

## TÜRK VE İRAN KÜLTÜRÜNDE BEDENİN YENİDEN SUNUMU VE BUNUN SİNEMADAKİ YANSIMALARI\*

Mustafa SÖZEN\*\*

### Özet

Bu çalışmanın amacı, hem aynı kültür dairesi içinde yer alan hem de farklı etkileşim alanları içinde bulunan komşu iki kültürün, süreç içinde ürettikleri beden kavramını, anlatı metinleri içinde nasıl biçimlendirdiklerini ve bunu sinematografik anlatılarına nasıl yansıttıklarının ipuçlarını aramaya yöneliktir. Beden, her zaman için üzerine giydirilmiş tanımlamalardan çok, zamanın ve coğrafyanın yarattığı toplumsal zihniyetler doğrultusunda şekillenip yeniden anlam yüklenen kavram olagelmıştır. ‘Beden-zaman-mekân’ ilintisi, karmaşık bir ağ içinde, toplumun kültürel topografyasını belirleyen epistemolojik parametrelerden biri olarak kabul edilmekte ve doğaldır ki bu parametre, bir anlatı formu olarak sinemada da benzer şekilde yerini almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Anlatı gelenekleri, kültürel çalışmalar, yazılı metinler, görsel metinler

### Presentation of Body in Turkish and Iranian Culture and its Effects on Cinema

#### Abstract

This study is aimed at searching for the hints about how they figure in narrative texts the concept of body which they produce during the process and reflect to their cinematic narratives in two contiguous cultures which both take place in the same cultural circle and have different interaction areas. The body, in most times, rather than being a dressed up portray, has to be a concept attributed a meaning to itself in the direction of a social mentality created by age and geography. The

---

\* Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi'nin 16-18 Kasım 2005 tarihinde düzenlediği ‘Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat’ sempozyumunda sunduğum bildirinin yeniden düzenlenerek, dönüştürülmüş şeklidir. Sunulan bildiriler basılmamıştır.

\*\* Yrd. Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. Sin-TV. Bölümü

connection of 'body-time-location' is accepted, in a complicated web, as one of the epistemological parameters detecting cultural topography of the society and naturally this parameter, takes place in cinema similarly in a narrative form.

**Key Words:** Narrative codes, cultural studies, written text, iconic text

## 1. Giriş

Sanat, toplumların dünyayı yorumlayış tarzlarından biridir; bu yorumlamadaki benzerlikler ya da farklılıklar ise içinde bulunulan sosyo-kültürel yapı tarafından belirlenmektedir. Bundan dolayıdır ki, bir kültürün hayat algısına, zihniyet koordinatlarına ilişkin ipuçları en iyi sanatsal anlatılarında bulunabilmektedir.

Zihniyet bir toplumun ortak düşüncesi, eylemi, bakışı ve nesnelere yorumlama tarzıdır; bir başka deyişle zihniyet, toplumun kültürel kimliğinin temel bileşenidir. O halde temsilcisi olduğu kültürün görsel-işitsel yansıması ve ifadesi olarak kabul edilen sanat eserlerini değerlendirirken, ilk önce içinde üretildiği sosyo-kültürel yapının niteliklerine bakmak gerekir. Bu bağlamda, Türk ve İran'ın kültürel topografyası içinde bedeninin temsil edilmesi ve bunun sinemada yeniden sunumunda, bir süreklilik ve ilintiler ağının varlığı elbette ki söz konusudur.

### 1.1. Çalışmanın Metodolojisi

Çalışmanın nesnesi olan beden, üzerine yüklenen bir dizi kültürel değerler kümesiyle toplumda aldığı yerin nerede ve nasıl olduğuyla belirlenen bir kavramdır ve ona yönelik kavramsallaştırma, bedeninin görsel sunumuyla kültürün ürettiği sembolik grameri arasındaki gerilim üzerinden oluşmaktadır.

Çalışmanın 'kültürel araştırma' çerçevesi içinde yapıldığı düşünüldüğünde, belirtilmesi gereken çalışmanın omurgasının, sanatsal anlatılardaki kurulan nedenellik ağlarının toplumsal altyapı/üretim biçimleriyle ilişkilendirilmekten çok, o kültüre ait toplumsal zihniyetin (social mentality) sanatsal yaratılar üzerindeki etkilerinin üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır.

Sosyal bilimler alanına yönelik çalışmalarda önemli bir analiz metodu olan 'kültürel etütler/çalışmalar (cultural studies)', psikanalizden sinemaya, tarihten mekân ve beden politikalarına kadar birçok alanın kesiştiği bir yaklaşım metodolojisine sahiptir. Bu metodoloji özünde; dar, içine dönük, kendisiyle sınırlı, disiplinler modeller karşısında, daha özgürlükçü yaklaşım içindeki disiplinlerarası (interdisciplinary) bir yaklaşımı kabul etmektedir.

## 2. Bedenin Sosyo -Kültürel Kurgulanışı

Beden sadece fiziksel olarak değil, sosyal bir tasarım ve kurgu olarak da toplumsal politikaların nesnesidir. Katharina Young 'Beden Folkloru' adlı çalışmasında, bedenın doğal bir nesne olmayıp, kültürel bir ürün olduğunu belirtir. Young'a göre beden, kültür içinde biçim alır. Böylece beden, söylemleriyle ortaya çıkar. Bu duruma, "kültürün bedenselleşmesi denir" diyerek beden-toplumsal zihniyet ilintisini formüle eder<sup>1</sup>. Bir başka deyişle, sosyo-kültürel yapı tarih boyunca kendini yeniden üretirken, beden tasarımlarını da bir değişken olarak hep kullanagelmiştir. Bunun somut izlerini, bedene bir form olarak biçim verilmişinden başlayarak, giyim, kuşam olarak kendini kamusal ve özel alanda ifade etme tarzına kadar geniş bir yelpaze içinde görmek mümkündür.

Toplumsal zihniyetin sanatsal anlatılardaki beden kavramını nasıl biçimlendirdiğini daha iyi anlayabilmek için Doğu ve Batı kültürlerine ait zihniyet topografyasına yakından bakmakta yarar var. İnsanlığın zihinsel, kültürel gelişiminin serüveninde, bedene özgü nitelikler Doğu'da ve Batı'da farklı eğilimleri getirmiştir. Sözelimi Doğu'lu insanı inşa eden özelliklerin başında onun kamusal nitelikleri gelir ve bundan dolayıdır ki Doğu'nun sanat anlatılarında 'kahraman'lar, toplumsal olarak tayin edilirken, onun birey olarak kendi içinde var edilmesine çok kolay rastlanılmaz.

Doğu'nun insana derinlemesine tasarruf edemeyen anlatılar ortaya koymasını, kendi içkin kültürüne bağlayabiliriz. Bireyin kendini toplumsallıktan koparamadığı bir gelenekte, bireyin içkin olmaktan aşkın olana yönelmekten başka bir seçeneği yok gibidir. Doğu anlatıları bu nedenle Batı'dakilerden farklıdır. Batı'lı anlatılardaki kahramanlar kendilerini daha çok dışarıda var etmeye çalışırken, Doğu'lu bireyler bunun tam tersine, kendine dönüp bakmaktadırlar. Doğu'daki bireylerin aynayı kendilerine tutmaları, dolayısıyla benliği kendilerinde keşfedip dışa yönelmelerinin aksine, Batı bireyleri aynayı dışarıya (doğaya) tutarak bu arayışlarını 'ben'leşen, narsistik bir boyuta taşırlar<sup>2</sup>.

Somut bir örnekle açıklayalım. Batı masalları prensle, prensesin (erkek ve kadının) kavuşmasını 'çatışmasız' ve uyumlu bir deneyim olarak sunar. Masalın

---

<sup>1</sup> Katharina, Young, "Beden Folkloru", (çev. Mehmet Ekici), 'Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar' (haz: G. Eker, M. Ekici, M.Oğuz, N.Özdemir), Ankara, Milli Folklor Yayınları, 2003, S: 437-443, s. 438

<sup>2</sup> Unutmamak gerekir ki Batı sanatı her zaman bireysel tabanlı değildir. Nitekim Ortaçağ Batı sanatı da, tıpkı Osmanlı minyatüründe görüldüğü gibi, bireysel olanın canlandırılışını minimumda tutmak zorunda kalmış; kutsal yazıların metinlerinin resimlenmesi, tıpkı Osmanlı'da olduğu gibi, süslemecilik ile hikâye-edicilik arasındaki çelişkiyi yaşamıştır

çocuksu imgelemi, kadının ve erkeğin (dişi ve eril prensibin) bir araya gelişini içsel her türlü gerilimden arınmış bir bütünleşme gibi deneyimler, kadının ve erkeğin ruhsal ve masalsı bir gizle perdelenen bedensel ‘bütünleşmesi’ sanki birbirinden farklı ama birbirinin dolayısıyla bütünlenen iki ayrı varlığın dansı gibi resmedilir. Oysa Doğu masallarında aşk, kadının ve erkeğin (dişil ve eril) prensibin kavuşmasındaki imkânsızlığı anlatırken onu bir arayış ve yıkım süreci olarak betimler. Doğu masallarında aşk, olabildiğince içsel bir deneyim olarak verilir. Kahramanın imgeleminde doğan, onu gerçek hayattan çekip alan, ‘ben’liğinin yıkımını hızlandıran, egosunu parçalayan, gerçeklik hissini elinden alan, aşkının ‘nesne’siyle olan bütün bağları kesen ve ruhsal bir dönüşümü şekillendiren bir deneyim olarak resmedilir. Doğu masallarındaki aşk naif olmayan ‘olgun’ bir aşktır<sup>3</sup>. Birey olma ve benlik ilişkisine bu yönüyle de baktığımızda, Doğu masallarının aşkta yaşanan deneyimi’ Batı masallarının aksine, ‘ben’liğin parçalanması olarak tasvir ettiğini söyleyebiliriz. Doğu masalları, benliğin çözülmesini sancılı bir süreç olarak verirken, Batı masalları dişinin ve erilin bütünleşmesini tasvir eden nihai sonu resmetmektedir.

