

# Rahşan Beni-İtimad'ın Perspektifinden Devrim Sonrası İran Sinemasındaki Kadınların Tasviri Üzerine Bir İnceleme\*

Mehmet AYTEKİN<sup>1</sup>

## Özet

İran sinemasının tarihsel gelişimi dikkate alındığında, sinema çevresinin ataerkil bir kaygı gözettiği ve bu bağlamda kadınları sistematik bir biçimde dışarıda bıraktığı görülmektedir. Devrim öncesi ve/veya sonrasında meydana gelen gelişmeler, her neyi içeriyorsa içersin, siyasi yapı ve beraberinde gözetilen normlar kadının aleyhinde değişime uğramıştır. Devrim öncesinin peçe, hicab, başörtüsü gibi kullanım yasakları, devrim sonrasında tam tersi bir boyutta şekillenmiş; ancak süreçteki siyasi değişimden doğrudan kadın etkilenmiştir. Sinemada da, İran sinemasının toplumsal nitelikleri düşünüldüğünde, benzer bir durum sergilenmiş, Farsi film olarak nitelendirilen cinsel çağrışım ve kabare içerikli filmlerde kadının çıplaklığı eril düzen çerçevesinde gözetilmiştir. Devrim sonrasında ise aynı kadının örtünmesi ve donuk bir biçimde ekranda sunulması eril düzen ve yasalarla uygun bulunmuştur. Netice itibarıyla, yasa ve norm nezdinde bir söze sahip olmayan kadına, kadınla ilgili düzenleme yapılırken dâhi fikir sorulmamıştır. Rahşan Beni-İtimad'ın sinematografik anlatısında, bu sürece tepki mahiyetinde nüanslar dikkat çekmektedir. Toplumsal yapıyı, belgeselci kimliğine dayanarak, tüm çıplaklığı ile sergilemeyi hedefleyen İtimad, bu bağlamda ataerkil düzenin kadın dayatmasını kırmaya çalışmakta ve çemberden çıkış yolları aramaktadır. İtimad'ın kadın oyuncularına dikkat edildiğinde, inisiyatif alan, kamusal alanda söz sahibi olmak için çaba gösteren, emek gücünün bilincinde olan ve ataerkil düzeni sorgulayan kişiler oldukları görülmektedir.

Bu özelliklerden hareketle, ilgili çalışmada Rahşan Beni-İtimad'ın iki filmi (*Şehrin Derisinin Altında* ve *Gilane*) amaçlı örneklem olarak kullanılmakta ve filmleri feminist literatür üzerinden çözümlenmektedir. Bu filmler üzerinden kadının sinemadaki konumu tartışılmakta, İran sinemasının kadın bir yönetmenin perspektifinden nasıl yorumlanabileceği üzerinde durulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Rahşan Beni-İtimad, İran sineması, ataerkil, kamusal alan, kadın yönetmen.

## A Review on the Position of Women in Post-Revolution Iranian Cinema from Rakhshan Bani-Etemad's Perspective

### Abstract

Considering the historical development in Iranian cinema, it can be seen that the cinema environment has a patriarchal concern excludes women systematically. Developments in political structure and norms changed against women. Prohibitions before the revolution, such as use of veil, hijab and headscarf were reversed after the revolution; thus, the political change directly affected women. A similar situation emerged also in cinema, especially when characteristics of Iranian cinema are considered. The nudity of women in Farsi Films, which are cabaret alike and have sexual connotations, was supervised within the framework of masculine order. After the revolution, it was endorsed by masculine order and laws that the same women should be represented as veiled and dull. With the result that, women could not have a say in laws about them.

In the cinematographic narrative of Rakhshan Bani-Etemad, the nuances in response to this process are noteworthy. Etemad, who aims to display social structure with all its nakedness based on her documentarist identity, tries to break women's imposition of patriarchal order and seeks ways out of the circle. When Etemad's female actors are taken into consideration, it is seen that they are individuals who can take initiative, who have a voice in the public sphere, who are aware of the labor force and question the patriarchal order. Based on these characteristics, two films of Rakhshan Bani-Etemad (*Under the Skin of the City* and *Gilaneh*) are used as purposeful samples and analyzed via feminist literature. Through these films, this paper discusses the position of women in cinema, and focuses on how Iranian cinema can be interpreted from a female director's perspective.

**Keywords:** Rakhshan Bani-Etemad, Iranian cinema, patriarchal, public sphere, female director.

\* İlgili bu çalışma, 7-8 Mayıs 2018 tarihleri arasında düzenlenen, **Marmara Lisansüstü İletişim Öğrencileri Kongresi-II**'de "*Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Rahşan Beni İtimad'ın Filmlerinde Kadının Konumu*" adlı sunulan sözlü bildirisinin genişletilmesinden meydana gelmektedir.

<sup>1</sup> Arş. Gör., Antalya AKEV Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü, aytekinmehmet1@gmail.com.tr

## Giriş

İran İslam Cumhuriyeti'nin öncüsü Ruhullah Humeyni tarafından 1979 yılında gerçekleştirilen -aslında hazırlıkları uzun bir sürece dayanmaktadır- devrimde ülkenin kimliği ve çehresinde doğrudan bir değişim görülmüştür. Pehlevi Hanedanlığı'nın son bulması ve Rıza Şah Pehlevi'nin sürgüne gönderilmesiyle şekillenen devrim, muhafazakar bir zihniyetin iktidara gelmesi -ezilenlerin haklarının savunulması şeklinde yorumlanmaktadır- ve Şahlık rejimin somut ürünlerinden intikam alınmasıyla ilerlemiştir. Zira Humeyni, sürgünden döndüğü süreden itibaren Şahlık rejiminin tüm yapılanmasına -İran-Irak savaşına kadar olan süre zarfında- alenen meydan okumuştur.

Devrim öncesi süreçte ülkede çeşitli siyasi fraksiyonlar olmasına rağmen (Dabashi, 2008: 165) -Marksistler, ulusçular, Humeyni taraftarları vd.- Ayetullah Humeyni bunları bir çatı altında toplayabilmiş ve devrimin ilerleyiş sürecinde Şah'a olan ortak nefret bu fraksiyon çatışmasını arka planda bırakmıştır. Humeyni'nin karizmatik lider tutumuna sahip oluşunda Menashri (2007: 5), kendisini destekleyen kitlelere karşı umut verebilmesinin ve bunu sebepleriyle birlikte aktarabilmesinin payının önemli olduğunu ifade etmektedir. Buna ek olarak, Şah'a karşı uzun süre direniş sergilemesi ve İslami değerleri savunuyor olması, devrime inanan tüm kitlelerin -bir liderin gerekliliği düşünülürken- kendisini lider olarak görmesine yol açmıştır. Olivier Roy' un (2005: 225) aktardığı üzere, Şii din adamlarının Feuerbach ve Marx hakkında okumalar yapabiliyor -bunu devrimi destekleyen kişilerle paylaşabiliyor- olmaları, farklı kitlelerle temas kurulmasını kolaylaştırmış ve devrimin ilerleyiş sürecini hızlandırmıştır.

Devrim öncesi süreçte ülkede çeşitli siyasi fraksiyonlar olmasına rağmen (Dabashi, 2008: 165) -Marksistler, ulusçular, Humeyni taraftarları vd.- Ayetullah Humeyni bunları bir çatı altında toplayabilmiş ve devrimin ilerleyiş sürecinde Şah'a olan ortak nefret bu fraksiyon çatışmasını arka planda bırakmıştır. Humeyni'nin karizmatik lider tutumuna sahip oluşunda Menashri (2007: 5), kendisini destekleyen kitlelere karşı umut verebilmesinin ve bunu sebepleriyle birlikte aktarabilmesinin payının önemli olduğunu ifade etmektedir. Buna ek olarak, Şah'a karşı uzun süre direniş sergilemesi ve İslami değerleri savunuyor olması, devrime inanan tüm kitlelerin -bir liderin gerekliliği düşünülürken- kendisini lider olarak görmesine yol açmıştır. Olivier Roy' un (2005: 225) aktardığı üzere, Şii din adamlarının Feuerbach ve Marx hakkında okumalar yapabiliyor -bunu devrimi destekleyen kişilerle paylaşabiliyor- olmaları, farklı kitlelerle temas kurulmasını kolaylaştırmış ve devrimin ilerleyiş sürecini hızlandırmıştır. Devrim öncesi süreçte ülkede çeşitli siyasi fraksiyonlar olmasına rağmen (Dabashi, 2008: 165) -Marksistler, ulusçular, Humeyni taraftarları vd.- Ayetullah Humeyni bunları bir çatı altında toplayabilmiş ve devrimin ilerleyiş sürecinde Şah'a olan ortak nefret bu fraksiyon çatışmasını arka planda bırakmıştır. Humeyni'nin karizmatik lider tutumuna sahip oluşunda Menashri (2007: 5), kendisini destekleyen kitlelere karşı umut verebilmesinin ve bunu sebepleriyle birlikte aktarabilmesinin payının önemli olduğunu ifade etmektedir. Buna ek olarak, Şah'a karşı uzun süre direniş sergilemesi ve İslami değerleri savunuyor olması, devrime inanan tüm kitlelerin -bir liderin gerekliliği düşünülürken- kendisini lider olarak görmesine yol açmıştır. Olivier Roy' un (2005: 225) aktardığı üzere, Şii din adamlarının Feuerbach ve Marx hakkında okumalar yapabiliyor -bunu devrimi destekleyen kişilerle paylaşabiliyor- olmaları, farklı kitlelerle temas kurulmasını kolaylaştırmış ve devrimin ilerleyiş sürecini hızlandırmıştır.

Bahsedilenlerin ekseninde hareket edildiğinde, İslami rejimin ve beraberinde gelişen siyasi fraksiyonların düzenleme ve/veya yeniden üretme eğiliminde olduğu görülmekte ve bu süreçte kadını izole ederek eril bir yapı meydana getirmeyi hedeflediği dikkat çekmektedir. Sinema ve diğer sanatlar, eril tahakkümün mekanikleşmesi sonucu, kadını sistematik bir biçimde -kimliği yansıtma ve gerçekleştirme anlamında- dışarıda bırakmakta veya tahakküm ekseninde kadının kendini gerçekleştirmesine olanak sağlamaktadır. Buradan hareketle, örnekleme oluşturan filmler feminist teori bağlamında değerlendirilmekte ve alana katkı sağlayan teorisyenlerin eğilimlerine değinilerek ele alınmaktadır. Donovan'ın (2014: 321-324) aktardığı üzere, tahakküm yapılarının ve bunun çatısında gelişen deneyimlerin erkeklere nazaran kadınlarda farklı bir biçimde geliştiği belirtilmekte ve bu kodların evrensel değerler/dogmalar taşıdığı ifade edilmektedir. Kadınların siyasal anlamda ezildiğine ve bununla beraber yaşam pratiklerinin denetimini doğrudan ellerinde bulundurmadığına değinen Donovan, birkaç aykırı örneğin bu durumu değiştirmeyeceğini ve kadınların siyasal iktidarda yer almasının ya mümkün olmadığını ya da güçleştirildiğini dile getirmektedir. İkinci olarak, kadının emeğine karşı yabancılaştırılması ve/veya emeğinin değersizleştirilmesi konusunu ele alan Donovan, ilgili emeğin ev içi işlerle ve bakımla görünmez hâle getirildiğinin altını çizmektedir. Annelik ve çocuk yetiştirmenin kadının temel görevlerinden biri olarak kodlandığını dile getiren Donovan, bu sürecin -kesintiler olsa dâhi- tarihsel bağlamda süreklilik arz ettiğini ifade etmektedir. Üçüncü başlıkta kadının emek değerinin "kullanım için üretmek" olarak şekillendirildiğine değinen Donovan, değişim ekonomisinde kadınların doğrudan yer almadığını, buna nazaran kullanım ekonomisinde -dışarıdan alınan yiyeceklerin pişirilmesi gibi, emek değişim değeri olmamakla beraber ürünün kullanımı anlamında üretmek olarak görmek gerekmektedir- aktif rol üstlendirildiğini aktarmaktadır. Dördüncü başlıkta kadının fiziksel deneyim anlamında erkekten farklı bir gelişim gösterdiğine atıfta bulunan Donovan, kadınların dönemsel olarak yaşadığı mensturasyona, doğuma ve süt vermelerine değinmektedir. Bu durumun, eril kodlar ekseninde, kadının kamusal alandan kolay dışlanabilir öge olarak görülmesine sebep olduğu tahmin edilmekte ve özel alanda izole edilen kadının kendini gerçekleştirmesi evresinin sorunlu hâle getirildiği düşünülmektedir. Son olarak, kadınların evrensel bir düzeyde erkek şiddetinin -bu şiddetin içerisinde tecavüz, taciz ve fiziksel suistimallerin olduğu söylenmektedir- kurbanları olduğunu belirten Donovan, bu eğilimi fiziksel bağlamda güçlü olanın zayıf olana yönelik -süreklilik arz eden ve sistematik- zorbalığı olarak yorumlamaktadır. Donovan'ın evrensel olarak gördüğü etmenlerin Ortadoğu'da -pekâla İran'da- varlığı su götürmez bir gerçek olarak görülmekte ve benzer düzeyde -belki daha fazla- tahakkümün yeniden üretildiği düşünülmektedir. Nitekim filmlere bakıldığında, kadın karakterlerin bahsedilen etkilere maruz kaldığı görülmekte ve bu etkilerden korunmak adına birtakım girişimlerde buldukları süreçlerde de tepkilerle karşılaştıkları dikkat çekmektedir.

