



# GÜNÜMÜZ İRAN SİNEMASI'NDA BİR "ÖTEKİ": AFGAN MÜLTECİLER

## ÖZ

Göç eylemi sadece bedenen bir yerden ayrılmak veya gelmek üzerinden değil ekonomi, kültür, kimlik gibi çeşitli faktörel değişkenlerden yola çıkılarak değerlendirildiği için birçok alanın araştırma konusu haline gelmiştir. Bu çalışmanın konusu da göç ve öteki olgusu ekseninde İran Sineması'ndaki Afgan mültecilerdir. 1850'lerde doğal afet ve ekonomik koşullar nedeniyle İran'a ilk göçünü gerçekleştiren Afgan mülteciler, bu ülkeye en büyük göç hareketini ise 1979 yılındaki Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği işgalinden sonra yapmıştır. Sınır komşusunun sürekli göçleriyle artan İran nüfusu, bu önemli toplumsal hareketin izdüşümlerini sinemaya da yansıtmıştır. Son dönem İran Sineması'na konu olan Afgan mültecileri ele alması nedeniyle amaçsal örneklem dâhilinde seçilen iki film Baran (2001) ve Heiran (2009), bu çalışmada göç ve öteki olguları özelinde nitel yöntemlerden içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. İran Sineması'nda Afgan mültecilerin öteki sorunsalı özelinde nasıl ele alındığı tespit etmeyi amaçlayan çalışma, bu alanda yapılan tek çalışma olması nedeniyle de önem teşkil etmektedir. Çalışma sonucunda filmlerde Afgan mültecilerin "öteki" olarak İranlılarla güçlü sosyal ilişkiler kuramayan, güç şartlarda istihdam, sağlık ve eğitim gibi hizmetlerden faydalandırılmayan madun kesim olarak yansıtıldıkları bulgularına erişilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Öteki, Afgan, İran Sineması, Baran, Heiran.

## AN "OTHER" IN TODAY'S IRANIAN CINEMA: AFGHAN REFUGEES

### ABSTRACT

As migration does not mean to leave or come from somewhere but is regarded with such factors like economy, culture, identity etc., it has become a subject of many research fields. The subject of this study is Afghan refugees in Iranian Cinema in the context of migration and the Other. Afghan refugees who migrated to Iran for the first time because of natural disaster and economic circumstances in 1850s made the greatest wave of migration to Iran in 1979 after the invasion of the Union of Soviet Socialist Republics. Due to the constant migration of neighbouring country, the increasing population of Iran has reflected the projections of this important social movement onto the cinema as well. In this study, as they take the Afghan refugees as a plot in the recent period of Iranian Cinema, two movies, Baran (2001) and Heiran (2009) which are selected through purposeful sampling, are analyzed using content analysis of qualitative methods in terms of migration and the Other. The study which aims to find out how the Afghan refugees in Iranian Cinema are reflected in the sense of "the Other", is crucial as it is the only study done on this issue. As a result of the study, it is found out that in the movies, the Afghan refugees are presented as the Other who can not establish strong relationships with Iranians and are victims of unemployment, bad health and education opportunities.

**Key Words:** The Other, Afghan, Iranian Cinema, Baran, Heiran



**Tayfun ÇİFTÇİ**

İLETİŞİM

tayfunn.ciftci@gmail.com



**Birgül ALICI**

**Arş. Gör.Dr.**

İLETİŞİM

birgualici@yyu.edu.tr

## GİRİŞ

Ülkelerin en önemli toplumsal sorunlarından biri olan göç, tarihin en eski kavramlarından biri olarak kabul edilmektedir. Göçle ortaya çıkan önemli bir başka olgu ise “öteki” olma durumudur. Bu da genellikle dünya ülkelerinin göç yoluyla gelip kendi vatandaşı olmayan ve kendi kültüründen farklı her millete yabancı gözü ile bakması ile ilişkili bir durumdur. İlk defa 6. ve 7. yüzyılda Greklerin kendi ırklarından olmayan yabancıları nitelendirmelerinde kullandıkları öne sürülen öteki kavramı, günümüzde Avrupa ve Amerika gibi gelişmiş ülkelere, genellikle kendilerinden dini, siyasi, ekonomik vb. birçok anlamda farklı az gelişmiş veya gelişmemiş ülkeler için kullanılmaktadır.

Göç etme eylemi bu bağlamda genellikle geleni ve gideni yaşadığı yeni topraklarda öteki konumuna taşıyan sosyal bir eylem olarak nitelendirilebilirken, “öteki” ise yerleşik düzende mülkiyet ve aidiyet duygusu gelişen insanın, kendinden başkasını yabancı olarak görmesi ile kendini belli etmektedir. Zira kendi kültür, örf ve adetleri ile yaşayan insan, başka bir kültürün fraksiyonlarını ötekileştirmiştir. Bu nedenle gelenin geldiği yerde, gidenin de gittiği yerde öteki konumuna maruz kalması, göç konusunu işleyen çeşitli düşüncü, yazar ve sanatçıların da ana odağında bu şekilde yer alabilmektedir.

Göç, ülkeler bazında etkileri büyük olan önemli bir sosyal hareketliliklerdir. Günümüzün en önemli gündem maddelerinden birini teşkil eden bazı Ortadoğu ülkelerinin zorunlu göç dalgası da bu anlamda en başta sınır komşularında yoğun bir hareketliliğe neden olmuştur. Örneğin Sovyetlerin 1979’dan itibaren Afganistan’ı 9 yılı aşkın işgaliyle başlayan iç savaşıdan en çok Afganistan’ın Pakistan, İran gibi sınır komşuları etkilenmiştir. Sovyetlerin Afganistan’a savaş açması ile başlayıp ABD’nin 11 Eylül 2001 saldırılarının sorumlusu olarak Taliban’ı görmesi ile devam eden müdahalesi ve hep süre gelen iç savaşlar, toplu Afgan mülteci kaçışlarının ise en yoğun olarak sınır komşu İran’a yapılmasına yol açmıştır. İranlı yönetmenler de Afgan mültecileri filmlerinde yoğun olarak işlerken bu kanayan yaraya farklı bir form kazandırmışlardır.

Afgan mültecilerin İran Sineması’nda “öteki” olarak konumlanması sorunsalından yola çıkan bu çalışma, İran Sineması’nda Afgan mültecilerin öteki olgusu ekseninde nasıl işlendiğini tespit etmeyi amaçlamaktadır. İran Sineması’nda göç ve öteki olgusu ekseninde mültecileri ele alan çalışmaların yetersizliği nedeniyle önemli olan bu çalışmada amaçsal örneklem tekniğiyle örneklem olarak Afgan mültecileri konu edinen Baran (2001) ve Heiran (2009) filmleri alınmıştır. İncelenen bu filmler İran Sineması’nda Afgan mültecileri göç ve öteki ilişkisi ekseninde nitel içerik analizi yöntemi ile ele almaktadır. İçerik analizi basılı, işitsel veya görsel kitle iletişim araçlarıyla verilen mesajları ideoloji, toplumsal cinsiyet gibi birçok açıdan incelemektedir.

Tek bir yöntem olmaktan ziyade, içerik analizinin mevcut uygulamaları üç farklı yaklaşım ekseninde değerlendirilebilir: Geleneksel, yönlendirilen veya özetleyici. Her üç yaklaşım da doğal paradigmaya uygun metin verilerinin içeriğinden anlamlar üretmek için kullanılmaktadır. Yaklaşımlar arasında en büyük farklılıklar kodlama şemaları, kodların kökenleri ve güvenilirlik tehditleridir. Geleneksel içerik analizinde, kodlama kategorileri doğrudan metin verilerinden elde edilmiştir. Yönlendirilmiş yaklaşımda ilgili araştırma bulguları veya teorisinden elde edilen kodların rehberliğindeki araştırma bulguları veya teorisiyle analiz yapılmaktadır. Özetleyici içerik analizi ise araştırmacının ilgisi ya da literatür değerlendirmesinden yola çıkarak belirlediği anahtar kelimeler veya kavramlar eşliğinde belli sayımları veya karşılaştırmaları yorumlar (Hsieh ve Shanon, 2005: 1277). Bu bağlamda kavramsal çerçeveden sonra özetleyici içerik analizi yaklaşımıyla göç ve öteki kavramları ekseninde belirlenen filmlerdeki mesajların yorumlanmasına çalışılmıştır. Bunun için çalışmada öncelikle göç, öteki ve mülteci kavramlarına değinilmiş, daha sonra 2000'ler İran Sineması'nda göç ve öteki kavramı irdelenmiş, son olarak da Heiran ve Baran filmleri ekseninde göç ve öteki konumundaki Afgan mülteciler incelenmiştir.