Birey ve beden kavramlarını daha doğrusu ‘ben’lik olgusunun yansımalarını sadece sözel anlatılarda değil görsel sanatlarda da görmek mümkündür. Örneğin Batı resim sanatı insana yaşadığı dünyanın ‘an’ı ve/veya kesitini gösteren görsel düzenlemeler kurarken, Doğu görsel sanatlarının ortak temsilcisi olan minyatürlerin imge düzenlemeleri ise -deyim yerindeyse- tanrının bakış açısına göre kurulmaktadır.

Birey olgusuna, beden kavramıyla bakıldığında, Doğu toplumları tarihinin görünen öznesi olarak erkek/eril bir yapılanma içerdiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle tüm anlatı kodlarındaki genel ve özel alan arasındaki ilişkilerin ve aktarılan yaşam kültürünün eril algılayışları yansıttığı kolayca görülebilir. Türk Minyatürlerindeki beden tasarımının nasıl olduğu, ‘Benim Adım Kırmızı’ romanındaki kadın öznenin şu açıklamasıyla daha iyi yorumlanabilir: “*Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım; seyrek de olsa vardılar ve hep mahcup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Onların, erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz*”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Mahan Doğrusöz, *Erotik Aşka Psikanalitik Bir Bakış*, www.icgoru.com/makale/erotikaskin (8 Eylül 2005).

<sup>4</sup> Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, (12. Baskı), İstanbul, İletişim yayımları, 1999, s.54

### 3. Türk Anlatılarının Sosyo-Kültürel Temelleri

Türkiye'nin bugünkü kültürel dokusunu iki farklı kaynak oluşturur. Bunlardan ilki, Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun bir mirasçısı olması; Diğeri ise, Türkiye'nin Atatürk Devrimleri ile çağdaşlaşma atılımı yaşamış ve bu süreç içinde, Batılı değerler başta olmak üzere, çağdaş dünyanın kültürel değerlerini, Osmanlı mirası üzerine aşlamış bir ülke olmasıdır. Osmanlı, hem Doğu Avrupa yani Balkanlar, hem de Yakındoğu ile ilişkiler kurarak kendine özgü bir kültür potası oluşturmuştur; ama kültürel birikiminde İslami değerler baskın olarak yer almaktadır. Dolayısıyla, Türkiye'nin sanatsal anlatılarında bir yandan tarihten gelen özellikleriyle İslam kültürünün nitelikleri, öte yandan Atatürk Devrimleri ile bunların üzerine aşlanmış çağdaş kültürel öğeler iç içe girmiş bir şekilde bulunur.

Türk kültürü -genel anlamda- İslam coğrafyasında geçerli olan somutu önemsemeyen, soyut düşünme ve anlayışına bağlı kalan bir yapı görünümündedir. Bu kültürün tarih boyunca ürettiği sanatsal ürünlerde, doğal formların taklitleri yerine, soyut fikir ve zevklerin göstergelerine ağırlık vermeyi yeğlediği söylenebilir<sup>5</sup>.

Türk'lerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı kodlarını belirleyen altyapı, daha çok söze ve seyirliğe dayalı bir dışavurum eğilimini taşımakta ve genel olarak da, yanılsamacı olmayan (non illusionist) bir anlayışa dayandığı görülmektedir. Sözelimi, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi temsil sanatları, hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmamışlar, tam tersine yalnızca bir yanılsama olduklarını vurgulamaya özen göstermişlerdir. Oysa Batı kültürünün temsil özelliği, doğrudan temsil edilen nesnenin somut ve doğru yansıtılmasına bağlanmaktadır<sup>6</sup>.

Türk-İslam sanatında görüntü ve anlatı, Batı'dakinden oldukça farklı bir zihniyeti yansıtır. Batı kültürü, temsil özelliğini doğrudan temsil edilen nesneye olan gerçekliğe bağlar. Gerçekliğin mükemmel temsili ve perspektif olgusu, bireyin Batı kültüründe merkezi bir figür haline geldiğinin görsel ifadesidir. John Berger bunu 'Görme Biçimleri' adlı kitabında ayrıntılarıyla açıklar. Berger'in Batı sanat anlayışına göre görüntü 'bireyin' dünyayı nasıl gördüğünün bir kayıdır ve bu görüntü bireyin gözünü gören nesnelere dünyasının 'merkezi' yapacak şekilde üretilmek-

<sup>5</sup> Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İslam*, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989, s.39

<sup>6</sup> Nezih Erdoğan, 'Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar', *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2, Şubat-Nisan,1998 (3. Baskı) İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 1998, S: 157-164, s.160

tedir. Bir başka deyişle, Batı imge dünyasında perspektif, çerçeve içinde bireyin formüle edilmişinden başka bir şey değildir<sup>7</sup>.

Oysa Müslüman sanatçının Batı'lı sanatçılar gibi gerçekliği yeniden üretmek gibi bir kaygısı yoktur. Bu da bize, Batılı anlamda birey kavrayışı olmayan Türk sinemasının insan-zaman-mekan algılayışında neye göre Batı'dan farklılaştığına ilişkin önemli ipuçlarını vermektedir. Fakat şunu hemen belirtelim ki, Yeşilçam mutlak anlamda perspektiften (üçüncü boyuttan) yoksun değildir ve Hollywood tarzı bir gerçeklikten kaçınmamıştır. Yeşilçam nihayetinde melez bir sinemadır<sup>8</sup>.

Senaryo yazarı Ayşe Şasa'ya göre Yeşilçam sineması, kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik olmayan yerli hayat görüşü ile Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen kendine özgü bir dram anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış, zaman, mekan, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarıyla bazen geleneksel halk hikayesi veya meddah, bazense masal ve söylene niteliklerini taşımaktadır. Anlatılarda birey yoktur, kişiler, masaldaki olumlu-olumsuz değerlerin simgeleştirildiği tiplere benzerler. Bir başka deyişle bu anlatılar, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür<sup>9</sup>.

Benzer bir görüşü Oğuz Adanır'da paylaşmaktadır. Adanır, Türk sinema anlatılarında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika inşası, karakter gelişmesi ve kişilerin psikolojik derinliklerinin bulunmadığını; melodramlarında zaman ve uzam kullanımının öyküyle estetik ve dramatik açıdan hiçbir ilişkilerinin olmadığını söyleyerek; Türk melodram sinemasının öykülerinin natüralist roman içeriklerini, anlatımının ise sinematografik masal kurgusu ya da kolajın geliştirilmiş bir biçimini andırdığını belirtmektedir<sup>10</sup>.

### 3.1. Türk Anlatılarında Bedenin Kurgulanışı

Türk kültürünün anlatı kodlarındaki beden olgusunun sanatsal ürünlerdeki yansımalarını iki ayrı kulvarda arayabiliriz. Bunlardan biri İslami düşüncenin ege- men olduğu yüksek sanat ürünleri, diğeri ise anonim nitelikteki halk kültürü yaratılarıdır.

---

<sup>7</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, (çev: Y. Salman), İstanbul, Metis Yayınları, 1986, s.16

<sup>8</sup> Erdoğan, a.g.e. s.161

<sup>9</sup> Ayşe Şasa, "Bülent Oran'ın Hayatı ve Sinema Anlayışı", *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İstanbul, İz yayınları, 1997, s. 136-137

<sup>10</sup> Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara, Kitle Yayınları, 1994, s.129

Öncelikle yüksek sanat eseri sayılan görsel sanatlarda dönüşmüş biçimde yansımaları bulunan tasavvuf düşüncesine değinmekte yarar var. Tasavvufa göre insan, diğer bütün yaratılmışlar gibi yaradan`ın bir tecellisidir, yani asil varlığın gölgesi hükmündedir. Tasavvufi öğretilerde teorik olarak, birey olma sürecinden değil de, birey olmama sürecinden söz etmek daha doğru olur. Sufi`nin amacı Hakk`a ulaşma yolunda benliğini, varlığını eritmesi `bir` olanla birleşmesidir. Tasavvuf düşüncesine dayanan tarikatların öğretilerinde bu olgu somut biçimde görülebilir. Bu nedenle Türk minyatürlerinde ifadeler gayet resmi ve simgeseldir. İfade unsurlarının her biri dini, resmi ve birey karşıtı bir kültüre ait oluşunun anlatımı gibidir<sup>11</sup>. Bu ifade tarzını Türk minyatür sanatçılarının başında gelen Levni`nin minyatürlerinde rahatça görebiliriz. Burada, insan figürleri birbirini kapatmayacak şekilde frontal duruş içinde resmedilmişlerdir. Bazı resimlerde ön cepheden gösterilen figürlerin ayakları yandan, vücut ve başları frontal duruşla gösterilmiştir.