### **Humeyni Merkezinde Devrim Sonrası İran'ın Toplumsal Perspektifi ve Sinema Anlayışı**

Humeyni'nin devrimden sonra, öncesindeki süreçte meydana gelen desteği sağlamlaştırmak adına birtakım tutumlar içerisine girdiği dikkat çekmektedir. Bunlardan belirgin olanı, Parsa'nın da (2004: 344) belirttiği üzere, şehir yaşamından dışlanmış ve ekonomik sürecin olumsuz etkilerine maruz kalmış gruba evler tahsis etmesi, ücretsiz elektrik ve su kullanımının sağlanması ve bilumum sosyal yardımların yapılması, Humeyni'nin iç politikada gözettiği unsurlardan biri olarak görülmektedir.

İç politikada düzenin oluşturulması ve dış politikada sınırları belli bir çehreye sahip olunabilmesi iddiasıyla, temelinde devletin İslam ile yönetilmesinin öngörüldüğü (Zubeida, 2008: 304-6) Humeyni tarafından geliştirilen Velayet-i Fakih sistemi, devrim sonrası İran'ın hem yasa hem şeriat düzeni adına

işleyiş biçimi olarak dikkat çekmektedir. İmam Humeyni'nin Eserlerini Tanzim ve Yayınlanma Müessesesi Uluslararası İlişkiler Bürosu tarafından yayınlanan Velayet-i Fakih'de (H.1381: 62-63) yönetim sürecinde bir rehberin gerekliliği savunulmaktadır. Bu rehberin seçimle gelebilecek olması söz konusuysa, seçebilecek bir zümre olmaması halinde -bu durum gaybet süreci olarak ifade edilir ve devletin yönetim biçiminde İslam'ın devamlılığı/gerekliliğinden söz edilir- kitleler tarafından onay görmüş ve liderlik vasfına sahip bir yöneticinin rehberliği kabul edilmektedir. Rehberin kanunları bilmesinin ve adaleti uygulamak anlamında yetkilerini tanınmasının altı çizilmekte, devletin işlerliği anlamında yasal düzene bağlı kalarak sorumluluk alabilecek düzeyde olması vurgulanmaktadır. İlgili kitapta, bu işleyiş sürecinin bir zemine oturtulması adına, Hz. Muhammed'in, İslam dininin halifelerinin ve Ehl-i Beyt imamların davranış ve yönetim biçimlerine değinilmekte, fakihin/fakihlerin de bu doğrultuda hareket ettiklerinden söz edilmekte; ancak fakihin bu niteliklere sahip oluşunun kendisinin bahsedilen örneklerle aynı makamlarda bulunamayacak oluşuna da dikkat çekilmektedir. Humeyni'nin anayasal süreçte bir cumhuriyet sisteminin yanında Velayet-i Fakih anlayışını da geliştirmesinin, gerçekleştirilen devrimin İslami alt yapısını güçlendirmeye yönelik bir eylem olduğunu söylemek mümkündür. Ancak oluşturulan bu değerlerin anayasa ile güvence altına alınması ve Humeyni'nin yanında devrime doğrudan destek sağlayan kişilere sınırsız bir hak/yönetme erki yetisi tanınması<sup>2</sup>, ilgili rejimin her ne kadar cumhuriyet adını taşısa da demokratik olmadığını<sup>3</sup> göstermektedir. Nitekim Humeyni'nin ölümünden sonra Hamaney'in -apar topar bir şekilde- rehber olarak seçilmesiyle birlikte Velayet-i Fakih sisteminin dokusu yapıbozuma uğramıştır.

Ruhullah Humeyni'nin Pehlevi Hanedanlığı'na karşı tutumu ve beraberinde hanedanlığı yıkış süreci, aslında mistik anlamda İran'daki bazı oluşumları da tersyüz etmiştir. Korkmaz'ın (2010: 380-381) İran mitolojisi araştırmalarından hareketle, eski İran inanışının en büyük tanrısı olan Ahura Mazda'nın Spenta-Mainyu (iyi) ve Angra-Mainyu (kötü) adlı ruhları yaratması ve bu iki ruh arasındaki çatışmaların dünyanın düzenini etkileyeceği düşüncesi, Humeyni ve Rıza Şah Pehlevi üzerinden sembolize edilebilir görülmektedir. Humeyni'nin fetvalarında Şah aleyhine konuşması ve Şah'ın Amerika Birleşik Devletleri ile -Humeyni ABD'yi "Büyük Şeytan" olarak adlandırır- işbirliği içerisinde olduğunu dile getirmesi, Humeyni'nin mitolojik öğelere değinerek ortak payda yaratma girişimi içerisinde olduğunu göstermektedir. Bununla beraber, Balkan ve Tiryaki'nin (2014) çalışmalarında da mitolojik öğelerin Humeyni'nin söylemini şekillendirdiği düşünülmekte, ek olarak baba figürünün İran toplumu için gerekliliğinden söz edilmektedir. Ortadoğu'daki baba figürünün<sup>4</sup> hükmedici, iktidar sahibi ve tek oluşu, Batı'daki karşılığından farklı olarak düşünülmesine yol açmış ve baba-oğul arasındaki rekabetin kanlı bir şekilde ilerlemesinden ziyade yerine geçme ile şekillendiğinin altı çizilmiştir.

<sup>2</sup> Abrahamian (2011: 214-215), bu yetkilerin çok geniş olduğunu, en basitinden Humeyni'nin dilediği durumda cumhurbaşkanını azledebilme, başkomutan sıfatıyla savaş çağrısında bulunabilme, genel af ilanı duyurabilme gibi sınırsız bir yönetme erkine sahip olduğunu aktarmaktadır. Bu bağlamda, dönemin başbakanı Bezirgan, Humeyni'nin aldığı kararları -gönlüsüz de olsa- uygulamaktan ve rejimin cumhuriyet adı altında geliştirmesine dair bir ispat ögesi olmaktan ileriye gidememiştir.

<sup>3</sup> Dabashi (2008: 178), Humeyni'nin ölümüne kadar -bu süreyi 1979-89 arası düşünmek gerekir- olan süreçte İran'ı demir bir yumrukla ve emsali görülmemiş bir zalimlikle yönettiğini aktarmaktadır.

<sup>4</sup> Somay, Ortadoğu'daki baba figürüne değindiği röportajında oğulların babalara son ana kadar biat ettiğinin, ancak en kısa zamanda fırsatını bulunca ihanet ettiğinin altını çizmektedir. Baba figürünün Batı kültüründe parçalandığını ve bundan dolayı yönetme erkinin zaman içerisinde el değiştirebildiğini aktaran Somay, Doğu'da yasakların içselleştirilmesinden dolayı baba figürünün ortadan kalkmasına rağmen etkilerinin hala varlığını sürdürdüğünden söz etmektedir. <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1078520-turkiyenin-ruh-hali-nasil-bulent-somay-roportaji> (Erişim Tarihi: 29.11.2018).

Rıza Şah Pehlevi'nin, babasının yerine geçişi nasıl kansız bir şekilde gerçekleştiyse -babası sürgün edilmektedir- Humeyni'nin de Şah'ın yerine geçişi, her ne kadar bir devrimle gerçekleşse de, kansız bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu tutum İran'da -ve Ortadoğu'da- baba figürüne verilen önemini anlamak adına önem teşkil etmektedir.

Devrim sonrası sinemayı tartışmadan evvel, Humeyni'nin devrim öncesinde sinemaya attığı niteliklere göz atmak gerekmektedir. Sinemanın Şah rejimine ve onun çevresinde İslami değerlerden yoksun yaşayan kişilere hizmet ettiğine değinen Humeyni (1981: 58), egemen sınıfın dini gelirleri sinema inşa etmeye ve şarap tadım mekanları kurmaya, özetle tiranca bir anlayışla "yolsuzluk merkezleri" oluşturmaya yönelik harcamalarda kullandıklarını ifade etmektedir. Bu bağlamda, sinemanın belli bir zümreye ve ideolojiye hizmet eden ve din aleyhinde bir oluşum içerisinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Yine bir eserinde -söyleşi niteliklidir, ölümünden sonra kitaplaştırılmıştır- sinemayla ilgili görüşlerinden bahseden Humeyni (2001: 142), sinemanın diğer eğlence türleri ile birlikte (tiyatro, dans, yüzme vd.) kız ve erkekleri kaynaştırdığı ve bu durumun İslami öğretilere, giyim düzenine -peçeden uzaklaşılması gibi- kısacası zamanın nasıl ve ne biçimde kullanıldığına kadar olan tüm değerleri değiştirdiğini aktarmaktadır. Yine burada sinema, Humeyni'nin nazarında bir kötülük merkezi olarak belirlenmektedir. Ancak Humeyni ve onun yanındaki kitlenin önemli bir çoğunluğu, sinemanın yarattığı/yaratacağı etkinin her zaman farkında olmuşlardır, ki Humeyni'nin sinemaya yönelik söylemleri zamanla değişmeye başlamaktadır. Devrim sonrasında sinemanın yine tehlikeli bir araç olduğunu düşünen Humeyni (2001: 53), bu süreçte sahiplik ilkesine değinmekte ve Şah dönemindeki sinemanın öğretilerine karşılık olarak toplumu eğiten, bilimsel, sağlıklı ve ahlaki açıdan gelişime destek sağlayan sinemayı desteklediğinin altını çizmektedir.

Humeyni'nin aktardığı içeriklere binaen Hamid Nafisi'nin de aynı durumu destekleyen söylemleri mevcuttur. Naficy (2008: 769), devrimden sonraki ilk dönemlerde sinemanın Pehlevi rejimine hizmet ettiğinden ve Batılılaşmanın bir unsuru olarak görüldüğü için devrimci güruhun ortak nefreti haline geldiğinden söz etmektedir. 1978'de Abadan'daki Rexx Sineması'nda çıkan yangın<sup>5</sup>, Şah rejiminin üzerine kalmakta -Kimyayi'nin filminin hükümet karşıtı olmasıyla ilişkilendirilmektedir- ve Şah'a duyulan nefreti artırmaktadır. Her ne kadar sonrasındaki bulgular, bu işte dini liderlerin elleri olduğunu gösterse de bu olay devrimci grup nazarında ortak bir işaret haline gelmiştir.

Devrim sonrası İran'da film yapım süreci, bir belirsizlik döneminden<sup>6</sup> ve film kültürüne zemin oluşturma aşamalarından geçmiştir. Rezai-Rashti (2007: 198) çalışmasında, Humeyni yönetiminin sinema

<sup>5</sup> Naficy bu yangının bilinçli bir şekilde çıkarıldığını öne sürmektedir. Ona göre (2007: 32-33), Hüseyin Takab-Alizade ve iki arkadaşı -Ferecullah ve Hayat- Mesud Kimyayi'nin Geyik filminin gösterildiği esnada seyircilerin arasına karışır ve ellerindeki yanıcı maddeleri üç çıkış noktasına döküp tutuşturarak olay yerinden kaçarlar, hatta Hayat içeride kalır ve diğer yaklaşık üç yüz kişiyle birlikte -Naficy başka bir kaynağında bu sayıyı dört yüz olarak aktarmaktadır- yanarak can verir.

<sup>6</sup> Hamid Naficy, devrim sonrası dönemi daha anlaşılır kılmak adına (2000: 106-114) Çağdaş Dönem ana başlığı altında, Geçiş Dönemi (1978-82), Sağlamaştırma Dönemi (1983-86) ve Kültürel İstila, Kültürel Müzakere Dönemi (1987-98) gibi başlıklar oluşturarak akademik anlamda bir İran sineması tarihi oluşması sürecine önyak olmuştur. Geçiş Dönemi'indeki İran sineması, yukarıdaki belirtilenlerle aynı doğrultuda, sinemaların kapatıldığı, filmlerin büyük çoğunluğunun geri çevrildiği ve yasaklandığı -Behram Beyzayi'ye ait Tara'nın Baladı ve Yezdgerd'in Ölümü gibi- ve kısaca İslami bir sinema arayışının olduğu bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Sağlamaştırma Dönemi, Humeyni'nin sinemayı sahiplendiği ve devlet politikalarını sinema vasıtasıyla güçlendirerek kamuoyunda etki yaratmayı hedeflediği bir süreç olarak göze çarpmaktadır. Bu süreçte filmlerin ithalatı ve ihracatı, hükümet tarafından oluşturulan Farabi Sinema Vakfı'na bağlanmıştır. Vakıf vasıtasıyla, kaliteli filmlerin yapılması teşvik edilmekte ve bu bağlamda İslami değerler altında bir kaygı gözetilmektedir. Buna ek olarak, bilet fiyatlarının artırıldığı, ekipmanların, filmlerin ve film yapımında kullanılan kimyasal ürünlerin ihracatında hükümet kontrollü bir döviz politikası güdüldüğü görülmektedir.



desteği sağlamasına rağmen filmlerin İslami nizamlara göre yapılmasını beklediğini aktarmaktadır. İslami sinema süreci, yeni ve daha kısıtlayıcı sansür kodları üzerinden şekillenmekte ve çeşitli onaylar alınması dahilinde film yapımcılarına çekim olanakları tanımaktadır.