## 1. GÖÇ, ÖTEKİ ve MÜLTECİ KAVRAMI

Göç, bireylerin siyasi, toplumsal, kültürel ve ekonomik nedenlerle buldukları yerden farklı bir yere hareket etmelerine verilen genel bir adlandırma, evrensel bir olay şeklinde tanımlanabilir (Koçak ve Terzi, 2012:163-164) Göçe sebep olan öğeler göç süreci ve sonrasında da ciddi ölçüde etkilemiştir. Ekonomik nedenli göçler genellikle farklı siyasi, sosyal ve ekonomik sonuçların ortaya çıkmasını tetiklemektedir. Siyasi nedenli göçler ise radikal siyasi eğilimlere, keskin ve bilinçli bir siyasallaşma duygusuna, güçlü bir diasporanın oluşumuna ve sosyal bütünleşme konusunda dirençli bir grup psikolojisine sahip olmaya ortam hazırlamaktadır (Ekici ve Tuncel, 2015:13-14). Çünkü göç eden gruplar gittikleri coğrafyada belli özellikleri üzerinden ayrı bir dış grubun üyeleri ve “ötekiler” olarak konumlanmaktadır.

Çoğunluk toplumu için bir tehlike olarak algılandığından korku ve sınırlamayı beraberinde getiren öteki” ve “yabancı” konumunda görülen bu dış grubun üyeleri, düzeni tahrip etme potansiyeline sahip kişiler olarak tanımlanmaktadır (Onur, 2003:259). Bireyin zihninde “ben” ve “biz” olarak yaşanan ve öğrenilen bilgiler sonucu kodlanan gruplandırma olumlu özelliklerle ilişkilendirilirken, bunun dışında kalanların “onlar” şeklindeki gruplandırılması genellikle olumsuz özellikler atfedilerek “öteki” olarak nitelendirilmektedir. “Onlar”, başka bir ifadeyle öteki kimliği; geçmiş yaşantılar, deneyimler ve önyargılar neticesinde şekillenen ve söylem aracılığıyla pekişen bir dışlama mekanizması olarak işlev görmektedir. “Ötekiler” bir anlamda dış görünüş açısından ana akıma uymayanlara ya da toplum genelinde kabul görenden aykırı düşünce ve davranış kalıpları sergileyenlere verilen genel bir etikettir (Ünür, 2013:253). Ötekileştirme ise bu bağlamda “biz” (insanın kendini ait hissedip bağ kurduğu) ve “onlar” (dil, din, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim gibi

kategorilerle diğerlerinden farklı olan) denklemi üzerine inşa edilen iç ve dış grup şeklinde bir çeşit grup yaratma sürecidir (Tekgürler, 2015:6).

Günter Frankenberg (1994:47) ötekiyi, “başka bir ülkede doğmuş olan, sonradan gelen, devlete yabancı, vatansız, konuk, ait olmayan, mülteci ya da turisttir” şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanıma göre öteki bizden olmayan herkesi işaret etmektedir. Ötekinin farklı kimlik tanımı ve sınırını çizmekle bireysel kimliğin de varlığı ortaya çıkmaktadır. Bunun için de benzerlik ve farklılık durumları önemli olmaktadır; çünkü kimlik ötekinin onu kabulüyle gerçekleşmektedir (Kaçar, 2018:9-11). Bu bağlamda biz ve onlar (ötekiler) arasındaki karşılaştırmayı ele alan sosyal kimlik kuramı da bireyin benlik saygısını korumak ve yüceltmek adına üyesi olduğu gruba aidiyet ve birliktelik duygularıyla nasıl anlam yüklediği, diğer grupların üyelerini nasıl ötekileştirdiği üzerinde faaliyetlerini sürdürmektedir (Madran, 2012:73-82).

Toplumdaki ötekileri arttıran unsurların başında ise kapitalist ekonomik sistemde büyük sermaye sahibi hâkim güçlerin etkisi bulunmaktadır. Çünkü üretim araçlarını elinde tutan bu güçler, diğerlerini dışarıdaki “ötekiler” haline getirmekte ve ürettiği politikalarla onların emeklerini sömürmektedir. Asıl üretici zengin sınıf da diyebileceğimiz bu kesim, aynı zamanda toplumların kimliklerinin inşasında önemli rol oynamakta, siyasi ve ekonomik güçle donatıldıkça da bağımlı, ezilen ve mağdur edilen madun sayısını artırmaktadır (Kaçar, 2018:11-12). Bu madunların içinde “öteki” konumunda önemli yer teşkil eden kesimlerden biri ise mültecilerdir.

Göç olayını gönüllü olarak gerçekleştiren kişiler olarak bilinen göçmenler (Koçak ve Terzi, 2012: 165) ve ülkelerinden savaş, zulüm gibi çeşitli nedenlerle ayrılıp uluslararası anlaşmalarla korunan kişiler olan mülteciler, ülkelere göre değişiklik gösterse de buldukları yerlerde genellikle ötekileştirme politikaları, güvenlik problemleri, yabancı düşmanlığı, ayrımcılık ve ırkçılık uygulamaları gibi sorunlarla mücadele etmektedir (Güllüoğlu, 2019:26). Mülteciler hakkında tarihteki ilk düzenleme 1951 Cenevre Sözleşmesi ile gerçekleşmiş ancak daha sonra sözleşme bazı yetersizlikleri dolayısıyla yeniden gözden geçirilerek 1967 Mültecilerin Hukuki Statüsüne İlişkin Düzenleme Protokolü ile güncellenmiştir. Bu protokole Türk hukuk sisteminde “30.11.1994 tarih ve 22127 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren Türkiye’ye İltica Eden veya Başka Bir Ülkeye İltica Etmek Üzere Türkiye’den İkamet İzni Talep Eden Münferit Yabancılar ile Topluca Sığınma Amacıyla Sınırlarımıza Gelen Yabancılar ve Olabilecek Nüfus Hareketlerine Uygulanacak Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” hükümleri gereğince sığınmacı kavramı eklenmiş ve mültecilik tanımı da yabancıların Avrupa’dan gelmesi şartı getirilerek tekrar düzenlenmiştir. 1967 yılında yürürlüğe giren protokoldeki mülteci kavramı ise; “ırkı, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri nedeniyle zulme uğrayacağından vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan (tabiiyeti yoksa bu tür olaylardan ikamet ülkesi dışında olan)

ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan ya da korktuğundan yararlanmak istemeyen şahıs” şeklinde yer almaktadır (Bozbeyoğlu, 2015:64-65).

Mülteciler daha güvenli görerek göç hareketiyle gittikleri yerlerde var olan kültürü benimsemedikleri ölçülerde dönüştürerek burada yeni bir kimlik ve kültür inşa etmektedir. Bu yeni kimlik ve kültürel kabulleniş, geleneksel kültürleri ile yeni geldikleri ülkenin kültürünün karşılıklı etkileşiminden meydana gelmektedir. Dolayısıyla mültecilerin buldukları ülkelerdeki kültürleri tam olarak özümsememeleri veya özümsemek istememeleri de öteki konularını perçinlemektedir. Günümüzde daha çok varoş kesimlerin kenar mahallelerinde oldukça elverişsiz koşullarda yaşamlarını sürdüren mülteciler kimi zaman da barınma imkânından uzak parklarda, inşaat halindeki yapılarda veya geçici sığınma imkânına eriştikleri alanlarda hayat mücadelesi vermektedir.

## 2. YAKIN DÖNEM İRAN SİNEMASI'NDA GÖÇ VE ÖTEKİ'YE BAKIŞ

Göçler günümüzün en popüler konularından biri olarak gündemi sürekli meşgul ederken gitgide artan göçlerle orantılı olarak ülke nüfusları dalgalı bir seyir izleyebilmektedir. Özellikle zorunlu göç sonucu yaşanan sosyal hareketlilik, genellikle gidilen yerde de yoksun/yoksul olma hali üretmekte veya mevcut olan bu hali daha da derinleştirmektedir. Ayrıca yeni yaşam alanında karşılaşılan elverişsiz barınma koşulları ve istihdam gibi sorunlar genellikle tüm siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel süreçlerin uzağında kalma durumuna neden olabilmektedir (Tümtaş ve Ergun, 2014:6). Bireyleri hızla toplumun dışına itip zamanla buldukları alana yabancılaştıran bu durumun en acı tarafı ise ötekileşen/diğerleşen bu kesimin devamlı olarak artıp sosyal yapıyı zedeleyecek ölçüde çoğunluk durumuna geçmesidir (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011:459).

