

Behram Beyzayi Sinemasında Kadın İmgesine Bir Bakış: “Başu, Küçük Yabancı” Örneği¹

Mehmet AYTEKİN*

Özet

Devrim öncesi ve sonrası İran'ın toplumsal dinamikleri incelendiğinde, bir geçiş sürecinin varlığı dikkat çekmekte ve belirsizlik hâli görülmektedir. Devam eden süreçte, bu durumunun sinemaya da yansdığı belirginlik kazanmakta, bakışın erilliği ve ataerkil ideolojinin sinemayı biçimlendirme çalışmaları, kadının sinemadaki temsiline olumsuz yönde etki ettiği anlaşılmaktadır. Devrim öncesinde, temsil sürecinde, teşhircilik ile mücadele vermek durumunda kalan kadın, devrim sonrasında İslamlaştırma akımının etkisiyle, örtünmek zorunda bırakılmakta ve dolayısıyla sinematik temsili olumsuz yönde etkilenmektedir.

*Behram Beyzayi sinemasında, ataerkil ideolojinin her iki dönemde de ele aldığı ana akım kadın mitine yönelik bir karşıt okuma geliştirilmekte hem devrim öncesinde hem de devrim sonrasında bu okuma biçimi süreklilik kazanmaktadır. Bu iddiayı ortaya koymak adına, Behram Beyzayi'nin *Bashu, Gharibe-ye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) filmi örneklem olarak ele alınmakta, feminist okuma vasıtasıyla sinematografik bir çözümleme yöntemi benimsenmektedir. Bu bağlamda, Beyzayi'nin yarattığı karşıt mitler anlatıyı destekleyen sekanslarla somutlaştırılmakta ve süreç içerisinde feminist eleştirel söylem analizinin teorik alt yapısından yararlanılmaktadır.*

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Behram Beyzayi, Kadın Miti, Ataerkil İdeoloji, Feminist Eleştirel Söylem Analizi.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4206-2918>

E-mail : mehmet.aytekin@akev.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.632512](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.632512)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 13.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.03.2020

¹ İlgili çalışma, “Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

A View of the Image of Woman in Bahram Beizai's Cinema: An Example of "Bashu, Little Stranger"¹

Mehmet AYTEKİN*

Abstract

When the social dynamics of pre-revolution and post-revolution era are examined, the existence of transition process is remarkable and it is seen that there is an uncertainty. In the ongoing process, this situation is reflected in the cinema, it is understood that "male gaze" and the efforts of patriarchal ideology to shape the cinema have a negative effect the representation of woman. Pre-revolution era, in the process of representation, the woman who put up a good fight against to exhibitionism, at post-revolution era was forced to veil oneself by the effects of Islamization movement, and thus the cinematic representation is adversely affected.

In Bahram Beizai's cinema, a oppositional reading is developed for the mainstream female myth that patriarchal ideology deals with in both periods, and this form of reading becomes continuous both pre-revolution and post-revolution era. In order to makes the claim, Bahram Beizai's Bashu, Gharibe-ye Koochak (Bashu, Little Stranger - 1989) movie is taken as a sample and cinematographic analysis method is adopted through feminist literature. In this context, the counter-myths created by Beizai are embodied by the sequences supporting the narrative and the theoretical background of feminist critical discourse analysis is utilized in the process.

Keywords: Iranian Cinema, Bahram Beizai, Myth of Woman, Patriarchal Ideology, Feminist Critical Discourse Analysis

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4206-2918>

E-mail : mehmet.aytekin@akev.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.632512](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.632512)

Geliş Tarihi - *Received*: 13.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.03.2020

¹ This study was produced from the master thesis of "Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema: The Representation of Women in Bahram Beizai's Films".

Giriş

1979 yılında gerçekleştirilen ve ülkedeki tüm siyasi oluşumları bir çatı altında topladığı iddia edilen devrimin arka planına bakıldığında, devrim öncesinde Şah rejiminin monarşik bir yönetim anlayışını benimsediği ve Şah'ın rejimini desteklemek adına toplum dinamiklerini kendi lehine kullandığı görülmektedir. Devrim öncesinin son dönemleri irdelendiğinde, Pehlevi yönetiminin halk arasında bir sınıfsal yapı oluşturduğu dikkat çekmekte ve bu yapının ekonomik, politik ve sosyal statü bağlamında keskin bir ayrıma neden olduğu görülmektedir.

Dabashi (2008: 160-161), ele alınan sürecin ekonomik ve sosyolojik boyutuna değinmekte, Ayetullah (Ruhullah) Humeyni'nin Şiilik merkezinde radikal İslamcılık vaadinin, zaten dengesiz bir ekonomi ve sınıf bilincinin olduğu İran'da karmaşa hâli yarattığından söz etmektedir. Arap-İsrail savaşı ve beraberinde gelen ambargoların Şah rejiminin dengesiz bir biçimde harcama yapmasına sebep olduğu dile getirilmektedir. İlgili sınıfların mensuplarının ekonomik olarak gelir elde etmesine karşın kırsal ve köylerde yaşayan halkın fakirleşmesi, hızlı ve kontrolsüz bir kentleşme, kapitalist sisteme entegre olma sürecinde tüccar sınıfın kısmen küstürülmesi, ruhban sınıfının kapitalist süreçten endişesi ve kayıp yaşama anlamında tedirginleşmesi, Şah'a karşı bir kin besleyen ve devrim kanadının teorik anlamda zeminini hazırlayan seküler ve entelektüel sınıfın girişimleri, devrimi hazırlayan sac ayaklarından bazıları olarak yorumlanmaktadır. Bununla beraber, devrim unsurlarının tek bir seferde oluşmadığı, 1953'teki CIA destekli darbenin girişimiyle başlayan sürecin 1963'te Humeyni önderliğinde gerçekleştirilen ayaklanma ile şekillendiği, 1971'deki Siahkal isyanı ile Şah'a karşı olan nefretin zirveye ulaştığı ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ile yaşanan rehine krizinin etkisiyle beraber Humeyni'nin etkisini artırarak devrimi gerçekleştirdiği ifade edilmektedir.

Şah rejiminin olumsuz havasına karşılık Ayetullah (Ruhullah) Humeyni'nin neden devrimin yüzü olduğuna dair çeşitli çıkarımlar bulunmaktadır. Muhafazakar kesimin dinamiklerini -sürgünde olmasına karşın- fazlasıyla dikkatli bir şekilde takip eden Humeyni, Abrahamian'ın (2011: 192-194) söylemiyle, Şah'a ve monarşiye doğrudan cephe almakta ve bu kurumların tagut olduğunu ileri sürmektedir. Verdiği örneklerle dini figürlere değinerek bir kitle yaratan Humeyni, tüm monarşik öğelere karşı çıkılması gerektiğini ve bunun Müslümanlığın bir unsuru olduğunu öne sürmektedir. Sonrasındaki söylemleriyle ortak bir nefret objesi yaratan Humeyni, devletle toplum arasındaki genel kırılmanın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Buna ek olarak, Humeyni'nin İslam devrimini tüm Ortadoğu'ya yayma isteği (Khosrokhavar ve Roy, 2013: 29), dış politikadaki ortak düşman mitini desteklediğini söylemek yerinde görülmektedir.

Ülkedeki politik belirsizlik ve taban tabana zıtlık taşıyan iki farklı rejimin varlığını hissettirme girişimi, toplumun tüm noktalarına ve doğal olarak sinemaya da yansımaktadır. Tapper (2007: 4-6), Humeyni'den önceki sinemanın farsî film anlayışına eğilimli olduğunu aktarmakta, bu filmlerin Hindistan ve Mısır gibi komşu ülkeler ile Batılı bazı ülkelerden (İtalya ve ABD gibi) ithal edildiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda, dini zümrelerin sinemayı ahlaka aykırı ve yozlaştırıcı olarak gördüğü belirtilmekte, kadın merkezli ve sıklıkla kadının olumsuzlandığı dans ve cinsellik temalı filmlerin dönemdeki etkilerinin yüksek olduğunun altını çizilmektedir. Aktaş (2015: 30-32), farsî film anlayışına açıklık getirdiği çalışmasında kadınların bu sinema türünde merkezi bir rol oynadığını ifade etmekte; ancak bu temsiliyet sürecinin kadının aleyhinde geliştiğini dile getirmektedir. Kadının genellikle saf ve temiz olarak sunulduğu ifade edilmekte ve ana karakter erkeğin onu kandırmasıyla veya kötü tesadüflerle kötü yola düştüğünden söz edilmektedir, sonunda hatasını anlasa dahi kadın için geç kalındığı belirtilmekte ve çıkarılan kıssadan hisse ile filmin sonlandığı vurgulanmaktadır. Bununla beraber, kadın oyuncuların genellikle şarkıcılardan oluşturulduğu yine anlatıda desteklenmekte, bu tarz filmlere genellikle bayağı zevke sahip olanların gittiğini aktarmaktadır.

Dabashi (2013:18-19) farsî film anlayışının yanında *film jaheli* türünden de bahsetmekte,

lumpen proleter veya lumpen küçük burjuva etrafında dönen cahil film akımı olarak adlandırıldığı türün, Fars monarşisinin küçük düşürücü bir yansıması olduğunu dile getirmekte ve başroldeki erkek oyuncunun kadın akrabalarına ait olan namus kavramı üzerinden kendini gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Buna göre Cahil'in sürekli geneleve giden ve "oğlancılıkla gurur duyan bir karakter" olduğu aktarılmakta ve erkek şovenizminin bir ürünü olduğu paylaşılmaktadır. Devrim sonrası olarak adlandırılan süreçte, ilk dönemlerde, sinemaya yeterince katkı sağlanmadığı ve olanak verilmediği bilinmekte, zira sinemanın olumsuz durumları yeniden üretebileceği ve "ahlaksızlığı" yaygınlaştırabileceği korkusunun varlığı dikkat çekmektedir.

Devrim sonrası dönemler üzerine çalışmalar ortaya koyan ve İran sinemasının anlaşılmasına/yorumlanmasına büyük ölçüde katkı sağlayan Naficy'e (2008: 769-772) göre, ilk dönem geçiş dönemi olarak ele alınmakta, ülkedeki sinematik faaliyetlerin ya azaldığı ya da yerinde saydığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. İkinci dönemde, sağlamlaştırma dönemi, İslamlaştırılmış bir sinema anlayışı dikkat çekmekte ve İran sinemasının temel hatlarının kurulduğu ve bu hatlar doğrultusunda yapımların oluştuğu belirginlik kazanmaktadır. Son dönemde ise, olgunluğun sancıları, kaliteli filmler çabasının ve estetik kaygıların belirginlik kazandığı görülmekte, bunun yanında İran-İrak savaşının yarattığı ekonomik ve toplumsal yıkımların sinematikleştirildiği dikkat çekmektedir. Hükümetin sinemaya destek sağlama durumunun, bir önceki döneme kıyasla, düşüşe geçtiği; ancak bunun yanında İran sinemasının dünya sahnesinde önemli ödüllere layık görüldüğü kabul edilmektedir. Behram Beyzayi sinemasına bakıldığında, çağdaşlarından farklı bir anlatının hem devrim öncesinde hem de devrim sonrasında farklılık taşıdığı görülmektedir. Devrim öncesindeki *Ragbār (Sağanak, 1971)*, *Gharibé o Meh (Yabancı ve Sis, 1974)*; devrim sonrasındaki *Chariké-ye Tārā (Tara'nın Baladı, 1979)*, *Bashu, Gharibe-ye Koochak (Başu, Küçük Yabancı, 1989)* filmleri sansür ile ettiği mücadelenin örnekleri olarak konumlandırılmakta ve bu durum Beyzayi'nin ana akım anlatının daimi bir biçimde karşısında olduğunu göstermektedir. Üslup bakımından incelendiğinde, mitik anlatıyı merkeze alan ve bunun yanında İran'ın kültürüne ait görsel öğeleri sinematik anlatısına indirgeyen Beyzayi, özellikle taziye sanatına verdiği önemle ve sinemaya akademik anlamda yaklaşabilmesiyle İran sinemasında önemli bir noktaya karşılık gelmektedir. Bunun yanında, kadın temsiline ayrıca bir önem veren Beyzayi, kadının bütüncül ve doğru bir biçimde temsili konusunda, sinematik anlatısında kadın karakterleri ön plana çıkartmakta ve anlatıyı bu karakterler ekseninde değerlendirmektedir.