Son olarak İran sinemasının tarihsel dökümünü yapan Sadr'ın çalışması (2006: 172-174) genel hatlarıyla incelendiğinde ülkenin yönetim kanadında Hollywood film kuşağının reddinin ulusal sinema anlayışını ve ulusal ruhu geliştireceği fikrinin belirginliği aktarılmakta ve Şah rejiminin gölgesindeki sinemadan anti-empyralist bir tutumla kurtulunabileceği düşüncesinin varlığı ifade edilmektedir. Sadr bu süreçteki yapımları politik sinema çatısı altında değerlendirmekte, politik kahramanların oluşumunun sosyal farkındalığı ve aktivizmi geliştirdiğini öne sürmektedir. Politik kahramanların kitleleri temsil eden gerçek bir kişi olarak ön planda olması ve devrim öncesi sinemanın pürüzsüz güzelliğine karşı asimetrik, düzensiz ve kaba hatlara sahip bir yüzle meydan okuması, Sadr tarafından, Şah aleyhinde bir aktivizmin sembolü olarak yorumlanmaktadır. Yine yönetmenlerin bu protagonisti fazlasıyla kullanması ve bunu işçiler üzerinden sembolize etmesi -genelde işçiler işlerini kaybederler ve direniş sürecinde yaşamını yitirirler- halkın devrime olan sadakatini güçlendirme isteği ile açıklanmaktadır. Özetle, Şah döneminde sinemanın aleyhinde bir tutum sergileyen Humeyni ve beraberindekiler, yönetme erkini eline aldığı süre zarfında -sinemanın etkisini de bilerek- Şah dönemine ait sinema anlayışını değiştirmeyi ve İslami bir sinema kültürünü benimsemeyi

Dikkat çeken bir husus, yerel yönetimlerin filmleri desteklediği ifade edilmekte ve bunun ulusal sinema yaratma güdüsü olduğu düşünülmektedir. Kültürel İstila, Kültürel Müzakere Dönemi, Ayetullah Humeyni'den sonraki yeni bir Dönemi ifade etmekte ve İran'daki sinema politikası ile kurumlarının yönetimindeki değişiklikleri içermektedir. Dönemin Kültür ve İslami İrşad Bakanı Muhammed Hatemi'nin istifası bu değişim sürecinde bir önem arz etmektedir. Cumhurbaşkanı Ali Ekber Haşimi Rafsancani'nin kardeşi Muhammed Haşimi Rafsancani uzun yıllar devletin medya organlarında yayıncılık faaliyetlerinde olmasına karşın görevinden alınmıştır, yine uzun yıllar Farabi Sinema Vakfı'nın başındaki kişi olan Muhammed Beheşti de görevinden alınanlardan bir diğeri olmuştur. Sinemada ideolojinin nüfuz gücünün dikkat çektiği bu süreçte, önemli kişilerin alandan uzaklaşması Naficy'ye göre "kişilere bağımlılığın azalması" olarak yorumlanmıştır. Siyasi değişimlerin belirgin olduğu bu dönemde, sinema politikalarında da değişim görülmekte ve uluslararası sinema anlayışının şekillendiği ortaya çıkmaktadır. Filmlerin sıralanması ve kontrolü başat değişimlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Buna göre, kaliteli filmlerin biletleri yüksek bilet fiyatlarına tabi olmakta ve yüksek kazanç getirmektedir. Ayrıca ulaşacağı kitlenin sayısı da artmakta ve filmin yapımcısına -diğer filmlerinin incelenmesi sürecinde- esneklik sağlamaktadır. Bayağı filmler ise daha az kişiye ulaşarak daha düşük bilet bedelleri ile kitlelere sunulmakta ve yapımcısı üzerinde olumsuz bir etiket oluşturmaktadır. Sürecin kategori edilmesi adına, A sınıfı filmlerin en değerli filmler olduğu ve senaryo denetleme sürecinden muaf olduğunu; B sınıfı filmlerin senaryo denetleme sürecinde salt sinopsis göndermelerin yeterli olduğunu; C sınıfı filmlerin hem senaryonun tamamı hem de sinopsisi ve son olarak senaryoya bağlı çekilmiş filmi denetleme kuruluna sunduğunu aktarmak yeterli görülmektedir. Sınıflara ek olarak, A sınıfı filmlerin yapımcılarına hükümet tarafından düşük faizli ve uzun taksitli krediler sunulması ve çektikleri filmlerin festivallere yollanması İran'daki sinema politikasının devrim öncesi anlayışa taban tabana zıtlığını göstermektedir. Bu dönemde, çağdaşlarından ayrı olarak uluslararası platformda, Abbas Kiyarüstemi'nin Avrupa'da ve dünya sinemasında popülarlığı dikkat çekmektedir. Cahiers du Cinema dergisinin 1995 yılının Temmuz-Ağustos sayısının kapağında "Kiyarüstemi Muhteşem" gibi bir övgüye layık görülmesi ve dergideki elli sayfanın kendisinin sinemasına ayrılması, dünya sinemasındaki gördüğü itibari göstermekte ve 1997 Cannes Film Festivali'nde Kirazın Tadı filmiyle Altın Palmiye'yi kazanması onu çok prestijli bir noktada konumlandırmaktadır. Çağdaşlarının da bu dönemlerde festivallerden ödülleri alması İran sinemasındaki endüstrileşmenin bir işareti olarak görülmektedir. Dönemle ilgili son olarak, video kasetlerin ve uydu yayınlarının küresel bir nitelik kazanması ve beraberinde İran'da da yaygınlaşması, hükümeti ve din adamlarını buna önlem almaya sevk etmiş, süreçle ilgili kısıtlayıcı kanunların çıkarılması İran sinemasının niteliğini korumakla açıklanmıştır.

hedefleyerek devrim unsurlarını kuvvetlendirmeyi planlamışlardır. Bu doğrultuda, yönetmenlere İslami öğretileri aktarmayı teklif etmekten oyuncuların -bilhassa kadınların- sahnedeki konumlanışlarına yönelik denetim mekanizmaları oluşturmaya kadar çeşitli girişimlerde bulunarak, İslami yönetime uygun bir sinema idealine ulaşmayı amaçlamışlar ve beraberinde kitlelerde otosansürün yerleşmesine zemin hazırlamışlardır.

### Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın

Kadınların sinemadaki konumundan evvel, devrimle birlikte meydana gelen değişimlerin kadınların temsilinde ne derece etkili olduğunu aktarmakta fayda görülmektedir. Zira, devrim sürecinde kamusal alan her ne kadar eril bir düzen içerisinde şekillenmiş olsa da kadınların inisiyatif alıp direniş sergiledikleri bilinmekte ve devrimdeki payları yadsınamamaktadır.

Keddie'nin İran'daki kadınların tarihsel dökümünü yaptığı çalışmasında, Pehlevi'nin "Beyaz Devrim" sürecinden itibaren kadınlara birtakım haklar vererek -Aile Koruma Yasası'nın Şii felsefesinden bağımsızlığı, boşanma konusunda kadınların erkeklerle eşit şartlara sahip olması vs.- bir süreç yakalamayı hedeflemesi; ancak Humeyni ve Şii felsefesini benimseyen din adamlarının bu tutuma son derece karşı olması -Humeyni'nin Şah rejiminin yasasına göre boşanmanın gerçek bir boşanma olarak kabul edilemeyeceğini söylemesi gibi- (2000), güç erkinde kadınların pasifize edilmesi olarak yorumlanmaktadır. Seküler grupların ve görüş bakımından farklı niteliklere sahip siyasi yapılanmaların -bu gruplarda konu itibarıyla kadınların eğilimi dikkate alınmaktadır- Humeyni'nin liderliğini kabul etmesinde Ali Şeriatî'nin felsefi öğretilerinin ve Montazeri'nin kadınlarla ilgili olumlu yazılarının etkisi olduğu düşünülmekte ve ortak Şah rejimi düşmanlığının bu grupları bir çatı altında topladığı kabul görmektedir. Bu sanrıda, Humeyni'nin devrim öncesi söylediklerinin ve devrime liderlik edecek bir kişinin eksikliğinin etkisi yadsınamamakta, nitekim devrim sonrasında kendisine destek sağlayan seküler grupları ve farklı siyasi fraksiyonları kurnazlıkla ortadan kaldırdığı görülmektedir. En basitinden, kadının kamusal alanda çalışma fırsatını engellediği ve özel sektöre yönlendirdiği göz önüne alındığında ve İran-İrak savaşında kadınları evlerinde kalmaya zorladığı -bunun da İslam hukuku bünyesinde gerçekleştirildiği- düşünüldüğünde bu etkilerin şiddeti ortaya çıkmaktadır. Özetle Keddie, Pehlevi rejiminin Batı'nın fazlasıyla etkisi altında kaldığını ve bu toplumların dinamiklerine uygun kuralları kadınlara dikte ettiğini, popüler orta sınıf, geleneksel orta sınıf ve seküler sınıf gibi habitatlar oluşturarak kadınlar arasındaki fikir çatışmasına zemin hazırladığını, Humeyni'nin gelişile kadınları İslam hukukuna tabi tuttuğunu ve örtünmeyi gerekli/zorunlu kıldığını, bu tutumun ise kadınları tektipleştirmekten ziyade yabancılaştırdığını ifade etmektedir. Ancak bu tutumun Hatemi döneminde değişim gösterdiğini -kadın avukatların devlet dairelerinde hukuk müşaviri olabilmelerinin önü açılması, aile mahkemelerinde danışmanlık yapabilmeleri gibi- unutmamak gerekmektedir.

Sedghi (2007: 200-202), 1979 Devrimi'nin kadınlar için yeni bir sayfanın başlangıcı olduğunu ifade etmektedir. Buna göre, devrim/devrimin sac ayağını oluşturan kesim, saygıdeğer örtülü kadını güçlü devrimciler olarak konumlandırmakta; seküler kadını Batılılaşmış, monarşik ve ahlaksız sıfatlarıyla değersizleştirmektedir. Kadınların devrim içerisinde aldığı rol -devrimin temsili olarak kabul edilmesi gibi- Humeyni'nin birtakım önlemler almasını gerekli göstermektedir. Bunun en önemli örneği, anayasal bir süreçle kadın haklarını iptal etmesi ve aile koruma kanununu kaldırması olarak belirginleştirmektedir.

Buna ek olarak, tüm plajlarda ve spor faaliyetlerinde toplumsal cinsiyete yönelik bir ayırım geliştirmesi ve çalışan kadınların iş yerlerinde hicab giymelerinin şart olduğunun vurgulanması eril mekanizmaların kanun ile desteklendiğinin bir sonucu olarak dikkat çekmektedir. Örtünme *kanununa* kadınlar tarafından direniş gösterilmesine rağmen, yasalarla güçlendirilen eril düzen, bu direnişin kadınlara hapis cezası olarak yansiyebileceğini onamakta ve kadın bedeni üzerindeki tahakkümü resmileştirmektedir. Özetle, kadınların -gizlenen- bedenleri, devletin inşası ve kimliğinin oluşturulması sürecinde bir hüküm alanı olarak kullanılmaktadır. Yöneten sınıf ve yönetim biçimi değişse de, Rıza Şah'a benzer niteliklere sahip kişilerin, peçe ve örtünme uygulamalarının ihlalden dolayı kişilere şiddet uyguluyor oluşu Sedghi tarafından merak edilen bir unsur olarak aktarılmakta ve cevabının kadın cinselliğinin kontrolünü sağlayarak yönetme erkinin yeniden üretilmesi ve böylelikle istikrarın sağlanması olduğu paylaşılmaktadır.

Girgis devrim öncesi, devrim ve devrim sonrası İran'da kadının sürecini aktardığı derinlemesine çalışmasında (1996) Rıza Şah'ın Beyaz Devrimi'ne ayrı bir parantez açmaktadır. Devrimin başarısızlık ile sonuçlandığını aktaran Girgis'e göre Beyaz Devrim, esas olarak *devrimin iyileştirmeyi hedeflediği* kitlelere gereken değeri verilmemiş, varlıklı toprak sahiplerine -Beyaz Devrim içerisinde toprak reformunu da barındırmakta ve hatta Humeyni tarafından sıklıkla eleştirilmektedir- fayda sağlamıştır. Beyaz Devrim'in tepeden inme bir devrim niteliği taşıdığından hareketle, sınıfsal farklılıkların belirginleştiği görülmektedir ve -zaten- Şah rejimine karşı olan güçlü, fakat liderden yoksun, bir kitleyi harekete geçirmiştir. Girgis, bununla beraber örtünme/peçe sorununa da değinmekte, Şah rejiminin getirdiği yasakların kadınları izole etmeye ve onları evlerine kapatmaya yol açtığını ifade etmektedir. Şah'ın gücünü kaybettikten sonra ülkesinden gitmek zorunda kalması ve buna istinaden kadınların tekrar örtünmesi -bunun çeşitli sebepleri vardır ki en dikkat çeken gözlerden saklanmak olarak aktarılmaktadır- bir karşı devrim olarak yorumlanmaktadır. Girgis çalışmasının üçüncü ayağını oluşturan devrim sonrası süreci, "evlilik, poligami ve geçici evlilik" olarak değerlendirmekte ve bu başlıkları devrim öncesi ve devrim süreci ile ilişkilendirmektedir. Şah döneminin Aile Koruma Yasası ve Humeyni'nin velayet-i fakih sistemiyle yerleştirmek istediği anayasa, netice itibariyle birbirinden pek ayrılmamakta ve erkeği "hanenin başı" olarak şekillendirmektedir. Bir adamın birden fazla geçici evlilik yapabilmesi ve bunu kanuna bağlanabilmesi söz konusu iken, kadının yalnızca tek eşli olma durumu mevcuttur. Hem şeriat hem de Aile Koruma Yasası, kadını itaatkar bir konuma getirmekte ve aksi durumu şiddetle cezalandırmaktadır. Bununla beraber, poligami konusu ele alındığında, bir erkeğin *yasalar önünde* -bilhassa maddi- şartları sağlaması durumunda başka bir kadınla evlenebileceği mümkünken, dikkat çeken noktanın bunun bahsedilen her dönemde benzerlik tanıdığıyla ilişkilidir. Yasaların ve şeriatın eril öğelerle hazırlandığı düşünüldüğünde, kadına bu ve benzeri haklar verilmemesi son derece olağan görülmektedir. Zira, poligaminin getirdiği maddi ve manevi bütünlüğü sağlamanın zorluğu, eril mekanizma tarafından geçici evliliğin oluşturulmasıyla çözülmüştür.