Dünya geneli itibarıyla göç hareketliliği genellikle doğudan batıya ve güneyden kuzeye doğru olmaktadır. Göçmen akımına yoğun bir şekilde uğrayan bölgelerden birisi Avrupa diğeri Kuzey Amerika'dır. Amerika, daha çok Güney ve Orta Amerika ülkelerinden, Avrupa ise genellikle Orta Doğu, Afrika ve Güney Asya ülkelerinden göçmen almaktadır. Öte yandan göç süresi ve mesafesi arttıkça göçe katılım azalırken mesafenin katılımı bozucu bir unsur olduğu görülmektedir (Deniz,2015:209). Bu nedenle de göçler daha çok yakın bölgelere olmaktadır.

Zorunlu göç nedenlerine bakıldığında en önemli nedenler arasında işsizlik, savaş, açlık ve terör gibi nedenler bulunmaktadır. En yoğun göç bölgesi ise Ortadoğu'dur. Ortadoğu'da özellikle Afganistan'da Taliban yönetiminin baskıcı uygulamaları, uyuşturucu kaçakçılığıyla ilgili bağlantıları ve El Kaide gibi terör örgütlerini barındırması (Çınarlı, 2016:82) büyük göç dalgasını başlatmıştır. Ülkede 30 yılı geçkin süre işgal ve iç savaşla ortalama ömür hemen hemen 50 yıla gerilemiş, açlık, sağlık sorunları ve işsizlik hat safhalara varmıştır. 2000-2016 yılları arasında yıllık 2,5 milyona tekabül eden göç hareketiyle (Yazıcı, 2019:43-47) Ortadoğu ülkeleri arasında ilk sıralarda yer alan Afganistan, göç konusunda daha çok Türkiye, İran ve Pakistan gibi komşu ülkeleri tercih etmiştir

(Birleşmiş Milletler Uluslararası Göç Örgütü, 2019:37-41). Bu komşu ülkelerden Pakistan ve İran hükümetleri ise özellikle 2000'lerden sonra kendi ülkelerinde yaşayan Afganların sayısını azaltmak için sıkı yaptırımlar uygulamışlardır. Örneğin İran, Afganlar için hayat pahalılığını arttıran İranlı işverenlerin Afgan işçilerin işe alımını yasaklayan politikalar uygulamıştır (Yıldırım, 2018:140).

Komşu ülkeler dışında Batı ülkelerine yönelen göçmenlerden özellikle İslâmiyet'i benimseyen Müslümanlar, gittikleri çoğu ülkede olduğu gibi buralarda da “öteki” olarak çeşitli baskı ve katliamlara maruz kalabilmiştir. Örnekler vermek gerekirse, 1990 yılında Yugoslavya'nın dağılması neticesinde Sırp, İslam ve Türk düşmanlığından dolayı 100.000'den fazla insanı katletmiştir. Hollanda'da birçok cami farklı zamanlarda kundaklanmıştır. İsviçre'de 2005 yılında minare inşası yasaklanmıştır. Buna karşılık 1979 İran Devrimi ise Batı düşmanlığıyla ilişkilendirilmiştir. Çünkü 4 Kasım 1979'da ABD büyükelçiliği basılmış ve içindeki kişiler 1,5 yıla yakın rehin alınmıştır. Bu nedenle dünya basını nefret söylemleriyle İslâm dinini barbar bir din olarak ilân etmiştir (Arvas, 2016: 121-122). “Öteki”, belli gruplar tarafından din dışında milliyet, dil, mezhep, ırk, cinsiyet, kültür vb. çok çeşitli kategoriler altında da tanımlanabilir. Ataerkil sistemi katı kurallarıyla yaşayan toplumlarda öteki konumunda ezilen kadınlar, beyaz ırkın siyah ırkı öteki olarak görmesi, İsrail milliyetçiliğinin Filistin milliyetçiliğini ötekileştirmesi bu anlamda örnek olarak verilebilir.

Sinema açısından ötekileştirme olgusuna bakıldığında ise gerek Hollywood gerekse diğer ülke sinemalarında din, dil, ırk, cinsiyet vb. birçok açıdan tarihi gerçeklerden ve yaşanmışlıklardan yola çıkılarak bu olgunun işlendiği görülmektedir. Örneğin Sınırı Geçmek (2009) filminde babaları dışında ABD vatandaşı olan Müslüman İranlı ailenin en küçük kızı Zehra, İslâmi ahlak kurallarına uygun davranmadığı gerekçesiyle aile tarafından dışlanmakta ve bu nedenle de filmde aile “öteki” olarak konumlandırılmaktadır. İran İslam Devrimi ve sonrasını anlatan Persepolis (2007) filminde ise arka planda yer alan Amerika'daki Özgürlük Heykeli'nin yüzü, kuru kafa sembolü ile gösterilmekte ve Amerika ötekileştirilmektedir.

İran Sineması'nda “göç” ve “öteki” konumunun birlikte ele alınışına bakıldığında 1990'lı yıllarla birlikte bu eğilimin işlenişinin belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Bu gerek göçle İran dışında farklı ülkeden gelmenin gerekse İranlı olup başka ülkeye göç etme mücadelesi vermenin veya İranlı olarak göç ettiği yerde yabancı olmanın beraberinde getirdiği “öteki” konumu ve eleştirisi şeklindedir. Farklı ülkeden İran'a göç eden ve öteki olarak işlenen filmlere bakıldığında ağırlıklı olarak Bisikletli Adam (1987), Baran (2001), Heiran (2009) gibi filmlerde de görüldüğü gibi İran'da yaşayan Afgan mültecilerin yaşadıkları sıkıntılar dile getirilmiştir. Bunun dışında İran'da veya İran-İrak sınırı gibi sınır bölgelerde yaşayıp bu topraklarda öteki olarak çeşitli zorluklarla mücadele ettiği iddiası taşıyan filmlerde Kürt kimliğinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Naficy, İran İslâm Devrimi (1979)'nden sonra bazı sinemacıların sansür, hapis gibi uygulamalara karşı İran'ı terk edip gittikleri ülkelerde yurt özlemiyle sürgün sineması adıyla yeni bir tür inşa ettiklerini belirtmektedir (Naficy, 1997:675). Alternatif bu tür İran filmleri, Hollywood anlatısı

karşısında kendine özgü minimal anlatım tarzını benimseyen ve yapım olanaklarıyla da sinemalar yerine genellikle “öteki” olarak festivallerde yer alabilen filmlerdir (Kirel, 2006: 59-60). Kendi ülkesinden ayrı, çoğu kez filmlerine gösterim imkânı bulamamış bir nevi sürgün sinemacı olarak değerlendirilen İran asıllı Kürt yönetmen Bahman Ghobadi’nin Kürt kimliğinin yurtsuzluğu üzerine çektiği filmleri genellikle bu kapsamda değerlendirilmektedir.

Ghobadi bu filmlerinde Kürtleri, ülkelerinde mülteci konumuna düşürülse de kendi coğrafyasından ve kültüründen beslenen, geçimini kaçakçılık gibi yasa dışı yollarla sağlamaktan başka çaresi olmayan ve sürekli “öteki” muamelesi gören bir kimlik olarak sunmaktadır (Alıcı, 2015:274). Özellikle Sarhoş Atlar Zamanı (2000), Anavatanımın Şarkıları (2002), Kaplumbağalar da Uçar (2004) ve Yarım Ay (2006) gibi filmlerinde Kürtlerin bulunduğu topraklarda sürekli baskı altında ve mülteci konumunda yaşadığı vurgusu belirgin şekilde yansıtılmaktadır. Aynı vurguyu Samira Makhmalbaf, Karatahta (2000) filminde Halepçe Katliamı sonrası İran’a göç eden Kürtlerin İran-İrak sınırında yaşadığı sıkıntılar üzerinden anlatmaktadır. İranlı Kürt yönetmen İbrahim Saeedi’nin Mandoo (2010) filmi de benzer şekilde İran İslam Devrimi esnasında Irak’a göç etmek zorunda kalan İranlı Kürt bir ailenin “öteki” olarak çektikleri sorunları dile getirmektedir. Shahram Maslakhi, Salem Salavati, Taha Kerimi gibi Kürt yönetmenler de Kürtlerin göç konusuna değinen filmler yapmışlardır.

İran-İrak Savaşı Dönemi (1980-1988)’nde çok sayıda askerin şehit olması ve binlerce İranlının yaşadıkları yerleri terk ederek buldukları coğrafyalarda “öteki” konumuna düşmesi özellikle 1990’lı yıllardan itibaren İran filmlerinde sıklıkla işlenmeye başlamıştır. Bahram Beyzaie’nin Küçük Gariban Bashu (1990), Hosro Sinayi’nin Aşkın Sokaklarında (1992), Kiyanus Ayyari’nin Abadaniha (1993) filmleri savaş yüzünden bulunduğu İran topraklarından göç eden ailelerin dramını konu edinen filmlere örnek olarak verilebilir (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011:29-30).