Modern görsel sanatların başlangıcı kabul edebileceğimiz Tanzimat sonrası Osmanlı ressamı gecikerek de olsa batı resminin gelişimini takip etmiş ve Avrupa`da geliştirilmekte olan yeni teknikleri taklit etmeye başlamışlardır. Fakat bilimsel perspektifi yeterince bilmeyişleri onları mekânsal yapıları yanlış inşa eden `düz görünüşlü` resimler üretmelerine neden olmuştur. İslam dininin koyduğu yasak yüzünden, doğa resimleri ya insan figürü olmaksızın temsil ediliyordu veya insan figürleri noktalar, gölgeler, yüzü olmayan bedenler şeklinde gösteriliyordu<sup>12</sup>. Örneğin Türk resim sanatında, Osman Hamdi`ye gelinceye kadar, figür hep dikkatli yaklaşılması gereken bir olgu olarak kalmıştır. Ressamlar, natüromort, peyzaj vb. görünümleri çekinmeden yansıtmalarına karşın, beden görünümlerini özensizce yansıtılmışlardır. İmgelerinde insan figürünün bulunmayışı veya bütünüyle çekingen bir biçimde var oluşu, nesnelere değışmezliği ve vurgusuz kompozisyonları, Osmanlı resim sanatçılarının açık veya örtük anlamdaki felsefi anlayışlarını yansıtır. Eş deyişle Osmanlı sanatı, bireyi hiç önememeyen, zaman ve mekân hissine sahip olmayan ve böylece de perspektife (üçüncü boyuta) yer verilmemesine yol açan mistik bir dünya görüşünü yansıtır<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Oğur Aarsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, (çev: T. Birkan), İstanbul, Yapı-Kredi Yayınları, 2000, s.38

<sup>12</sup> Perspektifsiz, iki boyutlu, göstermecî ve tasvire dayalı sanata yalnızca `İslam Estetiği`nde rastlanmaz. Batı`nın Hıristiyan Ortaçağ resim sanatı da iki boyutludur; yani bu olgu, İslami geleneksel sanatın bir özelliği değildir. Bu nedenle bu estetiksel olguları ideoloji`den, din`den yola çıkarak değil, böyle bir ideoloji`ye yol açan ekonomi-politik temele yaslanan metodolojiyle açıklamak gerektiği savunan anlayışlar da vardır.

<sup>13</sup> Aarsal, a.g.e, s.38

Bu sanatsal dışavurumu, bedenın sosyal alanda sunuluşundaki ayrışma ve algılanışında somut olarak görmekteyiz. Harem ile selamın salt düşüncede değil, fiziki yapıda yer alması, mahremiyetin (haremin/evin) sokakta, örtüler içinde korunması, bu kültürde beden algılanışının da belirleyicisidir. Türk resminde bireyselleşmemiş kimliksiz figürlerin ısrarlı çoğunluğu, bedenın sunum sorunu, bu anlamda şaşırtıcı değildir. Yani figürler, bireyselleşmeden önce, genel geçer insani bir dürtünün, ulvi bir duygunun, ya da salt sınıfsal ve yöresel bir genel durumun sembolü olarak üretilmişlerdir. Batılılaşma sürecindeki oda içlerinin melankolik figürlerinden Cumhuriyet döneminin sosyal hayatına uyum sağlayan genç kız tiplerine kadar kadın bedenın yeniden sunumunda bu düşünsel düzlem hiç değişmemiştir.

Sadece yüksek sanat ürünlerinde değil halk kültürüne dayanan gösteri sanatlarında da tasavvuf öğretisinin unsurlarına rastlamak mümkündür. Müslümanlığın, dünya gerçeğini tasvir etmeyi sanata yasaklamasından dolayı tasavvufi öğretiler, iki dünya arasında oluşan dış algıların iç-görü haline getirildiği bir düşünce dünyası kurmuşlardır. Örneğin Karagöz oynatan kişi perde gazellerinde bu yapılanmadan sık sık söz eder. Oyun perdesi ona göre, hem 'hayal' hem de 'hakikat' perdesidir. Sıradan insanlar perdede sadece gölge ve görüntüyü (zıll-ü hayal) görünürken, bilgeler bu hayal oyununun gösterdiği şekillerin ardındaki hakikatleri çözümleyebilirler. Geleneksel gösteri sanatları modern dram sanatlarına doğru evrilirken İslami düşüncenin getirdiği hayat algısının hala etkinliğini yitirmediği kolayca görülebilir. İslam'ın getirdiği prensiplerden dolayı İslami dram sanatlarının estetiğinde, Aristot'un getirdiği prensiplerin tam karşısında yer alan bir yapılanma vardır. Müslüman sanatçılar bilinçli olarak mimesisten kaçınmışlardır<sup>14</sup>. Bu sanatlarda bireyleşme adına yapılacak herhangi bir yenilik veya değişim, anlatının ruhuna aykırı bir girişim olacağı için geçerlilik taşımaz. Bu anlatılarda kişiler tip olarak kalmış, karakter boyutuna yönelik bir derinlik kazandırılmamıştır; kişilerin belli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur, gelişen olaylar karşısında değişim göstermezler ve herhangi bir iz bırakmazlar. Bunun uzantıları, Batı etkisiyle oluşan roman öykü gibi anlatılarda da görülebilir. Sözgelimi, özne üzerine kurulmuş başarılı Türk romanı sayısının çok az olduğunu söyleyebiliriz.

### **3.2. Beden Kurgusunun Türk Sinemasına Yansıması**

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini yani biçim, figür ve temsillerini şifreleyerek, sinemasal anlatılar biçiminde aktaran yaratılardır. Bu yolla sinemanın kendisi de, 'toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi'nin bütünlüğü

---

<sup>14</sup> Ayvazoğlu, a.g.e, s.37

içindeki yerini almakta ve dolayısıyla temsiller de içinde yer alınan kültürden devralınarak içselleştirilmektedir.

Türk sinemasının (ama daha çok Yeşilçam döneminin) görsel yönü irdelendiğinde, onun, Türk kültürünün görsel ve anlatsal kodlarını bir şekilde canlandırmakta olduğu ve bu sinemanın çok da bilinçli olmadan tarihsel boyutları olan kendine özgü görsel bir dil ürettiği kolayca görülebilir. Türk sinemasının, Doğu anlatı gelenekleriyle paylaştığı bir hikâye anlatma tarzı vardır. Burada, klasik anlamda karakter olmayıp, olaylar tarafından sürüklenen kişiler vardır. Bu kişilerin görünen ve görünmeyen yanları birlikte yansıtılmamakta, yalnızca görülen yanlarına ağırlık verilip, kişiliğinin görünmeyen yönlerini oluşturan ruhsal boyutlara inilmemektedir. Bir başka deyişle Türk Sineması'nın bugün dahi en büyük sorunu, kişi-zaman-mekân unsurlarının birbiriyle uyumlu ilintisini kuramamasıdır. Örneğin Batı filmlerinde kadın ya da erkek kahramanın sözlü olarak acındırıcı duruma düştüğüne ilişkin sözcükler sarf ettiğine rastlanılmaz. Olağan bir durumun bazı tesadüflerle olağandışı hale gelmesi trajik ve görsel ayrıntının söz yerine, görsel dile yüklenir ve hüznün çoğu kez, ışık gölge, nesnelere ve vücut dili, mizansen ve atmosfer aracılığıyla verilir. Türk sinemasının görsel dilden çok söze dayalı olması, sadece karakterler arası iletişimi sağlayan bir diyalekte değildir; hemen her filmde iç ya da dış monolog kullanılma yoluna gidilerek anlatım yapılmaktadır<sup>15</sup>.

Şunu da hemen vurgulamak gerekir ki, son dönem Türk sinemasının en belirgin özelliği Batılı anlamda dramatik bir yapı oluşturarak, karakter yaratma girişimidir. Yani, melodramdan drama doğru bir geçiş sürecinin yaşandığından söz edilebilir. Türk sinemasında 1980'li yıllardan itibaren Yeşilçam'ı aşma amacıyla birçok film gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerde, Yeşilçam'da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri kullanılmış, Yeşilçam'ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer verilmeye başlanmıştır. 'Yeni kuşak' olarak adlandırılan bu yönetmenler, bireysel üslup arayışlarının yanı sıra, 'gerçek insanların' öykülerini anlatma süreci içinde, ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman-mekân-kişiler arasında kuramadığı bağı bir ölçü de olsa kurmaya çalışmışlardır.

