bugünse İran İslam Cumhuriyeti'nde yönetmenlik ya da sinema oyunculuğu saygıdeğer birer meslek. Öte yandan, laik Türkiye'de Anadolulu genç kadınlar sinemaya gittikleri için meydanlarda aile fertleri tarafından öldürülmekte. Gariptir ki, bir zamanlar, hem İslam Cumhuriyeti'nin lideri Ayetullah Humeyni, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Kemal Atatürk sinemayı övmüşlerdi.

İslam ülkelerinde sinemada kadının yeri (ya da yer almayışı), dinin ve dini adetlerin çok önemli rol oynadığı toplumsal ve siyasal gelişmelerle doğrudan bağlıdır. İran'daki İslam devrimi ve kadınların kapanmaya zorlanması, onların gölgede kalmasına sebep oldu, ama aynı zamanda, kadınların seslerini duyurmak için kamera arkasına geçmelerine yol açan bir hareketi de kamçıladı. Ticari Türk sinemasının özellikle cinsiyet sorununa ilişkin gerici tutumu iki uç akımı ortaya çıkardı; bu akımlardan biri Marksist bakış açısını savunurken, diğeriyse İslami bakış açısına sahipti.

Elinizdeki kitap, İslam dininin hâkim olduğu ülkelerde kadının sinemada izleyici, imge ve imge yaratıcısı olarak yerini araştırmaktadır. Dinsel ideoloji ve kadınlara karşı kültürel durumların anlatı *(narrative)* geliştirilmesinde oynadığı rol, tartışmanın önemli bir bölümünü oluşturur.

Kitabın odak noktası Ortadoğu'dan Türkiye ve İran olup, eski Sovyetler Birliği'nin iki Orta Asya Cumhuriyeti Kazakistan ve Özbekistan ile İslam dininin öne çıktığı Asya ülkelerinden iddialı birer sinema endüstrisine sahip Pakistan, Bangladeş, Malezya ve Endonezya'yla karşılaştırmalar yapılarak, ayrıca konuya uygun olması açısından Hindistan'da Müslüman Hintliler tarafından çekilen ve bu topluma yönelik filmler de araştırılmıştır.

Ortadoğu'da Arap olmayan iki ülke, Türkiye ve İran, tarih, gelenek, görenek ve din gibi özellikleri paylaşırlar ve bu özelliklerin çoğu Orta Asya'ya da uzanır. Ancak Türkiye laik bir devlet yönetimini benimsemişken, İran şeriatla yönetilir. Yetmiş yılı aşkın bir süre egemen olan Sovyet yönetimi, dilleri Türkçe gibi Türki ailesinden gelen Orta Asya'daki cumhuriyetlerin, atalarından miras kalan yaşama biçimlerinde olduğu gibi kültürlerinde de geriye dönüşü mümkün kılmayacak bazı değişikliklerin gerçekleşmesine yol açmıştır. Şu an Bağımsız Devletler Topluluğu'nun (BDT) birer üyesi olan bu ülkeler özünde Müslüman'dırlar ve bu kimliği tekrar oluşturmak için çaba sarf etmektedirler.

Pakistan, Bangladeş, Malezya ve Endonezya ile yukarıda saydığım ülkeler arasında, ilk bakışta dini inanıştan başka ortak nokta yokmuş gibi görünebilir. Pakistan ve Bangladeş'te Hinduizm, Malezya ve Endonezya'daysa Budizm'in etkisi, sinema dahil sanatın bütün formlarında belli olur. Elinizdeki kitabın amacı, bu çeşitlilik içinde muhtemel bir ortak nokta bulmaktır.

Tarihsel araştırmalar, Müslüman ülkelerde (ki bu ülkelerde sinema genel olarak erkeklerin erkekler için hazırladığı bir eğlence türü olarak başlamıştı) sinemanın gelişiminde bir ulustan öbürüne geçen öğelerin önemli yer tuttuğunu ortaya koymuştur. Söylendiğine göre, Türk kadınlar sinema salonlarına giderlerken erkek kıyafeti giyerler ya da Hıristiyan gibi giyinirlerdi. 1909 yılında köktendinci silahlı bir grup, bir sinema salonunu işgal etmiş ve içeri adım atmaya cesaret eden bir kadın olursa onu hemen bıçaklamakla tehdit etmişti. Haftanın belirli günlerinde kadınlar için özel gösterimler düzenleniyordu, bazı sinema salonlarıysa ahşap bir paravanla haremlik-selamlık şeklinde ikiye ayrılıyordu. Bir sinema sahibinin anılarına göre, Kemal Atatürk, film izlemek için gittiği Ankara sinemasının girişinde onu selamlamaya gelen ve içeriye girmelerine izin verilmeyen birçok kadın beklerken, salonun sadece erkeklerle dolu olduğunu görünce bu tablodan hiç memnun olmamış ve yardımcısına bütün kadınları salona alma emri vermiş, kadınların uzun süren alkışlarından film zamanında başlayamamıştı. İlk defa ayrım olmaksızın beraberce film izlenmesi de bu şekilde, liderin huzurunda gerçekleşmişti.

İran sinemasının başlangıcı da, kadınlar göz önünde bulundurulduğunda benzer bir yol izlemiştir. İlk filmler asilzadelerin evlerinde ayrı oturan izleyicilere sunulmaktaydı. Halktan erkekler, ülkeye gelişinden beş yıl sonra, 1908 yılında sinemayla tanışma imkânı bulmuşlarken, kadınlar bu imkânı elde etmek için, İran'ın ilk profesyonel kameramanı Hanbaba Motazedi onlara özel bir sinema salonu açana dek yirmi bir yıl daha beklemek zorunda kalmışlardı. Geleneklere bağlı ve dini çevreler, yine de Batı değerleri ve laikliği savunduğuna inanıp en azından dinsizce bir davranış saydıkları sinemaya karşı tutumlarını kesinlikle devam ettirmişlerdi.

Motazedi, gösterecek filmlerin azlığından dolayı sinemasını tam bir yıl sonra kapatmak zorunda kaldı, ama iki yıl sonra başka bir sinema salonu açtı ve bu sefer çok başarılı oldu. Binanın bir yangında hasar görmesinin ardından, erkeklerin varlığında kadınların kendilerini daha güvende hissedecekleri fikrini önerme fırsatını kullandı. Salonda hep beraber oturmaları söz konusu olamayacağından, Türkiye'de uygulanan haremlik-selamlık formülüne baş-



Müslüman Türk kadınlar beyazperdede ilk defa Muhsin Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* filminde göründüler, 1923.

vuruldu. Bu şartlar altında önce Cinema Pari açıldı, kısa süre içinde de bunu diğer salonlar izledi.

Müslüman kadınlar seyirci olmak için yıllarca beklemişlerdi, ancak oyuncu olmaları için çok daha uzun bir sürenin geçmesi gerekecekti. 1923 yılında laik Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna dek bütün kadın rolleri Ermeniler, Rumlar ya da Beyaz Ruslar tarafından canlandırılmıştı. Yurtdışında eğitim görmüş bir film yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, ünlü kadın yazar Halide Edip Adıvar'ın vatansever bir kadının Kurtuluş Savaşı esnasında verdiği mücadeleyi konu alan otobiyografik romanı *Ateşten Gömlek*'i sinemaya uyarlamak istediğini söylediğinde, Adıvar, kadın karakterlerin Türk kadınları tarafından canlandırılmasının üzerinde durmuştu. Bunun için başrol oyuncusu Bediha Muvahhid'in kocasından izin alınması gerekmiş ve sonuçta *Ateşten Gömlek* Müslüman kadınların rol aldığı ilk Türk filmi olmuştu.

Ovans Ohanyan'ın çektiği ilk sessiz İran filmi *Abi ile Rabi*'nin (1930) ne kadrosunda ne de çekim ekibinde kadın vardı. İkinci İran filmi *Kardeşin İntikamı*'nda (1931) cesur bir şekilde iki kadın rolü vardı, ama bu roller de Müslüman olmayan kadınlarca canlandırılmak durumunda kalmıştı. Üçüncü film, yine Ohanyan'ın yönetmenliğini yaptığı *Hacı Ağa*'daysa (Hacı Ağa Film Yıldızı, 1932) başrolü Ermeni bir kadın üstlenmiştir.

Abdülhüseyin Sepanta, ilk sesli film olan Hindistan'da çektiği *Dokhtar-e Lor*'la (Lor Kızı, 1933) bu tabuyu yıkarak Müslüman bir kadın olan Ruhangiz'e, Lorestan-Kuzistan yolu üzerindeki çayhane ve otellerde şarkı söyleyip dans eden Golonar (nar goncası anlamına gelir) rolünü vermiştir. Filmin, o zamanın İran'ıyla hiç ilgisi olmasa da, ekmeğini kendi kazanan genç bir kızı anlatması halkı çok

etkilemiş ve film Tahran'da aynı anda iki sinema salonunda yaklaşık yedi ay süreyle gösterilmeye devam etmiştir.

Erkeklerin egemenliğindeki bir meslek olan yönetmenlik alanında Müslüman kadınların başarıya ulaşmak uğruna verdikleri kavgayı kazanmaları için önlerinde daha uzun bir yol var. İran'da Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nın sıkı denetimlerine rağmen 1990'lı yıllarda birçok ilerici kadın yönetmen çıkmıştır. Türk sinema tarihine bakıldığındaysa kamera arkasında çok az sayıda kadın olduğu görülür. SSCB zamanında, önemli Rus yönetmenlerin eğitim gördüğü saygın bir okul olan Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'ne çok az kadın kabul ediliyordu. Yönetmenliğin bir erkek mesleği olarak görüldüğü Orta Asya'da kadınlar adına umut ışığı çok azdır. Pakistan'da bu mesleği yapan az miktardaki kadın yönetmen, tıpkı erkek meslektaşları gibi şiddet ve cinsel sömürü içeren filmler çekerek kuralı bozmamaktadır. Cesur bir kadın yazar olan Teslime Nesrin'in ülkesi Bangladeş'te sinema endüstrisi neredeyse yalnızca erkeklerin hâkimiyeti altındadır ve Nesrin, din adı altında kadınlara uygulanan adaletsizlikleri sorguladığı için ölüm cezasıyla yüz yüze gelmiştir. Endonezya'daki kadın yönetmenler de erkek bakış açısının takipçisi olmuşlardır, ancak 1990'larda farklı bir görüşü benimseyen yeni bir nesil ortaya çıkmıştır. Bugün fiilen çalışan beş yapımcıdan dördü kadındır. Çabaları, oyuncu ve yapımcı Christian Hakim gibi sinema sektörünün saygıdeğer isimlerinden büyük destek görmektedir. Malezya'da da benzer bir akım başlamış olup başarıyla sürdürülmektedir.

Türkiye, İran, Pakistan, Bangladeş, Malezya ve Endonezya, siyasal istikrarsızlığın doruğa vardığı 1970'li yıllarda erotik film sayısının çoğaldığı ve beyazperdenin 'lümpenleştiği' bir dönem geçirmiştir. Büyük şehirlerdeki köklerinden kopmuş ve mahrumiyet içinde yaşayan göçmen nüfusu hedef alan bu sömürü, İran'da İslami Devrim'le, Türkiye'deyse *auteur* sinemasının ortaya çıkışıyla sona erdi. Malezya'da tek tük de olsa hâlâ bu gibi filmler çekilmekte, Endonezya'daysa çoğunlukla video ve dijital formatlarda varlığını sürdürmektedir. Yönetmenler bireysel olarak seslerini duyurabilmek amacıyla kendilerini ifade edebilmek için bir yol bulma arayışında olsalar da, Pakistan ve Bangladeş'te hâkim olan tür ticari sinemadır. Bu yönetmenlerin arayışı, ülkelerinde daha olumlu bir kadın imgesinin yaratılması doğrultusunda verilen çabayla da örtüşmektedir.

Kitabın 1. Bölüm'ünde erkeklerin egemen olduğu İslami sinema çerçevesinde kadınların nasıl sunulduğu, son gelişmeler de göz önünde bulundurularak ortak temalar, akımlar ve kalıplaşmış karakterler açısından incelenmektedir. Hareket eden görüntülerle ilk deneyimlerin kadınlara karşı belirlediği tutumlar bir ülkeden öbürüne etkilerini göstermiş ve belli kalıplar, benzer temalar, motifler ve tiplemeler paylaşılmıştır. Birçok Müslüman ülkede çekilen filmlerde aile kilit noktayı oluşturmaktadır. Genellikle toplumsal işleyişin küçük bir temsilcisi olarak kullanılan aile, ulusal bir kimlik yaratma amacına da hizmet eder. Kadınların erkek karakterle ilişkilerine dayanılarak verilen rollerle temsil edilişi sayesinde aile, aynı zamanda din, toplum ve siyasa değerlerini bünyesinde barındıran bir mekanizma olarak çalışır.

Günümüz Türk filmlerinin çoğunda kadınlar artık kurban, cinsiyeti olmayan önemsiz kimse ya da cinsel nesne değildir. Ancak, 2003 baharında İstanbul'da gerçekleştirdiğimiz bir görüşmede orta kuşağın ileri gelen yönetmenlerinden Ali Özgentürk, Türk sinemasını şöyle tanımlamıştı:

> Bilinçaltında Osmanlı kültürünün -ki bu da bugünkü Türk toplumunun temel taşıdır- tortularını taşıyan, özü Müslüman bir sinema. Kadınlar cinsellikleri göz önünde tutularak iyi ya da kötü olarak tanımlanır: Kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın, masum, cinselliği olmayan bir ikondur ve yaşamaz. Kötü kadının kaderi pavyon ve genelevdir. Bedenin dili İslamiyet'in dilidir.

Feminist film eleştirmenleri, zevkin erkek görsel zevkinin kontrolü altında olduğunu ileri sürmektedirler. Özellikle ticari sinemada kullanılan tecavüz sahnelerinin çok ilgi çekmesi, seyirci röntgenciliği konusuna değinmeyi de gerekli kılıyor. Tecavüz kurbanının kaçınılmaz bir şekilde intihar etmesinin de, böyle bir kadının artık 'temiz' olmadığı fikrini barındıran ataerkil kültür mitini desteklediği söylenebilir. Bazı filmler tecavüzü dolaylı olarak, tecavüzcü(leri)yle eşit olmayan bir iktidar ilişkisine sahip erkeklerin altında ezildiği siyasal baskıyı göstermek için kullanmaktadır. 2. Bölüm, kadınlara karşı uygulanan şiddete, özellikle tecavüz konusuna Türk, Pakistan ve Malezya sinemalarından örnekler vererek izleyici ve yönetmen açısından anlamını ve amacını anlamaya çalışmaktadır.

1990'lı yıllarda Türkiye'de İslami partilerin siyasal açıdan güç kazanmaya başlamasının ardından güçlü bir dini ideolojiyi savunan

'beyaz sinema' ortaya çıkmıştır. 'Beyaz sinema'nın kökleri 1970'lerde ihtilaf yaratan 'milli sinema'yla aynı harekete dayanmaktadır ve tıpkı onun gibi esasında marjinal kalmıştır. Hindistan'da 1960'larda, ahlâki ve dini değerleri savunan *Muslim socials* (Müslüman topluma yönelik filmler) aile eğlencesi olarak bir hayli ilgi görmüştü. İran'da 1979 devriminin ardından, Birinci Cumhuriyet döneminde fıkha dayalı ideolojiyi destekleyen İslami sinema teşvik edilmiş ve bu, 1980'lerin ortalarına kadar devam etmişti. 3. Bölüm'de, üç ayrı dönemde ortaya çıkan ve ortak dayanakları kadınlara iletmeyi amaçladıkları mesajlardan oluşan bu üç ayrı akım incelenmektedir.

İran'dan Daryuş Mehrcuyi, Türkiye'den Atıf Yılmaz ve Kazakistan'dan Ermek Şinarbayev, her zaman, erkeklerin hâkimiyetinde olan bir dünyada kadınların sorunlarını ele alan filmler çektiler. Bu filmlerin değindiği belli başlı konular, dulluk, çokeşliliğin onaylanması, erkek çocuk sendromu, kadın cinselliği ve cinsel özgürleşme olmuştur. Ancak bu filmleri Hollywood anlamında 'kadın filmleri' olarak adlandırmak sınırlayıcı olacaktır. Filmlerdeki kahramanlar kadın olabilir, ancak kilit sorunlar erkekleri de içine alır. Dünyanın birçok yerinde hayatı hâlâ töreler, gelenekler ve dogmatik dini uygulamalar yönlendirmekte ve bu durum iki cinsiyeti de aynı şekilde etkilemektedir. Bu yüzden, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması, erkeklerin de özgürleşmesi anlamına gelecektir. 4. Bölüm, bu erkek yönetmenlerin kadınların sorunlarına nasıl yaklaştıklarını ele alıp bakış açılarını önemli kadın yönetmenlerinkilerle, İran'dan Rahşan Beni-Itimad ve Tehmine Milani, Türkiye'den Bilge Olgaç ve Özbekistan'dan Kamara Kamalova'yla karşılaştırmaktadır. Kadınların içinde bulunduğu durumu anlatırken bir kadının kamera arkasında oluşunun anlamlı bir fark ortaya çıkarıp çıkarmadığı araştırılırken 'bakış' kavramı da tartışılmaktadır.

Devrim sonrası İran sinemasında kadın konusu her zaman tartışmalı olmuş ve bu konu sıklıkla yetkililer tarafından sınırları belirlemek amacıyla kullanılmıştır. Ilımlı Muhammed Hatemi'nin önce 1997'de, sonra tekrar 2001'de cumhurbaşkanlığına seçilmesi, sansür kanunlarının görece yumuşamasını, yeni kuşağın kapalı İslam toplumuyla ilgili endişeleriyle bu toplumun kadınlara karşı tavrını açıkça dile getirme konusunda cesaretlenmesini sağlamıştır. 5. Bölüm'de, modernleşmenin ve çağa ayak uydurmanın geleneksel İslami değerlerle karşı karşıya geldiği bir geçiş döneminde kadınların

içinde bulunduğu durumu yansıtan Yeni İran Sineması'ndaki bu dinamiğin en iyi örneklerine yer verilmiştir.

Ben bu çalışmada ulusal sinemaları tek bir gelişmenin tarafları olarak görmek yerine, kültürlerin çeşitliliğini göz önünde bulundurarak bireysel tarihleri, gelenekleri toplumsal ve ekonomik durumları referans aldım. Bu noktalar, İslam ülkelerinin hepsinde kadınların içinde bulundukları durumun aynı olmadığı, zamana ve yere bağlı olarak değişik İslam anlayışları da olduğu göz ardı edilmeden toplumsal ve siyasal evrim bağlamında incelenmiştir. Konunun çok katmanlı ve evrimsel oluşunu göz önünde bulundurarak araştırmacı bir yaklaşım benimsemeye gayret ettim.

Dinin yanı sıra başka unsurların da tutumları ve bakış açılarını şekillendirdiği Afrika kıtası, kitabın kapsamına dahil değildir. Bu karar üzerinde etkisi olan iki başka unsur vardır: Kara Afrika'da film yapımcılığı halen daha kısıtlıdır ve Arap sineması halihazırda çok iyi belgelenmiştir. Seçtiğim ülkeler, sinema tarihi bakımından zengin olsalar da, Batı ülkelerinde pek iyi bilinmemektedir. Belki bu ülkeler arasında İran bir istisna sayılabilir, çünkü son yıllarda İran sineması bir hayli ilgi görmektedir. Benim amacım, 'öteki'nin sinemasına bakmak ve daha az bilinen alanları keşfetmek doğrultusunda çaba göstermektir.

Edward Said, "Ne İslam'ın ne de Batı'nın birbirleriyle ya da kendileriyle barış içinde olduğu günümüz koşullarında, bir kültürün üyelerinin diğer kültürler hakkında bilgi sahibi olup olamayacağını sormak son derece faydasız görünebilir," der.* Ben bir kültürde büyüyüp başka bir kültürde olgunlaşan biri olarak, hem içeride hem de dışarıda durma özgürlüğümü kullandım. İslami kültür çerçevesinde kadın ve sinemanın karşılıklı ilişkisini araştırmak kendi adıma çok çekici bir çalışmaydı, çünkü bu konuda ortaya çıkan yanlış anlamalar bilgi yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak, bu kitabın amacı İslami sinemada kadına dair 'çerçevenin içinde' tam olarak ne olduğunu daha iyi kavramaktır.

*) Edward W. Said, *Covering Islam* (New York, 1981), s. 127.

KADIN,
İSLAM VE SİNEMA

1
KADININ TEMSİL EDİLİŞİ



Ve kadınlar...
Bizim kadınlarımız
Korkunç ve mübarek elleri
ince küçük çeneleri, kocaman gözleriyle
anamız,
avradımız, yarimiz,
ve sanki hiç yaşamamış gibi ölen
ve soframızdaki yeri
öküzümüzden sonra gelen
ve dağlara kaçırıp, uğrunda hapis yattığımız,
ve ekinde, tütünde, odunda ve pazardaki,
ve karasabana koşulan

ve ağıllarda
ışıltısında yere saplı bıçakların
oynak ağır kalçaları ve zilleriyle bizim olan
kadınlar
bizim kadınlarımız.[1]

Kadın konusu sinemayı icadından bu yana hep meşgul etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılı olan 1923'ten önce çekilen ilk kurmaca filmlerin neredeyse yarısından fazlası kadın, aşk ve evlilik üzerineydi. Adlarına bir göz atacak olursak, bu filmler arasında *Hikmet Ağa'nın İzdivacı* (1918), *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz*'ı (1919) sayabiliriz. Bu filmlerde karakterlerin ne kadar iyi işlendiği, gerçekçi ve/veya dürüst biçimde yansıtılıp yansıtılmadığıysa ayrı bir tartışma konusudur.

Bazı restoranların hâlâ 'aile lokantası' tabelası astığı Türkiye'de *aile kadını* ile cinselliğini özgürce yaşadığı için genellikle *fahişe* gözüyle bakılan kadın arasında kesin bir ayrım vardır. Fahişe, en başından beri Türk sinemasını cezbeden konulardan biri olmuştur. Babür kültüründe zengin ve nüfuzlu kişilerle beraber olan *tawaif*, esasen fahişeyle aynı özellikleri taşıyıp aynı kaderi paylaşır ve Müslüman Hint sinemasının birkaç klasik filminde ince bir örtmeceyle işlenmiştir. Endonezya filmlerinde, eş ve kız evlat rollerinin yanında *ca bau kan*, yani fahişe, kadınlara en çok yakıştırılan rollerden biridir.

Georges Bataille, çığır açan eseri *Erotizm*'de, "Fahişelik, anlaşılan başlangıçta sadece evliliğin bir tamamlayıcısıydı," diye yazar:

> Geçici bir evre, evlilik törenindeki bir başkaldırı, düzenli bir günlük hayata yol açar ve böylece karı ile koca arasında işbölümü yapılırdı. Başkaldırının bu türlüsü, kesinlikle hiç kimsenin erotik bir hayatla kutsanacağı anlamına gelmezdi. Cinsel ilişkiler açıkça sürdürülürdü ve bunları başlatan başkaldırı ilk ilişkinin ardından önemsenmezdi. Fahişelikte, fahişe günahlarla dolu bir hayata adamıştı kendini. Cinselliğin kutsal ya da yasaklı yüzü onda apaçıktı, çünkü onun bütün hayatı tabuyu yıkmaya adanmıştı.[2]

Türk sinemasındaki ilk 'düşmüş kadınlar', Sedat Simavi'nin özgür aşkı yücelten kışkırtıcı filmi *Pençe*'nin (1917) iki kahramanıydı.

1) Nazım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları: Kurtuluş Savaşı Destanı).*
2) Georges Bataille, *Eroticism* (Londra, 2001), s. 133.



Ahmet Fehim, *Binnaz*, 1919.

Leman erkeklere olan arzusu doymak bilmeyen, Feride yse kocasını aldatan bir kadındı. Bu iki figürü, Ahmet Fehim'in seks vodvili *Mürebbiye* (1919) filminde zengin ev ahalisini baştan çıkaran 'ahlâksız' Fransız dilberi Angelique izlemiştir. Bu arada, bu filmin bir kadını iç çamaşırıyla gösteren ve sansürlenen ilk Türk filmi olduğunu belirtmeliyiz. Her ne kadar Fehim *Mürebbiye*'nin yabancı bir devletin işgaline karşı suskun bir direniş olduğunu savunduysa da, işgalci Fransız kuvvetlerinin komutanı, filmi Fransız bir kadını aşırı seksi gösterdiği gerekçesiyle yasaklamıştı.

Pençe'yi utanç verici bulan Muhsin Ertuğrul, kendi 'düşmüş kadın' filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'ı (1922) çekti. Film, adı Şişli Güzeli Mediha Hanım'a çıkmış, Şişli'nin zengin muhitinde erkekleri baştan çıkaran ve çaresizlikten deliye dönmüş âşıklarından biri tarafından öldürülen güzel bir kadının hikâyesi üzerine kuruluydu. Bu filmle, tutkularının kurbanı olan şehirli küçük burjuva erkeklerin, karmaşık bir olay örgüsü sonucu kendilerine olan güvenlerini nasıl yeniden kazandıklarını anlatan bir 'kötü kadın' filmleri geleneği başladı. Bu kalıba uyarak çekilen ve çoğunlukla cinayetler, asılsız suçlamalar ve hafıza kaybı gibi ayrıntılarla bezeli filmlerin mutlu sonla bitmesi vazgeçilmez bir koşuldu. Bu tür zamanında o kadar popüler oldu ki, aynı formülün sonraki kırk yıl boyunca sayısız filmde tekrarlandığı görüldü.

Muhsin Ertuğrul, 'kötü kadın' temasını, zengin zamparaları anlatan yüksek sosyete skandal hikâyeleriyle renklendirerek 1930'lu yıllarda da devam ettirdi. Bu arada birkaç klasik filme de imza attı. *Der Blauer Angel* (Mavi Melek) filminden esinlenerek çektiği *Şehvet Kurbanı* yla (1939) Türk sineması kendi Marlene Dietrich'ini, Türk



Muhsin Ertuğrul, *Şehvet Kurbanı*, 1939.

sinemasına erotizmi sokan ilk kadın olan şehvetli Cahide Sonku'da buldu. Sarı saçları ve Avrupai görünümü daha çok eğitimli orta sınıftan şehirlilere hitap etse de, erkekleri baştan çıkaran gizemli kadın rolünde çok başarılıydı Sonku.

Bu ilk dönem filmlerdeki kadınlar aslında fahişe değillerdi, çünkü para karşılığında yatmıyorlardı erkeklerle. Daha ziyade, erkekleri ayartan 'mezhebi geniş' kadınlardı; cinsel arzuları nemfomani olarak yorumlanan, eğlence için elverişli bir konu olarak görüldükleri kadar, izleyenlerin büyük bölümünü oluşturan kapalı bir topluma mensup erkeklerin fantezileri için yem olarak kullanılan kadınlardı. Aile kadınlarına pek rastlanmıyordu, çünkü bu filmler, kadınları utanmak nedir bilmez bir maceraperest ya da erkekleri baştan çıkaran bir yosma olarak göstermekteydi ve bu da onların ahlâk anlayışına ters düşen bir durumdu.

Vamp kadın, Türk sinemasına 1960'lı yıllarda, fahişenin bir devamı olarak girdi. En ünlü vamp kadın olan Leyla Sayar'ın erotik aksesuarları fetişizmi çağrıştırıyor ve sado-mazoşist fantezileri besliyordu. *Şehrazat – Dişi Örümcek* (1964) filminde Leyla Sayar, pavyon pavyon gezen ve gerçek aşkını bulana dek bir geceliğine beraber olduğu erkekleri öldüren bir zehirli dişi örümcektir.

Şüphesiz, vamp kadın salt Müslüman sinemasına özgü değildir; Delilah, Kleopatra, Carmen ve Salome gibi birçok arketipi bulunmaktadır. Toplumun temel taşlarına sülük gibi yapışan ve erkeklerin aklını çelerek onları mahveden fettan kadın öyküleri Hollywood'un ilk yıllarına kadar uzanır. Vamp kadın, cinsel cazibesini kullanarak erkekleri kötü emellerine alet eder. Bu kadın tipi, erkeği aşırılığa sürükleyip sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan

sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar verebilir. Geleneksel Müslüman toplumlarda bu tür filmlerin revaçta olmasının sebebi, aile değerlerini koruma ihtiyacıyla açıklanabilir; çünkü vamp kadın, günahlarının bedelini çoğunlukla hayatıyla öder.

Fahişe ve vamp kadın filmlerinin her ikisinde de, kadının 'kötü yol'a düşmesinin kaynağı toplumsal baskı olarak gösterilir. Bu yola düşüşüyse, iradesizliğinden ötürü bekâretini kaybetmesinden tutun da tecavüze uğramasından, kocasının ölmesinden ya da âşığının onu terk etmesinden ileri gelebilir. Sahipsiz kalmış kadın, kötülere av olur. 'Düşüşü'nden sorumlu olan kişi kendi olmayabilir, ama bu, mesleğine vurulan utanç damgasını silmeye yetmez. Kadın, alınıp satılacak ticari bir maldır, bu *sermaye*'nin hissedarları da erkeklerdir. Erkekler, kadının bu hale düşmesinin doğurduğu korkunç sonuçlara aldırmaksızın fayda sağlamaya bakarlar. Ticari sinema, ataerkil Müslüman toplumun fahişelerin yüz karası olduğu ve namuslu aile hayatına esastan tehdit teşkil ettiği görüşünü destekler. Bu kadınlara düşen, ya kaderlerine boyun eğmek ya da ölümü bir kurtuluş olarak görmektir. Üçüncü seçenekse tövbe edip İslam'a sığınmaktır. Halit Refiğ'in *Kurtar Beni* (1987) filminde Ayten camiye girer, Allah'a giden doğru yolu keşfeder ve imam Salih'le evlenir.

Atıf Yılmaz, herkesin birbirini, erkeklerinse kadınları sömürdüğü kapitalist bir sistemde, fahişelerin kendilerine yapılanları başkalarına yapmadıkları sürece kurtulamayacakları fikrindedir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) filminde Asiye, annesinin izinden gider ve 'hayat kadını' olur. Bir gün zengin bir müşterisi, ardında bir çanta dolusu para bırakarak ölüverir. Eğer her iyi vatandaşın yapacağı gibi gidip çantayı adamın eşine ya da polise teslim ederse, geldiği yere döneceğinin bilincindedir. Asiye ise parayı kimseye vermez, kararlılık ve sabırla, kendinden zayıf olanları sömürmeyi de unutmadan, en iyi bildiği işi yapmayı sürdürür. İşte, Asiye böyle kurtulur!

Fahişe ve vamp kadınlar Yeşilçam'a 1970'lerin sonlarına dek hâkim olmuştur. Bir ya da iki ciddi film haricinde, bu filmlerdeki karakterler tamamen gerçekdışıdır. Ne yönetmen ne de oyuncular, pavyon ve kerhane ortamları ya da fahişeler konusunda yakından bilgiliydiler. Yine de yapımcılar, kadın bedenini ve cinselliği uygun ölçüde meşrulaştırarak erkeklerin fantezilerine hitap eden, aynı zamanda namuslu aile kadınlarına da 'kötü kadın'ların daima

hak ettikleri cezayı aldıkları mesajı veren filmlerin bu çifte avantajına ümit bağlamaya devam ediyorlardı. 1970'li yıllarda, cinselliğe bireyin bakış açısından yaklaşan Ömer Kavur ve Yılmaz Güney gibi yeni yönetmenlerle bu tür farklı bir boyut kazandı. 1980'in ortalarına varıldığında, kadının statüsündeki ekonomik ve toplumsal değişimlerin de katkısıyla, sahipsiz kalmış ve kötü yola düşmüş kadın konusu iyice demodeleşti.

Hindistan'da yılda 900'ü aşkın film çekilmektedir. Ticari sinemanın amacı, Hint toplumunu tek bir kültür, Hindu kültürü olarak temsil etmektir. Ancak Urdu kültürünün zengin edebi geleneği çeşitli zamanlarda sinemaya yansımış, romantik şiiri, müziği ve dans geleneği şarkıcı dansöz-fahişe *tawaif*'lerin evi *kotha*'larda gelişen Babür kültürünün tarihsel yorumlarıyla bazı başyapıtlar çekilmiştir. Bir Müslüman prensesi olarak doğan Zübeyde (1911-1990), belki de görkemli tarihsel Urdu filmlerine paralı ve nüfuzlu kişilerle birlikte olan 'masum' kadın rolünü ilk getiren oyuncudur. Bu gelenek daha sonraları ününü kendini feda eden anne ve eş rolleriyle kazanan Meena Kumari'yle (1933-1972) devam etmiştir. Kemal Amrohi'nin *Pakize* (1971) filminde Kumari, melankolik fantezi nesnesi görüntüsünü mükemmelleştirmiştir.

Alışılageldik örtük anlamının dışında *tawaif*, fahişeyle benzer anlam taşır. *Kotha*'lar, zevk kadınlarını, Müslüman Hint toplum düzenindeki namuslu ve itaatkâr eşlerden ayırır. Basit eşler eve kapanırken, kocalar toplum tarafından bu amaçla ayrı bir yere yerleştirilmiş kadınlarda ince bir kültüre dayanan bir dostluk ve erotik eğlence bulmanın peşindedir. *Tawaif*'le ilişkiler gelenekler çerçevesinde romantik yönü vurgulayan, bir yandan cinsel duyguları pekiştirirken öbür yandan erotizmi bastırmaya yarayan şarkı ve danslarla yansıtılır.

Evlilik söz konusu olmadığı sürece, *tawaif*'le yaşanan aşk macerası sonsuza dek sürebilir. Eğer *tawaif* evlenme düşleri kurarsa, o zaman trajedi kaçınılmaz hale gelir. Bu türün sayısız örneğinde, eski bir müşteri *tawaif*'i tam evlendiği sırada ya da evliyken tanır ve kadının düzenli hayata kavuşma umutları hepten suya düşer.

Hint sinemasının klasiklerinden biri olan *Pakize* de türün belli kalıplarını kullanarak toplumsal geleneklerin gücünü kanıtlar. Yüksek bir düzlükte kıyılan nikâh sırasında, imam *tawaif*'e (Meena Ku-



Kemal Amrohi'nin *Pakize* (1971) filminde baş aktris Meena Kumari, melankolik fantezi nesnesi rolünde.

mari) adını sorduğunda kadın cevap vermez. Onun yerine soruyu damat cevaplar ve müstakbel karısının adının *Pakize* (saf, temiz biri) olduğunu söyler. Kederli *tawaif* "Hayır!!" diye hıçkırarak oradan kaçar; kara şalı uğursuz bir kuşun kanatları gibi uçuşmaktadır havada. Hintli sinema eleştirmeni Chidananda Das Gupta'ya göre:

> Kadının (Hindu kurallarındaki gibi ayinsel bekâreti değilse bile) tek eşe sadakatini gerektiren Türk-Arap namus kurallarını kutsallaştıran müthiş bir sekans. (Yılmaz Güney'in *Yol* filminde kocasının yokluğunda cinsel kuralları çiğneyen bir kadının aile tarafından ölüme mahkûm edilmesi gibi)... Filmin bize anlattığı, *tawaif*'le evlenme çabasının daima mahvolmayla sonuçlanacağıdır.[3]

Bu tür filmler Müslümanlara olduğu kadar Hindulara da hitap ediyordu, özellikle de kuzey Hindistan'da. Das Gupta'ya göre, eş ile *tawaif* arasında kalma durumu, hayat kadınının efsanevi Urvashi'den Hindistan'ın görkemli klasik kentleri Vasantsenas ve Vasa-

3) Chidananda Das Gupta, *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema* (Yeni Delhi, 1991), s. 146.

vadattas'a inişine dayanan ama artık kaybolmuş bir Hindu geleneğini hatırlatmaktadır.

Müslüman yönetmenler, seyircinin inançları ve önyargılarına kafa tutmak yerine mevcut durumu hiç değiştirmeden, *tawaif*'le ilişkiyi herkesin alıştığı biçimde göstermeye devam ettiler. Hatta bazıları, her hareketi erkeğin bakış açısından gösterip bahtsızlığından dolayı kadınları suçlayarak önyargıları körüklediler. Cinsel gerilimlerin gerçekçi bir açıdan doyum bulamaması aileye bir güven duygusu getirdiğinden bu tür filmler popüler oldu. Meena Kumari'nin *tawaif*'i, şehrin en gözde dansçısıdır. Aristokrat Nevab'lardan türedi zenginlere kadar geniş bir hayran kitlesi olmasına rağmen yine de saflığını korur. Gerçekte ilk karşılaşmalarında, kahraman ancak onun güzel ayaklarına bir göz atabilir. Nihayet baş başa kaldıklarındaysa aşkını şehvetle değil de bir şiirle serenat yaparak gösterir: "Gel, seninle aya gidelim, yarim."

Türkiye'nin Meena Kumari'siyse, hayranlarının 'sultan' adını taktığı Türkan Şoray'dır. Şoray, 'tapılacak kadın' efsanesini yaratmıştır. Fahişe olarak çalışsa dahi bekâretini koruyabilmektedir. Hiç yatmadan bir erkekle yıllar boyu aynı evi paylaşabilir. Feminist hareketin başladığı ve özgürlüğünü kazanan yeni bir neslin ortaya çıktığı 1980'lere dek, birçok kadın kendini onunla özdeşleştiriyordu. Yeni nesil içinse bu yapmacık ahlâk anlayışıyla süslü ve inandırıcı olmaktan yoksun hikâyeler, yalnızca gülme hissi uyandırmaktadır.

Genelev ve dansözlerle ilgili filmler, Pakistan'da en parlak devrini 1960'lı yıllarda yaşamıştır. Hasan Tarık bu konuya yetimleri ve gayri-meşru çocukları da dahil etmiş, 1970'lerdeyse *Anjuman* (1970) ya da *Umrao Jan Ada* (Dansöz Kız, 1972) gibi günahları yüzünden ölümle burun buruna gelen altın yürekli fahişeleri anlatan cilalanmış acıklı filmlere yönelmiştir.

Endonezya'da Turino Junaedi'nin *Noda Tak Berampuan* (Bağışlanmaz Leke) ve *Bernafas Dalam Lumpur* (Çamurda Nefes Nefese, 1970) filmleriyle başlayan bu tür 1970'lerde çok popüler oldu. Adlarından da anlaşılacağı üzere, söz konusu kadınların bedenleri, 'kötü' davranışlarından dolayı kirle lekelenmiştir. Bu durum tıpkı Türkiye'de kadınların 'kirletilmiş' damgasını yemesine benzer. Bahtsızlıklarından kendileri sorumlu olmasalar dahi toplumun selameti adına ölmeleri gerekir, zira cinsel deneyimi olan bekâr kadınlar erkeklerin onuruna ve evlilik kurumunun devamlılığına tehdit oluşturmaktadır.

Geleneksel fahişe filmlerinin sonu başından belli olay örgüsü ülkeler arasında farklılık göstermez: Masum bir kız sevdiği adam tarafından aldatılır ya da köyün ağası onun namusunu lekeler. Ardından genç kız kötü yola düşer. Arada ümit ışığı doğsa da (ilk aşkının ya da iyi yürekli bir müşterinin onu kurtarması gibi), trajik son kaçınılmazdır. Bu filmlerin çoğu, kadın kötü yola düştükten sonra olanlarla ilgilenir, o olgunun ardında yatan sebeplerle değil. Konunun kadınları bir yandan kirlenmişliğe mahkûm ederken öbür yandan bedenlerini sergilemeye fırsat vermesi, filmlerin farklı kültürlerde, özellikle de kapalı toplumlarda çok popüler olmasının sebebini açıklar.