Eldeki verilerden hareketle, Behram Beyzayi'nin filmlerinden olan *Bashu, Gharibe-ye Koochak (Başu, Küçük Yabancı, 1989)* filmi, yargısal örneklem yöntemi ile ele alınmakta, film nezdinde ilgili sekanslarla kadın temsiline yönelik yaklaşımının ortaya koyulması hedeflenmektedir. Salt bu film üzerine odaklanılmasının temel prensibinin, filmin izleyiciye sunulduğu 1989 yılının, Humeyni'nin ölümünden kaynaklı, devrimin aktif olarak sona erdiği önermesi ile ilişkisi ile açıklanmaktadır. Devrim sürecinin oturmuş İslami kurallarının perspektifinde Beyzayi'nin yaptığı sinemanın incelikleri, bu filmde, net bir biçimde görülmektedir. Bunun yanında, filmin ulusal değerlerle evrensel temalara yönelmesi söz konusu olmakta, Beyzayi'nin mitik ve felsefik öğelere yer vermesiyle anlatı doruğa çıkmaktadır.

Film analizi süreci ekseninde, feminist okumalardan sıklıkla yararlanılmakta, Mulvey'in (1999: 835) bahsettiği eril bakışın salt Hollywood ile ilişkili olmadığı, ataerkil ideolojinin belirginlik taşıdığı tüm sinematik anlatılarda bu kavrama rastlandığı önermesinden hareket edilmektedir. Bunun yanında, Johnston'ın (1980: 29-30) ele aldığı feminist film pratiklerine de odaklanılmakta ve kadın hareketlerinin feminist teoriye katkısı tartışılmaktadır. Bahsedilenlerin çerçevesinde, Lazar'ın (2007: 142) temelini oluşturduğu feminist eleştirel söylem analizinin teorik etkilerinden yararlanılmakta, metinler üzerinden geliştirilen çalışmanın sinematik anlatıdaki boyutu örneklem üzerinden değerlendirilmektedir. Böylelikle bütüncül bir okuma amacı somutlaştırılmak istenmekte, filmde ön plana çıkarılan sekanslar ve/veya sahneler üzerinden bir anlatı kurulması hedeflenmektedir.

Devrim Sonrası İran'ın Değişimi/Dönüşümü ve Kadının Konumu

Devrimi daha iyi anlayabilmek ve kadının konumunu daha belirgin bir perspektifte tartışabilmek adına Humeyni'nin yönetimindeki İran'ın iç ve dış politikası hakkında temel bilgilere sahip olunması gerektiği düşünülmekte, Humeyni'nin düşünsel yapısının İran'a verdiği yön hakkında çıkarımlar yapılması ön görülmektedir. Zira bir fenomen olarak nitelendirilebilecek Humeyni'nin iç politikada Şah'a karşı verdiği ideolojik savaş ve lidersiz bir direnişçi gruba vermiş olduğu yön, dış politikada ise ABD aleyhinde geliştirdiği söylem, onu devrimin hem teorik hem de pratik lideri hâline getirmektedir. Muhafazakâr kitleleri, sürgün süresince, örgütleyebilmesi ve tüm siyasi fraksiyonları devrimin için gerekli gördüğüne dair açıklamaları bu tutumunu güçlendirir veriler olarak değerlendirilmektedir. Kısaca, Menashri'nin (2001: 5) de dile getirdiği üzere, "İslam'ın genel ilkelerine dönüş" Humeyni'nin iktidarı tekelinde tuttuğu on yıllık süre zarfının temel politikası hâline gelmiştir/gelmektedir.

Anlatının ekseninde, Humeyni'nin tek adam rejimini destekler bir eğilim gösterdiğini ifade eden ve bunu ruhanilik ile pekiştirdiğini aktaran Abrahamian (2011: 214-216), anayasal düzlem içerisinde tek kalan Humeyni'nin idari ve İslami yetkileri elinde topladığını dile getirmekte ve böylelikle iktidarını sağlamlaştırabildiğini vurgulamaktadır. Bunun yanında, Şah rejiminde görülmemiş yetkilerin Humeyni döneminde görüldüğü ifade edilmekte ve yönetim anlayışı bakımından dönemin İtalya'sının faşistlik ile nitelendirilen lideri Benito Mussolini'ye benzerlik gösterdiği dile getirilmektedir. Zubaida (2008: 303), bu durumu, velayet-i fâkih ilkesi ile yorumlamakta ve Humeyni'nin Şia kültüründen yararlanarak sıklıkla Gizli İmam'ın gaipliğine vurgu yapıldığını söylemektedir. Velayet-i fâkih ilkesi, kabaca, ruhani bir liderlik hâlinin anayasa ile pekiştirilmesi olarak tanımlanmakta ve rehberlik kavramına dayandırılmaktadır. Buna göre, bir rehber vasıtasıyla sorumluluk alınmakta ve ülkenin yönetimi adına tüm kitlelerin benimseyebileceği bir rehberin önderliğinde ülke ve birimleri yönetilmektedir.

Devrim sonrası gelişmelerin, politik, ideolojik, sosyo-ekonomik alana ve eğitim alanına indirgendiğinde, Şah rejimiyle büyük ölçüde bir değişimin varlığı dikkat çekmekte, ancak üretilmiş olan tahakkümün İslami boyutta "yeniden üretildiği" sonucuna ulaşılmaktadır. Politik açıdan yaklaşıldığında, İslam'ın kusursuzluğu verisinin altının çizildiği görülmekte ve bu anlamda, demokratik yaklaşımların gereksiz görüldüğü (Abrahamian, 2011: 213) belirtilmektedir. Bunun yanında, iç politikadaki İslami tutum, dış politikada da kendisini yinelemekte ve "büyük düşman" ve "büyük şeytan" gibi söyleme yönelik mitler oluşturularak (Dabashi, 2008: 181-182) hem iç politikada bütünlük sağlanmakta hem de dış politikadaki ittifak tutumunu güçlendirmektedir. Politik gelişmeleri ve bu veriler üzerinden devrimi değerlendiren Afary ve Anderson'a (2005: 277) göre, İran'da propagandist bir söylemin varlığı ve İslami kitlelerin devrimi meşrulaştırma girişimleri olduğu ifade edilmekte ve bu tutumu geliştirirken de Batı'dan gelen iletilere kapalı olma hâlinin benimsendiği dile getirilmektedir.

İdeolojik alana bakıldığında, Skopcol'un (1982: 274-275) devrimin Şii geleneğinden ve kültüründen yararlanılarak oluşturulduğu yönündeki çıkarımı ele alınmakta ve Hz. Hüseyin gibi dini bir mite ve Kerbela Olayı'na yönelik atıfların iktidara zemin hazırladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bilhassa devrimin hazırlık evresinde, Şah'ın "şimdiki dönemin Yezid'i" olduğu vurgusuna fazlaca yer verildiği aktarılmakta ve bu noktada Şii kültüründe kuvvetli bir şekilde varlığını hissettiren "direniş" temasının tetiklendiğini dile getirilmektedir. Bu verilerin yanında, Şeriat'i'ye ayrı bir parantez açmanın gerekliliği söz konusu olmakla beraber, devrimin ideolojik sürecinin en güçlü sesinin Şeriat'i olduğu düşünülmektedir. Şeriat'i'nin (1980: 150-156) "ümme" kavramını sıklıkla eserlerinde vurgulaması ve ümmetin klan, sınıf, ırk, ulus, grup gibi kavramlardan ideolojik farklılık taşıması sebebiyle önemli olduğunu dile getirmesi, devrim mensuplarının ve direnişçilerin bir çatı altında toplanmasında faydalı bir söyleme karşılık geldiği düşünülmektedir. Zira ümmetin somut verilerinin adalet, eşitliğe ve sınıfsız toplum anlayışına karşılık geldiği ifade edilmekte, bu anlamda Batı'nın aristokratik ve oligarşik yapılarından fazlasıyla farklılık taşıdığı söylenmektedir. Bu söylemi güçlendirmek

adına “ideal insan” tanımlamasına başvurulmakta, ideal insanın Allah ahlakıyla ahlaklandığı ve kemâle erdiği belirtilmekte ve aşkınlık sonucu kendini aradığı paylaşılmaktadır. İdeal insanın elinde Sezar’ın kılıcını ve göğsünde Hz. İsa’nın yüreğini taşıdığı, Spartaküs gibi köleliğe başkaldırdığı, Konfüçyus gibi toplumun akıbetine yönelik çözüm önerileri geliştirdiği ve Hz. Musa gibi cihat ve kurtuluş mesajları taşıdığı altı çizilmektedir.

Devrimin sosyo-ekonomik gelişmelerini anlayabilmek ve devrim öncesi süreçle kıyas yapabilmek adına Moaddel’in (1991: 317-318) çalışması incelenmekte, devrim öncesi dönemde bir burjuva sınıfının bulunduğu ve ekonomik gelirin büyük bir çoğunluğunun bu grubun elinde olduğu ifade edilmektedir. Bahsedilen grubun kalabalık olmadığı ve Pehlevi hanedanlığı ile yakınlığı olduğu söylenmekte, üst düzey memurların, askerlerin, yaşlı politikacıların ve bilindik aristokratların bu sınıfa dâhil olduğu vurgulanmaktadır. Belirgin bir diğer sınıfın ise daha küçük çaplı bir burjuva sınıfına karşılık geldiği belirtilmekte, bu grubun ise birinci grubun alt birim işlerini yürüttüğü dile getirilmektedir. Bu gruba tüccarların ve küçük toprak sahiplerinin de eklenebileceği paylaşmakta, devlet memurlarının, okul müdürlerinin, mühendislerin ve bürokrasi ile sınırlı ilişkileri olan kişilerin, ele alınan grubun genel üyeleri olarak değerlendirildiği söylenmektedir.

Eğitim alanındaki gelişmelere bakıldığında, devrim öncesi ve sonrasının ideolojik bazdaki farklılığı dikkat çekmekte, ancak işleyiş biçiminin benzer olduğu görülmektedir. Shorish’in (1988: 59-61) ders kitapları üzerinden geliştirdiği çalışmasında, Şah döneminde görülen, laiklik ve milliyetçilik gibi kavramlarla nitelendirilen kişilerin, devrim sonrasında, ders kitaplarından çıkarıldığı söylenmekte ve yaratılan “İslami Kişi” mitiyle rejimin propagandasının yapıldığı dile getirilmektedir. Bunun yanında, Şah döneminden beri fen bilimleri kitaplarında bir değişiklik olmadığı aktarılmakta ve esas değişimin sosyal bilimler kitaplarında (Mehran, 1989: 36-38) yaşandığı aktarılmaktadır. Bunların içerisinde en çok tarih kitaplarının revizyona uğradığı vurgulanmakta ve ilkökul birinci sınıfa ait bir kitabın kısa bir bölümünden aktarım yapılarak söylem somutlaştırılmak istenmektedir. Buna göre, kitapta, Allah’ın dünyayı, Güneş’i, Ay’ı, yıldızları, bitkileri, hayvanları ve kısaca insanları yarattığına yönelik bir söylemin yer aldığı paylaşmakta ve bu yüzden biz insanların ona sürekli ibadet etmemiz gerektiğinin vurgulandığı ifade edilmektedir. Küçük yaştaki bireylere yönelik bu okuma parçası, İslami rejimin ideolojik alanda yaygınlaşması olarak yorumlanmakta ve “İslami Kişi” için bir ön hazırlık safhası olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç itibarıyla, kadının politik ve kamusal alandan hızlı ve sistematik bir biçimde dışlanması söz konusu hâline getirilmekte (Shavarini, 2005: 335), tecrit edilen ve “özel alan” sanrısı ile ev içerisinde biçimlendirilen ve dolayısıyla kamusal alandan haber alması engellenen kadının ulusal gelişmelerden yoksun bırakılması hâli belirginlik kazanmakta (Shojaei, 2010: 365), bunun yanında, ev içi iş bölümündeki katkısı görmezden gelinmekte ve niteliksizleştirilmekte, böylelikle kadın, aktif ekonomik hayatta görünmez kılınmaktadır (Roudi-Fahimi, 2004: 5).

Devrim Sonrası İran Sinemasının Kodları ve Kadının Üretiliş-Yeniden Üretiliş Süreci

Devrim sonrası İran sinemasının kodlarını ele almadan evvel, devrim öncesi sinemanın son dönemlerinden kısacası bahsedilmesi gerektiği düşünülmekte, sonrasında yapılması planlanan bir karşılaştırmanın ardından devrim öncesi ve sonrası İran sinemasında kadının konumunun bütüncül bir perspektifte değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Zira bahsedilen sinematik süreçte iki farklı rejimin ve bu rejimlerin sinemaya yönelik tutumları farklılık göstermekte, sinemanın toplumsal konumu bu iki dönemin ekseninde tartışmalı bir biçimde yeniden üretilmektedir.