Türk sineması, beden temsilini çok karmaşık bir eklemlenmeler dizisi içinde oluşturmakta; sözgelimi düz aydınlatma ve cephe çekimleriyle minyatürleri andıran

---

<sup>15</sup> Dilek Tunali, *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara, Aşina Kitaplar Yayınevi, 2006, s.230

bir estetik düzenleme içinde bedeni imgeleştirmektedir. Yeşilçam'ın bedeni aynı zamanda bir yıldız metnidir. Yıldız metni, yıldız personasıyla örtüşen ve onun üzerinde bazı kısıtlamalar getirebilen bir oluşumdur. Bu oluşum içinde yıldızlar bazı iffet kaidelerine bağlı kalarak, perdede cinsel gösterilerden kaçınabilirler. Bedenleri çekicidir ama cinsel bakımdan kolay kolay kışkırtıcı olamazlar; onları hiçbir zaman çıplak olarak görmeyiz, cinsellik ancak çocuk sahibi olmak için bir mazeret olabilir. Yani bedenin kuruluşu paradoksaldır. Bir yandan üzerine ruha ilişkin değerler yazılır, diğer andan da ruh adına feda edilir. Örneğin Türk sinemasında yıldızları çıplak olarak ya da cinsel bir eylem içinde göremediğimizi söylemiştim, ama pekâlâ bir fahişeyi, alkoliği yani düşmüş bir karakteri canlandırabilirler. Bununla birlikte, seyirci bilir ki yıldız bu duruma düşmüş bir melektir ya ölecek ya da kahraman tarafından kurtarılacaktır<sup>16</sup>.

#### 4. İran Anlatılarının Sosyo-Kültürel Temelleri

İran kültürü çok çeşitli ve çok boyutlu olma özelliğine sahiptir. Bu özelliğin bir yönü tarihi gelişmelere diğer yönü ise etnik, din ve dil kökenli unsurlara dayanır. Ama hemen belirtelim ki, 19.yüzyıldan önce İran'ın politik-ekonomik durumu 'kendine yeterli geleneksel toplum' olarak bilinmektedir. Kısacası zengin bir mitoloji ve kültürün varisi olan İran sanatsal anlatıları beklenilenin aksine çok çeşitli ve çok boyutlu olma özelliğine sahip değildir. İran kültürünün anlatı türleri, bir biçimde diğerleriyle organik bağlar içinde olan oldukça sınırlı bir yapı görünümündedir.

İran sanat anlatıları Kuran'daki insan kavrayışını temel almakta ve bu anlayışa göre konumlanmaktadır. Minyatür türündeki geleneksel İran resim sanatı da uzun bir geçmişe sahip olup İran tasavvufu ve edebiyatıyla iç içedir. Tevhid ve kulluk anlayışı geleneksel İran resim sanatına özel bir form vermiştir. Bu form az çok heykel sanatında da kendini gösterir. Bu nedenle kısa öykü, roman, hepsinden de önemlisi şiir, tercih edilen kültürel üretim formları olagelmıştır. Resmin ve fotoğrafın büyük ölçüde yasak olduğu bir kültürde<sup>17</sup>, gerçekliğin yarı saydam temsili de tehlike yaratacak kadar sakıncalı olarak görülmektedir. Örneğin tiyatro sanatı,

---

<sup>16</sup> Erdoğan, a.g.e, s.162–163.

<sup>17</sup> Kur'an resmi açık ve belirgin bir biçimde yasaklamasa da, ikon üretimini yasaklayarak bunu üstü kapalı bir biçimde yapmıştır. Birçok sanat tarihçisi İslam'da ikonaklazm (resim yasağı) olmadığını, ancak anikonizm (ikonsuzluk) olduğunu söylemektedirler. Yani, İslam'da geleneksel olarak canlıların resim ve heykel yapımının yasaklanmasının ruhu, dini ve efsanevi konuları ele alan tasvirler (iconography) ihlal edilmediğinden, İslami yasaklama, teorik olarak biyolojik fonksiyon gösteren naturalistik imgeleri kapsamaktadır.

İslam'da kadının sahneye çıkması yasak olması nedeniyle, bu kültürde neredeyse yok gibidir ve var olanlar da hiçbir zaman gelişmemiştir<sup>18</sup>.

Aslında roman ve hikâye bugünkü anlamında olmasa bile eskiden beri İran edebiyatında mevcuttur ve bunların çoğu manzum olarak kaleme alınmıştır. 11. yüzyıldan bu yana İran edebiyatında, Avrupai romanla ortak özelliklere sahip olan güzel hikâyeler göze çarpar, ancak bunlar her yönüyle Avrupai roman sayılamaz. Bu hikâyelerde, bir romanda bulunması gereken hayal gücü, yaratıcılık, çekicilik ve heyecan vardır ama işlenen temel konu aşk ve tarihi bir olay değildir. Çoğu, bir kahramanı övmek için kaleme alınmıştır. Örnek olarak Firdevsi, 'Şehname'sinde Rüstem'i yüceltir över. Günümüz romanları ise biçim ve içerik bakımından gelenegi kırmak istemekle birlikte, klasik edebi yöntemlere sıkı sıkıya bağlıdırlar. İran kıssacılığı geleneğiyle Avrupalı eserlerin çevirisinin etkisi altında meydana gelen bu eserler, eski değerlerin sarsıldığı ama modernist inançların da henüz sağlamlaşmadığı bir kültürel geçiş aşamasını gösterirler.

Görsel ve gösteri sanatlarının İran kültüründeki yeri, Taziye (Ta'ziyah) gibi bir anlatı türünün halk içindeki yaygınlığından beslenmiştir. Köy seyirlik oyunları gibi seyredenlerin de katıldığı ritüelistik bir tiyatro türü olan Taziye, İran gösteri sanatlarının bileşimi olma özelliğini de üstünde taşımaktadır.

Sanatsal anlatılarda metaforik dil Doğu kültürlerinde oldukça yaygındır. Oysa açığa vurma, ifşa etme üzerine kurulu kültürüyle antik Yunan bunun tam tersi örneğidir. Böylelikle Batı kültürü aydınlatmanın, güzelliği yüceltmenin ve günlük gerçekleri övmenin sanatıysa; İran sanatı bunun tam tersine mahremiyetin sanatıdır. Her şey gizlemeye, saklamaya ve korumaya göre ayarlanmış; İran sanatında şeyleri ortaya çıkarmak ya da ifşa etmek yerine örtmek ve gizlemeye çalışılır.

Bunu daha iyi anlayabilmek için Batı sinema anlatısı ile Doğu sinema anlatısını (özelde İran sineması) karşılaştırmak gerekir. Batı sineması, nesnel dünyasını göstermek üzerine kurulduğu için gerçeğin öznel yanına uzak durmaktadır. Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmakta; bu yüzden zamanı ve mekânı mümkün mertebe az parçalayan bir anlayışa yönelmektedir. Doğu Sinema anlatıları ise geleneksel anlam/nesne ikiliğine itibar etmez. Doğu'lu sinema sanatçısı, kurgu, oyun, ışık, makyaj gibi kurmaca öğelerle maddi evreni tek bir anlam dizgesi çevresinde yorumlamaya ve yorumunu da öznelleştirilmeye yatkın olarak durur. Doğu sinemasında her görüntü, baştan verilmiş, öngörülmuş bir hakikate hizmet eder, gerçek değil, temsili olan önde gelir. Bazin'in

---

<sup>18</sup> Kuşkusuz ki burada söz edilen 'gerçeklik izlenimi' üretmeye yönelik oyunlaştırma süreci ve niteliği taşıyan tiyatro kavramıdır.

deyimiyle “Gerçek değil, görüntü vurgulanır ve idealar her an nesnelere egemendir”<sup>19</sup>.

Temelleri geleneksel görsel sanatlar ve performans sanatlarına uzanan İran sinemasının işlevi, sözlü geleneğe görsellik kazandırmıştır. Dabaşı’ye göre, İran’ın kendi kültürüyle bağıntılı olarak sinemaya kazandırdığı ‘görsel aksan’ın kökleri geleneksel görsel sanatlara ve özellikle de Taziye ve Arusak-bazı gibi gösteri sanatlarına uzanmaktadır<sup>20</sup>. İran sinemasını Batı sinemasından farklı kılan yan, sinemanın şiirini yapıyor olmasıdır. Bu şiirsel yapı 1930’larda gelişen Jean Vigo’nun öncülüğünü yaptığı ‘şiirsel gerçekçilik (poetic realism)’ akımıyla birçok noktada farklılıklar gösterse de, benzer özellikler de yoğun olarak göze çarpmaktadır. Özellikle Jean Vigo’nun ‘Hal ve Gidiş Sıfır (1933)’ ve ‘L’Atalante (1934)’ filmlerinde kullandığı toplumdaki insanlar, çocukların gözüyle dünya ve gündelik yaşam gerçeğinin anlatımı, İran sinemasının birçok örneğinde bolca kullanılmıştır.

#### 4.1. İran Anlatılarında Bedenin Kurgulanışı

İran toplumunun anlam kodları, değer sistemleri ve inanış biçimlerini oluşturan dini musiki ve oyunun birleştiği bir anlatı türü olan Taziye, bir çok sanatın birbirine bağlandığı İran’ın belki de tek dram sanatıdır. Bu dışavurumun göstergesi taziyeler, çile çekme, dövünme, feryat etme ve vücudundan bir parçayı ölen kişiye (Hz. Ali’ye ya da Hz. Hüseyin’e) bağışlama biçiminde tezahür etmektedir<sup>21</sup>.