Şah rejiminin yıkılmasıyla beraber, Humeyni öncülüğünde yeni bir yönetim anlayışının benimsetildiği İran'da kadının konumunun tartışmalı hali sinema sektörüne de yansıtılmakta; biçim, içerik ve teknik anlamında devrim öncesi döneme göre farklılıklar görülse de kadına yönelik karşıt bilincin sabitliği değişmekte ve Humeyni döneminde bu bilinç yeniden üretilmektedir. Kadınların sinemadaki konumları, onlara verilen roller ve erkek oyuncularla sahne bütünlüğündeki tutumları, devrim öncesinin şartlarıyla farklılık taşısa da netice itibariyle kadınların erkek merkezli bir düzenlemeye tabi kılınması ve onlardan buna süratle uyum sağlamlarının beklenmesi, güç odağı değişse de güçten olumsuz anlamda etkilenen grubun aynı kaldığını göstermektedir.



Lahici, devrim öncesi dönemde Farsi film eğilimine dikkat çekmekte (2007: 274-275), *Lor Kızı* filmi istisnai tutarak, bu filmlerde dansöz kadınların veya şarkıcıların kabareler eşliğinde film yapımcıları tarafından sergilendiğini ifade etmektedir. Eril güdümlü bir anlayışla, geleneksel kültür kodlarının ve normların üretildiği ve yeniden üretildiği bu filmlerde, cinsel açlık içerisindeki erkek seyirci kitlesine birkaç genç kadının -kadınların fiziki hatları belli belirsiz olmasına karşın- *sunulması* söz konusudur. İzlerkitlenin bayağı bir sinematik zevke sahip olduğu ve fakir kesimlerde yaşayan insanlardan oluştuğu bilinmekte, bundan dolayı karakterler ile kolaylıkla özdeşleşebildikleri dikkat çekmektedir. Burada belirginleşen bir nokta, kadınların bedenlerini metalaştıran ve onların toplumsal statülerini hiçe sayan film yapımcılarının bu film türünden ceplerini doldurduğu ve teşhircilik üzerinden film politikaları geliştirdiklerine yöneliktir. Nitekim, Farsi film anlayışının erotizm temelli bir tema ile harmanlanarak izlerkitleye aktarıldığı düşünüldüğünde, kadınların toplumsal gerçeklikleriyle taban tabana zıt bir yeniden gerçek üretimi eğiliminin olduğu görülmektedir. Aktaş'ın da (2015: 29-31) ifade ettiği üzere, Farsi filmlerdeki kadın oyuncuların sıklıkla saf ve temiz yansıtıldıkları için *kötü yola* düşmelerinin muhtemelliği sinematik bir eril dil ile aktarılmakta ve *kötü karakter* olan erkek tarafından kandırılmaya müsait olduğu belirtilmektedir. Bassiri'nin (1996) bahsetmiş olduğu, devrim öncesi kadının film yapımcılarının elinde kukla olması ve insani değerlerinden nadiren bahsedilmesi, devrim öncesindeki kadının temsiliyet durumunu yansıtmaktadır. Buradan, sinemanın kendi imkanlarına göre yeni bir gerçeklik evreni yarattığı ve ilgili prototipler üzerinden kamusal ahlakın sağlanması adına -Farsi filmlerin çoğunluğunda ahlaki öğütler ve çıkarımlar görülür- bu gerçekliği yeniden ürettiği dikkat çekmekte, bu bağlamda kadının kamusal alandaki konumunun fallosantrik bir müdahaleye maruz kaldığı anlamı çıkarılmaktadır.

Devrim öncesinde ve devrim sürecinde aktif rol alan kadınların devrim sonrası dönemde sanatsal faaliyetlerindeki temsili, bir çelişki durumunu ortaya çıkarmıştır. Moradiyan Rizi'ye göre (2015), bu kadınlar devrim sonrasında marjinal gruplar olarak nitelendirilmişler ve sinema gibi ideoloji merkezli bir araçla sınırlandırılmak istenmişlerdir. Bundan dolayı, kadının temsiliyle alakalı, giyinme-bakma-davranma-hareket etme-filme alma gibi konularla temsiliyeti kanunen zorlaştırılmış ve kadınların bedeni üzerinden yeni bir cinsel anlayış geliştirilmesi<sup>7</sup> hedeflenmiştir. Bedenlere ek olarak sinema tekniklerine de kısıtlamalar getirilmiş, bir kadının yüzüne ve bedenine yakın çekim, erkek ve kadın oyuncuların diyalog esnasındaki bakış açıları ve konumları, cinsel görünüşü çağrıştıran yaklaşımlar yine yasak altına alınmıştır. Burada kurulan cinsel hiyerarşi, çıkarılan yasalara binaen, gayrimeşru heteroseksüel anlayışı engellemek olarak sunulmuştur.

Siavoshi (1997: 516-517), devrim sonrası sinemaya değindiği çalışmasında, devrim öncesi döneme kıyasla kadının sinemadaki pozisyonunda değişimler yaşandığını ifade etmektedir. Hükümet tarafından getirilen örtünme içerikli kısıtlamalar<sup>8</sup>, kadının temsiliyetini zorlaştırmakta ve kadınları önemli rollerden uzaklaştırmaktadır. Uzun bir süre boyunca kadın ve erkek arasında fiziksel bir sevginin gösteriminin

<sup>7</sup> Langford (2008: 161) bedenin temsiliyetine odaklandığı çalışmasında toplumdaki İslami kodların -haram gibi- kadınların örtülü bir şekilde *giydirilmesine* yol açtığını belirtmekte, bu sayede kadın ve erkek arasında fiziksel temasların önüne geçildiğini ifade etmektedir. Kadın bedeninin haram ile özdeşleşmesi ve bundan dolayı kapatılmasının hedeflenmesi, erkeğin ise hiçbir sınırlanmaya maruz kalmaması yine İran sinemasının bir açmazı olarak nitelendirilmektedir.

<sup>8</sup> Humeyni demeçlerinde kadın bedenlerinin medya araçlarını kirlettiğini ve toplumu raydan çıkarmak için kullanıldığını ifade eder ve bu bağlamda Pehlevi dönemine ait kapitalizm ve emperyalizm uzantılarının temizlenmesi gerektiğini (Mottahedeh, 2009: 531-532) dile getirir. Çeşitli kurumlarla bu söylem desteklenmekte ve kadın bedeninin taşıdığı görsellik kanunlarla ve dini yaptırımlarla kısıtlanmaktadır.

yasaklanmış oluşu, film yapımcılarını zor duruma sokmakta ve onları daha az riskli konulara<sup>9</sup> yönelmeye sevk etmektedir. Mir-Hosseini (2001: 26) bahsedilen bu yasakların kadınların kamusal alanda temsiliyetine ve doğal olarak güzel sanatlarda yer almasına zarar verdiğini ve İslami içtihatların etkisiyle gelişen İslami sinemanın kadını ve yaşadığı aşkı tamamen yok saydığını belirtmektedir. Kadınların sinemada yer almamaları yapımcıları çocuklara dayalı öyküler üretmeye sevk ederek, bir nevi sevgi ve diğer insani duygular çocuklar üzerinden ele alınmaktadır. Genel hatlarıyla, kamusal alanda yok sayılan kadının, başta sinema olmak üzere, güzel sanatlarda da yok sayılması ve bununla beraber gerçekdışı ataerkil bir üretimin nesnesi haline getirilmesi, çatışma durumu olarak değerlendirilmekte ve bu çatışmanın açmazlarının kadın yönetmenler vasıtasıyla çözüleceği düşünülmektedir.

Film International'ın bir yayınında (1994), devrim sonrasında büyük bir kısmını oluşturan İran-Irak savaşının ardından İran'da yeni bir sinema türünün ortaya çıktığı belirtilmekte ve savaş ortamının sinematografik sunumuyla birlikte kadın-erkek stereotiplerinin yeniden üretildiğinin altı çizilmektedir. Buna göre, erkeklerin savaşı ve bu savaşa güdüsünü hayatlarındaki tüm değerlerden önde tutması söz konusudur; kadınlar ise bu süreçte evlerinde konumlandırılmaktadır. Savaşa giden eşleriyle herhangi bir sorun yaşamayan kadınlar, sürekli sadakat, şefkat ve sevecenlik gibi duyguları taşımakta ve hanelerinde eşlerinin zaferle dönmesini beklemektedirler. Teknik anlamda kötü filmler olsalar da, gerçeklikten ziyade gerçekliğin yeniden üretiminden ibaret olsalar da, seyircide uyandırılmak istenen duygulardan ötürü bu yaklaşım türüne ilgi gösterilmektedir. Bu tarz savaş filmlerinde düşmanların ailesinin gösterilmemesi ve doğal olarak akıbetlerinin bilinmemesi, ulusalcı sinema anlayışı ile örtüşmekte ve İran yönetiminin dış politika anlayışını güçlendirmektedir. Mahani (2006) de çalışmasında benzer noktalar dikkat çekmekte, savaş sinemasının bu artışının "Kutsal Savunma" olarak adlandırıldığını ifade etmektedir. Bu filmlerde propaganda unsurlarının yoğun biçimde kullanıldığından söz eden Mahani, film yapımcıları tarafından kârlı görüldüğü için sayısal anlamda artışın savaş zamanında uygun görüldüğünün altını çizmektedir. Hükümetin sinema üzerindeki ekonomik politikaları -film ithalatı ile ilgili vergilerin artırılması, film yapımcılarına vergi indirim ve sigorta sağlanması gibi- iç üretimi desteklemekte ve propaganda süreci kaçınılmaz karşılanmaktadır. Benzer olarak Pak-Shiraz (2017), 1979 Devrimi'yle yeni bir hegemonik yönetim anlayışının meydana geldiğini aktarmakta ve buna ek olarak İran-Irak savaşının varlığından ötürü savaş filmlerindeki biçimsel değişimine dikkat çekmektedir. Savaş filmlerinin toplumdaki yeni bir maskülen düzen oluşturduğuna değinen Pak-Shiraz, mitolojik bir eril üretimden ziyade sıradan bireylerin varlığına işaret etmektedir. Buna göre vatanını savunmak adına gönüllü bir şekilde orduya dahil olan erkekler korkusuz ve güçlülerdir, kadınlar ise bu süreçte yer almamışlar veya marjinalleşmişlerdir. Saigol'un kurduğu (2013: 238) vatan/toprak – kadın ilişkisi, bu bağlamda değer kazanmakta; şan, şeref gibi öğelerin erkeklere ait olduğunu, kadınların ise destekleyen ve/veya cesaretlendiren kişiler rolüne büründürüldükleri ifade edilmektedir. Erkeklerin ülkelerini ve topraklarını savunmak adına savaşmaları ve kadınları hane içinde kısıtlayarak savaş sürecinde pasifize etmeleri, onların vatan gibi korunması gerekliliğini -erkekler tarafından- yaratmaktadır.

<sup>9</sup> Moruzzi (1997: 52-53) bu yaklaşımın suni bir ilişki zemini oluşturduğuna değinmekte, sadece çocuk filmleri veya savaş filmleri çeken, kadınları sinemadan dışlayan film yapımcılarının kadın düşmanlarıyla suç ortağı olduğunu ifade etmektedir. Hicab dayatımının temsiliyet sürecinde ciddi bir engel olduğuna değinen Moruzzi, devrim sürecinde ve sonrasında etkili olan kadınların politize edilerek ve bunu ulusal kodlarla pekiştirerek sinematik anlatıyı yeniden üreten İran yönetimini propaganda yapması yüzünden eleştirmektedir.

Bu yaratım süreci ise güzel sanatlar ile yeniden meydana getirilmekte ve kitlelere bu şekilde empoze edilmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere, savaş gibi -eril odaklı bir güç gösterisinin kitlesel etkilerinin bütünüdür- bir durumda kadınların herhangi bir politik kararda yer almamasına karşın, doğrudan etkilenen ve kamusal alandan soyutlanan bir noktada olması, gerçekliğin sinema aracılığıyla yeniden üretildiği göz önüne alındığında da yanlış bir temsiliyet algısının öznesi olarak şekillendirilmesi, İran'daki sinema politikasının kısmi bir izdüşümü olarak yorumlanmaktadır.