İranlı yönetmen Asgar Ferhadi, göç sorununa eğilen önemli yönetmenlerdendir. Doksanlarda göçle ilgili senaryosunu yazdığı Düşük Rakım (Yönetmen İbrahim Hatemi Kiya) filminden sonra Elly Hakkında (2009), Nader ve Simin: Bir Ayrılık (2011) ve Geçmiş (2013) filmlerinde göç konusunu gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalışmıştır. Bu filmlerden Düşük Rakım filminde göç etmek isteyenlerin gitmek istedikleri ülkelerde herhangi bir garantilerinin olmadığını, bütün çabalara rağmen bazı arzuların gerçekleşemeyeceğini vurgulamaktadır (ParsToday, 2019). Nader ve Simin: Bir Ayrılık filmi bir aile üzerinden İran’daki yaşam şartlarını ve Batı algısını karakterlerin psikolojik durumları ekseninde işlemektedir. Elly Hakkında filmi, daha önce Almanya’ya göç etmiş ve burada yaşayan Ahmad karakterinin İran’ı ziyareti sırasında arkadaşlarıyla Hazar Gölü tatilinde yaşadıkları anlatmaktadır. Geçmiş filmi ise karısı Marie’nin daveti üzerine İran’dan Paris’e giden Ahmad’ın kızı ve eşi arasındaki gerginliğin farkına varıp düzeltme çabasını konu edinmektedir. Ferhadi bu filmlerinde göçle birlikte yaşanan bireysel ve toplumsal travmaları, karakterlerin gittikleri bölgelerde yabancılaşma ve ötekileşme durumlarını gerçekçi bir üslupla izleyiciye aktar-

maktadır.

1978-2018 yılları arasındaki İran filmlerine genel olarak bakıldığında, formalist bir biçimde göç meselesinin ele alındığı görülmektedir. Filmlerde İran'dan ayrılıp başka ülkelere daha iyi koşullar ve güvenlik gibi nedenlerle göç eden insanların tekrar güven koşulları sağlanınca İran'a dönme arzusunda oldukları duygusu verilmektedir. Farklı ülkelere göç etme kararı almanın genellikle hayat tarzı, kişisel problemler, iş bulma gibi sorunlarla işlevi olmayan bir çözüm yolu seçtikleri vurgulanarak filmler ya trajik sonlanmakta ya da karakterlerin Batı'daki ütopya ulaşamadıkları anlaşılmaktadır (ParsToday, 2019).

Göç dışında kimi zaman da Batı kültürünün, iktidara yakınlık veya uzaklığın, din, siyasi görüş, kimlik, milliyet vb. açıdan farklı olmanın, kadınların, engelli-hasta bireylerin, yoksul olmanın, yalnızlığın ve kimsesizliğin öteki olarak konumlandırılıp eleştirildiği filmler de mevcuttur. Örneğin Cennetin Rengi (1999) filminde Muhammed'in görme engelli olması nedeniyle dışlanıp ötekileştirilmesi konusu işlenirken, Samira Makhmalbaf'ın Elma (1998), Cafer Panahi'nin Daire (2000) ve Pouran Derakhshandeh'in Şşş Kızlar Bağırmas (2013) filmlerinde kadınların "öteki" konumunda yaşadıkları sıkıntılar dile getirilmektedir.

### **3. BARAN VE HEİRAN FİMLERİ ÖZELİNDE AFGAN "ÖTEKİ" OLMANIN DEĞERLENDİRİLMESİ**

İran Sineması'nda incelenen filmlerin çekildiği dönem, auteur dediğimiz yönetmenlerin insan ve toplum sorunlarına değinen filmler yaptığı sosyal sinema denilen (1997-2006) dönemdir (Pour, 2007: 142). Döneme özgü bir üslupla toplumsal gerçekçi anlayışla üretilen her iki film de Afgan mülteci meselesini ana odağına almaktadır. Yaşadıkları doğal afet, ekonomik sorunlar ve siyasi nedenlerle Afgan mültecilerin 1850'lerden itibaren yakın ülkelere İran'a göç etmesi, zamanla göçle geldikleri için "öteki" konumunda maruz kaldıkları ötekileştirme politikaları (Kaçar, 2018:87) Baran ve Heiran filmlerindeki Afgan karakterler eşliğinde (Baran ve Heiran) bize sunulmaktadır. Mecid Mecidi'nin yönettiği Baran ve Shalinezeh Arefpour'un yönettiği Heiran filminde, Baran ve Heiran'ın yaşadığı dramda onları seven karakterler de acı çekip bu drama ortak olmakta ve film boyunca direnmeleriyle bir nevi yönetmenlerin ötekileştirme politikalarına olan muhalif tutumlarını ortaya koymaktadır.

#### **3.1. BARAN (2001) FİLMİ**

Yapımı: 2001-İran

Yönetmen ve Senarist: Mecid Mecidi

Yapımcılar: Mecid Mecidi, Fouad Nahas

Oyuncular: Zahra Bahrami (Baran), Hossein Abedini (Lateef), Reza Najji (Memar), Abbas Rahimi (Soltan)





**Görsel 1.** Baran Filmi

İran devrimi sonrası 1990’lardan itibaren sinema diliyle büyük ses getiren İranlı yönetmenlerden Mecid Mecidi, Baran’da sembolik anlatımla İran’daki Afganların sessiz çığlığının altını çizmektedir. Filmde aşk teması oryantalist bakış açısı ile karşılık beklemeden sevmek, severken onu incitmemeye dikkat etmek, onun var olduğu alanlarda yaşamaya dair bir umut beslemek ekseninde incelikli olarak işlenmiştir. İnşaat işçisi olan Azeri bir gencin Afgan bir kıza olan aşkı özelinde film, Afgan göçmenlerin ekmek parası kazanmak için çekmiş olduğu zorluklar, emek sömürsü, devlet baskısı ve ataerkil toplumun içerisinde kendine yer arayışında olan kadın figürünü sosyal gerçeklik çerçevesinde vurgulamaktadır.

Film Sovyetler Birliği ile Afganistan arasında olan savaş ve sonrasında başlayan iç savaşın sonucunda İran’a mülteci olarak gelen göçmenler hakkında ekrana gelen bilgiler ile başlamaktadır. Daha sonra filmin ana karakteri Lateef, fırından ekmek alarak inşaata götürürken görülmektedir. Ekmek, insanoğlunun temel gıdasının olmasının yanı sıra yaşam mücadelesini, insanların çalışma sebeplerini içeren bir dizi sembolik ifadelerin de karşılığıdır. Ekmek kavgası, ekmek parası için çalışmak gibi deyimler bu nedenle kültürümüzde de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Lateef’in ekmekle inşaata doğru gidişinin hemen ardından gelen sahnede ise gülümseyerek iki sevgilinin birbirleri ile oyunlarını izlediği görülmektedir. Bu sahne Lateef’in aşka bakışını, izlerken duyduğu mutlulukla vermektedir. Lateef’in modern bir yapının dış kapısının camından saçlarını düzeltmeye başlaması, ardından yapıdan çıkan modern giyimli bir kişinin tuhaf bakışları ve yolda yürürken yerde gördüğü parayı kimse görmesin diye ayağıyla gizlemeye çalışması toplumun modern İranlı ve öteki İranlı iki ayrı kesiminin gerçekçi portresini bize sunmaktadır.

İranlı Lateef filmde Türk, Azeri, Afgan, Kürt olmak üzere farklı kökenli işçilerle bir arada inşaatta çalışmaktadır. Görevi yemek yapmak, çay demlemek ve getir götür tarzı işler yapmaktır. İsminde yumuşak, nazik anlamları olsa da o bunun tersine hayatı alaya alan, kavgacı bir kişiliğe sahiptir. Afgan işçi Najaf'ın inşaattan düştüğü sahnede “Paraşütsüz mü atlamış” demesi, demlediği çayı beğenmeyen işçilere “Kendinize uşak tutun” diye karşı çıkıp kavgaya tutuşması gibi birçok diyalog ve olayda görülen bu yapısı, Baran'a olan aşkı ile birlikte farklılaşmaya başlar. Yönetmen güvercinleri taşıyan Lateef'ten, Rahmat gibi güvercinleri besleyen Lateef'e doğru dönüşümü bize ustalıklı sunmaktadır.

Göçlerle birlikte yaşanan kültürel çatışma, bireylerin psikolojik sorunlar yaşamasına ve kimlik krizine girmelerine neden olabilmektedir (Koçak ve Terzi, 2012:183). Filmde inşaatta çalışan Afgan işçilerin, İranlı işçilerden daha fazla çalışmalarına rağmen daha az para aldığı, ona rağmen İranlı işçilerin onlardan rahatsız olduğu görülmektedir. Bir gün Soltan, inşaattan düşen beş çocuk babası Afgan mülteci Najaf'a evde bakacak biri gerektiğinden onun en büyük çocuğunu işe alması için işveren Memar'ın yanına gelir. Rahmat diye tanıştırılan bu çelimsiz genç, aslında Najaf'ın kızıdır ve gerçek ismi Baran'dır. Ancak işe girmesi için erkek kılığına girmiştir. İran devletinin yapmış olduğu denetimlere karşı Afgan işçilerin sürekli saklanmak zorunda olduğu ve devletin izinsiz Afgan işçi çalıştıranlara karşı ciddi yaptırımları da filmde vurgulanmıştır.