İran anlatılarındaki beden’in tasarımı konusunda Behram Beyzayi şunları söylüyor: “Aristokratlar ve soylular sınıfı bile, erkek-kadın hepsi her zaman yüzlerini gizlediler. Bu gizlilik sayesinde, karakterlerine bir de anlaşılmazlık boyutu eklenmiş oldu, bir anlamda mitleştirilmiş oldular. Bildiğiniz gibi, eski İran’da krallar yüzlerini gizlemek için maskeler kullanırlarmış. Bu maskelerin işlevi, kralların varlığına biraz parıltı katmanın dışında onların insani zayıflığını gözlerden gizlemektir. Karakterlerini asla çözemezsiniz, çünkü kimse onların yüz ifadelerini göremiyordu. Aynı şekilde kadınlar, özellikle de soylu ailelere mensup kadınlar için de geçerliydi. Ülkemizde hala yaşayan bu zorunlu örtünme geleneğinin de buradan kaynaklandığına inanıyorum”<sup>22</sup>.

Bunun sanatsal anlatılara yansımaları ‘öpüşmeyi ‘diş macunıyla’ betimleyerek yapmaktadırlar. Örneğin ‘Sarhoş Sabah (1998)’ romanının kahramanı Arzu,

<sup>19</sup> Akt. Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993, s.15

<sup>20</sup> Hamid Dabaşı, *İran Sineması*, (çev: B. Aladağ/B. Kovalmaz), İstanbul, Agora kitaplığı, 2004, s.76

<sup>21</sup> Tunalı, a.g.e, s.231

<sup>22</sup> Dabaşı, a.g.e, s.82

sevgilisi Sohrab'la öpüşme talebini 'Diş macunumun tadına bakmak istersen' sözle-riyle dile getiriyor. Cinseliği kadın ile erkeğin yan yana oturup ayaklarını denize sokmalarıyla anlatma çabası vardır. Önde gelen kadın yönetmen Rahşan Beni İtimad'ın yapımcısı da olan Cihangir Kosari, şöyle anlatıyor: "*Zorlukları hayal bile edemezsiniz. Mesela filmde erkek savaştan gelmiş, hasretle annesine sarılacak; ama hayır, kadınla erkeğin sarılması yasak. Kadın, her karede, mutfakta, banyoda hatta yatakta bile örtülü olmak zorund.*" Kısıtlamalar en dolaylı imayla bile cinsel-liğe geçit vermiyor". Kosari, Rahşan Beni İtimad'ın bir filminden örnek veriyor: "*Daha yaşlı bir kadınla genç bir erkek arasındaki duygusal ve cinsel çekimi anlatmamız gerek. Ama nasıl yapacağız? Şu yolu bulduk. Kadın ve erkek deniz kenarına gidip iskeleden ayaklarını suya daldırır. Ayakların aynı anda suda olması ikisine de haz verir. Filmi tamamladık ama sansür kurulu sahneyi müstehcen buldu.*"<sup>23</sup>.

İranlı şair ve edebiyat eleştirmeni Rıza Berehane kendi ülkesi hakkında: "İran tarihi geçmişte erildi ve kadınsızdı ve kadın, ne yazık ki, perde altlarında ve zulalarda tutulurdu. Şayet erkek ailenin başında ise, kadın, bir üçgenin tabanı olarak erkeğin dikey genidir. İran tarihinde üçgenin bu tabanından hiçbir iz yoktur" demektedir<sup>24</sup>. Kısacası İran kültürünün en önemli özelliği eril anlayışa dayanan bir yapı üzerine kurulmuş olmasıdır. Bunu daha da somutlaştıralım. İran Sineması ta doğuşundan itibaren kadınlara karşı fevkalade hakkaniyetsiz davranmış ve İran kadını imajının tahrip edilerek, kendi gerçekliğinin bir karikatürüne indirgenme-sinde başrol oynamıştır. Bu kadın Kavrayışı ticari İran filmleri üzerinde mutlak bir hakimiyet kurmuş olmanın ötesinde, kronik bir hastalık gibi önce modernist ve entelektüel film yapımcılarına, oradan da devrim sonrası sinema kültürüne değin bulaşmıştır<sup>25</sup>.

Günümüz İran anlatılarındaki beden temsiliyetinin somut ipuçları çağdaş bir şair olan Furuğ Ferruzad'ın şiirsel sesinde bulabiliriz. Ferruzad şiirleriyle, İran'ın eril kültürüne yalnızca dişil özne yaratmakla kalmadı, aynı zamanda bu öznenin diyalektik yapısının tamamlanmasında etkin bir rol oynayarak, şiiri aracılığıyla hem eril hem de dişil öznenin sesini birleştirmeyi başardı. İranlı ünlü edebiyat ta-rihçisi ve eleştirmen Kadbanı, öznenin başat konuma gelmesi hakkında şunları

---

<sup>23</sup> Doğan Ertugrul, "Değişen İran (6)", Radikal Gazetesi, 26 Ocak 2007, s:11

<sup>24</sup> Oliver Kontny, "Üçgenin Tabanını Yok sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine", Doğu Batı Düşünce Dergisi, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, Yıl 5, Sayı: 20, Ağustos-Ekim, 2002, S: 117-131, s.127

<sup>25</sup> Şehla Lahici, "İffetli Taşbebekler ve İffetsiz Taş Bebekler:1979 Sonrası İran Sinemasın-da Kadınlar" Yeni İran Sineması (ed: Richard Tapper), İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, S: 270-284, s. 271

söylemektedir: “*Geleneksel şiirimizin salgın hastalıklarından biri olan tema, yani lirik şiirde sevgilinin evrenselliği, yavaş yavaş yok olmaya başladı. Günümüzde, sevgilinin özellikleri daha açık ve belirgin hale geldi. Şairler, ‘sevgili’nin suretsiz imgesini terk edip aşk ve iki insan arasındaki daha elle tutulur ilişkilere girmeye başladılar. Bu dönemde yazılan şiirleri okuduğunuzda, sevgilisinden söz eden bir kadın da olsa, erkek de olsa, betimlenen sevgilinin artık klasik dönemdeki soyut ve hayali sevgili olmadığını fark edeceksiniz*<sup>26</sup>.”

#### 4.2. Beden Kurgusunun İran Sinemasına Yansıması

İran sineması’nı direkt olarak ülkenin tarihiyle ilişkilendirirsek, 1979 İslam Devrimi öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırabiliriz. Devrimden önce yani monarşik dönemde sinema, Batılı filmlerin taklitleri ve ‘Farsi film’ denilen -bizim Yeşilçam melodramlarına benzeyen- bir anlatıma sahipken; Devrim sonrası sineması ‘İslami düşünce sineması’ olma özelliğini yüklenmeye başlamıştır.

1960’lı yıllar boyunca alt orta sınıfa mensup genç bekar 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 aldatılan zayıf mahluklar olarak göstermiştir. Bu ucuz fantezilerin aslında İran toplumundaki gerçek kadınlarla ( ya da erkeklerle) hiç ilgisi yoktu, fakat bu kimsenin umurunda değildi<sup>27</sup>.

Farsi filmler olarak adlandırılan melodramatik anlatılardan uzaklaşmak için Devrim sonrası sineması, İran anlatılarının belkemiğini oluşturan şiir geleneğine yaslanan alegorik bir anlatım modeli kurmaya çalıştı. Sözelimi Behmen Fermanara’nın ‘Kâfurun Kokusu, Yasemin Rayihası (2000)’ adlı filmi, edebiyat, şiir, görsel ve performans sanatları disiplinleriyle birlikte İran kültürünün bütünlük arz eden bir temsili gibidir. Yani İran sineması kendi kültüründen beslenmektedir.

Filmlerin büyük kısmı çoğu zaman bir kahraman üzerine kurulmamakta; daha çok merhamet, güzellik, doğruluk, vefa, sadakat, iman ve dostluk gibi kaybolan değerler, insanın insanla, kendisiyle ve tabiatla ilişkileri içinden anlatılmaktadır. Batı sinemasında karakterlerin iç dünyalarını dramatize etmede yaygın biçimde kullanılan metin, alt-metin ve öznel kamera kullanımlarına bu sinemada çokça rastlanılmaz ve karakterlerin psikolojisine erişim, kişinin kendinden daha çok dış çevre olan ilişkileri içinden üretilir.

<sup>26</sup> Dabaşı, a.g.e, s.33

<sup>27</sup> Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, (çev: Deniz Koç), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s.14

Bu sinemanın gösterdiği gelişme, doğrudan sinemayı ilgilendiriyor görünmekle birlikte estetik, mahremiyet, kadın ve kamusal alan, teknoloji ve uygarlık, sanat ve hayat, fikir özgürlüğü gibi Müslümanlar için tartışma konusu olan birçok konuyu ve kavramı da barındırıyor.