Devrim öncesi dönemin sinema anlayışına -İslami kitlenin perspektifinden- bakıldığında, sinemanın Şah rejimine hizmet eden ve ideolojik bir işlev gören bir yapısının olduğuna yönelik bir inancın varlığına dikkat çekilmekte ve dolaylı bir biçimde sinemaya yönelik kolektif bir direniş biçimi geliştirilmektedir. Sadr'a göre (2004: 164-165), bu tepkilerin altında, ulusal film pazarının maddi bir çöküşe uğraması ve İran'ın kültürüne yönelik öğelerin sistematik bir biçimde ortadan kaldırılması yatmaktadır. Bunun yanında, üretim ve dağıtım bandında maddi dalgalanmalar, keyfi vergilendirmeler, kaliteli yerli filmlerin iyi salonlarda gösterilmemesi, piyasa içerisinde kaba ve estetikten uzak ve çoğunlukla "kapitalist" olarak nitelendirilen ülkelerden ithal edilen filmlerin sayısının artması ve en büyük etki olarak nitelendirilebilecek Kültür ve Sanat Bakanlığı'nun film yapım sürecine herhangi bir maddi katkı sağlamaması, ulusal İran sinemasının teorik ve pratik işleyişinin zedelenmesine yol açtığı düşünülmektedir.

Naficy (2008: 768-769), devrimden önceki son yirmi yılı "modern dönem" içerisinde değerlendirmekte ve bu süre zarfındaki sinematik anlatının ve tutumların kaynağına inmektedir. Diğer çalışmacılar gibi, ABD temelli sinematik yayılcılığın İran sinemasına zarar verdiği aktarılmakla beraber, İran sinemasındaki kalitesiz yapımların da bu süreci daha olumsuz hâle getirdiği ifade edilmektedir. Ona göre, düşük bütçeli melodramlarda, komedilerde ve *luti* olarak adlandırılan sert adamların başrolde olduğu filmlerde hem bayağı bir anlayışın yeniden üretildiği sonucuna ulaşılmakta hem de nitelikli sinema izleyicilerin sinemadan uzaklaştırıldığı durumu tasdiklenmektedir. Bunun yanında, İran Yeni Dalga'sının İran sinemasının ulusallaşma sürecinde önemli bir noktaya karşılık geldiği öne sürülmekte *Gâv* (İnek, Dariush Mehrjui - 1969), filminin yapısı itibariyle köy yaşantısını anlatmasıyla ve öze dönüş anlayışını ele almasıyla, "gelişme süreci"nin başlangıcı olarak kabul edilmesi gerektiği söylenmektedir. Zira ilgili yapının kolektif bir çalışma prensibine dayandığı belirtilmekte (Naficy, 1985: 233-234), yurt dışında eğitim görmüş İranlı sinemacıların İranlı edebiyatçılarla iş birliği yapmasının nitelikli bir sinema arayışında bir çıkış noktası olduğu dile getirilmektedir. Yeni Dalga'nın işleyiş biçimini irdeleyen Naficy (2011: 373), *film farsî ve film jahelî*'den farklı olmak üzere, Yeni Dalga akıma mensup filmlerin isyan ve direniş temalarını ele alması ve sansürden kurtulmak amacıyla sembolik ve metaforik anlatıya başvurmasının önemine değinmekte, devrim sonrasında İslami kurallar doğrultusunda yeniden üretilen sansürden kaçış süresince Yeni Dalga'nın öncü olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Pour'un (2007: 96-97) da bahsettiği üzere, her filmin bu mantalite ile gelişmediği ve sansürün son derece belirgin olduğu ortaya koyulmakta, filmlerde adalet arayışı içerisinde olan kahramanların final sahnelerinde Şah rejimine boyun eğdiği ve finalin rejimin lehine sonuçlanabildiği söylenmektedir.

Devrim öncesi İran sinemasının işleyiş biçiminin ardından, devrim sonrası İran sinemasının kodlarına geçildiğinde, devrimden sonraki ilk yıllarda bir belirsizliğin ve kaosun hem ülkeye hem de sinemaya hâkim olduğu görülmektedir. Naficy (2012a: 7-8), Humeyni'nin sürgünden sonra hayatını yitiren devrim yanlısı kişileri ziyaret amacıyla gittiği Beheşt-i Zahra mezarlığında sinemayla ilgili söylediklerine değinmekte, Humeyni'nin sinemaya yönelik olumsuz bir tutumda olmadığı ve gençlerine eğitimi sürecinde sinema ve diğer araçların da gerekli görüldüğü yönündeki söylemini aktarmaktadır. Devrim öncesi süreçte, sinemaya yönelik olumsuz girişimlerin "hainler" tarafından düzenlendiği ve gençlerin, bu yüzden, yozlaştığı düşüncesinin belirginliğine değinilmekte ve İslami rejimin, sinemaya değil sinemanın yanlış kullanılmasına karşı olduğuna dair bir düşüncenin rejim kanadındaki kişilerce desteklendiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda "İslamlaştırılmış" bir sinema bağlamının, devrim sonrası İran sinemasının merkezine yerleştirildiği ifade edilmekte, sinemanın esas olarak İran'ın kültüründen yararlanması yanında İran kültürünün doğrudan İslami bir nitelik taşımadığı ve öncesinde Perslerin bu topraklarda yaşamasının devrim sonrası İran sinemasının niteliğine etki ettiği paylaşılmaktadır.

Devrim sonrasında genel sinema kodlarına ve sinemanın işleyiş biçimine değinilmesinin ardından, kadının sinemadaki konumu ele alınmakta ve İslamlaştırılmış sinemanın ekseninde kadının temsili tartışılmaktadır. Lahiji (2002: 219), devrim öncesi sinemasını değerlendirdiğinde

kadının erotik kodlarla çevrili bir biçimde temsil edildiğini ifade etmekte ve bu durumun gerçek yaşam tarzıyla ilgisinin olmadığını söylemektedir. Sanatsal kaygulardan ziyade ticari beklentilerin anlatıyı şekillendirdiği dile getirilmekte ve kadının temsili film yapımcıların ideolojisi ile yeniden üretildiği vurgulanmaktadır. Özetle, seks ve şiddet unsurlarının çerçevesinde kadın, anlatının nesnesi hâline getirilmekte ve cinsel dürtülerin ortaya çıkmasına aracı olarak yeniden üretilmektedir. Siavoshi (1997: 516-517), devrim öncesi İran sinemasındaki kadını “karikatürize edilmiş” olarak değerlendirmekte ve sinemadan dışlanan kadının -belli şartlar doğrultusunda- tekrar sinemaya eklendiğini, ancak devam edilmiş bakış ekseninde gelişen temsil sorununun da peşi sıra sürdürüldüğünü söylemektedir. Kadının ve dolayısıyla kadın oyuncuların kamusal alandan dışlanmasının sinematik anlatıya vermiş olduğu zarar ele alınmakta ve kadınların önemli rollere karşılık geldiği senaryoların niceliksel ve niteliksel anlamda düşüş gösterdiği ifade edilmektedir.

Anlatıyı fıkıh biliminin işleyişi ile yorumlayan Mir-Hosseini (2001: 26-28), devrim sonrasında bir belirsizlik hâlinin olmasının ve fıkıhın neyin doğru neyin yanlış olabileceği konusunda kesin bir söylem geliştirememesinin kadının sinemadaki konumunu tartışılır hâle getirdiğini aktarmakta, bundan dolayı kadınların kamera arkasına yönelmek zorunda kaldığını dile getirmektedir. Kadınların perdenin önünden uzaklaştırılmasının, dolaylı biçimde, çocuk oyuncuların önünü açtığı söylenmekte ve fıkıh ile ilgili kurallar yumuşayana kadar, kadın ve aşk temalı filmlere pek rastlanmadığı vurgulanmaktadır. Benzer ölçüde, Moruzzi (1999: 52-53) de, merkezileştirilmiş kuralların kadınları ve onlara yönelik temsilleri sınırlandırdığına değinmekte, sinematik anlatı süresince “hicab” kullanma ve geniş kesimli kıyafet giyme şartı ile kamera karşısına geçen kadınların suni bir anlatının nesnesi olduklarını ifade etmektedir.

Naficy (2012b: 112-127) dönemler üzerinden kadının sinemadaki konumunu tartışmakta, devrimin başlangıcından Humeyni'nin yaşamını yitirdiği kadar geçen süre zarfında, üç ana dönem üzerinde durmakta ve İran sinemasının, kadının temsili nezdindeki, genel çehresini ortaya koymaktadır. Birinci dönemde, Şah rejiminin etkisiyle, “açık” olan kadının “kapatılmasının” söz konusu olduğu aktarılmakta, sinemanın genel olarak bir arındırma işlemine tâbi tutulduğu ifade edilmektedir. Bundan dolayı, birçok aktristin sinemadan uzaklaşmak zorunda bırakıldığı söylenmekte; Şii imamlarının ve İslami zümrenin “ideal kadın” stereotipinin ise “belirli kıstaslar doğrultusunda” sinemada yer aldığı aktarılmaktadır. Dönem içerisinde İran-İrak savaşının etkisinin artırıldığı dile getirilmekte, devrim aktif rol üstlenen kadının savaş süresince evini koruyan ve eşini/çocuğunu savaş için motive eden bir karakteri temsil ettiği vurgulanmaktadır.

İkinci dönemde de birinci dönemi takiben eylemlerin varlığı dikkat çekmekte, kameranın önünde yer bulamayan kadının kamera arkasında yer aldığı, ancak ikincil görevler üstlendirildiği ifade edilmektedir. Kadının sinemadaki temsili kısmi bir biçimde gerçekleşmekte, durağan sahnelerde yer aldığı ve bedeninin çekim ölçekleriyle görünmez hâle getirildiği aktarılmaktadır. Böylelikle “kışkırtıcı görüntünün” önüne geçilmekte, kadın ile erkeğin temas hâli/olasılığı minimum düzeye indirilmektedir.

Üçüncü dönemde ise İran-İrak savaşının sona erdiği paylaşılmakta ve kadının savaşın sonucundan kaynaklanan “boşluk” sayesinde güçlü bir temsil imkanına sahip olabilecek imkanlara erişebildiği belirtilmektedir. Birinci dönemde kamera arkasına geçmeye zorlanan, ikinci evrede görünmez hâle getirilen kadınlar, üçüncü dönemde kendi temsillerini hemcinsleri vasıtasıyla sağladıkları açıklanmakta ve kuralları esnetmeye çalıştıkları söylenmektedir. Dönem içerisinde devrimin reformist kanadının görünürlük kazandığı bilgisi aktarılmakta, renkli başörtüleriyle, makyajlarıyla, boyalı saçlarıyla ve kadınların çizdiği/tasarladığı ürünlerle temsiliyetin erilliğinin kırılmak istendiği vurgulanmaktadır.

Mit ve Kutsallık Kavramları Üzerinden “Bakış”ın Biçimlendirilmesi

Behram Beyzayı'nın sinematografik anlatısına geçiş yapmadan evvel, çalışmanın yönteminin bir sonucu olarak nitelendirilen “eril bakış” kavramına odaklanmanın gerekli olduğu düşünülmekte, ardından da mit kavramı yapısalcı bir ekseninde değerlendirilmekte ve mit kavramının İslamlaştırılmasından sonra Beyzayı'nın karşıt mitlerinin *Başu*, *Küçük Yabancı* filmi üzerinden somutlaştırılması hedeflenmektedir.

Klasik anlatı sinemasından hareketle Hollywood üzerine çözümlenelerde bulunan Mulvey (1999: 835-836), sinemanın birtakım hazların yeniden üreticisi olabileceği üzerinde durmakta, skopofilik ve voyoristik eylemlerin hem kadın karakteri hem de erkek karakteri ve erkek izleyici konumlandığından söz etmektedir. Erkek izleyicinin bir yerden sonra -bakış anlamında- erkek karakterlerle özdeşleşebileceği dile getirilmekte ve bu bağlamda Freudyen bir bakış açısı üretilmektedir. Buna göre, aktif güdü ve denetleme hâli, “öteki” kavramını ortaya çıkartmakta ve “öteki”nin başlangıçtan itibaren kadın olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu durumun “öteki”ne objeymiş gibi yaklaşmanın temelini oluşturduğu belirtilmekte ve kadın, sıklıkla, erotik hazzın nesnesi olarak yeniden üretilmektedir. Sinematik hazzın skopofilik ve voyoristik eylemlerine geri dönüldüğünde ise, bedene odaklanmanın ve sonrasında beden parçalanmasının rutinliği ifade edilmekte, ancak haz alım esnasında ise bedenin sabitlenerek odaklanma eyleminin gerçekleştiği dile getirilmektedir. Bu bağlamda, kadının “sinematik kurban” hâline getirilişi üzerinde durulmakta, eril bakış açısının ürettiği çekim teknikleri ve anlatı biçiminin süreci olağan hâle getirdiği vurgulanmaktadır. Ek olarak, “bakılasılık” kavramı üzerinden kadının sinemadaki konumu ve eril bakışın nesnesi iddiası tartışılmakta, kadının, normatif öğelerin rutinlik kazanması sonucu, daimî bir bakılasılığa mahkûm edildiği aktarılmaktadır. Süreç, Lacan'ın ayna teorisi ile somutlaştırılmakta, çocuğun aynaya yansıyan bedenini tanıma ve bedenin parçalanma evresinin yanlış bir biçimde geliştiği, aynanın yanlış tanımaya sebep olduğu ve yansımadan haz alan bilincin idealize edilmiş bir egonun ortaya çıkmasına yol açmasıyla biçimlenmektedir. Sinema perdesinin ayna ile örtüşmesi, bu bağlamda, tutarlı hâle gelmekte ve başlangıçta bedenden haz alan çocuğun bakışı, perdenin de bir yansımaya yol açtığı düşünüldüğünde, perdenin egoyu dürtülemesiyle birlikte hazzın öznesi olabileceği düşüncesiyle birlikte aktif hâle gelmekte ve parçalanmış bedene sahip olan kadını “bakışın nesnesi” olarak konumlandırmaktadır.