Ötekileştirme bir nevi içe kapanma, yabancılaşma ve kişisel özgünlüğü kaybetmektir. Ayrıca diyalog ve diyalektikten uzak monoloğu esas alıp merkeze koymaktır (Efil, 2016:62). Rahmat ağır fiziki güç gerektiren ve erkeklerin er meydanı gibi kavgalarının hiç eksik olmadığı inşaatta dilsiz gibi konuşmayıp kendi kadınlığını ve kimliğini gizleyerek işe başlamış ancak istenileni yapacak güçte olmadığı için işten atılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. İşten atılacağı düşünülürken Lateef'in görece rahat işi Rahmat'a verilir. Memar alışveriş yapabilmesi için Lateef'in kimliğini Rahmat'a vermesini isteyince Lateef iyiden iyiye öfkelenir ve Rahmat'a tokat atar. Bundan sonra Rahmat'a karşı kin gütmeye başlayan Lateef, onun yaptığı yemekler ve çay işçilerce beğenilse de kendisini onun hizmetlerinden geri tutar. Bir gün mutfağı dağıtır. Ancak Rahmat her şeyi sineye çeker, mutfağı toplarlar. Kadının elini değdirdiği her şeyi güzelleştirdiği gibi temizlik yapar, duvarları sıvar. Raflara koyduğu kapların ve kavanozların altına gazete serer. Sarmaşık çiçeğini cam kavanoza koyar. Sarmaşık evlerde mahremiyet ve sınır yaratma ihtiyacına binaen burda Rahmat'ın kadın Afgan mülteci olarak kendi mahrem alanını yaratma çabasına işaret etmektedir.

Bir başka gün Soltan ve Rahmat gelirken Lateef başlarına kireç suyu döker. Rahmat da temizlenirken söylediği şarkıya kulak veren Lateef onun kadın olduğunu öğrenir. Yönetmen Lateef'in Rahmat'ı izlediği sahneyi rüzgâr metaforunu kullanarak izleyiciye

ulaştırmaktadır. Rüzgâr ilahi bir olayın öncesinde ya da gerçekleşmesinde büyük bir kırılmaya neden olacak olayların öncülleri ve habercisi niteliğindedir. Rahmat'ın aralanan perdeden mutfağa yönelmesine neden olur. Film bu sahneden sonra izleyiciye farklı bir Lateef'i izleme imkânı sunmaktadır. Kendine çeki düzen vermeye başlayan Lateef artık Afgan mülteci Rahmat için diğer işçilerle, İran devlet görevlileriyle kavga etmektedir.

Devletsiz, mülkiyetin olmadığı toplumlarda doğa ortak bir mülk olarak algılandığından herkesin yararlanmasına açıktır ve hırsızlık, dolandırıcılık gibi suçlar görülmemektedir. Bu nedenle devletinden uzak, belli etnik kökenli bireyler toplumca yaygın kabul gören bir bakışla suçla özdeşleştirilmekte ve ötekileştirmenin gerekçesi haline getirilebilmektedir (Doğan, 2016:152-153). Rahmat devlet görevlilerince yakalanınca Memar suçlu olarak hem ceza öder hem de yanında Afgan ları çalıştıramaz hale gelir.

Lateef, Rahmat'ın gitmesiyle üzgündür ve boşluğa düşer. Rahmat yokken sarmaşık çiçeği büyümüştür. Rahmat'ın beslediği güvercinleri Lateef beslemeye başlar. Güvercin burada özgürlüğün sembolüne dönüşmüştür. Lateef, Baran'dan kalan saç tokasını da şapkasının kenarında taşımaya başlar. Sonunda inşaat kendisine dar gelmeye başlayınca sevdasının peşine düşerek Rahmat'ı bulmaya karar verir. Karşısına çıkan ayakkabı tamircisinin Lateef'e "Yalnız yaşayan Allah'a komşu olur. Ayrılık öyle bir ateştir ki yürek yakar" sözleri Lateef'in duygularına tercüman olmuştur. Düşünceye dalsa da mutlu olmuştur. Rahmat'ı diğer kadınlarla birlikte ağır taşları kaldırırken bulur. Sonunda suya düşen Rahmat'ı kadın arkadaşı kaldırır. Lateef bir yıl boyunca inşaatta çalışarak hakettiği parayı Memar'dan kızkardeşinin hasta olduğu yalanıyla ister. Rahmat'ın babası Najaf'a vermesi için Soltan'a verdiği para ile Soltan Afganistan'a kaçar. Lateef'e parayı geri getireceğine dair not gönderir. Bu sahnede asma kilitler ve bezlerin dilek dilenip asıldığı bir pencere ekrana gelir. Kökenleri Şamanizm'e kadar dayanan bez bağlayarak dilek dileyip bekleme inancı Lateef'in de umutla bekleyişine sembolik bir gönderme niteliğindedir.

Lateef, Najaf'a yardımcı olamamanın üzüntüsüyle son çare biriktirdiği bir miktar para ile koltuk değnekleri yaptırır. Açık kapıdan içeri girip bazı konuşmalara kulak misafiri olur. Najaf'ın kardeşi ölmüştür. Çocukları yetim ve korunmasız kalmıştır. Kızı Baran'ın çalışmasıyla geçindiklerini söyleyen Najaf çaresizce ağlamaktadır. Bu konuşmadan Rahmat'ın gerçek isminin Baran olduğu öğrenilir. Aslında Rahmat da rahmet anlamıyla Farsça'daki Baran; yani yağmurun farklı bir karşılığıdır.

Zor durumda olan Najaf, Memar'ın yanına borç istemeye gelip boş döner. Lateef, Baran'ın zor şartlarda çalıştığını bildiğinden iş yükünden kurtarmak adına alışverişlerde kullandığı elindeki tek varlığı olan kimliğini satıp parayı Najaf'a Memar gönderdi diyerek verir. Ancak parayla Afganistan'a gideceklerini öğrendiğinden üzgün bir şekilde etrafta dertleşecek ayakkabıcı veya herhangi bir kimse arar. Hemen ardından mezarlığın

olduğu yere gelip suda yüzünü yıkaması arınmasını, Baran'ın tokasının bulunduğu şapkasını bırakması beşeri aşktan ilahi aşka yönelişi göstermektedir. Baran'a âşık olmasına neden olan rüzgârla aralanan perde, bu kez farklı bir sebep için aralanmıştır. Bu perdeyi gören Lateef ilahi aşka yönelmek için mescide doğru yürür. Geceyi mescitte geçirir.

Filmin genelinde Afgan kadın ana karakterin ismini de çağrıştıran kapalı ve yağmurlu bir hava hâkimdir. Baran ve ailesinin yani Afgan mültecilerin ana yurtlarına dönüş sahnesinde yönetmen bize yine kapalı havayı göstermektedir. Toparlanma esnasında Baran'ın elinden yiyecekler yere düşer. Lateef koşarak Baran'a yardım eder. İkili arasında ilk göz göze gelme gerçekleşir. Baran hafif tebessüm eder. Yürürken ayakkabısının çamura batıp ayağından çıkması üzerine Lateef ayakkabısını elleri ile temizleyip giymesine yardım eder. Bu doğru medeniyetinde kadına verilen değer bir sembolik anlatıdır ve film boyunca görülen tek yakınlaşma anlarıdır. Baran burkasını yüzüne geçirir. Artık o erkek Rahmat değil kadın Baran'dır. İslâmi bakış açısının da hâkim olduğu filmde kadınlar namahrem erkekler karşısında örtülüdür. Yiyecek toplama esnasında ellerin hiç değmemesi, filmin başında oynayan sevgililerin birbirlerine mesafeli oluşu, Baran'ın film boyunca konuşmaması ve tensel temasla ilgili sahnelerin yokluğu aynı zamanda dönemin bu tarz gösterimlere sansür politikaları ile de ilişkilidir.

Filmin son sahnesi yönetmenin sembolik anlatımının da zirveye çıktığı noktadır. Baran eşyalar yüklü aracın arkasında Afganistan'a giderken Lateef'e bakmaktadır. Lateef üzgün bir şekilde Baran ve ailesinin çıktıkları boş eve yönelirken Baran'ın çamurdaki ayak izini fark eder. Ayak izinin yönü eve doğrudur. İzin eve doğru olması Lateef'in içinde Baran'ın geri döneceğine dair bir ümidi körükler. Birden yağın yağmur suları da ayak izini doldurmaya başlayınca Lateef'in yüzünde gülümseme belirir. Baran ve Rahmat isimlerinin çağrıştırdığı yağmurla, Lateef'te Baran'ın döneceği umudunun süreceği verilmek istenir.