Kentin belası sayılan 'kötü kadın' fahişenin karşıtı, huyu iyi kaderi kötü kırsal kadındır. Kırsal hayatlar, yüzyılların taşıdığı eski gelenekler ve dinsel dogmatizmden daha şiddetle etkilendiğinden, kadının ezilmişliği ve erkeğin egemenliği üzerine kurulu öykülere çok uygundur. *Kuran*'da Nisa suresinin bir ayeti, Allah erkekleri daha üstün yarattığı için onları kadınlara hükmetle görevlendirir. İyi kadın itaat edendir. Eğer karşı çıkacak olurlarsa, uyarılmaları, ayrı yatakta yatırılmaları ve itaat edene kadar kırbaçlanmaları gerekir.

Bugün bile, birçok ülkede kırsal bölgelerde yaşayan kadınlar toplumsal ve ekonomik özgürlüğe sahip olamayan ücretsiz işçilerdir. Geleneksel Müslüman toplumlarda, kadınlar çok genç yaşta kendilerinden daha yaşlı adamlara satılarak, evde eş ve anne olmaya, tarlalarda çalıştırılmaya zorlanırlar. Ayrıca, kadınlar ataerkil toplumlar için özellikle önem taşıyan soyu devam ettirme yükümlülüğü altındadır. Kısır kadınlar ve erkek çocuk doğuramayanlar, üstlerine kuma gelmesini kabullenmeye zorlanırlar.

Türk köy melodramları kadını masum, iffetli, sadık ve her şeyden önce ailenin bütün erkek fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak yansıtır. Köydeki hayat kan davaları, zalim köy ağaları ve en az onlar kadar baskı yaratan gelenek ve görenekler, eşkıyalık, sevdiğine kaçmalar ve sonu gelmeyen aşklarla sürdürülen bir mücadele olarak gösterilir. Kadınlar aile namusunu gözetmekle yükümlüdür. Namusları lekelenecek olursa, yağız köy delikanlıları dağlara kaçıp intikam planları kurmaya başlarlar ve kendi hayatlarını feda etmeleri gerekse dahi suçluları öldürmeden davalarından vazgeçmezler.



Muhsin Ertuğrul, *Bataklı Damın Kızı, Aysel* (1934). Kır hayatına iddialı yaklaşımına rağmen bu film çok tutmuştu. Cahide Sonku'nun Aysel rolü için giydiği başörtüsünün, folklorik bir modayı başlattığı söylenmektedir.

İlk Türk köy filmi olan Muhsin Ertuğrul'un *Bataklı Damın Kızı, Aysel* (1934), Selma Lagerlöf'ün romanı *Töser från Stormytorpet*'ten uyarlanmıştır. Köyün ağası, filmin kahramanı Aysel'e tecavüz eder. Aysel dünyaya bir çocuk getirdiği zaman da onun sorumluluğunu kabul etmez. Aysel, iyi bir köylünün yardımıyla mütecavize babalık ve nafaka davası açar.

Film, tecavüz, hamilelik ve terk edilme hikâyeleri için bir emsal teşkil etmiş ve Ertuğrul'un bazı köy adetlerini röntgencilik biçiminde sunması, sonraki yıllarda yaratıcı film yönetmenlerinin tercih ettiği bir konu haline gelmiştir. Genç kadınları çeşme başında rahatça erkekler hakkında konuşup onlarla flört ederken gösteren 'çeşme erotizmi' çok tutmuştur. Saygısından ötürü tarladan gelen erkeğinin ayaklarını yıkayan kadın, cinselliği çağrıştırması açısından iyi bir konuydu ama kadının kölelik statüsünün bir göstergesi olarak tartışmaya açık kaldı.

Kırsal kesimde yaşayan gözü yaşlı acıların kadını, 'ezik kadın' prototipi, Baha Gelenbevi'nin geleneklerine çok bağlı ve erkek çocuk saplantılı göçebe bir aşireti konu alan melodramı *Boş Beşik*'le (1952) başlamıştır. Filmde, yedi yıl boyunca çocuğu olmadığı için ailesinden baskı gören genç bir kadın sonunda dünyaya bir oğlan çocuk getirir. Ancak bir gün, bir devenin sırtındaki beşikte uyumakta olan bebeği kartal kapar. Annesi kuşun yuvasına ulaşırsa da bebeğini bulamaz.

Film, trajik bir yapı kurabilmek için, kısırlık ve aşk açmazını ve buna koşut olarak bebek-kartal-anne mücadelesini renkli göçebe hayatı çerçevesinde kullanmış, ancak ataerkil bir toplumda kadının yeri ve yazgısını ön plana çıkarmakta başarılı olamamıştır. Eğer bunu başarsaydı, zamanının çok ilerisinde bir film olabilirdi.

Boş Beşik'te genç anneyi oynayan Muhterem Nur, saf ve çaresiz köylü kızı rolü için dış görünüşü açısından çok uygundu. Abartısız rol yeteneği onu benzer 'duygusal boşalma' filmlerinin yıldızı yaptı. Sonraki on yıl içinde yetmişi aşkın şematik ve yüzeysel filmde Muhterem Nur, erkeğine âşık olan, onu affeden, 'düşmüş kadın' damgasını yese bile hiçbir zaman başkaldırmayan sömürülen köylü kızı rolünü oynamıştır. Bu filmlerden bazılarının adları içerikleriyle ilgili apaçık fikir vermeye yeterlidir: *Beni Mahvettiler* (Talat Gözbak, 1951), *Piç* ve *Zeynep'in İntikamı* (Memduh Ün, 1958), *Ben Bir Günahsızım* ve *Kaderim Böyle İmiş* (Nejat Saydam, 1960).

Oysa tıpkı fahişe filmleri gibi köy melodramları da inandırıcı olmaktan uzaktı. Şehirli ve orta sınıfa mensup film ekibi ve oyuncuların konu hakkında ciddi bir çalışma yapmadan çektikleri, yıldız ve yıldız adaylarının takma kirpikler ve folklorik giysilerle boy gösterdikleri bu filmler, köy hayatının gerçeklerini çok az yansıtabiliyordu. Bu kadar popüler olmalarının sebebiyse, kadını ikinci sınıf gören, suskunluğunu ve görünmez oluşunu normal sayan erkek odaklı dini kültürün onayladığı ya da reddettiği kadın modellerini temsil etmelerinde yatar. Film yapımcıları içinse seyircileri ağlatarak elde ettikleri kâr, kadınların çektiği zulüm hakkında toplumun bilinç düzeyini yükseltmekten daha önemliydi. (Yetenekli yönetmenler benzer konulara daha anlamlı yorumlar getirmişlerdir; örneğin *Kuma* [Atıf Yılmaz] ve *Kaşık Düşmanı* [Bilge Olgaç] gibi: bkz. 4. Bölüm.)

Batı kapitalizmine uyum sağlama sürecinde yaşanan şehre göç temasıyla sinema, kentleşmeye ve eşikte yaşayan büyük şehre göçmüş işçilerin kimlik arayışları gibi konulara yöneldi. Hedef yine kültürel açıdan tarih ve siyasanın dışında kalmış, eğitimsiz ezilmiş kırsal kadındı. Kendilerini yeni bir toplumun içinde bulan, ama hâlâ eski değerlerine bağlı kadınlar adına yepyeni bir kimlik türetmeye kararlı olan Yeşilçam, gelenek ve göreneklerden gelen aşağılanmayı ve acı çekmeyi kabullenen kocalarına sadık eşler, kendilerini ailelerine adayan anneler ve itaatkâr kız çocuklar gibi yumuşak başlı karakterler yarattı. Alt sınıfa iyi değerler atfedilirken, özellikle daha rahat yaşayan şehirli üst sınıf çürümüş, yozlaşmış olarak gösteriliyordu. İki sınıfın arasındaki farklardan doğan çelişki ve filmin mesajı, genellikle alt sınıfa mensup bir kadın yoluyla anlatılırdı.

Ali Özgentürk bu durumu bana, "Sunulan yaşantılar dini motiflerle bezeliydi ve kadın, cinselliği yokmuş gibi gösteriliyordu. Hollywood'da hâlâ var olan belli kalıpları kullanan ortodoks bir bakış açısıdır bu," şeklinde açıklamıştı.

> Bu kalıplar beğeniliyordu, çünkü kırsal kadınlar temiz bir aşkı ve din kurallarına göre kurulmuş bir aileyi ideal görmeye şartlandırılmışlardır. Bu kurallardan başka olan her şey (başka bir adam, başka bir kadın, başka bir kural) yıkılmalıdır. Yeşilçam geleneğinde, aynı İslam dininde olduğu gibi, kadının yeri yoktur. Kadın, hata yapan biridir ve hata yaptığında vücuduna zarar vererek cezalandırılması gerekir. Yalnızca yaşamadığı zaman saygıdeğerdir. Görevi aile kurumunu dini anlamda kurabilmemiz için bir nesne olmaktır. Eğer bu görevini yerine getiremezse, cezası şiddet yoluyla eğitilmek ya da 'günahkâr' yerlere kapatılmaktır.

Türk sineması, doğuşundan beri cinsellikten kaçınan tutucu burjuva değerlerini benimsemiştir. Filmlerin ikili yapısı sonucunda ortaya tek boyutlu, gerçek kadınları yansıtmaktan uzak klişe karakterler çıkmıştır. İyi kızlar hiçbir zaman soyunmaz ve yatağa girmezlerdi. Öpüşmek, soyunmak ve sevişmek, kötü kadınlara (vamp kadınlara ve fahişelere) mahsustu. Yıldızlar kariyerlerini korumak için kötü kadın rollerini kabul etmiyorlardı. 1968 yılında televizyonun gelişine kadar tek eğlencesi sinema olan aileleri kızdırmamak için filmler evliliğin kutsallığını onaylıyordu. Kadınlara eşit haklar vermeyi amaçlayan Kemal Atatürk'ün toplumsal reformlarına rağmen, özellikle cinsiyet konularında tabuların yıkılması çok daha uzun zaman aldı. İslamiyet, kırsal kesimde yaşayan insanların ataerkil yaşantılarında hayati bir role sahipti. Bu yüzden yapımcılar, izleyicinin geniş bölümünü oluşturan aile kadınlarının ahlâki değerlerini aşağılamamaya özen gösterdiler. Kadınlar için düzenlenen ucuz sabah matineleri, özellikle 1960'lı yılların yıldız sisteminde çok revaçtaydı.

Türk ticari sinemasında gözlenen birçok çelişki arasında 'lumpen kadın' karakteri vardır. Bu karakter, erkeksi bir kas gücü, kaba vücut hareketleri, mimikleri, kahkahası, küfürlü konuşması ve erkek alt-kültürüne ait kılık kıyafetiyle diğerlerinden ayrılır. Erkeklerin erkek, kadınların da kadın olduğu, arada başka hiçbir rolün bulunmadığı 1960'lı yıllarda, seyirciler Müslüman ailenin toplumsal, kültürel ve dini inanç yapısına kesinlikle ters düşen bu cinsiyet kayma-

sını kabullendiler ve zamanla bu tür bir fetiş haline geldi. Örneğin Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat* (1959-1960) filmi öylesine ilgi gördü ki, çok geçmeden devamı da çekildi.

Bu kadınların beyazperdede erkekçe dövüşmesi, ama evde kadın gibi davranarak erkeğiyle sevişmesi, mutfakta iyi bir eş olması ve çocuk yapması bekleniyordu. Kadınları erkeklerle eşit görmeyen bir toplumsal yapıda bu tip filmler, şizofren karakterler ve/veya yanlış imgeler yaratarak kadınların içinde bulunduğu durumu daha da kötüleştirmiştir. Aynı zamanda bu filmler, kadınların yalnızca erkek gibi davrandıkları sürece kahraman olabileceği şeklindeki yerleşmiş tavrı da olumlamıştır.

Dönemin dört yıldızı, seyircilerin sözde beklentileri yüzünden sürekli aynı rolleri canlandırmıştır. Türkan Şoray, ezilen seksi kadın; Hülya Koçyiğit, ezilen aseksüel kadın; Filiz Akın, şık giyimli küçük burjuva kadını; Fatma Girik ise sözünün eri, dürüst, erkeksi kadın rollerindeydi. Fatma Girik aynı zamanda 'erkek Fatma' adıyla anılırdı. Gerçi bu tanım kişinin kadınsı olmadığı ya da erkek gibi göründüğü anlamına gelmez, sadece bir 'erkek gibi' dürüst ve cesur olduğunu anlatırdı.

Atıf Yılmaz, kendisiyle 2003 yılında İstanbul'da yaptığımız bir görüşmede, bana bu durumu, "Bu roller, Japon tiyatrosu *kabuki* gibi Doğu sanatlarında giyilen maskelerle oynanıyordu sanki," şeklinde anlatmıştı. "Kahramanlar karakter olamazlardı, çünkü ruhları yoktu. Kitle iletişim araçları (televizyon, video, internet) gelişip de dünyadaki sınırlar kalkınca, ister istemez toplumdaki yerlerini sorgulayarak birer karakter haline gelmeleri gerekti."

Onlardan daha genç ve cesur olan Müjde Ar'ın asi bir karakteri vardı. Müjde Ar, seksapeli olan modern zeki kadın imgesini yaratarak tabuları yıkan ilk oyuncudur. 'Sultan' Türkan Şoray'ın bu rolü canlandırması on beş yıl almıştır.

Devrim öncesi İran sineması da *faheshe*, fahişe filmlerinden payını almıştır. Namusunun lekelenmesi sembolik bir üslûpla anlatılsa da, 'aldatılmış, terk edilmiş' ve kötü yola düşmüş kadın konusu İran sinemasında çok revaçtaydı. Türkiye'de olduğu gibi, kadınlar sıklıkla filmlerde klişe diyaloglarla ahlâki mesajlar iletmek için kullanılıyordu.

İran sinemasında topluma ve kadına farklı bir bakış açısıyla yaklaşan yeni bir dalganın ortaya çıktığı dönemde, *Tufan-e Zendegi* (Ha-

yat Fırtınası, 1948) gibi egemen ataerkil önyargılara dikkat çeken aile melodramları yapılmıştır. Ancak, 1953 yılında CIA'in tertiplediği darbenin ardından, Şah'ın politikaları sonucu kültürel açıdan bir katkısı olmayan müzikli danslı filmler çekilmeye başlandı. Eleştirmenlerin 'Farsi film' şeklinde adlandırdıkları bu filmler, bugün Bollywood diye bilinen ticari Hint sinemasının birer kopyasıydı. İzleyenleri kışkırtan sahneler kullanılıyordu, ama bu görüntülerin arkasında onlara anlam katacak hiçbir hikâye yer almıyordu; sadece cinselliğe hasret erkeklerin fantezilerine hitap edilmekteydi. Mehveş adlı balıketi dansöz, o zamanların çok tanınmış bir seks sembolüydü. O kadar ilgi görüyordu ki, taşradaki sinema salonlarında yabancı filmler durdurulup arada onun bir-iki dans numarası gösteriliyordu. Mehveş'in beklenmedik ölümünün ardından diğer dansözler onun yolunu takip ettiler ve sinema, kadını bir seks objesi olarak görmeye devam etti.

1960'lı yıllar boyunca alt orta sınıfa mensup genç bekâr erkekleri hedefleyen ve bu erkeklerin bastırılmış cinsel güdülerine yaslanan sinema, kadınları, yakışıklı, kasları gelişmiş bir erkek kurtarmadığı sürece kaderinde fahişe olmak ya da gazinoda dansözlük yapmak olan, kolay aldanan zayıf mahlûklar olarak göstermiştir. Bu ucuz fantezilerin aslında İran toplumundaki gerçek kadınlarla (ya da erkeklerle) hiç ilgisi yoktu, fakat bu kimsenin umurunda değildi.

Bu çeşit erkeklere yönelik yaklaşımların arasında, İbrahim Gülistan'ın *Khesht va Ayeneh* (Tuğla ve Ayna, 1965) filmi gibi dikkate değer yapıtlar da yer almaktadır. Yine bir fahişeyi konu alan film, 'hayat kadını'nın hayalleri ve umutlarına derinlemesine bakmayı amaçlamıştır. Ancak ticari sinema, kadını bir seks nesnesi olarak görmeye devam etmiş, ona herhangi bir erkeğin kolayca ırzına geçebileceği ucuz dansöz, fahişe, hizmetçi ya da çaresiz kadın gibi alçaltıcı roller biçmiştir. 1970'li yıllarda çekilen filmlere şöyle bir göz atıldığında konuları hakkında iyi kötü bir fikir sahibi olunabilir: *Yek Chamadan Seks* (Bir Bavul Seks), *Showhar-e Pastorizeh* (Pastörize Koca), *Ruspi* (Fahişe), *Zan-e Bakereh* (Bâkire), *Defa' Az Namuus* (Korunan Namus), *Dokhtar Nagu, Bala Begu* (Musibet Kız).[4]

1960'ların sonunda Mesud Kimyayi'nin ikinci filmi *Gheysar* (1969), İran sinemasında bir yeni dalganın habercisiydi. Bu dalgayla

4) Bahman Maghsoudlu, *Iranian Cinema* (New York, 1987).

kadınlara zarar veren bir bakış açısı daha kazandırılmış oldu. Bu avangard filmlerle kadın yalnızca sınırlara itilmekle kalmadı, yanlış bir imge yaratılarak toplumsal çarpıklıkların kaynağı olarak gösterildi. Bir ırza geçme, cinayet ve öç konusu ile erkeklerin egemen olduğu İslam topluluğunun değerlerini onaylayan *Gheysar*, kendi namuslarını kendileri koruyamayan çaresiz genç kızların, ailenin elden giden namusunu temizlemek için bütün erkek akrabalarını herkesi kesip biçmeye zorladığı öç filmlerinin öncüsü oldu. Daha sonraki filmlere pazarı arttırmak amacıyla cinsellik ve çıplaklık da eklenmişti.

1960'lı ve 1970'li yıllarda yapılan reformlarla kadınlara toplumsal ve kişisel haklar verilmeden, bazı siyasal hakları tanındı ama kadınlar hâlâ erkeklerin özel mülkiyeti altındaydı. Bir kadın başbakan olabiliyordu, ancak kocasının izni olmaksızın yurtdışına seyahate çıkamazdı. Sürekli olarak devletin ve ailesinin kontrolü altındaydı. Sinema, çalışma hayatına başlayan, siyasete giren veya eğitim alan kadın sayısının sürekli artmasına ya kayıtsız kalıyordu, ya da bu 'yeni kadın' imgesini yozlaşmış ve ahlâksız olarak yansıtmaktaydı.

Behram Beyzayi ilk filmi *Ragbar*'la (Sağanak, 1972) belki de beyazperdede gerçekçi kadın karakterler yaratan ilk İranlı film yönetmenidir. *Garibah va Meh* (Yabancı ve Sis, 1974) İran sinemasında daha önce benzeri görülmemiş bir şekilde kadın karakteri önemli bir yere yerleştirmiştir. Beyzayi, İranlı kadınların hayatlarıyla ilgili filmler yapmaya devam ettiyse de devrimden sonra bu filmler, kadınları yakın planda ve *hicab* (baştan ayağa örtünme) kanunlarına uymadan gösterdikleri gerekçesiyle yasaklanmıştır. 1985 yılında İran sinemasının en güzel filmlerinden biri olan *Bashu, Gharibehye Kuchak*'a (Minik Yabancı Başu) imza atan Beyzayi, bu filminde doğaüstü iletişim güçlerine sahip bir kadın ile İran-Irak savaşı sırasında yetim kalan bir erkek çocuğu arasında gelişen sıra dışı bir ilişkiyi işler.

Pakistan'da 1970'lerin sonlarına ve General Ziya-ül Hak'ın askeri rejimine kadar, aile melodramlarıyla romantik aşk üçgenleri modaydı. Ziya-ül Hak'ın hükümeti, ülkeyi İslamileştirme kampanyası çerçevesinde medyayı kayıtsız şartsız kontrolü altına alınca sinema endüstrisi de onarılamayacak bir darbe yedi. Sansür, cinsellik ve çıplaklık konularında çok sıkı tutulurken şiddet konularında aynı hassasiyeti göstermiyordu. Yolsuzluğa karşı savaşan Robin Hood tipi bir kahraman (Sultan Rahi) çerçevesinde 'cesur adam' türü yaratan vurdulu kırdılı Pencap filmleri çok popüler oldu. Bir

zamanlar sinemaya destek veren orta sınıf, kadını yalnızca mezhebi geniş baştan çıkarıcı yaratık gibi gösteren bu maço filmlerin artışıyla salonlardan uzaklaştı.

İçinde müzik, cinsellik ve açık hava romantizmi öğeleri barındıran büyük bütçeli Urdu filmlerinin kraliçesi Şamim Ara, 1980'lerde oyunculuktan yönetmen ve yapımcılığa geçti. Yarattığı intikam alan kahramanın kadın versiyonu (*Komando Hanım*) en az Sultan Rahi karakterleri kadar vahşet doluydu. 1990'lı yıllarda egzotik (yabancı) açık hava mekânlarında geçen aşk hikâyeleri çok revaçtaydı. Bu filmler, anlatının içeriğiyle ilgisi olsun olmasın, Bollywood'da uygulanan ıslak sari modeli kullanılarak ya da sansüre uğramamak için riskli sahneleri bir hayal gibi göstererek (örneğin, yaşı henüz küçük olan genç kızların göründüğü sahnelerde) kadın bedenini sergilemiştir. Filmlerdeki şarkılar ve bol kalça kıvırarak yapılan danslar hayal gücüne pek yer bırakmıyordu. Şamim Ara bir 'Bayan' filmleri dizisinin yapımcılığını da üstlendi (*Bayan Hong Kong, Bayan Colombo, Bayan Singapur, Bayan İstanbul*), ancak bu filmler kadınların sorunlarına değinmekten çok uzaktı.

1960'lı yıllarda Bangladeş'te, Bengali sinemasının yarı kentli insanların hayatları ve çağdaş ortamda kadınların sadakatine odaklanan toplumsal gerçekçi sinema geleneği ön plandaydı. 1971'deki kurtuluş savaşını takiben, ekranları klişe ahlâk dersleriyle dolu basmakalıp melodramlar işgal etmeye başladı. Sinema tarihçilerine göre, Bangladeş'in kurucusu Şeyh Mucibur Rahman'ın 1975 yılında öldürülmesini izleyen siyasal olaylar ülkeyi sağcı gericiliğe götürdü ve İslami tutuculuk sinema endüstrisini de etkiledi. Arapça adı olan ve İslami mesajlar içeren birçok film çekildi. Aynı zamanda, kara para aklamak isteyen karanlık işadamları, kadınları küçük düşüren ve çok fazla şiddet unsuru içeren ucuz seks filmlerinin yönetmenliğine soyundular. Ciddi sinemaysa tümüyle uca itildi.[5]

İlginçtir ki, bu durum o sıralar Türkiye'de yaşananlarla büyük benzerlik taşımaktadır. Hükümetin Yılmaz Güney gibi kendini toplumun sorunlarına adamış yönetmenlerin önünü kesmek için elinden geleni yaptığı bir siyasal dengesizlik sürecinde, Türkiye'deki sinema perdeleri hafif-porno filmlerden geçilmiyordu. Bu filmler al-

5) Tanvir Mokammel, "Last Two and Half Decades of Bangladesh Cinema: In Search of an Identity", *Celluloid*, XX/3 (1998), s. 30-34.

ternatif bir yol olarak İslamcı sinemanın doğmasına yol açtı. Her iki durumda da sonuç, uzun zamandır sinemanın en hevesli destekçisi olan orta sınıfın dışlanması oldu.

Yetmiş yılı aşkın bir süre Sovyet boyunduruğu altında kalan Orta Asya, yüzyıllar öncesine dayanan eski bir geleneğiyle, güçlü kadın karakterleriyle övünür. Ancak Sovyet döneminde cinsiyetlerin eşit haklara sahip olması Komünist Parti'nin aldığı bir karardı ve bu durum ülkenin ekonomik ve toplumsal ihtiyaçlarına göre uyarlandı; sinema da bu politikaları yansıttı. Örneğin, 'acı çeken anne' klişesi 1950'li yıllarda Kazak sinemasında çok revaçtaydı. Orta Asya kadın arketipi kendini ailesine ve çocuklarına adamıştı, onlar uğruna canını feda etmeye hazırdı. Bu imge, sinema eleştirmeni Dilyara Tasbulotova'ya göre Müslümanların kadını algılama biçiminden kaynaklanıyordu:

> Resmen ateist olsa dahi, bir Müslüman hayli tutucu bir insandır. 'Rockçı' olabilir, akademisyen olabilir, isterse üç Avrupa lisanı konuşabilir, ama bu özünde pek fazla şeyi değiştirmez. En azından kadınlar açısından bu böyledir. Bu özelliğinden, yani bir türlü üstesinden gelemediği tutuculuğu yüzünden çevresine ılımlı bir gözle bakamaz. Bunun yerine, belli bir öznel doyum... bakış açısına renk verir. Neredeyse kendini sevdirmeye çalışan bir tatlılığa benzeyen yüceltilmiş bir romantizm havası edinir. Tüm bunlar aslında katıksız bir kayıtsızlığın göstergesidir. Bir Müslüman, kadınlara karşı her zaman kayıtsız olmuştur... Öyleyse niçin kadınların nasıl yansıtıldığına aldırsın ki? Belki de bu durum, sinema perdelerimizin neden yapmacık ve klişe kadın tipleriyle dolup taştığını açıklar.[6]

Kadının yansımalarına dair böylesine kötümser bir yaklaşıma karşın, bahsi geçen ülkelerde samimi sosyo-politik kaygılar taşıyan bilinçli yönetmenler de var olmuştur. Halide Edip Adıvar'ın bir romanından uyarlanan Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1948) adlı filmi, olumlu kadın kahramanıyla ciddi Türk sinemasının ilk örneklerinden biridir. Kurtuluş Savaşı sırasında geçen film, küçük bir Anadolu köyünde öğretmenlik yapan ilerici bir kadının yobazlığa karşı verdiği mücadeleyi konu alır. Aliye, Kemalist neslin idealist ve aydın bir kadınıdır. Vatanseverdir, ama aynı zamanda kadınsıdır, ülkesi ve sevdiği adam uğruna canını feda edebilir. Ne yazık ki vatana ihanet

6) Lynne Attwood (ed.), *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era* (Londra, 1993), s. 187-188.



Lütfi Akad,
Vurun Kahpeye, 1948

ettiğini yayarak köylüleri onu linç etmeye kışkırtan fanatik imamın oyununa gelir ve kurban olur. Kurtuluş Savaşı sonrasında Türkiye'de kol gezen gericilik ve yobazlığı gözler önüne sermek açısından önemli olan bu film sansüre uğramadıysa da bağnaz dinciler Anadolu'nun birçok yerlerinde gösterilmesini engellemişlerdir.

27 Mayıs 1967 darbesinin ardından, 1960'lı yıllarda köy filmleri gerçekçi bir boyut kazanmıştır. Bu filmler, başını Yaşar Kemal'in çektiği yetenekli yazarların gerçekçi 'toprak' romanlarının yükselişinden esin almıştı. Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi türdeki filmi *Susuz Yaz*, erkeklerin sahip olma (toprak, su veya başkasının karısı) takıntısını anlatmaktadır. *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü alan ve bu ödülü kazanan ilk Türk filmidir. Her zaman kendine özgü bir üslûba sahip olan Metin Erksan, Türk sinemasının ilk *auteur*'ü sayılır.

Yılmaz Güney, erkek cesaretinin sergilendiği sayısız filmde aldığı rollerle ticari sinemanın maço adamı ününü yaratmıştır. Güney, Yeşilçam'ın çirkin kralıydı. Sürgündeyken hayata erken veda edişinin ardından yıllar sonra bile ve bir alay uluslararası övgüye karşın yazdığı, yönettiği ve/veya yapımcılığını üstlendiği filmlerin altında

Yılmaz Güney, *Seyyit Han*, 1968; folklorik, romantik, fantastik, yeni-gerçekçi ve doğaüstü yönleriyle türleri harmanlayan bir deney olan bu filmde Yılmaz Güney, sevdiği kadını öldürmeye yazgılı, cesur bir yalnız adamı oynamaktadır.





maço bir imgenin olup olmadığı hâlâ tartışılmaktadır. *Seyyit Han* (1968) filmi, ailesinin namusu uğruna kendi mutluluğundan vazgeçen bir köy kadınının yazgısını gerçekçi bir üslûpla anlatır. Seyyit Han (karakteri, Clint Eastwood tarzı bir oyunculukla Güney'in kendisi canlandırmıştır), komşu köydeki Keje'ye âşık olan, ama onu almadan önce düşmanlarıyla hesaplaşması gereken cesur bir adamdır. Keje'nin ağabeyi kardeşinin dul kalmasını istemez. Yedi yıl sonra ve uzun hapishane mahkûmluklarınm ardından herkes onun öldüğünü düşünürken, Seyyit, sevdiği kız tam köy ağası Hamdi Bey'le evlenmek üzereyken Keje'yi almaya geri gelir. Keje Seyyit'le birlikte kaçmaya hazırdır, ama ağabeyi ailesinin namusunun onun elinde olduğunu hatırlatınca Seyyit'in gitmesini ister. Erkekler düğünü kutlamak için dans edip tüfekleriyle havaya ateş ederlerken, Hamdi Bey incinen gururunu onarmak için sinsice bir plan yapmaktadır. Keje'nin vücudunu toprağa gömüp başına bir sepet geçirir, sonra da Seyyit'i atıcılıkta ne kadar iyi olduğunu göstermeye davet eder. Bu oyuna gelen Seyyit, sevdiği kadını öldürür.

Film, davranışların sıkı kurallar çerçevesinde belirlendiği feodal toplumlarda kadınların hayatını etkileyen suskunluğu ön plana çı-





Zeki Ökten, *Sürü*, 1978.

karır. Kuran'daki 114. sure (altını çizelim ki hepsi de erkeklere hitaben yazılmıştır) kadının erkeklerle olan ilişkilerindeki sınırları belirler ve kadına haklarını vermek yerine erkeği daha üstün olarak gösterir. Bakara Suresi'nde erkeklere kadının işlenecek bir tarla olduğu salık verilir, dolayısıyla kadın, erkeğin kullanabileceği bir ko-

numdadır. Erkek kadını sevmekte ya da ondan istifade etmekte serbesttir. Şeriat kanunları ve ahlâki anlayış onun yanındadır. Keje, ailesinin namusunu kurtarmak adına toprağa gömülmeyi kabul eder. Diğer birçok Anadolu kadını gibi, onun yazgısı da ağabeyi, kocası ya da köyün ağasının elleriyle belirlenir.

Zeki Ökten ve Yılmaz Güney'in işbirliğiyle çektikleri *Sürü* (1978) filmi, üçüncü bebeğini de kaybettikten sonra bir daha hiç konuşmayan Berivan karakteriyle suskun kadın temasını işler. Berivan, uzun süreden beri devam eden ve çok can alan kan davasını bitirmek üzere düşman aşiret tarafından Şivan'a gelin verilmiştir. Birbirlerini sevmelerine rağmen, Şivan'ın babasının Berivan'ı soylarını kuruttuğu için suçlaması yüzünden mutlu ve huzurlu bir hayatları olmaz. Şivan her ne kadar karısını korumaya çalışıp Berivan'ın onun karısı olarak ailelerinin namusunu temsil ettiğini hatırlatsa da, babası bir kadını sevmenin zayıflık göstergesi olduğu fikrinden vazgeçmez. Şivan'ın şehirde daha iyi bir hayata kavuşma ve Berivan'ın hastalığını tedavi ettirebilme umutları, Ankara'da satacakları sürünün uzun tren yolculuğunda telef olmasıyla yıkılır. Berivan bir şantiyenin köşesinde tek başına ölür.

Filmin odak noktası, ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerle göçebe hayatın ve ataerkil yapının çözülüşüdür. Feodal baskı, kadını da erkeği de benzer şekilde etkileyen bir güç olarak gösterilse de, eşikteki kadınlar için bu ikinci bir dezavantaj olur. Yetişkin bir adam olan Şivan, babası onu bir çocuk gibi döverken elini bile kaldıramaz. Ama sonradan konuşmayı reddettiği için karısını döver.

Yılmaz Güney'in yazıp Şeıif Gören'in yönetmenliğini yaptığı *Yol* (1982) filminin ana konusu kadın ve namustur. Türk sinemasının başyapıtlarından biri olan film, köy kadınının değişmez yazgısına dikkat çeker: Kadın bir köle olarak doğmuştur ve köle olarak ölür. Seyit Ali hapisteyken karısı Zine ailenin namusunu lekelemekle suçlanır. Aşiretindeki erkekler onu bir ahıra kilitlerler ve kocasının gelip hak ettiği cezayı vermesini beklerler. Törelere ve inanca göre bu ceza ölümden daha hafif olamaz. Kuran'da Nisa suresine göre, bir adamın karısı edebe aykırı bir davranışta bulunduysa dört erkek şahide başvurulmalıdır. Eğer şahitler iddiayı doğrularsa, ölüm kadını alıncaya ya da Allah ona bir yol gösterinceye kadar kadını eve hapsetmek gerekir.

Zine'nin, aşiretin kendisi için seçtiği yazgıyı kabullenmekten başka çaresi yoktur. Babası (aşiretin hâlâ saygı duyduğu kör bir ih-



Şerif Gören'in Yılmaz Güney'in senaryosundan çektiği *Yol*, 1982.

tiyar) Seyit Ali'yi uyarır: "Sekiz aydır bir köpek gibi bağlı duruyor. Sekiz aydır gün ışığı görmedi. Bu ona haram. Sekiz aydır vücuduna tek damla su değmedi. Ama ona müstahak... Şeytan! Sende acıma duygusu uyandırabileceğini düşünür. Sakın ola ki yüreğini yumuşatma, elin titremesin; üstündeki bu çamur lekesini sil gitsin, ona sakın acıma!"

Seyit Ali intikam ateşiyle yanmaktadır, ama cezayı uygulayacak cesaretten de yoksundur. Bu yüzden Allah'ın onu cezalandırması için gerekli koşulları hazırlar: Zine'yi, yakın zamanda bir kadının donarak öldüğü karlı dağları aşmaya zorlar. Seyit Ali de feodal törelerin bireye baskı uyguladığı bir toplumda kurbandır. Korkaklığı onu bütün hayatı boyunca lanetleyecektir, ama buna karşı da gelemez.

Kadınlar, erkeklerin koyduğu gelenekleri hiç karşı çıkmaksızın kabullenmiş olarak gösterilir. Zine'nin görümcesi, günah işlemiş bir kadın olduğu için ona yakınlık gösterir, ama Zine'nin teklif ettiği altın sikkeyi kabul etmez, çünkü onu bedenini satarak kazanmıştır. Cezayı hak ettiğini düşündüğüne hiç şüphe yoktur. Zine'ye alınyazısının kocasının elinde olduğunu söyler. Eğer kocası yaşamasını isterse yaşayacak, aksi takdirde canından olacaktır.

Erkek çocuklar da aile reisinin onlara söylediklerine inanarak büyürler. Seyit Ali amcalarının evine gideceklerini söylediğinde oğlu annesini götürmek istemez ve "O kirli," der.

Seyit Ali'nin hikâyesi anlatının esas merkezini oluştursa da, film aynı zamanda hapishanedeki diğer dört mahkûmun da öyküsünü aktarır. Hepsinin de bir kadınla yaşadıkları sorunlar vardır. Mevlüt nişanlısıyla bir türlü baş başa kalamaz. Çift çarşıda dolaşırken, kızın aşırı muhafazakâr babasının görevlendirdiği iki kara çarşaflı kadın

onları takip etmektedir. Bir baklavacıya girip oturduklarında, iki kadın da yanlarındaki masaya yerleşir. Baş başa kaldıkları birkaç dakika boyunca Mevlüt bir maço erkeğe dönüşür:

> *Mevlüt*: Evlendiğimiz zaman benim sözüm evde kanun olacak. Mesela ben bir şeye siyah dersem, yanlış olduğunu düşünsen bile öyle olacak. Siyah olduğunu kabul edeceksin ve bana karşılık vermeyeceksin. Benim karım çok konuşmamalı. Erkeklerle konuşup şakalaşmak da yok. Çok sinirlenirim, hem de çok. Erkek kardeşlerin ve akrabaların dışında hiçbir erkekle konuşmayacaksın. Söylediklerimin dışına çıkmayacaksın. İstediğin şeyi giyemeyeceksin. Ne giyeceğine, ne yapacağına ben karar vereceğim, anladın mı? (*Meral bütün bunları hayranlıkla dinler ve sık sık kafasını onaylıyorum anlamında sallar ve güler.*)
>
> *Meral*: Tamam. Ne güzel konuşuyon sen. Böyle konuşmayı hapiste mi öğrendin?[7]

Mevlüt meyhaneye, içip sarhoş olmaya gider. Kızın ağabeylerine, "Ben bundan hiçbir şey anlamıyorum, kaçıncı yüzyılda yaşıyoruz?" diye sorar. Onların verdiği cevap, "Bizim geleneğimiz bu, töre böyle emrediyor. Bunda sinirlenecek ne var? Elalem ne der sonra?" olur. Mevlüt sinirlerini yatıştırmak için bir geneleve gider. Bir fahişeyle birlikte olduğu odanın duvarında asılı fiyat, prezervatifi takarken dikkat edilecek hususlar gibi genelev kurallarının bir köşesinde, Müslümanlar arasında yaygın bir ifadeyi, 'Allah'ın dediği olur' yazısını okuruz.

Mahkûmlardan üçüncüsü, Memed, karısı Emine ve çocuklarının yanına dönemez, çünkü karısının ağabeyinin ölümünden onu sorumlu tutmaktadırlar. Emine'nin kocasına olan aşkı evlatlık görevlerinden daha ağır basar ve onunla birlikte kaçar. Trendeyken, birbirlerine olan bedensel açlıklarını gidermek için kendilerini tuvalete kilitlerler, ama etraftaki onları linç etmeye hazır bir kalabalığın gözünden hiçbir şey kaçmaz. Hep bir ağızdan "Ahlâksız mikroplar! İmansızlar!" diye bağırmaktadırlar. Tutuklandıkları sırada Emine'nin ailelerinin namusunu temizlemeye kararlı en küçük kardeşi ikisini de öldürür.

Çıktığı bayram izninden sonra hapishaneye dönmemeye kararlı Kürt Ömer, sadece uzaktan gördüğü bir genç kıza âşık olur. Kız

7) Yılmaz Güney, *Yol* (İstanbul, 1944), s. 241-242.

onun duygularına karşılık verse de, törenin emrettiği üzere, öldürülen erkek kardeşinin dul kalan karısıyla evlenmek zorundadır. Kimse dul kadının fikrini almayı düşünmez. Genç kızsa yalnızca gözleriyle konuşabilmektedir. Beşinci mahkûm Yusuf ise köyüne hiç dönemez. Daha yolculuğunun başında, gerekli belgeler eksik olduğu için tutuklanmıştır.

Anlatıyı ailenin en yaşlı erkeği (bu kişi genellikle ataerkil bir düşünce yapısını elinde tutan baba olur) etrafına kuran geleneksel Türk köy melodramlarının tersine, Yılmaz Güney'in filmleri bu tür bir düzenin çöküşünü anlatır. *Seyyit Han*'ın kahramanı, ailesi olmayan yalnız bir adamdır. *Sürü*'deki baba, hâlâ aile hiyerarşisinde kendisinden daha aşağı seviyede bulunanlara (oğlu, karısı, gelini) zulmetme yetkesine sahip kızgın bir boğa gibidir, ancak konumunu çağ dışı kılan toplumsal değişiklikler karşısında çaresiz kalır. *Yol* filmindeyse Zine'nin öldürülmesini isteyen babası, bir ayağı çukurda kör bir adam olarak gösterilir.