Konuya özne-nesne paradigması içerisinde yaklaşan De Lauretis (1985: 157), klasik anlatının oluşturmuş olduğu mitik öğeler üzerinde durmakta, öznenin -Platonik gelenekten bu yana- erkek olduğundan söz etmekte ve dolayısıyla süreçten bu yana oluşturulmuş dil, sanat, tarih gibi öğelerin erillik taşıdığı üzerinde durmaktadır. Bundan dolayı, kadının, biçimsiz, kaotik, doğaya zıt, canlılığın fitri özelliklerine sahip olmayan bir biçimde tanımlandığından söz etmekte, kadının bedeninin ve emeğinin görünmez kılındığından bahsetmektedir. Bunların sonucunda, kadının bedeni ile ilgili bütüncüllüğünü kaybettiğini aktarmakta, üretim gücünü ve biliş yetisini de özneye -yani erkeğe- teslim ettiğini vurgulamaktadır. Böylelikle, tarihsel bir nitelik taşıyan bu verinin, sinemada da pekâlâ kullanıldığı/kullanılabileceği (De Lauretis, 1985: 162) sonucuna ulaşılmakta, “anne” kavramının ise kadının niteliğine eklenmesiyle birlikte kadının temsilinin tahakküm altına alındığı görüşü yeniden üretilmektedir.

Öztürk'ün (2000: 86-87) çıkarımlarına odaklanıldığında, klasik anlatının kadına yönelik olumsuz yargılardan türetildiği, ancak feminist kuram ekseninde üretilen filmlerin -günlük hayatı ele alması ve ataerkil anlatıyı ters yüz edebilecek kurguya sahip olması nedeniyle- bu algıyı yapıbozuma uğrattığı ifade edilmektedir. Göstergibilimsel ve psikanalitik yaklaşımların kuramın teorik kısmına katkı sağladığı düşünülmekte, bu noktadan hareketle, kadının “gösteren” kavramına karşılık geldiği iddia edilmektedir. Gösteren kavramının bir gösterilene ihtiyaç duyması hâlinde hareketle, erkek olmadan kadının olamayacağı yönündeki algının sürekli bir biçimde sinematikleştirildiği belirtilmekte ve kadının “erkek olmayan erkek” olarak tanımlandığı paylaşılmaktadır. Üç farklı bakış açısının eril tahakkümü yeniden ürettiği ve kadını stereotiplere hapsedtiği dile getirilmekte, kadın karakteri kontrol eden izleyicinin (1),

kameranın (2) ve filmdeki erkek karakterin (3) bakışının kadını sinematik anlatının ve hazzın nesnesi konumuna getirdiği yorumunda bulunmaktadır.

Eril bakışın teorik yapısına değinilmesinin ardından mitlerin anlatıya edeceği etki üzerine tartışılmakta ve bu noktada, öncelikle, Lévi-Strauss'a (2013: 23-27) değinilmektedir. Ona göre, insan zihni her yerde aynı biçimde şekillenmekte ve bu noktada duyumsanabilir dünyadan alınan birtakım imgelerin nesnelere ve yaşantılar üzerine çıkarımlar yapılmasına olanak sağladığı belirtilmektedir. Anlatı kültürel öğelere indirgenmekte ve "kodlanmış mesajların" bu noktada devreye girdiği söylenmektedir. Süreci detaylandırmak adına, mitik unsurların çözümlerine odaklanılmakta ve bu noktada dilsel pratiklere başvurulmaktadır. Dilsel pratiklerin mitlerin taşınmasına yardımcı olduğu önermesi üzerinde durulmakta, ancak bu süreçte hiçbir mite öncülük atfedilmemektedir, yani tüm mitlerin son aşamaya geldiği süre zarfında birbirine eklenmediği görüşü desteklenmektedir.

Hollywood üzerinden post-kolonyal bir yaklaşımda bulunan Shohat (1991: 49-51), sinema ve tarih üzerinden anlatısını çeşitlendirmekte ve Kleopatra örneği üzerinden bir bağlam kurmaktadır. Buna göre, sömürgecilik yönünde geliştirilen tutumun kadın ve erkek üzerindeki tanımların yeniden üretilmesine yol açmakta, dolaylı bir biçimde, toplumsal cinsiyet örüntülerini görünmez kıldığı ifade edilmektedir. Cinsiyetçi bakış açısının Batı temelli olduğu söylenmekle beraber, eril bakışın uygulanırılığının salt Batı'ya ait olmadığı belirtilmekte ve diğer toplumların da -özellikle Doğu toplumlarının- eklektik bir biçimde bu söylemi ürettiği görüşü desteklenmektedir. Kleopatra'ya ilişkin mitik anlatının Mısır'ı bir karnaval niteliğinde gösterdiği yorumunda bulunulmakta, böylelikle sinematik düzlemde manipülatif bir cinsel yapıya işaret edildiği dile getirilmektedir. Batılı bakış açısının Kleopatra ve Mısır üzerinden bir benzeşim kurduğu paylaşılmakta ve geliştirdikleri "sarkastik" mizah yöntemi sayesinde Kleopatra'nın aslından bambaşka bir biçimde yeniden üretildiği ifade edilmektedir. Kleopatra, Batılı bir erkeğin gözünden üretilmekte, Avrupalı kadınların idealini yansıtabilecek ölçüde bir beyaz olarak sinemada işlenmekte ve seksüel nitelikler eklenilerek eril bakışın seyrine sunulmaktadır.

Smelik'in (2006: 1-2) çalışmasına bakıldığında, Hollywood üzerinden geliştirilen geleneksel kadın mitlerinin eleştirildiği görülmekte ve feminist film teorileri ekseninde yeniden üretim kavramının ataerkil ideolojiye etkisinin tartışıldığı dikkat çekmektedir. Buna göre, erkek bakışının eril bir kökene sahip olduğu ve bundan etkilendiği görüşü ön plana çıkarılmakta ve kadının seksüel birleşmenin pasif nesnesi olmasından dolayı, sinemanın, bu tutumu yeniden ürettiği ifade edilmektedir. Kadınlar üzerinden geliştirilen çıkarımların stereotiplere dayandırıldığı aktarılmakta ve dini kaynakların buna örnek olabileceği dile getirilmektedir. Anne stereotipinin, sıklıkla, Marie olarak kodlandığı söylenmekte, fahişe stereotipinin ise Eve adıyla bilindiği aktarılmaktadır. Mitlerin kutsallardan kaynaklandığı görüşü, bu çıkarımla, daha da güçlü hâle gelmekte, zira Marie'nin Meryem Ana ve Eve'nin de Havva ismine karşılık geldiği bilinmektedir. İnanışa göre, dünyanın oluşum sürecinde iki kişinin varlığına dikkat çekilmekte, bu kişilerin isimlerinin Âdem ve Havva olduğu ifade edilmektedir. Yine, inanışa göre, Havva'nın yasak elmayı yemesinden dolayı her iki kişinin cennetten kovulduğu belirtilmekte, oluşturulan bu mitik öğretinin olumsuzluğu sürekli hâle getirdiği aktarılmaktadır. Sinemanın ise, bu alışlagelmiş süreci yeniden üretmesi kadın lehine gelişen anlatımı örtükleştirilmesi nedeniyle, "kadın olmayan kadın" temsiline olanak sağladığı görüşü üzerinde durulmaktadır.

Ayt-Sabbah (1995: 95-99) söylem üzerinden İslami mitleri değerlendirmekte ve ana akım söylemlerin, erillik unsurlarından ötürü, erkeğin lehine geliştiğini açıklamaktadır. Yaratıcının ibadet edilmesi anlamında eşitlikçi bir tutuma sahip olduğu ve buna göre buyruklarda bulunduğu ifade edilmekte, ancak oluşturulan söylemlerin salt kadın nezdinde bir bağlayıcılığa sahip olduğunun altı çizilmektedir. Bu bağlamda, biyolojik zamanla kutsal zaman arasında bir kırılmanın olduğuna dikkat çekilmekte, biyolojik zamanda erkeği dünyaya getiren kadının kutsal zamanda, eylemin ters yüz edilmesinden dolayı, erkekten dünyaya gelmesinin

söz konusu olduğu söylenmektedir. Burada, yaratıcının (erkek) peygamberler vasıtasıyla yasaklardan ve insanların uyması gereken kurallardan bahsedildiğinin unutulmaması gerektiğinin önemine değinilmekte, erkek vasıtasıyla erkek mümine seslendirildiğini, kadın mümin üzerinde de buyrukların uygulandığı dile getirilmektedir. Nitekim anlatısını detaylandıran Ayt-Sabbah (1995: 130-135), “ideal kadın” mitine değinmekte ve ideal kadının, cennet-cehennem önermesinden hareketle- bakireliğini koruduğuna ve rahminin olmadığına yönelik bir çıkarımda bulunmaktadır. Kadının pasifize edildiği ve yaratım sürecinin nesnesi hâline getirildiği belirtilmekte, İslam dini tarafından üretilen ve yeniden üretilen mitik unsurların, biyolojik anlamda gerçekleşen doğumun Tanrı'nın isteğiyle olduğu görüşünü desteklediği paylaşılmaktadır.

Mitik yapıyı Hz. Fatıma örneğinden çözümlenmek isteyen Kashani-Sabet (2005: 2-5), Fatıma'nın zaman içerisinde Şii gelenekleri üzerinden şekillendirildiğini ifade etmekte ve Şii kadınların iffet ve namus modeli olarak konumlandırıldığını dile getirmektedir. İran'daki İslamlaştırılmış hareketin süreç içerisinde, ideolojik ve sosyolojik kaygılarından dolayı, Fatıma üzerinden kadın stereotipini yeniden ürettiği vurgulanmakta ve buradaki stereotip oluşumunun erkeklerin söylemine dayandırıldığı belirtilmektedir. Medyanın yarattığı kadın miti üzerine de odaklanılmakta, Hz. Fatıma'nın “Şii kadınların kurtarıcısı” olarak konumlandırıldığı aktarılmaktadır.

Genel hatlarıyla ele alındığında, kadının kamusal alandaki ve sinemadaki temsilinin mitlere dayandığı sonucuna ulaşılmakta, mitlerin de toplumsal normlara kaynak oluşturduğu ve bakışın da bu normlardan kaynaklandığı görüşü desteklenmektedir. Hem mitlerin hem sinematik anlatının yapısalcı bir değere sahip olduğu iddia edilmekte, anlatı yapısı ve kültürel dinamikler değişse dâhi anlatının temelini aynı olduğu kabul görmektedir. İran sinemasında görülen birtakım kodların, dini verilerden kaynaklandığı ve kadının sinemadaki temsiline yön verdiği ortaya çıkmakta/çıkarılmakta, Behram Beyzayı'nın sinemasında da bu algının ters yüz edilmesi hedeflenmektedir.

Bashu, Gharibe-ye Koochak: Kadının Temsili veya Naii'nin Otorite ile Mücadelesi

Ana akım sinematik anlatının cinsiyetler üzerinden geliştirdiği anlatı biçimde, salt iki farklı biyolojik cinsiyet yapısının varlığı dikkat çekmekte ve bu biyolojik yaklaşımın ekseninde normatif ve heteroseksist bir işleyişin belirginlik kazandığı görünmektedir. Beyzayı sinemasının ana akım anlatıya yönelik bir karşıt-anlatı iddiası ile film analizi yapılmakta ve sürecin ilk basamağında eleştirel feminist söylem analizinin literatüründen yararlanılarak bir ön hazırlık gerçekleştirilmektedir.