### 3.2. HEİRAN (2009) FİLMİ

Yapımı: 2009-İran

Yönetmen: Shalizeh Arefpour

Senarist: Shalizeh Arefpour, Naghmeh Samini

Yapımcılar: Rahşan Beni İtimad, Jahangir Kosari



Oyuncular: Baran Kosari (Mahi), Mehrdad Sedighian (Heiran), Zhaleh Sameti

### Görsel 2. Heiran Filmi

Yönetmen Shalizeh Arefpour'un Heiran filmi yine Afgan ile olan aşk ve İran'a sığınan Afgan mülteci sorununu ana odağına almıştır. Bu kez Afgan mülteci sorununa kadın yönetmen ekseninden bakılmıştır ve Afgan olan erkek karakter Heiran, filmin de adı olmuştur. Film lise öğrencisi olan İranlı Mahi ile hem okuyup hem çalışmak zorunda olan Afgan Heiran'ın aşkı ve zorlu birlikeliklerini ele almaktadır. Bu ekseninde İranlı ailenin ve toplumun tutumu, devlet baskısı, Afganların sömürü altında zorlu çalışma şartları filmde vurgulanan noktalardır.

Film Mahi'nin bir kapının üst gözünden erkeklerden oluşan bir topluluğa bakışı ve onların içinde tanıdık yüz olmadığını dile getirmesiyle başlamaktadır. İlerleyen bölümlerde Mahi'nin aradığının, eşi Afgan Heiran olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra film geçmişe döner ve Mahi ile Heiran'ın ilk karşılaştığı anı verir. Mahi okul çıkışı bindiği minibüste aynı minibüsteki Heiran'ın taklidini yaparken birden göz göze gelirler. Mahçup olan Mahi daha sonraki karşılaşmalarında Heiran'a ilgi duymaya başlar. Heiran da ondan hoşlanmaktadır. Önce elindeki ekmeği sonra yüreğini Mahi ile paylaşır. Burada ekmek Baran filminde olduğu gibi rızkını kazanmak için fabrikada güç şartlarda çalışıp aynı zamanda okumak zorunda olan Afgan Heiran'ın hayat mücadelesine sembolik bir göndermedir.

Filmde yine Baran filmindeki gibi oryantalist bakış açısı ile Doğu'nun aşk anlayışına özgü üsluplar ve duygu yüklü anlamlar dikkat çekmektedir. Yağmur altında önde Heiran arkada Mahi bisikletle giderken duygu yüklü müzik, anlatımı desteklemektedir. Mahi'nin bir elinde Heiran'ın verdiği kır çiçekleri bir elinde şemsiye yeşillikler içinde

gülerken koşturduğu sahneler, dedesine “kalbimde bir şeyler oluyor” demesi, dedesinin sözlerine karşılık mahcubiyetten battaniyeyi üzerine çekmesi, Mahi ve Heiran’ın birbirlerine yoğun sevgileriyle birlikte hitapları, Afgan da olsa İranlı da olsa Doğu’nun saf-i aşk vurgusunu güçlendiren görüntü ve söylemlerdir.

İranlı aile aslında lise öğrencisi başarılı kızları Mahi’nin okuyup üniversite kazanmasını ve eğitimlerini tamamlamasını istemektedir. Bu nedenle kızlarının Afgan Heiran’la birlikteliğine karşı çıkarlar. Mahi ailesinin tüm yıldırma çabalarına rağmen aşkına sahip çıkar. Karanlıkta gece gizlice ateş yakıp ekmek yapmak için hamur yoğurur. Yanan ateş, onun içinde yanan aşk ateşinin de simgesi haline gelmiştir. Ekmek hamuruna Mahi ve Heiran isimlerini çizip pişirir ve onu Heiran’a götürmek için dedesini bir şekilde ikna eder. Ekmek burada da aşka verilen emeğin karşılığıdır. Dedenin “Ye bakalım ye. Kızım emek sarf etmiş” sözleri Mahi’nin ilerde artarak devam edecek emeklerinin de başlangıç noktasını oluşturur. Dede Mahi’yi uyarsa da isteklerini bir şekilde çaresiz kalınca yerine getirmeye çalışan hatta Heiran’la buluşmalarına ve birlikteliklerine yardımcı olan kişi olarak ataerkil yapının aksine davranışlar sergilemeyi sürdürmektedir. Heiran’ın Mahi’yi ailesinden istemesi için teşvik eder. Ancak Mahi’nin babası hem Heiran’ı kovar hem de kızı ve eşine sert çıkar. Çünkü Mahi’nin babası yabancı ve öteki olarak yaşadığı sıkıntılara karşı kızının aynı duruma düşmesini istememektedir. Heiran’ın bir gün mutlaka Mahi’yi Afganistan’a; yani savaş alanına götüreceğini düşünmektedir. Bu şekilde yönetmen tarafından asıl öteki olma sorunun daha genel bir sorun “aidiyet hissetmeme” olduğu vurgusu güçlendirilmiştir.

Afgan mülteci Heiran’a karşı İranlı anne babanın bakış açısı da aslında toplumun temsili gibidir. Mahi’nin annesinin Heiran’ın sınıf birinciliği hakkındaki konuşmasında “Afgan’dır isterse dünya birincisi olsun. Afgan adını duyunca her yanım titriyor” sözleri, İranlıların Afgan mültecilere film boyunca genel öteki kimliğiyle bakış açısını oluşturmaktadır. Ancak Mahi’nin kararlılığı neticesinde ailede de zamanla ataerkil kodlarda kırılmalar gözlemlenmeye başlayacaktır. Mahi, dedesi ile Heiran’ı görmek için gittiğinde onun bir inşaatta çalıştığını görür. Baran filminde ayakkabı tamircisinin Lateef’e Afganların hepsi inşaatta çalışır demesi gibi Afgan mülteci olup hayata tutunmak zor bir çalışma alanı olan inşaat, hamal, amelelik vb. çalışmayı gerektirmektedir. Ancak bu iş bile kaçak yollardan olmak zorundadır. İşverenler devlet baskısı nedeniyle kaçak işçi çalıştırmaya pek sıcak bakmamakta ya da çalıştırdıklarında oldukça düşük maaşlarda çalıştırıp bir nevi emek sömürüsü ile bu riski göze almaktadır.

Mahi her ne olursa olsun Heiran’dan ayrılmamaya kararlıdır. İçine düştüğü çaresizliği anladığında canına kıymaya karar verir. Dedesi en sonunda geri dönülmez sona bir çağrı gibi “Kadın ol ve sonuna kadar yanında kal” diyerek sorumluluğun bundan sonra

Mahi'nin kendisinde olduğunu hatırlatır. Filmin başından sonuna kadar dede ve kız torun arasındaki ilişki bu şekilde ataerkil toplumun kodlarına uymayan şekilde ilerlemektedir. Evlilik gerçekleştikten sonra ev sahibi olan akrabaları evini kiraya verir. Bu tek göz bir odadır. Heiran evin peşinatını vermek için okul kimliğini satar ve peşinatı öder. Ancak okul hayatı bitmiştir. Ardından gelişen olaylarda ise “öteki” görülene aşkının karşılığında geçim sıkıntısına düşmüş bir Mahi ve hayata tutunmak için bulduğu her işte çalışmaya razı bir “öteki” olan Heiran karşımıza çıkar.

Heiran çalıştığı yerlerde izin belgesi olmadığından tutunamazken en son çalıştığı tavuk çiftliğinde de hastalığa yakalanır. Vizesinin süresi dolan Tahran dışında çalışmak durumunda olan Heiran, Mahi'nin hamile olduğunu öğrenince mutluluk ile tedirginliği bir arada yaşayıp Afganistan'a bile gitmeyi düşünür. Kiralarını ödemeyecek durumda borç içinde olan çift oldukça zor günler geçirir. Bir gün evden çıkan Heiran dönmeyince Mahi eşini aramaya koyulur. Arkadaşına sorar. Aldığı cevap Afgan mültecinin öteki olarak düştüğü konumu özetler gibidir “Afgan budur işte ayağı sağlam yerde değil. Eğer bulamazsan göçmen ofisine uğra. Belki orada bulursun”.