Roy Armes, önemli bir kaynak oluşturan *Third World Filmmaking and the West* (Üçüncü Dünyada Sinemacılık ve Batı) adlı eserinde, Yılmaz Güney'in kadınlara karşı tutumunun katı ahlâk kuralları çerçevesinde olduğunu ve kadının rolünün eninde sonunda erkeklere itaat etmek olarak belirlendiğini savunur, "tüm yapıtlarında kadınlar çalınmış ve kötüye kullanılmış, baştan çıkarılıp ters edilmiş, satılmış, öldürülmüş ya da intihara sürüklenmişlerdir. Bir kadına sahip olmak (eş ya da kız çocuk olarak), beladan kurtulamamak demektir: Kadın ya öldürülecektir ya da sizi aldatacaktır. İki durumda da beklenen tepki, şiddete dayanan bir intikamdır. Güney'in eserlerinde toplumu kemiren kan davası budur."[8]

Kendileriyle konuştuğum birçok Türk yönetmenin de benzer düşünceleri vardı ve Güney'in sinemasını 'maço' sinema olarak tanımladılar. Yılmaz Güney'i bir arkadaş, usta ve meslektaş olarak tanıyan Ali Özgentürk'ün düşünceleriyse farklıydı:

> Güney'in sinemasındaki şiddet, toplumun, kadın-erkek ilişkilerinin ve varoluşun özünde olan bir şiddettir. Bizimki gibi toplumlarda, aşk bir dalın rüzgârda kıpırdanışı gibi değildir. Dünyamız şiddetin ruhunu ve ritmini tanıyan bir dünyadır. Yılmaz Güney bu toplumun içinden, ehlileşmemiş, modernize, asimile olmamış biriydi.

8) Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Londra, 1987), s. 275.

Kendini silahıyla, erkekliğiyle ve sinemasıyla ifade ediyordu. Silahıyla yaşıyordu, kadınlara davranışı filmlerindeki gibiydi. Eğer bir kadını sevdiyse, onun uğruna kendini öldürmek ya da kadını öldürmek doğal bir davranıştı. Buna belki 'maço' diyebilirsiniz. *Seyyit Han*'da bir erkeğin tutulduğu bir kadının mezarına kapanmasına ne dersiniz?

Yılmaz Güney'e göre sorun, kadın ile erkek arasındaki mücadele değildi. *Yol* filmiyle Cannes Film Festivali'nde herkesin gıpta ettiği Altın Palmiye'yi kazandıktan sonra verdiği birkaç röportajda, kadınlardan bahsetmeden Türkiye'den bahsetmenin imkânsız olduğunu söylemiş, birçok defasında, "Kadınların özgür olamadığı bir toplum özgür olamaz," demişti.

> ... kadının şahsında kadının ezilmişliğini anlatırken biz aynı zamanda erkeğin zavallılığını, erkeğin bağımlılığını da anlatıyoruz. Mevlüt, nişanlısıyla baş başa kaldığı kısa anlarda bile iki kara çarşaflı kadının göz hapsindedir, Memed'in karısına olan özlemi, toplum içinde onun adına bir utanç kaynağına dönüşür, kayınbiraderi ailenin namusunu temizlemek için küçük yaşta elini kana bular ve Seyyit dini törelerin emrettiği üzere karısını öldürmek zorundadır. Ömer'in dağa çıkıp eşkıyalara katılması cesur bir davranış olarak görülebilir, ama yine de korkakçadır, çünkü tıpkı Seyyit Ali gibi geleneklere uyar ve sevdiği kadını yüzüstü bırakır. Devlet baskısı ve ataerkil İslami geleneklerin koruyucusu olan feodalizmin ardında bıraktıkları hayatı bütün vatandaşlar için bir zindana dönüştürdü.[9]

Pierre Bourdieu'nün önemli kitabı *Masculine Domination*'da *(Erkek Egemenliği)* Müslüman Akdeniz toplumlarında erkeklik ve onur hakkında yaptığı açıklamalar, bir bakıma Güney'in yukarıda bahsi geçen üç filminde ilettiği mesajı toparlamaktadır:

> Toplumlaşmanın onları küçülten ve yok sayan amaçlarına maruz kalan kadınlar eğer kendi kendilerini inkâr etmenin, geriye çekilip suskun kalmanın erdemlerini öğrenmişlerse erkekler de egemen simgelerin tutsağı ve sinsice kurbanıdırlar. Erkek olma ayrıcalığı da bir tuzaktır ve bunun olumsuz yanı her erkeği her durumda erkeklik görevini yapmaya zorlayan, zamanında anlamsız boyutlara yükselen devamlı gerilim ve çekişmede yatar. Her ne kadar ana konu,

9) Güney, *Yol*, s. 275-328.



Lütfi Akad, *Gelin* (1973).

> kendisi de çoğu durumlarda belli sebeplerden erişilmez kalan -soy ya da yuva gibi- istemlerle biçimlendirilmiş bir ortaklık olsa da. Cinsel ve toplumsal üreticilik kapsamında ve aynı zamanda dövüşme ve şiddet kullanma (özellikle öç alma durumlarında) gücü olarak *erkeklik* ilk ve en başta gelen görevdir.[10]

Hükümetin endüstriyel kalkınmaya öncelik tanıdığı 1970'li yıllarda Türkiye'de tarım alanında bir durgunluk yaşandı ve kentlere göç yoğunlaştı. Başlangıçta bu yeni ortam aile içi dinamiğini etkilemedi. Kadınların yine erkeklerin hâkimiyeti altında var olmaları bekleniyordu; dışarıda çalışmamah, evde kocalarına destek olmalıydılar. Bu mekânsal hareketlilik devresinin birçok filmi erkek otoritesini sorgulamaz, sorgulasa da bunu yüzeysel bir açıdan yapar.

Lütfi Akad'ın Anadolu üçlemesi *Dügün* (1974), *Gelin* (1973) ve *Diyet* (1975), toplumsal değişimlerin kırsal kesimde yaşayan insanlar -özellikle de kadınlar- üzerindeki etkilerini gerçekçi biçimde yansıtması açısından çok önemlidir. Üçlüyü oluşturan her film, bir ailenin gelenek ve göreneklerini gerçekçi bir anlatımla sunmayı amaçlar. Odak noktasında kadın, ailenin belkemiği 'anne' yer alır. Her filmde dinsel bir motif olarak 'ana' kullanılmıştır. Üçlemenin en başarılı filmi *Gelin*, İstanbul'a yeni taşınmış bir ailenin hikâyesidir. Fakir olmamalarına rağmen aile yapıları, hayat tarzları ve düşünme alışkanlıkları, hâlâ sıkı sıkıya derebeyliğe ve ataerkil değerlere bağlıdır. Köklerinden kopmuş erkeklerin tek amacı en çabuk yoldan para kazanabilmektir. Meryem, hasta olan oğlunu doktora götürmek için ailesine ne kadar karşı gelse de bu çabası sonuç ver-

10) Pierre Bourdieu, *Masculine Domination* (Cambridge, 2001), s. 50-51.

mez ve oğlu tam da Kurban Bayramı'nın başladığı gün ölür. Yazgısını kendi elleriyle yazmaya karar veren Meryem evi terk eder ve bir fabrikada işe başlar. Kocası törenin emrettiği üzere onu öldürmez, bunun yerine yeni bir hayata başlamak amacıyla ona katılır.

Filmin adı anlamlıdır. 'Gelin' kelimesi yerici bir anlamla yüklüdür. Feodal sistemde gelin en çok sömürülen kişidir, karşı gelmeye hakkı yoktur. Ancak Akad'ın Meryem'i, gözyaşı döken zayıf bir kadın değildir. Meryem, şehre göçün yarattığı yeni bir kadındır. Kendi yazgısını belirlemede söz sahibi olabilecek, aynı zamanda annelik özellikleriyle aileyi birbirine bağlayabilecek konumdadır.

1980'li yıllarda daha çok sayıda kadın iş hayatına atıldı ve kadınların kazandıkları yeni deneyimler geleneksel aile değerlerine karşı bir duruş almalarını sağlayarak erkek egemen düzenin işleyişini bozdu. Bazı kadınların gözünde ekonomik özgürlük, erkeklerin baskısından kurtulmak ve kendi hayatlarını yaşayabilmek için açılan bir kapıydı. Ancak çalışan kadınların ortaya çıkışı sinemayı kendiliğinden statükodan kurtarmadı. Yeşilçam kadınların ev dışında çalışmalarını yalnız ekonomik koşulların gerektirdiği durumlarda onaylanır göstermeye devam etti. Erkek egemen gelenekler gereğince kadınlar yönetici konumunda gösterilemiyordu. Topluma *hizmet veren* görevlerde, örneğin öğretmen, hemşire, banka memuru, sekreter ya da hizmetçi olmaları bekleniyordu. Para kazandıklarında, zedelenen egolarını onarmak için kazandıklarını kocaları ya da erkek kardeşlerine veriyorlardı. Ticari sinemanın, suskun ve başı bükük motifin kadınların toplumdaki çok yönlü durumlarını ve yaptıkları işlerin dinamizm ve yaratıcılığını gerçekçi bir açıdan yansıtmayı başaramadığını kabullenmesi çok zaman aldı.

Şerif Gören, *Derman* (1983), *Kurbağalar* (1985) ve *Firar* (1986) filmleriyle önemli 'bağımsız kadın' örnekleri verdi ve bu motif kısa süre sonra en çok ele alınan konulardan biri oldu. Sonraki yıllarda, feminist hareketin doruğa ulaşması ve artık özgür olan birçok kadının iş hayatının her kademesinde görev almasıyla beraber, kadınların içinde bulundukları Müslüman toplumun aşırı tutuculuğu yüzünden geçmişte bastırdıkları fantezilerini konu alan filmler önem kazandı. Cinsel ilişkiler daha gerçekçi bir üslûpla sunulmaya başlandı.

Bu yeni filmlerin en önemli özelliği, ticari sinema için başlangıcından bu yana bir norm olan aileyi parçalamasıydı. 1980'li yılların Türk sineması, ya aileyi yadsımıştır ya da ailenin çöküşünü anlat-

mıştır. Kadınlar artık aileyi bir arada tutmanın yükünü taşıyan birer temel taşı değil, kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız varlıklardır. Atıf Yılmaz'ın filmleri (5. Bölüm'de daha ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır) bu yeni akımın başarılı örneklerindendir.

Bu akımın başarısız olduğu nokta, ekonomik açıdan durumu daha iyi kadınlara bakış açısıdır. Kadın dergilerinin hedef kitle olarak ev hanımı yerine çalışan kadını seçmekte hiç vakit kaybetmemelerine rağmen, sinema, cinsel davranışları yerleşmiş normlardan kesinlikle ayrılan karakterler yaratarak bu kadınları uçlara itti. Kadın yönetmenler de aynı tuzağa düştüler ve iktidar sahibi kadınların bu güçlerini neredeyse hiç karşı koymadan sevdikleri adamlara devredip, kendilerini kontrol edilemez erkek arzularının kölesi haline getirişlerini anlattılar. Bu filmlerin odak noktası, kadının iş hayatındaki başarısı değil, karşı cins söz konusu olduğunda elde ettikleriydi. Bu tutum, kadın seyircilerin kendilerini filmlerdeki karakterlerle özdeşleştirmelerini zorlaştırdı.

Kariyer sahibi kadınlar aşağı yukarı aynı zamanlarda diğer Müslüman sinemalarda da ortaya çıktı. Örneğin İran'da, Daryuş Mehrcuyi *Ejareh Neshinha* (Kiracılar, 1986) filminde mimar, *Hamoon* (1990) filmindeyse ressam/tasarımcı kadınlara yer verdi. *Hamoon*, kadınların geleneklerden ötürü baskı altında olmasından kaynaklanan psikolojik sorunlarını konu alıyordu. Mehrcuyi, bu temayı sonraki eserlerinde daha geniş biçimde irdelemiştir (bkz. 4. Bölüm).

Pakistan'da Hasan Askeri, *Doorian* (Mesafeler, 1984) filminde ekmeğini kendi kazanan bağımsız gazeteci kadın karakteri yaratmıştır. Kadının, zengin ve nüfuzlu kocasından ayrıldıktan sonra oğlunun velayetini almak amacıyla verdiği mücadeleyi duygulu bir anlatımla veren bu film, birçok ulusal ödül kazanmıştır.

Popüler Endonezya sinemasında özgün çalışan kadın karakterlerine görece az rastlanmasına rağmen, 1980'li yıllarda ataerkil düzeni bozan yeni bir kadın imgesi, 'asi kadın' yaratılmıştı. Ancak Krishna Sen, *Indonesian Cinema* (Endonezya Sineması) adlı kitabında, ülkede uygulanan sıkı sansür yasalarından dolayı bu yeni imgenin kadının bir temsili değil, ırk, din ve sınıf çatışması gibi tartışmalı mevzuları anlatmak için kullanılan bir metafor olduğunu belirtmektedir. Rejim cinsiyet politikalarıyla ilgilenmediğinden, filmler kadın karakterler yoluyla eleştirel fikirleri ifade edebiliyor ve istemeden de olsa kadının temsil edilmesi için yeni imkânlar yaratıyordu.

'Asi kadın' filmlerinin iyi örneklerinden biri, Ami Priyono'nun ünlü bir efsaneden esinlenerek çektiği *Roro Mendut* (1984) filmidir. Filme adını veren kadın kahraman, on yedinci yüzyılda merkez Cava Krallığı Mataram'ın kıyı sahillerini genişletmekle uğraştığı sıralarda kral tarafından yakalanmış ve yaşlı General Wiroguno'ya hediye edilmiştir. Kadın teslim olmayı kabul etmeyince baskı yapmak için çok yüklü vergiler ödemek zorunda bırakılır. Mendut, para kazanmak amacıyla cinsel cazibesini kullanarak bir perdenin ardından yarısı içilmiş sigara izmariti satar ve erkekleri dolgun dudaklarının siluetiyle baştan çıkarır. Pronocitro'ya âşık olup gizlice onunla kaçmaya çalıştığında, general sevgilisini bir kılıç dövüşünde öldürür, bunun üzerine Mendut da generalin hançeriyle hayatına son verir.

Filmin başında Mendut'un baş kaldırışı, Cava'nm kıyı bölgesinde Merkezi Cava yönetimine karşı verilen yerel mücadeleyi simgelemektedir. Ama kadın bir erkeğe âşık olunca duygularının ve cinselliğinin simgesi bir kadını temsil etmeden rahatlıkla simge olarak kullanılamaz. Böyle bir kadın toplum adına tehlike teşkil edeceğinden, tek çözüm intihardır. Sen'e göre:

> Mendut'un amacına ulaşan isyanı, yalnızca cinselliğiyle erkekleri tahrik etmek yerine kendi tutkularının tahrik edilmesine izin verdiği zaman başarısızlığa uğrar. Sembolik ataerkil bir düzende cinsel hayatı olan bekâr bir kadına yer yoktur. Son sahnede, yaşlı General'i Mendut'un gözleriyle görmek yerine, kamera Mendut'u onun bakış açısından gösterir... Bu karşılıklı bakış, Mendut'un erkekleri tanımlayan bakışı ve erkeklerin de onu tanımlayan bakışları, Mendut'un Pronocitro'ya bakıp onu arzuladığı an yok olur. Buluşma için ilk adımı atan odur ve bu an, kameranın Mendut'a konumlanması açısından bir dönüm noktasıdır. Bu andan itibaren hem bakışlar hem de hareketler erkeklere aittir.[11]

Siyasal düzlemde çifte anlam yaratmaya dayanan 'asi kadın' filmlerinin yanı sıra, kadınlar Endonezya sinemasının diğer birçok türünde de geleneksel yardımcı oyuncu rollerini canlandırdılar. Tarihi filmlerden güldürü, gerilim filmlerine ya da kung-fu gibi 'savaş sanatları' filmlerine dek ticari sinema erkekler dünyasına odaklanmaya devam etmiştir. Kendini geleneksel aile yapısı (çalışan baba, ev

11) Krishna Sen, *Indonesian Cinema* (Londra ve New Jersey, 1994), s. 51-52.

hanımı anne, okul çağındaki çocuk) içindeki ilişkilerle var eden duygusal tür, belki de kadınların ticari sinemada görünür karakterler olarak ortaya çıktıkları tek yerdi.

1990'lı yıllarda iletişim alanında kaydedilen sıra dışı gelişmeler, hızlı küreselleşme ve köktendinciliğin yükselişiyle birlikte bütün dünyada değişikliklere yol açtı. Bireysel özgürlüğü kazanmak henüz çok uzak olsa da, yaygın önyargılara karşın İran'da kadınlar dikkate değer kazançlar elde ettiler. Yeni İran sineması (5. Bölüm'de ele alınacaktır), kadınların İran'daki bugünkü durumunu gerçekçi bir üslûpla yansıtmaktadır.

Orta Asya'da toplumun birçok alanı gibi sinema da, bağımsızlığın ardından yeniden yaratıldı. Geleneklerin ve inanışın çok önemli rol oynadığı Özbekistan'ın ünlü yönetmenlerinden Yusuf Razikov, toplumsal, ahlâki ve psikolojik meseleleri yansıtan 'hafif' komedi filmleri çekerek sinema endüstrisine adım attı. İlk filmi *Voiz* (Nutukçu, 1999), cinsiyetler savaşını konu alan, totalitaryen rejime dair ince ayrıntılarla örülü ılımlı bir taşlamadır.

1917'deki Bolşevik Devrimi'nin öncesinde İskender, şeriat kanunlarının izin verdiği üzere üç karısıyla mutlu bir hayat sürmektedir. Kuran'ın öğretilerine sadık kalarak, karılarının üçüne de eşit sevgi ve ilgi göstermektedir, dolayısıyla herkes halinden memnundur. Ancak, komünizm kadınlarla erkekleri eşit kabul etmekte ve çokeşliliği onaylamamaktadır. İskender mutlu hayatına devam edebilmek için propaganda konuşmaları yapmaya başlar ama belagat yeteneği, Komünist Parti adına çalışan bir kadını çok etkiler ve kadın İskender'e âşık olup karılarını ondan ayırmaya çalışır.

Razikov'un daha sonra çektiği *Ayollar Saltanati* (Kadınlar Cenneti, 2000) filmi de cinsiyetler savaşı üzerine bir komedidir, en azından yüzeysel olarak. Olim, bir süredir ilham perilerinin uğramayışından mustarip bir sanatçıdır ve birkaç özgür ruhlu kadınla ilişkilerini düzenlemekte zorluklar yaşamaktadır. Karşı karşıya kaldığı büyük soru şudur: Bütün kadınları temsilen tek bir kadına mı âşık olmalıdır, yoksa bütün kadınlara mı? Kovaladıkça kaçan bir kadının peşinde geçen yolculuğu, hayatına giren tüm kadınların bir araya geldiği bir kadınlar pazarında son bulan gerçeküstü bir düşe dönüşür. Yalancı bir cennetten farksızdır bu pazar. Razikov bana bu kadınların Olim'in sanatı ve sanatında başarılı olma-

daki yetersizliğini anlatan birer metafor görevi üstlendiğini açıklamıştı. Filmin kahramanı hem duygusal olarak, hem de yaratıcılık konusunda bir kriz yaşamaktadır.

Bu iki film, Özbek sineması adına önemli başarılardır. *Nutukçu*, Sovyet rejimindeki hayatı ustalıkla yorumlarken, *Kadınlar Cenneti* sanatçının sanatıyla kurduğu ilişki üzerine bir söylemdir. Ama cinsler konusunda erkekleri üstün tutan bir yaklaşım hâkimdir. Kadınlar aklı başında kişiler olarak gösterilmişlerdir, ama aynı zamanda erkeklerin 'tatlı bela'sıdırlar. Erkek-kadın ilişkileri geleneksel rollerle sınırlanmıştır: Erkek sanatçı, kadın ise ilham perisidir; kadın evlilik ve düzenli bir hayat arayışındayken, erkek yeni deneyimler peşindedir; yazılı olmayan kurallar tarafından cinsiyetinin daha üstün kabul edilmesinden başka herhangi bir cinsel çekiciliği olmayan orta yaşlı adam, gencecik güzel kadınları kolayca elde eder. İki film de erkekleri birkaç kadınla birlikte oldukları zaman mutlu gösterir. İki filmde de kadınlar bu durumu değiştirmek yerine doğal olarak kabullenmekte ve ayakta kalmak için dolambaçlı yollara başvurmaktadırlar.

Kazak eleştirmen Tasbulatova, zamanın Orta Asya'da yaşayan kadının aleyhine değiştiğini ileri sürer. Mizacı, güzelliği ve zekâsıyla yüzyıllar boyu hikâye anlatan kişilere ilham kaynağı olan güçlü kadın karakterlere, günümüzün romanlarında ve filmlerinde rastlanmaz. Tasbulatova'ya göre, günümüzde senaryo yazarları, gerçekçiliğin beklentilerini, ironik olarak Kuran'dan alınmış klişelerle karşılamaktadırlar. Tasbulatova, 1990'ların başında altın çağını yaşayan Kazak Yeni Dalgası'nın önemli temsilcilerinden Serik Aprimov'u, kadın karakterlere yaklaşımı açısından sıradışı bir yönetmen olarak görür.

> *Son Durak* filminde gördüğüm kadınlar kadar kendinin farkında, etten kemikten kadınlara başka hiçbir Kazak filminde rastlamış değilim. Erkeklerin uç noktalara kayma eğilimi var, kadınları ya orospu ya da aziz görüyorlar. Ama Serik'in filmleri bu iki bölüme de girmez... o her şeye rağmen, kadın kahramanlarını sever... Kahramanla ara sıra yatan mezhebi geniş genç köylü kızını; oğlunun içki âlemlerine tahammül gösteren yaşlı bir kadını ya da oğlanın arkadaşları geldiğinde sevgilisiyle neredeyse yatakta olan ama sonra erkeklerle içmeyi reddeden suskun bir kızı sevmek... Bütün bunlar anlaşılabi-

Serik Aprimov,
Sun Durak, 1989.



lir. Ama Serik, 'günah'ını gizlemek için gayri-meşru çocuğunu öldüren şişman kadını da sever. Onun sevgisi bir günahkârı sevmeye tenezzül eden erdemli erkek sevgisinden değildir. Sevgisinde ne cinsiyet ne de hayırseverlik vardır. Sadece, o kadınları anlar.[12]

Neredeyse hiç üretim yapılmayan uzun bir sürecin ardından son yıllarda yeni bir canlılık kazanan Türk sineması, daha küresel bir bakış adına kadınları ve onları ilgilendiren konuları bir kenara bırakmış gibidir. Kendileriyle konuştuğum yönetmenler, Türk sinemasının statükoyu koruyan 'maço' bir sinema olduğunda hemfikirdiler. İyi geliştirilmiş kadın karakterler hâlâ çok azdır. Özgentürk'e göre, "Kadınları anlatmaya çabalayan sinema, hâlâ klişelere başvurmaktadır":

> Erkek ya da kadın olsun, yönetmenler erkeğin bakış açısını yansıtıyorlar. Eski sinema iyi kadın-kötü kadın klişelerini kullanırken, yeni sinemaysa çağdaşlık adına feminizm klişelerine başvuruyor. Türk toplumunun şizofren bir yapısı vardır, daima uçlardadır ve doğanın değerleriyle uyumsuzdur. Erkek-kadın ilişki-

12) Attwood (ed.), *Red Women*, s. 190-196.

lerine çifte standartlar hâkimdir. Batı'da daha önce çözülmüş olan birçok konu burada daha yeni gündeme geliyor ve buna göre sorunlar ortaya çıkıyor. Birçok iyi kadın yazarın inanılır karakterler yarattığı edebiyatımıza karşın, sinemamız gerçek kadının konumunu yansıtmıyor. Bu konum sinemanın çok daha ilerisinde, ya da bambaşka bir yerde.

Yeni kuşak yönetmenler arasında canlı kadın karakterler yaratan belki de yalnızca Zeki Demirkubuz'dur. Demirkubuz, uzun çıraklık yılları boyunca izlediği klasik Yeşilçam sinemasından esinlenmiştir ama deneyimlerini yeni konumlara ustaca uygulayarak kişisel oldukları gibi siyasal öyküler yaratır. Onun filmleri Yeşilçam'ın geleneksel klişelerini parçalar, şifrelerini çözer ve Yeşilçam'ın ticari markası olan statükoya ölümcül bir darbe indirir.

Demirkubuz'un kadınları idealist ya da teorik yapılar değil, bulundukları zaman ve mekânın birer parçası, kendi sorunları ve duyguları olan bireylerdir. Geniş anlamda Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* kitabına dayanan *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde İsa ve Meryem, İstanbul'un arka sokaklarındaki yıkık dökük bir dairede yaşayan iki marjinaldir. Meryem, erkek egemen bir toplumda hayatta kalmaya uğraşan güzel bir köylü kadınıdır. Uydu kanallarındaki porno filmleri izleyip tahrik olan alkolik kocasıyla karanlık bir karakter olan ev sahibinin şiddetine ve tacizlerine maruz kalır. Bunun sonucunda da hiç kimseye güvenmez.

Köklerinden koparılan Meryem, bir bodrum katına kapatılmıştır ve eşikteki (liminal) durumunda dış dünyayla yalnızca televizyon ekranı aracılığıyla ilişki kurabilmektedir. Gece gündüz izlediği pembe diziler, davranışlarını ve tepkilerini belirler. Çoğunlukla gerçek dünyayla yarattığı dünya arasındaki farkı anlayıp anlamadığı açık değildir.

Meryem, gelenekler ile modernleşme arasında sıkışıp kalmış bir kadındır. Sürekli taciz eden mafya adamlarından İsa'yı kurtarmak için borcunu ödemek ister, ama adamlar dolar istediklerinde şaşırır; çünkü henüz yeni ekonominin diline yabancıdır. Bildiği tek şey, hayatta kalmanın başkalarını sömürmek anlamına geldiğidir. Meryem'in karakteri, Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde, yine aynı şekilde kurtuluşu kendine yapılanları başkalarına yapmakta bulan kahramanı hatırlatmaktadır.



Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*, 1999. Büyük şehre yeni gelen Meryem, gelenek ile modernlik arasında kıskaca girmiştir.

Filmin kapalı formu (neredeyse bütün olaylar küçük odalar ve karanlık koridorlarda gerçekleşir) klostrofobik bir atmosfer yaratır. Tek dış mekân sahnesi, gecenin kötülüklere gebe karanlıkla kaplı bir çocuk parkındadır. Meryem'in daha açık mekânlara yönelmesi, onu, üst kattaki büyük daireye ve televizyon ekranında görüp imrendiği kişilerin sahip olduklarına benzer şeylerle simgelenen sahte bir cennete sürükler. Uzun saçlarını örten yemenisi gitmiş, yerine televizyon ekranından kopyalanmış kabarık bir saç modeli gelmiştir. Meryem dünyada düşlediği yere eriştiğine inanır, bedeliyse önemli değildir.

Masumiyet (1997), marjinal karakterler hakkında minimalist bir öykü anlatan bir yol filmidir. Film iki çok farklı kadını yansıtır: Uğur, o şehirden bu şehre dolaşarak ucuz pavyonlarda şarkı söyleyen, pezevengi ve sağır dilsiz kızıyla birlikte yaşayan bir fahişedir. Yıllardır sömürülmüş olmaktan dolayı hayat karşısında sertleşmiş, saldırgan bir kadındır ve dini bütün bir toplumun koşullarına uymayan bir hayat tarzına alışkındır. Diğer kadınsa, erkek kahraman Yusuf'un kardeşidir. Yusuf, kardeşi âşığıyla gizlice kaçmak üzereyken onları durdurup âşığını öldürmüş ve kardeşini duruma iyice içerleyen kocasına geri göndermiştir. Kardeşi bu olayın ardından ağzına ateş ederek dilini parçalamış 'suskun' kadındır. Hapisten yeni çıkan Yusuf, bu iki kadın arasında gidip gelir. Kardeşi, namusu korunması gereken tipik fakir aile kadınıyken, Uğur, kadını ticari mal olarak gören bir dünyadan gelmektedir. İkisi de erkek egemen dünyalarda yaşamaktadırlar. Aradaki farksa Uğur'un 'düşüşü'nün onu özgürleştirmesi, kız kardeşin 'namus'unun bir lanet olmasındadır. Uğur'un gerçekten sevdiği adamın peşinde (sürekli bir hapishaneden diğerine nakledilmektedir)

hiçbir şeyi umursamadan yaşayışı, onu her an ölüme biraz daha yaklaştırır, ama en azından o, tercih ettiği bir hayatı yaşamaktadır. Yusuf'un suskun kardeşininse böyle bir seçeneği yoktur.

Demirkubuz, kışkırtıcı bir üslûpla geleneksel ahlâki değerleri sorgular ve bu değerlerin alt-kültürlerdeki değişkenliğine dikkat çeker. Toplumun 'düşmüş kadın' diye yargıladığı bir kadın aynı zamanda saygı görmeyi hak eden bir birey olarak algılanabilirken, başka bir kadın 'masum' aşkı yüzünden şiddet yoluyla cezalandırılabilir. Yusuf, Müslüman erkeklerin çifte standartlarının vücut bulmuş halidir. Aile namusunu temizlemek adına kardeşinin âşığını öldürmekten çekinmez ama, bir fahişenin pezevengi olmak (hatta eğer kabul ederse onunla evlenmek) istemektedir.

Demirkubuz'un kadınları sadece kendi çıkarları peşinde koşturan güvenilmez, arkadan vuran kadınlarsa, bunu yönetmenin kadın düşmanlığının dışavurumu şeklinde yorumlamamak gerekir. Demirkubuz, Türk toplumunun yarattığı kadın tipine nefret beslemekten ziyade onlara empatiyle yaklaşır. *Üçüncü Sayfa*'daki Meryem kendi kendine nasıl sahip çıkacağını bilir, çünkü bunu yapacak başka kimse yoktur. Ne tarafa dönse bir darbe yiyecektir. Kocası işe yaramazın tekidir, âşığı daha da kötüdür. Başka bir erkek farklı olabilir mi? Meryem'e göre herkes köşeye sıkıştırılmış durumdadır ve karşılığında mutlaka saldırganlaşıp vuracaktır. *Üçüncü Sayfa*'daki Meryem ya da *Masumiyet*'teki Uğur'un gözlerinde iyiliğin değeri yoktur, çünkü ikisi de insani değerleri yıkmış yeni bir toplumun ürünüdürler.

Endonezyalı Marselli Sumarno'nun ilk filmi *Sri*'nin (1998) kahramanı da Demirkubuz'un karakterlerinden pek farklı değildir. Yöntemleri öbürleri kadar aşırı olmasa da, o da erkek egemen bir dünyada ayakta kalan bir kadındır. Film, erkeklerin kumar oynayıp zamparalık ettiği ahlâk düzeyi düşük Solo'da geçer. Filme adını veren kahraman genç köylü kızı, toplumsal statüsünü yükseltmek amacıyla, adı Hendro olan yetmiş yaşındaki Cavalı bir aristokratla evlenir. Hendro hasta yatağında yatarken, sadık bir eş olarak Sri ona bakar ve sağlığını tekrar kazanması için uğraşır, ama ölümünün ardından bağımsızlığını kazanarak Hendro'nun işini devralır. Sumarno bana, *Sri* adının Endonezya'da üç anlama geldiğini anlatmıştı: Kraliyet için kullanılan bir ön ek, sık rastlanan bir kadın adı ve hayat ile zenginliği simgeleyen pirinç tanrıçası.

Marselli Sumarno, *Sri*, 1998





Bütün bu simgeler, mütevazı, kısıtlanmış, ama aynı zamanda gücünün bilincinde olan çağdaş Cavalı kadının kimliğini şekillendirir. Sri, kocasının yavaş yavaş ölüşünü seyrederken günlük işlerine devam ederek batik satabilir. Kocasına, "Benim kendi hayallerim var," der. "Yaşarsan, hayallerimi seninle paylaşırım, ama eğer ölürsen hayallerimin peşinden giderim." Kocasını hayatta tutmak için elinden geleni yapar. Son bir şans olarak, Ölüm Tanrısı Yamadipati'yle bir anlaşmaya girer. Ancak vakit gelmiştir ve kocanın ölmesi gerektir. Öldüğündeyse, Sri, teslim olmuş halde, ama zarif bir suskunluk içinde kocasının koltuğuna geçer.

Yeni binyılda, Afganistan ve Irak'taki savaşların bölgenin hassas dengesini daha da bozmasının ardından, Müslüman köktendincilerin sinemaları hedef alışıyla Pakistan ve Bangladeş'te şiddet olaylarında büyük bir artış yaşandı. Tıpkı İran'daki İslam devrimi sırasında gerçekleştirilen ve yüzlerce hayata mal olan saldırıları hatırlatacak şekilde, sinema salonları bombalandı, meydanlarda videolar yakıldı. Bu şartlarda dahi cesur yönetmenlerin din adına, özellikle kadınlara karşı işlenen gaddarlıkları gözler önüne sermekten çekinmemesi dikkat çekicidir.





Tanvir Mukammel,
Kökleri Olmayan Ağaç, 2001.



Bangladeş sinemasının önemli seslerinden Tanvir Mokammel, bir mollanın tamamen yanlış bir fetvasıyla masum insanların, çokluk da kadınların öldürüldüğü Bangladeş'in kırsal kesiminde dini inanç ve yaşanan aldatmacaları araştırır. *Lalsalu* (Kökleri Olmayan Ağaç, 2001), kendi çıkarları uğruna İslam'ı kasten yanlış yorumlayarak köylüleri sömüren şarlatan bir din adamını anlatır. Tanrı korkusu içine yerleşmiş bir eş olarak ona kayıtsız şartsız itaat eden ilk karısına karşı tam bir patriarktır. Filmin sonunda asıl onun, bu suskun kadına ne denli ihtiyacı olduğu ortaya çıkar. Film, 1948'de yayınlanan, ama Bangladeş'teki kırsal kesimin şu anki durumu için hâlâ geçerli olan bir romana dayanmaktadır.

Dini hoşgörüsüzlüğü konu alan *Khamosh Pani* (Suskun Sular, 2003), büyük ölçüde Avrupa'nın maddi desteğiyle çekilmiş bir Pakistan filmidir. Sabiha Sumar bu filmden önce ülkesindeki kadınların yaşadığı zor duruma dair birkaç belgesel çekmişti. *Suskun Sular*, 1979'da köktendinciliğin en hareketli zamanı olan Ziya-ül Hak rejiminde geçer. Ancak konu edilen, tek bir zamana ya da yere ait bir dini hoşgörüsüzlük ya da özellikle bir dinin diğerine karşı yaptığı haksızlıklar değildir. Kesin olan, çatışma yıllarında kadınların kolayca saldırıların hedefi olduğudur.



Sabiha Sumar, *Suskun Sular*, 2003.

1947'de Hindistan'ın bölünmesi sırasında Müslümanlar gibi Sihlerin de diğer dine mensup kadınları kaçırışı ve/veya onlara tecavüz edişiyle yaşanan zulümler, filmde geri dönüşlerle gösterilir. Birçok aile namusunu kurtarmak amacıyla kızlarını intihar etmeye zorlamış ya da kuyulara atmıştır. Filmin kahramanı Sih kadın Veero, babasının isteğini reddederek kuyuya atlamaz, daha sonra onu iğfal eden kişiyle evlenerek dinini kabullenir, adını da Ayeşa olarak değiştirir. Dul kalınca kendine ve oğluna bakabilmek için Kuran dersleri vermeye başlar. Oğlu Salim zeki, ama yolunu şaşırmış bir delikanlı olup İslam davası adına Ziya'nın adamlarına katılmaya uygun bir adaydır. Hükümetten Sihlerin köydeki ibadet yerine hacca gelmesine izin çıkması üzerine Hindistan'dan birçok hacı ziyarete gelir. Hacılar arasında Ayeşa'nın ağabeyi de vardır. Annesinin sırrını keşfetmenin sebep olduğu öfke ve korku, Salim'i köktendincilere katılmaya iter ve hacıları köyü terk etmeye zorlamak için sürdürülen şiddetli mücadelede başı o çeker.

Film Veero/Ayeşa'yı bir kurban olarak değil, hayatıyla hesaplaşabilen bir birey olarak gösterir. Sonunda intihar etmesi bile zayıflıktan kaynaklanan bir eylem değil, hoşgörüsüzlüğün her şekline karşı bir protestodur. Sepya renklerle, odağı kaydırılmış bir şekilde ve ge-

ri dönüşlerle gösterilen iğfal sahneleri, röntgenci bir yaklaşımı yansıtmaktan çok uzaktır. Kadınlara uygulanan şiddeti salt cinsel duyguları perçinlemek için kullanan sayısız ticari filmin aksine, bu filmin esas ele aldığı, kurbanın başına gelen olaydan çok bu olayı yaşadıktan sonraki hayatıdır. Bazı yardımcı karakterlerin oluşturulmasına ilişkin çeşitli zayıflıklara karşın, Sumar'ın ilk filmi dini hoşgörüsüzlüğe ve özellikle savaş durumlarında kadınlara yöneltilen şiddete dikkat çekmek açısından önemlidir.

2
KADINLARA KARŞI ŞİDDET VE TECAVÜZÜN POLİTİKASI

Şiddet, kadınların hayatını ailenin hem içinde hem de dışında, gelişmekte olan ülkelerde olduğu kadar gelişmiş ülkelerde de tehdit etmektedir. Evlilik hayatında görülen şiddetin yanı sıra kadınlar, sıklıkla Pakistan'da olduğu gibi intikam hırsıyla tecavüze uğrar, Bangladeş'teki gibi mollalar tarafından idam cezasına çarptırılır ya da bazen güneydoğu Türkiye'de olduğu gibi sinemaya gitmek gibi basit bir eylemde bulunarak aile namusunu kirlettikleri için erkek akrabaları tarafından öldürülürler. Endonezya'da genç kızlar kadın ticaretinin kurbanıdır, bir keçiden bile az bir fiyata satılırlar. Cinsel terörizm raporlarına göre bu tip ihlaller, kadın başkasının karısı, hizmetçisi ya da kızı, yani özel mülkü sayıldığından 'normal' kabul

edilmektedir. Aile içi şiddete gelince, Kuran'daki An-Nisa suresiyle hâkimiyet erkeklere atfedilmiştir, ayrıca bakımı altındaki kadınların sorumluluğu da onlara aittir ve bu, onlara, saygı görmenin yanı sıra kadınlardan her şekilde faydalanma yetkisini de verir. Bourdieu'ye göre:

> Namus (ya da madalyonun öbür yüzü, ayıp; bildiğimiz gibi suça kıyasla *başkalarının önünde* hissedilir) gibi erkeklik de fiili ya da muhtemel vahşet gerçeğiyle diğer erkekler tarafından onaylanmalı ve 'sapınadek erkekler' grubuna üyeliği garantilemelidir... Bazı toplu tecavüz olayları (burjuva delikanlıların anılarının çok normal bir parçası sayılan geneleve toplu ziyaretlerin daha da rezil bir şekli), sınava çekilmişlerin diğerlerinin önünde erkekliklerini bütün gerçeğiyle ispatlamaları için tasarlanmıştır. Bir başka deyişle, sevginin erkekçe davranışları barındırmayan yumuşak ve ince yanından soyunmuş olarak erkekliği kanıtlayan tüm ayrıcalığı ve erkek grubunun yargısına bağımlılıklarını dramatik bir biçimde sergilerler... Cesaret denen şeyin kökleri, çoğunluk bir tür korkaklıktadır: Erkekleri adam öldürmeye, işkence etmeye, ırza geçmeye, hükmetmeye, sömürmeye ve ezmeye iten duygunun, güçlü 'erkek' evreninin dışında bırakılmak gibi 'erkekçe' bir korku olduğunu düşünmek yeter. Erkeklik, görüldüğü gibi *ilişkili* bir kavramdır ve erkeklerin önünde, diğer erkekler için ve kadınlığa karşı, bir tür kadın *korkusu* ile yaratılmıştır ki bu korkunun derininde kendi kendinden korkma yatar.[13]

Kadınların sürekli olarak erkek öfkesiyle düş kırıklığının kaynağı ve sonuçta bu duyguların doğrultulduğu kişi olarak gösterilmesi ve insanların kafasında şiddet ile seks arasında ilişkiler yaratılması, başından beri sinemayı besleyen bir unsur olmuştur. Bazı filmlerde kadına karşı şiddet bir metafor olarak kullanılmasına rağmen, genellikle kurban kadının kendisidir. Bazı filmlerde de tecavüz, tecavüzcüyle eşit olmayan bir iktidar gücüne sahip erkeklere yönelik, dolaylı siyasal baskıyı göstermek amacıyla bir araç olarak kullanılır. Diğerlerindeyse kadın, düşman grupların arasındaki bir intikam davasında günah keçisi yerine konmuştur. Tecavüzlerin çoğunun intiharla sonuçlanması, dolaylı olarak, kendi namusunu koruyamayan bir kadın açısından bir çıkış yolu kalmaması anlamına gelmektedir.