Wodak (1997: 7-10), Batı temelli bir cinsiyet kategorizasyonundan söz etmekte ve iki cinsiyet arasındaki ilişkinin eşitlikçi değil, hiyerarşik bir düzlemde yer aldığı önermesi üzerinde durmaktadır. Erkeğin söylemlerinin cinsiyetler arası etkileşimden kaynaklandığı ileri sürülmekte ve erkeğin -ve söylemlerinin- normlar vasıtasıyla örtüştürüldüğü ifade edilmektedir. Kadının ise, bu süreçte, anormal ve/veya öteki olarak yeniden üretildiği belirtilmekte, böylelikle baskı hâlinin kendiliğinden oluştuğunun altı çizilmektedir. Bunun yanında, toplumsal cinsiyete dayalı pratiklerin toplumların dinamiklerine göre değişim gösterebileceği dile getirilmekte, ancak baskıya yönelik tutumun da sürdürüleceği yönünde bir çıkarımda bulunmaktadır. Bunun yanında, kadınların kendilerini diğer kadınlara göre tanımlayabileceği aktarılmakta, ancak bu söylemin toplum dinamikleri ve ekonomi-politik gibi öğelerden, doğal olarak sınıfsal mücadelelerden yoksun olduğu için bir soru işareti olarak değerlendirilmektedir.

Fizyolojik anlamda bir cinsiyet örüntüsünü irdeleyen McDowell (2003: 44-45), menstrüasyon, doğum ve emzirme gibi kadınsı niteliklerin -eril kodlar tarafından- aşağılık özellikler olarak tanımlandığını belirtmekte ve oluşturulan eşitsiz yapının bu özelliklerden

yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, biyolojik cinsiyetler vasıtasıyla toplumsal cinsiyet örüntülerinin rutinleştirildiği üzerinde durulmakta, rutinliğin ise sıklıkla kadının aleyhinde geliştiği dile getirilmektedir. Sürecin evrensel kodlarla örülü olduğu ve yapılan araştırmalarda biyolojik ayrımın toplumun sınıflı yapısındaki baskınlığı aktarılmakta, sosyal kalite anlamda aşağı olarak görülen kadının olumsuz niteliklerinin (bu nitelikler adet görmesi, doğum yapması, kirletici olması gibi sıralanmaktadır) pekiştirilmesi ile beraber kadının ötekiliğinin kalıcı hâle getirilmek istenmesine sebep olduğu üzerinde durulmaktadır.

Söylem boyutunu detaylı bir biçimde irdeleyen Van Dijk'ın (2010: 13-14) çalışması, feminist eleştirel söylem analizinin bir hazırlık evresi olarak kabul edilmekte ve söylem analizinde kullanılan biçimsel etmenlerin feminist eleştirel söylem analizinde hangi yönde geliştiğini görme konusunda öncül olarak değerlendirilmektedir. Buna göre, söylemin iktidarla ilişkili olduğunu ve karşılıklı biçimde birbirlerini desteklediği anlaşılmakta ve insanların davranışlarının denetim altında tutulmasının söylem vasıtasıyla olabileceği görülmektedir. Bunun yanında, iktidar, söylem ve ideoloji arasında doğrudan gelişen bir bağın varlığına dikkat çekilmekte, bazen açık çoğunlukla örtük bir biçimde geliştirilen söylemin, çeşitli araçlarla meydana getirildiği -veya yaygınlık kazandırıldığı- dile getirilmektedir.

Söylem pratiklerinin temel düzleminin belirtilmesinin ardından, feminist eleştirel söylem analizinin teorik alanının oluşumuna katkı sağlayan Lazar'ın (2007: 142-145) çalışması ele alınmakta, söylemin hegemonik ilişkiler üzerine inşa edildiği, hegemonik ilişkiler tarafından yeniden üretildiği ve kimi zaman belirgin kimi zaman karmaşık iktidar yapılarının güçlenmesine yönelik kullanıldığı ifade edilmektedir. Eleştirel söylem analizine, kadın çalışmalarını ve dil pratiklerini benimsemesinden dolayı, katkı sağlandığını düşünülürken, cinsiyete dayalı söylemin yönünün belirlenmesi sürecinde eleştirel söylem analizinin yeterli kalmadığının altı çizilmektedir. Buna ek olarak, eleştirel söylem analizinin sıklıkla "heteroseksüeller ve beyaz erkekler" tarafından gerçekleştirildiği dile getirilmekte, feminist eleştirel söylem analizinin ise geniş bir çalışma yelpazesinden kaynaklanan geniş bir çalışma ağına sahip olduğu vurgulanmaktadır. Feminist eleştirel söylem pratiklerinin bir çatı altında toplanması gerekliliği, feminist eleştirel söylem analizinin teorik alt yapısına zemin hazırladığı düşünülürken, kolektif bir bilincin ortaya çıkması adına önemli olduğu üzerinde durulmaktadır. Zira, iddiaya göre, eleştirel söylem analizinin popülerlik kazanması ve Ortodoks bir kimliğe doğru evrilmesi sonucu merkez söyleme kaydığı öne sürülürken, feminist eleştirel söylem analizinin ise politik bir karşıtlık taşımalarının çözümleme sürecine katkı sağlayacağı yönünde bir paylaşımda bulunmaktadır. Sonuç itibarıyla, söylemde cinsiyet, iktidar ve ideoloji ilişkilerini açığa çıkartma ve örtük anlamı irdeleme konusunda feminist eleştirel söylem analizinin önemine atıfta bulunulmakta, söylem analizinin dil, görüntü, düzen, jest, ses, mimik gibi göstergebilimsel unsurların feminizm çatısı altında ele alınmasının feminist eleştirel söylem analizini oluşturduğu düşüncesi görünürlük kazanmaktadır. Beyzayi sinemasının, özellikle örneklem olarak ele alınan filmin, teorik bazda feminist eleştirel söylem analizine göre okunması olanaklı olarak kabul edilmekte ve filmde yer alan belirtkeler sinematografik analiz yanında feminist eleştirel söylem analizine göre de ele alınmaktadır.

Mayne'nin (1990: 5) çalışması incelendiğinde, kadın sineması kavramının ana akım sinema kavramına bir alternatif olarak şekillendirildiği görülmekte ve ana akım sinemanın skopofilik öğelerin sorgulanarak okunmasının gerekliliğinden söz edilmektedir. Psikanalitik öğelere yakınlık gösteren ilgili çalışmada, Hollywood'un baskın sinema anlayışını üreterek izler-kitleye sunuyor oluşunun bir ideolojinin kaynağı olduğu sonucu öne çıkarılmakta ve baskın izleyişe yönelik alternatifler geliştirilmek istendiği dikkat çekilmektedir. Beyzayi sinemasında da baskın sinema anlayışının sorgulanıyor oluşu, psikanalitik öğelerden yararlanan mitik öğelerin varlığı ve kadının kademeli bir biçimde merkeze çekilmek istenmesi, onun kadın sinemasına/kadın sineması literatürüne yakın bir biçimde okunmasına olanak tanımaktadır.

Toplumsal cinsiyet örüntülerinin sinematikleştirilmesi hususunda aktarımlarda bulunan Ryan ve Lenos (2012: 231-232), belirli kodların sinema vasıtasıyla üretilerek kitlelerin kategorize edildiklerini aktarmakta ve bu süreçte erkekler birincil rollerden kadınların ikincil rollerde olduğu, yani, hiyerarşik bir sıralamaya tabi tutulduklarından söz etmektedirler. Bu noktada, feminist film okumalarının bir alternatif oluşturabileceğinin üzerinde durmakta, örüntülerin altında yatan kodların nelerden yararlandığı noktasında ilgili yapılanmanın bir yol gösterici olabileceğini dile getirmektedirler. Keza Marcos (2006: 97-98), bahsedilen kodların bedenselleşmesinin üzerinde durmakta ve kadın bedeninin bu bedenselleşme eğiliminden ötürü sürekli bir baskı ve denetim altında tutulduğunu ifade etmektedir. Bundan dolayı, bedenselleşmemiş teorilerin üzerinde durmanın eril bir alışkanlığı yeniden ürettiğinin altı çizilmekte ve öncelikle kadın bedeninin yeniden üretilmesinden/incelemesinden söz etmektedir. Beyzayi sinemasında bu kodların tersine çevriliyor ve ana akım sinemaya bir alternatif getiriliyor oluşu, kadın bedeninin erkek egemen kamusal alana meydan okumak amacıyla ön plana çıkarılışı, sinematik anlatıyı feminist okumaya da yakın tutmakta ve örneklem olarak değerlendirilen filmin hem psikanalitik okumadan hem de feminist okumadan yararlanmasına zemin hazırlamaktadır. Özetle, filmin analiz sürecinde izlenen yol ve çizilen perspektif, bahsedilen alanların literatürüne katkı sağlayan teorisyenlerden geçmektedir. Bu noktada, Donovan'ın (2014: 355) var olan patriarkal düzende kadınlara yer olmadığına dair eril bir sanrının geçersizliğinden bahsetmesi durumu, filmde merkezi öneme sahip sekanslarda hatırlanması gereken bir unsur olarak göz önünde bulundurulmaktadır.

Filme odaklanıldığında, filmin ilk sekansının bir patlama sahnesi ile başladığı resmedilmekte ve erkeklerin savaş hakkında (İran-İrak Savaşı/Körfez Savaşı) konuştukları görülmektedir. Bourdieu (2015: 45), savaş ve beraberindeki şiddet eğilimli pratikleri erkekler ile ilişkilendirmekte, böylelikle eril ve dişil kodların bu pratikler üzerinden şekillendirildiğini dile getirmektedir. Anlatısını çeşitlendiren Bourdieu (2015: 102-103), şeref kavramını erkeklik ve savaş/şiddet pratikleri üzerinden değerlendirmekte, şeref kavramının erkeklere ait olarak nitelendirildiğini ve bunun kazanımı adına mücadele verildiğini aktarmaktadır. Negatif anlamlarla çevrelenmiş kadının şeref mücadelelerinden tamamen dışlandığı paylaşılmakta, savaş pratiklerinin bir "erkeklik oyunu" olarak kabul edilmesinin *libido dominandi*'ye katkı sağladığı üzerinde durulmaktadır. Beyzayi'nin anlatısına bakıldığında, anlatının geçtiği köyde hiç genç erkeğin bulunmayışı ve kadınların evlerinde kalarak çocuklarla ve yaşlılarla barınışı bu veri perspektifinde değerlendirilmeye müsait olarak yorumlanmaktadır.

Anlatının merkezini oluşturan iki karakterden biri olan Naii'nin (Susan Taslimi) yakın planda ve baş çekimde gösterimi, anlatıda bir kırılmanın olacağı işaretini vermektedir. Naficy'e (1991: 33-34) bakıldığında, İslamlaştırılmış İran sinemasına bir gönderme olabileceği ihtimali üzerinde durulmakta, bakış kavramının ve bakışı yönelten kişinin konumu tartışılmaktadır. Birinci olarak, gözün diğer organlar gibi pasif olmadığı dile getirilmekte ve bakışın bu noktada ideoloji taşıyabileceği düşüncesi üzerinde durulmaktadır. İkinci olarak, bakışın sınırlandırılmasının ve ahlaki düzeye indirgenerek kadın üzerinde bir tahakküm algısının oluşturulmasının mümkün olamayacağı söylenmekte, erkek eliyle oluşturulmuş olumsuz hâlinin kadının yanlı temsiline yol açtığı söylemi vurgulanmaktadır. Son aşamada ise, erkeğe doğrudan bakmanın cinsellikle örtüşmeyeceği fikri ileri sürülmekte, eğer öyle bir durum var olsa bile kadının bakış ekseninde sınırlandırılmasının olanaksızlığı ön plana çıkarılmaktadır. Bu noktadan hareketle, Naii'nin kameraya doğru delici bir biçimde bakışı ve gözlerinin ön plana çıkarılıyor oluşu, ataerkil ideolojinin belirlediği sinema formunu kullanarak bir karşı-ideoloji/söylem yaratılıyor olmasıyla açıklanmaktadır.



Görsel 1: *Naii'nin böyle bir sinematik anlatı içerisinde ve ölçekte konumlandırılışı, ataerkil ideolojiyle özdeşleştirilen eril bakışa bir karşı koyma eylemi olarak yorumlanmaktadır.*

Takip eden sekanslarda, Naii'nin iki çocuğula beraber (erkek olanı Ooshin, kız olanı Golbesar) yaşadığı gösterilmekte, baba/koca figürüne -filmin sonlarına kadar- hiçbir şekilde yer verilmemektedir. Sadece babanın mektupları hem Naii'ye hem de izler-kitleye aktarılmakta, böylelikle babanın yaşadığından haberdar edilmektedir. Naii'nin, fiilen eşinin olmayışı ve buna rağmen iki çocuğuyla birlikte yaşayışı, bunun yanında, kas gücü gerektiren işleri (ekinlerin hasat edilmesi ve bunun için nöbet tutulması, hayvanların beslenmesi vd.) tek başına yapışı, ataerkil ideolojinin "ideal kadın" anlayışına bir eleştiri olarak yorumlanmaktadır. Zira klasik anlatıda kadının zayıf ve öteki olarak konumlandırılışı, Beyzayi sinemasında ters yüz edilmekte ve kadının doğru temsili konusunda çaba sarf edildiği dikkat çekmektedir. Eyvazi'nin (2011) çalışmasına bakıldığında, bu çıkarımı destekler nitelikte verilerin varlığı görülmekte, Beyzayi'nin filmlerinde yer alan kadınların ataerkil ideolojiye karşı mücadele verdiği ifade edilmekte, ruhlarında yer alan doğal ve direnişçi gücün mitik öğelerle desteklendiği vurgulanmaktadır.