Abbas Kiyarüstemi, Amir Nadiri, Muhsin Mahmelbaf, Mecid Mecidi ve Cafer Panahi gibi sinemacıların özgün yapıtlarıyla İran Sineması değişime uğramış, filmlerin de toplumunda gizli kalmış tartışılmayan sorunların tartışma zeminini yaratmışlardır. Örneğin kadının kamusal alandaki konumu temel noktalardan biri olmuştur. Sansürün hemen her noktada hissedildiği İran sineması kendi iç dinamiklerini kullanarak alegorik bir anlatım yoluyla kendi gerçeğini anlatabilmiştir. Kadının yabancı erkeklerle bir arada bulunması, sesi, gülüşü, elbisesinin biçimi, erkeğe benzetilmesi ve Çador denilen örtüyle örtünmemiş olması yasaklama sebeplerinden yalnızca birkaçıdır. Sözelimi Rahşan Beni-İtimad'ın 'Mavi Çarşafı (1995)' filminde, kadının ayaklarının çıplak görünmesi filminin dört ay gösterim izni alamamasına sebep olabilmektedir.

İran kültüründe birey kavramı olmadığı için İran sineması da ilk başlarda melodram kalıplarına yaslanmıştı. Günümüz sinemasında ise, filmlerin konusunu, olaylara ve yaşantılara indirgememiş, daha çok bir hayat bilimine ve felsefesine dönüştürülmüş arayışlar oluşturmaktadır. Bu filmlerde işlenen konular çok sade ve gündelik hayattan seçilmedi; pek azının bir kahramana dayandığı görülür. Yani, İran filmleri bireylerin değil de daha çok toplumsal ilişkilerin anlatımı üzerine kurulmaktadır. Bu nedenle izleyici ile karakter arasında her zaman bir mesafe vardır ve kamera daima oyuncunun uzağına yerleştirilmektedir. Sözelimi Daryuş Mehruci'nin filmlerinde kadınlar daha çok felsefi anlamda başrodedir; fakat bu kadınlar, toplumun içinde yaşayan gerçek bireyler değil; entelektüel bir yönetmenin 'tefekürünü' yansıtan karakterlerdir<sup>28</sup>.

İran sinemasında bedenin nasıl ele alındığı ve imgesel olarak bedenin yeniden üretiminin söylem ve stratejilerinin neler olduğuna baktığımızda İran sinemasının en önemli handikabının kadın bedeninin perdede yer alış biçimi olduğunu görüyoruz. Öncelikli olarak İzleyici ile karakter arasında her zaman bir mesafe vardır ve kamera daima oyuncunun uzağına yerleştirilmektedir. Bir başka belirleyici kullanım ise cinsi cazibenin sembolü sayılan kadınlar, başları açık olarak görünmezler; karı koca rolündeki oyuncular, gerçek hayatta da karı koca değilse birbirlerine dokunamazlar. Örneğin, Beni-İtimad'ın 'Mavi Başörtüsü (1994)' ve 'Mayıs Kadını (1998)' filmlerinde olduğu gibi perdede kadın erkek yaklaşması

---

<sup>28</sup> Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, İstanbul, Nehir yayınları, 1998, s. 210

bir ölçü de sağlanabilse de bu yakınlaşma hiçbir zaman duygusal bir temel üzerine oturmamaktadır<sup>29</sup>. Filmlerde yakın çekim alanına giremeyen, mimik yapamayan, sadece ev hanımı ve anne rollerinde oynamaya zorlanan kadınlar, evin erkeğini oynayan erkek oyuncuyla film süresince önce evli kalıp, filmden sonra boşanıyorlardı. Kiyarüstemi'nin 'Zeytin Ağaçları Altında (1994) filminin sonunda erkeğin etrafı ağaçlarla çevrili uçsuz bucaksız bir yolda sevdiği kadının peşinden giderken gösteren aşırı uzak çekim, Kiyarüstemi'nin yaşam ve kadın-erkek ilişkileri üzerine bir yorumu olarak okunabilir<sup>30</sup>.

Behram Beyzayi'nin 'Başu: Küçük Yabancı (1988)' filminde İran-İrak Savaşı sırasında yanlışlıkla sınırı geçip kocası savaşta olan bir kadın olan 'Ney'in bahçesine saklanan erkek çocuk Başu'yla Ney'in hikâyesi anlatılır. Burada filmin kadın karakteri olan Ney, ne cinsel bir objedir, ne erkeksidir, ne ezilendir, ne 'femme fatale'dir<sup>31</sup>, tümüyle aseksüel bir beden olarak tasarlanmıştır.

Kimi İran filmlerindeki karakter tasarımına hâkim olan tek boyutluluk, karakterlerin iyiler ve kötüler olarak kutuplaştırılmalarıyla politik ve kültürel koşulların bir neticesi olarak vurgulanmaktadır. Örneğin, Rahşan Beni-İtimad'ın 'Nergis (1992) filmindeki baş erkek karakterin, hırsız ve suç ortağı olan kendinden yaşlı bir kadınla beraber yaşaması, toplumdaki kötülüklerin ve işsizliğin tezahürleri olarak sunulmakta, kötülük karakterlerin değil, toplumun içindedir denilmektedir<sup>32</sup>.

İran sinemasında 1980'lerin ikinci yarısından itibaren ev kadını rollerinde veya geri planda da olsa kadınlar filmlerde daha fazla görülmeye ve yer almaya başladı; ama hiçbir zaman merkezi kahraman olma özelliği kazanamadılar<sup>33</sup>. Burada önemli olan, kadının perdede yer alıp görünmesine karşın, kullanılan dilin kadınların özel duygularını açıklamaya yetmeyen bir anlatı grameri oluşturmasıdır. Bir başka deyişle kadınların sınırlı olarak gösterilmesi bu sinemanın dilini de etkilemiş ve İran filmlerine özgü bir estetiğin oluşmasına yol açmıştır. Bu sınırlamalar nedeniyle sinemanın İranlı kadını yansıtmakta yetersiz kaldığını ifade eden Mehdi Fehimzade: "*Sinemada kadını yakın planda veremezsek, onun öfkesini veya aşkını*

---

<sup>29</sup> Hamid Naficy, "Veiled Voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshan Banietemad's Films", Social Research, New York, Summer, 2000, Vol: 67, Iss: 2, S: 559-578, s.568

<sup>30</sup> Mihrnaz Said-Vefa, "İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik", Yeni İran Sineması (ed: Richard Tapper), İstanbul, Kapı Yayınları, 2007, S: 351-269, s.260

<sup>31</sup> Femme fatale: Sinemada baştan çıkarıcı, mahvedici kadın tiplemesi

<sup>32</sup> Said-Vefa, a.g.e, s.259

<sup>33</sup> Naficy, a.g.e, s.566

*nasıl yansıtabiliriz, şahsiyetini nasıl derinleştirebiliriz” diye bunun sorgulanmasını yapmaktadır<sup>34</sup>.*

## 5. Genel Değerlendirme

Çalışmamız açısından ele alınan Türkiye ve İran, komşu iki ülke olmanın yanı sıra aynı dini inanış dairesinde olan iki kültürdür de. Bu komşuluğun getirdiği karşılıklı etkileşimleri tarih boyunca yaşamalarına rağmen, ne sanatsal anlatılarında, ne de bu anlatılarda yer alan beden kavramının temsiliyetinde benzerlikler taşımayan eserler üretmişlerdir<sup>35</sup>.

Her iki ülke sinemasına ait filmlerdeki bedenin yeniden sunumunun analizinde kadın ve erkeklerin birbirleriyle ve toplumsal günlük yaşam pratiklerinin nitelikleri çerçevesinde ele alınmıştır<sup>36</sup>. Öncelikle beden kavramının sinemasal imgelerdeki yerinin ne anlama geldiğini açıklamaya çalışalım: Sinemasal anlatının omurgasını, sinematografik öyküdeki, kişi, zaman ve mekân arasında kurulan kombinasyonların niteliği belirler. Sinemasal anlatıda her zaman için, zaman-mekân-kişi kavramları, içinde yaşanan gerçek dünyayla uzaktan ya da yakından ilişkili olmak zorundadır. Yani, bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa filmde de az çok o şekilde yansımali; aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse filmde de aşağı yukarı öyle olmalı; toplumsal yapıda kişiliklerin yeri ve önemi neyse sinemada da benzer bir görünüm sergilemelidir<sup>37</sup>.

### 5.1. Birey İnşasının Benzerliği

Bu komşu iki ülke sinemasının anlatılarındaki beden olgusunun ‘nasıl’ inşa edildiğinin daha iyi anlayabilmek için öncelikle birey kavramının açıklamasını yapmak gerekir. Çok genel bir tanımlamayla birey, kendisi için neyin iyi olduğunu bilebilme ve bunu gerçekleştirmek için en uygun eylem tarzları arasında seçme

---

<sup>34</sup> Aktaş, a.g.e, s.210

<sup>35</sup> Tabii burada Türkiye’nin Sünni, İran’ın ise Şii olmasının etkisini de gözden kaçırmamak lazım. Bir de Anadolu’nun İslam’ı algılayış ve uygulayışının Arap kültüründen farkı da önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>36</sup> Çalışmada, Türk Sineması bağlamında daha çok Yeşilçam olarak adlandırılan dönem ürünleri ağırlıklı olarak ele alınırken, İran Sineması’ndan ise 1980 sonrası dönemi ürünler değerlendirmeye alınmıştır. Bu anakronik yapı, bilimsel açıdan geçerli bir karşılaştırma imkânı getirmeyip, doğru veriler sunmaz diye kabul edilmemelidir. Bu bir seçim değil, zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır; çünkü 1980 öncesi İran Sinemasına ait örnekler, İslam Devrimi’nde yok edilmiştir. Ayrıca, toplumsal zihniyet kolay değişmediğinden elde edilen veriler yeterli ‘genellemelere’ erişmemizi sağlamaktadır.