Özetle, devrim öncesinde kadın bedeni üzerindeki teşhircilik politikası devrim sonrasında örtünme ile şekillenmiş, her iki yönetim anlayışında da kadın bedeni eril tahakküm tarafından bir sorun olarak kabul edilmiştir. Kadın bedeni hem kamusal alanda hem güzel sanatlarda, her iki dönemde de, kontrol altına alınmak istenmiş ve bu bağlamda çekim teknikleri geliştirilerek dönemin hakim anlayışı ile yorumlanmıştır. Her ne kadar Hatemi döneminde reformist bir anlayış güdülerek sinemada -kısmen- daha serbest bir alan yaratılıyor görünse de kadının kamusal gerçeklikten uzak temsiliyeti sorunu devam etmiştir. Ancak kadın yönetmenlerin ve sinemanın farklı alanlarında yer alan diğer kadınların bu yanlış temsiliyeti düzeltme girişimleri dikkat çekmekte, Rahşan Beni-İtimad'ın da bu kişilerin arasında olduğunu belirtmek gerekmektedir. Naficy, (2000: 569-570) onu, politik dengeyi gözetmesinden ve belirlenmiş kuralları delmeden baskın bir kadın temsiliyeti yaratmasından ötürü aynı noktada tutmaktadır. Laleh'in bahsettiği üzere (2015: 383) toplumun, sorunları omuzlarında taşıyan kadınları temsiliyeti sürecinde Beni-İtimad ataerkil ideolojiye meydan okumakta<sup>10</sup> ve ilgili kısıtlamaların toplumsal değil kültürel bir biçimde geliştiğini sinematik diliyle ifade etmektedir. Dabashi'nin deyişiyle (2013: 241-243) Beni-İtimad, sinematik anlatı diliyle kadın cinselliğini yeniden kurmakta ve ataerkinin beden normlarını sarsmaktadır. Ona göre Beni-İtimad, ataerkil düzenin kasıtlı olarak geliştirdiği bellek yitimi durumunu ve bunun ahlaki öğeleri belirginleştirmek için yapıldığını filmleriyle izlerkitleye hatırlatmayı<sup>11</sup> hedeflemektedir.

### **Rahşan Beni-İtimad Filmlerinde Kadının Temsili**

Toplumsal gerçeklik ile ilgili konuları kendi perspektifinden değerlendiren Rahşan Beni-İtimad, salt kadın sorunlarına odaklanmak yerine toplumun genel sorunlarını ele almakta ve kadınların bu sorunlar karşısındaki tutumlarını sergilemeyi amaçlamaktadır. Onun filmlerinde kadınlar, sorunlar karşısında inisiyatif almakta ve kendilerine göre bir yolu aramaktadırlar. Keza filmlerinde baba figürlerinin yokluğunun veya karakteristik olarak zayıflığının, bu kadınların güçlü olarak paylaşılmasına sebep olduğu düşünülmektedir.

<sup>10</sup> Kendini feminist bir yönetmen olarak görmeyen Beni-İtimad, salt kadının sorununu ele almadığını, aynı zamanda erkeklerin de kamusal alanda yaşadığı sorunları işlediğini dile getirmektedir (<https://en.qantara.de/content/rakhshan-bani-etemad-filming-the-margins-of-iranian-society> Erişim Tarihi: 12.12.2018).

<sup>11</sup> Beni-İtimad'ın izlerkitle özelinde bir kaygısı bulunmakta; ancak bu kaygının filmdeki konuların İranlı insanlara ulaşılmasıyla sınırlı olduğu belirtilmektedir. Filmi sosyal bir değişim olarak nitelendirmesi ve buna göre gerçekliği kendi ideolojisiyle kurgulayıp izlerkitleye sunması, anlatı dilinin biçimlenmesine ve karakterlerinin güçlü yönlerini vurgulamasına zemin hazırlamaktadır (<https://www.arsenal-berlin.de/en/print/arsenal-cinema/current-program/single/article/5996/3006.html> Erişim Tarihi: 12.12.18).

Whatley (2003: 31) çalışmasında, Beni-İtimad'ın sinematografik yapısına değinmekte ve onun İran halkının gerçeklerini yansıttığını ifade etmektedir. Bu gerçekleri yansıtırken güçlü kadın karakterler yaratıldığını dile getiren Whatley, Beni-İtimad'ın sansür kodlarını zorlayarak bir anlatı geliştirdiğini ve kültürel tabuları sorguladığını aktarmaktadır. Skalli (2006: 48) Beni-İtimad'ın politik ve sosyal sorunları sinemasında başarılı bir şekilde inceleyebilmesinden dolayı çağdaş İran sinemasının öncülerinden biri olduğunu belirtmekte, İran'ın sıkı sansür politikalarına karşın sinemasını geliştirebildiği için değerli kabul etmektedir. Varzi, Beni-İtimad'ı değerlendirirken savaş sinemasına olan eğilimini merkeze almakta ve bu filmler üzerinden temsiliyet kavramına bakışını incelemektedir. Varzi (2008: 88-89), totaliter rejimdeki eril savaş anlayışında kadınların rolünün annelikten ayrılmadığını öne sürmekte ve çalışma hallerinin savaş ve yas gibi süreçlerde gerçekleştiğini ifade etmektedir. Beni-İtimad, bu tür bir eleştiriyi yine kendisi ile eleştirmekte, bir anlamda içeriği ters yüz etmektedir. Bu bağlamda, İslami rejimin kadını sadece anne, kız kardeş ve eş olarak gören anlayışı Beni-İtimad'ın politik kamera anlayışı ile sorgulanır duruma getirilmektedir. Her ne kadar Beni İtimad, kendisini feminist bir yönetmen olmamak ve feminizm temelli bir sinema yapmamakla tanımlasa da, Kanat'ın da belirttiği üzere (2007: 99), kuşkusuz bir feminist sinema yapmaktadır ve metaforik anlatı öğeleriyle çoklu okumaya açık filmler üretmektedir. Bu bağlamdan hareketle bu çalışmada, örnekleme oluşturan filmler üzerinden kadının kamusal alandaki konumu incelenmekte ve toplumsal cinsiyete bağlı bir iş bölümü süreci değerlendirilmektedir.

### Şehrin Derisinin Altında ve Kamusal Alanda Kadının Temsili

Rahşan Beni-İtimad'ın 2001 yılında çektiği bu filmde<sup>12</sup> toplumsal sorunları aile merkezinde, bilhassa Tuba üzerinde değerlendirmekte ve kadınların bu sorunlar karşısındaki tutumlarını aktarmaktadır. Kamusal alanın şekillenmesi ve buna bağlı olarak iş bölümüne göre çeşitlilikler yaşanması, toplumsal cinsiyet dengesizliğine ve eril normların yeniden üretilmesine bağlanmakta ve bu durumun karakterlerin söylemlerine yansıdığı düşünülmektedir.

<sup>12</sup> Şehrin Derisinin Altında, toplumsal bir çatışmayı ve beraberinde aileyi oluşturan karakterlerin tutumları üzerinden özel ve kamusal alandaki çarpıklıkları ele almaktadır. Bir aile -anne, baba, iki kız ve iki erkek çocuk-üzerinden İran'da yaşanan sorunların anlatıldığı filmde anne karakter olan Tuba, bir tekstil fabrikasında ağır koşullar altında çalışmaktadır. Çocuklardan en büyüğü olan Abbas ise yine bir tekstil firmasında çalışmakta ve Japonya'ya gidebilmesini sağlayacak olan vize için para biriktirmektedir. Kız kardeşlerin büyüğü olan Hamideh, herhangi bir işte çalışmamakta ve kocasından sürekli şiddet görmektedir. Ailesi, bilhassa Abbas, bu durumdan son derece rahatsız olsa da Hamideh'in çalışmıyor olmasının getirdiği çaresizlik, onları olumsuzluklara katlanmaya mecbur kılmaktadır. Erkek kardeşlerin küçüğü Ali, öğrenim hayatına devam etmekte; ancak siyasi sorunlara fazla ilgi gösterdiğinden eğitimini aksatmaktadır. Bu durum hem Abbas'ın hem de Tuba'nın hoşuna gitmese de Ali'yi engelleyemezler. Mahboubeh ise evdeki en küçük kardeştir. O da eğitimine devam etmekte, komşusu ve aynı zamanda arkadaşı olan Massoumeh ile vakit geçirerek hayatını sürdürmektedir; en büyük hayali ise doktor olmaktır. Ailede varlığı pek hissedilmeyen ve bu yüzden aile fertlerinden saygı görmeyen baba karakterindeki Mahmoud ise, devrim öncesi çatışmalarda ayağından sakatlandığı için çalışmamakta ve eve bir maddi kaynak sağlayamadığı için erkekliği sorunlu hale gelmektedir. Tüm bu dinamikler ışığında, öncelikle Massoumeh'in abisi Ahmad'dan şiddet görmesi ve bunun üzerine evden kaçması, ardından Abbas ve Mahmoud'un evi Tuba'dan habersiz ve izinsiz olarak satmaları, sonrasında ise Abbas'ın evi geri alabilmek adına Marandi'nin uyuşturucu kuryesi olmayı kabul etmesi ve bunu başaramaması filmin tepe noktaları olarak dikkat çekmektedir.

Wollen'ın aktardığı üzere (1996: 108) sinemanın bir dile sahip oluşu ve buna bağlı olarak anlamlı bir dil bütünlüğü içerisinde söylemi geliştirmesi, bununla birlikte Ryan ve Kellner'in (2010: 226) çalışmalarında bahsettiği gibi kamusal alanın ve iş bölümünün erkeğin merkezinde gibi sunulması ve dönemsel olarak bu algının kırılmak/esnetilmek istenmesi feminist sinemanın biçimsel bir niteliği olarak şekillenmekte ve dolayısıyla Beni-İtimad'ın anlatısını da etkilemektedir. Rostami-Pavey bahsedilen bu anlatıyı (2001: 60-61) İtimad'ın kadın karakterleri üzerinden oluşturması ile açıklamakta ve kadın karakterlerin bu doğrultuda etkisiz ve pasif olmadığı, aksine mutfak dışına çıkarak sosyal, politik ve ekonomik konulara aktif katılım sağladığı belirtilmektedir. Ona göre, Beni-İtimad'ın kadınları gelecek için umutlu ve iyimser olarak kurgulanmaktadır ve bu kadınlar toplumsal sorunları bir bütün olarak düşünerek değiştirmeyi amaçlamaktadırlar. İlgili süreçte kocalarının önüne geçerek kamusal alanda var olma çabaları ayrıca dikkat çeken bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Filme dönüldüğünde, ilk sahnede Tuba'nın kameraya karşı konuştuğu ve parlamento seçimlerini değerlendirdiği görülmektedir. İçeriğin yapımcısından saçının tamamını kapatması yönünde uyarı alan Tuba, kadınların yönetimden ve vekillerden neler beklendiğini söylemekte ancak bunu eril düzenin izin verdiği ölçüde gerçekleştirmektedir. Kameranın arkasındaki iki kişinin erkek olduğu dikkat çekmekte, bu kişilerin söylemin akışını ve buna bağlı olarak söylem sıralamasına yön verdikleri anlaşılmaktadır. Connell (1998: 174) hem fiziksel hem de biçimsel sınırlandırmanın devlet eliyle meydana geldiğine değinmekte, devletin cinselliği bir rutine yerleştirmek anlamında kadınları örtünmeye zorladığını ve kamusal alanı bu doğrultuda şekillendirdiğini ifade etmektedir. Engels'in (1990: 164) bahsetmiş olduğu iki cinsiyet üzerinden oluşturan kamusal normların izlerine filmde de rastlanmakta, kadının -Hamideh örneğinde olduğu gibi- çalışmadığı ve evde sınırlandırıldığı, erkeğin ise -her ne kadar görmesek de Hamideh'in kocası gibi- dışarıda mücadele verdiği Beni-İtimad'ın perspektifinden eleştirilmektedir.

Kadının kamusal alanda varlığının çalışmakla mümkün olacağını ortaya koymaya çalışan Beni-İtimad, bu örneği evin en genç üyesi Mahboubeh üzerinden somutlaştırmaktadır. Mahboubeh erkekler tarafından kadınlara uygulanan fiziksel ve psikolojik şiddete karşı çıkmakta ve bu durumu sorgulamaktadır. Doktor olma isteği, onun en fazla çocuk doktoru olabileceğini ve çocuklarla ilgilenmenin pek matah bir şey olmadığını düşünen babası Mahmoud tarafından küçümsenen Mahboubeh, gösterilen/görülen şiddet üzerine konuştuğu annesinden "Öğretmen olmaya çabala, böylece bağımsızlığını kazanabilirsin." yanıtını almaktadır. Tuba'nın okuryazar olmadığı ve öğrenmek için çocukları Mahboubeh ve Ali'den destek aldığı düşünüldüğünde, bilginin bir bağımsızlık unsuru olarak işlenmesi Beni-İtimad'ın eğitim sistemine bir göndermesi olarak yorumlanmaktadır. De Beauvoir (1993: 166), erkek ve kadının aynı eğitimi alması durumunda meydana gelecek değişimlere de değindiği çalışmasında, eşit şartlarda var olmanın kadının kamusal varlığını güçlendireceğini ve maddi anlamda da olmak üzere diğer tüm sorumluluk gerektiren unsurlarda kadının inisiyatif alabileceğini ifade etmektedir. Hatta ödipalin yeniden üretilabileceğine değinen De Beauvoir, bir ihtimal kızın babaya olan eğiliminde, güçsüzlük duygusu yerine rekabet etme isteğinin var olabileceğini dile getirmekte ve bu sayede kendisindeki erkeklik organı yoksunluğunun travma yaratmayacağını söylemektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Mahboubeh'in eğitim ve meslek anlamında kendini var edebilmesi durumu kritik bir önem arz etmektedir. Zira bu iki unsur, Mahboubeh'in ve temsil ettiği kesimin kamusal alandaki varlığını perçinleyecek durumdadır.