Anlatının farklı bir yöne evrilmesine karşılık gelen sekansta, Bashu'nun (Adnan Afravian) bir şekilde Naii ile yolunun kesiştiği belirtilmekte, artık hikâyenin yönü hem Naii hem de Bashu için farklılaşmaktadır. Savaştan kaçarak Naii'nin yaşadığı topraklara gelen Bashu, bir yabancı olarak adlandırılmakta ve Naii'nin içinde yaşadığı kültüre adapte olma sorunu yaşamaktadır. Naii'nin ilk evrede Bashu'ya bir ekmek uzatması, Bashu'nun kendisini takip etmesi sonrasında ona pirinç lapası ve su vermesi, en belirgin nitelik olarak doğadaki diğer canlılarla iletişim kurabilmek adına onlarınkine benzer sesler çıkartması, Naii'yi Doğa Ana/Toprak Ana gibi bir mite karşılık getirmektedir.

İlerleyen anlatıda, Bashu ve ailesi hakkındaki bilgiler izler-kitleye aktarılmakta, annesinin, babasının ve kız kardeşinin savaştan dolayı hayatını kaybettiği ve yaşadığı alana ait tüm yapıların yok olduğu dile getirilmektedir. Süreç içerisinde Bashu ile Naii'nin aynı dili konuşmadıkları anlaşılmakta, bu durum, aralarında gelişmesi beklenen mitik bağın ilk evresi olarak yorumlanmaktadır. Bashu'nun anlatısından itibaren Bashu ile Naii arasında kurulan bağa değinen Rahimieh (2002: 242-243), ulusçuluk bağlamı üzerinden bir anlatı geliştirmekte ve toplumsal normlardan kaynaklanan bir "yapay yabancılaştırmadan" dolayı Naii'nin ev içi alana yönelmek durumunda kalarak toplumdan yabancılaştığı, Bashu'nun ise farklı bir coğrafyaya gelmek durumunda bırakılarak zaten başlangıçtan itibaren yabancılaştığı çıkarımında bulunmaktadır. Bu iki yabancılık hâli arasında bir bağ kurulmakta, özellikle Naii'nin yabancılaşması ataerkil söylemlerle desteklenmektedir. "Babam beni Naii diye çağırır" diyerek birinci söylemi geliştiren Naii, eril söyleme/tanımlamaya öncelik vererek hem kendine hem de topluma yabancılaşmaya örnek teşkil etmektedir. İkinci olarak, çocuklarını tanıtan Naii "Onun adı Golbesar, diğerinin ise Ooshin" diyerek, erkek olan Ooshin'i uzak olan şekilde konumlandırmakta ve baba tarafından geliştirilen söylemi kendi lehine yeniden üretmektedir. Bu durum, Naii'nin ataerkil dil ve söylem pratiklerini kullanarak dünyayı anlamlandırması süreci, Naii'nin ataerkil yapıdan fazlasıyla etkilendiğini, zira onun içerisinde doğduğu ve dili öğrendiği sonucunu ortaya çıkartmaktadır.

Anlatı içerisindeki en belirgin antagonist, Naii'nin eşinin ağabeyi olan kişidir. Köyde bakkallık yapan bu kişi, Bashu'nun varlığına karşı çıkmakta ve Naii'nin var olan borcunu öne sürerek Bashu ile Naii arasında gelişmesi beklenen bağa engel olmaktadır. Söylem itibarıyla, ataerkil ideolojinin bedene indirgenmiş hâli olarak nitelendirilen bu kişi/karakter, Bashu'nun bakışlarından rahatsız olmakta ve onu bir tehdit unsuru olarak değerlendirmektedir. Connell (1998: 247-249), bu duruma, hegemonik erkeklik kavramıyla açıklık getirmekte ve kavramı heteroseksist bir düzeyde gelişmesiyle ele almaktadır. Bahsedilen kişinin Naii'ye yönelik tutumu, Naii'yi zayıf ve öteki olarak nitelendirmesinden dolayı düşmanca bir biçimde şekillenmekte, Bashu'ya yönelik tutumu ise hegemonik erkeklığine bir tehlike veya alternatif

olmasından kaynaklanmaktadır. Zira ikinci söylemde, Naii'ye Bashu'nun akrabası olup olmadığı yönünde bir soru yöneltilmekte, bu durum Bashu'nun ten rengine indirgenmektedir.



Görsel 2: Naii kocasının ağabeyi olan bu kişiden, filmde, ismen söz edilmemekte, ancak Naii ile Bashu arasındaki mitik bağ arasında sorun çıktığı anlarda ilk olarak resmedilen olması, antagonist iddiasını kuvvetlendirmektedir.

Köy halkının Naii'nin evini ziyaret ettikleri sahnede, ziyaretin sebebinin Bashu'dan kaynaklandığı öğrenilmekte ve köylülerin Bashu'ya yönelik olumsuz tutumları resmedilmektedir. Yaratılan bu kaotik anlatının ve olumsuz söylemlerin, dillerini bilme dâhi, Bashu'yu olumsuz yönde etkilemekte ve hastalanmasına sebep olmaktadır. Bu durumu sezen Naii, herkesi evinden kovmakta ve Bashu'yu sahiplenmektedir. Chodorow (1978: 208), bu duruma anneliğin yeniden üretilmesi ile yorum getirmekte, kadınların çocuklarına yönelik sürekli bir sorumluluk alma hâlinin ataerkil ideoloji vasıtasıyla yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Bu süreç zarfında, erkeğin kendisini iş bölümünden kısıtlı hâle getirdiği belirtilmekte, kadının ise bu iş bölümü zarfında tüm yükü omuzlamak durumunda bırakıldığı vurgulanmaktadır. Anneliğin yeniden üretilmesi sürecinde, ataerkil ideolojinin anneyi "çocuk yapmak" ve "ev içi emeğe sahip olmak"la nitelendirdiği dile getirilmekte, egemen yapının böylelikle güvence altına alındığının altı çizilmektedir. Naii'nin bu noktada içgüdüsel davranması ve kendisinde bir sorumluluk hissetmesi, eril tahakkümün bir yansıması olarak nitelendirilmekte ve bu sorumluluk sürecinde babanın olmayışı ve kamusallıkla özdeşleştirilişi, annelik figürünün kadınlıktan daha önemli olarak kodlanmasıyla açıklanmaktadır.

Takip eden sekansların birinde, Naii'nin uykudan uyandığı resmedilmekte, ancak bu resmedilişin Naii'nin örtülü hâliyle olduğu görülmektedir. Beyzayı'nın bu mizansen vasıtasıyla bir göndermede bulunduğu düşünülmekte, izleyicinin ve beraberinde gelişen kuralların eril nitelikler taşıdığına dair bir ipucu sunduğu tahmin edilmektedir. Zira İslamlaştırılmış sinemada görülen bakışın yönü, sıklıkla kadının olumsuzluğu ile şekillenmekte ve kadının tehlikeli hâlden korunmak adına onun sınırlandırılmasıyla sonuçlandırılmaktadır. Standart durumda, Naii'nin örtünmesine ve/veya en azından yataktan kalkarken örtünmesine gerek görülmemektedir, çünkü Naii'nin evinde çocuklarından başka kimse olmadığı gibi herhangi bir yabancı kişi de yoktur. Ancak kuralları koyanların ve izleyenlerin erkek olduğu düşünüldüğünde, Naii'nin başörtülü bir biçimde sunulması, kabaca, ataerkil ideolojiye bir meydan okuma olarak değerlendirilmektedir. Mernissi (2014: 37-38), kadınların tecrit edildiği ve denetim altında tutulduğu toplumda bu tarz yaygın göstergelerin olduğuna değinmekte, eğer kadınların güçlü cinselliğinden korkan bir erkek grubu var ise neden örtünmeyi kendi cinsiyetlerine indirgemediklerini sormaktadır. Kadının fitne unsuru olarak, ataerkil ideoloji tarafından yeniden üretildiğini belirtmekte, kadınların erkeklerin karşısına örtüsüz bir biçimde çıkmasının erkek tarafından korkulan bir durum olarak nitelendirildiğinin altını çizmektedir.



Görsel 3: Naii, uykusundan uyanmakta ve günlük rutin işlerini yapmak adına harekete geçmektedir. Ancak enteresan olan taraf, Naii'nin uykusundan örtülü bir biçimde kalkmasıdır. İslami normlar başta olmak üzere, böyle bir zorunluluğun belirtilmemiş olmasına karşın, izler-kitlenin erkek olduğu ve kuralların İslamlaştırılmış bir yapıya dayandığı Beyzayi tarafından gayet iyi bilinmektedir. Böyle bir tutum, Beyzayi'nin eril kodları ters yüz etme konusunda ne ölçüde usta olduğunun göstergesidir.

Beyzayi'nin ulusal değerleri ön plana çıkartma ve bir kimlik bilinci yaratma eğiliminin olduğundan, çalışmada, bahsedilmekte ve bir sekans vasıtasıyla bu tutum tasvir edilmektedir. Bashu'nun geldiği yerde Gilaki dili konuşulmaktadır ve yaygın Fars dilinden farklılıklar taşımaktadır. Bashu'nun söylediklerinin anlaşılmasında, köydeki çocuklar tarafından, alay konusu hâline getirilmekte ve ona zorbalık yapılmasına yol açmaktadır. Sekansın kilit noktasını ise, yere düşen bir kitap oluşturmakta ve Bashu yerdeki kitabı okumaktadır. Kitapta "İran bizim ülkemiz. Hepimiz aynı ülkedeniz. Biz İran'ın çocuklarıyız." şeklinde bir cümle yer almaktadır. Bu söylem, Beyzayi'nin ulusal değerlere verdiği önemi ön plana çıkartmakta ve İran'ın kuzeyi ile güneyi arasındaki kopukluğa bir örnek teşkil etmektedir. Laleh'in (2015: 337-338) anlatısı durumu görünür kılmakta, Beyzayi'nin anlatı bakımından ulusal ve folklorik öğeleri ortaya çıkartma konusunda ustalığına değinmektedir. Klasik anlatının ve entelektüel tutumun, ulusal bağlamdan kopukluğu, yine, anlatıda ele alınan bir diğer öge olarak dikkat çekmekte, Beyzayi'nin bu noktada çağdaşlarından farklı ve halkın içindeki değerleri ele alırken özü koruduğuna vurgu yapılmaktadır.

Devam eden sekanslarda, Naii'nin elindeki ürünleri satmak için çocukları ve Bashu ile birlikte pazara gittiği aktarılmakta ve Bashu'nun maddi konular konusunda Naii'ye yardım ettiği betimlenmektedir. Naii, tüm malları sattıktan sonra eve gitmeye karar vermekte, ancak Bashu'yu görememekte, zira Bashu Naii'den kaçarak ailesini (Bashu, sıklıkla ailesinin yanılmasını çevresinde görmekte, özellikle annesini sıklıkla görmekte ve bu mizansen Naii'nin olduğu görüntülerle desteklenmektedir) aramaktadır. Naii, Bashu'dan ayrı olarak evine dönmekte ve köyde yaşayan insanların Bashu'nun kaybolduğundan haberi olmaktadır. Başlangıçta Bashu'yu istemeyen insanlar, Bashu kaybolduktan sonra suçu Naii'ye atmakta ve kaybolmasından Naii'yi sorumlu tutmaktadırlar. Mizansenin devamında, Naii'nin görünüşü "Benim elim üzerinde olsaydı gidemezdi." şeklinde bir söylem geliştirmekte ve bunu bir el aynasına bakarak yapmaktadır. Bu durum, ataerkil ideolojinin yanılması olarak yorumlanmakta, zira görüntünün devamında kameranın yönü antagoniste evrilmektedir. Naii'nin görünüşünün, eril tahakkümün örtük anlatısından dolayı, feminist pratiklere dayalı bir bilince sahip olmadığı düşünülmekte, kadın dayanışmasından ziyade ataerkil söylemi yeniden üretmeye dayalı söylemler geliştirdiği görülmektedir. Scott (2007: 27), kadın dayanışmasının haricinde, herhangi bir işleyişte sorun yaşanmasının sebebinin kadın olduğuna dair bir inanışın varlığına atıfta bulunmakta, bilince sahip olmayan kadının kendisini ataerkil ideoloji ekseninde sorguladığını ifade etmektedir.