13) Pierre Bourdieu, *Masculine Domination* (Cambridge, 2001), s. 52-53.

Kadına karşı şiddetin filmlerdeki yorumu çoğunlukla sömürücüdür. Tecavüz sahneleri, seks ve çıplaklığı gösterebilmek adına alınmış bir ruhsattır sanki. Tecavüz sahneleri, koreografisi özenle hazırlanmış çekimler, ses efektleri, ışıklandırma ve sahne donatımıyla kadını nesneleştirir. Das Gupta'ya göre, tecavüz çekici bir şekilde sunulduğunda, erkek seyirciden, bir başkasının yerine tatmin olması beklenmektedir:

> Bu durum, boks maçlarındaki 'öldür onu, öldür onu' çığlıklarını andırır. Ne kadar yaratıcı olursa olsun, hiçbir intikam aleti, bu ahlâki öykünün satır arasında kalmış cinsel tatmin alt-metnini yok edemez. Bizim filmlerimizde, sadece tecavüz, midesi çabuk bulanan izleyicileri ve onları koruyanları tatmin etmek için şarkılar ve aşk öyküleriyle bastırılmış samimi ve açık cinselliğe bir kapı açabilir. Yalnızca tecavüzcü, yani suçlu, içimizdeki hayvanı açığa çıkarmaya izinlidir. Eylemini gerçekleştirirken onu seyretmekte bir sakınca yoktur, çünkü o nasıl olsa namuslu toplumun dışına itilmiştir. Eğer eylemi seyrederken gizlice bir başkasının yerine tatmin oluyorsanız, bu konu hakkında konuşmaya gerek yoktur. Hoşnutsuzlar korosu nasıl olsa bastıracaktır sesinizi.[14]

Türk kültürü tecavüzcüyü 'namus düşmanı' ya da 'ırz düşmanı' olarak niteler, ancak 'namus' ihlalleri, ticari sinemada, özellikle de köy melodramlarında çoğu kez erotik maksatlarla sömürülmüştür. Art arda birçok filmde köy ağasının ya da ağanın oğlunun masum bir kızı arzulaması, kaçırıp ırzına geçmesi konu edilmiştir. Bu olayın ardından, kıza gizlice bir aşk besleyen köyün cesur oğlanı dağa çıkar ve bir intikam planlar. Döndüğünde, sevdiğinin namusunu kurtarmak için ona kötülük yapan herkesi öldürür. Ümit Utku'nun, köylülerin şehir kızlarına saldırdıkları *Koçero* (1964) filmi gibi bazı köy filmlerinde grafik toplu tecavüz sahneleri gösterilir.

Kent filmlerindeyse, kendi namusunu umursamayacak kadar özgürleşmiş görülen burjuva kadını, tecavüzün en yaygın hedefidir. *Iffet* filminde Kartal Tibet, şoför âşığın burjuva kadının başını araba kapısının camına sıkıştırmasını gösterirken, sanki kendisi de şiddetten yanadır. Başı cam ile çerçeve arasında sıkışmış haldeyken, şoför kadına arkadan tecavüz eder. (Film gişede müthiş hası-

14) Chidananda Das Gupta, *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema* (Yeni Delhi, 1991), s. 163.



Metin Erksan, *Kuyu*, 1988. "Ya benim karım olursun, ya da seni öldürürüm."

lat yapmış ve birçok kişi bu sahneyi izlemek için en az bir defa daha filmi seyretmeye gitmişti.)

Tecavüz ve kadına karşı şiddet, cinsel tahriki bilinçaltından gelen bir güç olarak sunan Metin Erksan'ın ellerinde yeni bir boyut kazanmıştır. Onun filmlerindeki kahramanlar, psikopatolojik biçimde saplantılarının esiri olmuş kişilerdir.

Erksan'ın Türk sinema klasiklerinden biri kabul edilen en tartışmalı filmi *Kuyu* (1968), erkek saplantısı ve kadın direnci üzerine kurulu trajik bir sonla biten kırsal bir ilişkiyi anlatır. Bir gazete makalesinden yola çıkılarak çekilip Erksan'm fantezileriyle bezeli olan filmde, baskı altında ama soğukkanlı genç bir köylü kadının, ona karşı saplantısı olan bir adamın sapık inadı karşısındaki çaresizliği konu alınmıştır.

Film, anlatı geleneğinde genel olarak izleyiciyi cinsel tecavüzün kaçınılmaz olduğuna uyaran klasik bir sahneyle başlar: Osman, nehirde yıkanmakta olan Fatma'yı izlemektedir. Fatma'nın giysilerini çalıp sonra silahını yüzüne doğrultur ve emreder: "Ya benim karım olursun, ya da seni öldürürüm." Kadın direndiğinde beline bir ip bağlar ve razı edebilmek için çorak topraklar üzerinde onu çeke çeke götürür, ama Fatma kendini sevmediği bir erkeğe vermek istemez. Kaçtığında, Osman peşinden koşup yakalar ve onu nehre itip, "Su bütün günahları temizler," der. Fatma çimenlerin üzerinde suskun bir direnişle yatarken, kamera, kadının er-

keğin minicik bir kemiğinden yaratıldığını ve bunun sebepsiz yere olmadığını anlatan Osman'ı Fatma'nın bakış açısından gösterir. Allah'ın yaptığı her şeyin bir sebebi vardır. Bunu kadının erkeğinin arkasında yürümesi için yapmıştır. Kadın her zaman erkeğine itaat etmelidir!

Osman tutuklanır ve Fatma erkeklerin arkasından dedikodu yaptığı köye geri döner. Hapishaneden salıverildiğinde Osman, tekrar Fatma'nın suratına silahını doğrultur ve ona tecavüz eder (bu sahne gösterilmez). Fatma tekrar kaçar, Osman bir kez daha tutuklanır. Fatma'nın annesi kızına İbrahim adında, orta yaşlı şişman bir koca bulur. Ne de olsa iki defa kaçırılmış bir kızla evlenmek isteyen erkek bulmak zordur.

Fatma'nın at üstünde gelin olarak göründüğü uzun bir sahne vardır, ama Fatma yine kaçar. Damat, "Kızını dövmeyen dizini döver," diyerek Fatma'nın annesini suçlar. Bir başka adam, "İtin kokladığı et yenmez," diye konuşur. Annesi de kadersizliğine yanar. Fatma tam kendini asmaya hazırlanırken, idam edilmek üzere kapatıldığı hücreden kaçan Mehmet onu kurtarır. İkisi güneş altında bir kayada uzanmış yatarlarken kamera uzaklaşır onlardan. Jandarma Mehmet'i öldürünce, Fatma başından hiç çıkarmadığı duvağıyla köyüne geri döner. Annesi ailesini rezil ettiği gerekçesiyle onu evden kovar, o da bir pavyonda işe başlar. Osman hapisten çıkar ve üçüncü defa Fatma'yı kaçırır. Bir fahişe olsa da onunla evlenmeye ahdettiğini söyler. Fatma, onu fahişe yapanın kendisi olduğu ve ona hiçbir zaman 'evet' demeyeceği karşılığını verir. Osman, Fatma'yı bir kere daha bağlar ve aynı çaresiz yolculuk başlar.

Osman yüzünü yıkamak için bir kuyuya indiğinde Fatma onu taşlamaya başlar. Dramatik bir görüntüde, Osman kuyuda cebelleşirken arkadan verilen ışıkta, başı kuyunun çizdiği daireyle çerçevelenmiş Fatma'yı izleriz. Fatma'nın sabrı, her ne kadar şiddetli olsa da, intikamla sonuçlanır, sonra da kendini öldürmekten başka seçeneği kalmaz.

Kuyu, bir erkeğin saplantısı üzerinde kurgulanmış bir filmdir, ancak kadın da pasif bir karakter değildir. Kendi sınırları içinde direnç gösterir. Saldırganının kaba gücüne karşı fiziksel olarak karşı koyamasa da, onu yumuşak karnından, yani erkekliğinden vurmayı başarır. Osman gibi biri için, daha aşağı bir türden bir yaratık olarak

gördüğü kadın tarafından reddedilmek, erkekliğini kaybetmekle eşdeğerdir ve bedeli ne olursa olsun bu kayıp telafi edilmelidir. Bu yüzden Fatma'yı defalarca kaçırır. Sonunda, suda ölüşü bir tür rahatlama getirir. Su bütün günahları temizler.

Filmin büyük bölümünde Fatma gerçekten bir iple Osman'a bağlıdır ve eğimlerde bir aşağı bir yukarı çekilerek yürütülür. Ancak Erksan'ın başarılı anlatısı sayesinde bu durum monoton, hatta gülünç bir hal almaktan kurtulur. İp, erkeğin yüzyıllardır. kadın üzerindeki hâkimiyetini yansıtan bir simge haline gelir, özellikle kıraç dağların ulvi görüntüsü ve gürül gürül çağlayan nehirlerin Cennet Bahçesi'ni hatırlattığı kırsal yerlerde. Sürekli ipini kesmeye uğraşan kadın, erkek öldüğü zaman serbest kalır ama sonra yalnız yaşamaya dayanamaz. (Tevfik Başer'in *40 Metre Kare Almanya* filminde Anadolulu bir kadın, kocası tarafından Almanya'da kefen gibi bir apartman dairesinde esir tutulmaktadır. Kocasının ölümüyle bağımsızlığına kavuştuğunda ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez. *İki Kadın* filminde [bkz. 4. Bölüm] zalim kocasının ölümünün ardından Ferişteh'in yaşadığı karmaşa da bu duruma benzer.)

Sanatsal açıdan, bu film Türk sinemasının başyapıtlarından biridir. Minimal anlatı tekrarlarla verilir; yaşadıkları kayıtsız dünyada kimseyle bağdaşamayan iki kahramanın karakterleri titiz ayrıntılarla ve insan psikolojisi göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur; toplumsal dinamikler keskindir; böyle bir toplumun içinden çıkan karakterler çok doğru çizilmiştir. Görüntü yönetimi ve kamera açıları çok başarılıdır. Ancak filmin kaba erkek gücünü detaylarıyla sunuşu tartışmaya açıktır. Birçok kişi *Kuyu*'yu direniş sinemasının önemli bir örneği sayıp, Metin Erksan'ın Türkiye'de kadının içinde bulunduğu duruma özel bir duyarlılık getirdiğini ileri sürerken, feministler filmi maço erkeğin cinsel fantezileri diye kınamışlardır. Erksan, filmin ilhamını Kuran'da erkeğin kadına zorla sahip olmasının meşru olmadığının söylendiği An-Nisa suresinden aldığını söylemiştir. Erkek karısına şefkatle davranmalıdır, çünkü eğer nefret ederse, Allah'ın iyilikle kutsadığı bir şeyden nefret etmiş olur.

Kadınlara karşı uygulanan cinsel şiddet bazen, düzenin düzenli olarak iktidarı elinden aldığı erkeklerin siyasal ve toplumsal yetersizliğinin bir göstergesi olarak kullanılmıştır: Erkekler devletin onlara yaptıklarını kadınlara yaparlar. Örneğin, Orta Asya sinemasında kadını, devlet ve onun bozulmuş değerleri için bir metafor olarak

kullanma geleneği vardır. Lynn Attwood, perestroykanm gelişiyle Sovyet devletine duyulan öfkenin filmlerde kadına karşı şiddetle ifade edildiğini belirtmiştir.[15] Ancak sadece bu etken, filmlerde kadınlara karşı uygulanan şiddetin sebebini açıklamaya yetmez. Genellikle kadın yalnızca simge değil, bir kurbandır.

Pakistan'da 1960'larda çekilen filmlerde, kadınları bekleyen alınyazısının sadece hunharca bir ölüm olduğunu gösterme eğilimi vardı. Halil Keyser'in Ortadoğu'daki İngiliz sömürgeciliğini konu alan *Shaheed* (Şehit, 1962) filminde Arap kadın kahraman, şehit olmak uğruna kendini ateşe verip bir petrol kuyusuna atlar. S. Süleyman'ın *Baji* (Kız Kardeş, 1963) filminde kahramana âşık olan dul kadın, sevdiği kişi kendisinden daha genç bir kadınla evlenmek üzereyken sağanak yağmurun altında ölü yatar. Saroor Barabankavi'nin Dakka'da çekilen *Akhri Station* (Son Durak, 1965) filmi, kahramanı, küçük bir tren istasyonunda sigara içen çılgın bir kadın olarak gösterir; daha sonra kadına hunharca tecavüz edilir, ardından trenin altında ezilir. Hurşid Enver'in *Humraz* (Sırdaş, 1967) filminde tek yumurta ikizlerinden biri, terk edilmiş bir eve kapatılır, orada kendisine işkence yapılır ve sonunda deli olduğu iddia edilir ki mal mülküne el konabilsin. Yönetmenin bir önceki filmi *Ghungat*'da (Peçe, 1962) kadın karakter zaten ölüdür, ama kocasını geri almak için hayalet olarak tekrar ortaya çıkar. Raza Mir'in *Lakhon Mein Eik* (Eşsiz, 1967) filminde Pakistan'da büyüyen bir Hindu kız Hindistan'a döner, ama tutucu toplum onu kabul etmez ve kız sınırı geçmeye çalışırken ölür. Kadınlara karşı alenen fiziksel ve/veya psikolojik sadistçe bir eğilim gösteren bu filmleri hangi tür kadınların izlediğiyse ayrı bir merak konusudur.

Daha sanatsal bir düzeydeyse, Nazrul İslam'ın *Khawhish* (Acı Gerçek, 1993) filmi toplu tecavüz ve intikam öyküsüyle, toplumun ve adalet sisteminin kadınların maruz kaldığı şiddete kayıtsızlığına dikkat çeker. Pakistanlı oyuncu/yapımcı Saima Pirzada'nın *Inteha* (Son, 1999) filmi, genelde aileye 'utanç' vermemesi için gizlenen ama artık irdelenmesinin zamanının çoktan gelmiş olduğu bir konuyu, erkeğin karısını dövmesi ve evlilik içi tecavüz gerçeklerini ele alır. Pirzada'nın cesur yaklaşımı ona birçok ulusal ödül getirmiştir.

Bangladeşli Tanvir Mokammel, insanlara yapılan zulmü ve özellikle de kadınlara karşı uygulanan şiddeti hümanist bir yaklaşımla

15) Lynne Atwood (ed.), *Red Women on the Silver Screen* (Londra, 1993), s. 128.



Tanvir Mokammel, *Durgun Akar Çitra*, 1999

ele alan bir başka bilinçli yönetmendir. *Chitra Nadir Pare* (Durgun Akar Çitra, 1999) filmi, 1947'de Hindistan'ın bölünmesi sırasında bir Hindu ailenin maruz kaldığı zulmü konu alır. Doğu Bengal'in, Bengal dili ve kültürel kimliği için mücadele veren Hinduların ve Müslümanların ortak mirası olması gerektiğine inanan aykırı avukat Shashikanta Sengupta'nın ailesi Hindistan'a taşınmayı reddeder. Çocukları Müslüman çocuklarla oynayarak büyümüştür. Ne var ki 1964'te Hindularla Müslümanlar arasında yaşanan çatışmalarda Shashikanta'nın ağabeyinin nehrin öte yakasında yaşayan kızı Basanti tecavüze uğrar. Basanti, kendini Çitra nehrine atar. Film, kişisel hüznü, hayattan da öte olaylar çerçevesinde anlatır. Mokammal, Basanti'nin tecavüze uğramasını filme sansasyonel bir yön kazandırmak için değil, şiddetin doğurduğu duyguları ön plana çıkarabilmek amacıyla kullanmıştır. Eylemin kendisi dolaylı bir sinematografiyle görselleştirilmiştir. Yine de, Basanti'nin olayın ardından intihar edişi, artık saflığını kaybetmiş kadını bekleyen akıbetin yalnızca ölüm olduğu görüşünü doğrular niteliktedir.

Turino Junaedi'nin, sorumsuz kocasını arayışı kaçınılmaz bir düşüşle son bulan bir köy kadınının trajik öyküsünü açık ve kaba bir diyalogla veren *Bernafas dalam Lumpur* (Çamurda Nefes Nefese,

1970) filmi, Endonezya sinemasının ilk seks ve ırza geçme filmi sayılır. Bu film bazı eyaletlerde yasaklanmasına rağmen çok büyük bir ticari başarı elde etmiştir.

Karl G. Heider'a göre, Endonezya sineması cinselliği sadizm yoluyla gösteren uzun bir geçmişe sahiptir.[16] Japon askerlerin Endonezyalı kadınlara tecavüz edişini açıkça gösteren Japon Dönemi filmleri buna iyi birer örnektir. Hollanda'nın sömürgeci olduğu dönemi ele alan Kompeni filmleri de aynı şekilde Hollandalı askerlerin köylü kızlara tecavüz edişlerini gösterir. İşin garip tarafı, anlatıya aşk ya da duygusallık girdiğinde cinselliğin perde dışına itilmesidir.

Gerilim filmleri, cinselliği sadistçe görselleştirir. Sisworo Gautama Putraad'ın çektiği *Snake Queen* (Yılan Kraliçe, 1982) ve bu filmin devamı olan *Hungry Snake Queen* (Aç Yılan Kraliçe, 1986) gibi tiksinti uyandıran kadın düşmanı filmler, Hong Kong gerilim türünün popülaritesinden faydalanmaya çalışarak belirli bir seyirci kitlesini etkilemiştir. Bu filmlerde gerçek çıplaklık yer almazken, kahramanın kadınların göğüslerini yediği sahne sayısı az değildir.

Malezyalı U-Wei bin Hajisaari'nin ilk filmi *Perumpuan, isteri dan Jalang* (Kadın, Eş, Fahişe, 1993) Malezya kültürünü göz önünde tuttuğunuzda cesur bir filmdir. Baş kahraman, ataerkil toplumun güçsüz kıldığı özgür ruhlu bir kadındır. Ama sonra asıl gücünün cinselliğinde yattığını keşfeder. Kahramanın bu tür bir bilinç ve özgürlük duygusuna ulaşması için, kaybedecek hiçbir şeyinin olmayacağı bir noktaya varması gereklidir.

Güzel bir köylü kızı olan Zale-Haa, Amy'yle evleneceği gün, başka bir adamla kaçar. Amy, Tayland'a kadar iki sevgilinin peşinden gider ve adamı öldürür. Sonra, Zale-Haa'yı da aşağılamak için üç dolara, altı aydan fazla bir süreliğine bir pezevenge satar. Anlaşmanın süresi dolduğunda, köye geri götürüp fahişe diye göstermek niyetiyle kadını almaya gider. Yolda ahlâk zabıtası onları durdurur ve Amy paçasını kurtarmak için Zale-Haa'yla evlenmek zorunda kalır. Doğdukları köye döndüklerinde Amy, Zale-Haa'ya çok kötü davranır ve onu defalarca uzun süreliğine yalnız bırakır. Zale-Haa, erkekleri tahrik ettiği ve kadınları toplumsal adetlerin baskısından kurtulmaya yönelttiği için insanlarda bir tedirginliğe yol açar. Kısa sürede arkadaş edinmeye başlayınca 'kötü etkisi' iyice artar. Kadınlar geleneksel

16) Karl G. Heider, *Indonesian Cinema: National Culture on Screen* (Honolulu, 1991), s. 67.

giysileri *sarong*'u atıp onun gibi kışkırtıcı şehir kıyafetleri giymeye başlarlar, kocalarına cevap verirler, genç kızların ahlâkı bozulur. Köy köy dolaşarak sebze satan Amy, karısının cinsel faaliyetleriyle ilgili dedikoduları duyunca çok öfkelenir ve intikam almak üzere köyüne döner. Son sahnede, Zale-Haa'nın ölümünden dolayı rahatlamış görünen köylüler meydanda toplanırlar. Çocuklar trajediden habersiz oynamaktadırlar. Düzen yeniden tesis edilmiştir.

Malezya'da 36 yerinden makaslanıp başlığından 'fahişe' sözcüğü çıkarılarak gösterime giren bu film, birçok ulusal ödül almıştır. Kadın grupları U-Wei'ye, filmin kahramanına karşı bol şiddet gösterdiği ve bu şiddete karşı güçsüz konumda bir kahraman yarattığı için saldırmışlardı. Nantes'daki Üç Kıta Film Festivali'nde yönetmenin kendisiyle yaptığım söyleşide U-Wei, Malay kadınlarının karanlık yönünü sergilediği için bazı kadınların filme karşı geldiğini, ama bu kadınların 'cinsellikleri baskıda' kadınlar olduğunu söyledi.

U-Wei, eti kemiği olan, klişe olmaktan uzak özgür ruhlu bir kahraman yaratmakla, cinsiyetle suç arasındaki bağı kaldırmaktadır. Gerçekte, film bireyselliği baskı altında tutan geleneksel toplumların çifte standartlarını eleştirir. Zale-Haa'nın öldürülüşünde, eskiden ayinlerde kurban verilişine bir gönderme vardır. Ancak, en iyi niyetlerin bile beyazperdede bu türden bir şiddetin yer almasını mazur gösterip gösteremeyeceği tartışmaya açık bir konudur.

3
BİR TÜR OLARAK İSLAMCI SİNEMA



Güçlü bir dini ideoloji ve ahlâk anlayışı içeren sinema, laik Türkiye'de 1970'lerde kırsal kesimden şehre göçün hız kazandığı zamanlarda başladı. *Milli Sinema* adı verilen bu tür, ticari sinemanın değersiz filmlerine ve hem toplumsal hem de siyasal açıdan sol tarafta yer alan filmlere bir tepki olarak gelişti. İkinci gruptaki filmler, Yılmaz Güney'in açtığı yolda daha gerçekçi, özgün ve çağdaş bir sinema yaratmak amacıyla ticari sinemanın yerleşik kurallarına karşı mücadele verirken, Yücel Çakmaklı'nın etrafında toplanan küçük bir grup, sinemadan uzaklaşmış muhafazakâr ve geleneklerine bağlı seyirciyi sözde 'milliyetçi' hikâyelerle geri kazanmaya çalıştı. Bu hikâyeler ticari düşünceler çerçevesinde örülmüştü, ama daima barındırdığı dini bir mesaj vardı. (Milli Sinema aslen İslamcı sinemaydı,

ancak anayasanın 163. maddesi dini bu tür amaçlarla kullanmayı yasakladığından bu gerçek açıkça söylenemiyordu.)

1960'lı yıllarda palas pandıras çekilen ve peygamberlerin hayatını konu alan 'Peygamber filmleri', özellikle Anadolu'nun belli yerlerinde çok tutuldu. İlk 'İslamcı' konulu film *Birleşen Yollar*, 1971 yılında Yücel Çakmaklı tarafından çekilmiştir. Ticari başarısını büyük ölçüde başrol oyuncusu Türkan Şoray'a borçlu olmasına rağmen, masum ve geleneklerine bağlı biriyle yozlaşmış modern biri arasındaki aşk ilişkisi anlatan bu film, aynı formulü kullanan İslam filmleri açısından bir prototip haline gelmiştir. Bu hikâyeler çoğunlukla modern olanın doğru yolu keşfetmesiyle sonuçlanıyordu, ama bazen mutlu son için çok geç kalındığı da olmaktaydı. İyi ve eski olanın kötü ve yeni olanla çatışması, Müslümanların adaletsiz ve İslami olmayan bir sistem altında çektikleri çileleri ifade etmeye yönelik bir araç işlevi görmekteydi.[17]

Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminin üzerinden sansür gölgesinin kaldırıldığı 1990'da, Yücel Çakmaklı'nın kendini İslam'a adamış bir adamın çektiği acıları anlattığı *Minyeli Abdullah* filminin gösterime girmesi ironiktir. *Minyeli Abdullah*'ın gişe başarısı (530 bin seyirci) dini filmlerde yeni bir artış yaşanmasının önünü açmıştır.

1990'ların başında İslam Vakfı'nın düzenlediği bir sempozyumda, köktendinci 'entelektüeller' gazete, sinema, televizyon ve tiyatroları 'İslamileştirme'yi amaçlayarak, cami yaptıran sanayicileri sanata yatırım yapmaya davet etmişlerdi. İnsanların köklerine yabancılaşması sanatla olduysa, bunun üstesinden de yine sanatla gelinebilir iddiasındaydılar. Her harekete bir isim gerektiğinden, İslamcı gazeteci Abdurrahman Şen, perdeye dini propagandayı taşıyan bu yeni akıma 'beyaz sinema' adını verdi. İlk İstanbul Beyaz Sinema Günleri de 1991 yılının Ekim ayında gerçekleştirildi.

Bu tür sinemanın seyircisi, genellikle kökeni Anadolu'nun kırsal kesiminde olan, ama artık şehirde yaşayan kişilerdi. Melodramatik ve duygusal içeriğiyle göz yaşartan pembe dizi üslûbuysa erkeklerden çok kadınları cezbedecekti.

Bu projeler için gerekli para Körfez ülkelerinden, Almanya'da çalışan işçilerden ve sofu işadamlarından geliyordu. Gerçi 'beyaz sine-

17) Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (ed.), *Fragments of Culture: Everyday Life in Modern Turkey* (Londra ve New York, 2002), s. 263.



Yılmaz Güney'in şiirsel gerçekçiliği, *Umut*, 1970.

ma' Türkiye'ye özgü bir tür olarak kaldı ve başka yerlerdeki koşut akımlarla transnasyonal (bir ulustan öbürüne) ilişkilere giremedi. Yine de birtakım yönetmenler, Müslümanların hedefteki kurban gibi göründüğü Bosna ve Çeçenistan gibi yerlerdeki uluslararası anlaşmazlıkları kullanarak transnasyonal bir Müslüman kardeşliği yaratma gayretine girişmişlerdir.

Mesut Uçakan'ın açıkça din propagandası yaptığı *Yalnız Değilsiniz* (1990), İslamcı siyasi partilerin önem kazandıkları bir dönemde özellikle genç kadınlar arasında çok popüler oldu. Film, dindar olmayı seçen kişilerin karşı karşıya kaldıkları zorlukları konu almaktadır. Modern bir kız olan Serpil (bunu giydiği mini etekten ve bisiklete binmesinden anlarız), içki içen, poker oynayan ve karşı cinsle flört eden ailesinin bu yozlaşmış yaşantısına yabancılaşmıştır. Dindar büyükannesinden etkilenerek İslam'a sığınır ve mini eteğini dini bütün kadınların kimlik giysisi tesettürle değiş tokuş eder. Anne babası ailelerinin itibarını zedelediğini söyleyerek ona karşı çıkarlar, sınıf arkadaşları ona acır. Hatta feminist kuzeni (androjen şık bir kıyafeti vardır) bile onu ciddiye almaz. Film, psikolojik bir derdinin olup olmadığının anlaşılması için Serpil'in zorla bir kliniğe götürülüşüyle sona erer. *Yalnız Değilsiniz* filminin devamı, Serpil'in klinikten taburcu olmasıyla başlar ve üniversitelerdeki türban meselesiyle hükümetin türbanlı kadınların sınav odalarına girmelerini engellemeleri konusunu irdeler.

Mesut Uçakan, bu kadınların mücadelesini bir insan hakları meselesi olarak sunar. Kendisiyle İstanbul'da yaptığım bir görüşmede Uçakan, 1923 yılında Cumhuriyet'in kuruluşuyla Türkiye'nin laikleşmesinin bir kimlik bunalımı yarattığını ve insanların



Mesut Uçakan,
Yalnız Değilsiniz, 1990.



Mesut Uçakan,
İslamcı yönetmen.



köklerine yabancılaştırıldığını söylemişti. Ona göre, melezleştirilmiş gençlik, tarihin yanlış yorumlamalarıyla yaratılan boşluk sonucu Batı'ya yöneliyordu.

Türkiye sinema tarihi göz önünde bulundurulduğunda 'beyaz sinema'yı destekleyenlerin durumu, Ayetullah Humeyni ve takipçilerinin devrim öncesinde İran sinemasına karşı aldıkları tutuma benzer. İslamcı bir yapımcının iddiasına göre, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana sinema, birkaç istisna haricinde, toplumu, özellikle de gençleri olumlu mecralara yöneltmek yerine olumsuz gayelere hizmet etmiştir. Gerekli eğitimden yoksun kalan kitleler ekranda gördükleri olumsuz imgelerin etkisi altında kalmışlar, kendi inanış ve kültürlerine karşı yabancılaşmışlardır. Bu saptamada, bir miktar özeleştiri ve aynı zamanda bu kadar uzun yıllar boyunca neler yapabileceklerini keşfetmek yerine, kültürel ve sanatsal devinimleri görmezden gelen tutucu kesime karşı bir suçlama da vardır.

'Beyaz sinema' nın popüler sinemaya getirdiği en temel eleştirilerden biri, kadınların sunuluşudur. Popüler sinemanın kadınlara bakışının, Arabistan'da İslamiyet öncesi Cahiliye dönemindeki anlayışa benzediğini ileri sürerler. (Kuran'a göre Cahiliye döneminde kadınlar toplumun en alt seviyesindeydiler, hayvanlardan dahi aşağıdaydılar.) İddialarına göre, popüler sinema kadını bir mal ya da cinsel nes-

Mesut Uçakan,
Yalnız Değilsiniz, 1991



ne olarak sunuyordu. Ancak ne 'milli sinema', ne de onun içinde filizlenen 'beyaz sinema', kadın sorununa eğildiğine dair bir işaret göstermiştir. *Minyeli Abdullah*'ta, kadınlar görünen ama sesleri duyulmayan gölge kişilerdir. *Yalnız Değilsiniz* de derinlikten yoksun karakterler barındırır: Feminist kadınlar erkeksi ve duygusal açıdan dengesiz kişiler olarak gösterilirler; dini bütün olmayan kadınlar, kocalarını aldatırlar; genç üniversite öğrencileri vakitlerini partilerde harcar, uyuşturucu kullanır ve karşı cinsle flört ederler. Başörtüsü takma hakkını elde etmek için kutsal mücadele içinde olan kadınlar bile inandırıcılıktan o kadar yoksundurlar ki, filmin hutbelerle seyircilere nasıl bir ahlâki ders vereceği tam bir bir muammadır.

Mesut Uçakan'ın *Yalnız Değilsiniz* ve Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* filmlerinin devamları önceki filmlerin başarısına güvenmişti, fakat gişede aynı ilgiyi görmediler. Birçok proje, oyuncuların gerici damgası yemekten korkarak bu tip filmlerde rol almayı reddetmelerinden dolayı durduruldu. Yapımcılar her ne kadar laik medyayı dini sinemacılığı marjinalleştirdiği için suçlasalar da, 'beyaz sinema' kendi sektörü içinde dahi eleştiri aldı; birçok İslamcı dergide bu filmlerin bir sinema eseri olarak görülmeye değer olmadığına dair yazılar çıktı.

Sinema tarihçisi Nijat Özön'ün görüşünce, bu filmlerin marjinal kalmasının sebebi, belki de, çok hızlı değişen bir toplumun karmaşık sorunları ve değer yargılarına fosilleşmiş dini ve ahlâki anlayışlarla çözüm getirme çabalarıydı.[18]

18) Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı Tarihi* (İstanbul, 1985).

Hindistan'da 1960'lı yıllarda en parlak dönemini yaşayan *Muslim socials* (Müslüman topluma yönelik filmler), özellikle kadın-erkek ilişkileri konusunda Müslüman değerleri yayma açısından 'beyaz sinema'yla çok benzerlik gösterir, ama iki sebepten dolayı birbirlerinden çok farklıdırlar. İlk olarak, egemen laik ideolojinin itibarını zedelemeyi hedefleyen bir siyasal gündemi olan 'beyaz sinema'nın tersine *Muslim socials* apolitikti. İkinci olarak da bu tür filmlerin belli bir sinemasal standardı vardı ve Müslüman olmayan bir seyirci dahi onları zevkle izleyebilirdi. Bu durum, sanatsal kalitesi düşük olan ve çoğunlukla seyirciyi ilgilendirmeyen 'beyaz sinema'yla belirgin biçimde zıtlık göstermektedir.

Hindistan'da hâkim olan *Radha-Krişna* geleneği, yaşanan anı ve bu anı coşkulu bir aşkla yakalama arzusunu vurgular. Öte yandan, Müslüman kültürün *Leyla-Mecnun* geleneği, aşkı Tanrı'ya kavuşmak için başlıca talep olarak görür ve dünyevi aşka ulvi aşka bir hazırlık olarak bakar. Kadının erkeğe kendini tamamen adaması, evlilikte sadakat bağı ve günahsızca gizlice sevmek, bu geleneğin önemli özellikleridir.

Mehbub Han, en iyi çağdaş *Muslim socials* yaratıcısı kabul edilir. *Necma* (1943) öylesine büyük bir başarı yakalamıştı ki, kırk yıl sonra bile bu tür adına bir prototip olmaya devam etti. 1943 yılından sonra doğan birçok kız çocuğa, filmin erdemli karakteri Necma'nın adı verilmiştir. İyi eğitim ve çocuk büyütmeyi konu alan *Elan* (1947) ise dönemin en iyi *Muslim socials* filmlerinden biri kabul edilmektedir.

H.S. Rawail'in *Mere Mehboob* (Benim Tatlı Aşkım, 1963) filmi günümüze dek bu türün çekilmiş en popüler filmidir. Tahminen 20. yüzyılın başlarında Lucknow'da geçen bir aşk öyküsünü konu alan filmin verdiği ahlâk dersleri, bu tatlı aşk hikâyesinin şarkılar ve dans numaralarının içine öyle bir işlenmiştir ki, seyirciye şekerleme hap gibi gelir. Şair olma düşleriyle yaşayan Enver, kampusta yüzü peçeyle örtülü Hüsna'ya yanlışlıkla çarpınca, bir bakış yetmiştir birbirlerine delice vurulmalarına. Daha sonra, bir aşk şarkısı besteleyen Enver bu şarkıyı üniversite konserinde seslendirip Urdu edebiyat ödülünü kazanır. Dünyevi aşkı mı yoksa beklendiği gibi ulvi adanmışlığı mı kastettiği bir yana, şiirin ne demek istediği oldukça açıktır:

Gözlerimle okşayacağım seni
Nefis kokulu saçlarınla sar beni

Bakışlarınla avut
Kaldır peçeni...

Âşıkların sonraki buluşmaları talihsiz tesadüflerle engellenir. Hüsna'nın baba gibi baktığı ağabeyinin, aslında Enver'e bir anne gibi bakan ablası Necma'nın velinimeti olduğu ortaya çıkar. Sorun, Necma'nın düşmüş bir kadın olmasıdır. Yüreği masum ve tertemiz olan kadın, kardeşi de babaları gibi doktor olabilsin diye kendi hayatını feda etmiş, erkekleri şarkı ve dansla eğlendirme mesleğini seçmiştir. Nevab Sahib, kardeşini Enver gibi beş parasız bir şairle evlendirebilecek kadar açık fikirli bir adamdır, ama geçmişi gölgeli bir kadınla evlenmek gibi bir niyeti yoktur. Hayat hakkında öğreneceği birkaç ders olmasına rağmen, sonuçta olmaması gerekenler olmaz.

Nevab Sahib ile Necma arasındaki son bulmayan ilişki, cinsellikten yoksunmuş gibi sunulur. Necma, "Kardeşim, Kuran'a el basarım ki aramızdaki saf bir sevgi," diyerek Enver'i temin eder. Filmde yer alan, "Bir çocuk için cennet, annesinin ayakları altındadır", "Annebabanın onuru söz konusu olduğunda aşk değersiz kalır," ya da, "Biliyorum, görev aşktan daha ağır bir yüktür," gibi geleneksel sözlerle aile değerleri onaylanır.

Film, hiçbir şekilde yerleşik ataerkil değerleri sorgulamaz, bunun yerine onları destekler. Nevar Sahib, Necma'yla evlenemez, çünkü namuslu ailesi yüzyıllardır kire bulaşmamıştır. "İnsanların yüzüne bakınca utanç duygusu ve geçmişin izlerini gördükleri birini nasıl gelin olarak alabilirim ki?" diye retorik bir soru sorar Nevar Sahib. Necma yalnızca af dileyip hiçbir zaman böyle hayalleri olmadığını söyleyebilir ancak. "Aşk için gelinlik giymek şart değildir, efendim," der. Necma, Nevar Sahib'e her açıdan güvense de, ailesinin menfaati söz konusu olduğunda Nevar'ın Necma'nın art niyetleri olabileceğinden kuşkulanması çok vakit almaz. Necma'nın tek yapabildiği, işlemediği günahları affetmesi için yalvarmak olur.

Filmdeki herkes iyidir; herkes bir şeyleri feda eder; herkes namus uğruna ölmek ister. Kimse kimseye karşı herhangi bir sebepten dolayı kin beslemez.

Muslim socials türü, televizyonun yaygınlaşması, toplumsal yapıdaki değişiklikler ve -endüstriyi temsil eden bazılarına göre- Hindu milliyetçiliğinin yükselişi sonucu yavaş yavaş yok olmuştur.

Ocak 1979'da Beheşt-i Zehra* mezarlığında yaptığı meşhur konuşmada Ayetullah Humeyni, Devrim'in sinemaya değil, müstehcenliğe karşı olduğunu belirtmişti. Devrim öncesi sinema Batı sömürgeciliğine hizmet etmiş ve gençliği köklerine yabancılaştırmıştı. Yozlaşmanın önüne geçmek için bunun yerilmesi gerekiyordu. Bunu izleyen coşku sırasında fanatik kundakçılar 180'i aşkın sinema salonunu yaktılar. Devrim alayları birçok yönetmen ve oyuncuyu tutuklayıp, sahip olduğu mallara el koydu ve filmlerinin gösterilmesini engelledi. Sinema dünyasından birçok kişi toplumun düzenini bozmakla suçlandılar ve ceza gördüler. Diğerleriyse başka ülkelere sürgüne gittiler. Daha önce gösterime giren 2,200 civarında yerli ve yabancı film tekrar incelemeye alındı ve sadece 200 kadarına yeniden gösterim izni verildi. Film çekimi tamamen durdu.