Kamusal alanın tartışmalı bir alan olduğu düşüncesi, Massoumeh'in ablası Sumayyeh'in düşününde yeniden belirginleşmektedir. Düşünle ilgili düzenlenen eğlenceler Tuba'nın evinde yapılmakta ve erkekler ile kadınlar ayrı yerde konumlandırılmaktadırlar. Kadınlar evin bir odasında ve arkada kalan bir noktada eğlenirken, erkeklere daha geniş ve avluya ait bir alan bırakılmaktadır. Alanların bu şekilde pay edilmesi ve beraberinde cinsiyetlere göre bir kategorileştirmeye tabi tutulması, hepsinden önce bir tahakküm işleminin sonucu olarak görülmektedir. Bourdieu (2015: 56), bu ve benzeri durumları agorafobi üzerinden değerlendirmekte, kamusal alandan men edilen kadınların toplumsal olarak dayatılmış agorafobiye maruz kaldığını ifade etmektedir. Bu durumun ise bir süre sonra kadının kendisini agoradan dışlamasıyla sonuçlanacağını dile getiren Bourdieu, oluşturulmuş sembolik güç alanının böyle kurbanlara ihtiyaç duyduğunu ve bu şekilde tahakkümün bir zemine sahip olabileceğini belirtmektedir. Özetle, kamusal alan ve diğer tahakküm alanlarında -tahakküm merkezini oluşturan grup tarafından- kurban olarak görülen kadınlar, sistemin devamlılığı adına tahakkümü içselleştirecek hale getirilmektedirler. Toplumsal normlar ve tabular da bu işlemi hızlandırmaktadır.

Kamusal alanın metaforik anlatıları incelendiğinde; Tuba otobüsle eve dönüşü sırasında dışarı baktığında İran İslam Cumhuriyeti'nin Ayetullah Humeyni'den sonraki dini lideri Ayetullah Hamaney'in reklam panolarındaki posterlerini görmekte, buna ek olarak devrimi destekleyen ögelere de dikkat etmektedir. Görüntünün fonunda devrimin destekleneceğini ve bu doğrultuda çalışmaya devam edileceğini vurgulayan bir ses duyulmakta, özetle kamusal alan bu içeriklerle şekillenmektedir. Ryan ve Lenos (2014: 107, 231) görüntünün teknik temellerine bakıldığında, kurgunun ideolojik amaçlara hizmet ettiğini ifade etmekte ve bu doğrultuda görüntülerin sıralanışı ile izleyicinin algısının biçimlendirilmek istendiğini vurgulamaktadırlar. Beni-İtimad'ın uzun sekanslarla ve geniş plan çekim ölçekleriyle kamusal alan tasviri yapması ve geçişler esnasında dini liderlere değiniyor olması tamamen bir ideoloji kaygı taşımaktadır. Buradan, kamusal alanın dini ve toplumsal normlarla sınırlandırıldığı ve kadının bu normlar çemberinde kamusal alanda var olma çabası gösterdiği anlamı ortaya çıkmakta, zincirleme kurgu aracılığıyla belirginleşen 'kadının kamusal alanda öteki ve ikincil oluşu' Beni-İtimad tarafından ustaca kullanılmakta ve ataerkinin kendi silahı ile vurulmasıyla sonuçlanmaktadır.

### **Şehrin Derisinin Altında ve Toplumsal Cinsiyet Ekseninde İş Bölümünün Oluşturulması**

Kamusal alanın paylaşımı sürecinde yaşanan eşitsizlik, toplumsal cinsiyet algısının ürünü olan iş bölümlerinde de eşitsizliğe sebep olmakta ve kadınlar bu eşitsizlik sürecinden sıklıkla olumsuz etkilenenler olarak konumlandırılmaktadır. Kapitalist dünya düzeninin yarattığı rekabetçi ortam ve bu düzenin ataerki ile işbirliği yapıyor oluşu, kadını kamusal alandan dışladığı gibi iş bölümünde de dışlamakta ve onu eve mahkum etmektedir.

Filmin henüz başlarında, Tuba'nın dokuma tezgahının başında çalıştığı gösterilmekte ve bir erkeğin de onu denetleyerek, 'nasıl çalışması gerektiği' hakkında fiziksel temas ve göz teması kurmadan onunla konuştuğu aktarılmaktadır. Dikkat çeken nokta, kadının artı değer bakımından daha düşük bir iş yapması ve erkeğinse bunu denetleyebiliyor olmasıdır. Irigaray (1985:173) bu durumu tarihsel süreçte bir sınıfın, yani kadının, sömürsü olarak açıklamakta, sembolik bir düzen kurularak baba-erkeğin üretim gücünü elinde bulundurmasıyla yorumlamaktadır. Keza filmdeki diğer karakterlerin -Marandi ve Nasser gibi- erkek oldukları düşünüldüğünde ve kadın temsilinin işveren seviyesinde olmadığı fark edildiğinde, kapitalist düzenin ataerki düzenle yaptığı işbirliği daha belirgin olmaktadır.

Filmin ilerleyen noktalarında temizlik, yemek gibi ev içi işleri Tuba ve küçük kızı Mahboubeh yaparken babanın ve diğer iki erkek çocuğunun böyle bir girişimde bulunmadığı görülmektedir. Dahası, bu durum onların işi olarak düşünülmemekte ve bunları yaptıkları için aile bireylerinden herhangi bir takdir görememektedirler. Chodorow (1979: 5, 179) bu eğilimi kadınların ailedeki rolü üzerinden ele almakta, kadınların ailedeki rolünün çocuklara ve eşlere bakmak olarak -ataerkil düzen tarafından- kodlandığının altını çizmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'nin erken kapitalizm dönemindeki 'ahlaklı anne' stereotipini üretmesi ve beraberinde burjuva kadınların iş hayatını bırakıp çocuklarını rekabetçi düzenden korumak adına evlerine dönmeleri ve bu stereotipe uyum sağlamaları Chodorow'a göre rollerin yerleşmesinde önemli bir unsur olarak kabul edilmektedir. Bundan sonraki dönemlerde sınıfları ne olursa olsun tüm kadınların evlerini temizliyor, eşlerine hizmet ediyor ve beraberinde eşlerini destekliyor olması beklentisi kaçınılmaz bir son olarak yorumlanmaktadır. Chodorow buna ek olarak, kadının, ev içi emeğinde yoğun bir yükümlülüğü olduğunu ifade etmekte; çocuğun/çocukların ve erilin/erillerin ihtiyaçlarını karşılama sürecinde daimi bir kaygı güttüğünü dile getirmektedir. Bu kaygıdan dolayı dışarıda çalışma durumu erkeklerin işi olarak kodlanmakta ve rutinler üzerinden yeniden üretilmektedir.

Hamideh'in durumu, filmin arka planında dikkat çeken bir unsur olarak kabul edilmektedir. Hamideh, eşinden sürekli şiddet gören bir kadın olarak gösterilmekte ve ekonomik özgürlüğüne sahip olamadığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, Hamideh ne zaman Tuba'ya yani annesinin evine sığınsa Tuba onu eşinin evine göndermekte ve ona "daha anlayışlı olması gerektiğini" tembih etmektedir. Scott, bu ve benzeri öğretilerin kültürel inşalardan oluştuğunu aktarmakta (2007: 11-12) ve buradan toplumsal cinsiyeti bedene zorla kabul ettirilmiş kategoriler olarak tanımlamaktadır. Bu kategorilendirme durumu toplumsal kodlarla oluşturulmakta ve aile içi davranışlarla şekillendirilmektedir. Yani Hamideh'in çalışmaması toplumsal cinsiyet kodlarıyla örtüşmektedir ve biçilen cinsiyet rollerine uyum sağlanması adına Hamideh'in itaat etmesi beklenmektedir.

Film üzerine düşünüldüğünde, kamusal alanın ve beraberinde toplumsal cinsiyet ekseninde gelişen iş bölümünün, kapitalist düzen ve eril tahakküm arasındaki etkileşimden doğrudan etkilendiği görülmektedir. Kadınların kamusal hayata katılıp çalışarak var olması durumu, eril düzenin ona tanıdığı sınır içerisinde şekillenmekte ve ataerkil düzenin korunması hedeflenmektedir. Bundan dolayı filmde Tuba'nın büyük oğlu Abbas'ın annesinin çalışmasını istememesi ve Sumayyeh üzerinden bir kadının gelin olmasının ehemmiyetli bir durummuş gibi sunulması, beraberinde Hamideh'in şiddet gördüğünün paylaşılması ve sürekli olarak eşine bağımlı bir hayat sürdürmeye zorlanması, Beni-İtimad'ın düzene karşı zıtlıkları kullanarak yönelttiği bir eleştiri olarak yorumlanmaktadır. Berktaş (2012: 207), İran'daki kadınların İslami çerçeve adı altında dayatılan unsurlara tabi olmalarının kendilerini güvence altına aldığına dair yanlış bir bilinç oluşturabileceğine değinmekte; kamusal alandan dışlanmanın, istikrar sağlanması ve bedel ödenmesi adına kabul edilebilir oluşunun sanrıdan ibaret olabileceğini aktarmaktadır. Beni-İtimad, sinematografik yaklaşımı ile bu algıyı tersine çevirmekte ve görüntüler üzerinden anlamı yeniden üreterek düzen eleştirisi sunmaktadır.

### **Gilane ve Kamusal Alanda Kadının Temsili**

Beni İtimad'ın 2005 yılında Muhsin Abdülvahab ile birlikte çektiği filmde<sup>13</sup>, İran-Irak savaşının İran halkındaki etkileri, savaşın getirdikleri ve götördükleri ele alınmakta; Gilane üzerinden İranlı kadınların savaşa karşı

<sup>13</sup> İran-Irak savaşının etkilerini ve sonuçlarını ele alan filmde, anne, oğul ve kız çocuğundan oluşan bir aile görülmekte, baba figürünün ise yokluğu dikkat çekmektedir. Gilane'nin, babanın yokluğu durumunda kadınlık kimliğini arka plana attığı paylaşılmakta

tutumları işlenmektedir. Gilane'nin evinde/köyünde kalarak savaşa dahil olmadığı ancak oğlu Ismael'in savaşa gittiği ve sonrasında kimyasal gazlara maruz kalarak hayatını yatakta geçirmek zorunda bırakıldığı aktarılmaktadır. Devrimde faal bir rolü olan kadının, savaştan ve öncesindeki süreçten dışlanması, yönetim anlayışının da kadınların evde kalması gerektiğine karar vermesi Beni-İtimad tarafından bir eleştiri unsuru olarak kullanılmakta ve bu eleştiriler Gilane karakterinde toplanmaktadır.