<sup>37</sup> Adanır, a.g.e, s.129–147

yapabilme kudretine sahip ‘rasyonel’ varlıktır. Bu anlamda bireysellik ve rasyonallite, birey olmayı tanımlayan ölçütler olarak ele alınabilir. Bu da, kişinin içinde bulunduğu kültürel/toplumsal yaşam pratiklerine öncel olarak, kendi bedenini ve o bedenin iş yapma ve/veya yaratma kapasitesinin mutlak sahibi olması demektir.

Öyleyse kurmaca dünyaların birey tasarımlarında da rasyonallite, birey olmanın en etkin belirleyicisi konumundadır. Yani kişilerin kendilerine yönelik kararlarını verirken aklı ne ölçüde devreye soktuklarına bakmak açıklayıcı olacaktır. Türk sinemasının inşa ettiği anlatı dünyasında, aklın ve bilginin genel olarak saygın bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz; ancak, yine de genel olarak ele alındığında, akıl ve duygu karşıtlığının vurgulandığı anlarda duygunun daha üstün görüldüğünü ileri sürebiliriz<sup>38</sup>.

Bireyselliğin saptanmasında bakılması gereken bir diğer olgu ise ‘cemaatçilik (communitarizm)’ diye adlandırabileceğimiz davranış zihniyetidir. Türk filmlerinde kişinin çevresiyle çatışma getirebilecek ama buna karşın kendisi için iyi olan rasyonel bir davranışı olumlu bir özellik olarak sunmamaktadır. Bireysel olmaya yönelik davranışlar olumsuz ve baskıcı özelliklerle bir arada işlenmekte; bunun karşısında ise cemaat olgusu, modernlik öncesine ait olan ama bugünün dünyasında da olumlu çağrışımları bulunan erdemleri temsil edici bir tarzda resmedilmektedir<sup>39</sup>.

Türk filmleri, ‘kişiye dayanan anlatılar’ olmayıp daha çok ‘öyküye dayanan’ anlatılar olduğundan karakterler çoğunlukla belirli bir toplumsal/tarihsel çerçeveden yoksun olarak inşa edilirler<sup>40</sup>. Eş deyişle, filmlerde işlenen konuların hangi zaman ve mekan boyutları içinde cereyan ettiklerine dair bir ‘tarihsellik’, olay örgüsü içinde yer alan ana kişilerin bireysel-biyografik nitelikleri ve bu niteliklerin içinde yer alınan tarihsel bağlamla nasıl bir etkileşim halinde olduğu belirsiz kalmaktadır. Bireyselliğin bir tema olarak işlenmesindeki yetersizlik o kadar belirgin-

---

<sup>38</sup> Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.100

<sup>39</sup> Eser Köker, “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü,” (Der) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994 S:133–166, s.166

<sup>40</sup> Birey bağlamından filmleri; ‘öyküye dayanan’ ve ‘kişiye dayanan’ anlatılar ikiye ayırabiliriz. Öyküye dayanan anlatılarda kişiler önemli değildir, öyküyü ilerletmeye yararlar. Bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, fazla seçme özgürlükleri yoktur. Olaylar onların nasıl davranacağını belirler. Buna karşın kişiye dayanan anlatılarda, kişilerin bizzat kendileri öyküyü oluşturur, öykü onların yaşamıdır zaten. Onların kişilikleri daha derin tasvir edilir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur. Bu kişiler, önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler.

dir ki, bu temanın en önde yer alması gereken ‘aydınlar’ın konu edildiği filmlerde bile, efsane kahramanlarını anımsatan bir kurgu görülmektedir<sup>41</sup>

İran sineması da kişiye dayanan anlatılar olmayıp daha çok düşünceye ve te-fekküre dayanan anlatılar üretmenin peşinden gittiğinden, birey olgusu burada da yok denecek kadar azdır. Ama bizce bunun asıl nedeni, İran kültürünün ve dolayısıyla da sanat anlatılarının birey olgusuna eğilimli olmamasıdır. Örneğin, birey yaratımının sanatsal göstergesi sayılan roman olgusu, İran kültüründe ilk olarak Ali Cemalzade'nin Berlin`de 1922 yılında basılan ‘Bir Zamanlar’ adlı romanıyla vücut bulmuştur.

İranlı öznenin yaratıcı biçimde oluşturulması çabalarına 1960`lardan itibaren daha çok şiirde görülmektedir. Özne yaratımı açısından İran sinemasına bakıldığında, toplumda gerçekliği olan insanların yer almaya başlaması oldukça yeni sayılabilir. Bu anlatılarda, hümanizm, insanlar arası dayanışma gibi vurgular veya politik olmayan temalar çocuklar üzerinden anlatılmaya çalışılmaktadır. Son dönem İran filmlerinin neredeyse tamamında çocuk oyuncuların oynatılması nedeni budur; çünkü onlar gelenekler ve toplumsal kuralların ortaya çıkarttığı çelişkileri, yaşamı trajediye çevirmeden taşıyabilir olarak gösterebilmektedir.

### **5.1.2. Mekan Tasarımının Benzerliği**

Bir mekânın sinematik işlenişi yönetmenin mekâna karşı tutumunu dışavurmakta, öykünün bilinçli yapısal unsurlarından daha çok, temanın gizli söylemini yansıtmaktadır. Yani yapılan mekân tasarımı yönetmenin belli mekânlarla ve bunların kültürel anlamlarıyla olan yakınlığını gösteren ve bunlara dönük tutuma açıklık getiren olaylar ve eylemlerin ötesindeki unsurların varlığına (söyleme) refere eder.

Mekân tasarımının bir başka yönü anlatı tekniği açısından karşımıza çıkmaktadır: Türk sinemasının anlatılarında mekan+insan+olay bağıntısının sağlıklı biçimde kurulamadığı görülmektedir. Olay örgüsüne bağımlı olarak karakterlerin, değişme ve gelişmesinde zaman-mekân ilintisinin etkileri yok denecek kadar azdır. Türk sinemasında mekânlar, çevre düzeni, bakış noktaları, aksesuarlar vb. günlük yaşamın taklidine ağırlık verecek biçimde düzenlenir. Bu da, daha önce değinildiği gibi, öncelikle gerçek mekânların ve günlük giysiler içindeki karakterlerin ‘fotoğraflarının’ gösterilmesine, bir ölçüde günlük konuşma diline ve şimdiki zamana

dayanarak elde edilmiştir<sup>42</sup>. Benzer durum İran sinemasında da yaşanmaktadır. Bu anlatılarda dramatik yapının gerektirdiği, olay- insan-mekân arasındaki bağıntılar sağlıklı kurulmamaktadır; fakat bunun asal nedeni daha önce de belirttiğimiz gibi, alegorik anlatımlı bir düşünce sineması olmaya çalışmasıdır.

İran filmlerinde mekân olarak, dış ve açık alanların kullanımına ağırlık verilmesinin bir nedeni de İran kültüründeki mahremiyet mefhumudur. Çoğu yönetmen, kendi içlerinden geçen hisleri dış mekâna başvurmak suretiyle açığa vurmaktadırlar. Mukaddes veya bayağı, kötü veya iyi olsun her zaman için şahsi ve hususi alanları teşhirden kaçınmaktadırlar. Hatta Abbas Kiyarüstemi'nin filmleri gibi - 'Rapor (1977)' hariç- başrollerde kadın karakterin yer olmadığı filmler dahi çoğunlukla dış mekânlarda çekilmektedir. Kiyarüstemi'nin başyapıtı 'Kiraz Tadı (1997)' filminde başkarakterin evinin içi tek bir karede dahi gösterilmemektedir<sup>43</sup>.

Bedenin inşasında mekân olgusu önem taşır, çünkü İç ve dış mekân tasarımları toplumsal zihniyetin uzantıları olarak kurulur. Örneğin Yeşilçam sinemasında çiftleri âşık olduktan sonra kolay kolay iç mekânlarda göremeyiz.

Her iki ülke sineması da benzer şekilde 'ev ve/ya iç mekân' kullanımına özel bir anlam yüklemektedir. Kültürel zihniyet yapısının ipuçlarını veren bu özellik, İran sinemasının tüm anlatılarını kapsamasına karşın, Türk sinemasında kadının ana karakter olduğu filmlerde daha çok öne çıkmaktadır. Bunu daha iyi açıklayabilmek için dış ve iç mekânların terimlerini ikili zıtlıklar dizisi haline getirelim. İç mekân eşittir: Yatak, seks, zina, erginlik vb. Dış mekân eşittir: Doğa, oyun (toplumsal yaşam), bekâret, çocukluk vb. Bunu şu şekilde de formüle edebiliriz: Olumlu kadın = ev içi X olumsuz kadın = dış dünya. Buradan da -bir genelleme olarak- şu sonuca erişebiliriz: Ev = aile = toplumsal hayat = tekillik ve bireyin yokluğu<sup>44</sup>.