Devrimin hemen sonrası, bugün Birinci Cumhuriyet olarak adlandırılan süreç, İslami Devlet'in yaratılmasıyla başladı. Ayetullah Humeyni ve onun radikal takipçileri, reformist ve modernist grupları kontrol altına alıp fıkha dayalı bir İslam anlayışı oluşturdular. Kültür ve sanatı denetlemek amacıyla Kültürel Devrim Komitesi kuruldu; Kültür ve Sanat Bakanlığı, sanatı ve kültürel faaliyetleri İslamileştirmek amacıyla Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na dönüştürüldü.

Devrimden önce, sinema, din adamlarınca 'haram' olan sanat tarzlarından biri sayılmıştı. Dindar Müslümanlar, sinemaya gitmeyi günah işlemekle eşdeğer görüyorlardı. Ziba Mir-Hüseyni'ye göre, bu tür bir anlayışın ardında yatan gerçek sebep,

> ... kadınlar ve aşkın, sinematik temsili İran kültürünü uzun zamandır meşgul eden ince iki yönlülüğü alt üst etmesidir. Fars şiirlerinde aşk her zaman ana tema olmuştur, ancak yazarın ulvi bir aşktan mı, yoksa dünyevi bir aşktan mı bahsettiği ya da (Farsça dilbilgisinde cinsiyet olmadığı düşünülerek) 'sevgili'nin kadın mı, yoksa erkek mi olduğu çok nadir anlaşılır. Hem Fars dili hem de şiirsel form, yazarların bu belirsizliği sürdürmelerine, hatta bu belirsizliklerle oynamalarına imkân tanımıştır. Hafız gibi klasik şairlerin şiirlerinde mükemmeliyet kazanmış olan belirsizlik sanatı (*iham*) nesiller boyu İranlılara ulaşmıştır... Ancak bu belirsizlikler, dilin ve formun kadını ve aşkı anlatırken çok daha fazla şeffaf ve

*) İran'daki en büyük mezarlığın adı. İran-Irak Savaşı'nda hayatını kaybeden çoğu asker de, Tahran'ın güneyinde yer alan bu mezarlığa gömülmüştür. (ç.n.)

dolaysız olmasını gerektiren sahne sanatlarına ya da görsel sanatlara taşınamazdı. Bu sorun için uyarlanan geleneksel çözümler arasında, 'taziye' adı verilen dini oyunlarda olduğu gibi kadın rollerinin de erkekler tarafından canlandırılarak kadının tamamen aradan çıkarılması ya da klasik şiirde 'sevgili'nin nasıl anlatılacağını gösteren ilk Kacar dönemleri resimlerindeki 'cinsiyetsiz' tasvirlerde olduğu gibi kadının idealize edilmesi ya da gerçek dışı şekillerde sunulması sayılabilir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, fotoğrafın icadıyla birlikte kadının sunumu daha gerçekçi bir hale gelmiştir. Rıza Şah dönemindeki 'modernleşme' hareketi ve bu hareket çerçevesinde sinemanın İran'da kamusal bir eğlence olarak devreye girmesi bu eğilimi desteklemiştir. İranlı kadınların toplum içindeki rolleri ve statüleri değişmekle kalmamış, aynı zamanda kadın ve aşk hikâyeleri, başlangıcından itibaren sinema endüstrisinin ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir.[19]

İslam otoriteleri, sinemanın yeni bir düzen getirmek ve yeniden eğitim vermekte kullanılabileceğinin farkındaydılar. Ancak fıkhın, görüntüyle konuları 'helal' ve 'haram' diye etiketlemek dışında sinemayla ilgili olarak izlediği belli bir yol yoktu. Birinci Cumhuriyet, dini görüşleri yayma amacıyla İslami sinemanın yaratılmasını teşvik etti. Film yapımcılığını hükümetin sıkı kontrolü altına alan yeni bir alay çok kısıtlayıcı sansür yasası tasarlandı.

En çok geleneksel değerlere önem veriliyordu ve bu değerler diyalogların arasında didaktik sloganlar aracılığıyla seyirciye iletilmekteydi. *The Scarecrow* (Korkuluk, 1984) (ki bu film birinci Fecr Sinema Festivali'nde ödül kazanmış ve uzun bir süre popülerliğini yitirmemiştir) üvey annelerin her zaman kötü olmadığı mesajını veriyordu; *Seeking Refuge* (Sığınak Aramak) selamete giden yolun nefse hâkim olmaktan geçtiğini savunuyordu; *Nightbreaker* ise bağımlılığın getireceği kötülüklere karşı bir uyarı niteliğindeydi. Bu temalar her filmde yenileniyordu. Egemen görüş, yepyeni bir hayata başlamak için zamanın asla geç olmadığıydı. Kanunlara göre filmler mutlu sonla bitmeliydi. Bugün bile birçok film, anlatıya uygun düşse de düşmese de mutlu sonla bitirilmektedir (bkz. 5. Bölüm, *Taraneh*).

19) Ziba Mir-Hosseini, "Iranian Cinema: Art, Society and the State", *Middle East Report*, 219 (Yaz 2001).

Sansürün esas ilgi odağı, kadın karakterlerin nasıl sunulduğuydu. Din adamlarının Kuran yorumlarında, kadın önemli ve özgür roller oynayamayan, erkeğe muhtaç bir hiçti. Kadını bir hikâye ya da oyunda göstermek, erkeklerin heyecanlanıp yoldan çıkmasına sebebiyet verecekti. Kadınların ortalıkta şarkı söylemesi ve dans etmesi söz konusu olamazdı. En iyisi onların *sangin o somet* -yani, vakur ve suskun- kalmalarıydı. Eğer ille de görünmeleri gerekiyorsa, varoluşlarının sebebi itaatkâr bir eş ve cefakâr bir anne olan alçakgönüllü ve namuslu yaratıklar olarak gösterilmeliydiler. Kanunlar iki cinsiyet arasında fiziksel bir yakınlaşma olmasını engellediğinden, aşkın beyazperdedeki anlatımı yönetmenleri en çok zorlayan konuydu. Oğlunu savaşa gönderen bir anne dahi vedalaşırken çocuğuna dokunamıyordu. Özel bir yakınlaşma duygusunu gözlerle hissettirmeye çalışan filmler dini sansüre uğradı ve sadece bir tek bakışın, 'bacı' bakışının, ama o da uzun bir sekans olmaması şartıyla gösterilmesinin 'helal' olduğu açıklandı.

Sansürün sıkı kuralları yönetmenleri büyük bir kargaşaya itmişti. Sinemada evrensel standartları koruyarak seyircilerinin beklentilerine karşılık vermek, ama bir yandan da otosansür uygulamak zorunda kalmak, onları en çok zorlayan meseleydi. Bu durumun yol açtığı sonuçlardan biri, kadın karakterlerin tümden ortadan kalkışıydı. Örneğin, Daryuş Farhang'ın *Telesm* (Büyü, 1984) filmi, şatosundaki aynalı koridorda kaybolan bir prenses hakkındadır. Bu şekilde kadın kahraman ekranda görünmek zorunda kalmamıştır. 1990'lı yıllarda, İran'ın saygıdeğer kadın yönetmenlerinden Rahşan Beni-İtimad, kısmen mektuplarla sürdürülen bir aşk ilişkisini konu ettiği *Banoo-e Ordibehesht* (Mayıs Kadını) filmiyle bu eğilimi tersine çevirip erkek karakteri beyazperdeden silip atmıştır (bkz. 4. Bölüm).

Beyazperdede kadın ya da aşk olmayınca, duygular çocuk karakterlerle iletilmeye başlandı ve sinemayı, kahramanı çocuk olan hikâyeler doldurdu. Bugün kendini ispatlamış yönetmenlerden bazıları da (Abbas Kiyarüstemi, Mecid Mecidi, Cafer Penahi, Abdülfazıl Celili) kariyerlerine kahramanı çocuk olan filmler çekerek başlamışlardır.

Birinci Cumhuriyet'in sonuna doğru, sayıları artan sanatçı ve aydınlar kısıtlamalara karşı bir direniş başlattılar. Fıkha dayalı İslam, sanatın toplumun bütününü yansıtmasını neredeyse imkânsızlaştırıyordu. 1983 yılında kurulan Farabi Sinema Vakfı, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı sinema bölümünün idari bir şubesiy-

di ve 'Denetim, Rehberlik, Destek' şiarıyla çalışıyordu. Zaman içinde bu insanların yaratıcı katkıları ve fıkha dayalı ideolojinin yavaş yavaş gevşemesi sonucunda, uluslararası bir seyirci kitlesinin ilgisini çeken kaliteli filmler çekilmeye başlandı.

Muhammed Hatemi, Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na geldiğinde sinemanın cami olmadığı şeklinde bir açıklama yaparak, film endüstrisinde büyük bir umut ışığı doğmasını sağlamış, ancak yapılan baskılar sonucunda 1992 yılında istifa etmek zorunda kalmıştı. Hatemi, 1997 yılında sinema çevrelerinden büyük destek alarak cumhurbaşkanı seçilmiş, sonra ikinci bir dönem de seçilerek görevde kalmaya hak kazanmıştır. Uzun yıllardır onay bekleyen projelere -Tehmine Milani'nin *Do Zan* (İki Kadın) filmi gibi- Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde yeşil ışık yakılmıştır.

Müslümanlıkta 'kamusal' ve 'şahsi' kavramları çok kesindir. Kadınların umuma açık yerlerde uygulamak zorunda oldukları İslami giyim biçimi hicab, Devrim sonrasında sinemaya da uygulanmış ve yıllar sonra yasaların gevşemesine rağmen halen gücünü yitirmemiştir. Kültür Bakanlığı'nca 1996 yazında basılan küçük kırmızı kitap, hicab konusunda taviz vermemekte kararlıdır. 1998'de Kültür ve İslami Rehberlik Bakanı olarak görevine yeni atanan Dr. Ataullah Mohacerani, İran filmlerinin gösterim izni alması için gereken şartları tekrar etmiştir: "Hicab, toplumumuz ve sinema endüstrisinde kabul görmüş bir normdur. Yani, hiçbir 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 birbirlerine dokunması yasaklanmıştır. Alınan karar budur ve bunu görmezden gelemeyiz."[20]

Çok yönlü yönetmenler, gerçeğe yakın filmler çekebilmek amacıyla geniş hayal güçlerini kullanmaya başladılar. Mahmelbaf, *Gabbeh* (1996) filminde, doğum yapan bir kadını göstererek bir yasağı ihlal etmektense etek giyip rolü kendi oynamıştı. Aynı çekincelerle, *Nowbat-e Asheki* (Aşk Zamanı) filmini Türkiye'de çekti. Kendisiyle bir görüşmemizde, yetkililerin ona İran'da aşk olmadığını söylediklerini anlatmıştı Mahmelbaf. *Sokut* (Sessizlik) Tacikistan'da çekilmişti, çünkü İran'da genç bir kızı dans ederken göstermesine imkân

20) "Iranian Cinema Today, Trust, Not Suspicion", *Film International*, V/3-4 (1998), s. 67.



Muhsin Mahmelbaf, *Sessizlik*'i Tacikistan'da çekti, 1998.

yoktu. Mecid Mecidi ve Abdülfazıl Celili gibi bazı tanınmış yönetmenler, hicab kuralının çok sıkı olmadığı kırsal sahneler çekmeye devam ettiler.

Abbas Kiyarüstemi, *Ten*'e (2002) dek filmlerinde erkekleri ve çocukları kullanmıştır. *Ten*'in kahramanı, Tahran'ın inanılmaz trafiğinde dört çekerli araç kullanan modern bir kadındır. Birçok kadının evine hapsedilmesi gibi o da aracının sınırları içine hapsolmuştur. Tek başına erkek dünyasını temsil eden küçük oğlu hariç, yalnızca kadınları taşır. Dışarısı erkeklere aittir. Arabanın içinde erkeklerin olmadığı bir dünya vardır, ama yine de erkekler sohbetin ana konusudur. Kadınlar arabadan erkeklere yıldönümü pastası satın almak, türbesine gidip adak adamak ya da fuhuşa davet etmek için çıkarlar. Çocuk annesini, babasından boşanıp bağımsız bir hayat sürdürdüğü için ayıplar. Kadının meslek sahibi ve bağımsız oluşuna rağmen ondan evinde oturup mutfakta yemek pişirmesi, eril toplumların uygun gördüğü ideal aile biçimini koruması beklenir. Artık sevmediği kocasından boşanması içinse, dolambaçlı yollara başvurarak kocasını uyuşturucu bağımlısı ya da karısını döven bir adam olarak suçlaması gerekir. Zira geçimsizlik ya da sevgisizlik geçerli sebepler değildir. Oldukça belirgin benzetmelerden öte, bu filme İslamcı toplum ve sinemanın alegorisi gözüyle bakılabilir. İkisi de kadınların sürekli değişim içinde olan bir dünyada attıkları adımları hiçe sayıp, onları din ideolojisi veya onun gerici yorumlarının yarattığı kimliklere itmeye çalışmaktadır.

4
KADINLARIN FİLMLERİ, KADINLAR HAKKINDAKİ FİLMLER

İranlı bir militan feminist yönetmen olan Tehmine Milani, kendini beyazperde aracılığıyla kadınların meselelerini aktarmaya adamıştır. Milani, 1999 yılının Aralık ayında Tahran Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada, öğrencileri acilen bir kadın sinemasına ihtiyaç olduğu konusunda uyarmıştı. Bu konuşmayla, kastettiğinin sadece sinema endüstrisinde yönetmen, yazar, kameraman veya oyuncu olarak daha fazla kadına iş verilmesi olmadığının altını çiziyordu. Asıl önemli olan yönetmenin cinsiyeti değil, kadınların bakış açıları ve deneyimlerini yansıtan filmlerin çekilebilmesiydi. Milani, güncel filmlerin çağdaş toplumda İranlı kadınların neler düşündüğünü anlamayı ya da göstermeyi amaçladığı kanısında değildi.

Rahşan Beni-İtimad.



Bu duygularını İran'ın önde gelen yönetmenlerinden Rahşan Beni-İtimad da paylaşıyordu. Beni-İtimad, bir görüşme sırasında Devrim'den önce kadınların sinemada ya fahişe ya da erkeklerin 'baş belası' olarak gösterildiğini söylemişti. Devrim sonrasındaysa yönetmenler başka bir tuzağa düştüler. Toplumun beklentilerini karşılamak amacıyla iyi anne gibi model karakterler oluşturularak bir mit yaratıldı. Yönetmenler kadınları iyi ve kötü tarafları olan birer insan olarak sunmak yerine, gerçek kadına çok uzak ikonlar şekillendirmişlerdi. Beni-İtimad'ın kendisi de *Banoo-e Ordibehesht* (Mayıs Kadını) filminden önce, görmek istediği ama gerçek olmayan karakterler yarattığını itiraf ediyordu.

Beni-İtimad, seslerini duyurmak için kamera arkasına geçmeye karar veren cesur kadınlardan biridir. Sinema endüstrisinde profesyonel olmadan çalışan diğer birçok kadın gibi, devrimden sonra işinden atılmıştı. Yaratıcılığı ve kararlılığıyla bu yeni durumu kullanarak yönetmen olmaya karar verdi ve toplum sorunlarına adanmış belgeseller yapmaya başladı. Daha sonraları araştırma malzemelerini, ülkesindeki kadınların portresini gerçekçi bir şekilde yansıtan kurgusal kahramanlar yaratmakta kullandı.

Çok az sayıda kadının yönetmen olarak çalıştığı devrim öncesi dönemin aksine, bugün birçok kadın sinema endüstrisinde faal olarak çalışmakta ve filmleri uluslararası alanda tanınmaktadır. Genç yönetmen Semira Mahmelbaf'ın başarıları buna iyi bir örnektir. Ancak bu yönetmenlerin arasında yalnızca ikisi, farklı birer mizaca ve yaklaşıma sahip olan Rahşan Beni-İtimad ile Tehmine Milani, filmlerinde sürekli kadın meselelerini irdelerler.

Rahşan Beni-Itimad'm
Iran'daki bir aşk üçgeni
hikâyesi olan *Nergis* filmi, 1992



Beni-Itimad, yoksulluk, suç, fahişelik, çokeşlilik, boşanma, bastırılmış duygular, evlilik dışı ilişki ve toplumsal yapıdaki diğer benzer gerçekler gibi tabu olan konulara odaklanarak ülkesinin sinematografik sınırlarını zorlar. Filmlerindeki kadınlar, ister fabrika işçisi ister hırsız ya da yönetmen olsun, kişisel kimliğini ve toplumdaki yerini sorgulayan bireylerdir. Filmleri, geleneksel İslam toplumundan modernliğe geçilen bir süreçte cinsiyetler arası ilişkileri, kendi kültürel ve siyasal perspektiflerinden ele alır; yüzyıllardır kadınların hayatlarını yöneten erkek-merkezci geleneklerle görenekleri sorgular.

Beni-Itimad ilk üç filmi *Karezhj Az Mahdudeh* (Sınır Dışı, 1998), *Zard-e Ghanari* (Sarı Kanarya, 1989) ve *Pool-e Khareji*'yle (Döviz, 1990) toplumsal hiciv konusunda keskin bir bakış ve yoksul kesimlerle dayanışma duygusu sergiler. Eleştirmenler onda sinemaya mesleğine atılmaya hevesli genç bir sanatçı keşfetmişler, ancak ayırt edici hiçbir özellik görmemişlerdi. Başkalarının kaleme aldığı senaryolar, onun kadın bakış açısını geliştirmesine fırsat vermiyordu.

Belgesel yaparken birkaç yıl boyunca sürdürdüğü araştırmalardan yola çıkarak çektiği *Nergis* (1992) filmiyle, yetişkin ilişkilerine ve kadınların karşılaştığı sorunlara yönelmeye başladı. *Nergis*, bir aile albümündeki eski fotoğraflar ve üzerindeki cam bölmede bir gelinle damadın döndüğü bir müzik kutusunun görüntüsüyle başlar. Sonra bu sahne aniden kesilir ve bir kadınla erkeğin polisten kaçtıkları bir sahneye geçilir. Adil ile Afak, kaderin bir araya

getirdiği iki adi suçludur; müzik kutusunun üzerindeki yeni evliler gibi klasik bir çift değildir. Yaşı daha büyük olan Afak, Adil'i yıllardır korumakta ve sevmektedir. Ama Adil artık, temiz ve masum bir karısının olacağı 'namuslu' bir hayat istemektedir. Adil'i kaybetmekten korkan Afak, kendisini hiçbir zaman terk etmemesi şartıyla, anasıymış gibi ona gidip, yoksul bir ailenin kızı Nergis'i istemeyi kabul eder. Evlenmelerinin ardından Nergis, Adil'in bir hırsız olduğunu, Afak'ın da onun annesi olmadığını anlar. Onu daha çok şaşırtansa Adil'in suçlu geçmişidir. Yine de iyi bir eş olarak kendini, kocasının doğru yolu bulmasına adar.

Filmdeki iki kadın birbirinin tamamen zıddıdır, ama ikisi de ilişki üçgeninde duygusal bir yorumla tasvir edilmiştir. Nergis gençtir, Afak ise olgun bir kadın. Nergis, yoksul ailesine bakabilmek için okulunu bırakarak kendini feda eden genç kız, şimdi de kocasını değiştirmeye uğraşan iyi kadındır. Çoğu zaman omuzlarında gök mavisi bir şalla görünür. Afak ise erkek gibi küfreden ve sigara içen kötü kadın, tövbe etmeye niyeti olmayan bir hırsızdır. Artık evli bir erkek olan Adil'e gelip onu terk etmemek üzere verdiği sözü hatırlattığı sırada, ahlâksız yapısını simgeleyen kırmızı giysiler içindedir.

Hırsız Afak, belki de, kadınların sadece din tarafından belirlenen cefakâr anne, eş ya da evlat gibi rollerde görünmesinin teşvik edildiği devrim sonrası İran sinemasındaki ilk kötü kadın karakterdir. Dahası, seyirciye mütemadiyen bu sert görüntünün altında duygulu gerçek bir kadın olduğu hatırlatılır. Afak, Nergis'i Adil'e istemeye gittiğinde, kamera iki gencin birbirine her bakışında Afak'ın tepkisini gösterir. Adil'in yoksulluğundan dolayı Nergis'in ailesinden utanmaması için yeni evlilere kendi yatağını verir, ama düğün gecesi, Adil'le geçirdiği güzel günleri hatırlar ve gözleri dolar. Gelinle damadın ayakkabılarını kapının önünde gördüğünde terk edilmenin acısını hisseder.

Afak, yalnızca dokuz yaşındayken elli yaşındaki bir adamla evlendirilerek çocukluğu çalınmış bir kadındır. Kocası bebeğini ondan uzaklaştırmış ve adına leke düşürmüştür. Afak sokaklarda bir başına hayatını devam ettirmiş, ama artık sahip olduğu her şeyi verdiği adamın sevgisini de kaybetmiştir; dinin dayattığı ideal kadını temsil eden Nergis'e kıyasla çok daha etkileyici bir karakterdir. Yine de, evliliğin kutsallığını korumak ve toplumdaki itibarını iade etmek amacıyla, günah işleyen kadın bunun bedelini sonun-





Rahşan Beni-ltimad, her açıdan yasak aşkı anlattığı filmi *Mavi Yaşmaklı*, 1995.

da hayatıyla ödemelidir. Toplum kuralları ve dinin (ve zalim sansürün) gerektirdiği budur.

Rusariye Abi (Mavi Yaşmaklı, 1995), toplumsal kısıtlamalar içinde yasak aşkın olabilirliğini araştırır. Orta yaşlı ve iyi mizaçlı zengin dul olan Resul, kendine ait domates fabrikasında çalışan çok fakir bir genç kıza, Nobar'a âşık olur. Bir şey istendi mi mutlaka bir yolu bulunur! Özellikle de kahramanın iradesi 'kendi yerini' bilmeyi reddeden Nobar kadar güçlüyse.

Gelenekleri ve dini uygulamaları hiçe sayan bir ilişkiyi olumlu bir açıdan gösteren bu film, 1990'ların İran sineması açısından çok cesur bir çalışmadır. Üstelik Beni-ltimad, imkânları kısıtlı kadınlarla üst sınıfa mensup kadınları yan yana koyduğunda, uyuşturucu bağımlısı annesine, polisle sık sık başı derde giren erkek kardeşine ve küçük kız kardeşine bakan genç fabrika işçisi Resul'un mirastan olma korkusuyla yeni bir hayata başlamasını istemeyen kızlarından çok daha iyi görünür. Ancak filmde anlatının geri kalanıyla uyuşmayan bazı noktalar, yönetmenin kendi kendine otosansür uyguladığını düşündürür. Örneğin, Resul ve Nobar'ın ilişkisi aseksüel bir şekilde sunulmaktadır. Filmdeki diğer çiftten erkek, çalıştığı fabrikadaki hormonların zararlı etkilerinden dolayı yüzünde kıllar çıkan karısını, patronunun evlenmesini istediği güzel kıza tercih eder. Filmin sonu, tıpkı *Nergis*'te olduğu gibi, muhtemelen aynı sebeplerden dolayı ahlâki bir anlam taşır. Filmin son sahnesinde bir nakliye treni kareyi böler ve sevgilileri ayırır.

Rahşan Beni-İtimad,
Mayıs Kadını, 1998.



Özellikle İranlı yönetmenlerin karşı karşıya kaldıkları kısıtlamalardan haberdar olmayan seyircilerin kafalarında soru işaretleri bırakan bu tür ayrıntılara rağmen, Beni-İtimad'ın filmleri, çocukluklarını yaşamaksızın yetişkinliğe gereğinden hızlı adım atan, gençliği tatmadan çabucak yaşlanan ve kadınlığı bilmeden ölen genç kızların hayatlarına dair gerçek kaygılarını yansıtmaktadır. Hem *Nergis* hem de *Mavi Yaşmaklı*, Beni-İtimad'ın Tahran varoşlarında belgesel çekerken karşılaştığı gerçek kişilerden yola çıkılarak yapılmıştır. Aslında bu karakterler sanki onun aklından hiç çıkmıyor gibidir. *Mayıs Kadını* filminde tıpkı kendisi gibi bir belgeselci, yeni projesi üstüne çalışırken Nobar'ın kız kardeşiyle tanışır ve ona Nobar hakkında sorular sorar. Resul'un kızları onları ayırana dek altı ay beraber yaşadıklarını öğrenir. Nobar artık başka bir fabrikada çalışmaktadır. Çocuklarının velayetini alan Nergis ise hâlâ kocasını hapisten çıkarmak için dilekçeler imzalamakta ve omuzlarına aynı mavi gök mavisi şalı sarmaktadır.

Mayıs Kadını, değerlerin sürekli değişmekte olduğu bir toplumda annelik ile kadınlık arasında gidip gelen kocasından ayrılmış kırk iki yaşında bir kadının sorunlarını konu alır. Filmin kahramanı Fürüğ Kiya, mükemmel İranlı annenin nasıl olması gerektiği üzerine bir televizyon belgeseli çekmekle görevlendirilmiştir. Filmin ruhunu belirleyen, kadın kahramanın adıdır. Fürüğ, akla, İran'ın Sylvia Plath'ı olarak tanımlayabileceğimiz öncü yönetmen ve yetenekli şair, İranlı aydın kadının sesi Fürüğ Ferruhzad'ı getirir. Soyadı Kiya ise, filmleri bir belgesel niteliği taşıyan Abbas Kiyarüstemi'ye duyduğu saygının göstergesidir.

Fürüğ, sevgilisinin kendisinden beklentileri ile oğlunun tahakküm edici davranışları arasında kalan, iyi eğitim görmüş, şehirli bir orta sınıf kadınıdır. İçindeki dişi, yetişkin bir ilişkiye özlem duyarken, bu duyguları görünüşte modern oğlunca iyi karşılanmaz. Oğlu Mani, artık ailenin direği olmuş ve yaşı ya da statüsü ne olursa olsun kadını korumakla sorumlu geleneksel erkek rolünü üstlenmiştir.

Filmde Fürüğ'un ve Mani'nin günlük hayatlarını izleriz. Anne bir yandan telsiz telefonla işiyle ilgili görüşmeler yaparken evi temizler veya yemek pişirir. Oğluysa tipik bir ergendir, ama belki Batı'nın İran'a bakış açısından pek tipik sayılmayabilir. Bu modern çocuk kot pantolon giyer, akranlarıyla takılır ve Batı'daki herhangi bir gencin odasından pek de farklı dekore edilmemiş olan odasında yüksek sesle rock müzik dinler. Hatta Batı usulü bir partiye bile gider. Ancak kuralları çiğnemesi tutuklanmasına yol açar ve bu erkeksiz aileye yukarıdan bakan hâkim, evde disiplin yetersizliğinden anneyi ve onun kocasından boşanmış olmasını sorumlu tutar.

Mayıs Kadını, yetenekli modern bir kadının hayatının portresidir. Bu konu İran sinemasında daha önce bu denli gerçekçi bir üslûpla hiç ele alınmamıştır. Fürüğ'un iki arada kalmış durumu, ne oğluyla ne de sevgilisiyle dengeli bir ilişki kurmasını engeller. Filmde bir arkadaşına, orta yaşta bir kadının ve bir annenin aşktan kolayca bahsedemediğini anlatır. Sevdiği adamla beraber yaşamak istediğini açıklaması, bir anne olarak saygıdeğerliğini yitirmesi sonucunu doğuracaktır. Geleneksellikten modernliğe geçiş döneminde, Fürüğ ile benzer toplumsal yapıdan gelip benzer statüye sahip olan kadınlar, bu yükü daha çok hissetmektedirler.

Filmde Beni-İtimad, Devrim sonrası İran sinemasında cinsel meselelere uygulanan kısıtlamaların yarattığı karışıklığı, erkek sevgiliyi hiç göstermeyerek başarılı bir şekilde giderir. Daha doğal bir ilişki olarak göstermek amacıyla sevgiliyi, telesekreterdeki bir ses olarak veya şairane mektuplarla sunar. Filmin en övgü değer yanları, şiirsel imalar ve kadın kahramanın iç monologlarının mahrem niteliğidir.

Kadının yüzünün sadece yarısını görebildiğimiz, öbür yarısının dışarıda kaldığı açılış sekansları anlamlıdır. Daha sonra, seyircinin dikkatini Fürüğ'un yatak odasında yatağın üzerinde asılı bir fotoğraf çeker. Fotoğrafta görünen yüzün bir yanı gölgede kalmıştır. Bu



Muhsin Mahmelbaf, *Masumiyet Anı*, 1996.

yarım görüntü onun kadınlık duygularını bastırarak dış dünyaya ve topluma gösterdiği mükemmel iş kadını ve mükemmel anne yüzü müdür? Yoksa oğlu ve onunla birlikte toplumun görüp kabullenmek istediği taraf mıdır? Kendisiyle yaptığımız görüşmede Beni-İtimad, bana görünmeyen tarafın bir kişiye duyulan aşkla sınırlı olmadığını, bu tarafın Fürüğ'un konuşamadığı her şeyi kapsadığını söylemişti.

Karanlıkta yüzünün yalnızca 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 simgeleyebilir.

Eğer filmin zayıf bir yönü varsa, o da genelinde verdiği mesajdır, ama bunun da yine yönetmenlerin uymak zorunda bırakıldıkları sınırlamalar ya da otosansürden kaynaklandığı söylenebilir. İlk olarak, filmden kadınların nerede olurlarsa olsunlar dertlerinin hep aynı olduğu gibi bir sonuç çıkar. İran'daki baskıcı İslami rejim göz önünde bulundurulduğunda, bu durum tartışmalıdır. İkincisi, film, kadınların başına gelen her kötülüğün erkeklerden kaynaklandığını göstermektedir. Erkekler karılarını dövüp sokağa atarlar,

evi terk edip çocukların bütün sorumluluğunu annelerin omzuna yüklerler, mükemmel anne olmadıkları için anneleri suçlarlar. Fürüğ'un çektiği belgesellerden birinde, eski İran cumhurbaşkanlarından Haşimi Rafsancani'nin kızı şöyle bir açıklama yaparken görülür: "Ülkemizdeki sorun adalet sisteminden kaynaklanıyor... Hâkimlerin hepsi erkek, kadınların sorunlarını anlamıyorlar." Sorunların köklerini ataerkil düzenin kendisinde aramak yerine erkekleri suçlamak, durumu biraz basite indirgemek anlamına gelmektedir. Üçüncü olaraksa, kadın/sanatçı birbiriyle çelişen öğeleri uzlaştıran ve toplumdaki zıt güçleri dengeleyici rolde tasvir edilmiştir. Oğlu Hizbullah militanlarıyla (Allah'ın Partisi mensupları) kavga ettiğinde, kadın/sanatçı anne hoşgörü ve uzlaşmayı telkin ederek, iki zıt gücün, modernizmin ve köktendinciliğin arasını bulur. Bir başka tanınmış İranlı yönetmen Muhsin Mahmelbaf'ın *Masumiyet Anı* filminde olduğu gibi, silah yerine çiçek sunmak da iyi bir çözümdür, ancak İran'daki durum gerçekçi bir gözle ele alındığında bu imge biraz romantik kalmıştır.

Beni-İtimad'ın, kadının geleneksel ve dini sebeplerle ona karşı önyargı besleyen bir toplum içinde bulunduğu durumu anlatmak amacıyla seçtiği imalı ve temkinli yaklaşıma karşılık, Tehmine Milani'nin duruşu cesurca ve kışkırtıcıdır. Beni-İtimad'dan sonraki nesilden gelen Milani, İran'ın sesini en çok yükselten kadın yönetmenidir, ama yönetmenliğe ilk adım attığında sinema endüstrisinde karşılaştığı tepkinin burukluğunu hâlâ hissetmektedir. Erkek meslektaşları ona açıkça eve gitmesini, kocasına ve çocuğuna bakmayı bilip daha sonra gelmesini söylemişlerdi. O ise bedeli ne olursa olsun düşündüklerini söylemeye kararlıydı ve yetkililerden hiçbir maddi destek almadan ilk filmi *Boşanma Çocukları*'nı çekti.

Milani, farklı sebeplerden ötürü yazdığı senaryolar için onay almakta zorluk yaşadı. Karşısına çıkarılan gerekçeler, yarattığı rollerin gençler için iyi bir model olmadığından, kadın karakterlere komik roller vermesine kadar çeşit çeşitti. Çocuklar için çevre sorunlarını ele alan *Kakado* (1993), sekiz yaşında bir kızı başörtüsüz gösterdiği için belaya uğradı. Milani, kızın hicab kurallarına uymak için henüz küçük olduğunu öne sürdü (kızlar dokuz yaşına gelince yetişkin sayılmaktadır). Dünyanın Kuran'a göre güzel bir yer olması gerekirken çirkin tasvir edilmiş olduğuna dair itirazlar edildi. Sonraki yıl-



İranlı feminist yönetmen Tehmine Milani.

larda Milani'nin İslami Rehberlik Bakanhğı'nın onayına sunduğu bütün senaryolar reddedildi.

Milani'nin otoriteyle karşı karşıya gelişinin ardından, 'Sinemada Kullanılması Gereken Kurallar ve Yöntemler' başlığı altında bir kitapçık bastırılarak yönetmenlere dağıtıldı. Milani'nin buna tepkisi, bu kitapçığı ancak her şeyi siyah-beyaz görenlerin hazırlamış olabileceği şeklindeydi.

> 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 rolleri de tanımlanmıştır: sadık eş, fedakâr bakıcı ve şefkatli anne .. bunları (bu modeli) yalnızca kadınlar için tasarlıyorlar. Görünüşe göre kadınlar, devamlı olarak ne yapıp ne yapmamaları gerektiği kendilerine bildirilmesi gereken tehlikeli yaratıklar; böylece toplum güven altına alınmış oluyor.[21]

Tehmine Milani, *Do Zan* (İki Kadın, 1998) filminin senaryosuna onay alabilmek için sekiz yıl beklemek zorunda kaldı. Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde çekilen film, televizyonda

21) "As Restless as her Characters: An Interview with Tahmineh Milani", *Film International*, V/2 (1997), s. 48/53.



Tehmine Milani, *İki Kadın*, 1998.

herhangi bir şekilde reklamı yapılmasının yasak oluşuna rağmen 3 milyondan fazla seyirci çekmeyi başardı.

İki Kadın, okul yıllarından arkadaş olan iki kadının hikâyesini anlatır. Ferişteh orta halli bir aileden gelen zeki ve güzel bir kadındır, Roya ise ona göre daha iyi şartlarda yaşamıştır. (Adlarının anlamları da Farsça'da, sırasıyla 'melek' ve 'rüya'dır.) Ferişteh'in Tahran'daki öğrencilik hayatı, peşini bırakmayan, elinde bıçak cebinde asit şişesiyle dolaşan bir deli yüzünden kâbusa döner. İslami Devrim'in ardından üniversitelerin üç yıl süresince kapatıldığı dönemde Roya, kendisinin eş olarak seçtiği bir adamla evlenir ve başarılı bir iş kadını olur. Ferişteh'se küçük kasabasına döner ve ailesinin uygun gördüğü, yaşça kendisinden büyük bir adamla evlenir. Evliliğin ardından, kocası ilk başta söz verdiği gibi okumaya devam etmesine rıza göstermez, kitap okumasını engeller, telefonu kilitler ve onu annelik içgüdülerine sahip olmamakla suçlar. Kendisi karısından daha az zeki olduğu için zekâsıyla dalga geçer ve Ferişteh'in evin dışında bir çalışma hayatının olması isteğini, bunu şehirdeki 'ne idüğü belirsiz' hayatına geri dönme isteği olarak görerek reddeder. Ferişteh bo-



Tehmine Milani,
Saklı Gerçekler, 2001.

şanmak istediğinde hâkim ona kocasının kendisini dövüp dövmediğini ya da koca olarak görevlerini yerine getirip getirmediğini sorar. Onu 'aşağılıyor' olması yeterli bir gerekçe değildir. Kadınların boşanma hakkı 1983 yılında iade edildiği halde zihinsel eziyet geçerli bir boşanma sebebi sayılmamaktadır.

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. Milani, kendisiyle Montreal, Kalküta ve Tahran'da yaptığımız görüşmelerde, "Ferişteh ve Roya aynı kadındır," şeklinde bir açıklama yapmıştı. "Ben bir kadının potansiyelini ve gerçeğini göstermek istedim." Kurulu sistemin muhafazakâr güçlerinin büyük bir potansiyele sahip bir kadını sistematik olarak parçalaması çok önemlidir. Ferişteh nihayet zincirlerinden kurtulduğunda, "Kendimi özgür, ama kanatları olmayan bir kuş gibi hissediyorum," der.

Ferişteh'in babasıyla, mahkemede hâkimle ve zorba kocasıyla girdiği şiddetli tartışmalar, dramatik yapıyı güçlendirir ve Milani'nin iletmek istediği mesaja araç olur. Yine de bu tür yüzleşmelerin gerçekleşebilirliği biraz şüphe götürmektedir. Çoğu ataerkil toplumda, erkek otoritesi varken kadınların konuşmasına izin verilmez. Milani, Ferişteh'in kısıtlı bir çevrede dahi isyankâr bir karakter olduğunu ileri sürerek tutumunu savunur. Kazanmasa da mücadeleye devam eder Ferişteh. Milani'ya göre İranlı kadınlar güçlüdür. Üniversiteye giriş sınavlarının sonuçları da bunun kanıtıdır. Kazananların yüzde 52'si kadındır. Acı gerçek şudur ki, mezun olduktan sonra kocası, "Senin parana ihtiyacım yok," der ve her şey biter.

Milani'ye göre, filmdekilerin hepsi tipik karakterlerdir. Bu karakterler ülkesinin şu anki atmosferini yansıtmaktadır, ama Ferişteh'in peşini bırakmayan sapık karakter özellikle kötü eğitimi simgelemektedir. Hareketleri onu bu şekilde davranmaya sürükleyen çevreyi sembolize eder. Eziyet eden, aynı zamanda kurbandır. Milani'nin anlattıklarına göre, filmdeki serserinin meselesi, İran toplumunda var olan cinsel baskıdan ziyade, bireysel kimliğe saygı duymayan bir toplumda yaşadığı kimlik sorunudur.

Filmin açık mesajı, ideal kadını belirleyen geleneksel değerlerin, maddi ve manevi gelişimini eğitim almak ya da bir işte çalışmak gibi modern bir hayat tarzını benimseyerek gerçekleştiren bir kadının potansiyel yeteneklerini kullanmasını engellediğidir. Bu filmle belki de İran sinemasında ilk defa otoriteyi elinde bulunduran erkeklerin (koca, baba ya da hâkim) kadınlara yönelik baskısı bu kadar sert biçimde gözler önüne serilmiştir. Milani, karşı cinsiyetten birçok düşman kazanmış olsa da, bana söylediği kadarıyla, filmin etkisi 'uslu kadınları' bile radikalleştirecek kadar güçlü olmuştu.

Fakat, erkek baskısına karşı sürdürdüğü bu aleni mücadele yetkililerin gözünden kaçmamış ve Milani 2001 yazında, bir sonraki filmi *The Hidden Half*'da (Gizli Yarı) İslami değerleri aşağıladığı suçlamasıyla, rejimin emrindeki İran Devrim Mahkemesi'nce tutuklanmıştır. *Gizli Yarı*, siyasal kargaşa döneminde bir isyankârla yaşadığı romantik ilişkiyi hatırlayan evli bir kadını konu almaktadır. Milani, devrime hakaret etmekle ve devrim karşıtı fikirlerini ifade etmek için sanatı kötüye kullanmakla suçlanmıştı. Kültürel sıkı denetim, sıklıkla reformcu gazeteleri hedef alıp gazetecileri hapse atıyor, ancak bu olaya kadar uluslararası ün kazanmış yönetmenleri yurtdışında olumlu bir imaj yarattıkları düşüncesiyle rahat bırakıyordu. Milani bir hafta sonra, Muhammed Hatemi'nin, filme kültür bakanlığının izin verdiği ve bu konuda bir sorun yaşanıyorsa cevap vermesi gerekenlerin hükümet ve bakan olduğu şeklindeki açıklamasının ardından kefaletle serbest bırakıldı.

Tehmine Milani üçlemesini 2003'te, *The Fifth Reaction*'la (Beşinci Tepki) tamamladı. *İki Kadın* kadının toplum içinde maruz kaldığı baskıyı konu alırken, *Gizli Yarı* kadının mağduriyetini anlatıyordu. *Beşinci Tepki*'deyse -Milani'nin bana Tahran'daki Fecr Film Festivali'nde anlattığına göre- kadın öne çıkıyor ve tepkisini gösteriyordu. Filmin kahramanı yine Ferişteh'tir (onu her zaman olduğu gibi

Tehmine Milani'nin
Beşinci Tepki filminin afişi.



yetenekli Niki Karimi canlandırır) ve henüz dul kalan bir öğretmen olarak çocuklarının velayetini almak için çaresizlik içinde kayınpederiyle savaşır. Filmin çok etkileyici olan son sahnesinde, kayınpeder oyunu fiziksel değilse bile manevi anlamda kaybettiğini anlayınca çocukları annelerine teslim eder. Ama yine de bir şartı vardır! (Milani'nin söylediğine göre, erkeklerin hep bir şartı vardır!) Görüntüyü sanki seyircinin hafızasına kazımak istermiş gibi dondurulan son sahnede kayınpeder, parmağını boş bir hapishane hücresinde kıvrılarak oturmuş Ferişteh'e doğrultur.

Daryuş Mehrcuyi, İran'ın en başarılı yönetmenlerinden biridir ve İran'da Yeni Dalga'yı başlatan *Gav* (İnek, 1969) filmiyle 1970'li yıllarda uluslararası alanda tanınmıştır. Mehrcuyi, 1990'larda çektiği ve hepsinde gelenek ile modernite arasında sıkışmış günümüz kadınını anlattığı *Sara* (1993), *Peri* (1995), *Leyla* (1997) ve *Sağ Kal* (2002) gibi filmleriyle 'kadınların yönetmeni' unvanını kazanmıştır. Filmlere adlarını veren kahramanların hepsi de içinde bulundukları ikilemi alışılmadık yollardan aşmaya gayret eden istisnai karakterlerdir.

Daryuş Mehrcuyi, *Sara*, 1993.



İbsen'in *Bebeğin Evi*'nden esinlenilerek İran'ın gerçekliğine uyarlanan *Sara*'nın kahramanı, ailesinin refahı için çaba harcayan iyi bir kadındır. Sara, kocasının haberi olmadan onun ameliyatı için borç para alır ve geri ödemek üzere dört yıl boyunca evde gizlice gelinlik diker. Dar kafalı ve benmerkezci bir karakter olarak gösterilen kocası bunu öğrendiğinde, teşekkür etmek yerine bu duruma sinirlenir, çünkü şimdi namussuz yardımcısına borçludurlar. Sara'ya 'beyinsiz kadın' der. Duygu yüklü bir sahnede, kocası merdivenlerin başında dikilip aşağıda minicik görünen Sara'ya bağırarak, onun *kendisinin* çocuğunu yetiştirmesine izin vermeyeceğini söyler. Aralarındaki çatışma bir çözüme ulaşmadan önce Sara, hayata farklı bir açıdan bakmaya başlamıştır ve bu da geriye dönüşü imkânsız hale getirir. Kocasını terk ederken taksinin arka penceresinden son kez bakışı, korku ve endişe doludur. Filmin sonu belirsiz biter, ama anlarız ki Sara isyanından vazgeçmeye pek niyetli değildir. Artık kendine saygı ve güven kazanmış biri olarak, kocası olsun olmasın, yeni bir başlangıç yapmaya hazırdır.

Çiftin arasında geçen son konuşma çok önemlidir. Daha önce duyduğumuz, karı koca televizyonun karşısına yemek yemeye oturduklarında aralarında geçen sıradan günlük konuşmaların tersine, ilk defa birbirleriyle gerçekten konuşurlar:

> *Sara*: Önce babam, sonra da senin tarafından mağdur edildim. İkiniz de bana insanmışım gibi davranmadınız. Babamın evindeyken aynı onun gibi düşünmek zorundaydım. Kendime ait bir fikrim olsa bile ağzımı açmamam gerekiyordu, çünkü o kendisine karşı gelinmesinden hiç hoşlanmazdı. Bazı şeyleri anlamaya başladığımda senin evine düştüm. Burada da söyleneni yapan ve sesini çıkarmamak zorunda olan dilsiz minik sevgili oldum.



Daryuş Mehrcuyi, *Leyla*, 1997.

Koca: Hiçbir erkek aşkı için onurunu ayaklar altına almaz.
Sara: Ama kadınlar bunu her zaman yapıyor.

Filmde Sara'dan başka iki kadın daha vardır: Görülen, ama duyulmayan kadım temsilen yaşlı hala ile kendi ayakları üzerinde durabilen bir dul olan dert ortağı Sima. Sara'nın aksine Sima'nın erkeklerden korkusu yoktur. Erkeklerin zayıf noktalarını ve onlarla nasıl başa çıkacağını bilir. Bu geleneksel Müslüman ailelerde yetiştirilen kadınlar açısından sıradışı bir durumdur, çünkü anneler küçük yaştan itibaren kızlarına, kadınlardan üstün gördükleri erkeklerden korkmayı öğretirler.

Sara'nın başkaldırısı bir şeyin açığa çıkmasına sebep olur; kararlı bir kadının karşısında erkekler bir çocuk gibi çaresizdir. Roller kolayca tersine dönebilir. Son sahnelerdeki döngü ve kamera çekimleri, karısı sakin ve kararlı bir şekilde bavulunu toplarken onun etrafında koşturan kocanın kafasının nasıl karıştığını yansıtır. Taksi uzaklaşırken, elinden oyuncağı alınan bir çocuk gibi çaresizdir, ama vücudunun sadece belden aşağısını saran çarşaf yüzünden daha çok gülünç görünür.

Mehrcuyi'nin filmlerinden 'kadın' dizisi içinde *Sara,* belki de en çarpıcı olanıdır. Film İran'da, özellikle kendini kocası uğruna feda eden kadın ve onun haysiyetini beş paralık eden bencil Müslüman erkek hikâyesini kendilerine çok yakın bulan kadınlar tarafından çok tutulmuştur. Mehrcuyi'nin, ataerkil toplumlarda baskının sadece alt tabakadan kadınlara mahsus olmadığını yansıtan bakış açısı da

filmin beğenilmesini sağlayan sebeplerden biriydi. Aynı şekilde, hali vakti daha yerinde olan kişilerin hayatını anlatan *Leyla* (1997), *Sara*'dan çok daha fazla tartışma yaratmıştı.

Rıza ve Leyla, geleneksel bir İslami kutlama olan *şuleh zard* (zerde) pişirme gününde (bu olay, farklı değerlerin bir şekilde çatışacağının bir işaretidir) tanışan yeni evli modern bir genç çifttir. Leyla, doğum gününde kısır olduğunu öğrenir. Bütün olumsuz güçlere sahip olan kayınvalidesi, otoriter toplumlarda ezilen bir kadının eline fırsat geçtiğinde yaptığı gibi Leyla'yı köşeye kıstırarak kocasının üstüne kuma getirmesini kabullenmeye ve hatta onu teşvik etmeye zorlar. Leyla görünüşte geleneğe boyun eğmiştir, ama içinden geçirdiği konuşmalardan (bunları seslendirmeyle duyarız), kocasını başka bir kadınla paylaşma konusunda karmaşık duyguları olduğu açığa çıkar. Ancak çektiği bu acının bir başka boyutu daha vardır. Kocası için uygun bir eş seçmek bir tür oyundur kendi payına, çünkü ona olan aşkının derinliği böylece sınanacaktır. Her yeni teklifle ilişkileri daha bir yakınlaşır ve samimileşir. Rıza, Leyla'yı hediyelere boğar. Üçüncü defa bir 'randevu'dan döndüğünde hınzırca, "Başka bir kadına evlenme teklif etmek pek de fena bir şey değilmiş!" der.

Bunlara rağmen, Rıza gelin adaylarından biriyle gerçekten evlendiğinde, gerdek gecesi Leyla kendini aldatılmış hisseder ve ailesinin evine kaçar. İkinci gelin, kayınvalideyi hayal kırıklığına uğratarak bir kız doğurur. Rıza sevmediği kadından boşanır ve vicdanını rahatlatmak üzere de yüklü bir nafaka verir. Üç yılın ve çekilen acıların ardından, Rıza ve Leyla yine aynı zerde pişirme kutlamasında bir araya gelirler. Gelenek başladığı yere geri döner.

Mehrcuyi, Brecht'in yabancılaştırma yöntemlerinden faydalanarak, seyirci ile filmin ağır duygusal yükü arasına bir mesafe koymaya gayret eder. Bazı karakterler doğrudan kameraya konuşurlar. Ancak Rıza'nın yeni karısı için yapılan kutlama gibi kilit sahneler, özellikle Leyla'nın bakış açısından gösterilir ki, seyirci kolaylıkla onun içinde kaldığı ikilemi anlayabilsin ve onun kederini paylaşabilsin.

Hikâyedeki hayati anlar, yüksek duvarlarla çevrili bahçelerde geçer. Buna üç örnek, Leyla ile Rıza'nın tanışması, kayınvalidenin ikinci eş konusunu Leyla'ya açması ve üç yıl sonra yabancılaşmış çiftin tekrar bir araya gelmesidir. Gerçi Tahran'da orta sınıf evlerin bahçelerinin çoğunun duvarları yüksektir, ama sahneleri bu çeşit mekânların hudutları içine yerleştirerek Mehrcuyi, seyirciyi bu çevrede ge-

leneklerin korunduğu konusunda uyarmak istiyor gibidir. Gelenekler hakkında kullandığı diğer bir yöntem de önemlidir. Geleneklere uyan olaylar gözle görülür, ama uymayanlar sadece işitilir. Örneğin, Rıza'nın annesinin ona ikinci bir eş bulma planlarına karşı çıktığım, Leyla'nın bir arkadaşıyla yaptığı telefon görüşmesiyle öğreniriz. Leyla'nın tek karşı koyma hareketi olan, kayınvalidesinin ona 'iyi bir kız' olduğu için verdiği inci kolyeyi koparması, Leyla mutfakta yalnız başınayken gerçekleşir. Yeni evlilik için hazırlıklar devam ederken Leyla acısıyla başa çıkabilmek üzere mesafe koymaya karar verir ve o dakikadan itibaren hep tek başına ve gölgelerin arasında görüntülenir.

Dikkat çekici bir başka nokta da, önemli kararlar alınırken erkeklerin ortada görünmemesidir. Belki de bu, Müslüman toplumlardaki kapalı aile düzeninde kadının -birçoğu kullanmak için çizgi dışı yollara başvursa da- sahip olduğu gizli iktidarın göstergesidir.

Leyla, gişede yılın en başarılı üçüncü filmiydi. İranlı eleştirmenler bu başarıyı, mutluluğunu kocasının iyiliği uğruna feda eden ve kendini düşünmeyen kadın temasına bağlamışlardı. Zaten bu kadın tipi bütün kadınların gözünde bir rol modeli olduğundan İran sinemasında çok tutuluyordu. Tehmine Milani böyle bir sunuma şiddetle karşıydı. Bana, *Leyla*'nın erkeğin ikinci bir eş alma hakkının olduğunu gösterdiğini söylemişti. Milani'ye göre böyle bir hak olamazdı. "Yönetmenin cinsiyetinin ne olduğu o kadar önemli değil, asıl önemli olan, toplumsal bir sorunun ne şekilde ifade edildiği," diye açıklamıştı. "Mehrcuyi kadınların sorunlarını anlatmıyor. O, kadınlar üzerine film çeken bir erkek; kadınların sesi değil."

Mehrcuyi, *Leyla*'nın modernite ile İslami geleneklerin çatıştığı günümüz İran'ında bir çiftin modern teknolojinin rahatlığı içinde yaşarken yine de çokeşliliği kabullenebilmesini anlattığını ileri sürmektedir. Milani'ye ve hem İran hem de diğer ülkelerden, beklenece ği üzere çoğu kadın olan birçok seyirciye göreyse, Leyla'nın hikâyesi baştan sona inandırıcılıktan yoksundur.

İlginç olarak yapımcılığını Tehmine Milani ve eşi Muhammed Nikbin'in üstlendiği *Beman* (Sağ Kal, 2002) filmiyse, orta sınıf şehirlilerden uzaklaşıp dini ve geleneksel baskının on kat daha fazla olduğu kırsal kesime uzanır. Film, kırsal kesimde birçok ataerkil Müslüman toplumun gerçeği olan namus cinayetleri ve kendini yakarak intihar eden kadınları konu almaktadır. Bir kadının gerçekleştirdiği



Daryuş Mehrcuyi, *Bemani/Sağ Kal*, 2001

ya da öyle olduğu düşünülen ahlâksız davranışından dolayı öldürülmesi, yani namus cinayetine kurban gitmesi, İslam dini ve şeriat tasvip etmese de Müslüman dünyada çok yaygındır.

Sağ Kal'ın dramatik açılış sahnesinde dikenli tel görüntüsünün üzerinde beliren jenerik yazıları ve koronun fısıldadığı *Selamet* sözcüğü, filmin niteliği hakkında seyirciye hemen bir fikir verir. Filmin marazi hikâyesi, üç kadının hüzünlü alınyazılarını anlatan iç içe geçmiş üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde, genç bir İran askeri, güzel halı dokumacısı Medine'yle tanışır ve ondan annesi için bir hah dokumasını ister. Sonra iki genç arasında başlayan aşk, Medine'nin köy meydanında ağabeyi ve babası tarafından ailenin namusunu temizlemek amacıyla boynunun vurulmasıyla sona erer.

İkinci bölüm, vücutsuz bir insan kafası gören çarşaf giymiş genç kadın öğrencilerin çığlık sesleriyle başlar. Genç bir kız olan Bemani, hasta annesine bakabilmek için okulu bırakır. Ailesi kirayı ödeyemeyecek denli fakir olduğundan, genç kız ev sahipleri Halu'yla evlenmek zorunda bırakılır ve kocası, Bemani'ye hizmetçilerinden bile kötü davranır.

Üçüncü bölüm Bemani'nin okuldan arkadaşı Nesim'i anlatır. Nesim, tıp okumak için gizlice üniversiteye girmiştir. Kendisi de doktor olan babası bunu öğrendiğinde onu sınıf arkadaşlarının önünde aşağılar, Nesim'e vurur ve onurunu zedelediği gerekçesiyle onu bodruma kapatır. Nesim kendini ateşe verir. Bemani bu olayı duyduğunda ailesinin evine kaçar ve o da kendini yakmaya çalışır. Babası kendisiyle görüşen kişiye gözyaşları içinde, "Sağ kalması için adını Bemani* koymuştum," der. Kızların ikisi de sağ kalırlar. Bemani'yi kocası da ailesi de reddeder, o da şehri terk eder. Sonra, şehir dışındaki bir mezarlıkta, İran-Irak Savaşı'ndan sağ kurtulan bir adamla tanışır. Bu adam, hayatını devam ettirebilmek için ölüleri yıkamaktadır. Bemani aynada yanık yüzüne bakarken, adam ona bir karanfil verir ve mum satma işi teklif eder. Bemani 'sağ kalır', ama ölülerin arasında.

Film, müziğin bile yasak olduğu İlam yöresinde meydana gelen birçok kendini yakarak öldürme olayı üzerine gazetelerde yer alan haberlerden yola çıkılarak çekilmiştir. Mehrcuyi bu filmde de bir ya-

*) Farsça'daki anlamı 'sağ kalmak'tır. (ç.n.)

bancılaştırma yöntemi kullanır: namus cinayetleri ve vahim intiharlar hakkında olaya karışan kişilerle görüşüp cevap arayan görünmez bir muhabir vasıtasıyla.

Trajediye rağmen, Mehrcuyi belli aralıklarla ufak komik ayrıntılar serpiştirerek hikâyeyi rahatlatmıştır. Örneğin, Bemani'nin ailesinin Halu'nun karyolasındaki yatağa hayran hayran bakmaları, belli ki daha önce hiç görmedikleri bir şeydir. Yeni damat, Bemani'nin büyükannesinin de haklı olarak belirttiği üzere neredeyse kendi yaşında olmasına rağmen, mobilyaları ve mutfağında iki buzdolabıyla gerçek bir eve sahip olduğu için saygı görür. Aslında, buzdolaplarından biri onun kasasıdır ve yanına biri yaklaştığı an radar alarmı ötmeye başlar. Bemani'nin yeter artık deyip kocası ve köpeğini dövmeye başladığı sahne iperbolik, burlesk, hatta gerçeküstüdür, ama seyirciden alkış toplar.

Bemani'nin babası ona genç bir çobanla sohbet ettiği için vururken yuvarlanan kırmızı domates görüntüleri ya da Medine ile asker arasında yeşeren aşka atıfta bulunan dokuma ipliklerinin sıcak renkleri çok çarpıcıdır. Nefes kesici bir güzelliği olan kırlarda nehirler hiçbir kısıtlama olmaksızın çağlarken, köylüler kendi yoklukları içinde tutuklu kalmışlardır; gelenekler ise insanoğlunun doğaya sırt dönüp cenneti baskıcı bir dünyaya çevirdiğinin birer kanıtıdır.

Diğer yandan, filmin konusunun ciddiyeti göz önüne alındığında aşırı güzel olduğu, güzelliğin de çoğun dikkati başka yöne çektiği ileri sürülebilir. Bölümlerin birbiriyle bağlantısı her zaman başarılı değildir, kurgu anlatıda boşluklar bırakmıştır. Ancak ele alman konu hayatidir ve Mehrcuyi'ye 'namus' adına yapılan bu tip kötülükleri gözler önüne serdiği için saygı duymak gerekir. İlam'daki olaylar sadece oraya mahsus değildir, İran'ın diğer yörelerinde ve ataerkil kuralların geçerli olduğu ülkelerde de bu olaylar görülmektedir. Yalnızca Sara gibi büyük şehirlerde yaşayan kadınlar, modernleşmeden nasiplerini alabilmektedirler. Şaşırtıcıdır ki, namus cinayetleri ve baskıdan kurtulmak için kadınların kendini yakması olaylarının sıradan olduğu Türkiye, Pakistan ya da Bangladeş'ten bu konuya böylesine ciddi bir açıdan eğilen yönetmen henüz çıkmamıştır.

Türkiye'de kadın sorunları 1980'lerde daha derin bir perspektif kazandı ve paradoksal olarak, kadın kahramanı olan sayısız film çeken bir erkek yönetmen, Atıf Yılmaz'ın eserleriyle ayrı bir film türü



Türk yönetmen Atıf Yılmaz, Türkan Şoray'ı resimleyen kadın sanatçı Gülsün Karamustafa'nın bir eserinin önünde.

olarak kabul edildi. Atıf Yılmaz da Mehrcuyi de kadını esas alsalar bile ikisinin filmleri birbirlerininkinden çok farklıdır. Mehrcuyi, karakterlerinin ruhunu derinlemesine tarayan, davranışlarındaki psikolojik ya da düşünsel sebepleri araştıran ve bunları mümkün olan en yüksek sanat üslûplarını kullanarak beyazperdeye yansıtan bir yönetmendir. Atıf Yılmaz'sa şimdi ve burada düşüncesiyle ayrıntıları kaçırmayan bir gözle anı yakalayarak, popüler sinemanın en iyi örneklerini vermiştir.

Atıf Yılmaz'ın filmlerini yakından inceleyerek Türk sinemasında kadınları konu alan filmlerin gelişiminin bir çizelgesi çıkarılabilir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda yaygın kanı, toplumsal ve ekonomik sorunların çözülmesiyle kadınların sorunlarının da çözüleceği yönündeydi. *Ah Güzel İstanbul* (1966) ile *Kuma* bu önermelerden yola çıkarak çekilmiştir. 1980'lerde kadın sorunları diğer unsurlardan bağımsız, kendi başına taşıdığı önemle ele alınmaya başlandı. *Mine* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dul Bir Kadın, Adı Vasfiye* (1985) ve *Asiye Nasıl Kurtulur* bu akıma verilebilecek en iyi örneklerdir. 1990'ların başlarından itibaren, özellikle şehirli kadınların kendilerini gelenek kıskacı ve dogmatik dinden kurtarmalarıyla, marjinallik ve bireysel cinsel tercihler sinemanın ilgi odağı oldu. Travestileri ve erkek fahişeleri konu alan *Düş Gezginleri* (1992) ve *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994) bu dönemin en iyi örnekleridir.

Kuma (1974), Atıf Yılmaz'ın mesleki dönüm noktalarından biridir. Film, feodal ilişkiler içinde aile yapısını, erkek çocuk takıntısını ve karısı kısır olan ya da soyunu devam ettirecek bir erkek çocuk veremeyen erkeğin ikinci bir kadınla daha evlenmesini, yani kuma geleneğini irdeler. Filmin kahramanı Ali, karısı Hanım çocuk sahibi



Atıf Yılmaz,
Adı Vasfiye, 1985





Atıf Yılmaz, *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, 1994.

olamayınca toplumsal baskılara boyun eğer ve ikinci kez evlenir. Ne yazık ki Hanım'ın çeyizindeki altın, ancak kör bir kadın almaya yetmiştir. Ali şehirde para kazanmaya uğraşırken, karılarının ikisi de hamile kalırlar. Kör kuma kendi yerini sağlamlaştırmak için ilk karısının adına leke sürmek ister, ama şehir Ali'nin gözlerini açmıştır. Film, Ali'nin sevdiği kadını, ona 'fahişe' damgası vuran törelerin ve dinin kıskacından kurtarması ve yeni bir hayata başlamak üzere büyük şehre götürmesiyle sürpriz bir şekilde sona erer.

Kuma geleneğine eleştirel, ama açık bir üslûpla yaklaşan film, iki rakibenin ruh hallerini anlayışlı bir duyarlılıkla ele almaktadır. Hanım, erkeği için kendi mutluluğunu feda eder, ancak kör Zeliha doğurganlığını hamile kalarak taçlandırınca küstah ve tehlikeli biri olur. Her iki kadın da feodal toplumun ürünüdür, Mehrcuyi'nin modern burjuva hayat tarzında aynı acıları çeken kısır Leyla'sının tersine bunlar inandırıcı karakterlerdir.

Atıf Yılmaz, *Berdel* (1991) filmiyle köy kadınının gelenekler altında maruz kaldığı baskıyı anlatmaya dönmüştür. *Berdel*, karısını seven, ama art arda gelen beş kız çocuktan sonra erkek evlat istediğinden başka bir kadın daha almaya karar veren bir kocanın öyküsünü anlatır. Başlık parasını karşılayamadığından, kırsal kesimde sık uygulanan 'berdel' geleneğine başvurarak, bir başka fakir ailenin kızıyla kendi kızını değiş tokuş eder. Genç yaştaki kızını kendi erkek evlat saplantısını tatmin etmek için yeni bir eş almak uğruna feda ederek, onu bir ayağı çukurda yaşlı bir adamla kötü bir evlilik yapmak durumunda bırakır. Ancak yeni karısı bir kız çocuğu doğururken esas karısı erkek çocuğunun doğumunda öldüğünde dersini alır.

Aşkı yadsıyan bir toplumda kadınların baskıya maruz kalışını konu alan *Mine* (1983), toplumsal baskıların hedefi olan kadının



Atıf Yılmaz, *Kuma*, 1974.

duygusal ve cinsel ihtiyaçlarını ele alan ilk filmlerden biri kabul edilmektedir. Liseyi bitirmeden bir istasyon şefiyle evlenen Mine, evliliğinde mutlu değildir. Bu mutsuzluğuna ek olarak, gencinden yaşlısına aklını Mine'nin cinselliğiyle bozan köy halkı, onu bakışları ve açık saçık laf atmalarla baskı uygulayarak aşağılamaktadır. Mine namusunu korur, kocasından nefret ettiği halde başkalarıyla ilişki kurmaz. Bir yabancıya âşık olduğu zaman kendini ona verişi, kadını insan saymayan topluma karşı bir isyan eylemi gibidir. Beyazperdeye yansımayan cinsel eylem, bir şeylerin sona erişi değil, başlangıcıdır; Mine 'kirlenmez', aksine temizlenir. Çifti el ele tutuşmuş halde gösteren son sahne, insanın sevgiye ve anlayışa ihtiyaç duyduğunu vurgular.

Latife Tekin'in yazdığı senaryodan uyarlanan *Bir Yudum Sevgi* (1984) filminde, sevgisiz bir toplumda aşk, mutsuz evlilikler, cinselliğin önemi ve sevginin gücü konu edilmiştir. Film, geçiş dönemindeki bir toplumda kadının evrimine odaklanır. Aygül, büyük metropolün kenar mahallelerinden birinde yaşayan dört çocuklu genç bir kadındır. Onu sevecek bir adama hasrettir, ama kocası





Atıf Yılmaz, *Berdel*, 1991.

ayakta bile zor duran tembelin tekidir. (Birlikte dört çocuk sahibi olduklarına inanmak zordur, ama bu başka bir mesele.) Kocasını küçümsemekle beraber, her ne kadar bütün girişimleri hayal kırıklığıyla sonuçlansa da ondan cinsel ihtiyaçlarını karşılamasını bekler. Atak bir kadın olarak, kentleşmeye başlayan toplumda meydana gelen sürekli değişime uyum sağlamaya çalışır ve ekonomik özgürlüğünü kazanıp bireysel özgürlüğe ulaşabileceği umuduyla bir fabrikada işe girer. Önceleri kendine namus bekçisi olarak yaklaşan başka bir işçi Cemal'le de ilişkisi olur. Cemal de evlidir ve tıpkı Aygül'ün kocası gibi, onun karısı da yatakta cesetten farksızdır. İkisi birbirlerine âşık olurlar ve (karşı güçlerin çatışmasını alaya alan sahnelerle aktarılan) birçok zorluğu aştıktan sonra evlenirler. Mutlu son, aşkın büyüsünün mucizeler yarattığını gösterir ve çift, toplumun gözünde aklanır.

Bu filmi ilginç (ve bir hayli eğlenceli) kılan, Atıf Yılmaz'ın hiç çekinmeksizin kamerasını toplumun içinden insanların yaşayışlarına döndürmesi ve seyircinin kendini kolaylıkla özdeşleştirebileceği karakterlerin önemsiz şeyleri kafalarına takmalarını, tuhaflıklarını, zayıflıkları ve mutluluklarını gözler önüne sermesidir. Cemal de Aygül de sıradan insanlardır. Âşık olana kadar ikisi de içlerindeki kötülüğü gizlemezler. Cemal genelde eve cinsel ihtiyacını metresiyle giderdikten sonra geç saatlerde gelir ve karısını avran istemek için uyandırmaktan hiç çekinmez. Aygül'se kocasını hor görür ve hayal kırıklığının acısını çocuklarından çıkarır. Gerçek aşk ve anlayış, ikisini de paylaşacak sonsuz sevgisi olan duyarlı kişiler haline getirecektir.



Atıf Yılmaz, *Bir Yudum Sevgi*, 1984.

Atıf Yılmaz, modern kadının cinselliğine olumlu bir gözle yaklaşan ve bağımsız kadın karakterler yaratan ilk yönetmendir. Türk sinemasının sultanı Türkan Şoray, ilk defa *Mine*'deki rolü için soyunur ve yeni bir ikona dönüşür. Ne zavallı bâkire ne de günahkâr bir fahişe olan Aygül karakteriyle *Bir Yudum Sevgi*, kadını cinselliği olan bir varlık olarak ele alan filmler arasında en başarılısı olmuştur. Aygül, kendi cinsel hayatını yönlendirmeye hakkı olan bir kadındır. İki film de, aşkın kazanılması, dolayısıyla çaba harcanması gereken bir şey olduğu gerçeğini vurgular.

Filme adını veren *Mine* karakteri, cinsel ilişki adına ilk adımı atan taraftır; daktilosunun başında Marquez gibi önemli bir yazar olma hayalleri kuran entelektüel sevgilisi değil. Aynı şekilde Aygül de Cemal'i cesaretlendirmek için gereken her şeyi yapar. Önceleri safiyane bir yapmacıklıkla ona 'Cemal Abi' diye hitap ederken, daha sonra flörtöz bir tavırla kalemini 'hediye olarak' kapar elinden ve ona bir şiir yazar (Cemal de bu şiiri ilk defa âşık olan liseli bir çocuk gibi tuvalete kapanarak okur). Kamera, Aygül'ü, futbol oynayan Cemal'in kaslı vücudunu zevk alarak izlerken gösterir. Cemal'le sevişmek için bir işçi arkadaşının dairesini ayarlar, hatta kadınlara cinsel meselelerde ('koklatın ama elletmeyin' türü) nasihatler veren 'deneyimli' komşusundan birkaç ders alır. İlk birlikte-



Atıf Yılmaz'ın Türk sinemasındaki ilk gerçekçi lezbiyen filmi olan *Düş Gezginleri*, 1992.

liklerinde Aygül'ün çıkardığı yapmacık zevk sesleri Cemal'i kıskandırır ve onun kocasından başka biriyle yatıp yatmadığını bilmek ister. Aygül, 'namus'unun sorgulanmasından dolayı çok sinirlenir. Atıf Yılmaz, erkeklerin çifte standartlarıyla inceden inceye dalga geçmeyi de hiçbir zaman atlamaz.

Hem *Mine* hem de *Bir Yudum Sevgi*'nin hayal kırıklığı yaratan yönü, ikisinin de mutsuz bir evliliğe mahkûm edilmiş kadınları iki tercih hakları varmış gibi göstermesidir: baskıyı kabullenmek ya da mutluluğu başka bir erkekte aramak. Özgürlüğü bireysel mücadele vererek elde etmek, 1980'lerin Türkiye'si için bir alternatifmiş gibi görünmemektedir.

1970'lerin sonlarında pornografi Türkiye'de en parlak günlerini yaşarken, lezbiyenlik 'seks komedisi' adı altında çekilen filmlerle sömürülmüş, ancak 1990'ların başlarına dek bu konuda ciddi filmler çekilmemiştir. Atıf Yılmaz, *Düş Gezginleri*'yle (1992) Türk sinemasında ilk defa gerçekçi lezbiyen filmi çeken yönetmen olarak kabul edilir. Bu noktada, onun daha önce, 1963 yılında iki kadını dudak dudağa öpüşürken gösterdiği *İki Gemi Yan Yana* ve dejenere olmuş bir toplumda kimlik arayışına girip aradıklarını birbirlerinde bulan kadınların erotik fantezilerini anlattığı *Dul Bir Kadın* (1985) filmleriyle de bu konuyu denemiş olduğu hatırlanmalıdır.[22]

Yılmaz, kendisiyle yaptığımız bir görüşmemizde filmlerinde özellikle kadınlara yer verişinin sebebini şöyle açıklamıştı:

22) Gizli lezbiyenliği gösteren ilk filmlerden biri Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın*'ıdır. 1966 Antalya Film Festivali'ndeki gösterimi sırasında, film Türk ailesine hakaret ettiğini iddia eden yobazların saldırısına uğramıştır.

Türkiye'de kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olmayışı, onları dramatik karakterler olarak daha çekici hale getiriyor; kadınlar sayesinde günümüz Türkiye'sinin yüz yüze olduğu sorunları daha keskin bir dille iletebiliyorsunuz. Toplumun her katmanında (köyde *Berdel*, şehirde *Mine*, şehrin kenar mahallesinde *Bir Yudum Sevgi* ve yüksek sosyetede *Dul Bir Kadın*) kadınlar bir kimlik arayışı içindedir. Bu mesele Batı'da çözüldü, ama Türk toplumu şu anda bir geçiş sürecinde; bu süreci belki İran'la kıyaslayabiliriz. *Mine*, bu arayışın başlangıcıydı. 1980'lerdeki feminist hareketle aynı döneme denk geldi ve çok başarılı oldu. Anadolu'da 200 kişi kapasiteli bir sinemaya 190 kadın geldiğinde yöneticiler kapıları erkeklere kapatmak zorunda kaldılar. Sinema kitlelere hitap eden bir sanat türüdür ve bu yüzden halkın taleplerinden etkilenir, tıpkı sanatçının çevresinden ya da oturduğu şehirde meydana gelen değişikliklerden etkilenmesi gibi. Ben bir film çekerken, seyircimi düşünürüm. Geleneksel olarak Türkiye'de seyircilerin büyük bölümünü de kadınlar oluşturmuştur.

Atıf Yılmaz'ın karakterleri, ister küçük şehir kadını ya da kenar mahalle sakini, ister büyükelçinin karısı olsun, cinselliğinin tümüyle farkındadırlar. Arzularını tatmin etmek amacıyla attıkları cesur adımların karşılığını olumlu olarak görürler. Bu yönleri onları, bazı kadın yönetmenlerin filmlerinde çevrelerinden kopuk, uygunsuz yaratıklar olarak sunulan, cinsel özgürlüğü elde etse bile tatmin olamayan karakterlerden ayırır. Bilge Olgaç (1940-1994) ise, ataerkil Türk toplumunda kadınlara dair gerçeklere kadın duyarlılığıyla yaklaşan tek usta kadın yönetmendir.

Olgaç, mesleğe ticari sinema Yeşilçam sınırları içinde başladı. İlk filmi *Üçünüzü de Mıhlarım* (1965), Yılmaz Güney'in canlandırdığı kahramanın intikam almak için annesine tecavüz eden herkesi öldürmesini konu alan ucuz bir gangster filmiydi. 1970'lerde Yılmaz Güney kahramanlı gangster filmleri doruğa varınca Olgaç sinemadaki varlığını melodramlarla sürdürdü, ancak Türk sineması en ciddi sanatsal krizlerinden birine girip de neredeyse yalnızca ucuz seks ve macera filmleri yapılmaya başlandığında sinemadan çekilme kararı aldı.

Bilge Olgaç sinemaya 1984 yılında, kırsal çevrede kadınların satılmasını yeren bir kara komedi olan *Kaşık Düşmanı*'yla geri dönüş yaptı. Bu film, gerçek bir olaydan yola çıkılarak çekilmiştir. Kadın ve çocukların düğün kutlamaları için toplandıkları bir evde tüpün pat-

lamasıyla orada bulunanların neredeyse hepsi hayatını kaybeder. Filmin odak noktası kadınsız kalan erkeklerin çaresizliğidir. Bütün gün kahvede oturup, kadınları tarlada ve evde çalıştırmaya alışkın erkekler, en basit günlük işleri bile görmekten acizdirler. Üstelik çeşmeden su getirmek gibi günlük işler, erkeklere fazlasıyla kadınsı gelmektedir. İkili karşıtlıkların çok net çizgilerle belirlendiği bir toplumda, pahası ne olursa olsun 'erkeklik' korunmalıdır. Gelgelelim, komşu köyden kadınlarla evlenme girişimleri de sonuç vermez, çünkü talep fazla olduğu için başlık parası da yükselmiştir.

Köy yerinde kadınlara çoğu kez 'kaşık düşmanı' denir. Bu, kadının ekonomik açıdan bir katkısının olmadığını ya da sadece doyuracak bir boğaz daha olduğunu ima etmek amacıyla kullanılan aşağılayıcı bir tabirdir. Olgaç, kadının gerçek yerini sadece ailevi ya da ekonomik açıdan değil, cinsellik açısından da gözler önüne serdiği bu filmiyle, ataerkil İslam toplumunun erkeklerine çok açık bir mesaj göndermiştir. Eleştirisinin sivri ucu, kadını alınıp satılır bir mal olarak gören köylü erkeklere yöneliktir.

Gerçekçi bir bakış açısında fantezi ile mit unsurlarını bir araya getiren bir aşk hikâyesini anlatan *Gülüşan* (1985), aynı zamanda köyde törelerin ve gelenekıerin boyunduruğundaki hayatları da inceler. Film kapalı mekânda, biri kör dört karakterin yaşadığı bir köy evinde geçmektedir. Değirmende çalışan Mestan'ın iki karısı da kısırdır. Bir gün yolda gördüğü bir kızı kaçırır, çünkü ona 'o türlü baktığını' düşünür. Tek istediği bir erkek çocuğa sahip olmaktır. Kızın kör olduğunu fark ettiğinde yaptığından pişman olur ve kendini çaresiz hisseder. Fakat bir süre sonra kızda özel bir cinsel duyarlık hissedince diğer iki karısına ona hizmet etmelerini emreder; bu da onların kıskançlığını artırır. Ne de olsa üçüncü kuma da bir eksik etektir. Üstelik kör bir kızdır, bu da onu çürük mal yapmaktadır. Kadını hayvandan daha az değerli sayan feodal sistemin bir parçası olan bu kadınlar, kendilerine baskı uygulayan kesimlere karşı mücadele etmek yerine daha güçsüz olanı ezmek için birleşirler.

Filmin asıl amacı erkek çocuk takıntısını ele almak olsa da, Bilge Olgaç'ı daha çok, bir köy erkeğinin, körlüğün getirdiği rahatlıkla su yüzüne çıkabilen bastırılmış cinselliği ilgilendirmektedir. Bu sayede çıplak olmanın verdiği utanç kaybolur, kör kadının şehvet uyandıran dokunuşuyla, maço Mestan, aşkını cömertçe paylaşan duyarlı bir insan haline gelir. Ancak bahçenin ortasında kötü bir şeylerin

habercisi gibi öylece duran kara kuyu feodalizmi simgeler; onun karanlığı, adetlere uymayanları er ya da geç yutacaktır.

Aşkın Kesişme Noktası (1990), Laura Mulvey'in, çoğu filmin kadınları 'fetişist *scopophilia*' (daha çok erkeklere özgü bakma tutkusu) için sömürdüğü savını çürütür.[23] Jane Campion'ın *Piyano* filminde kameranın Harvey Keitel'ın çıplak bedeninde gezinmesinden çok önce, Olgaç, nehirde yıkanırken gördüğü bir adamdan fiziksel olarak etkilenen etten kemikten bir kadın karakter yaratmıştır. Köy ortamında genç bir dul olan kahraman, erkeğin çıplak vücudunu görebilmek için nehirden çıkmasını bekler. Gün be gün adamı takip eder ve soyunurken izler. Metin Erksan'ın *Kuyu*'sunda arzu nesnesine güzellikle, olmazsa zor kullanarak sahiplenmeye kararlı Osman'ın tersine, genç dul fantezi kurmayı yeğler. Keçiyi sağarken heyecanlanır ve sütü tenine sıvazlar. Kendini erotik bir ayinle yıkar ve vücudunu çiçeklerle hazırlar. Kendini tatmin ederken kamera onu yalnız bırakmak için yanan ateşe doğru çevrilir, ama aynı zamanda güzel vücudunu kesik kesik görüntülerle değil, bedeni ve ruhu olan bir insan, bir bütünün parçası olarak göstermekten de çekinmez. Yarıya kadar suya batmış hamaktaki aşk sahnesi, ucuz numaralarla bu heyecanlı anın sömürülmediği çok erotik bir sahnedir.

Atıf Yılmaz, kadınların meselelerini bir kadının bakış açısından sunmaya uğraşırken, Bilge Olgaç genellikle erkek karakterleri seçer (*Aşkın Kesişme Noktası* gibi son yıllarda çektiği filmler hariç). *Kaşık Düşmanı*'nda erkek bakış açısını zekice kullanarak, 'maço' erkeğin zayıflıklarını ortaya serer ve erkekleri üstün gören kafa yapısını hicveder. *Gülüşan*'da baskı uygulayan erkek karakter aynı derecede baskı altındadır. İki film de kadınların ezilişinin ardındaki gücün erkekleri ezen yerleşmiş gelenek ve görenekler ve Müslüman dinin ataerkil tek yönlülüğü olduğunu vurgular. *Kaşık Düşmanı*'ndaki erkekler alışageldikleri düzene öylesine bağlıdırlar ki, insan yeni deneyimlerden hiç ders alıp almadıklarını merak eder; oysa *Gülüşan*'da, eğer çevresi değişebilseydi, Mestan'ın da değişme şansı vardı.

Mütevazı dairesinde meydana gelen korkunç bir kazada film makaralarıyla birlikte yanarak hayata veda eden Bilge Olgaç, öldüğünde tek başına ve yoksuldu. Bir defasında, erkeklerin tekelindeki bir alanda kadın yönetmen olarak ayakta kalabilmek için kadın olduğu-

23) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, V/3 (Sonbahar, 1975).



Özbek yönetmen Kamara Kamalova

nu unutması gerektiğini söylemişti. Olgaç, etrafındakilerin de bu gerçeği unutmaları için çaba harcamıştır, öyle ki onlar da kendilerini onun yanında küfredecek ya da kavgaya tutuşacak denli rahat hissetmişlerdir. Erkeklerin arasında tutunabilmek için, onlardan biriymiş gibi görünmek ona göre çok önemliydi.

Özbek sinemasının yeni nesilden en üretken yönetmenlerinden biri olan Zülfikar Musakov, bir görüşmemizde bana yönetmenliğin kadınlara göre bir iş olmadığını söylemişti. Kamara Kamalova'mn bir istisna olduğunu kabul etse de bu konudaki tutumu kesindi. Çoğu kadın "yönetmen olduğunda kadınlığından bir şeyler kaybediyordu".

Orta Asya'da çok az sayıda kadın yönetmen vardır. Saygın bir enstitü olan VlGK'ye (Moskova Devlet Sinema Enstitüsü) girmek, Kamara Kamalova açısından hiç kolay olmamıştı, mezun olduktan da sonra konulu film alanında yerini bulmak için on yıl beklemek zorunda kalmıştı. Kamalova bu süreyi çizgi film yaparak ve televizyonda çalışarak değerlendirdi. 1970'lerde Brejnev döneminde kararlılıkla kişisel filmler çekmeye başladı ve Özbekistan'ın en ünlü yönetmenlerinden biri haline geldi.

Atrof Burkanda (Her Yer Karla Kaplıydı, 1995), koruma altına alınmış bir alanda yaşayan duyarlı ve tuhaf bir genç kız olan Asal'ı konu eden bir aşk hikâyesidir. Asal'ın insanlara güveni yoktur, ama vahşi doğada hayvanların içinde kendini rahat hisseder. Annesinin, çevrede vahşi köpek görünümünde dolaşan bir hayalet tarafından öldürüldüğüne inanmaktadır ve o köpeğin öldürülmesi gerektiğini düşünür. Orada avcı olarak görevli Kamil, kızı anlamaya uğraşır. Kı-



Kamara Kamalova,
Her Yer Karla Kaplıydı, 1995.

sa süre içinde Asal'ın hayvanlar, mevsimler ve doğayla olan ilişkisi, yerini bir erkek için hissettiği sevgiye bırakır. Aralarında giderek büyüyen aşk onu daha güçlü kılar, aynı zamanda Kamil'i de derinden etkiler.

Filmin çok kişisel bir anlatı tarzı vardır. Genç bir kızın kadınlığa adım atarken hissettikleri, yaşadıklarıyla anlatılır. Derin duygular, şüphe ve güvensizlikler, sözcükler yerine hareketler, jestler ve eylemlerle ifade edilir. Altı-yedi çocuklu ailelerin normal sayıldığı Orta Asya kültürüne uymayacak şekilde Asal'ın ailesi yoktur. Belki de bu, özellikle Sovyetler Birliği'nin dağılışının ardından yaşanan geçiş döneminde gençlerin yabancılaşmasını simgelemektedir, ya da bağımsız bir devletin metaforudur.

Kadın kahramanlı olan filmler, uzun yıllar Sovyet rejiminde kalmasına rağmen geleneksel ataerkil değerlerin gücünü yitirmediği Özbekistan'da seyircilerin ilgisini pek çekmemektedir. Örneğin, Kamalova'nın güçlü ve zeki bir bilim adamını anlattığı *That's Not the Way It Was* (Böyle Değildi) başarılı olamadı, çünkü böyle bir kadının hikâyesi Özbek erkeklerini memnun etmedi.

Bir görüşmede Lynne Attwood, Kamara Kamalova'ya yönetmen olurken cinsiyetinden dolayı zorlukla karşılaşıp karşılaşmadığını sormuştu. Kamalova'nm cevabı çok net bir 'evet' şeklindeydi. Ona göre, yönetmen olmak yalnızca yaratıcılık meselesi değildi; bu meslek çoğu erkek olan çok sayıda insanla bir arada çalışmayı ve onları da yönetmeyi gerektiren bir işti. Erkeklerin kadınlara göre daha üstün olduğunu düşünen Özbek zihniyeti bir kadının otoritesini kolayca kabullenemez. Erkekler ile kadınların çektiği filmler arasındaki farklara gelince, Kamalova, bazı kadın yönetmenlerin



Ermek Şinarbayev, *Yas Tutan Güzel*, 1982; iffetli kalma yeminini tutamayan genç dul göçebeyi Natalya Arinbasarova'nın oynadığı film, 'bir Kazak filmi olmamakla' itham edilmişti

sanki 'erkek eliyle' film çektiklerini, ancak doğaları gereği kadınların daha duyarlı ve yumuşak olduklarını, bunun da filmlerine yansıdığını ileri sürmüştür.[24]

Daha önce adı geçen Serik Aprimov'la birlikte Kazak Yeni Dalga akımının önemli seslerinden Ermek Şinarbayev, ilk filmi *Karalisulu*'yla (Yas Tutan Güzel, 1982) kadınların da cinsel dürtüleri olduğunu göstererek ataerkil düzeni bozmuştur. Kazak edebiyatının en tanınmış yazarlarından biri olan Muhtar Auyezov'un bir hikâyesinden yola çıkılarak çekilen psikolojik dram, bir daha kimseyle birlikte olmamaya yemin eden genç bir göçebe dulu konu alır. Mesleğe yeni başlayan Şinarbayev ortaya çıkıp da Natalya Arinbasarova'ya (A. Mihalov-Konçalovski'nin *The First Teacher* [İlk Öğretmen] filminin kahramanı) başrolü verinceye dek, 1950'lerde yazılan hikâye, aşırı kaçacağını düşündüklerinden yönetmenler tarafından tercih edilmemişti. Beklendiği üzere film, gösterilir gösterilmez hem o zaman Kazkistan'ın başkenti olan Alma Ata'da hem de Moskova'da skandal yarattı. 1991 yılında Alma Ata'daki görüşmemizde Şinarbayev'in bana anlattığına göre, film 'Kazaklığa yakışmayan bir film' olmakla itham ediliyordu. Bir kadın eleştirmen, Dilyara Tasbulatova bile, filme sert bir dille itiraz etmişti:

> Kadın (Arinbasarova) yatakta kıvranıyor ve kelimenin tam anlamıyla hiç acımadan kendine vuruyor. Ancak film, bu cesur kadının kendine cinsel ilişkileri yasakladığı yedi yıl boyunca duyduğu moral darbeyi irdelemekte başarılı olamıyor. Genç yönetmen,

24) Lynne Atwood (ed.), *Red Women on the Silver Screen* (Londra, 1993), s. 232.

belki buna kendisi de şaşırmıştır, ama asıl hikâyede bu doğrultuda hiçbir ima olmamasına rağmen hayli erotik bir film çekmiş. Erotizm yalnızca özgürlüğün bir metaforuydu ve bedenin haklarına sahip çıkmasından çok ayrımcılığın zincirlerini kırmak isteyen ruhtu... Sorun sadece yatak sahnelerinde yatmıyor. Bundan çok daha karışık. Kendini sevdirmek için sevimli görünmeye uğraşan, donuk ve neredeyse mide bulandıracak kadar erdemli kadın kahramanın, inatla playboy gibi görünmeye çabalayan meşum bir aktörle soluğu yatakta alması gerçekten komik... Erotik bir sahne çekmek bir tabunun yıkıldığı anlamına gelmez. Tam tersine, acemi erotizm (ki pornografiyle yakın akrabadır) daha önce de değindiğim gibi kadına karşı her zamankinden daha etkili bir kaba, kayıtsız ve küstah tutum sergiler.[25]

Kısmen Koreli senarist Anatoli Kim'in çocukluğuna dayanan *Sestra Moia Liussia* (Kız Kardeşim Lucy, 1985), İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bir köyde geçenleri anlatır. Film, yalnız yaşamak zorunda bırakılmış biri Rus, diğeri Kazak iki kadının psikolojik dünyasını yansıtmaktadır. Dulluk, annelik ve cinsel dürtüler gibi kadınlara özgü sorunlara dikkat çekmekle birlikte, kadın ya da erkek olsun, insanlığın acılarını ön plana çıkarır. Savaşın izleri her yerdedir. Yaralı askerlerin acıları, sakat kalmış genç erkeklerin hissettiği utanç, şefkati hayvanlarda ve birbirlerinde arayan yetim çocukların hüznü ve dul kalan kadınların bir somun ekmek karşılığında kocalarının paltolarını satmak durumunda kalışı, köy meydanını bir insan sergisine dönüştürmüştür. Köy, tıpkı uzun süren bir hastalığın ruhta ve bedende bıraktığı onarılamaz hasarları gidermek amacıyla nekahet dönemine girmiş bir insana benzemektedir.

Film, iki farklı kültürü temsil eden iki farklı karakteri birbiriyle karşılaştırır. Müslüman kadın acısını sessizce içinde yaşarken, Rus kadın kızgınlığını ve öfkesini dillendirir. Müslüman olan zalim kadere boyun eğerken, Rus bu durumu alaya alır. Müslüman kadın, doğal güdülerine karşın kocasının hatırasına sadık kalarak teselli bulur. Rus kadınsa, içindeki acıyı öldürme çabasıyla ya da bir başkası ölmüşken hâlâ hayatta olduğu için kendini cezalandırmak amacıyla anlamsız cinsel ilişkiler yaşayarak kendini alçaltır. Yine de film,

25) *A.g.y.*, s. 188-189.





Ermek Şinarbayev,
Kız Kardeşim Lucy, 1985.



bir iyi dul ve bir kötü dul hakkında değildir. İki kadın da yaşadıkları kaybın dindirilemez acısını çekmektedirler, sadece bununla başa çıkma yolları farklıdır.

Tasbulatova bu filmden daha olumlu bir dille söz etmiştir: karmaşık bir karakter olan Müslüman Aygül'ün (yetenekli oyuncu Hamar Adambayeva canlandırmıştır) yarattığı gizemli havanın, savaş sonrası filmlerin alışıldık örgüsünün dışına çıkıldığını söyleyerek:

> Aygül, neredeyse film boyunca sessizliğini koruyor ve bu sessizliği sadece ara sıra önemsiz sözler söyleyerek bozuyor. Bu yüzden 'milli' nitelikleri (iyi yüreklilik, nezaket ve kadınsılık) pek açığa çıkmıyor, çünkü söylediği sözcükler bunu yansıtmakta yetersiz kalıyor. Onun yerine bu nitelikler, filmin dokusunda hissediliyor. Hamar Adambayeva, sekansta karenin öbür yanına doğru hissedilemez bir şekilde kayar, görünüşte kendi 'Doğulu ayrıksılığı'nın farkında değil gibidir. Kısacası, oyunculuğu edebi değil, sinematografiktir... İlk önce, en kutsal anlamında Anne'dir, kocası savaştan geri dönmeyen Eş'tir ve tabii ki bütün Eşler ve Anneler için bir metafordur. Yine de bütün bu (hepsi acıyla dolu) çeşitli imgeler, filmde yarı gizli bir biçimde sunulur. Satıhta kalmaz. Bu öncelikle Adambayeva'nın oyun-

culuğu sayesinde böyledir. Onun 'idealize edilişi'nin sırrı günlük hayatın içinde saklıdır. *Pathos* (acıma duygusu uyandırma gücü) -eğer varsa- (muhtemelen sezilmediğinden) sinirlerinizi bozmaz. Ve eğer beyazperdede gördüğünüz kadının çilesi için ağlarsanız, gözyaşlarınız samimiyetsiz değildir, film sizi zorla ağlatmaya uğraşmamıştır. Diğer iffetli kadın kahramanlara olan itimatsız tutumumuzun buzlarını ilk kıran Aygül'dür, çünkü artık onların hatasızlıkları, soğuklukları ve erişilemez oluşları, seyirciyi usandırmıştır.[26]

Kadınları konu alan filmler yakından incelendiğinde, yönetmenlerin yaklaşımlarındaki farklılıkların cinsiyet farklılığından kaynaklanmadığı, kişisel olduğu ortaya çıkmaktadır. Sanatsal ifadelere derinden bağlı olan yönetmen Daryuş Mehrcuyi, yaratılıştan dramatik kadın karakterlere çok önem verir. Tehmine Milani'nin duruşuysa hayli siyasaldır. Onun karakterleri kapalı toplumlarda kadın hakları adına mücadele veren insanlardır. Kadın sorunlarıyla derinden ilgili başka bir yönetmen Rahşan Beni-İtimad, endişelerini sanatıyla ifade etmeyi seçmiştir. Onun karakterleri, toplumun hangi basamağından gelirlerse gelsinler, kendi çevresinin fazlasıyla parçası olan bir sanatçı olarak onun duyguları, düşünceleri ve deneyimlerini yansıtmaktadır. Kendisi de çalışan bir kadın olan Beni-İtimad, mesleki ve özel hayata dair konularda yaşanan çelişkilerin farkında, günümüz İranlı kadınının düşünceleri, hisleri ve cinselliğinin bilincindedir. Belki de bu endişeleri beyazperdeye yansıtma konusunda, kadını daha çok sanatını mükemmelleştirmek için bir araç olarak kullanan Mehrcuyi'den daha başarılıdır.

Eleştirmenler, Atıf Yılmaz'ın feminizm, eşcinsellik gibi toplumda o an hâkim olan belli trendleri derine inmeden yakalama eğiliminde olduğunu; filmlerinin fotoroman karakterleriyle suni ve karikatürize olay örgülerini yansıttığını yazmışlardır. Her filmine en az bir seks sahnesi koyması da, amacının salt ticari olduğu savını güçlendirmektedir. Elli yılı aşkın sürede çektiği 100'den fazla filmle Yılmaz, Türk sinemasına insanları etkileyen bazı temel taşları vermiş ve belki de toplumda kökleşmiş bazı tutumların değişmesinde bir araç işlevi görmüştür. Kimse onun bütün filmlerinin sıradışı birer sanat yapıtı olmasını bekleyemez. Ayrıca, popüler olmaları da film-

26) *A.g.y.*, s. 189-190.

lere karşı kullanılmamalıdır. Son yıllarda eski klişeleri devam ettirip kadını anne, eş ya da fahişe gibi rollerde gösteren bazı sanat filmleriyle karşılaştırıldığında, Yılmaz'ın filmleri hep zamanının bir adım ötesindedir. Üstelik, yönetmenin kimin tarafında olduğuna dair bir şüphe yoktur. Aynı saptama, kendi çevrelerinin birer parçası olan kadın karakterler yaratırken soruna samimi bir hassasiyetle yaklaşan Ermek Şinarbayev için de geçerlidir.

5
YENİ İRAN SİNEMASININ KADIN KAHRAMANLARI

Devrim sonrası İran sineması Batı'da çocuk kahramanların rol aldığı köy filmleriyle ünlü olmuştur. Çok büyük ölçüde alegorik olan bu hikâyelerin çoğunda, çocuk kahraman (genellikle erkektir) insani değerlere ulaşmak için birçok engeli aşmak durumunda kalır. Kadınlar uzun planlarda, çoğu zaman pasif veya ikincil roldedirler.

Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığına gelişinin (1997) ardından çekilen filmler, sanki yönetmenler önceye göre daha esnek olan sansür kurallarının sınırını nereye kadar zorlayabileceklerini görmek istiyorlarmış gibi daha farklı bir görünüm sergiler. Uluslararası festivallerde övgüler toplayan ve Batı'da gösterime giren bu filmler, geleneksel İslam değerleriyle modernleşme ve çağdaşlaşmanın karşı karşıya geldiği geçiş döneminde kadının içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır.

Resul Sadr-Ameli'nin *Dokhtari Ba Kafsh-Haye-Katani* (Spor Ayakkabılı Kız, 1999) filminde orta sınıftan bir genç kız, parkta erkek arkadaşıyla konuştuğu için azar işitince evden kaçar. Sadr-Ameli'nin bir sonraki filmi *Man, Taraneh, Panzdah Sal Darom*'da (*Ben Taraneh, On Beş Yaşındayım*, 2002) bir başka genç kız bebeğini bir başına büyütmeye karar verir. Meryem Şehriyar'ın bir çaresizlik hikâyesi anlatan ve trajik biçimde sona eren *Dakhtaran-e Khorshid* (Güneşin Kızları, 2000) filminde genç bir kadın, İran'ın kırsal kesiminde düşük ücretle işçi çalıştıran bir dokumahanede işe girebilmek için saçlarını kazıtmak zorunda kalır ve erkek kılığıyla başka bir genç kadının dikkatini çeker. Marziye Meşkini'nin *Rouzi Ke Zan Shoudam* (Kadın Olduğum Gün, 2000) filminde bir kadın, bisiklet yarışına katıldığı için kocasının kendisini boşama tehdidiyle yüz yüze gelir. Nasır Refaye'nin *Emtehan* (İmtihan, 2002) filminde toplumun farklı basamaklarından kadınlar, yaşam statülerini değiştirebilmek için ne pahasına olursa olsun üniversiteye girmeye çabalarlar. Cafer Penahi'nin *Dayareh* (Daire, 2000) filminde evsiz barksız kadınlar, karanlık Tahran sokaklarında dolaşır, kürtaj yaptırır, para karşılığında erkeklere 'servis' yapar ve hatta fahişeliğe bulaşırlar. Bütün bu filmler kadın karakterlerde odaklaştığı gibi daha önceki filmlerin çocuk kahramanları artık büyümüşlerdir ve sorunlar daha karmaşık bir hal almıştır. Bu süreçte devrim sonrası İran sinemasının da olgunluğa eriştiği söylenebilir.

Cafer Penahi, daha önce çektiği ve ödül kazanan *Badkonak-e sedif* (Beyaz Balon, 1995) ve *Ayneth* (Ayna, 1997) filmlerinde toplumun dayattığı sınırları ve kısıtlamaları çocukların gözüyle anlatmıştı. Üçüncü filmi *Daire* ile ataerkil bir toplumda kadın olmanın ne demek olduğunu gözler önüne serer. Film, bir doğum koğuşunda, doğum yapan bir kadının karanlığı yırtan çığlıklarıyla başlar ve bir hapishane koğuşunda, zifiri karanlıkta korkudan birbirine sokulan kadınlarda odaklaşan sahneyle sona erer. Açılış sahnelerinde duyulan çığlık, işkence odasından geliyor da olabilir, ancak hemşirenin kara çarşaflı bir siluete doğumun gerçekleştiğini duyuruşuyla nereden olduğu anlaşılır. Filmin sonunda, doğum koğuşunun aslında hapishanenin içinde olduğu ortaya çıkar. Dış dünyayla tek bağı ufak bir pencere olan bu aynı derecede daraltıcı iki yer arasında genç kadınlar kısır bir döngüye esirdir.



Cafer Penahi,
Beyaz Balon, 1995.



Cafer Penahi,
2001 Rotterdam
Uluslararası Film
Festivali'nde
gösterilen *Daire* filminin
afişinin önünde.

Solmaz (bu ismin anlamı film için önemlidir) kız çocuk doğurduğu için kocasının ailesi tarafından reddedilecektir. Sol gözünün altı morarmış olan Nergis, savunmasız bir köylü kızıdır ve pazaryerinde gördüğü bir Van Gogh tablosunda tasvir edildiğine inandığı köyüne geri dönmek istemektedir. Öyle bir cennetin var olmama ihtimalini düşünen Arzu'nun (yine ismin anlamı önemlidir) Nergis'le beraber gitmeye cesareti yoktur. Peri (bu isim kazaen verilmemiştir), idam edilmiş bir erkeğin çocuğunu taşımaktadır. Babasının evine döndüğünde erkek kardeşleri tarafından sokağa atılmıştır. Pakistanlı bir doktorla evli olan eski hücre arkadaşı Elham, Peri'ye yardım

Caler Penahi.
Daire, 2000.



etmek istemez, çünkü bir hapishane sakiniyle görüştüğü takdirde doktor kocası gizli geçmişini öğrenebilir ve saygıdeğer evli kadın statüsü tehlikeye girebilir. Bir başka eski mahkûm sinemada bilet satmaktadır. O hapisteyken kocası tekrar evlendiğinde çocukları için en iyisini yaptığını düşünerek annelik hakkından vazgeçmiştir. Hatta onlara baktığı için kocasının ikinci karısına minnet duymaktadır. Bekâr bir anne çaresizlik içinde kızını terk eder ve tuzağa düşüp sonradan *komiteh mobarezeh ba monkerat*'ın -yani Ahlâk Masası'nın- şefi olduğu anlaşılan yaşlı bir şoförün arabasına binmeyi kabul ettiğinden, fahişelik suçuyla tutuklanır. Kopkoyu rujla boyanmış dudaklarında hayal kırıklığını ele veren bir tebessüm olan fahişe tutuklanır ama müşterisi serbest bırakılır. Ahlâk Masası'nın şefi neden bu işi yaptığını sorunca ona verdiği cevap, "Geçimimi sen mi sağlayacaksın?" olur. Yanlarından, içinde yeni evli bir çiftin oturduğu bir araba geçer, kadının yüzü duvağın ardında saklıdır. Fahişe, gözleriyle arabayı izler, ama beyazlar içindeki kadını kıskandığı için mi, yoksa en mutlu günü varsayılan anda bile kadınlara yüzlerini gizlemelerini dayatan geleneği yerdiği için mi, belli değildir.

Penahi'nin *Daire* filminde kadınların tek başlarına seyahat etmelerine, otelde kalmalarına ya da herkesin içinde sigara içmelerine izin verilmez. Erkeklerin hâkim olduğu bir dünyada var olabilmek için görünmez olmak zorundadırlar. Sürekli panik içindedirler, arabaların arkasına saklanır, karanlık yollarda kara çarşaflarına gizlenirler. Sigaradan bir fırt alabilmek için çaresizce uğraş vermeleri, ki bu motif filmde birkaç kez yinelenir, kadınlara çok görülen bütün özgürlükler açısından bir metafordur. Fahişenin kendisini hapseden

erkeklere utanıp sıkılmadan bakması ve hapishaneye giderlerken bir sigara yakarak onları hiçe sayması, bütün ezilen kadınlar adına özgürlüğün ilanı gibidir.

Penahi, 2002 yılında Rotterdam Film Festivali'nde bana bu durumu, "Fahişe, kendini içinden çıkılmaz bir durumda bulan bütün diğer karakterleri simgeleyebilir. Aradaki fark, sadece onun içinde bulunduğu toplumun gerçeklerini kabullenmiş olması, diğerlerininse hâlâ bu kısır döngüde bir çıkış aramalarıdır," diye açıklamıştı:

> Birbiri ardından tanıttığım her karakter, daha üst derecede bir deneyimi ve daha derin, ama düş kırıklığına uğramış bir bakış açısını sergiler. Nergis, kendi saf mizacı içinde idealisttir. Ona göre Van Gogh'un resmi güzel bir yere ait anıları canlandırmaktadır. Zaten sanatın, umut ışığı veren bir niteliği olmalıdır! Hayatın silleleriyle katılaşmış Arzu, hiçbir sorunun var olmadığı cennetlere inancını yitirmiştir. Toplum bu kadınları bir dairenin içine almıştır. Daireden kurtulma çabaları bayrak yarışına benzer: İçlerinden biri başarılı olursa hepsi başarır, ama biri kaybederse hepsi birden kaybeder.

Penahi, filmin sergilediği açmazları İran toplumu ya da ataerkil rejim ve gelenekler altında yaşayan kadınlarının durumlarıyla sınırlamak istemez. "Herkes bir dairede yaşıyor," diye ısrar eder, "bunun sebepleri ekonomik, siyasal, kültürel ya da ailevi olabilir. Ben filmlerimde bütün suçu kadın, erkek, polis ya da asker, tek bir kişiye yüklemekten kaçınıyorum. Herkes, içinde yaratılıştan iyilik taşıyan birer insandır. Sorunları doğuran, toplumsal farklılıklardır."

Film, daha önce hiç olmadığı kadar cesur bir şekilde, toplumdan dışlanmış kadınların gözünden Tahran'ın yeni bir portresini çizmektedir. Toplumsal düzene karşı açıkça verilen mücadele, *Daire*'de Penahi'nin önceki iki filmine kıyasla daha siyasaldır. Kürtajın, fahişeliğin, aile içi şiddetin ve çocukların terk edilişinin yalnızca İran'a özgü değil, evrensel sorunlar olduğu ileri sürülebilir. Ancak filmde anlatıldığı gibi kapalı bir toplumda, kadınlar bütün suçun yöneltildiği ve sorumluluğun yüklendiği kişilerdir. Erkeklerse dilediklerini gibi davranmakta daha özgürmüş gibidirler. Bir telefon görüşmesinde, devrim muhafızlarından birinin evli bir kadınla ilişkisi olduğunu duyarız. Bu davranış erkeği demir parmaklıkların arkasına atmaz, ama şeriat kurallarına göre bu tür bir günahtan dolayı bir kadın taşlanarak öldürülebilir. Ahlâk zabıtaları fahişeleri hedef alırlar, müşte-

rilerini değil. Penahi'nin de açıkça söylediği gibi, "İran'da daire erkekler için daha geniştir". Açılış sahnelerinde duyduğumuz çığlıklar, acilen acıları ifade etmeye ve bir şeyleri değiştirmek için suskunluğu sona erdirmeye ihtiyaç olduğunu gösterir.

2000 yılında Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazanan *Daire*, beklendiği üzere İran'da sansürle ilgili birçok zorlukla karşı karşıya kaldı. Üstelik gerçekleri yansıtmadığı, Batı'nın beklentilerine hizmet ettiği ya da toplumun sadece belli bir bölümünün, alt sınıfta yaşayan kadınların sorunlarını anlattığı için ülke içinde veya dışında yaşayan çoğu İranlının eleştirilerine maruz kaldı. Penahi, kadınların karşı karşıya olduğu kısıtlamaları anlatmak için sınırlamaların daha belirgin olduğu bir toplumsal sınıfın yaşadığı Tahran'ın güneyindeki yoksul bölgelere gitmek durumunda kaldığını kabul eder, ancak ayrıcalıklı olsanız da olmasanız da kuralların herkes için aynı olduğu inancındadır.

Kendisi bunu bana, "Bir kız çocuğu doğduğunda neden bu kadar büyük bir üzüntü duyulması gerektiği sorusunu en başında sormak istedim," şeklinde açıklamıştı:

> Filmde kalan 86 dakika boyunca kızların karşılaşacakları diğer kısıtlamaları anlattım. Aslında niyetim, filmi, gardiyanlar hapisten izne çıkan üç kızın adlarını okurken başlatmaktı. Ama çekimlerden on beş 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.

Daire'nin sonunda, gizli geçmişin yüküne katlanarak yaşamayı seçen Elham, hapishanenin dışında kalan tek kadın olur. Ancak bu, onun daireden dışarı kaçabildiği anlamına gelmez; kaderi belirsiz, daireye takılı kalmıştır. Evlilik yoluyla resmen topluma dahil olmuş olsa da, karar verme ve kocası olmadan varlığını sürdürebilme özgürlüğü yoktur. Bu şekilde hayatını ne kadar devam ettirebileceği ya da ne tarafa kayacağı, cevabı verilmemiş sorulardır. Film, gerçekte kim olduğunu ya da hayatlarının önemli bir bölümünü gizleyenle-

rin, koruyucu bir maske altında hayatta kalanlar olduklarını ima eder. Gerçi taktıkları maske onları arkadaşlarına ve kendilerine yabancılaştıracaktır. Tehmine Milani'nin kocasını kendi gizli siyasal geçmişiyle yüzleştirmek isteyen orta sınıf mensubu bir kadını konu alan filmine *Gizli Yarı* adını vermesi tesadüf değildir.

Kadın sorunları devrim sonrası İran sinemasında hep tartışmalı olmuş ve geçilmemesi gereken sınırları belirlemiştir. Ancak son birkaç yıldır, Milani ve diğer bazı yönetmenlerin karşı karşıya kaldığı zorluklara rağmen, ataerkil toplumda kadının durumunu anlatan çok sayıda film Batılı seyircilere ulaştı. Bu durum sıklıkla Cumhurbaşkanı Hatemi'nin ılımlı rejimine atfedilmektedir.

Penahi, kadın sorunları hakkında bugün önceki yıllara göre daha çok film yapıldığı görüşüne katılmaz. "Behram Beyzayi ya da Daryuş Mehrcuyi gibi tanınmış yönetmenler, bu konuyu sık sık irdelediler ve Rahşan Beni-İtimad ve Tehmine Milani gibi kadın yönetmenler devamlı kadın sorunları üzerine filmler yaptılar" der ve ekler:

> Kadın filmleri üzerine yeni bir akım olduğunu söyleyemem. Deneyimli kadın yönetmenler daha da deneyim kazandılar, genç olanlarsa onlara yakın konuları ele almaya başladılar. Şurası çok açık ki, daha rahat bir rejimde yaşıyorsanız daha cesur davranırsınız, yine de bu, sebeplerden yalnızca biri. Her yıl İran'da 60-70 arası film çekiliyor. Bu filmlerin arasında kadın sorunlarını irdeleyenler de var. Sanatsal olarak pek değer taşımayan ticari filmler çok fazla dikkat çekmiyor. Onlar toplumsal bir soruna, devrimden önce veya sonra her zaman nasıl yaklaşılıyorsa öyle yaklaşıyorlar. Ayrımcılık, ele alınan konudan ziyade filmlerin niteliğinden kaynaklanıyor. Ben ilk filmlerimde çocuklar ve gençlerle çalışmıştım, ama sonra bu kızlar büyüdüklerinde karşı karşıya kaldıkları sorunlar üzerine kafa yormaya başladım. Belirli toplumsal sorunlara olan ilgim arttığında, olayları bir çocuğun gözünden aktaran bakış açısından uzaklaşmak zorunda kaldım. Karakterlerim artık büyümüş, karşılaştıkları güçlükler daha karmaşık hale gelmişti. Bu durumu anlatmak için daha güçlü ifadeler gerekiyordu.

Spor Ayakkabılı Kız, monoton orta sınıf hayatından kaçmak ve kendi özgürlüğünü tatmak isteyen bir genci anlatmaktadır. Batılı modern hayat tarzı için sıradan sayılan böyle bir olay, geleneksel ve dini toplumlarda son birkaç yıla kadar açıkça kabul görmeyen

Resul Sadr-Ameli,
Spor Ayakkabılı Kız, 1999.





bir davranıştı. Kaçak gençler, İran İslam Cumhuriyeti'ne karşı ciddi bir tehdit haline gelmiştir. Birçoğu parklarda, tren istasyonlarında ya da otobüs garlarında takılmakta ve uyuşturucuya, fahişeliğe veya tecavüzlere karşı savunmasız kalmaktadır. Kızlar çoğu zaman tehlikelerden korunmak için erkek gibi görünmeye çalışarak saçlarını kazıtırlar.

Eski bir gazeteci olan Resul Sadr-Ameli, filmini gerçek bir olaya dayandırmıştır. On beş yaşındaki Tedayi, kafaca uyuştuğu Aydın adlı bir genç erkekle parkta uzun yürüyüşlere çıkmaktadır. İkisi düşüncelerini ve hayallerini paylaşırlar, gelecekte beraberce ailelerinin otoritesinden uzak bir yerde birlikte bir hayat kurmayı düşlerler. Böylesine masum bir davranış, evli olmayan küçük yaştaki çiftlerin yanlarında bir refakatçi olmadan birlikte olması şeriat kanunlarına göre yasaklandığından suç sayılır. Karakolda, iki gencin ailesi de birbirini çocuğuna karşı sorumsuz davranmakla suçlar ve Tedayi'nin ailesi onu bekâret muayenesi yaptırmaya zorlar. Hastanede doktor ve hemşirelerin hal ve tavırlarından bu tip muayenelerle hiç de seyrek karşılaşmadıkları anlaşılır. Küçük düştüğü için incinen Tedayi, okula gitmez ve kendini biraz güvende

hissetmek için Aydın'ı arayıp durur. Ancak Aydın'ın ailesi kızın oğullarıyla konuşmasına izin vermez. Vakit öldürmek için sinema izleyen Tedayi, babasıyla buluşmaya geç kalır. Babasını bir polis memuruyla konuşurken görünce de kaçar. Parkta uyuklarken, şeker satan yoksul bir oğlan, Nesim onu uyandırır. Nesim'in annesi Tedayi'yi yaşadıkları gecekondu bölgesine götürür. Birkaç kaba adam sarkıntılık yapınca, Tedayi kaçar, Mehpare de peşinden koşar. Mehpare'nin erkek arkadaşının yardımıyla Tedayi, Aydın'la yeniden parkta buluşma fırsatı yakalar. Gerçi görmüş geçirmiş Mehpare bu buluşmanın hayal kırıklığına yol açacağından emindir. Aydın'ın babası oğluyla erkek erkeğe konuşmuş ve ona hayatın gerçeklerini anlatmıştır (filmde üstü kapalı olarak, bu konuşmanın bütün bu zorluklar ortaya çıkmadan yapılması gerektiği ima edilmektedir). Karanlıkta hem itici hem de tehlikeli görünen buz gibi soğuk parkta ayakta dikilmek, Aydın'a, sıcacık yatağında yatmak varken mantıksız gelir. Toplumun kurallarına uymak çok daha kolaydır. Uzak yerlere kaçma hakkında yaptıkları konuşmaların yalnızca boş laf olduğunun farkına varan Tedayi, acı içinde, yabancı insanlar arasında yapmayı hayal ettikleri evlilik töreninde takacağı çiçeği saçına takar. İki gün süren yorucu yolculuğun ardından, kendini ailesinin kapısını çalarken bulur.

Tedayi, kendi sınıfında, dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir gençten pek de farklı değildir. Odası dağınıktır, giysileriyle disipline ve otoriteye karşı isyan eder ve genel olarak davranışları, çocukluktan yetişkinliğe geçişin tutarsızlığını sergiler. Kaldırımın üstünde yürümekten nefret eder, kenar taşlarında yürür. Kendisi için çizilmiş bir yolda gitmektense, seçim yapabilmeyi tercih eder. Giydiği beyaz spor ayakkabıların onun saf ve masum ruhunu simgelediği düşünülebilir. Ancak bir orta sınıf genci olarak korunaklı var oluşu, onu toplumun gerçeklerine karşı çok saf bırakmıştır. Öbür tarafa adım atıp kendi güvenli çevresine taban tabana zıt bir hayata dalınca, kaybolur.

Mehpare kanunsuz işler trafiğini rahat yapabilmek için sırtına yüklediği kiralık bebeği ilaçla sersemletir. O hayatta kalmayı becerebilen bir kişidir. "Bu şehirde benimle akraba olan bir böcek bile yoktur," der. Gecekondu insanları, sürekli hayatta kalma savaşı vererek kendi kurallarıyla yaşarlar. Çocuk kaçırıp dilenci ve hırsızlara kiralamak onları hiç rahatsız etmez. Başlangıçta nereye gittiği belirsiz ha-

yatları yeknesak orta sınıf ölçülerine göre çok renkli ve maceralı görünür, ama Tedayi ait olduğu yere, kapıyı çaldığında oturma odasında yanan ışıkla güvenliği sembolize edilen yere dönmek zorundadır.

Filmin ana teması olan gençlerin yabancılaşması, kameranın parktaki hareketsiz ağaçların dikeyliğini vurguladığı açılış sahneleriyle anlatılmaya başlanır ve ağaçların sıkı sıkı yerlerine tutunmuşluğuyla Tedayi'nin toplumdaki yatay hareketi birlikte sunulur. İran sinemasına aşina olan seyirciler, Tedayi'yi hiç bilinmeyen bir oyuncu canlandırırken, temayı desteklercesine yetişkin rollerinde hep tanıdık yüzlerin oynamasına bir anlam verebilirler.

Başarıyla yönetilen, ayrıntılara dikkat edilerek çekilmiş bir film olmasına ve Tedayi'yi canlandıran genç kadın oyuncunun yürek parçalayan performansına karşın, hükümetin sansür politikalarından ya da yönetmen tarafından uygulanan otosansürden veya sırf yönetmenin kendi inançlarından kaynaklanmış olabilecek bazı sorunlar, soru işaretleri bırakmaktadır. Ameli, evden kaçan gençler sorununu toplumsal bir problem olarak görmektedir, ama belki de filmden etkilenebilecek bazı gençlerin kendilerini onlarla özdeşleştirmesine engel olmak istediği için karakterlerine çok fazla yakınlaşmaktan kaçınır. Tedayi'yi çok yoran serüvenli yolculuk onu 'öteki'yle karşı karşıya getirir. Bu bir yeraltı kültürü ya da namuslu ahlâkçıların gizli tarafı olabilir, ancak Tedayi'nin bu deneyimin sonucunda kendinin farkında bir birey haline geldiği gösterilmemektedir.

Filmi yakından okuduğumuzda, otoriter bir sesin sistematik bir şekilde ahlâk dersleri verdiği ortaya çıkar:

Birinci ders: Erkeklere güvenme! Gerçekten öyleymiş gibi görünse de söyledikleri şeyi kastetmiyor olabilirler. Mehpare, Tedayi'yi, "Şehrin en iyi kısmında oturmak yeterli değildir, kandırılmayacak kadın yoktur!" diyerek uyarır. Aydın'daki değişiklik de bunun doğru olduğunu kanıtlar.

İkinci ders: Yaşı senden büyük adamlara güvenme, özellikle de amca gibi yaklaşanlara! Onlar şehvet düşkünü birer kurttur. Sokakta karşılaştığı orta yaşlı adam, uğradığı haksızlığı anlar gibi görünür, hatta bir-iki ahlâk nutuğu çeker, ama sonradan kötü emelleri olduğu ortaya çıkar.

Üçüncü ders: Tek başına (yanında bir erkek hami/koruyucu, baba, ağabey ya da nişanlı olmayan) bir kız her türlü tehlikeye açıktır.

Bütün erkekler aynı derecede potansiyel tehlike barındırırlar. Her kız fahişe yapılmak üzere kaçırılabilir ve yabancıların arabalarına binmeye zorlanabilir; önemsiz otel görevlileri veya garsonlar bile ona saygısızca davranabilirler. Toplumun dışında yaşayan serseriler, kadınlar da dahil, çok büyük tehlike teşkil ederler. Evden kaçan kızı görünce Mehpare'nin aklına ilk olarak onu fidye karşılığında satmak gelir. Erkek arkadaşına bu fikrini, "Eninde sonunda bir orospu çocuğu kızı kurtarmak için ortaya çıkacak. En fazla kim öderse kızı o alır," sözleriyle açıklar.

Bu dersler yetişkinler açısından da geçerlidir. Tedayi güvendiği insanlara ulaşmaya çalışır, ama bu kişiler onu yüzüstü bırakırlar. Evli kuzeni Azedi, Tedayi onu aradığında yemek pişirmekle meşguldür ki onu dinleyemez bile. Gerçekte onu hatırlayamayan ikinci sınıf öğretmeni, Tedayi'nin bu yaşta sıkıldığını ve yorulduğunu söylediği için kendinden utanması gerektiğini düşünür. Maceralarından birinde, bir otobüste görece komik bir olay geçer: Bir grup orta yaşlı kadın önce ona şüpheli şüpheli bakar, ama Tedayi'nin lösemi olduğuna dair bir hikâye uyduruşundan sonra onunla dertleşirler. Sadr-Ameli, gençlerin farkına varılması için lösemi mi olmaları gerek, diye sorar gibidir.

Anne babalar, çocuklarının ihtiyaçlarına karşı daha dikkatli olmaları konusunda uyarılırlar. Gerçi filmdeki anne babalar normal görünürler; sınıfları ve toplumsal konumlarına göre böyle durumlarda ne yapılması gerekiyorsa onu yaparlar, yani 'görevleri'ni yerine getirirler. Sorun çıktığında baba, suçu anneye atar, çünkü geleneksel İslam kültüründe çocuk yetiştirmek annenin görevidir. Adam ölesiye çalışmaktadır, ama bakın karşılığında ne alır! Anne, babaya aylar geçmesine rağmen kızı hakkında hiçbir şey sormadığını söyleyince, aldığı cevap, "Bir de bebek bakıcılığı yapacağım yani!" olur.

Annesi, karakoldaki olaydan sonra odasından çıkmayan Tedayi'ye yemek getirdiğinde endişeli görünür, ama kocasıyla tamamen aynı görüşte olduğu açıktır. Bir zamanlar annesine ait olan altın zinciri boynundan çıkarıp Tedayi'ye verdiğinde genç kız hiçbir tepki göstermez ve zinciri alır. Bu, zorla hastaneye götürülüp bekâret muayenesinden geçirilerek aşağılandığı için sessiz bir bir özür dileme midir? Bâkire çıktığı için verilen bir ödül müdür? Yoksa ileride uslu bir kız olması için verilen bir rüşvet midir? Tedayi'nin başkaldırma anı kendini geçindirebilmek için zinciri rehinciye bıraktığı zaman gelecektir.

Tedayi'nin bir yabancıya içini döktüğü sahne, modern orta sınıf şehirlilerin otoriter bir toplumda hayatta kalabilmek için benimsemesi gereken çifte standartları göstermesi açısından önemlidir. "Annemle babam istediklerini yaparlar, ama gizlice. Her zaman başkaları ne der, diye düşünürler. Evde farklı giyinirler, dışarıya ya da partiye gittiklerinde farklı. Her şartta iti barımızı korumamız gerektiğini söylerler." İlginç bir şekilde, her soruyu gerektiği gibi cevaplandıran saygı değer görünüşlü orta yaşlı yabancının gerçek çift standartların ta kendisi olması, yönetmenin otoriteye karşı aldığı şüpheli tavrın imalı bir göstergesidir.

Cesaret gerektiren bir konu olsa da, *Spor Ayakkabılı Kız* yine de statükoyu, kapalı toplumlardaki orta sınıf değerlerini desteklemektedir. Birkaç gün ve gece amaçsızca sokaklarda dolaştıktan sonra, (bir mucize eseri başına bir şey gelmeyen) Tedayi, güvenli evine geri döner. Bir daha asla kaçmayacaktır! Kaçan bir kızın gidebileceği hiçbir yer yoktur. Film, sınırsız toplumsal özgürlük ile son derece katı kısıtlamalar arasında bir denge sunmaya çalışır. Öykünün altında yatan mesajsa, sınırsız özgürlüğün, buna henüz hazır olmayan toplumlara uymadığıdır.

Eğer evli olmayan bir çift, İran'daki kısıtlayıcı İslami toplum içinde yalnızca beraber yürüdükleri için tutuklanabiliyorsa, bekâr bir anne olarak hayatta kalabilmek söz konusu bile olamaz. Sadr-Ameli'nin sonraki filmi *Ben Taraneh, On Beş Yaşındayım*'da (2002) kahraman zor yolu seçer. Filme bakılırsa, onun yaşadığı duruma düşünüldüğü kadar seyrek rastlanmamaktadır.

Spor Ayakkabılı Kız'da, toplumdan dışlanmış Mehpare, Tedayi'ye, onun kolayca etki altında kalabilen ve başı gerçekten belaya girdiğinde ağlayan bir orta sınıf çocuğundan başka bir şey olmadığını söyler. Annesi ölmüş, babasıysa hapse girmiş olan Taraneh onun kadar toy bir kız değildir, dolayısıyla bu film, bebeğini tek başına büyütmeye kararlı daha olgun bir genci anlattığından çok daha cüretkârdır. Üstelik filmin sonunda Taraneh istediğini elde eder.

Taraneh büyükannesiyle yaşamakta ve yarım gün bir fotoğrafçıda çalışmaktadır. Okulda, çok sorumlu bir kişi olduğu için örnek öğrenci ödülünü almıştır. Düzenli olarak babasını ziyaret etmekte ve ona hediyeler, hatta şiirler götürmektedir. Babayla kız arasında bir sevgi bağı olduğu ve iyi geçindikleri bellidir.

Taraneh'in sorunları, yan taraftaki halı dükkânında çalışan orta sınıf mensubu bir genç olan Emir'in fotoğraflarını çekmesiyle başlar.





Resul Sadr-Ameli, *Ben Taraneh, On Beş Yaşındayım*, 2002.



Rezil olarak işten atılmaktan korktuğu için farklı hayatlardan geldiklerini söyleyerek Emir'in ilgisini engellemeye çalışır. Emir, annesinden boşanıp Almanya'ya giden babasının yanına gidecektir, ancak Taraneh'le evlenip İran'da kalmak ister. Annesi, bir yandan gizli gizli bu aşkın uzun sürmeyeceğini umarak, eğitimlerini tamamlayana kadar *sigheh* (geçici evlilik) yapmalarını önerir.[27] "Böylece umumi yerlerde bir sorun yaşamazlar," der. Büyükannesi Taraneh'i bunun gerçek bir evlilik olmayacağı konusunda uyarır, babasıysa tek isteği kızını mutlu görmek olduğu için rıza gösterir. Dört ay sonra, Emir onunla bir bağı olmayan üç kadınla birlikte İslami Medeni Hukuku gereğince tutuklanır. Taraneh'e sunduğu bahane, o hiçbir zaman dışarı çıkmak istemediği için bıktığıdır. Taraneh buna cevap vermez.

Babasını sonraki ziyaretinde boşanma yoluna gideceğini söyler. Boşanma işlemleri esnasında Emir'in annesi hâkime, Taraneh'in sorumlu birine ihtiyaç duyduğunu, oğlununsa sorumsuz bir insan olduğunu söyler. Hâkimin önünde ona, "Saçını ya da bacağını gör-

27) İran adetlerine göre iki tip evlilik vardır: kalıcı ve geçici. Geçici evlilik boşanmış kadınlara cinsel özgürlük imkânı tanır, fakat bir bakire de geçici evlilik yapabilir. Geçici evlilik ürünü olan çocuklar meşru sayılır ve babanın mirasını alma hakkına sahiptir. Evlendiklerinde kadınlardan bakire olmaları beklendiği için, geçici evlilik toplum tarafından hoşgörülmez. Yine de din adamları, resmi yetkililer, hatta feministler geçici evliliği, gençliğin sorunlarına bir çözüm yolu olarak düşünmektedirler.

düğünde veya el ele tutuştuğunuzda oğlum günah işlemiş olmasın diye bu samimiyet resmiyete dönüştürülmüştü," der. Boşanmanın ardından Emir Almanya'ya gönderilir ve Taraneh hamile olduğunu öğrenir. Emir'in annesi genç kıza kürtaj yaptırmasını söyler, ama Taraneh bebeği doğurmaya karar verir. Sonunda, erken doğum yapar. Derken, babanın adıyla kimlik çıkartmanın zor olacağı anlaşılır. Emir'in annesi bebeğin babasının kendi oğlu olduğunu kabul etmez ve bu minvalde uzun sürecek bir mücadele başlar. Açılan davayı Taraneh kazanır, ancak kırılan gururunu tamir etmek için bebeğe kendi adını vermeyi tercih eder.

İlginçtir ki, *Spor Ayakkabılı Kız* filminde gençleri ikiyüzlü otoritenin muhtemel masum kurbanı gösteren motif, bu filmde zor durumda olan kadınlara yardım etmek için sosyal yardım uzmanı olarak çalışan kayınvalideyle ortaya çıkar. Kendi çıkarları söz konusu olduğunda, zorluk yaratan kişi kendisi olur. Oğlunun toyluğunu ileri sürerek ilişkinin kısa ömürlü olacağını düşünerek geçici evlilik fikrini ortaya atan odur. Taraneh'i başından atmak amacıyla, uygun bir koca adayı bulmak dahil, elinden gelen her şeyi yapar.

Spor Ayakkabılı Kız ve *Ben, Taraneh* filmlerindeki kahramanların otorite figürleriyle karşılaştıkları zorlukları, İran'daki genç kuşağın, özellikle de kadınların, kendilerini birer birey olarak kabul ettirme mücadelesinde yaşadıkları zorluklara bir gönderme olarak düşünmek aykırı düşmez. Geçici de olsa özgürlüğü tadan Tedayi, sonrasında toplumsal kısıtlamaları kaçınılmaz olarak kabullenirken, evine dönen Taraneh, kendisine dayatılan dini törelere ve geleneklere meydan okuyup bir tercihte bulunma özgürlüğünü elde eder. Kürtaj yaptırarak yaşadığı kötü deneyimi bir örtünün altına gizlemek -inkâr yoluna sapmak- yerine tek başına anne olacağı zorlu yolu seçer. Bu davranışı, Penahi'nin *Daire* filminde bireyden daha kudretli güçlerin yarattığı kısır döngüde yalnızca inkâr yoluyla varlığını devam ettirebilen Elham karakterinin seçtiği yolun tam zıttıdır. Yirmi birinci yüzyılın İranlı gençleri özgürlüğün imkânsız hayalinin peşinden gitme devresini aşıp artık eyleme geçmeye hazırdırlar. Haziran 2003'te patlak veren gösteriler de onların geleceklerini belirlemede etkin bir rol almaya kararlı olduklarının bir göstergesidir.

Farklı bir okumayla, Taraneh'in bebeğine tek başına bakma kararı vermesi ahlâki açıdan yorumlanabilir: Filmde sürekli olarak manevi gelişimin faydaları ve annelik yüceltilmektedir. Taraneh başarı-

h bir öğrenci, vefalı bir evlat ve duyarlı bir torundur, bu da gençlerin örnek alacakları mükemmel bir karakter yaratmaktadır. Sorumsuz bir eş seçmek ve çok genç bir yaşta hamile kalmak, geleceği olan saygıdeğer bir genç kadınken Taraneh'in hayatını değiştirir. Ayrımcılığa ve hakarete uğrar, yalnız bırakılarak toplumdan dışlanır. Bekâr oluşu, her geleni gideni gözetleyen komşularını rahatsız eder. Nitekim parkta karşılaştığı fahişelerden biri, 'üç camisi olan bir mahallede' nasıl olup da bir ev tutabildiğine çok şaşırmıştır.

Kürtaj ya da bebeğini doğurma seçenekleriyle karşı karşıya kaldığında Taraneh, daha zor, ama daha 'onurlu' olan ikinci yolu seçer. Fahişe, ona bebekten kurtulmasını tavsiye eder. "Çarşıda bebeğin ondan olduğunu söyleyip para koparabileceğin birkaç sersem bulmak çok kolay," der. Hatta arkadaşlarından birinin kürtajdan arta kalan parayla kendine cep telefonu aldığını söyler. Taraneh, ahlâki dürüstlüğü ve etkisini hissetmeye başladığı annelik içgüdüleriyle bu tip önerileri hiç hoş karşılamaz. Kendini üstün gören bir tavırla, sanki kadının kirli düşünceleri küçük yuvasına bulaşacakmış gibi fahişeyi evinden kovar. Bu tür bir ahlâki saflık, kürtaj yaptıran bütün kadınların fahişe olmadığı gerçeğini ve bir çocuk yetiştirmek için iyi niyetli ve sevgi dolu bir anneden daha fazlasının gerektiğini göz ardı eder.

Ayrıca, filmde kötülüğün ya da kötü düşüncelerin olmayışının ne kadar inandırıcı olduğu tartışmaya açıktır. Taraneh, Emir'in kendisine uygun olmadığı gerçeğini kabullenir, ancak hâlâ evlilerken üç kadınla birlikte tutuklanmasına ve kendisi kocaman karnıyla masalara servis yapmak zorundayken hiç aldırmadan hayatına devam etmesine rağmen Emir'e karşı hiç kin beslemez. İçinde hiçbir çelişki yaşamadan, acı duymadan ve karamsarlığa kapılmadan durumunu kabullenir. Çalıştığı kafeteryada geçen bir sahnede kamera yozlaşmış gösterilen gençlere yaklaşır ve seyirciyi 'İslami bakımdan doğru' davrananla, yani dünyaya bir insan getirebilmek için zorluklara ve aşağılanmaya göğüs geren Taraneh'le özdeşleşmeye davet eder.

Modern karakterleri ve tartışmalı konusuna rağmen tıpkı *Spor Ayakkabılı Kız* filminde olduğu gibi *Ben, Taraneh* de, İslam Devrimi'nden sonraki yıllarda sinema için oluşturulan uzun vadeli planın kurallarına uyarak, kendini feda etme ve dürüstlüğün bencillikle ahlâksız davranış karşısındaki zaferini kanıtlar. Artık İran'ın toplumsal sinemasında bir klişe haline gelen mutlu sonu, ahlâki iyiliğin yüce-

ligine 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 ileride olduğunun birer kanıtıdır zaten.

Nasır Refaye'nin ilk filmi *İmtihan*'da genç kadınlar, bir çıkış kapısı olmasa da, çevrelerindeki çemberi genişletmek için yüksek öğrenim görmeyi istemektedirler. Ancak başarı şansları çok düşüktür: Üniversite sınavına katılanların yalnızca onda biri kazanacaktır, ayrıca üniversiteye girenler mezun olup diploma alsalar dahi büyük ihtimalle işsiz kalacaklardır.

İmtihan filmi, kocaman bir demir kapının göründüğü uzun bir sahneyle başlar. Kızlar, bir erkeğin kullandığı motosikletin arkasında ya da bir kadının sürdüğü Mercedes'le nişanlıları, kocaları ve bebekleriyle ya da tek başlarına, kara çarşaflar içinde gelirler.

Vakit geçirmek için, üst orta sınıfa mensup kızlar güzellikten ve burun ameliyatlarından bahsederler; şehirli olmanın verdiği üstünlükle, taşralı genç güvenlik görevlisiyle dalga geçerler. Siyah güneş gözlükleri takan genç erkekler arabalarının üstüne oturmuş, kızları seyretmektedirler. Bunu görünce ahlâki hisleri zedelenen bir baba, utanan kızının yalvarışlarını duymazdan gelerek kavga çıkarır. Bir kadın, gözü morarmış bir diğer kadını teselli etmeye çalışmaktadır: "Eğer evlenirsem ve kocam da bana bunu yaparsa, onu yakarım," der. Dövülen kadından aldığı cevapsa, "Evlendikten sonra sabırlı olmayı öğreneceksin," olur. Bir koca çok öfkelidir, çünkü karısı ondan izin almadan sınava gelmiştir. Evlenmeden önce karısına, "Ya üniversite ya ben!" diye rest çekmiştir. "Karını bile idare edemiyorsun." Bazı kadınlar kocasına itaat etmeyen bir kadında bir tuhaflık olduğunu düşünürler. Bir anne, oğluna iyi bir eş arayışındadır. Yaşlı bir kadın on yedi yıl kocasına dayandığını, ama sonunda her şeye nokta koyduğunu söyler. Genç olanın verdiği cevapsa, başka bir seçenek olmadığıdır. "Boşanmış kadın daha kötü durumdadır ve eğer yeniden evlenirse ve ikinci evliliğinin de kaderi aynı olursa, kendini öldürmekten başka çıkar yolu yoktur."

Refaye, birbirinden çok farklı insanları göstermek için çok katmanlı bir yaklaşıma yer vermiştir. Filmin her bölümünde, kamera başkalarının konuşmalarına gizlice kulak veriyormuş gibi yeni yüz-

lere yaklaşır ve birkaç saniye sonra diğer yeni gelenlere çevrilir, sonra tekrar kaldığı yerden devam etmek istercesine geri döner. Görünüşte rastgele olan olaylar, bir yandan kadınların umutları ve hırslarını, toplumda şu an bulundukları yerle olmak istedikleri yerleri anlatmak, öte yandan erkek egemen dini kültürün kadınlara ilişkin köktenci varsayımlarını yansıtmak amacıyla hazırlanmıştır. Genç kadınlar, mezun olduktan sonra iş bulamayacak olsalar da yüksek öğrenimi hayattaki statülerini yükseltmek için bir araç olarak görmektedirler. Bir kız, "Üniversiteye giriş sınavı tıpkı ters duran bir huniye benziyor," yorumunu yapar. Ancak kocalar, babalar, hatta anneler bile kadınların okumasını gereksiz, üstelik evliliğin kutsallığına bir tehdit olarak görmektedirler. Kendini beğenmiş bir genç adam, "Bazı kadınlar eğitim alınca kocalarından daha iyi olduklarını düşünüp ayrılıyorlar,"der.

Refaye, birçok insanın tek bir amaç uğruna bir araya toplandığı bir olayı seçerek, bütün fertlerinden aynı olmalarını bekleyen bir toplumdaki bireysel farklılıkları yansıtmaya gayret etmiştir. Çarşaf giydirerek herkesin birbirinin aynı görünmesini sağlayabilirsiniz ama kişiliği öldüremezsiniz, demeye çalışır gibidir. Farklı insanların genellikle toplumsal ve ekonomik şartlarla belirlenen farklı karakterleri, hayat tarzları, emelleri ve ihtiyaçları vardır. Hiçbir evlilik beklentisi olmayan tekerlekli sandalyedeki bir kadına göre, "Bir kız ya güzeldir ya da üniversiteye gider". Ailesi kendisini ilk erkekle evlendirmeye hazır olan bir kızın gözünde eğitim, istenmeyen bir evliliği engellemenin bahanesidir. Kara çarşaf giyen (ve birbirinin aynı olan) bütün kadınlar, hayatlarında önemli bir değişiklik yaratacak bir adımı atmak üzere beklemektedirler, ama hepsi de kendi yaşadıklarını beraberinde getirmişlerdir. Başarılı olsalar da olmasalar da, sonuç hepsi için aynı olmayacaktır.

Kısıtlı kaynakları olan taşralı kadınlar için eğitim, rüyaların bile ötesindedir. Yönetmen Meryem Şehriyar'ın ilk filmi *Dakhtaran-e Khorshid* (Güneşin Kızları, 2000), güzel bir köylü kızın uzun siyah saçlarından kırpılan parçalar kutsal bır ayin gibi yere düşüp rüzgarda uçuşurken başlar. Yaşı daha küçük üç kız sessizce onu izlerler. Uzun planlar, bölgenin çoraklığını ve fakirliğini gösteren iç karartıcı görüntüleri yansıtır. Fakat kamera yakın plana döndüğünde, kızın saçları kazınmıştır. Sonra, bohçasını omzuna atar ve erkek kıyafetleriyle dışarı çıkar. Amangol (bundan böyle adı Aman olacaktır)



Meryem Şehriyar, *Güneşin Kızları*, 2002
Erkek baskısına karşı tek silah suskunluktur

elektrik direklerinden ve yolun genişlemesinden anladığımız üzere bir başka yoksul köye yaklaşırken hüzünlü bir Azeri aşk şarkısı duyarız. Yanından geçen bisikleti süren adamın arkasında Aman'ın yaşlarında bezgin bir kız oturmaktadır.

Çalıştığı küçük işyerinin sahibi, bu narin 'erkek' çocuğunun dokumada çok yetenekli olduğunu görünce çok şaşırır ve onu ayrı bir tezgâhta oturan üç kızdan sorumlu tutar. Sorumlu kişi olarak da ne zaman bir şeyler ters gitse falakayı o yer. Her gece hücreye benzer atölyeye kilitlenir, zaman zaman ona yemek getiren bir el uzanır. Sırrını paylaşacak kimsesi olmayan Aman, gerçeklik duygusunu yitirmeye başlar. Hatta ona âşık olan genç bir kadına, Belkıs'a, evlenip onun köyüne taşınacaklarına dair söz bile verir. Aman evlilik teklifini geri aldığında, yaşlı bir adamla evlenmeye zorlanan Belkıs kendini asar. Annesinin ölüm haberi Aman için son darbe olur ve sessizce kararını verdikten sonra, her yanma gaz döktüğü atölyeyi ateşe verir. Üstüne eteğini geçirip yola koyulduğunda, yine başlangıçta çalan Azeri aşk şarkısını duyarız. Kamera Aman'ın esaretten kurtularak attığı her zafer adımını, kadınlığa dönüşünü izlerken çorak manzara da yavaş yavaş renklenmeye başlar. Film boyunca Aman'ın çalıştığı köyü arayan hükümetin istihdam ve güvenlik memuru sonunda geldiğinde, yanmakta olan atölyeden çıkan duman sanki hiç var olmamış bu sefil köyü gizler.

Aman'ın yazgısı, yoksul ailelerden gelen ve erkek kılığında çalışmaya gönderilen birçok kızınkinden farklı değildir. Mecid Mecidi'nin övgü toplayan *Baran* (Yağmur) filmi de, aynı şekilde erkek giysileri giydirilerek işyerinde yaralanan babasının yerine inşaat

Mecid Mecidi,
Yağmur (2001).





alanında çalışmak zorunda kalan bir genç kızı anlatır. Ancak, bu filmde Latif gerçek kimliğini keşfettiğinde Baran'a âşık olur ama o zaman bile onun aşkı ruhanidir, karşılığında dünyevi bir mükafat beklemez. Los Angeles'teki Kaliforniya Üniversitesi'nden (UCLA) mezun olan Şehriyar, *Güneşin Kızları*'yla sinemaya getirilen kısıtlamalara birkaç şekilde meydan okumaktadır; bir kadın oyuncuyu başı çıplak (ve traş edilmiş) göstermek de bunların en göze çarpanıdır. Ne var ki, sansürün dikkatini başka tarafa çekmek için yaklaşık on beş dakikalık bir diyalogu çıkarıp yerine uzun planlar koyması, filminin akışında bazı belirsizlikler yaratmış ve sonuçta ortaya anlatısı daha çok görsel kodları çözebilmeye dayanan elliptik bir film çıkmıştır.

Dış dünya için artık kadın olmayan, ama kendini erkek olarak da hissetmeyen Aman, çift kişiliğinin yükünü suskunlukla taşır ve ilgisi sık sık gezgin sazcı ile iş arkadaşı Belkıs arasında gidip gelir. Biraz gerçeküstü bir sahnede, sürgülü kapının beklenmedik bir anda açıl-

masıyla, sazcı Aman'a kaçmayı teklif eder, ama Aman buna cesaret edemez. Gezgin sazcının büyülü varlığı bir bakıma huşu uyandırır. Aman'ın hücresinde uzun eteğiyle derviş gibi dönmesi bedendışı bir mistisizm taşır. Kameranın daha önce sürmelenmiş olarak gördüğümüz ama şimdi açık pencereden yakaladığı bu mahrem an, duruma düşsel bir nitelik verir. Ama aynı zamanda da, diğer benzer epizodlarla uygun bir bağlantı kuramadığından karışıklık yaratmaktadır.

Ayrıca, belki malum sebeplerden dolayı, ne adamın ne de kadının Aman'ın gerçek kimliğinin farkında olup olmadığı açık değildir. Gerçi kısıtlayıcı rejimlerden gelen her filmin satır aralarını okumaya meraklı Batılı seyirci *Güneşin Kızları*'nı çoktan 'İran'ın ilk lezbiyen filmi' olarak bellemiştir.

Transseksüel imalardan daha önemlisi, filmin erkek egemen bir toplumda kadının sorunlu statüsüne ilişkin yaptığı ciddi uyarılardır. Amangol'un saçlarını (ki kimliğini sembolize etmektedir) babasının tutam tutam kırptığı açılış sahnesi, ister devletin adamı olsun ister ailenin direği, kadınların, erkek otoritesinin temsilcisi olan kişilerce kadınlıktan vazgeçmeye ve kadınlıklarını kara perdeler arkasına gizlemeye mecbur bırakılışım simgeler. Suskunluk, sesi olmayan bir varoluşa mahkûm edilen kadınların tek silahı haline gelir. Bu tutum, *Seyyit Han*'daki (Yılmaz Güney) sevdiği adama tek kelime etmeden ölümle buluşan Keje'nin ya da *Sürü*'de (Zeki Ökten) (hem fiziksel hem de duygusal olarak) şiddeti kabullenen ve ağzını bıçak açmayan Berivan'ın suskunluğuyla aynıdır. Bu filmde de suskunluk güçlü bir metafor işlevi görmektedir. İlk sahnelerdeki uzun planlar, çorak toprakların sessizliğinin neredeyse elle tutulabilir olduğu metruk bir görüntü oluşturmuştur. Toprak zeminli küçük bir hücrede sessizliğe bırakılan kadınlar, atına insanlardan daha çok değer veren bir erkeğin merhameti altındadır. Amangol'un özel durumu sadece onu karanlıklara itmez, aynı zamanda kulakları sağır eden bir sessizliğe mahkûm eder.

Film, özellikle yoksul kırsal kesimdeki genç kadınların geleceği hakkında çok kötümser bir yaklaşıma sahiptir. Ancak Meryem Şehriyar, şiddetle olsa da, kısır döngüden bir çıkış yolu önermektedir. Baskı altındaki binlerce kıza doğrudan ulaşan mesaj, "Seni buraya getiren, erkek; bu durumdan çıkmak sana kalmış. Kurtarılmayı bekleme, kendini kurtar!" şeklindedir. Amangol işyerine gaz döküp yakarken, neredeyse seyircilerin alkışları duyulmaktadır.

Marziye Meşkini'nin (tanınmış yönetmen Muhsin Mahmelbaf'ın eşidir) ilk filmi *Rouzi Ke Zan Shoudam* (Kadın Olduğum Gün), geleneksel kültürde doğan bir kadını nasıl bir hayatın bekleyebileceğine dair peş peşe gelen bir triptiktir. Triptikin her bölümünün ayrı bir adı vardır ve bu kahramanın adıyla aynı olmakla beraber alegorik bir anlam da taşımaktadır. İlk bölüm *Havva*'da (ilk kadını ima eder), bir kız dokuzuncu yaş gününde uyandığında kadın olarak kabul edildiğini öğrenir. Artık oyun oynayamayacağı küçük bir erkek çocuğuna, "Bugün bir kadın olarak uyandım, öyle mi?" diye sorar. Kırsal bölgede hâlâ geçerliliğini koruyan bir geleneğe göre, o günden itibaren bazı şeyleri yapması ve bazı yerlere gitmesi engellenecek ve hicab kurallarına göre giyinmesi gerekecektir. İkinci bölüm, *Ahu*'da ('geyik' anlamına gelir, güzel ama vahşi bir hayvandır) bisiklet yarışına katılan bir kadının peşine kocası atıyla takılır ve eğer yarışı terk etmezse onu boşayacağını söyleyerek tehdit eder. Ahu itaat etmeyi reddedip kararlı bir şekilde pedal çevirmeye devam edince de herkesin önünde aşiretin erkekleri tarafından aşağılanır. Üçüncü bölüm *Hura*'daysa (kara gözlü güzel kadın anlamına gelir) kayıp çocukluğunu ve gençliğini yeniden yaşama şansını kaybetmiş yaşlı bir kadın, eşya biriktirerek hayallerini yaşamaya çalışmaktadır.

Küçük Havva, erkek çocuklarla oynaması ya da istediğini giymesi konularında anne ve büyükannesinin getirdiği kısıtlamalarla yüz yüze kalır, bu durum törelerin zamanla nasıl bilinçte yer ederek kadınların özgürlüğünü engellediğini göstermektedir. Havva sahilde oynayarak eğlenmeye çalışır, ama yetişkinliğe adım atma zamanı geldiğinde boynunu eğerek özgürlüğünden vazgeçmesi gerekir. Törenin sürdürülmesi görevini üstlenen çarşaflı anne ve büyükanne, küçük kızın üzerine hemen bir çarşaf geçirmeye hazırdırlar. Aslında çarşaf için kumaş ölçüsünün alınması, kefen hazırlıklarından çok az farklıdır. Köktendinci toplumlarda doğan kadınlar için kendilerine biçilen rolden kurtuluş yoktur.

İkinci hikâye, kadının töreler ve dini geleneklerce baskı altında oluşunda erkeklerin oynadığı rolü konu almaktadır. Ahu'nun kocası aşiret ve Allah adına karısının özgürlüğünü kısıtlamaya çalışır. Ahu'nun kendisine dayatılan durumdan kurtulmaya çabalaması, eninde sonunda yakalanacağını çok iyi bilse de hiç durmadan kararlı bir şekilde pedalları çevirmesiyle sembolize edilmiştir. Zaman zaman inatçılığı oyunbazlıkla karışır. Yirmi kadar çarşaflı kadının ka-

tıldığı bisiklet yarışı, çok güçlü bir metafordur. Pedalları ne kadar hızlı çevirseler de, etrafları denizle çevrili olduğundan, gidecekleri hiçbir yer olmadığının gayet farkındadırlar. Küçük kızın çocukluğunun tadını çıkarma şansı olmazken, gençliği de elinden alınmıştır.

Hura, çocukluğunu yaşayamamış ve gençlik yıllarında bireyselliğini geliştirememiş daha yaşlı bir kuşağı temsil etmektedir. Artık kaybolmuş zamanı geri almak için çok geçtir. Duygusal açlığı yalnızca dünyevi kazançlarla doyurulabilmektedir. Ev aletlerinden lüks eşyalara kadar alabildiği her şeyi satın alır. Mahalle delikanlıları bilmedikleri bir yere yolculuğa çıkacak kadının eşyalarını deniz kenarına taşımasına yardımcı olurlar. Sonra Hura, daha fazla eşya satın almak için geri döner. Fellini'yi akla getiren bir sahnede, çocuklar kumun üzerinde duran buzdolabını açarlar ve elektrik prizi olmamasına karşın bütün cihazların düğmelerini çevirerek eğlenirler. Sonra yaşlı kadın bütün eşyalarını bir sala yerleştirerek denize açılır. Direkte dalgalanan siyah bayrak kadın özgürlüğüne karşı verilecek tek cevabın ölüm olduğunu söyler gibidir, ancak deniz, aynı zamanda, Hura'nın hayallerini muhafaza etmesi açısından bir sığınak işlevi de görebilir.

Hura, Havva ile Ahu'nun yaşlanmış halidir. Çatışma halindeki modernizm ile gelenekselliğin bir bileşimidir. İlk bölümde, Havva'nın büyükannesi saat okumayı bilmediğinden torununa saatin kaç olduğunu anlaması için bir çubuk verir. İkinci bölümde Ahu'nun at üstündeki kocası ve aşiret için bisiklet sorun olur. Üçüncü bölümdeyse, onu kısıtlayacak ne ailesi ne de kocası olan yaşlı bir kadın vardır, ancak bunu değerlendirecek imkânı yoktur. Gençliği de güzelliği de geride kalmıştır. Geçmişte istediği her şeyi alabilecek parasal güce sahip olmuştur, ancak alacağı şeyleri hatırlatması için parmağına bağladığı iplik hâlâ öylece durmaktadır. Dünyadaki bütün para, kaybolan gençliğini ve hayallerini almaya yetmez.

Meşkini, kapalı toplumlarda kadının yazgısına dair kasvetli bir tablo çizse de, filmin umutsuz olmadığını düşünmektedir. İkinci bölümün sonunda kamera dar bir çerçeve içinde Ahu'nun bisiklet üstündeki mücadelesini takip ederken ondan ayrılır ve denize dönerek yoruma açık bir son sahneyle film biter. Ahu'ya doğru uçarken gördüğümüz kuş, dünyadaki bütün Ahu'ların özgürlüğünü ister gibidir.

Hareket, değişim vaat eder. Meşkini, bu konudaki fikirlerini, "İçine düşülen tuzak hareketle değiştirilebilir... Şunu söylemek isti-

yorum. Bir hareket başlamıştır ve devam etmelidir: aynı hiç durmadan akan bir nehir gibi. Kadın hareketi, nehrin hareketidir. Bu bir metafordur. Son hedeflerine ulaşmak üzere ilerliyorlar ki bu da özgürlüktür," şeklinde belirtmiştir.[28]

Penahi'yse onun kadar iyimser değildir. *Daire*'nin sonunda, kızlar tekrar hapishaneye girerler. Penahi, düşüncesini, "Onlar çemberi genişlettiler, ama dışına çıkamadılar," sözleriyle vurgular. "Bu kızların kaçmış olması ya da benim bu filmi yapmam toplumu ne kadar değiştirir, bilemiyorum. Davranışlarla ilgili birkaç soruya dikkati çekebilir belki ama kanunları değiştirmek çok daha güçtür. Yalnızca tarih, zaman ve gelip gelmeyeceği belli olmayan toplumsal reformlar, bu filmin bir etkisi olup olmadığını kanıtlayacaktır."

28) Jahanbakhsh Nouraei, "Movement is Symbol of Life", *Film International*, VIII/1 (2000), s. 25-28.

SONSÖZ

Bu kitapta ele alınan sinema endüstrilerine yakından bakıldığında, filmlerden kadınların eksik olmadığı ortaya çıkıyor. Kadın her zaman orada; var olması bir anlam taşımasa dahi. Genellikle kadınlar, 'görülecek' karakterler olarak sunuluyorlar. 'Gören' kadınlar hakkında çok az film yapılıyor.

Yasalarla daha iyi noktalara gelmiş olsalar da, birçok Müslüman ülkede kadınlar sahte modernleşmenin getirdiği çelişkilerle karşı karşıyalar. Kadınlar halen özgür birer birey olarak kabul edilmiyorlar; onların yerine düşünen, karar veren ve bu şekilde hareket eden ailelerinin bir parçası sayılıyorlar. Erkeklerin yönettiği sinema endüstrileri de kadınlara karşı aynı yukardan emir buyuran tavrı benimsemiş durumdadır.

Gelenek ile modernleşme arasındaki ihtilaf yeni bir şey değildir. İslam ülkelerinde yaşayan kadınların son zamanlarda görünürlüğünün belirli bir şekilde artmasıyla görsel yetenekleri peçe ardında gizlenmiş olsa da bu sorun yeni bir boyut kazanmıştır.

Paradoksal görünse de, kadınlar hakkında en ilerici filmler, şeriatın hayatın her alanı gibi sinemayı da egemenliği altına aldığı İran'da çekilmektedir. Bundan kuşku duyanlar, feminizm ile İslam'ın birbirine zıt düştüğünü, bir *oksimoron* olduğunu söyleyebilirler. Ancak Tehmine Milani gibi kendini bu misyona adamış yönetmenlerin verdiği savaşım, daha cesur bir sinemanın yolunu açmıştır ve 5. Bölüm'de incelediğimiz genç kuşak tarafından yapılmış filmler bunun apaçık kanıtıdırlar. Meşkini'nin öne sürdüğü gibi, bir hareket başlamıştır. Bu kitapta değinilip İran'da ya da diğer ülkelerde çekilen filmler de gösteriyor ki, bu hareketin nereye yöneleceğine karar veren genç kuşak olacaktır.

SEÇME KAYNAKÇA

Dabashi, Hamid, *Close Up – Iranian Cinema: Past, Present and Future* (Londra ve New York, 2001) [Türkçesi: *İran Sineması*, Hamid Dabaşi, çevirenler: Barış Aladağ-Begüm Kovulmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004].

Kazmi, Nikhat, *The Dream Merchants of Bollywood* (Yeni Delhi, 1998).

Mernissi, Fatema, *Islam and Democracy: Fear of the Modern World* (Cambridge, MA., 2002).

Mir-Hosseini, Ziba, *Islam and Gender, The Religious Debate in Contemporary Iran* (Princeton, NJ, 1999).

Ramusack, Barbara N. ve Sharon Sievers, *Women in Asia: Restoring Women to History* (Bloomington ve Indianapolis, 1999).

Saktanber, Ayşe, *Living Islam: Women, Religion and the Politicization of Culture in Turkey* (Londra ve New York, 2002).

Saliba, Therese, Caroly Allen ve Judith A. Howards (editörler), *Gender, Politics and Islam* (Chicago ve Londra, 2002).

Schulze, Reinhard, *A Modern History of the Islamic World* (Londra ve New York, 2002).

Tapper, Richard (ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity* (Londra ve New York, 2002).

TEŞEKKÜRLER

Bu kitabı hazırlarken yardım ve desteklerini esirgemeyen yönetmenler Zeki Demirkubuz, Tanvir Mokammel, Ermek Şinarbayev, Ali Özgentürk ve Atıf Yılmaz'a; yapımcı Kadir Yurdatap'a; öğretim üyeleri Oliver Leaman, Oğuz Makal ve Semire Ruken Öztürk'e; Farabi Sinema Vakfı ile genel müdürü Emir Esfandiyari'ye; Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'ne; yapımcı ve yazar Nesrin Munni Kabir'e; yönetmen ve aynı zamanda kızım olan Phyllis Katrapani'ye verdiği moral destekler ve aydınca eleştirileri için teşekkür ederim.

Ayrıca, kitabım için arşivlerini açarak fotoğraflarını kullanmama izin verdikleri için de İran'daki Farabi Sinema Vakfı'na; *Cumhuriyet* gazetesine, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve İstanbul Uluslararası Film Festivali ile yönetmenler Tanvir Mokammel ve Ermek Şinarbayev'e teşekkür etmek isterim. 118. sayfada yer alan *Yağmur* filmine ait resim Miramax Films'in izniyle kullanılmıştır. 63, 71, 83, 93. sayfalar ve 102. sayfanın altındaki portre fotoğrafları bana aittir.



KADIN, İSLAM VE SİNEMA

Gönül Dönmez-Colin'in kadın, İslam ve sinema arasındaki sorunlu ilişkiyi ele alıp değerlendirdiği bu kitabı, İslamiyet'in hâkim din olduğu ülkelerin sinemasında seyirciler, imgeler ve imge-oluşturucular olarak kadınların rolünü araştırıyor. Colin, aldatılıp namusu kirletilen köylü kız ile, yuva yıkan kötü kadın gibi sinemasal arketipleri ortaya koyduktan sonra, feminist film eleştirmenlerinin sadece erkek dikizciliğini tatmin etmeye yaradığını vurguladıkları tecavüz sahneleri gibi tartışmalı öğelere işaret ediyor. Yazar ayrıca, dişilik mitleri, çokeşliliğin onaylanması, fahişelik, erkek çocuk saplantısı ve kadınları anne-eş-kız olarak resmeden en yaygın klişeleri sorguluyor. Türk, İranlı, Pakistanlı, Bangladeşli, Kazak ve Özbek sinemasının önemli filmleri ışığında, İslam dünyasındaki kadınlar ve bu kadınların sinemada yer alış biçimlerini bütünlüklü bir buluşla okuyucuya aktarıyor...

ISBN 9944-916-00-5

www.agorakitapligi.co...