Anlatının ikinci kez zirve noktasına çıktığı sekansta, Bashu'nun yeniden eve döndüğü gösterilmekte, ancak tüm köy halkının da Naii'nin evinde olduğu aktarılmaktadır. Bashu, ilk izlenimden dolayı, kalabalıktan korkmakta ve insanlardan kaçmaktadır. Naii ve köy halkı Bashu'yu kovalamakta, Bashu ise koşarken bir dereye düşmektedir. Tüm köy halkı, Bashu'nun boğulmasını izlemekte ve çaresiz bir biçimde beklemektedir, sadece Naii eyleme geçmekte ve onu kurtarmaya çalışmaktadır. Dabashi (2013: 104), bu mizansende Beyzayı'nın ataerkil ideolojiye yönelik bir karşıt anlam geliştirdiğini öne sürmekte ve derenin etrafında duran erkekleri iktidarsızlıkla nitelendirmektedir. Bir ağ yardımıyla Naii'nin Bashu'yu kurtardığı paylaşılmakta, bu eylem içerisinde doğum anına benzer sesler çıkardığı dikkat çekmektedir. Mizansenin, bu gösterge vasıtasıyla, yeniden doğuma karşılık geldiği düşünülmekte ve Bashu'yu kurtardıktan sonra Naii'nin Bashu'yu göğsüne bastırması ise annenin yeni doğan çocuğunu göğsüne yatırması ile yorumlanmaktadır.



Görsel 4: Naii, dereden Bashu'yu kurtarmakta, ancak tüm erkekler onu sadece izlemektedir. Beyzayı, böyle bir mizansenle kadını ön plana çıkartmakta, Bashu'yu ikinci kez dünyaya getiren Naii ile Bashu arasındaki mitik bağ bu sayede tamamlanmaktadır.

Bu süre zarfında, eşiyile mektup aracılığıyla iletişim kurmaya devam eden Naii, Bashu'nun durumunu eşinden saklamakta, zira eşinin de Bashu'ya yönelik tutumunun olumsuz olduğu, mektuplarla, belirtilmektedir. Bundan dolayı, eşinden gelen mektupları Naii yeniden okumakta ve Bashu'yu tepkilerden korumak istemektedir. Ancak eşinin son mektubunda "Bana bu ayıbı nasıl yaşatırsın? Sen benim eşim ve evimizin annesisin. Hiç mi dedikodulardan çekinmiyorsun? Besleyecek bir boğaz daha... Kolay mı para kazanıyorum zannediyorsun?" şeklinde bir söylemine rastlanmakta, ancak anlatı içerisinde ailesine herhangi bir maddi destek vermediği görülmektedir. Irigaray (2006: 31-33), bu ve benzeri söylemlerde ilk suçlanan kişinin kadın olacağını ifade etmekte, eril türün söz dizimsel süreçte dişil türe baskın gelmek adına birtakım eylemlerde bulunabileceğinden söz etmektedir. Dil üzerinden, erkeğin kendi cinsiyetini evrende baskın hâle getirdiği dile getirilmekte, kadının ise söylem bakımından şeyleştirildiğinin altı çizilmektedir. Bu noktada, dilin cinsiyetli olduğunun üzerinde durulmakta, bu cinsiyetli hâlin ise toplumsal normlardan kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Kültürden bağımsız bir söylem ve dil bağıntısının olamayacağı anlatılmakta, cinsiyetçi söylemin yaşanılan kültüre göre yorumlanabilir olduğu vurgulanmaktadır. Naii'nin maruz bırakıldığı bu olumsuz tutum, biyolojik cinsiyetlerin söyleme baskın gelme biçimleri ile açıklanmakta, kültür ile süreklilik kazanan söylemin rutinlik kazandığı düşüncesi paylaşılmaktadır.

Anlatıda kırılmanın olduğu sekanlardan biri de babadan gelen mektubu bulan ve söylemi öğrenen Bashu'nun evden kaçması ile şekillenmektedir. Naii, şiddetli yağmurun olduğu bir akşamda Bashu'nun peşine düşmekte ve nitekim onu bulmaktadır. Naii'nin elindeki sopa dikkat çekmekte ve Bashu'yu tekrar evine dönmesine ikna etmektedir. Bashu,

Naii'ye karşı gelmekte, bunun üzerine Naii Bashu'ya sopayla vurmaktadır. Sopayı tutan Bashu, sonrasında sopanın ucunu öpmekte ve birlikte eve dönmektedirler. Anlatıda, Beyzayi'nin ataerkil ideolojiye, kendi göstergeleriyle meydan okumakta ve literatürde sıklıkla yer alan fallus-erkek eşleşmesini tersine yeniden üretmektedir. Bunun yanında, babanın söyleminin yok sayılması da bir meydan okuma olarak nitelendirilmekte, Naii'nin bir direniş göstererek kendini gerçekleştirme eğiliminin olduğu görülmektedir. Takip eden sekansta Naii'nin hastalanması, anlatının öncesinde yer alan hastalanmaya bir göndermede bulunmakta, bu kez Bashu, Naii için çözüm aramaktadır. Ancak doktorun şehre gittiğini öğrenen Bashu, Naii için çözüm bulamamakla birlikte, onun yaptığı tüm işleri (çocukların doyurulması, hayvanların beslenmesi ve tarlanın yabancı hayvanlardan korunması gibi) kendisi yapmaktadır. Naii'nin durumunun kötüye gitmesi üzerine, Bashu tüm sorumluluğu kendi üzerine almakta ve eski bir geleneği canlandırmaktadır. Eline vurmalı bir çalgı alan Bashu, ritimler çıkarmakta ve bir şeyler mırıldanmaktadır. Bu eylem, hasta yatan Naii'yi harekete geçirmekte ve ritme göre hareket ederek hastalıktan kurtulmasını sağlamaktadır. Ghorbankarimi (2012: 235), bu eylemi *zâr*¹ olarak adlandırmakta ve eski bir kültüre dayanan bu eylemin Naii'yi iyileştirdiğini ifade etmektedir. Sonrasında, Naii ile Bashu'nun mitik birleşmesinin zirveye çıktığı anlaşılmakta ve birbirlerinin yerine geçebilecek ölçüde hareket edebileceği izler-kitleye aktarılmaktadır.



Görsel 5: *Zâr* töreni gerçekleştirilmekte, Beyzayi'nin böyle bir öğeye yer vermesi ise anlatısında ulusal ve mitik değerlere yer veriyor olmasına karşılık gelmektedir (Anlatının görsellerle desteklenmemesi hâlinde, filmdeki 99. ve 100. dakikalara detaylı bir biçimde bakılabilir).

Anlatıdaki son sekansa gelindiğinde, Naii'nin hastalıktan kurtulduğu ve Bashu aracılığıyla eşine mektup yazdığı ele alınmaktadır. Mektubu Bashu vasıtasıyla yazdığını belirten Naii, Bashu'nun evde kaldığını, kendisine yardım ettiğini ve çalıştığından daha azını yediğini ifade etmektedir. Naii, mektubunda Bashu için "O, güneşin ve yerin oğlu." şeklinde bir cümle kullanmakta ve bir anlamda aralarındaki temsili doğumun mitikliğine atıfta bulunmaktadır. Takip eden sekansta ise baba ile Bashu arasında bir konuşma geçmekte, ancak ikisi de birbirinin kim olduğunu bilmemektedir. Babanın sağ kolunun olmadığı, anlatıya yön verecek ölçüde resmedilmekte, böylelikle Bashu'nun yaptığı korkuluğa benzemektedir. Babanın fallik anlamda içdiş edildiğini belirten Butler (2014: 60-61), süreç içerisinde fallogosantrizmin temsili biçimde ortadan kaldırıldığını ifade etmektedir.

¹ *Zâr*'ın hastanın ağrılarını azaltmak ve hastalığı pasifleştirmek amacıyla yapıldığı aktarılmakta ve törensel tutumunun bölgeden bölgeye değiştiği ifade edilmektedir. Sesi güzel olan ve/veya dans etme yeteneğine sahip kadınların törensel anlatıdaki önemine değinilmekte ve hastanın tedavisi sürecine müziğin, tütüsünün ve bedensel hareketlerin gerekliliği vurgulanmaktadır. Törenin detayına inildiğinde, kabaca, birleşme ve ayrılma adında iki adımın varlığı dikkat çekmekte ve öncelikle hastalıktan yana şikayeti olan kişinin (erkekse) *Baba Zâr* veya (kadınsa) *Mama Zâr*'a gidip derdini anlatmasıyla törenin başladığı ifade edilmektedir. *Zâr*'ı yöneten kişinin başlangıçta bir doktordan veya uzmandan destek alması gerektiğini hastaya hatırlattığı söylenmekte, ancak yatıştırmak adına verilen ilacın/iğnenin sorun arz edeceği de düşünülerek -inisiyatif doğrultusunda- tedaviye başladığı söylenmektedir. Hasta olan kişinin yaklaşık bir hafta boyunca izole edilerek tedavisinin gerçekleştirildiği belirtilen anlatıda, hastaya birtakım baharatlar verildiği ve ayrılma işleminin böylelikle tamamlandığı vurgulanmakta ve sonrasında hastanın kıyafetleri ile bedeninin temizlenmesi sonucu birleşme işleminin başladığı dile getirilmektedir (<http://www.iranicaonline.org/articles/zar> erişim tarihi: 29. 04. 2019).



Görsel 6: Takip eden kesitlerle fallusun yok edildiği resmedilmekte, babanın yaptırım gücü sağ elin kendisinden alınmasıyla ortadan kaldırılmaktadır. Bashu'nun sopayı bırakıp el uzatması ise bir anlaşmayı temsil etmekte ve dolaylı bir biçimde ataerkil ideolojiyi ortadan kaldırmaktadır.

Sonuç

İran'ın siyasi ve dini gelişmelerine odaklanıldığında, devrim öncesi ve devrim sonrası dönemde taban tabana zıt bir politikanın varlığı dikkat çekmekte ve her iki yönetim biçiminin de eril nitelikler taşıdığı görülmektedir. Devrim öncesinde, mesleklerin erilleşmesi şeklinde bir durum söz konusu olmakla beraber kadınların kamusal alandaki temsillerinin çeşitli şartlara bağlandığı belirginleşmekte ve özellikle muhafazakâr kesimin kamusal alanda var olması zorlaştırılmaktadır. Devrim sonrasında ise yine kamusal alanın erilliği görünürlik kazanmakta ve kadının kamusal alandaki varlığı, yine, birtakım kurallara bağlanarak şekillenmektedir. Her iki anlayışta da kanun yapıcıların erilliği kadını sistematik bir biçimde ötekileştirmekte ve/veya kısıtlamaktadır.

Sinemada da benzer bir durum söz konusu olmakta, devrim öncesi sinemanın kadını nesneleştirdiği ve eril hazzın kurbanı olarak nitelendirildiği anlaşılmaktadır. Erotik bir anlatının varlığı, izler-kitlenin bayağı zevki ve film yapımcılarının kâr endeksli tutumu, hem İran sinemasının ulusal diline zarar vermekte hem de kadının dünyevi gerçekliğine zıtlık yaratmaktadır. Nesneleştirilen ve öteki hâline getirilen kadın, erkek karakterin ve erkek izleyicinin beklentilerine göre şekillenmekte ve dönemin ideolojisine göre "idealize" edilmektedir. Devrim sonrasında da (kadın) benzer bir tutuma tâbi olmakla birlikte, İslamlaştırılmış sinemanın kodlarına maruz bırakılmakta ve sinematik temsili İslami kodlara göre sınırlandırılmaktadır. Her iki anlayışın, yine, kadını biçimlendirdiği dikkat çekmekte ve kadının doğru bir biçimde temsili, ancak kadının kendisini anlatmasıyla olanaklı hâle getirilmektedir.

Behram Beyzayi'nin geliştirdiği anlatıya bakıldığında, klasik anlatıdan farklı verilerin olduğu görülmekte ve ulusal kimlik ve bilincin kadın aracılığıyla somutlaştırılmak istendiği anlaşılmaktadır. Daha önceki çalışmalarına bakıldığında (özellikle Tcherike-ye Tara - 1979) da benzer verilere ulaşılmakta, ataerkil ideolojinin geliştirmiş olduğu kodların metaforik anlatılarla ve göstergelerle ters yüz edildiği dikkat çekmektedir. Anlatısında, sıklıkla, hegemonik erkekliğin ve uzantılarının sorgulanmasına olanak sağlayacak çıktılara rastlanmakta ve anlatının yönü kadın karaktere atfedilmektedir. Bir kurtuluş aranyorsa,

kadın karakter kararlarında serbest bırakmakta ve kendi doğrularına göre hareket etmesine olanak sağlamaktadır. Bashu, Gharibe-ye Koochak filminde de bu anlatı sürdürülmekte ve Naii'ye fazlasıyla esnek bir alan sağlanmaktadır. Bunun yanında, mitik öğelerle Naii'nin görünürlüğü güçlendirilmekte ve ataerkil ideolojiye karşıt söylem geliştirecek ölçüde bir yaşam pratiğiyle Naii'nin varlığı/temsili desteklenmektedir. (Naii'nin) Herhangi bir akrabasına yer verilmemesi, kas gücü gerektiren işleri tek başına yapması ve yetiştirdiği ürünleri satarak gelir elde etmesi, devrim sonrası İran'ın "idealize" etmek istediği kadın formundan tamamen farklılık taşımakta ve erkekten kopuş somutlaştırılmaktadır. Sıklıkla belirgin kadın mitlerine yer verildiği anlatıda, temsillerle ve evrensel kodlarla Naii'nin biricikliği ifade edilmekte ve böylelikle güçlü bir temsil gerçekleştirilmektedir.