Prugl (2003: 336) çalışmasında, savaş dönemi içerisinde erkeğin ve kadının rollerini ele almakta, bu ve benzeri kriz dönemlerinde kadınların evlerinde kaldığını ve bu alanı koruduklarını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet, inanç sistemleri ve kimliklerle beraber geliştirilen roller; kadının –anne rolünde- erkeği cesaretlendirmesi ve savaşa hazırlaması gerektiğini öne sürmekte ve savaştan geri döndüklerinde onları -sevgili rolünde- iyileştirmelerini dikte etmektedir. Kadınların bu sayede askerleştirilmiş erkeğin yeniden üretiminde -ister istemez- rol aldığına değinen Prugl, bu durumu savaş sırasında erkeğin, kadının iş gücünü kontrol etmesinin bir sonucu olarak yorumlamaktadır. Film üzerinden değerlendirildiğinde, Gilane'nin savaşa katıl(a)mıyor ve evini koruyor oluşu ancak oğlunun ve damadının savaşa katılımı, sonrasında ise Gilane'nin oğluna bakmak zorunda kalışı Prugl'ın savlarını desteklemektedir. Harders (2011: 143) militarize erkeklik üzerinden savaş dönemindeki cinsiyet formlarını değerlendirdiği çalışmasında, rekabetçi eylemlerin erkeklik adı altında geliştiğini ve ordunun, bazı mesleklerin, fiziksel güç ve disiplin gerektiren eylemlerin erkeklik çatısı altında toplandığını ifade etmektedir. Militarize erkekliğin şiddeti doğal bir uzantı olarak kullandığını aktaran Harders, bu rekabetçi eylemlerin erkekliği şekillendirdiğini ve yeniden ürettiğini, kadının ise bu süreçten uzak tutulduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda, Gilane, Maygol ve diğer kadınların savaş ve benzeri rekabetçi eylemlerden uzak tutulması ve erkeklere bağlı bir yaşam sürdürmeye alıştırmaları ataerkil ideolojinin bir istemi olarak yorumlanmaktadır. Keza Hearn'ün anlatısında da (2011: 50) öldürme eylemlerinin erkekler tarafından gerçekleştirildiği ve yapılmasına onay verildiği aktarılmakta, şiddet gibi bireysel veya kolektif bir beceri gerektiren eylemlerde erkeklerin uzmanlaşmaya meyilli bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir. Bütün bu söylenenlerden ortaya çıkarılacağı üzere, savaş ve bilumum şiddet içerikli eylemlerin erkekler tarafından gerçekleştirildiği ve aynı erkeklerin şiddete maruz kalabildiği, kadınların ise bu eylemlerde sıklıkla pasif rolde konumlandırıldığı, erkeği savaş öncesi hazırladığı ve sonrasında da bakımını sağladığı görülmekte; kamusal alandaki konumları da buna bağlı olarak kısıtlı hale getirilmektedir. Beni-İtimad bir röportajında<sup>14</sup> filmle ilgili değerlendirmesinde Tahran'dan uzak bir alanda -köyde- çekilme nedenini "evrensellik" kavramı ile açıklamakta ve hem Ismael'in hem de Gilane'nin evrensel değerlere sahip olmasının gerekliliği ile yorumlamaktadır. Savaşın izlerini taşıyan bir kadının pekala bir Amerikalı, İranlı, Filistinli veya İsraili bir kadın olabileceğine değinen İtimad, film şehir sınırları içinde çekildiği takdirde bu dokuları sunamayacağını ifade etmektedir. Buradan da, evrensel normları yeniden üreterek kendi sinematografik dilini kurgulayan İtimad'ın hakim söyleme karşıt bir söylem geliştirerek eleştiri yaptığı anlamı çıkarılmaktadır.

ve ataerkil düzenin doğrultusunda bir anne gibi konumlandırılarak ailesinin ihtiyaçlarını gidermektedir. Oğlu Ismael, savaş öncesinde, bir restoran açma ve köylerindeki bir kızla evlenme hayali kurmaktadır. Ancak gönüllü olarak orduya katıldıktan sonra, savaşta kimyasal gazlardan etkilendiği ve fiziksel anlamda bütünlüğünü kaybettiği için annesine bağımlı bir hayat sürdürdüğü görülmektedir. Kızı Maygol, evlendikten sonra yaşamını Tahran'da sürdürmekte; ancak kocası Rahman'ın savaşa katılmasından -ki bunu sonradan evine döndüğünde öğrenir- ve hamile olmasından dolayı annesi ile birlikte yaşamaktadır. Savaşın etkilerinin şehir merkezlerinde olduğu, köylerde bu etkilerin henüz yayılmadığı gösterilmektedir. Özetle, savaşın etkisi ve yarattığı kaotik ortam Gilane ve ailesi üzerinden işlenmekte, savaşın etkilerinin kritiği Gilane'nin tutumu üzerinden değerlendirilmektedir.

<sup>14</sup> <https://www.wsws.org/en/articles/2005/10/bani-o03.html> (Erişim Tarihi: 24.12.2018).

## Gilane ve Toplumsal Cinsiyet Ekseninde İş Bölümünün Oluşturulması

Savaşın etkisi altındaki bir coğrafyada, ataerkil düzen tarafından kamusal alanın yeniden yorumlanarak oluşturulduğu Gilaneh filminde, toplumsal cinsiyet ile örüntülü normların iş bölümünü de etkilediği aktarılmaktadır. Savaş sürecinde evini ve özel alanını korumakla görevli kadının ekonomik yaşantıdan ve beraberinde üretim sahasından da uzaklaştırıldığı gösterildiği filmde, ataerkil ideolojinin etkilerinin başlıca Gilaneh ve Maygol üzerinden paylaşıldığı düşünülmektedir.

Filmin bir sahnesinde Gilane ve Maygol'un, henüz doğmamış Delavar hakkında konuştuğu gösterilmektedir. Bebeğin Maygol ve Rahman'ın oğlu olduğu iddia edilir; ancak cinsiyeti hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ismael, bebeğin adının Delavar konulmasını söylemektedir ki, bu da ataerkinin erkek çocuk beklentisi ve isim koyma hakkı sahipliği anlamında kendini yeniden ürettiğini gösterir- hakkında konuştuğu gösterilmektedir. Gilane, Delavar'ın doktor ya da mühendis olacağını söylemekte, bebek için sünnet düğünü organize edeceğini aktarmaktadır. Moghadam (2013: 23-26) Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki kadınlar merkezinde toplumsal cinsiyet unsurlarını değerlendirdiği çalışmasında, erkekler ve kadınlar arasında siyasal iktidara ve ekonomik kaynaklara erişim konusunda keskin bir eşitsizlik olduğuna değinmekte ve bunun ideoloji ile hukuk tarafından desteklendiğini savunmaktadır. Örneklem olarak alınan bölgenin tabakalı bir sınıf anlayışı olduğuna değinen Moghadam, eğitim sisteminde ve işgücü piyasasında meydana gelen eşitsizliğin beraberinde çalışma sahasında da eşitsizlik yaratacağını vurgulamaktadır. Kadınların bu dezavantajlı durumlarının sermaye piyasasındaki yansımalarını değerlendiren Moghadam, düşük gelirli ve işçi sınıfa tabi olan kadınların kendilerine gerekli hakların sunulmamasından dolayı sektöre giremediğini veya girse de kalıcı olamadığını ifade etmekte ve bu doğrultuda ekonomik ihtiyaçlarını karşılayamadıkları için çalışma sahasından çekilip eve döndüklerini aktarmaktadır. Ekonomik alanda haklar bakımından kısıtlanan ve eve dönüşü zorlanan kadının varlığı ve erkeği destekleyen kapital düzenin meslekleri cinsiyetleştirmesi sonucunda, Delavar'ın ve diğer erkeklerin doktor veya mühendis olabilme ve meslekte kalabilme ihtimallerinin kadınlardan yüksek olduğu anlamı ortaya çıkmaktadır.

Filmde dikkat çeken bir husus, savaş bittikten ve Ismael eve döndükten sonra meydana gelmektedir. Buna göre, doğum yapan ve oğluna Delavar ismini koyan Maygol, kocası Rahman'ın izin vermemesi sonucu ailesini ziyaret edememekte ve dolayısıyla evinde kalmaktadır. Hatta Gilane, "Kendisini ne sanıyor ki?" şeklinde çıkışmakta ve bu durumdan rahatsız olmaktadır. Lorber, feminizm türlerini ele alarak kadının ataerkil düzendeki rolünü değerlendirdiği çalışmasında (1997: 30), sosyal yapının toplumsal cinsiyet verilerinin görmezden gelinmesine yol açtığını ve ev içi işlerin -çocuk ile ilgilenme de dahil- kadına bırakıldığını aktarmaktadır. Bundan dolayı kadınlar ekonomik bağlamdaki iş gücünden yoksun bırakılmakta ve kadınlarla erkeklerin aynı işi yapmaları engellenmektedir. Rahman'ın Maygol'a üstünlük sağlaması ve bunu ekonomik olarak pekiştirmesi, Lorber tarafından yönetim gücünü elinde bulunduran grubun süreci görünmez hale getirmesi ile yorumlanmaktadır. Bu duruma ek olarak, arabasıyla Gilane'nin köyünden geçen bir adamın gösterildiği sekansta, adamın telefonda bir kişiyle ticaret yapmak amacıyla konuştuğu ve sözünü yerine getirmediği paylaşılmaktadır. Savaşın olumsuz etkilerini lehine kullanabileceğini aktaran adamın tutumu, bazı durumlarda erkeğin erkeğe uyguladığı tahakküme bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Bundan dolayı, adamın konuşmalarını duyan ve annesinin telefonunu kullanmak adına adamdan yardım isteyeceğini gören Ismael, durumdan rahatsız olmakta ve annesini yanına çağırılmaktadır. Zira savaşta başta beden olmak üzere ruh sağlığını da kaybeden Ismael, aynı zamanda bu ve benzeri kişiler için de mücadele verdiğini düşünmekte; ancak bununla ilgili gerekli saygıyı ve hassasiyeti görmediğini düşünmektedir.

Özetle, savaş şartlarının getirdiği bazı unsurlar olsa da kamusal alanın biçimlendirilmesi ve buna bağlı olarak iş bölümünün şekillenmesi kadının aleyhinde gelişmektedir. Savaş ve şiddet gibi erkek temelli unsurlar, bu sürece doğrudan dahil olmayan kadının yaşam biçimini tamamen etkilemekte ve gerek kamusal alandan gerekse çalışma sektöründen izole edilmesine yol açmaktadır. Savaş süreci içerisinde erkeği destekleyen kadın, aynı zamanda evi ve evin diğer bireylerini korumakta, buna ek olarak erkeğin dönüşü ihtimaline bağlı olarak onu tedavi etmektedir. Savaşın travması ve bireyde yarattığı çatışma hali her ne kadar İsmail ve otobüste nöbet geçiren Reza üzerinden veriliyor olsa da, asıl travmatik ögenin Gilane olduğunu bilmek ve kadınlık kimliğinden ziyade annelik kimliğini öne çıkarttığını görmek, filmin anlamlandırılması adına önem arz etmektedir.

### Tartışma ve Sonuç

1979 yılında gerçekleştirilen devrim, İran'ın toplumsal ve siyasi dinamiklerini neredeyse tümüyle değiştirmiş, sinema da bu değişimden payını almıştır. Devrim kanadı, başlangıçta sinemayı ve diğer görsel sanatları tehlikeli bulsa da zamanla bu unsuru kendi ideolojisine göre şekillendirmiş ve sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Şah rejiminin çıkardığı yasaları reddeden ve Velayet-i Fakih sistemiyle yerleştirilen din temelli bir ikili yönetim anlayışını benimseyen yeni rejim, sinemanın temsiliyet sürecine doğrudan etki etmiş ve gerçek olmayan bir kadın mitini destekleyerek -bunu da yine yasalarla güvence altına alarak- "ahlaklı sinema" anlayışını yerleştirmeye çalışmıştır. Sonuç olarak, kamusal alandan ve dolayısıyla işgücü piyasasından dışlanan kadın miti sinema aracılığıyla yeniden üretilmiş ve eril tahakküm yaşanan bu süreci olağan hale getirmiştir.

İran devrimi süreci içerisinde; kitlelerin bir bütün haline gelerek Şah'a karşı direnişinden ve Humeyni'nin sürgün edilmesine rağmen devrim için kitleleri örgütleyebilmesinden, kısacası devrimin teorik işleyişinden etkilenen ve birçok kez İran'ı ziyaret eden Foucault, başbakan Mehdi Bezirgan'a yazdığı açık mektupla (Janet ve Anderson, 2005: 260-263) bu teorik yanılsamayı ispatlar niteliktedir. Bezirgan'ın başında olduğu hükümeti ve onların aldığı kararları eleştiren Foucault -en basitinden eski rejimin ani kararlarını, yargısız infazlarını, belli bir zümrenin lehine yönelik yönetim anlayışını, haklar bakımından lehtarların ön planda tutulmasını yeni rejimin de 'kendi doğrultusunda' devam ettirdiğini iddia etmektedir- devrim öncesi verilen vaatler ile sonrası arasındaki bağın kopuk olduğunu ifade etmektedir. İslamcı hükümet anlayışını eleştiren Foucault, bir hükümetin adının başında İslamcı yazmasının gerekmediğini, o kavram olmadan da bahsedilen kuralların işlerlik kazanabileceğini savunmakta ve mollalar hükümeti eğiliminin yanlış olduğunu dile getirmekte ve halkın meydanlarda direniş gösterirken belli bir zümrenin bu direnişin dışında kalıp sonrasında büyük bir paya kavuşmasını doğru bulmadığını aktarmaktadır. Özetle Foucault, kitlelerin niteliksel hareketi karşısında heyecana kapılmış ve bunu teorik bazda desteklemiş olsa da zamanla bazı verilerin sadece teori ile sınırlı kaldığını ve hakim rejimin pratik bazda evrensel değer yargılarından ziyade salt kendi değer yargılarını uyguladığını fark etmiş, sonrasında ise duruma bir eleştiri getirmiştir. Her ne kadar Foucault'un bu konuya yönelik tavrı oryantalist bir çerçevede gelişmiş olsa da, İran devriminin sonradan "İslami" ön adını alarak kabul edilmiş olması, devrimin bir kanadını yüceltmekte ve diğer fraksiyonları dışarıda bırakmaktadır.