### 5.1.3. Kadraja Alınan Bedenlerin Ayrılığı

Türk filmlerinde kamera hareketlerinin oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Aydınlatmada sorunlar yaratacağı için kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük kısmı sabit kamerayla görüntülenmiş, buna karşın zoom kullanımı neredeyse moda haline gelmiştir. Türk sinemasının bütün ağırlığını, öykü örgüsünün gerilimlerini, çatışmalarını sergileyen an ve durumları seyirciye göstermek istemiş; bunu da, abartılı davranışlar, duygu ağırlıklı konuşmalar ve

---

<sup>42</sup> Abisel, a.g.e, s.138

<sup>43</sup> Said-Vefa, a.g.e, s.259

<sup>44</sup> Erdoğan, a.g.e, s.162

ağdalı bir oyun sergileyen yıldızların ‘yakın çekimleri’ aracılığıyla gerçekleştirmişir<sup>45</sup>.

Türk sinema anlatılarında kamera kullanımını beden tasarımı bağlamında değerlendirdiğimizde, onun kendine özgü bir mantık içinde işlediğini görmekteyiz. Burada kişi, zaman ve mekân arasındaki ilişkiler bu kendine özgü mantık içinde örülmemektedir. Karakterlerin konumlanmaları çerçeve içinde, birbirlerine göre değil de kameraya göre tasarlanmakta; önemli anlarda yüzlerini kameraya dönerek konuşmakta ve eğer alan derinliği ikisini de kapsamıyorsa, netlik karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılmaktadır. Anlatılmak istenenler teker teker gösterilmekte, örneğin bir yüz ifadesi anlatılacaksa, önce oyuncunun yüz çekimi gösterilmekte, sonra yeni bir çekime geçilmektedir. Kişiler cepheden görünüşleriyle; tek bir bakış açısından, bir başka deyişle kameranın ‘nesnel’ çekimiyle sunulan iki boyutlu bedenler gibidirler<sup>46</sup>. Burada bir parantez açarak bunun bir genelleme olduğunu elbette ki, Türk sinemasının görselliğini tümüyle bu şekilde kurmadığını belirtelim.

Türk sinemasında kadın bedeni, kadrajdaki öteki karakterlerin ve seyirci bakışının izlediği odak noktası olarak kurulur ve en çok da yüze ‘zoom ileri (zoom in)’ yapılarak imgeleştirilir. Bir başka deyişle kadın bedeni, seyir nesnesi olarak inşa edildiğinden kamera kadın yıldızı tek başına görüntüler ve kadın/beden hep kameraya bakarak konumunun bilincinde olduğunu gösterir gibidir<sup>47</sup>.

İran sinemasında ise, kamera kadın bedenini ikincil plana yerleştiren bir kadraj düzenlemesi yapmakta, bedenin ve yüzün özel ve belirgin yönlerinin vurgulanmasından dikkatle kaçınmakta; kadınların mümkün olduğu kadar dik ve dikkatli bir bakışla kameraya bakmamaları istenmektedir. Kamera, kadın bedenini hem kadrajın içindeki öteki insanlardan hem de seyircinin bakışından özenle kaçırır gibidir<sup>48</sup>. Aseksüel hale dönüştürülmüş bakışlar, pek net olmayan yüz görüntüleri ve bunu sağlamak için de ağırlıklı olarak genel çekimlere yönelmek İran sinemasının anlatı pratikleridir. Bu sinemada gözlere/bakışlara yakın çekim yapılması her zaman için mahzurlu görülmüştür; hele yakın çekim gözler direkt izleyiciye baktığında hiç hoş karşılanmamaktadır. Çünkü bunlar, salondaki erkek ve perdedeki kadın imgesi

---

<sup>45</sup> Abisel, a.g.e, s.200–201

<sup>46</sup> Erdoğan, a.g.e, s.159

<sup>47</sup> Abisel, a.g.e, s.133

<sup>48</sup> Oyuncunun seyircinin bakışına göre kendini konumlandırması, Batılı ve/veya evrensel oyunculuk estetiğine tümüyle karşıt bir durumdur. Çünkü Batı estetiğinde oyuncular, sanki yaşamın doğal bir kesiti içindeymişler ve kendilerini kimse seyretmiyormuş gibi bir yanılısama içinde rollerini oynamak zorundadırlar.

arasında göz kontağı sağlayarak bir cinsel bakışma imkânı doğurabilir<sup>49</sup>. Din adamlarının belirlediği 1996 Sinemacılar Rehberi`nde yer alan kurallardan biri de filmlerde kadın oyuncuların yüzünün çok büyük gösterilmemesi gerekliliğidir.

Bu görsel mahremiyet, kadınların sadece bedenlerini değil duygularının da yansıtılmaması anlamına gelmektedir. Kadınlar benliklerinin bir parçası olan duygularını ve aşklarını ancak ‘üst ses (over voice)’ yoluyla bildirebilmektedirler. Ancak burada ilginç olan kadın ve erkek birlikte olduğu zaman, ses yoluyla da olsa bu duygu aktarımın doğrudan verilememesidir. Bunun karşıtı olan bir uygulamalar çok azdır ve hemen dikkati çekmektedir. 1993`ten sonra çekilen birçok filmde kadın oyuncunun yakın planda görüldüğü, koştığı, güldüğü, yüzüne yapılan zoom ile makyajlı olduğu görülebilir<sup>50</sup>. Sözgelimi Muhsin Mahmelbaf, ‘Gabbeh (1995)’ filminde aşık kadının yüzünü baştan sona yakın plan gösterirken, kadının aşık olduğu erkeği hep uzaktan gösterir. Böylece tüm İran kültür geleneği tarihinde var olan eril anlayışa özgü tipik dişi aşk objesi kavramını kökten biçimde ters çevirir. Bir başka örnek Rahşan Beni-İtimad sinemasıdır. Bu sanatçı da, filmleri aracılığıyla İran kültürünün dişilik anlayışına görsel saldırılar yapmaktadır. Beni-İtimad sinemasının en dikkat çeken yönü, peçelerle örtülü yüzlerin, inkâr edilen cinselliğin, gizlenen benlerin ve çarpıtılan duyguların ülkesinde kadın bakış açıyla kadın merkezli aşk öyküsünü anlatmasıdır. Örneğin ‘Mayıs Kadını (1998)’ adlı filmindeki kadın karakter, İran sinemasındaki en cesur kadın betimlemesidir. Bir yandan oğlunu yetiştiren, bir yandan da kariyerini edinmeye çalışan ve aşık olan kadın karakteri, toplumsal tabuların sınırlarını aşmaktadır. Beni İtimad bu filmde âşık olunan erkeğin yüzünü hiç göstermemektedir<sup>51</sup>.

## 6. Sonuç Yerine

Her ulusun anlatıları, o toprakların ortaya koymuş olduğu, tüm zamanlardan oluşagelmiş birikimlerin kümülatif bir toplamıdır. Toplum ve kültür bağlamında epistemolojik tüm olgular, oluşumlar en büyüğünden en küçüğüne dek sinema için şüphesiz ki kaynak, beslenme noktası olmuşlardır. Bu bağlamda Ülke sinemalarını bir yeniden sunum (representantation) düzlemi olarak aldığımızda, filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek, sinemasal anlatılar

---

<sup>49</sup> Negar Mottahedeh, “Life Is Color!, Toward a Transnational Feminist Analysis of Mohsen Makhmalbaf’s Gabbeh”, Signs, Chicago, Autumn, Vol: 30, Iss:1, 2004, S: 1403–1429, s.1409.

<sup>50</sup> Aktaş, a.g.e, s.209

<sup>51</sup> Dabaşı, a.g.e. s.246

biçiminde aktaran yaratılar olduklarını söyleyebiliriz. Bu nedenle günümüzde üretilen sinemasal yaratılarda o kültüre ait anlatı kodlarının izini sürmek mümkündür.

Bedeni algılayış ve yeniden sunumuna Türk ve İran toplumunun anlam matrislerinden baktığımızda, her iki kültürde de benzer özellikleri görmekteyiz. Her iki kültürün zihniyet yapısında gerçek anlamda birey olgusu olmadığından, ‘ben-öteki’, ‘özne-nesne’ karşıtlıkları kurulamamaktadır. Kısacası her iki ülkenin sinemada da gündelik yaşamın her alanını biçimleyen epistemolojinin beden bağlamında da yeniden inşa edildiğini görmekteyiz.

Türk sinema anlatıları masalın yapısına dayandığı; İran sineması ise alegorik/düşünsel ifade biçimi seçtiği için her ikisinde de gerçek anlamda birey ve beden temsiline rastlanılmamaktadır. Türk sinemasında kadın bedeni, kadrajdaki öteki karakterlerin ve seyirci bakışının odak noktası olarak kurulmakta ve en çok da yüze ‘zoom ileri’ yapılarak imgeleştirilmekte; bir başka deyişle kadın bedeni, seyir/arzu nesnesi olarak inşa edilmektedir. Buna karşın İran sinemasında kamera kadın bedenini ikincil plana yerleştiren bir kadraj düzenlemesi yapmakta, bedenin ve yüzün belirgin ve özel yönlerinin vurgulanmasından dikkatle kaçınmaktadır. Kamera, kadın bedenini, hem kadrajın içindeki öteki insanlardan hem de seyircinin bakışından kaçırarak bir temsiliyet içinde yeniden üretmektedir.