Mahi'nin en zor günleri bundan sonra başlar. Dedesi ona acı gerçekleri bir kez daha söyler: “Bu çocuk yarın büyüdüğünde babasının kim olduğunu sorduğunda ben kimim? İranlı mıyım? Afgan mıyım? Ne cevap vereceksin ona? Bu sefil Afgan babasıyla ona nüfus cüzdanı da vermeyecekler. Bu ne biliyor musun? Sefaletin dibi; yani babası yok kimliği yok yani hiç yani asla yokmuş. Ne okul ne gelecek hiçbir şey. Annen ve baban buna yanyorlar işte”. Hamile Mahi'nin bu sözlerden sonra sancısı tutar ve doğum yapar. Mülteci kamplarında eşini yalnız başına aramaya başlarken yardımına babası koşar. Baba figürünün ataerkil düzene özgü kodlarında filmin bu bölümünden sonra kırılmalar görülür. Kızını affedip torununu sevmeye başlar. Damadını Mahi ile birlikte arayıp Mahi'ye “Bundan sonra kendini, çocuğunu, bizi düşünmen gerekir. Ben ona nüfus cüzdanı alırım. Okula yeniden başlarsın. Üniversiteyi kazanırsın. Hayata yeniden başlarsın. Bu çocuğa da gözüm gibi bakarım” sözleriyle destek olacağını belirtir.

Mahi'nin evindeki eşyalar baba ocağına götürülmek üzere toplanırken Mahi tek göz odanın camından içeri bakar. Vazgeçemeyeceğini anlayıp Afganistan'a gitmek için kaçar ve otobüse biner. İlerleyen sahnelerde bu kez de toplum ve devlet politikaları aracılığıyla Afgan öteki sorunun büyüklüğü yansıtılmakta ve aslında öteki olmanın dramatik yönü daha güçlü ortaya çıkarılmaktadır. Sınırdaki Mahi'yi durduran polis onu pasaportu olmadığı için indirir. Mahi'nin polise “Pasaportum olsaydı gitmeme izin verir miydiniz?” demesi üzerine sınır polisinin “Kendin için pasaport aldın diyelim. Çocuğu ne yapacaksın. Biri çocuğu senden alsa senin olduğunu nasıl ispatlayacaksın? Adı da nüfus cüzdanı da yok” sözleri kimliksizlik ve ötekileştirmenin filmdeki acı boyutunu gözler önüne

sermektedir. Sınırdaki büyük bir kararlılıkla bekleyen Mahi, Afganların taşındığı otobüslerin camlarına Heiran'ı bulma umuduyla eşinin fotoğrafını gösterip ismini haykırır. Heiran otobüslerden birindedir; ancak görüşmelerine izin verilmediği için duygusal anlar yaşanır ve camdan kızını ilk defa görür. Bu kısa zaman diliminden sonra otobüs hareket eder ve Heiran'ı taşıyan otobüs tozlar içerisinde Afganistan tarafına geçer. Film Mahi'nin sesinden okunan şiir ve Heiran'ın bisikletinin arkasında ellerinde çiçek ve şemsiye ile gidişiyle son bulur:

*Sen gidiyorsun, tozlar içinde kayboluyorsun.*

*Ben sözümden çıkmadım, sen de sözünden çıkma.*

*Bu defa öyle döndün ki sonsuza kadar birlikte olacağız.*

*Şimdi ne zaman bir yağmur yağsa çiçekli başörtümü örtüyorum.*

*Kırmızı yeleğim ve o çiçekler ki sen benim için getirmiştin.*

*Bisikletin önünde sen oturuyorsun, arkasında ben...*

*Bisiklet ilerledikçe o eski günlere geri dönüyorum.*

*Sen yanımdaydın ve ben cennetin bu dünyada da olabileceğine inandım.*

#### 4. SONUÇ

Göç günümüzün de en önemli toplumsal konularından biridir. Savaşlar, doğal afetler, işsizlik vb. nedenlerle yaşadığı yerleri terk etmek zorunda kalan insanlar, başka bir kültürün sahasına girerken mülteci durumuna düşmekte, ötekileştirilip ayrıştırılabilmektedir. Şuan birçok dünya ülkesinde var olan mülteci kampları bunun en büyük kanıtı niteliğindedir. İzole edilmiş kamplar gözden uzak ve daha çok göç edilen ülkenin sınırlarında ya da ülkenin kendi toprakları içerisinde konuşlandırılmaktadır. Göç edilen bölgelerdeki yerleşik halk da kendi kültürünü bozmak istememekte, toplumdan tecrit edilen mültecilerin kamplarda belirlenen alanlar içerisinde yaşamlarını sürdürmesini istemektedir. Böylelikle mültecilere yaşama hakkı sunulurken ülkeler kendi kültürlerini de koruma altına almış olmaktadır.

İran Sineması da önemli bir toplumsal konu olan göç ve mülteci sorununu, özellikle 2000'li yıllardan itibaren sıklıkla ele almaya başlamıştır. Bu noktada Afganistan'dan göç alan İran'da, güç şartları altında çalışmak zorunda kalan Afgan mülteciler, sevginin sınır tanımamazlığı, zorlu yaşam ve anavatana dönüş ekseninde filmlere konu edilmiştir. Çelişkilerin ortasında insana ait en büyük ve en yüce kavram olan sevgi, bu filmlerde tüm devlet sorunlarından, sınırlardan, savaşlardan daha önemli ve üstün olduğu vurgusuyla ön plana çıkarılmıştır.



Filmlerde Afgan mülteciler, etnik ayrımcılığa maruz kalan, resmi bir kimliğe sahip olmamaları sebebiyle kaçak statüsünde olan dolayısıyla devlet teftişlerinden sürekli kaçan, sağlık, güvenlik gibi devletin temel sosyal hizmetlerinden yararlanamayan öteki insanlar olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda, İran dışından gelen ve İran vatandaşlığı taşımayan Afgan mültecilerin, toplumsal gerçeklere uygun, zorlu şartlar altındaki “ötekiler” olarak gösterildikleri ifade edilebilir. Emek sömürsünün tam da ortasında bulunan ötekiler olarak görülen Afgan mülteciler, aynı zamanda filmlerde sıkı bir denetim mekanizması uygulanan ve devlet tarafından baskı altında tutulan madun kesimi temsil etmektedir.

Öteki olmanın ve ötekileştirmenin Afgan mülteci olmak üzerinden yoğun bir şekilde verildiği her iki filme bakıldığında özetle şunlar ifade edilebilir. Her iki filmde ortak noktalar göç etmiş olan ve öteki durumunda bulunan Afgan vatandaşlarıdır. Yönetmenler aşk üzerinden bir anlatım dili tercih etmişlerdir. Ana karakterlerden Baran ve Heiran, Afgan olup âşık olunan, kavuşulamayan taraftadır ve sevdikleri de hiçbir suçları olmasa da onlar yüzünden çeşitli cefalara katlanmak zorundadır. İran yönetiminin Afgan mültecilerin kaçak olarak çalışmasına müsaade etmediği, bu konuda sıkı denetimler uyguladığı görülmektedir. Afgan mülteciler çalıştırıldıkları işlerde kaçak bir şekilde, ağır şartlarda ve düşük ücretlerle çalıştırıldıkları için sürekli saklanmak zorundadırlar. Filmlerin sonunda göç yoluyla gelen Afgan mülteciler, Afganistan’a geri dönmek zorunda bırakılır. Onlara aşk ile bağlı olan taraf ise ayrılık acısıyla yalnız mücadele etmek durumundadır.

Baran filminde ötekileştirme Baran’ın babası Najaf’ın inşattan düşmesi ile başlar. Araçta hastaneye götürülürken Memar onu götüren işçilere “Hastaneye götürün orda adres vermeyin yetkililerle uğraşmak istemiyorum” der; çünkü Afganlar ötekidirler ve çalıştırılmaları yasaktır. Başka bir sahnede Memar işçilere paralarını dağıtmaktadır. Elinde kalan paranın ancak Afgan işçilere yeteceğini söyleyince işçilerden biri “İranlı işçiler Afgan işçilerden daha önemlidir” der. Ayrıca Afgan işçilerin İranlı işçilerden daha az paraya daha çok çalıştıkları da vurgulanır. Devletin baskınlarında Afgan işçiler hep saklanmak zorunda kalır. Bir tek Afganların çalıştırılması yasaktır.

Afganların kimlikleri olmadığından alışveriş bile yapamazlar. Bu nedenle Memar, Baran (Rahmat)’la Lateef’in işlerini değiştirdiğinde Lateef’den kimliğini vermesini ister; aksi takdirde Baran (Rahmat) alışveriş dahi yapamayacaktır. Lateef, Baran’a âşık olmadan önce Rahmat olarak bildiği ve didiği sahnede de ona ismi ile değil Afgan diye hitap eder. İsmi ile hitap etmemesi de Afganların ötekileştirildiğine yine işarettir. Baran yakalanmasın diye Lateef devlet memurları ile kavga eder. Sonrasında ceza yiyen Memar’ın sözlerinden biri de “Tüm Afganları işten çıkaracağım” olur; zira ötekileştirilmiş Afganların çalıştırılması onun için potansiyel bir tehlikedir. Filmin devamında görülür

ki kimliği olmayanlar otelde bile kalamaz. Lateef’in Afgan ayakkabıcı tamircisi ile olan muhabbetinde, yaşlı ayakkabıcının Lateef’e “Bütün Afganlar inşaatta çalışırlar “demesi, Afganların zor şartlar altında çalıştırıldıklarının bir belgesi niteliğindedir. Lateef, Baran’ı aramaya başlayınca Soltan’dan çalıştığı yeri öğrenir. Bu da bir kadının çalışamayacağı kadar zor bir iştir. Baran’ın işi diğer kadınlarla birlikte dereden taş çıkarmaktır.

Filmde kimliği olmadığı için alışveriş bile yapamayan Baran’ın taş ve çimento taşıma gibi bilek gücüne dayalı işlerde çalıştırılması ile ötekileştirme hem kadın kimliği hem Afgan mülteci kimliği üzerinden verilmiştir. Heiran filminde ise bu kez erkek karakter Heiran Afgan olduğu için sömürülen ama yine de öteki konumunda olduğu için mutlu olamayan konumdadır. Öteki olduğu için sevdiği İranlı Mahi ile evlenmesine karşı çıkılır. Mahi’yi istemeye geldiği gün Mahi’nin babası onu kovar. Mahi’yi de okuldan alır. Mahi’nin annesi, başarılı bir öğrenci olmasına rağmen Heiran için “Afgan’dır isterse dünya birincisi olsun” derken Mahi’nin babası da yine ön yargıyla kızını Afganistan’a götüreceğini bu nedenle engel olması gerektiğini söyler. Afgan olmak yine öteki olmak, potansiyel tehlike taşımak ile özdeşleştirilmiştir. Mahi’nin yanında olan dedesi bile baştan beri Mahi’nin onunla birlikte oluşuna karşıdır. Torununu sürekli başına gelecekler konusunda uyarır.

Afgan “öteki” ile birlikte yaşam evlilikten sonra daha ağır olmaya başlar. Herhangi bir sosyal haktan yararlanamayan, kirayı bile ödeyecek durumda olamayan Heiran okul kimliğini ev kirası peşinatı için satar. En ağır işlerde çalışmaya razı olduğu halde çalışma izin belgesi olmadığı için işe de giremez. Girdiği inşaat, tavuk çiftliği gibi farklı sektörlerde ise kaçak işçi olarak çalışıp devletin teftişleri sonucu saklanmak zorunda kalır. Tavuk çiftliğinde hijyenik olmayan koşullarda çalışıp hastalığa yakalanır. Sürekli devlet baskısını ve denetimlerini ensesinde hisseder ve kaçır. Kendi adına banka hesabı açtıramayan, sosyal güvencesi bulunmayan, kimliksiz ve sürekli kaçak çalışan bir “öteki” olarak Heiran, bir gün yakalanıp Afganistan’a; yani savaş ortamına geri gönderilirken bile eşi Mahi ile görüştürülmez, sınır dışı edilir. Heiran’ın peşinden gitmek isteyen eşi Mahi, Heiran Afgan olduğu için yeni doğan çocuğuna kimlik çıkartamazken, pasaportu da olmadığından Afganistan’a geçiş yapamaz. Bu bağlamda Afgan mültecilerin kimlik sorunu, İran vatandaşlarıyla yaptıkları evliliklerde de önemli bir sorun olarak yansıtılmıştır. Öteki olmak her iki filmde de kaçınılmaz ayrılıkla, Afgan mültecilerin Afganistan’a zorunlu dönüşleriyle neticelenmiştir. Sinema, öteki sorunsalı gibi pek çok toplumsal sorunu ele alan, işleyen ve izleyiciye sunan bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada, günümüzde de süregelen mülteciler ve onların maruz kaldığı ötekileştirme sorununa farklı perspektiflerden (sosyal, ekonomik, kültürel vb.) yaklaşarak toplumu aydınlatacak çalışmalar gerçekleştirilebilir.

**KAYNAKÇA**

- ALICI, B. (2015). Aksanlı Sinemada Bahman Ghobadi: Anavatanımın Şarkıları Filmi İncelemesi. F. Aydoğan (Ed.). İçinde İletişim Çalışmaları. (259-279). İstanbul: Derin Yayınları.
- ARVAS, N. (2016). Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimlik Temsili. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Birleşmiş Milletler Uluslararası Göç Örgütü (IOM) (2019). 2018 Dünya Göç Raporu'nda Öne Çıkanlar. *Kamuda Sosyal Politika*. Yıl:12, 38, 34-41.
- BOZBEYOĞLU, E. (2015). Mülteciler ve İnsan Hakları. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi: Moment*, 2 (1), 60-80.
- ÇINARLI, Ö. (2016) İran'ın Afganistan'daki İç Savaşa Yönelik Dış Politikası. *Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 8 (2).75-84
- DENİZ, O. (2015). Ortadoğu ve Asya Kökenli Göçmenlerin Göç Güzergâhında Türkiye Opsiyonu. *Sosyoloji Divanı*. 6, 209-231
- DOĞAN, H. (2016). İdeolojik Bir Kurgu ve Ötekileştirme Referansı Olarak 'İnsan Doğası': Bartın Romanları Örneği. *AÜDTCF: Antropoloji Dergisi*, 31, 141-158
- EFİL, Ş. (2016). Kendini 'Öteki'nde Fark Etmek: Ben-Öteki İlişkisinin Felsefi Uzantıları. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), 51-66
- EKİCİ, S. ve Tuncel, G. (2015). Göç ve İnsan. *Birey ve Toplum*. 5(9). 9-22
- FRANKENBERG, G. (1994). "Zur Alchemie von Recht und Fremdheit. Die Fremden als juristische Konstruktion". Balke, F. v.d. (Der.), *Schwierige Fremdheit. Über Integration und Ausgrenzung in Einwanderungsländern*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- GÜLLÜOĞLU, M. (2019). Göç. Mültecilik ve İnsani Yardım. *Kamuda Sosyal Politika*. Yıl: 12, 38, 12-15.
- HSIEH, H. F. ve S. E. SHANNON (2005). Three Approaches to Qualitative Content Analysis. *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277-1288.
- KAÇAR, F. (2018). Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KIREL, S. (2006) Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergi-*

si, 4, 51-69

KOÇAK, Y. ve TERZİ, E. (2012). Türkiye’de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Önerileri. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 3 (3). ss.163-184.

MADRAN, H. A. D. (2012). Sosyal Kimlik ve Ayrımcılık. K. Çayır ve M. Ayan (Ed.). *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. (73-86) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

NAFİCY, Hamid (1997). *Iranian Cinema*. Geoffrey NowellSmith (Ed.). Oxford History of World Cinema. Londra: OUP.

ONUR, F. H. (2003). Öteki Sorunsalının “Alterite” Kavramı Çerçevesinde Yeniden Okunması Üzerine Bir Deneme. *H. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. 21 (2). 255-277.

OYLUM, R. ve SİVASLIOĞLU, K. (2011). *Ortadoğu Sineması*. 1. Baskı. İstanbul: Başka Yerler Yayınları

Pars Today (2019). “Sanatkârlar Açısından Göç”. (1 Ocak 2019) [https://parstoday.com/tr/radio/programs-i136447-sanatkarlar\\_a%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan\\_g%C3%B6%C3%A7](https://parstoday.com/tr/radio/programs-i136447-sanatkarlar_a%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_g%C3%B6%C3%A7) Erişim Tarihi: 01.03.2019

POUR, M. Shirin (2007) *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

TEKGÜRLER, M. (2015). Öteki Nedir, Nasıl Oluşmuştur? *Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi Öğrenci Forumu Bülteni: Ötekileştirme*. 3, (6-9), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

TÜMTAŞ, M. S. ve ERGUN, C. (2014). Göç ve Yoksulluk Kısacasında Yıkılan Bir Kent: Van. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*. 5(2). 1-23.

ÜNÜR, E. (2013). Görünmeyen Kimlikler: Öteki Kimliği Bağlamında “Kayıp Şehir” Dizisinin Analizi. *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)* 8(2), 251-273.

YAZICI, E. (2019). 2018 Dünya Göç Raporu’nun Düşündürdükleri. *Kamuda Sosyal Politika*. Yıl:12, 38, 42-47.

YILDIRIM, S. G. (2018). Göç ve Afganlar: “İstikrarlı Mülteciler”. *Göç Araştırmaları Dergisi*. 4 (2). 128-159.

YILDIZ, M. Z. ve ALAEDDİNOĞLU, F. (2011). Göç Ve Yoksulluk: Hakkâri Örneği.