Filmdeki anlatıya odaklanıldığında, Naii'nin, başlangıçta Bashu'ya karşı o kadar da iyi davranmadığı ve yer yer ırkçılığa varan boyutta söylemler geliştirdiği görülmektedir. Bashu'nun ten rengine olan yabancılaşma, sabun ve suyla yıkanması hâlinde Bashu'nun beyazlayacağına yönelik inanç ve konuştuğu dile karşı yabancılaşma, onu "idealize" edilmiş noktadan koparmakta ve köylülerin geliştirdiği söyleme dâhil etmektedir. Bashu'nun yıkanmasına rağmen yine ten renginin siyah olarak kalması ile kabulleniş süreci başlamakta, temsili doğum ile birlikte kabulleniş tamamlanmaktadır. Bu noktada, Bashu ile Naii'nin birbiriyle yaşayarak anlam oluşturduğuna ulaşılmakta ve Naii'nin olumsuz tutumu ile Bashu'nun çekingenliği böylelikle kırılmaktadır.

Ulusal değerleri destekleyen ve kimlik bilincini ortaya çıkartmayı hedefleyen anlatım biçimi, Beyzayı sinemasında ve özelinde bu filmde sıklıkla kendisini göstermektedir. İran'ın kuzey ve güneyinde ayrı dillerin konuşulması, bir noktada şiddetli bir savaş hâlinin yaşanmasına karşın diğer tarafın bu savaştan haberi olmaması aradaki kopukluğu göstermekte, Naii ve Bashu üzerinden sunulan törensel faaliyetlerle (en belirgin zâr olarak değerlendirilmekte, ancak, yabancı hayvanların tarladan uzaklaştırılması adına çalgı aletlerine ve ritimlere başvurulması, keza bitkilerin daha hızlı büyümesi adına aynı yöntemin desteklenmesi de ön plana çıkmaktadır) de kültüre dönüş mesajları verilmektedir. Beyzayı'nin böyle bir izleneyi takip etmesinin altında akademisyen kimliğinin öneminin büyük olduğu düşünülmekte, İran'ın ulusal değerlerine karşılık gelen taziye, mitoloji ve tiyatro gibi konularda araştırma yapmasının da payı olduğu tahmin edilmektedir.

Filmde, akışı bozmamak adına yukarıda verilmemekle birlikte, ödipale yönelik bir anlatının varlığına rastlanmakta, ancak bunun ödipal ile yorumlanmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. Zira ödipal Batı'ya ait bir terim olmakla beraber, aile ilişkilerinin farklılıklarına göre şekillendiği bilinmekte, Doğu'daki aile anlayışının Batı ile aynı dinamiklere dayanmamasından dolayı ödipal okumanın filmin anlatısına uygun düşmeyeceği düşünülmektedir. En basitinden, baba-oğul ilişkileri Batı'da birbirinden kopmayla şekillenmekteyken, Doğu'daki baba figürü daha güçlü bir biçimde kendisini yeniden üretmekte ve baba-oğul ilişkisinin oğulun babanın yerine geçmesiyle şekillendiği dikkat çekmektedir. Batı'ya ait bir kavramsalın Doğu'ya indirgenmesi oryantalist bir okumaya yol açabilmekte, ancak kavrama ait izleklerin Doğu kültürüne göre uyarlanması durumunda kavramın mantıksal alt yapısının okunabileceği görüşü desteklenmektedir.

Sonuç itibarıyla hem devrim öncesinin hem de devrim sonrasında toplumsal ve sinematik pratiklerinin kadını sınırlandırdığı kabul edilmekte ve yanlış temsiline yol açtığı düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Beyzayı'nin anlatısında ise bu yapının ters yüz edildiği fark edilmekte, pratiklerin geliştirilmesinde Naii karakterini canlandıran Susan Taslimi'ye ayrı bir parantez açılması gerekmektedir. Bedensel ölçütlerinin ve yüz hatlarının güçlü kadın temsiline son derece olumlu katkı sağladığı düşünülmekte birlikte, karar alış mekanizmalarındaki çıkışlarının ve direniş pratiklerini içselleştirebilmesinin anlatıyı kuvvetlendirdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun yanında, Beyzayı'nin kullandığı sinematik dil ve çekim ölçekleri (Naii'nin birden fazla yakın planda ve geniş ölçekte sunulması, ataerkil ideolojinin benimsediği kodlara bir meydan okuma olarak yorumlanmaktadır) idealize edilmiş/edilmek istenen kadının doğru

temsiline olanak sağlandığında neler yapabileceğini gösterme konusunda fazlasıyla önem teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Abrahamian, E. (2011). *Modern İran tarihi*. (D. Şendil, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Afary, J. & Anderson, K. (2005). *Foucault and the Iranian revolution: Gender and the seductions of Islamism*. The University of Chicago Press.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın şiiri: İran sineması*. İz Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Chodorow, N. (1979). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika*. (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş halk*. (E. Ayhan, Çev.). Metis Yayınları.
- _____ (2013). *İran sineması: Geçmişi, bugünü ve geleceği*. (B. Aladağ ve B. Kovulmaz, Çev.). Agora Kitaplığı.
- De Lauretis, T. (1985). *Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema*. *New German Critique*, 34(Winter), 154-175.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve sinema*. (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Encyclopædia Iranica. (t.y.). **Zâr. İçinde** Encyclopædia Iranica **sözlük. Erişim tarihi 29 Nisan, 2019**, <http://www.iranicaonline.org/articles/zar>.
- Eyvazi, M. (2011). *The feminist portrayal of woman in Iranian cinema: The works of Bahram Bayzai and Tahmine Milani*. *Offscreen*, 15(10).
- Irigaray, L. (2006). *Ben, sen, biz: Farklılık kültürüne doğru*. (S. Büyükdüvenci ve N. Tural, Çev.). İmge Kitabevi.
- Johnston, C. (1980). *The subject of feminist film theory/practice*. *Screen*, 21(2), 27-34. <https://doi.org/10.1093/screen/21.2.27>
- Kashani-Sabet, F. (2005). *Who is Fatima?: Gender, culture, and representation in Islam*. *Journal of Middle East Women's Studies*, 1(2), 1-24. <https://doi.org/10.2979/MEW.2005.1.2.1>
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2013). *İran: Bir devrimin tükenişi*. (A. Bora ve K. Şahin, Çev.). Metis Yayınları.
- Lahiji, S. (2002). *Chaste dolls and unchaste dolls: Women in Iranian cinema since 1979*. İçinde R. Tapper (Eds.), *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*, (ss. 215-226). I. B. Tauris.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran sinemasında İran edebiyatının izleri*. Dört Mevsim Yayınları.
- Lazar, M. M. (2007). *Performance state fatherhood: The remarking of hegemony*. İçinde M. M. Lazar (Eds.), *Feminist critical discourse analysis: Gender, power and ideology in discourse*, (ss.139-163). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230599901_6

- Lévi-Strauss, C. (2013). Mit ve anlam. (G. Y. Demir, Çev.). İthaki Yayınları.
- Marcos, S. (2006). Bedenlenmiş dinsel düşünce: Orta Amerika’da toplumsal cinsiyet kategorileri. İçinde S. Marcos (drl.), *Bedenler, dinler ve toplumsal cinsiyet*, (ss. 97-118). Ütopya Yayınları.
- Mayne, J. (1990). *The woman at the keyhole: Feminism and women’s cinema*. Indiana University Press.
- McDowell, L. (2003). *Redundant masculinities? Employment change and white working class youth*. Blackwell Publishing.
- Mehran, G. (1989). Socialization of schoolchildren in the Islamic republic of Iran. *Iranian Studies*, 22(1), 35-50. <https://doi.org/10.1080/00210868908701724>.
- Menashri, D. (2007). *Post-revolutionary politics in Iran: Religion, society and power*. Routledge.
- Mernissi, F. (2014). İslam’da aktif kadın cinselliği anlayışı. İçinde P. İlkaracan (drl.), *Müslüman toplumlarda kadın ve cinsellik*, (ss. 99-113). İletişim Yayınları.
- Mir-Hosseini, Z. (2001). Iranian cinema: Art, society and the state. *Middle East Research and Information Project (MERIP)*, (219), 26-29.
- Moaddel, M. (1991). Class struggle in Post-revolutionary Iran. *International Journal of Middle East Studies*, 23(3), 317-343. <https://doi.org/10.1017/S0020743800056324>
- Moghadam, V. M. (November 16-17, 2004). Women in the Islamic republic of Iran: Legal status, social positions, and collective action. *Iran after 25 years of revolution: A retrospective and a look ahead*, (ss.1-16), Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Moruzzi, N. C. (1999). Women’s space/Cinema’s space: Representations of public and private in Iranian films. *Middle East Report*, (212), 52-55. <https://doi.org/10.2307/3012917>
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative cinema. İçinde L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: Introductory readings*, (ss. 833-844). Oxford University Press.
- Naficy, H. (1985). Iranian writers, the Iranian cinema, and the Case of “Dash Akol”. *Iranian Studies*, 18(2/4), 231-251.
- _____ (2008). İran sineması. İçinde G. N. Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi*, (ss. 766-772). Kabalıcı Yayınları.
- _____ (2011). *A social history of Iranian cinema, volume 2: The industrializing years, 1941-1978*. Duke University Press.
- _____ (2012a). *A social history of Iranian cinema, volume 3: The Islamicate period, 1978-1984*. Duke University Press.
- _____ (2012b). *A social history of Iranian cinema, volume 4: The globalizing era, 1984-2010*. Duke University Press.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. Es Yayınları.
- Rahimieh, N. (2002). Marking gender and difference in the myth of the nation: Bashu, a post-revolutionary Iranian film. İçinde R. Tapper (Ed.), *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*, (ss.238-253). I. B. Tauris.
- Roudi-Fahimi, F. (2004). *Islam and family planning*. Population Reference Bureau.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (E. S. Onat, Çev.). De Ki Yayınları.
- Sabbah, F. A. (1995). *İslam’ın bilinçaltında kadın*. (A. Sönmezay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: A political history*. I. B. Tauris.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. (A. T. Kılıç, Çev.).

Agora Kitaplığı.

- Shavarini, M. K. (2005). The feminisation of Iranian higher education. *International Review of Education*, 51(4), 329-347. <https://doi.org/10.1007/s11159-005-7738-9>
- Shohat, E. (1991). Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, 13(1-3), 45-84. <https://doi.org/10.1080/10509209109361370>
- Skopcol, T. (1982). Rentier state and Shi'a Islam in the Iranian revolution. *Theory and Society*, 11(3), 265-283.
- Smelik, A. (2016). Feminist film theory. İçinde N. A. Naples (Ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, (ss. 1-5). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1007/BF00211656>
- Shojaei, S. N. (2010). Women in politics: A case study of Iran. *Journal of Politics and Law*, 3(2), 257-268. <https://doi.org/10.5539/jpl.v3n2p257>
- Shorish, M. M. (1988). The Islamic revolution and education in Iran. *Comparative Education Review*, 32(1), 58-75.
- Siavoshi, S. (1997). Cultural policies and the Islamic republic. *International Journal Of Middle East Studies*, 29(4), 509-530. <https://doi.org/10.1017/S0020743800065181>
- Şeriati, A. (1980). İslam sosyolojisi üzerine. (K. Can, Çev.). Düşünce Yayınları.
- Tapper, R. (2007). Yeni İran sineması: Siyaset, temsil ve kimlik. (K. Sarısözen, Çev.). Kapı Yayınları.
- Van Dijk, T. (2010). Söylem ve iktidar. İçinde A. Çavdar & A. B. Yıldırım (Eds.), *Nefret suçları ve nefret söylemi*, (P. Uygun, Çev.). (ss. 10-44). Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Wodak, R. (1997). Some important issues in the research of gender and discourse. İçinde R. Wodak (Ed.), *Gender and discourse*, (ss. 1-20). SAGE Publications.
- Zubaida, S. (2008). İslam dünyasında hukuk ve iktidar. (B. Koçoğlu Birinci ve H. Hacak, Çev.). Bilgi Üniversitesi Yayınları.