Bahsedilen çatışmaların perspektifinde ve makalede de değerlendirildiği üzere, kadının kamusal alanda ve sinemada temsili normlar çerçevesinde sorunlu olarak kabul edilmiş ve eril tahakküm bünyesinde konumlandırılmıştır. Çıkarılan çeşitli yasalar, getirilen yaptırımlar ve bunlardan bağımsız olarak temsiliyet hakkı, tek bir biyolojik cinsiyet etrafında toplanmış ve kadınlar bu haklardan sistematik anlamda mahrum bırakılmıştır. İyi bir anne, iyi bir eş, iyi bir kız kardeş gibi kodlarla biçimlendirilen kadın, Moghissi'nin de bahsettiği üzere (2011: 17), İslami şeriatın etkisiyle -İran her ne kadar anayasal anlamda yönetiliyorsa bu yasaların şeriat ile ters düşmemesi gerekmekte, Humeyni döneminde yasaların üstünlüğü görülse ve buna yönelik açıklamalar yapılırsa da Hamaney döneminde şeriat son derece belirgin hale getirilmekte- kadınların statüsü ne olursa olsun onlara verilen hakların görünmez hale gelmesinden doğrudan etkilenmektedir. İslami sürecin dikte edilmesiyle birlikte, kırsal veya şehirli fark etmeksizin tektipleştirilmek istenen kadının, Moghissi'nin aktardığı ölçüde, kendi kültürüne yabancılaşması kaçınılmaz hale gelmektedir.

Nafisi, devrim öncesi ve sonrası İran'ın politikalarını ve kadınların bundan hangi ölçüde etkilenebilir olduklarını, rejim çatısı altında yaşayan kadın üniversite öğrencileri üzerinden aktardığı çalışmasında (2008: 77-78), devrim sonrası kamusal alanı aktarmakta; bir kadının -Sanaz- kamusal alan içerisindeki tutumunu değerlendirmektedir. Milis güçlerinin kamusal alan çerçevesinde peçelerini takma, makyaj yapmama, babaları, erkek kardeşleri ve kocaları olmadan dışarı çıkmama konusunda uyarılarda bulunduğunu aktaran Nafisi, Humeyni önderliğinde Amerika Birleşik Devletleri'ne karşıt ideoloji geliştirildiğinden -kravat takan erkekler Amerikan uşağıdır, peçe kadınları korumak için vardır- söz etmektedir. Kadınların bir otobüse binerken arka kapıdan binmeleri ve kendilerine tahsis edilen yerlerde oturmaları gerektiğine değinen Nafisi, bu gibi tutumların kadını tacizden koruyacağına inanıldığı sanısına değinmektedir. "Kız kardeşim, peçeni koru. Erkek kardeşim, gözlerini koru!" şeklinde bir tutumun devrim kadınının kamusal alan görüşünü yansıttığını aktaran Nafisi, devrimden sonra evlilik yaşının on sekizden dokuza indirilmesini, zina ve fuhuş gibi suç unsuru taşıdığı düşünülen eylemler nedeniyle kadının taşlanabilir olmasını, 'kadını değersiz hale getirmesinden ötürü' eleştiri unsuru olarak değerlendirmektedir. Özetle, hem Şah rejiminin hem de Humeyni merkezli rejimin çıkardığı yasalarla kadın bedeninin ve dolayısıyla temsiline zorlaştırdığı görülmekte, her iki yönetim anlayışının merkezinde eril bir yönetim değeri olduğu dikkat çekmektedir.

Rahşan Bani-Etemad, sinematografik anlatısı ile bu yönetim anlayışına eleştiri getirmektedir. Örneklemleri oluşturan her iki filmde baba unsurunun yokluğu ve Beni-İtimad'ın yarattığı güçlü kadın profili, sisteme karşı bir direniş unsuru taşımaktadır. Bununla beraber, Beni-İtimad'ın filmlerinde anne ögesi de dikkat çekmekte, eril tahakkümün kadının yeteneklerini kısıtlayarak annelik profilini öne çıkarttığı görülmektedir. Birinci filmde Tuba, tahakküm nedeniyle eğitim hayatını sürdürememiş ve dolayısıyla kamusal alanda temsiliyet hakkını kısıtlı bir ölçüde kazanabilmiştir. Kızı Mahboubeh'in eğitimine devam edebilmesi adına destek sağlaması da, kadının statü kazanması bakımından eğitimin ne denli gerekli olduğunu göstermektedir. Aksi bir durumun varlığı, Gilane filminde karşımıza çıkmaktadır. Gilane'nin eğitim hayatıyla ilgili bir veri sunulmamasına karşın, herhangi bir temsiliyet unsuruna sahip olmadığı dikkat çekmekte ve Maygol ile Ismael'in yetiştirilmesi -babanın da olmayışı- nedeniyle annelik figürünü öne çıkarttığı anlaşılmaktadır. Gilane'nin kendini gerçekleştirememiş olması, savaş gibi ataerkil bir süreçten dışlanması ve sonrasında savaştan dönen oğluna bakmak zorunda kalması ile açıklanmaktadır. Özetle iki filmde de hakim olan unsur, Beni-İtimad'ın rejimin sunduklarıyla rejimi eleştirmesi olarak yorumlanmaktadır. Toplumsal gerçekliği ve bu gerçekliğin içinde yaşamaya zorlanan kadını, ataerkil düzenin gerçekliği içinde açıklayan İtimad, evrensel bir ölçekte kadının sistemdeki rolünü sorgulamakta ve sistemden çıkabilmesi adına ihtimalleri sıralamaktadır.

## Kaynakça

- Abrahamian, E. (2011). *Modern İran tarihi*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: İş Bankası.
- Afary, J. ve Anderson, K. (2005). *Foucault and the Iranian revolution: gender and the seductions of Islamism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Altınay, A. G. (2013). *Vatan, millet, kadınlar*. İstanbul: İletişim.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın şiiri: İran sineması*. İstanbul: İz.
- Balkan, S. ve Tiryaki, F. (2014). İran mitolojisinin islam devrimindeki rolü & Humeyni ve Şah'ın söylemlerinin analizi. *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 1(2), 85-113.
- Bassiri, M. (1997). Women in Iranian cinema. *Iranian Cinema & Performance Art*.
- Berktaş, F. (2012). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: hıristiyanlıkta ve islamiyette kadının statüsü üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam.
- Chodorow, N. (1979). *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. London: University of California Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Dabashi, H. (2008). *İran: ketlenmiş halk*. (E. Ayhan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Dabashi, H. (2013). *İran sineması yakın çekim: geçmişi, bugünü ve geleceği*. (B. Aladağ ve B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Agora.
- Demirtaş, E. (2014). *Ortadoğu'da devlet ve iktidar: otoriter rejimler üzerine bir inceleme*. İstanbul: Metis.
- De Beauvoir, S. (1993). *O kadın: "ikinci cins"*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori: entelektüel gelenekler*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Engels, F. (1990). *Ailenin, özel mülkiyetin ve devletin kökeni*. (K. Somer, Çev.) Ankara: Sol.
- Film International (1994). *The role of women in the Iranian war movies*. *Iranian Cinema & Performance Art*, 2(4).
- Girgis, M. (1996). Women in pre-revolutionary, revolutionary and post-revolutionary Iran. *Iranian Society*.
- Habertürk (2015). *Türkiye psikanaliz divanında*. Erişim Tarihi: 29.11.2018, <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1078520-turkiyenin-ruh-hali-nasil-bulent-somay-roportaji>.
- Harders, C. (2011). *Gender relations, violence and conflict transformation*. Berlin: Berghof Foundation.
- Hearn, J. (2011). Men/masculinities: war/militarism – searching (for) the obvious connections? A. Kronsell ve E. Svedberg (Ed.), *Making war, making gender: violence, military and peacekeeping practices* (ss. 47-63). Routledge: Lund University.

- Humeyni, R. (1981). *Islam and revolution*. (H. Algar, Çev.) Berkeley: Mizan Press.
- Humeyni, R. (H.1381). *Velayet-i fâkih/İslam devleti*. (?, Çev.) Tahran: İmam Humeyni'nin Eserlerini Tanzim ve Yayınlama Müessesesi Uluslararası İlişkiler Bürosu.
- Humeyni, R. (2001). *The position of women from the viewpoint of Imam Khomeini*. (J. Shaw ve B. Arezoo, Çev.) Tahran: The Institute for Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works.
- Irigaray, L. (1985). *The sex which is not one*. New York: Cornell University Press.
- Kanat, F. (2006). *İran sinemasında kadın: kadın temsili ve kadın yönetmenler*. Ankara: Dipnot.
- Keddie, N. R. (2000). Women in Iran since 1979. *Iranian Society*.
- Korkmaz, M. (2010). *Zerdüşt dini: İran mitolojisi*. Ankara: Alter.
- Lahici, Ş. (2007). İffetli taş bebekler ve iffetsiz taş bebekler: 1979 sonrası İran sinemasında kadınlar. R. Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* (ss.270-284). İstanbul: Kapı.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran sinemasında İran edebiyatının izleri*. İstanbul: Dört Mevsim.
- Langford, M. (2008). Negotiating the sacred body in Iranian cinema(s): national, physical and cinematic embodiment in Majid Majidi's Baran (2002). E. Burns Coleman ve M. S. Fernandes-Dias (Ed.), *Negotiating the sacred* (ss. 161-171). Canberra: ANU Press.
- Lorber, J. (1997). *The variety of feminisms and their contributions to gender equality*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Univ.
- Mahani, N. K. (2006). Women of Iranian popular cinema: projection of progress. *Off Secren*, 10(7).
- Menashri, D. (2007). *Post-revolutionary politics in Iran: religion, society and power*. London: Routledge.
- Mir-Hosseini, Z. (2001). Iranian cinema: art, society and the state. *Middle East Research and Information Project (MERIP)*, (219), 26-29.
- Moghadam, V. M. (2013). *Modernizing women: gender and social change in the Middle East*. Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- Moghissi, H. (2011). Islamic feminism revisited. *Comperative Studies Of South Asia, Africa And The Middle East*, 31(1), 76-84. doi: 10.1215/1089201X-2010-054
- Moradiyan Rizi, N. (2015). Iranian women, Iranian cinema: negotiating with ideology and tradition. *Journal Of Religion & Film*, 19(1). 1-26.
- Moruzzi, N. C. (1999). Women's space/cinema's space: representations of public and private in Iranian films. *Middle East Report*, (212), 52-55.
- Mottahedeh, N. (2009). Iranian cinema in the twentieth century: a sensory history. *Iranian Studies*, 42(4), 529-548.
- Naficy, H. (2000). Veiled voice and vision in Iranian cinema: the evolution of Rakhshan Banietemad's films. *Social Research*, 67(2), 559-576.
- Naficy, H. (2007). İran'da film kültürünün islamleştirilmesi: Hatemi sonrasında güncel verileri. R. Tapper (Ed.), *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik* (ss.32-81). İstanbul: Kapı.

- Naficy, H. (2008). İran sineması. G. N. Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi*. (ss. 766-772). İstanbul: Kabalcı.
- Nafisi, A. (2008). *Reading Lolita in Tehran: a memoir in books*. New York: Random House.
- Pak-Shiraz, N. (2017). Shooting the isolation and marginality of masculinities in Iranian cinema. *Iranian Studies*, 50(6), 945-967. doi: 10.1080/00210862.2017.1357672
- Parsa, M. (2004). *Devlet, ideoloji ve devrim: İran, Nikaragua ve Filipinler devrimlerinin karşılaştırmalı analizi*. (A. Birdal, N. Özkan ve D. Göçer, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. İstanbul: Es.
- Prugl, E. (2003). Gender and war: causes, contractions, and critique. *Perspective On Politics*, 1(2), 335-342. doi: 10.1017/s1537592703000252
- Qantara (2009). *Filming the margins of Iranian society*. Erişim tarihi: 12.12.2018, <https://en.qantara.de/content/rakhshan-bani-etemad-filming-the-margins-of-iranian-society>.
- Rezai-Rashti, G. M. (2007). Transcending the limitations: women and the post-revolutionary Iranian cinema. *Critical Middle Eastern Studies*, 16(2), 191-206. doi: 10.1080/1066992070137889
- Rostami-Povey, E. (2001). Feminist contestations of institutional domains in Iran. *Feminist Review*, (69), 44-72.
- Roy, O. (2005). *Siyasal islamın iflası*. (R. Dolanoğlu ve R. Çakır, Çev.) İstanbul: Metis.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş: anlatı sinemasında teknik ve anlam*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: a political history*. London: Tauris.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. (A. T. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora.
- Sedghi, H. (2007). *Women and politics in Iran: veiling, unveiling, and reveiling*. New York: Cambridge University Press.
- Siavoshi, S. (1997). Cultural policies and the Islamic republic. *International Journal Of Middle East Studies*, 29(4), 509-530.
- Skalli, L. H. (2006). Communicating gender in the public sphere: women and information technologies in the MENA. *Journal Of Middle East Women's Studies*, 2(2), 35-39.
- Şeriati, A. (2002). *Kültür ve ideoloji etrafında dolaşmalar*. (O. Bekin, Çev.) Sivas: Birleşik Yayıncılık.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran sineması: siyaset, temsil ve kimlik*. (K. Sarısözen, Çev.) İstanbul: Kapı.
- Varzi, R. (2008). Iran's pieta: motherhood, sacrifice and film in the aftermath of the Iran-Iraq war. *Feminist Review*, (88), 86-98.
- Whatley, S. (2003). Iranian women film directors: a clever activism. *Out Our Backs*, 33(3/4), 30-32.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Z. Aracagök ve B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis.

- World Socialist Web Site (2005). *An interview with Rakhshan Bani-Etemad, co-director of Gilaneh*. Erişim Tarihi: 12.12.2018, <https://www.wsws.org/en/articles/2005/10/bani-o03.html>.
- Zubaida, S. (2008). *İslam dünyasında hukuk ve iktidar*. (B. Koçoğlu Birinci ve H. Hacak, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi.