



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Reşide BABUÇCU

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET:
ÇARŞAMBA ATEŞİ, ELLY HAKKINDA VE BİR AYRILIK FİLMLEİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME

Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Reşide BABUÇCU

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET:
ÇARŞAMBA ATEŞİ, ELLY HAKKINDA VE BİR AYRILIK FİLMLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN

Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Reşide BABUÇCU'nun çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Çarşamba Ateşi, Elly
Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 16/07/2018

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: arşamba Ateşı, Elly Hakkında, Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(imza)

Reşide BABUÇCU



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Reşide BABUÇCU
Öğrenci Numarası	20145256009
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN
Tez Başlığı	Asghar Farhadi Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmleri Üzerine Bir İnceleme
TurnItIn Ödev Numarası	979961617

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 112 sayfalık kısmına ilişkin olarak 02/07/2018 tarihinde tarafımdan TurnItIn adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 15

alıntılar dahil %18 'tir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(*) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelerle sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

02/07/2018

Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

1.1. İran’da Sinemanın Başlangıcı	3
1.1.1. 1950-1978 Dönemi	6
1.1.2. İran İslam Devrimi Sırasında Sinema	9
1.1.3. İran İslam Devriminden Sonra Sinema.....	10
1.1.4. 1990 Sonrası İran Sineması	11
1.2. İran Sinemasında Yönelimler	14
1.2.1. Sade Öyküleme	14
1.2.2. Doğal Mekânlar.....	15
1.2.3. İslam Kültürü	15
1.2.4. Sansür.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU VE İRAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET

2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusu	20
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı	20
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	22
2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Eşitliği	23
2.1.4. Egemen Toplumsal Cinsiyet Anlayışında “ Erkeklik”	24
2.1.5. Egemen Toplumsal Cinsiyet Anlayışında “ Ötekiler ” : LGBTT	28
2.1.6. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları	30

2.1.7. Toplumsal Cinsiyet Kuramları.....	31
2.1.7.1. Biyolojik Kuram.....	31
2.1.7.2. Psikanalitik Kuram.....	33
2.1.7.3. Sosyal Öğrenme Kuramı.....	35
2.1.7.4. Bilişsel Gelişim Kuramı.....	35
2.1.7.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı.....	36
2.1.7.6. Sosyal Rol Kuramı.....	37
2.1.7.7. Sosyal Kimlik Kuramı.....	39
2.1.7.8. Kategori Farklılaşması Kuramı: Hangi Kimlik Daha Baskın?.....	39
2.1.8. Toplumsal Cinsiyetin Oluşmasında Etkin Olan Kurumlar: Aile, Eğitim Sistemi, Medya, Devlet, Dini İnançlar.....	40
2.2. İran Sinemasında Toplumsal Cinsiyet.....	49
2.2.1. İran Devleti'nin Sosyo -Kültürel Yapısı ve Toplumsal Cinsiyet Politikaları.....	49
2.2.2. Sinemada Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık / Kadın Temsilleri.....	52
2.2.2.1. İran Sinemasında Toplumsal Cinsiyete İlişkin Temsiller.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ SİNEMASI

3.1. Asghar Farhadi' nin Yaşam Öyküsü.....	62
3.1.1. Asghar Farhadi'nin Uzun Metraj Filmleri.....	64
3.1.1.1. Tozda Dans (Dancing in the Dust - Raghs Dar Ghoobar).....	64
3.1.1.2. Güzel Şehir (Beautiful City – Shahre Ziba).....	64
3.1.1.3. Çarşamba Ateşi (Fireworks Wednesday - Chaharshanbe Soori).....	66
3.1.1.4. Elly Hakkında (About Elly- Darbareye Elly).....	67
3.1.1.5. Bir Ayrılık (A Separation- Jodaeiye Nader Az Simin).....	68
3.1.1.6. Geçmiş (The Past – Le Passe- El Pasado).....	70
3.1.1.7. Satıcı (The Salesman – Forushande).....	72

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ

4.1. Asghar Farhadi Sinemasında “Kadın”.....	77
4.2. Asghar Farhadi Sinemasında “Erkek”.....	81

4.3. Araştırmanın Metodolojisi	84
4.4. Sosyal Rol Kuramı Bağlamında Asghar Farhadi Sinemasında Kadınlık ve Erkeklik...	85
4.5. Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmlerinin Toplumsal Cinsiyet Olgusu Bağlamında İncelenmesi	87
4.5.1. Araştırmanın Amacı	87
4.5.2. Araştırmanın Yöntemi.....	87
4.5.3. Araştırmanın Örneklemi.....	88
4.5.4. Araştırmanın Önemi	89
4.5.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	89
4.6. Seçilen Filmler Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin İncelenmesi	89
4.6.1. “Çarşamba Ateşi”	89
4.6.1.1. Konusu	89
4.6.1.2. Olay Örgüsü	90
4.6.1.3. Karakterler.....	90
4.6.1.4. “Çarşamba Ateşi” Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller	91
4.6.1.5. Diyaloglar.....	92
4.6.2. “Elly Hakkında”	95
4.6.2.1. Konusu	95
4.6.2.2. Olay Örgüsü	95
4.6.2.3. Karakterler.....	96
4.6.2.4. “Elly Hakkında ”Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller..	97
4.6.2.5. Diyaloglar.....	98
4.6.3. “Bir Ayrılık”	99
4.6.3.1. Konusu	99
4.6.3.2. Olay Örgüsü	99
4.6.3.3. Karakterler.....	101
4.6.3.4. “Bir Ayrılık” Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller	101
4.6.3.5. Diyaloglar.....	102
SONUÇ	105
KAYNAKÇA.....	108
ÖZGEÇMİŞ	114

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	Aktaran
İKÖ	İslam Konferansı Örgütü
İ.S.	İsa'dan Sonra
M.Ö.	Milattan Önce
TUDEH	İran Kitlelerin Partisi
UNESCO	Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
vb.	Ve başkaları, ve benzerleri, bunun gibi bunun gibi
v.s.	Ve Saire

ÖZET

İran tarihini etkileyen siyasi, kültürel ve sosyal olayların ışığında gelişim gösteren İran sineması, devrim sonrası yaşadığı dönüşümle dünya sinemasında önemli bir yer edinmiştir. Kendine özgü sinemasal anlatımı ve hikâyeleriyle gerçekçi bir tutum içerisinde olan İran sinemasının, son dönem yönetmenlerinden olan Ashgar Farhadi, filmleriyle uluslararası başarılar kazanmıştır. İran sinemasının genel özelliklerini görebileceğimiz filmlerinde, bununla beraber gündelik yaşamdan kesitler de sunan Farhadi sineması, karakter bazında değerlendirildiğinde mesaj kaygısından uzaktır. Ashgar Farhadi filmlerinde İran sinemasının kendi dinamikleri, yönetmenin sinemasal üslubu ve İran tarihinin geçirdiği evreler bir bütün olarak sunulur. Farklı kültürel, sosyo-ekonomik yapıya sahip karakterlerin aynı zeminde bulunduğu Farhadi filmlerinde, kadın ve erkek olmanın getirdiği bir takım sorumluluklar ve bu durumu kuvvetlendiren bir takım öğeler söz konusudur. Bu öğelerin toplum hayatına ne ölçüde etki ettiği, bu etkinin sonuçları yönetmen tarafından izleyiciye bırakılır.

Etki alanının genişliği sebebiyle toplumsal cinsiyet kavramını destekleyen en önemli unsurlardan biri de sinema sanatıdır. Sinema sanatı da bu kavramı çoğu zaman pekiştirir. Karakterlerin sinemada gösteriliş biçimi, toplum içinde konumlandırılışı ve karakterlere atfedilen roller ataerkil ideolojinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Ashgar Farhadi sinemasında da kadınlık ve erkeklik öğeleri, karakterlerin toplum içindeki tutumları, toplumsal cinsiyet unsurları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Özellikle bu araştırmanın konusu olan Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerinin belirginliği dikkat çekmiştir. Çalışmaya konu olan filmlerde toplumun kültürel, sosyal ve sınıf olarak farklı kesimlerinden olan bireylerin aynı bakış açısıyla hareket ettiği görülmüştür. Yönetmenin kamerayı kullanım biçimi, tasarladığı kompozisyonlar, kamera kullanımı, bireyler üzerinde büyük bir baskı oluşturan hâkim ideolojinin toplumsal düzen içerisindeki konumunu eleştirel boyuttadır. Bu çalışmada İran sinemasının geçirdiği evreler temel alınarak Ashgar Farhadi sineması özelinde, ataerkil ideolojinin eleştirildiği savı ele alınmış, seçilen filmler içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve bu savın doğruluğu araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ashgar Farhadi, Toplumsal Cinsiyet, Sosyal Rol, İran Sineması

SUMMARY

SOCIAL GENDER AT ASGHAR FARHADI CINEMA A RESEARCH ABOUT MOVIES OF: FIREWORKS WEDNESDAY, ABOUT ELLY, A SEPERATION

Cinema Iran which was advanced in the light of political, cultural and social events that affects history of Iran take an important place in the world cinema. Asghar Farhadi who is one of the last period directors of Cinema Iran, has realistic approach in his stories and has a distinctive sinematic expression had a great international success with his films. We can see general properties of Iran cinema in his films and also see sections of daily life. When we evaluate his films in character base, it gets out of apprehension of message. In Asghar Farhadi films, own dynamics of Iran cinema, director's sinematic style, periods of Iran history are presented all in all. Men and women who have different cultural properties meet at the same ground, being man or woman means different responsibilities for each other and some factors are matter of in Farhadi films. The director leaves results to audience.

One of the important part of connection is media because it's impact area is wide. Media supports gender. Cinema, which is assessed a part of the media, consolidates this gender term. Roles of character, having a position in the society, representation of characters in the cinema can be assessed appearing of male-dominated system. In Farhadi cinema, items of woman and man, attitudes in the society, and items of gender is examined elaborately. Especially; at subject of this study which is "Fireworks Wednesday, About Elly, A Seperation" films, explicit of gender's roles point out. It was seen that in spite of being different cultural, social classification, they act with same viewpoint at these films. Using of camera, composition, cinematic representation criticize that the situation of main ideology on the social order.

At this study, chosen films was examined by method of content analysis. We examined that the thesis of criticization of male dominated ideology and tried to find trueness of this thesis.

Keywords: Asghar Farhadi, Gender, Social Role, Iranian Cinema

TEŞEKKÜR

Bu teze, okumanın ve çalışmanın hayatımdaki önemini bilerek başladım ve yine bu teze devam ederken yeni bilgiler edinmenin ve bu bilgileri insanlarla paylaşacak olmanın mutluluğunu yaşarken, bu dönemin ne denli zor olabileceğini göz ardı ettim. Fakat bu uzun ve zorlu yolda kendi düşüncelerimi yazmama imkân sağlayan, beni sabırla motive eden, saygı değer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN' a, teşekkürü borç bilirim. Yaşadığım zorlu süreçte, her karamsarlığa düştüğümde bana destek olan, inanan, cesaretlendiren, ilme olan saygısının bana güç verdiğini düşündüğüm sevgili dostum Elif TAŞDEMİR' e ve İranlı arkadaşım Ghazal Shams LANGROOD'a tezime olan katkılarından dolayı teşekkür ederim. Burada sayamayacağım birçok arkadaşşıma da yanımda oldukları ve beni sabırla, bıkmadan dinledikleri için minnettarım.

Tüm yaşamımda olduğu gibi bu süreçte de beni yalnız bırakmayan, her umutsuzluğumda yanı başımda umut olan, maddi ve manevi desteklerini hep hissettiğim, sevgili anne babama ve ağabeyime sonsuz teşekkürler.

Reşide BABUÇCU

Antalya, 2018

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında her alanda tartışma konusu olan toplumsal cinsiyet olgusunun sinemadaki yansımaları ve bu yansıma özelinde Asghar Farhadi sinemasındaki etkilerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. İlk olarak İran sinema tarihini dönemler şeklinde ele alınarak, bu dönemlerde gelişen siyasi, sosyal olayların İran sinemasına nasıl yansıdığını incelenmiştir. Daha sonra toplumsal cinsiyet olgusu kavramını literatürden faydalanarak açıklanmıştır. Toplumsal cinsiyet olgusunun sinema üzerindeki etkilerini açıkladıktan sonra, İran sinemasında cinsiyet ayrımı incelenmiştir. Buradan hareketle Asghar Farhadi'nin kendine özgü sinemasal anlatımıyla İran sinemasının spesifik özelliklerini koruyarak oluşturduğu filmografisini ayrıntılı bir şekilde ele alınmış ve yönetmenin mekan olarak İran'da geçen üç filmi seçilmiştir. Bu üç filmi içerik analizi yöntemiyle, farklı başlıklar altında, sosyal rol kuramı ışığında incelenmiştir.

Çalışmada toplumsal cinsiyet olgusunun birçok unsurla desteklendiği, kadınlık ve erkeklik kavramlarının algılayış biçimlerinin toplumdan topluma değişkenlik gösterdiği, ataerkil ideolojinin sadece dişil olana değil eril olana da farklı sorumluluklar yüklediğini görülürken, toplumsal cinsiyet olgusunun geçmişten günümüze bireyler üzerindeki tahakkümünü devam ettirdiğini ve bunun sinemadaki yansımalarının da dikkat çekici olduğu kanısına varılmıştır. Asghar Farhadi'nin ise ülkesindeki cinsiyete dayalı ayrımcılığa dikkat çekmek için, filmlerinde çoğu kez aynı bakış açısını, gerek teknik anlamda gerekse hikâye anlamında tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Reşide BABUÇCU
Antalya, 2018

GİRİŞ

Cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde erkek ve kadının hem biyolojik anlamda hem de davranış anlamında bir takım farklılıkları olduğu görülür. Bu farklılıklar toplumun her kesiminde kendini hissettirir. Toplum içinde çeşitli olgularla desteklenen toplumsal cinsiyet kavramı dâhilinde, kadın ve erkeğe doğuştan çeşitli roller atfedilir. Bu roller birçok yapıyla desteklendiği için, bireyler belirli cinsiyet kalıplarının dışına çıkamaz. Cinsiyet rolleri, kadın ve erkek için egemen ideolojinin ürettiği kalıp yargılar, cinsiyetçi bakış açısı, birden fazla alanda olduğu gibi sinemada da kendini gösterir. Yer aldığı toplumun çeşitli özelliklerini yansıtan sinema sanatında da, günlük hayata sirayet eden ve keskin çizgilerle ayrılan davranış kalıplarının bulunduğu görülür. Etki alanının genişliği düşünüldüğünde toplumsal cinsiyet kavramının sinemadaki yeri yadsınamaz bir konumdadır. Sinema sanatı hem toplumdan etkilenen hem de toplumu etkileyen bir sanat dalıdır. Bu nedenle sinema da temsil biçimleri çoğunlukla gerçeği yansıtır. Buradan hareketle sinemada kadının yer alış biçimi incelendiğinde, filmlerde genellikle ataerkil zihniyetin olumlandığı, cinsiyete dayalı eşitsizliklerin sıkça gözlemlendiği, belirli cinsiyet rollerine uygun davranışların sergilendiği görülür. Bu cinsiyet rollerine uygun davranmayan bireylerin ise toplum tarafından baskılandığı görülür.

Bu çalışmada toplumsal cinsiyet kavramının temelini oluşturan kalıp yargılar, davranış özellikleri, ataerkil söylemin bireylere biçtiği cinsiyet rolleri, cinsiyetçi bakış açısını pekiştiren kurumlar ve bu kurumların verdiği mesajlar incelenmiştir. Aile, din, medya gibi kurumlar yaşamın her alanındaki denetim mekanizmasının gücünü artırmış ve ataerkil ideoloji tarafından uygulanan tahakkümü meşrulaştırmıştır. Çalışmada kadınların yaşantısındaki sorunlar, toplumda ikincil konumda yer almalarının yanı sıra, ataerkil ideolojinin erkekler üzerindeki baskısı, “erkeklik” kavramının ele alınış biçimi de, ayrıntılarıyla incelenmiştir. Toplumda kadınların erkekler tarafından gördüğü baskı ve dışlanmanın, cinsiyet rollerinin aksi davranışlarda bulunulduğu zaman ortaya çıkan problemlerin, toplumun ötekisi konumunda yer alan LGBT bireylere de uygulandığı da görülmektedir. LGBT bireylerin hangi gerekçelerle ötekileştirildiği ve toplumsal cinsiyet olgusu açısından nasıl değerlendirildikleri de çalışmada incelenmiştir.

Çalışmada toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilen Asghar Farhadi sinemasını daha ayrıntılı irdeleyebilmek için, İran Sineması tarihi ve bu tarihi yapı içerisinde nasıl bir değişim gösterdiği, dönemselsel olarak ele alınmıştır. Sinema sanatının yer aldığı toplumun, kültürel, ekonomik, sosyolojik ve tarihsel özelliklerinden etkilendiğini düşünüldüğünde, İran

gibi kapalı bir toplumun yüz yılı aşkın sinema geçmişinde, kaydedilen gelişmenin nedenleri farklı başlıklarda incelenmiştir. Sinematografi anlamında şiirsel, gerçekçi bir anlatım dili tercih eden İran sineması son dönemlerde İran'ın dünyaya nasıl baktığının da bir göstergesidir.

İran sinemasının spesifik özellikleri dahilinde kullandığı sinema dili, yalın ve çarpıcı hikayeleriyle İran'ın en önemli yönetmenlerinden biri olan Asghar Farhadi' nin filmlerindeki karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri, ataerkil söylemin belirlediği sınırlar dahilindeki konumları, ve bunları nasıl yansıttıkları da araştırmada incelenen konulardan biridir.

Dört bölüm halinde oluşturulan bu çalışmanın ilk bölümünde; İran sinemasının başlangıcından günümüze, geçirdiği evreler tarihsel dönemlere ayrılarak, yönetmenler ve filmlerden de örnekler verilecek, bunlarla birlikte İran devletinin geçirmiş olduğu siyasi ve sosyal olaylar irdelenecek, İran sinemasını diğer sinemalardan ayıran spesifik özellikleri ve bu özelliklerin sonuçları ve yine İran sinemasına nasıl yansıdığı ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal cinsiyet kuramları, toplumsal cinsiyet eşitliği, toplumun bireylere attığı roller, ve bu rollerin pekiştirilmesinde etkili olan kurumlar, toplumsal cinsiyet olgusunda bir diğer önemli konu olan erkeklik kavramı, İran Devleti'nin toplumsal cinsiyet politikaları, İran sinemasında toplumsal cinsiyete ilişkin temsiller ve sinemada kadına bakış açısı ve temsili incelenecektir. Üçüncü bölümde ise, ilk filmini henüz çocukken izlediğini ve sinema tutkusunun o yıllarda başladığını söyleyen Asghar Farhadi sinemasının özellikleri, filmleri ve bu filmlerle ilgili ayrıntılar aktarılacaktır. Son bölümde ise Asghar Farhadi sinemasında kadın ve erkek temsilleri tüm filmlerinden örneklerle ele alınırken, sosyal rol kuramı bağlamında yönetmenin sineması değerlendirilecek ve seçilen filmler, konu, olay örgüsü, karakterler, diyaloglar ve toplumsal cinsiyet temsilleri bağlamında beş kategoride incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

1.1. İnan'da Sinemanın Başlangıcı

Gacar şahı Muzafferüddin Şah, 1900 yılının Mart ayında Avrupa ülkelerine 223 gün sürecek bir ziyarete başlamıştır. Paris'teki uluslararası fuarı ziyaret etmiş, kendi özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile birlikte Kentruksuil şehrinde bulunduğu sırada, sinematograf ve Lantern Magic makineleri ile tanışmış ve bazı filmleri seyretmiştir. Şah bu makinelerin alınması için hemen emir vermiş, böylece, Muzafferüddin Şah sinemayı İnan'a getirmiştir (Pour, 2007: 22). Avrupa'da sinema, ilk gösterimlerinden itibaren kitlelerin ilgisini çekmiş ve yaygın eğlence aracına dönüşmüştü. İnan'da ise Şah tarafından ülkeye getirilen bu kurumu özellikle saray çevresi benimsedi. Bu bakımdan sinema halka, ülkenin önde gelenlerinin ve zenginlerinin yaşama biçiminin bir parçası olarak görüldü (Aktaş, 1998: 22). Dinsel otoriteler ise, beyaz perdeye tamamen kararlı bir tavırla karşı çıktı. Sinemayı İnan'da takdim etme çalışmaları, "insan yüzü ve bedeninin perdede yeniden yaratılması" düşüncesinden nefret eden Müslümanlardan büyük tepki gördü (Dabaşı, 2004: 4). "İnan'ın ilk film kameramanı ise bir Müslüman'dı. Fakat Müslümanlar sinemaya uzak durduğu ve sinemayla uğraşmayı haram saydığı için, sinemanın bir kurum olarak yayılması gayrimüslim İnanlılar kanalıyla gerçekleşti"(Aktaş, 1998: 22). Bu noktadan hareketle İnan sinemasının çok köklü bir tarihe sahip olduğu, Avrupa'dan daha farklı bir şekilde konumlandığı ve dini otoritelerce tasvip edilmeyen bir sanat dalı olduğu söylenebilir.

İnan'a batı teknolojisinin ve uygarlığın gelmesinde batıya eğitim görmeye ve seyahate gidenler ve tüccarlar önemli rol oynamışlardır. Antikacı İbrahim Han Sahhafbaşı (1857-1920) 1897 yılında mücevher alışverişi için dünya turuna çıkmış; Almanya, İngiltere Fransa, Japonya, Amerika' dan sonra Hindistan'a seyahati esnasında sinematograf makinesiyle karşılaşmış ve beraberinde bir projektör getirmiştir. Böylece İnan'da ilk film gösterimi 1904 yılının Eylül ayında yapılmıştır. Sahhafbaşı, daha çok komedi tarzında olan filmleri, dükkânın arka bahçesinde izletmiştir. İlk müşterileri de zengin çevrelerden insanlar olan Sahhafbaşı, aynı yıl içerisinde ilk olarak halka açık bir sinema salonu kurmuştur (Pour, 2007: 23).

Bu sinemada genellikle Fransız sinemacı Charles Pathe'nin şirketine ait filmler gösterilmiştir. Çeraggaz sineması, Ramazan ayında faaliyete başlamış ve sadece bir ay açık kalabilmiştir. Bu sinemanın kısa ömrü konusunda iki söylenti vardır: İlk rivayete göre, Şeyh Fazlullah Nuri Çeraggaz Caddesi üzerinde bir sinema salonu açılmasını dinsizlik olarak nitelendirmiş ve bu salonu kâfir saymıştır. Bunun üzerine Sahhafbaşı, mecburen sinema

salonunu kapatmıştır. İkinci rivayete göre ise, Sahhafbaşı'nın Meşrutiyet taraftarı olduğu için sarayla arası açılmaya başlamıştı ve sinema salonuyla ilgili dedikodular sarayın sinema salonunu kapattırmasına bir bahane olmuştu. Neticede Sahhafbaşı sinema araçlarını Erdeşirhan'a devretmiştir. Tahran'da ikinci sinema salonu ise, Çeraggaz'dan iki yıl sonra 1907'de sarayın Sahhafbaşı'dan sonraki kameramanı olan Rus asıllı Rusi Han (Mehdi İvanef) tarafından açılmıştır (Aktaş, 1998: 24-25). Rusi Han'ın salonu 150-200 sandalyeden oluşmaktaydı. Bir süre sonra Rusi Han, sinema salonunun yapısını ihtiyaçlara ve müşterinin isteklerine göre yenilemiştir. Sinemada bir piyanist ve bir kemancı müzikleriyle sessiz filmlere eşlik etmiştir. Rusi Han 1909 yılının Şubat ayında Aşure merasiminde 80 metrelik bir çekim yapmış, filmin negatifini pozitifeye çevirmek için Rusya'ya gönderirken kendisi Meşrutiyet Devrimi nedeniyle İran'ı terk etmiştir (Pour, 2007: 24-25). İran'daki siyasi ve dini gelişmeler sinemanın gelişimini genellikle olumsuz yönde etkilemiştir.

1912 yılında Tebriz Ermenisi Erdeşir Han, Tahran'da açtığı salonla sinema işletmeciliğinin kurucusu olmuştur. Erdeşir Han İran sinemasında iki olaya önderlik etmiştir. 1916'da ilk açık hava sinemasını açmış ve Hurşid sinemasında kadınlara yönelik olarak özel programlar başlatmıştır (Nafeie, 2012: 25). Başkentteki tam teşekküllü ilk sinema salonunun sahibi olan Ali Vekili ise "*Düne ait eski fikirler bugünkü hayatta işe yaramazlar; beşeriyetin bugünkü faal hayatının yeni tasarımlara ihtiyacı var*" inancıyla sinemaya yönelmişti (Aktaş, 1998: 23). Ali Vekili 1928 yılında sadece kadınlar için bir salon açmış, fakat bu girişim başarılı olmamıştır. Birkaç ay sonra kadın ve erkeklere yönelik ortak bir sinema salonu yapmıştır. Bu salonda sadece kadınlara ait olan bir balkon yer almış, fakat bu balkon çoğu zaman boş kalmıştır (Pour, 2007: 26). Böylece Vekili'nin kadınları sosyal hayata dâhil etme çabası da boşa gitmiştir.

Vekili İran'ın ilk sinema dergisi Sinema ve Göstergeler'in yayını için Maarif Bakanlığı'ndan yayın hakkı istemiştir (Aktaş, 1998: 23). "Bu dergide İran sinemasının genel hali, salonların gösterimleri gibi bilgiler ve film tanıtımı yazılarına yer verilmiştir" (Sever, 2011: 38). "Vekili sinema sanatçılarının eğitimi için merkezler kurulmasına önyak olmuş, filmlerin altyazılarının Farsça'ya çevrilmesi amacıyla, Han Babahan Mutezedi ile birlikte çalışmalar yapmıştır" (Aktaş, 1998: 23). İran sinemasının gelişiminde devletin etkisi olmaksızın Vekili ve Mutezedi'nin gibi kişilerin bireysel çabalarının daha fazla ön planda olduğu söylenebilir.

Tahran'da sinemanın şekillenmeye başlaması ise Han Baba'nın ergenlik dönemine rastlamıştır. Han Baba, bu dönemde sinemaya ilgi duymaya başlamış 1909 yılında Paris'e eğitim almaya gitmiştir. Han Baba'nın İran'a dönüşü ile İran'da sinema salonu sayısı 7'ye

yükselmiştir. Han Baba kadınlar için bir salon açmış ve bu yenilik büyük ilgiyle karşılanmıştır (Pour, 2007: 24-24). 1928’de bu kadınlar sinemasında çıkan bir yangından sonra Mutazedi, kadınların sağ tarafta, erkeklerin sol tarafta oturduğu karışık bir sinema salonu tasarlayarak Peri Sineması’nı açar ve evinde kurduğu laboratuvarında çalışmalar yapar. Fakat okuma yazma oranındaki düşüklük nedeniyle, bu eyleme geçme durumu, seyirci üzerinde beklenen tesiri bırakmaz.

“Han Babahan Mutezedi, Ovans Oganyans yönetmenliğinde, İran Sineması’nın ilk yapımı sayılan Abi Rabi’yi çekmiştir ”(Aktaş, 1998: 24). Abi ve Rabi filmi “Dünkü İran ve Bugünkü İran” olarak da adlandırılmıştır. Bu zamanlar Rıza Şah İran’ı modernleştirmeye çalışıyordu ve bu film, propaganda şeklinde ülkenin ilerleyişini vurguluyordu (Pour, 2007: 31) “Ovans Oganyans ‘ın Danimarka’da bir benzerinden uyarlanan Abi ve Rabi’si, sinemada mizahın gücünü kanıtlamayı amaçlıyor ve İran görsel kültüründe yeni bir başlangıç gerçekleştiriyordu” (Dabaşı, 2004: 10).

1930’larda İran’da yabancı dilde Paramount, Metro, Movietone, Ufa ve Pathe gösterimdeydi. İran sineması sadece kendi sinemacılarının aldığı Batı eğitiminden, göçlerden değil, komşu ülkelerle alışverişten de yararlandı. İlk Farsça uzun metrajlı sesli filmi Lor Kızı, (1933) İranlı şair Abdülhüseyin Sepenta yazdı ve Ardeşir irani tarafından Hindistan’da çekildi (Berber, 2011: 39). Lor kızı Farsça seslendirilmiş ilk film olması nedeniyle, İran sinemasının gişe rekorları kıran ilk filmidir. Bu film, aynı zamanda, İranlı kadın oyuncuların sinemada yer alışları açısından da başlangıç teşkil etmektedir (Aktaş, 1998: 26). Filmin o zamanın İran’ıyla hiç ilgisi olmasa da ekmeğini kendi kazanan bir genç kıızı anlatması halkı çok etkilemiş ve film Tahran’da aynı anda iki sinema salonunda yaklaşık yedi ay süreyle gösterilmeye devam etmiştir (Colin- Dönmez, 2004: 13). Bu durum ileride İran sinemasının geleceği için başlangıç sayılmaktadır.

“Farsça seslendirilen ilk filmin yönetmeni ve başoyuncusu Sepenta, Lor Kızı’nın ardından Firdevsi (1934), Ferhat ile Şirin (1935), Leyla ile Mecnun (1936) gibi filmler çevirdi ”(Aktaş, 1998: 26). “Ferhat ile Şirin’in dörtte üçü müzikaldir ve konuşmalarda şiirsel bir tarz hâkimdir. Ayrıca, müziğini de kendisinin yaptığı ilk filmidir” (Pour, 2007: 41). Bu zaman diliminde sinemanın ilk hedefi, güçlenmekte olan orta sınıfın iyi zaman geçirme isteğini ortadan kaldırmaktı. Filmlerde klasik Fars şiirinden izler görülürken, modern bir topluma dönüşme vaadi ise İran izleyicisi için yerleştiriliyordu. İran sinemasının ilk aşamaları, devlet dayanaklı modernleşme tasarısıyla aynı döneme denk gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesinin ardından Müttefik güçler 1941’de ülkeyi işgal edip Rıza Şah’ı tahttan indirerek yerine 1941’den 1979’a kadar tahtta kalan ve İslam

Devrimi sırasında devrilen oğlu Muhammed Şah Rıza'yı geçirdiler. Müttefik güçlerin ülkeyi işgal ettiği dönemde komünist Tudeh (Kitle) Partisi'nin kurulması, ülkenin siyasal toplumsal tarihindeki en önemli olaylardan birisidir. Kolektif bilincinin tamamen farkında olan bir ulusun toplumsal ve kültürel yaşantısında eşi benzeri olmayan bir özgürlük dönemi, böylece başlamış oldu.1942'de Amerikan askeri kuvvetlerinin İran'a girmesiyle birlikte, İranlı entelektüellerin bilinç sahalalarına ABD hakkında yeni bir siyasal kültürel farkındalık nüfuz etmeye başladı. Bütün sinema salonlarında Amerikan propaganda filmleri gösteriliyordu. Bu sırada, Sovyetler Birliği de aktif biçimde Tudeh Partisi'nin siyasal görüşlerine destek vermekteydi. Bu çalkantılı dönemde İsmail Kuşan, İran dışında yapılan ilk Farsça film olan *The Tempest Of Life* (Hayat Fırtınası, 1948) çekti (Dabaşı, 2004: 13- 14). Film, entelektüel bir tarzı olan orta sınıfa ait, genç bir kıızı konu ediniyordu. Bir melodram olan bu ilk sesli filmle, İran'da sinema endüstrisinin başladığı kabul edilmektedir. İleriki yıllarda fars filmi diye adlandırılarak küçümsenen klişe filmlerin ilki sayılan Şermsar (Utangaç) filminin rekor kırması, yerli sinemada yeni bir dönemin başladığının göstergesi sayılmaktadır. Farsi filmlerin çoğunda kadın, merkezi bir yere sahipti. Kadın kahramanlar, bazen kötü ahlaklı erkekler yüzünden kötü yola düşseler bile, saf ve temiz karakterli olurlardı. Bu filmlere genellikle, yabancı filmlere alaka duymayan eğitimsiz ve cahil kesimlerin ilgi gösterdiği kabul ediliyordu. Bu yıllarda sinema sınırlı bir seyirciye sahipti, değerden yoksundu ve topluma mesaj iletilmiyordu (Aktaş, 1998: 29- 30). Bu durum siyasi gelişmelerden sinemanın ne denli etkilendiğinin bir sonucu sayılabilir.

1.1.1. 1950-1978 Dönemi

1950'lerin ortalarında sinema hala bütünüyle ticari bir girişim olma özelliğini korumaktaydı. Yıl bazında düşünüldüğünde film sayısı artmıştı ve ülke çapında ard arda sinema salonları açılmaktaydı. Yabancı filmler, özellikle de Hollywood filmleri ve Hint müzikalleri, ileride Farsi film olarak adlandırılacak yerli melodram türü kadar olmasa bile, halkın zevkine uygundu. Ancak sinema, henüz ciddi bir sanat formu olmamıştı (Dabaşı, 2004: 17). Kısa öykü, roman ve şiir, kısacası edebiyat, kurulu saltanatını sürdürüyordu. Ancak bu "saltanat" baskıcı Şah rejiminin karşısında modernizmin, ilericiliğin, emperyalizm karşıtlığının simgesi olan bir saltanattı ve en önemli temsilcileri romanda Sadık Hedayet, şiirde Niyma Yusiç ve toplumsal eleştiride Celal Ali Ahmedi' ydi (Kanat, 2007: 31).

19 Ağustos 1953'te Amerika'nın Musaddık yönetimine darbesi, geçen birkaç yıl içinde oldukça başarılı birkaç filmin çekildiği sinema ve tiyatrodaki bir duraklama dönemine girilmesine yol açtı. Tahran'ın seviyeli tiyatroları kapatıldı. Başkentte genellikle İngilizce

film gösteren iki büyük sineması Reks ve Huma'nın iki kardeş olan sahipleri, Musaddık'ı devre dışı bırakan ve daha önce Musaddık'ı görevden almak istediği için halkın büyük tepkisiyle karşılaştığından ülkeden kaçmış olan Muhammed Pehlevi'nin ülkeye dönmesini sağlayan bu darbeye rol oynamışlardı (Aktaş, 1998: 31). 1953 Darbesi derin ve kalıcı bir miras bıraktı. Darbe milliyetçilik, sosyalizm ve liberalizmin yerine İslam "köktendinciliğinin" konmasına yardım etmişti. Nitekim 1979 devriminin asıl köklerinin 1953 yılına uzandığı pekâlâ savunulabilir (Abrahamian, 2008: 161).

Darbeden sonra İran'a giren yabancı film sayısının yeniden arttığı görüldü. Böylece İran sinemasında uzun yıllar devam edecek olan kısır döngü netleşmeye başladı: Sansür, yapımcıları farsî film çekmeye sevk ediyordu. Farsî filmlerin başarısızlığı ise, yapımcıyı film yapmak yerine ithal etme fikrine yönlendiriyordu. Aynı yıllarda çekilen Tahran Geceleri ve Günahsız Mahkûm gibi filmler İran Sinemasındaki teknik gelişmenin göstergeleri sayıldı. Bir efsaneyi konu alan Emir Aslan eleştirmenlerin onayını almasa da, gelecek on yıla kadar İran sinemasının en çok izlenen filmi unvanına sahip olacaktı (Aktaş, 1998: 32). 1950 yıllarında kendini hissettiren sansür ileri dönemlerde de İran sinemasını etkileyen en önemli unsurlardan biri olacaktır.

1950'lerde ekonomik kriz ülkede siyasi ve ekonomik reform yapılmasını gerektiriyordu. 1962'de İran Şahı 6 maddelik "Beyaz Devrim" i gerçekleştirdi, bu maddelerden biri arazi reformuyla ilgiliydi. Arazinin fazlası toprak ağasından alınıp çiftçilere dağıtıldı. 1960 ve 1970'li yıllarda İran'da yapılan reformun etkisi orta sınıfın oluşmasına neden oldu. İran toplumunun sınıf yapısı ve siyaseti değişiyordu. Devlet kurumları, bakanlıklar, kuruluşlar artınca çalışan sayısı da arttı ve şehirlere göç oranı hızla arttı. Zamanla filmlerde karakterlerin sahip oldukları meslekler mühendis, doktor ve eğitimlilerin yanında tüccar, lüks eşya satıcısı, müzisyen vb. haline geldi. Bundan sonra İran filmlerinde ülkenin durumu iyi bir şekilde resmedildi; çünkü ülkeyi modernleştirme ve modern gösterme siyasetlerinden dolayı artık fakirliği ve fakirlerin sorunlarını göstermek yasaklanmıştı (Pour, 2007: 66-67). Bu gelişmelerin aykırı yanı ise, devlet destekli kapsamlı bir modernleşme projesi söz konusu olmasına rağmen, bu programın bilinçli bir ulusal burjuvazinin oluşmasına katkıda bulunmamasıdır.

Ulusal burjuvazinin oluşması iç ve dış kuvvetler tarafından böylece engellenirken, Fars tekerkliğinin en güçsüz çabaları, sinemadaki karşılığını film jaheli (cahil filmi) diye tabir edilen bir türde buldu. Cahil filmi olgusu, 1960'lar boyunca İran sinemasına egemen olacaktı fakat İran sinemasının manevi yanını oluşturmayacaktı. Bu tarihe gelindiğinde, dünya sinemasının en iyi örnekleri İranlı seyircilere ve sanatçılara ulaşmaya başlamıştı. Sanat

filmlerine ilginin artması ve uluslararası film festivallerine yapılan yolculuklar, İran toplumuna çok daha farklı açılardan bakan yeni bir genç sinemacılar kuşağının oluşmasını sağladı. Furuğ Ferruhzad'ın *Khaneh Siyah Ast* (Kara Ev, 1962) adlı filmi, Ferruh Gaffari'nin İran sinemasının dönüm noktalarından biri sayılabilecek *Shab-e Guzi* (Kamburun Gecesi, 1964) adlı filmi, İbrahim Gülistan'ın *Khest va Ayaneh* (Balçık ve Ayna, 1965) ve Feridun Rahmana'nın *Seyavash dar Takht-e Jamshid* (Siyavuş Taht' ı Cemşid'de, 1967) adlı filmleri de dikkate değer sinema olaylarındandı. On yıllık dönemde ise Daryuş Mehrucuyi'nin *Gav* (İnek, 1969) adlı eseri, İran sinemasında yeni çığır açtı (Dabaşi, 2004: 18- 19). İran sinemasına genel itibariyle bakıldığında, bu filmin ülke sineması için kilometre taşı olduğu söylenebilir.

Gav (İnek) farsî değil İrani bir film sayılır. Doğu'nun kültürünü ve insanın duygusal bağlarını anlatması sebebiyle film, hem yerli hem de evrensel değere sahip sayılmaktadır. Şah'ın damadının başında olduğu Kültür ve Sanat Bakanlığı'nca yasak konan film, iki sene geçtikten sonra, filmin giriş sahnesine olayın elli sene önce, yani Pehlevi yönetiminden önceki yıllarda geçtiğini gösteren cümlelerin eklenmesiyle aklanmıştır.(Aktaş, 1998: 38). Bu mevzunun sebebi ise ülkenin modernleştirilme çabasıdır, daha önceki bölümlerde anlatıldığı gibi devlet tarafından yoksulluğu göstermek ve ona göndermede bulunmak yasaklanmıştır. İnek filmi, Golam Hüseyin Sadedi'nin "Aza daran-e Bil" kitabından çevrilmiş, felsefi gerçeküstücü temasıyla bir adamın kendini inek zannetmesinden oluşan hikâyesiyle kıymetli bir filmidir. Hikâye, insan- insan, insan- hayvan, insan-çalışma ilişkisini belirgin olarak ortaya koyar (Pour, 2007: 85).

İnek filmine festivallerde gösterilen ilgi, devrim sonrası döneme ait bazı filmlerin kabulünün ön göstergesi olmuştur. Ama ortada "dünya sineması" denilebilecek bir sinema yoktur. Çekim stilleriyle filmlerdeki konu ve mekân tercihi kullanımının -köylü ve göçebe topluluklar ve şehirli yoksullar- kaynaşımından yeni sinemayla iktidar karşıtı siyaset arasında bir çağrışım doğmuştur. Bilhassa *İnek*, alegorik "protest" türde birçok alanda farkındalık yaratan bir film haline gelmiştir. Fakat bu filmlere sadece seçkin, yerli bir azınlık ve İranlı olmayan eleştirmenler ilgi göstermiştir. Pehlevi yönetiminin de bu protestoya karşı herhangi bir müdahalesi olmamıştır (Tapper, 2007: 6-7).

Amerikan filmleri, yetmişli yıllarda İran'da, Amerika'daki gösterim tarihleriyle aynı dönemde izlenebiliyorlardı.1971'den sonra, son model ve türlü tüketim maddeleri İran'da tanıtılmaya başlanmıştı. Bu dönemlerde Amerikan tarzı bir yaşam benimsemek, Tahran'ın varlıklı, hatta orta sınıf ailelerinin en doğal isteği olmuştu. Bu yıllarda Avrupa ve Amerika'da başlayan seks filmlerine olan ilgi, İran'a da etkisini gösterdi. Devlet, film ithalinde mesele

çıkmasını diye, edebe aykırı filmlere yönelik sansür yönetmeliğini yumuşattı. İran sinemalarında ilk olarak İtalyan seks filmleri gösterildi. Film ithalatçıları genellikle saraya yakın kimselerden oluşuyordu. İthal filmlerle rekabet etmek istemeyen yerli yapımcıların seks ve şiddet filmlerinin gösterimine devam etmesi, yerli film sanayisini çökme noktasına götürmekteydi. 1977’de sadece dokuz film çekilmişti (Aktaş, 1998: 39-40).

1.1.2. İran İslam Devrimi Sırasında Sinema

1978 yılına gelindiğinde, Pehlevi karşıtı gösteriler artık ciddi boyutlara ulaşmış ve başkentten ülkenin en uç şehirlerine kadar yayılmıştı. Ayetullah Humeyni, yavaş yavaş bu hareketin lideri haline geldi. Devrim döneminin en ilginç olaylarından biri de bu yıl gerçekleşti. Ülkenin güneyindeki şehirlerden biri olan Abadan’da, Reks sineması kundaklandı ve film izlemekte olan 300’den fazla kişi yanan sinema salonunda kötü bir şekilde can verdi. Yangın başladığı sırada, seyirciler Mesud Kimyayi’nin “Geyikler” adlı filmini izliyorlardı (Dabaşı, 2001: 24). Devlet halkın isyanını dindirmek için sık sık hatalar yaptı. Muhammed Rıza Şah Pehlevi ülkedeki kriz artmaya başlayınca 1979 yılının Ocak ayında ülkeden ayrıldı. Bu yıl İran rejimi, krallıktan cumhuriyete geçiş yaptı. Yaşanan arbedelerden sonra İran, halk oylamasında, eski yönetimin yerine İslam Cumhuriyeti’ni getirdi. Devrim öncesi Tahran’da 115 sinema salonu faaliyet gösteriyordu, devrim esnasında 31’i hasar gördü ya da kapatıldı. Devrim süresince İran genelinde var olan 524 sinemadan 313’ü kapatıldı. Bunlardan 125 tanesi yandı (Pour, 2007: 101-102). Buradan hareketle devrimin ve sonuçlarının İran sineması üzerindeki etkisinin bir hayli büyük ve kalıcı olduğu söylenebilir.

1979 yılının Ocak ayında Ayetullah Humeyni, Beheşt- i Zehra mezarlığında yaptığı konuşmasında Devrim’in açık seçikliğe karşı olduğunu, sinemanın kendisine karşı olmadığını dile getirmişti. Devrim öncesi sinema Batı emperyalizmine destek vermiş ve gençliği kendi temel esaslarına yabancılaştırmıştı. Yozlaşmanın önüne geçmek için bunun kötülenmesi gerekiyordu. Devrim askerleri birçok yönetmeni, oyuncuyu tutukladı, mallara el koydu ve filmlerin izlenmesine engel oldu. Sinema dünyasından birçok kişi toplumun düzenini bozmakla suçlandı ve ceza aldı. Diğerleri ise başka ülkelere sürgüne gitti. Öncesinde gösterime giren 2,200 kadar yabancı ve yerli film tekrar araştırmaya tabii tutuldu ve yalnızca 200 kadarına tekrar gösterim izni verildi. Film çekimi ise tamamen durdu (Dönmez, 2004: 57).

İran İslam Devrimi’nin sosyal alandaki etkilerinin en başında sinema sanatının gelmesi, toplumsal olaylarla sinemanın ne denli etkileşim halinde olduğunu diğer yandan da İran devletinin sinemanın gücünün farkına varmış olduğunun bir kanıtıdır.

1.1.3. İnan İslam Devriminden Sonra Sinema

Devrim sonrası ilk dönemin söylemi kendini *ancien regime* karşıtı olarak tanımlamış ve İslami olmayan her şeyin yok edilmesini ve düzeltilmesini hedeflemiştir, yalnızca yeni bir İslami iktisadi ve siyasi düzen toplumsal bir yasa oluşturmak için değil, toplumu, maddi ve manevi öğeleri, entelektüel yaşamı, eğitim ve öğretimi sil baştan kurmak “İslamileştirmek” ve Batı’yle ilgili ne varsa yok etmek için oluşturulmuştu (Tapper, 2007: 8). Devrim sonrası oluşan bu yapının birçok farklı alanla birlikte sinemaya da yeni form kazandırmak istediği açıkça görülmektedir.

İslam Devrimi, İnan için olduğu kadar İnan Sineması için de kilit bir nokta olmuştur. 1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi sonrasında İnan’da birçok köklü değişim birden yaşanmış, yeni kültür politikaları oluşturulurken Ayetullah Humeyni’nin sinema ile ilgili kararsız tutumunun dikkat çekici bir yol izlediği görülmüştür. Şah Rıza Pehlevi zamanında İnan şehirleri Maratoncu (Marathon Man) ya da Gece yarısı Kovboyu (Midnight Cowboy) gibi Hollywood filmlerine doymuşlardır. Humeyni ise daha önce belirtildiği gibi, Batı tarzı filmlerden hoşlanmamakta ve onların toplumda ahlaki çöküntüye neden olduklarını düşünmektedir. İlk zamanlar sinemaya film izlemek için gitmeyen Humeyni, televizyonu da ancak mimari ya da doğa belgesellerinin gösterilmesinde kullanılacak bir araç olarak kabul ettiğini belirtmekten kaçınmaz. Ancak bir süre sonra sinemanın gücünü kendisi de kabullenir. Devrim sonrası Humeyni’nin sinema üzerine yaptığı açıklamalar sosyal ve kültürel hayatta sinemanın nasıl algılandığının bir göstergesi olarak okunabilir. Humeyni sinemayı; “*Sinsi düşmanların icadı, gençleri doğru yoldan sapmaya teşvik eder*” biçiminde değerlendirmekteyken daha sonra sinemanın medyanın önemine değinen başka bir konuşmasında: “*Biz sinemaya, radyoya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir icattır ancak insanları eğitmek adına kullanılmalıdır.*” diyerek sinemayı kendi düşüncesini yaymak için bir araç olarak kullanmak istediğinin sinyallerini verir. Humeyni’nin bu sözlerinden sinemanın nimetlerinden devrime yarayacak denli yararlanılmasının ne kadar önemli olduğunu “kavradığı” açıkça anlaşılmaktadır (Kırel, 2007: 363- 364).

İslam Cumhuriyeti’nde çekilmiş filmlere, özellikle de popülist türde olanlarına dönük belli başlı eleştiriler, kalitelerindeki düşüklük, ideolojilerindeki katılık ve yüzeysellik üzerinedir. Filmlerin ideolojik bakımdan derin olmaması, devrim sonrası koşullar, Irak savaşının yarattığı bunalım, film yapımcılarının bürokratlaşmaları, İslami şartlara aşinalığı olmayan film yapımcılarındaki çekingenlik, oto sansür, hükümet sansürü ve İslami kanun ve düzenlemelerin eşitsiz uygulaması veya farklı farklı yorumlanmasıyla ilişkilidir. 1980’lerin ortalarından sonra sinema sanayiinin rasyonelleştirilmesi ve yerli yapımların özendirilmesi

doğrultusunda kararlı adımlar atılmıştır. Mehrcuyi' nin toplumsal eleştiri türündeki *Kiracılar* (1986) adlı filmi, büyük ölçüde bir popülerlik elde ederek İran sinema tarihinin en büyük gişe gelirine ulaşmıştır.

İslami rejim 1983'ten sonra süratle sinema sanayinin rasyonelleştirilmesi ve bu sektöre liderlik ve destek temin etme yoluna gitmiştir. Film yapımcıları ve seyirciler de inanılmaz kısıtlamalar karşısında kararlılıklarını ve yaratıcılıklarını göstermişlerdir. Şah devrinin tecrübeli Yeni Dalga film yapımcılarına da itibarları iade edilmiş, mesleklerine geri dönmelerine müsaade edilmiştir. Yeni Dalga grubu devrim sonrası sanat sinemasının dönüşümünde başat rol oynamışlardır. Beyzayi, Mehrcuyi, Kiyarüstemi, Hatemi, ve Sinayi gibi devrim öncesi film yapımcıları nasıl yeni devrim sonrası gerçekliklere uyum sağlamışlarsa, Mahmelbaf, Hatemikiya ve Beni İtimad gibi yeni kuşak İslami film yapımcıları da evrilip olgunlaşmışlardır (Tapper, 2007: 66-70).

1986-1990 yıllarında toplum düzenin değişmesi, sinema için parlak bir dönemi kapsıyordu.1986'da Naser Tavgai'nin *Kaptan Hürşit* filmi Locarno Film Festivali'nde ödül aldı. Yine aynı sene Abbas Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* adlı filmi Cannes Film Festivali'nde ödül kazanmış, Kiyarüstemi'nin *Ödev* (1988) ve *Yakın Bakış* (1989) isimli filmleri, Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* filmi, hem kendi ülkesinde hem de dünyada ödüller almışlardır (Pour, 2007: 130). Bu dönemde film çeken yönetmenler hala adından söz ettiren, İran sinemasına yön vermiş auteur yönetmenlerdir.

1.1.4. 1990 Sonrası İran Sineması

90'lı yılların başında Behruz Efenimi'nin *Gelin* ve Tehmine Milani'nin *Başka Ne Haber?* adlı çalışmaları çok ilgi gören filmlerdi. Rahşan Beni İtimad'ın yazdığı ve yönettiği Nergis filminde, kendinden genç bir erkek ile imam nikâhı kıyan ve âşık olan Afag, toplum bakımından sağlam bir kadın olarak algılanmamaktadır; filmde toplumun kabul ettiği yazılı olan ve olmayan kültürler sorgulanıp, toplumun bakış açılarının değişmesine uğraşılır. Beni İtimad 1991 yılında İran Uluslararası Film Festivali'nde çeşitli dallarda ödüller almıştır. İtimad :“*Filmlerimde sadece kadınları değil, yanlış ve zor toplumsal şartlardan dolayı halkın ezilmesini ve arzularının mahvolmasını da anlatmaya çalışıyorum*” demiştir.

1990 yılı Ağustos ayında İran'ın kuzeyinde gerçekleşen deprem sonucunda yaklaşık 50.000 kişi hayatını kaybetmiş ve Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1986), *Yaşam Başka Hiç* (1991) ve *Zeytin Ağaçları Altında* (1993) adlı filmleri bu bölgede çekilmiştir. Kiarostami depremden sonra zarar gören bölgeye eski filminin oyuncularını bulmaya gitmiş ve filminde, karşılaştığı olayları, insanların perişanlığını, hayata devam etmek için duydukları

ümit ve yaşama arzularının, ölüm ve yaşamı doğanın ve hayatın iki değişik yüzü olarak kabul etmelerini anlattığı *Yaşam Başka Hiç* filmi çekmiştir. Film, 1992'de Cannes Film Festivali'nde Rossellini ödülüne layık görülmüştür (Pour, 2007: 136-139).

Kiraz'ın Tadı ise Kiyarüstemi'nin belgesel kalıbında çektiği ikinci konulu filmidir. Bu film, insanla doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi inceler ve sanayi şehirlerine atıfta bulunur. Kiarostami'ye göre, tabii varlıklar tabiattan ayrı kalamazlar, aksi halde intihara yönelirler. Kiraz'ın Tadı, aynı zamanda, hayatın dayatma veya zorlama değil de bir seçim olduğunu hatırlatır. Kiarostami 1997'de Unesco Fellini ödülünü almış, aynı yıl Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü bir Japon yönetmeniyle paylaşmıştır (Aktaş, 1998: 169-170). İran filmlerinin uluslararası film festivallerinde boy göstermekteki niyeti -sinema sanayi, tek tek film yapımcıları ve de hükümet açısından saygınlık kazanma kaygısıyla sınırlı değildir. Bu dönemde küresel, ticari ve akademik dağıtım ağlarına açılmaya dönük çalışmalarına hız verilmiştir.

Bunun neticesinde de, festivaller haricinde ticari sinema gösterimlerinin beyaz perdeye taşıdıkları İran yapımı sanat filmlerinin sayısı her geçen gün artmaktadır. 1995 yılının yaz sezonunda Mahmelbaf'ın *Selam Sinema* (1995) adlı filmi, Cannes Uluslararası Film Festivali'yle eşzamanlı olarak Paris'te üç sinemada birden gösterilmiştir. ABD'de de İran filmleri ülke çapında rutin olarak gösterilirken, posta yoluyla video kaseti satışı yapan birkaç şirket İran filmlerinin de dağıtımını yapmıştır. Bu durumun İran Sanat sinemasının uluslararasılaşmasının ve ticarileşmesinin, beğeni tarzlarından ve hükümet denetiminden muaf, yeni gelişmekte olan bağımsız ve *auteurist* bir sinemanın doğuşuna zemin hazırlamış olması kayda değer bir gelişmedir (Nefisi'den akt. Tapper, 2007: 74-75).

İran Sineması doksanlı yılların sonlarına doğru büyük bir değişim göstermiştir. Bu dönemin en göze çarpan özelliği ise, devletten bağımsız olarak çalışan bazı yönetmenler tarafından insan ve toplum problemleri ve çağdaş insanın sıkıntılarına değinen filmlerin yapılmasıydı. Bu dönemde sera tarzı sinemacılıktan farklı olarak realist dünya görüşüne önem verildi, bakış açısı sosyal tabuları kırmaya yönelikti. Bu tarz filmlere örnek olarak; Behruz Efhemi 'nin *Zehir Zemberek*, Rahşan Beni İtimad' ın *Mayıs Kadını*, Tehmine Milani'nin *İki Kadın*, Daryuş Merhcu'i' nin *Senturzen* filmleri gösterilebilir.

Samira Mahmelbaf'ın *Elma* adlı filmi de sinema alanındaki başarısıyla genç kuşağın çabalarını gösteren bir örnektir. Yine Samira Mahmelbaf'ın *Kara Tahta* (1999), Bahman Gobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (1999) ve *Kaplumbağalar da Uçar* (2004) filmleri dönemin başarılı sayılabilecek filmleri arasındadır. Mecid Mecidi'nin *Gökyüzü Çocukları* (1999) adlı filmi Oscar Ödülüne aday olan ikinci İran filmidir. Mecidi'nin *Allah'ın Rengi* filmi de Oscar

ödülüne layık görülmüştür. Film, gelişmiş teknik yapısıyla ve İran'ın kuzey bölgesinin doğal güzelliğinin sahneye aktarılması ve yönetmenin şairane dünyasını anlatır (Pour, 2007: 142-147-149). İran filmlerinin dünyaca ünlü festivallerde birçok kez ödüle layık görülmesinin sebebi ise, filmlerde kullanılan yalın ve evrensel dil, şairane yapı içine yerleştirilen samimi hikâyeler ve maneviyata yapılan vurgu olduğu söylenebilir.

İran Sinemasına büyük katkı sağlayan Daryuş Mehruci, Mohsen Mahmalbaf, Abbas Kiyarüstemi, Mecid Mecidi, Behram Beyzayi, Mesud Kimyayi, Rahşan Beni İtimad, Cafer Panahi gibi yönetmenlerin yanı sıra Asghar Farhadi'yi de son dönem İran Sinemasının ses getiren yönetmenleri arasında saymak mümkündür. Asghar Farhadi 2009 yılında çekmiş olduğu *Elly Hakkında* (Darbareye Elly) filmiyle Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülüne layık görülmüştür. 2011'de çektiği *Bir Ayrılık* filmiyle 61. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde En İyi film dalında Altın Ayı ödülünü aldı ve bu ödüle layık görülen ilk İran filmi oldu. Sonrasında Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü ile Oscar olarak büyük bir dalgalanma yarattı. *Geçmiş* filmiyle de Cannes Film Festivali'nde yarıştı (Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Merkezi, 2014: 444). Farhadi son olarak da *The Salesman* filmiyle 2017 Oscar Ödül Töreninde En İyi Yabancı film ödülünü almıştır.

Sonuç olarak Yeni İran Sineması 1930'lara varan tarihiyle günümüzde Ortadoğu'nun en parlak sinemalarından biri sayılmaktadır. İran filmleri birçok önemli festivallerde ödüller kazanmaktadır. İran sinemasının bu başarısında etkili olan birkaç durum söz konusudur. İran filmlerinin en başarılı olanları, yerli kültürün, özellikle de bu kültürün önemli yapıtaşlarından biri olan şiirin, derin öğelerinden ustalıkla bir şekilde yararlanmışlardır. Devrim'in ardından altı çizilmeye başlanan ahlaki değerler, sinema aracılığıyla ifade edilebilmiştir. Yeni İran Sinemasının insan ilişkilerini dünya ölçüsünde bir dille aktarabildiği görülmektedir. Yine devletin sinemayı gözetim politikası, genç sinemacıların kendilerini kanıtlamasını mümkün kılmıştır. Propaganda amacı gütmeyişi, İran Sinemasının gelişmesini sağladığı gibi, bu sinemaya olan ilgiyi de arttırmıştır. Dünya sinemalarının genel hali, İran sinemasının gündeme gelmesine yol açmış, Hollywood'un hâkimiyetindeki izleyici, Bergman, Berson, Fellini, Ozu, Visconti gibi yönetmenlerin yapıtlarına benzer filmler görmekten ümidini yitirmişken, aniden farklı gelen İran sinemasıyla karşılaşmıştır. İran filmleri insanlığın doğuştan gelen hakikat arayışına dikkat çekmiş ve sanayi toplumlarındaki makineleşmiş ilişkilerdeki eksik boyutlara dikkat çekmiştir. İran sinemasında işlenen konular çok sade, yakın ve gündelik hayattan seçilme hikâyelerdir. Devrim sonrası İran sineması, ilişki arayışı içindeki bir sinema olarak da tanımlanmaktadır. İnsanın insanla, doğayla, çevresiyle ilişkilerinin arayışı içindeki bu filmler, güzellik, doğruluk, vefa, özveri, merhamet, dostluk

bağlılık, gibi yitirilen değerleri sade bir dille işleyerek ilişki kurmayı başarmıştır (Aktaş, 1998: 277-279).

1.2. İran Sinemasında Yönelimler

İran sinemasının belirli siyasal ve sosyal olaylar ışığında evrilip gelişmesinin yanı sıra günümüz dünya sinemasında kendine has bir yere konumlandırılışının çeşitli unsurları vardır. Bu kısımda bu unsurlar incelenecektir.

1.2.1. Sade Öyküleme

Sade öykülemeye sahip olma özellikleriyle ön plana çıkan İran filmlerinin içinde yer alan farklı özelliğe sahip olduğu varsayılan filmleri incelerken “minimalist sinema” kavramlaştırılırken kullanılan özelliklere başvurmak olasıdır. Minimalist sinemanın temel özellikleri ortaya konulurken; bu türden filmlerin amatör oyuncu kullanımını desteklediği, sade oyunculuk ve doğaçlamanın tercih edildiği, dekor ve objelerin sade ve işlevsel olduğu, doğal ışığın olanaklar el verdiğince yeğlendiği, sabit kamera açılarının tercih edildiği, planların uzun tutulduğu, yapay görsel efektlere başvurulmadığı, dublaj yerine sesli çekimin kullanıldığı, dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmadığı gibi temel özellikler sayılmaktadır (Özdoğru, 2004: 68). Minimalist sinemanın bir başka özelliği de var olduğu kültürün fotoğrafını göstermesi olduğu kadar kullanılan sinema dilinin özelliği ve öykü anlatımındaki klasik/gelenekselleşmiş anlatı kalıplarını değil, kendi sadeleştirilmiş kalıplarını dayatmasında aranabilir.

Minimalist anlatı örneklerinin çoğunun egemen anlatıya bir alternatif olarak ortaya çıkan sinemasal eğilimlerin izinde üretildiği, minimalist sinemanın içinde üretildiği kısıtlayıcı koşullardan etkilenildiği için seçildiği doğru olmakla birlikte bu sinemayı üretmek için tek başına bu koşullar yeterli değildir. Ancak, önemli bir gösterge olarak minimalist filmlerin en tipik özelliklerinden birinin düşük bütçeli yapımlar olmaları kabul edilebilir bir noktadır (Kırel, 2007: 378-380). Düşük bütçeli yapımların teknik sadeliği doğurmasının yanı sıra filmin hikâyesine de tesir ettiği söylenebilir. Bu noktada Khazeni'den aktaran Pekerman (2012: 195) İranlı yönetmen Cafer Panahi'nin tüm filmlerinde birtakım yasaklar, kısıtlamalar, sınırlar ve engeller etrafında gelişen olayları anlattığını, Panahi'nin filmlerinde estetiği yaratıcı- yönetmenin az kurgulanmış ve az müdahale edilmiş hikâyelere olan inancı ve tutkusu belirlediğini söylemiştir.

1.2.2. Doğal Mekânlar

İran filmlerinin büyük çoğunluğu film yapımcılarının müdahalesinin veya değişikliklerin en alt seviyede kaldığı mekânlarda çekilmektedir. Bunun esas sebebi, film yapımcılarını, çekim elemanlarını ve ekipmanlarını en az seviyede tutmaya mecbur bırakan sınırlı film bütçeleri ve filmlerin gerçek mekânların ve karakterlerin toplumsal çevrelerinin gerçekçi bir biçimde kullanımının tarifinde önemli bir rol oynadığı, sıklıkla “İran yeni gerçekçiliği” adıyla anılan yarı belgesel veya yarı amatör, hatta deneysel bir tarzda çekilmesidir. Gerçek mekânların gerçekçi bir üslupla kullanımı, seyircinin İran filmlerinin bir belgesel yönünün olduğu varsayımını doğrulayıp haklı çıkarmaktadır. Filmlerde parçalı ve kurgusal uzamsal bir düzen içerisinde de olsa gerçek İran mekânları yer almaktadır. Mekânların açık veya kapalı yerler, kent veya kırdan tercih edilmesinin sebebi, sıklıkla öykü, izlek veya oyuncuların psikolojileri üzerinden açıklanmaktadır.

İran filmlerinde açık ve dış alanların mekân olarak yararlanılmasına önem verilmesinin bir sebebi de İran’daki gizlilik kavramıdır. Birçok film yapımcısı, kendilerine has duyguları dış mekân ve kamusal alan çekimlerine –tesettürün sinematik bir versiyonu – başvurmak suretiyle açığa vurmaktadırlar. Karakterlerin ne olursa olsun, şahsi ve hususi alanlarını sergilemekten kaçınmaktadırlar. Bu durumu, kimi İran filmlerinde karakter tasvirlerine hâkim olan tek boyutluluğun veya ayrıntı eksikliğinin sebebi saymak mümkündür. Karakterlerin iyiler ve kötüler olarak ayrışmaları ve filmlerin genelinde iyinin kötünün karşısında galip gelmesi, politik ve kültürel koşulların bir sonucu olarak yorumlanmaktadır (akt. Tapper, 2007: 254-267).

“İran’da filmler sıklıkla doğal ortamlarda ve doğa parçalarında meydana gelen olayları konu etme eğilimindedirler. Kentlerde geçen örneklerde ise, kentin varoşları ve karakterlerin kendi dünyalarına sıkışıp kalıyor olmaları duygusunun ağırlığı dikkat çekmektedir” (Kırel, 2007: 380). İran filmlerinde kadın karakterlerin erkek karakterlere oranla sıklıkla kapalı mekânlarda yer aldığı görülmektedir.

1.2.3. İslam Kültürü

Yeni İran Sineması’nın düşüncedeki ve hayattaki tesirleri aranmaya başlandığında, onun, özellikle de din faktörünün tayin ettiği ölçüde, insanın his ve ruh dünyasının kötü kullanımına müsaade etmeyecek ve izleyicisini aşkın konuma yükseltecek anlatılara dayandığı görülmektedir. İranlı sinemacıların dünyaya bakışları ise birbirinden pek farklı değildir. Katmanın görünen kısmında basit bir hikâyeye anlatılırken üst katman da varoluşçu bir anlayışın düşünceye dayalı tasarımı net bir şekilde görülebilir. Hikâyeler insana özgü ‘küçük

detayları' anlatırken, bunlar İslami düşünüşün/doğu düşüncesinin perspektifinden sunulur (Sözen, 2012: 220-221). Bu sebeple filmlerde sıklıkla doğu geleneğinin izleri görülür.

İran sinemasına İslami düşünce çerçevesinde bakılacak olunursa sinemanın batı kaynaklı bir sanat olması da bazı sorunlar doğurmuştur. İran geleneksel oyunlarıyla sinemayı karşılaştıran Hüsrev Yahyai, sinemanın İrani İslami kültürün içeriklerini iletmek için uygun bir araç olmadığı tespitinde bulunmaktadır. Yahyai, "*Sinema Batı'dan intikal ettirildiği için, İslami değerler sinema üsluplarına hâkim olamamaktadır. Senaryo İslami olsa da anlatım batılıdır.*" demiştir (Aktaş, 1998: 112). Yahyai'nin bu ifadelerinden yola çıkılacak olunursa, İran'da sinemanın bazı taraflarca sorunlu bulunmaktadır.

Müslüman ilahiyatçılar ise, görsel temsilin her biçimine karşı en az dört tane kayda değer felsefik ve doktriner itirazda bulunmuşlardır. Söz konusu itirazların ilki her türlü yaratıcı görsel temsilin, hayal dünyası yetisinin kişinin mantığına galip gelmesine yol açacağı varsayımdır. İkinci itiraz, gerçek şeylerin görsel temsilleri üzerine uzun süre kafa yormanın, onların temsil ettiği gerçekliği incelememize engel olacağı düşüncesine dayanır. Üçüncü itiraz, İslam dininde puta tapmanın yasak olduğu fikridir. Dördüncüsü ise sadece Allah'a özgü olan yaratıcılık özelliğinin ne şekilde olursa olsun taklit edilmesinin günah sayıldığı düşüncesine dayanır (Dabaşı, 2004: 4). Bu itirazların yanı sıra Muhammed Rıza Aslani de gayba inanan bir insanın sinemayla daha ciddi olarak ilgileneceği görüşündedir. Aslani: "*Sinemanın yapısı, teknolojisi nereden gelirse gelsin bu teknolojinin niteliğinin göstergesidir. Işık hazırdır, dünya ise kayıp. Gayb hazırdır ve kayıptır. Ve hazır olan gayb sayesinde, kayıp olan dünya açığa çıkarılıyor. Sinemadan başka hangi araç dünyanın derinliğini böyle açığa çıkarabilir?*" demiştir (Aktaş, 1998: 124). Sinemanın gelişiminde olumlu ve olumsuz düşünceler ortaya çıkmış, bu düşünceler yönetmenleri, film yapımcılarını ve ortaya çıkacak olan senaryoları büyük ölçüde etkilemiştir.

Devrim sonrası İran sinemasını, genelleştirilmiş bir ahlak anlayışını öngören ve kötü kişilerin dahi payını aldığı ahlaki öğütler veren filmleriyle bir "ahlakçı sinema" olarak nitelemek mümkündür. Kırsal kesim insanını karakterize eden geleneksel değerler ve töreler, kentlerdeki tüketim ideolojisiyle karşılaştırma içinde olumlanmaktadır. Buna karşılık popülist, ahlakçı sinema, daha derinlerdeki İranlı ve İslami tasavvuf değerleri üzerinde yoğunlaşmaktan ziyade basit umutlarla, sıradan duygularla ve gönülden kopan hayır işleriyle ifade edilebilecek yüzeysel bir ahlak anlayışını beslemiştir. Sanat sineması filmleri de ahlakçıdır (Nefisi'den akt. Tapper, 2007: 60). Ahlakçı ya da dini sinema şeklinde tanımlanan İran sinemasını içerik ve şekil bakımından İslami unsurlar taşımakta ve İran sinemasının sınırları İslamiyet

çerçevesinde oluşmaktadır. Bu sebeple oluşan bu sınırlar beraberinde sansür ve oto sansürü doğurmaktadır.

1.2.4. Sansür

Sinema filmlerinin üretildikleri ortamın toplumsal, politik ve kültürel şartlardan etkilendiği aşikârdır. İran Sineması'na ait kimi örnekler de kısıtlayıcı koşulların dayatması yüzünden kendine yeni sinemasal çözümler arayıp bulan ve bu bileşim noktasında oluşan anlatılar olarak görülebilirler. Filmlerin ortak özelliklerini oluşturan öğelerin birçoğunun mantıklı sebepleri bulunur. Bu faktörlerin rastlantısal bir şekilde oluştuğunu söylemek mümkün değildir. Bir ülke sinemasını incelerken ki en önemli problem, üretilen modellerin her türlü toplumsal, tarihsel, ekonomik, sosyal ve değişken göz önüne alınarak değerlendirilmesi zorunluluğudur. Bu anlamda İran'da film üretiminin en önemli zorluğunu, devlet baskısı ve sansür uygulamaları oluşturmaktadır (Kırel, 2007: 375). Bu noktada Naficy'den aktaran Yaren İran'da gösterim izni alabilmek için her filmin dört aşamalı bir onay sürecinden geçmesi gerektiğini bu süreçlerin tüm aşamaları içerdiğini ve filmin son halinin Kültür Bakanlığı'ndan geçtiğini ve bu bakanlığın teknik ekibe dahi müdahale ettiğini belirtmiştir.

İslam Cumhuriyeti'nin anti-empyralist bir sinema kurma girişimi sırasında yürürlüğe koyduğu kısıtlayıcı sansür kurallarından oluşan düzenleme, film yapımını sıkı denetim altında tutmuştur. Bu kuralların çoğu kadın karakterlerin sunumuna ilişkindir.

Katı tesettür kuralları (hicap) kadınların saçlarını toplum içinde örtmelerini ve bol giysilerle vücutlarının kıvrımlarını saklamalarını gerektirir. Ayrıca kadınların sadece çok yakın aile bireyleriyle samimi olmaları doğru sayılır. Bu yüzden evli çiftleri oynayan oyuncular gerçekten evli olmadıkça perdede birbirlerinin ellerine bile değemezler. Kadın karakterlerin saçlarının, kendi evlerinde uyurken bile örtülü olması gerekir. Bugün de farklı şekilde devam eden bu sınırlamalar kadının gerçekçi olmayan temsiline yol açtığından dolayı birçok yönetmen, çiftler ve ilişkileri hakkında filmler yapma düşüncesine sıcak bakmamıştır (Yaren, 2002: 106). Genellikle, senaryo izni almış ve bitirilmiş filmlerde ise kadın karakterlerin hicaba uygun davranmadıkları gerekçesiyle pek çok filme gösterim izni verilmemiş, problemler sahnelerin yeniden çekimiyle izinler alınabilmiştir. Örneğin, Behram Beyzai'nin iki filmine kadın oyuncuların hicaba riayet etmeyişleri yüzünden izin verilmemiş, gerekli düzeltmeler yapıldıktan sonra filmler gösterilebilmiştir (Kanat, 2007: 36). Örneğin, İran sinemasının ünlü yönetmeni Mohsen Mahmelbaf, Gabbeh (1996) filminde, doğum yapan bir kadını göstererek yasağı ihlal etmektense etek giyip rolü kendi oynamıştır.

İran sinemasında sansür konusunda, bazı araştırmacılar sansürün İran sinemasının yaratıcı ve gerçekçi üslubuna katkı sağladığını savunurken bu konuda tam tersi görüşler de mevcuttur. Şöyle ki Farhad Khosrokhavar ve Oliver Boy (2000: 176), aslında her çekimin bir yasakla karşılaştığını (örtünmeyen kadın, açık seçik sahneler, hakaret) İran sinemasında sansürün sadece gerçek dışı biçimlere, kötü, düşsel bir üsluba izin verdiğini, yönetmenlerin özellikle çocukları öne çıkararak veya sahneye sadece erkekleri çıkararak maharetlerini gösterdiklerini, önemli olanın öykü olmadığını, öykünün etrafında anlatılan şeyler olduğunu savunmuştur. Bu noktada İran sinemasında neden çocukların sıklıkla tercih edildiği de ortadadır.

Dönmez (2004: 59-60) İran'da sansürün esas ilgi odağının kadının beyaz perdede nasıl sunulduğu ile ilgili olduğunu söylemiştir. Kadınların ortalıkta dans etmeleri ve şarkı söylemeleri söz konusu olmayan bir durumdur. En iyisi, onların ağırbaşlı ve suskun kalmalarıdır. Eğer ille de görünmeleri gerekirse kocasına karşı itaatkâr bir kadın, alçak gönüllü ve namuslu yaratıklar olarak gösterileceklerdir.

İran'da yine kadın tablosu en cömert haliyle, kadınlara dönük gerici ve önyargılı tutumları tasdiklemekten öteye geçmemiştir. Buna göre kadınların tek bir kurtuluş yolu vardır: başlıca vazifesi insan neslinin üremesi olan, dört duvar arasında oturup kocası için ev işlerini çekip çevirmekle yükümlü ikinci sınıf vatandaşlar olmak; şayet dışarı çıkmaya cesaret edecek olurlarsa, toplumu sefalete, kendilerini de iffetsiz bir hayata mahkûm etmiş olurlar. Bu kadın anlayışı ticari olan İran yapıtları üstünde salt bir egemenlik sağlamış olmasının ötesinde, devam eden bir hastalık gibi önce entelektüel ve yenilikçi film yapımcılarına, oradan da devrim sonrası sinema kültürüne kadar gelmiştir. Bundan ötürü de İran kadınının karakteri ve yaşam biçimi bir kez olsun gerçek hayatta olduğu gibi beyaz perdeye aksettirilebilmiş değildir (Lahici' den akt. Tapper, 2007: 272). Giysi seçimi bireyin fiziğine güzellik katabilir ya da aşırılıkları silebilir, İslami kıyafetin sürekli yeniden yaratılması kadınların kimliklerini kendi kendileri, aileleri, içinde yaşadıkları toplumda giderek daha etkin bir biçimde tartışmalarına vesile olan tek konu değildir. Otuz yaşlarında çalışan bir kadın başörtüsünü evde bulunan kişilere göre takacak ya da takmayacak, işine giderken mantosunu giyip peçesini takacak, çocukları ya da arkadaşlarıyla birlikte parkta başörtüsüyle dolaşacak, camiye çarşafı gidecektir; ama İran filmlerini izleyen batılı bir seyircinin düşünebileceğinin tersine bunlar tabii ki yatağa başı açık girilmesine engel değildir (Adelkhah, 2001: 216).

İran sinemasında sansür, kadının temsil edilmesinin sorunlu olmasının sonucu olarak çocuk oyuncularının kullanımını arttırmıştır. Sansür beraberinde oto sansürü de getirmiş, yönetmenler sembolik anlatımları tercih etmiştir. Batının İran sineması temelinde İran

toplumuna bakışı farklılaşmış, toplumdaki yaşam ile beyaz perdede gösterilenler arasındaki fark bunda bir hayli etkili olmuştur. Yine filmlerin belirli kurallar çerçevesinde oluşturulması ve daha sonrasında da bir takım yasaklamalara tabi olması birçok yönetmenin yurt dışını tercih etmesine neden olmuştur. Bu olgulara geniş bir perspektiften bakıldığında ise sansürün en fazla kadınlara yönelik olduğu sonucu ortaya çıkar. Kadının toplum içerisindeki konumu ve rolleri sürekli yeniden üretilmiş nitekim yüzyıllardır süregelen toplumsal cinsiyet olgusunun bir kez daha sorgulanmasına neden olmuştur.

Çalışmanın bir sonraki kısmında toplumsal cinsiyet kavramı ışığında kadına ve erkeğe biçilen roller, İran sinemasının toplumsal cinsiyet kavramının neresinde durduğu spesifik bir şekilde incelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET OLGUSU VE İRAN SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET

2.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusu

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

“Toplumsal cinsiyet insanların eril ve dişil olarak, üremeye dayalı bölünmesi kapsamında veya bu bölünmeyle bağlantılı olarak örgütlenmiş pratik anlamına gelmektedir.”(İl, 2016: 208). Bir başka görüşe göre ise: “Cinsiyet öncelikle doğurganlık potansiyeline bağlı olarak biyolojik bir sınıflandırmadır. Toplumsal cinsiyet ise biyolojik cinsiyetin toplumsal bir ayrıntısıdır”(Parsa ve Akçora: 2017: 18).

Dökmen’e (2009: 20) göre toplumsal cinsiyet kavramı erkek ya da kadın olmaya kültürün ve toplumun yüklediği manaları ve beklentileri anlatır; ekinse bir yapıyı karşılar ve çoğunlukla bireyin biyolojik yapısıyla bağı bulunan psikolojik özelliklerini de kapsar. Bir başka deyişle “Toplumsal Cinsiyet” cinsiyete dayalı olarak toplumun erkeğe ve kadına yüklediği rolleri, görevleri ve sorumlulukları, ek olarak toplumun iki farklı cinsiyeti nasıl gördüğünü, algıladığını ve onlardan isteklerini içermektedir. Biyolojik açıdan “kız” veya “erkek” bebekler olarak doğan insanlar sosyal öğrenmeleri ve bireysel deneyimleri ile toplumsal anlamda kadınlaşırlar ya da erkekleşirler.

“Cinsiyet doğal, biyolojik, kalıtsal türe özgü, her yerde aynı ve -cerrahi müdahaleler hariç- değiştirilemez iken toplumsal cinsiyet sosyokültürelidir. Sürekli yeniden inşa edilmektedir.” Biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet haline gelmesi, biyo-psiko-sosyal süreçlerin bir neticesidir. Kuşkusuz bu süreç toplumun yapısal özelliklerine göre biçimlenmektedir. Yalnızca geri besleme yoluyla mevcut yapıyı etkilemeye, tekrar tekrar yeniden üretilmeye devam eder. Bu sebeple değişken bir yapı ve karaktere sahiptir. Zamana, dini-sosyal kültüre, etnik yapıya, hatta ailelere göre değişir. Erkek ve kadına belli bir duyuş, düşünüş ve davranış kalıbı sunar, davranış modelleri verir, sorumluluk yükler. Bu noktada toplumsal cinsiyetin, süreç içinde kültürel ve toplumsal olanın biyolojik olanla harmanlanması sonucunda ortaya çıktığı, neticede bireysel ve sosyal ilişkileri etkilediği söylenebilir. Çünkü toplumsal cinsiyet daha doğum öncesinde kızlar için pembe, erkekler içinse mavi rengin tercih edilmesiyle başlamakta, sonrasında daha ileri boyutlara doğru uzanmaktadır. Erkeklerin ve kadınların yapabileceği işler konusunda nesnel gerçekliği şüpheli olmakla birlikte sosyal gerçekliği adeta zorunlu kabul edilen ayrımlar üretilmektedir. Sonuçta kadın ve erkek arasında toplumsal hayata katılım açısından farklılıklar oluşmakta, iki farklı

cinsiyetin toplumsal sahada temsilleri farklılaşmakta ve böylece toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri oluşmaya başlamaktadır (Yapıcı, 2016: 23-24). Bir başka görüşe göre:

Toplumsal cinsiyet kültürel ideal aracılığıyla şekillenir fakat biyolojik gerçeklikle de çatışma halindedir. Eğer kadınlar, bir yanda kendi güçleri ve kriterleri ve diğer tarafta erkek egemen toplum içindeki ikincil konumları nedeniyle bir çelişki yaşıyorlarsa erkekler de erkek egemen toplum içinde baskın toplumsal konumu ellerinde tutmak adına gereksinim duyulan ruhsal güç, beceriklilik, bağımsızlık ve sertlik gibi erkeğe has niteliklerle kırılganlık, gerçek toplumsal cinsiyet kimliklerine ait öteki olana bağımlılık gibi nitelikler arasında bir paradoks yaşamaktadır. Reelde ne erkekler bağımsız, kendine güvenen ve kendi kendine yeten ne de kadınlar bağımlı, bağımsız, güçsüz ve edilgen kişilerdir. Bir kişinin kimliğinin diğer kimliklerle olan ilişkiyi farklılıkları vasıtasıyla belirlendiği bir kültür içinde hiç kimse başka insanlardan bağımsız değildir. Kültürel olarak insanlara cinsiyet atama çabasının en büyük hedefi ilişkilerin ve farklılaşmaların – ontoloji ya da tabiat içinde sağlam temellere sahip doğal bir sürecin yansımaları ya da ifadesi gibi görünen ve varsayımsal olarak başkasına ihtiyaç duymayan bütünlere dönüştürülmesi aracılığıyla toplumsal cinsiyet kimliğinin üretimini gerçekleştirmektedir. Yani bir fabrika(yapay) sanki bir madenmiş (doğal) gibi görünmek zorundadır (Ryan ve Lenos, 2012: 232).

Erkekten ve kadından beklenenin aksine iki farklı cinsiyet de, aynı duygulara sahip olabilir. Bu, insanları birbirine bağımlı ya da tamamen bağımsız kılmaz. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet dediğimiz olgu bireylerin yaşantılarına sınırlar çizip toplumun onlardan bekleneni yapması yönünde isteklerde bulunması ve böylece daha ayırt edilebilir kimliklerle yaşam sürmelerine zemin hazırlayacağı düşüncesini barındırır.

Toplumsal cinsiyet olgusu, ekonomi, politika aile, hukuk ve kitle iletişim araçları gibi gündelik hayatı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerde yapılır, erkeğe ve kadına biçilen rolleri toplumun beklediği biçimde ve var olan düşünce doğrultusunda tanımlar. Batı ve Doğu kültürlerinde kadına bakışta benzerlikler kadar farklılıkların da olması bunun bir neticesidir. Kadın ve erkeklere özgü oluşturulan toplumsal beklentilerin toplumdan topluma farklılık göstermesinin yanında özünde aynı kalması, toplumsal cinsiyet olgusunun, aynı zamanda ideolojik bir yapı olduğunu belirtir (Çetin Erus ve Gürkan, 2012: 208).

Giddens ise, toplumsal cinsiyet toplumsallaşmasının çok güçlü olduğunu ve buna meydan okumanın huzursuzluğa yol açabileceğini belirtmiştir. Bir defa toplumsal cinsiyet ‘yüklendiğinde’, toplumun bireylerden ‘erkekler’ ve ‘kadınlar’ olarak davranmalarını beklediğini ve bu beklentilerin yerine getirildiği ve yeniden üretildiği yerin, gündelik hayatın uygulamaları içinde olduğunu dile getirmektedir (akt. Zeybekoğlu, 2013: 12).

2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rollerini

“Rol, örgütlü sosyal bir yapı içinde kişinin bulunduğu konumunu, bu konumla ilgili sorumlulukları, ayrıcalıkları ve başka konumlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kuralları gösterir ”(Spence 1995’den akt. Dökmen, 2004: 28). Annelik, babalık, askerlik öğretmenlik gibi farklı rollerden bahsedilebilir. Kadınlara ve erkeklere verilen farklı roller ise toplumsal cinsiyet rolleri olarak bilinir. Toplumsal cinsiyet rolleri tanımı, toplumun belirlediği cinsiyet farklılıklarını ya da toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını aktarmak üzere kullanılır. Daha özelden ise bu terim, geleneksel olarak erkekle ve kadınla ilişkili olduğu kabul edilen rolleri anlatır (Dökmen, 2009: 29).

Aile babası rolündeki erkek, kadını evin içerisinde tutmak, ondan çocuk bakımını, ev işlerini ve iyi annelik yapmasını istemek, kadının dışarıdaki dünyayla olan bağının kendisi vasıtasıyla gerçekleşmesini arzulamaktadır. Kadın ise, kocasının çalışmasını, ekonomik anlamda eve yarar sağlamasını, hem kendisinin hem de kültürün istediği gibi güç sahibi ve etkili olma gibi nitelikleri barındırmasını ve çocuklarına karşı iyi bir baba olmasını ister. Kendisinden ilk olarak iyi bir eş ve anne olması beklenen, çoğunlukla özgürlük alanı evle sınırlandırılan kadın, belli bir süre geçtikten sonra kendi kimliğini kocası aracılığıyla gerçekleştirmeye başlar. Kadının toplum içindeki konumunu ise kimin karısı olduğu belirler. Yine kadının toplumda kendini nasıl hissettiği, neleri başarabileceği büyük ölçüde kocasına bağlıdır. Bu kalıp yargılar birden fazla farklı kurum ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla mütemadiyen tekrardan üretilir, kadın ve erkek tarafından bu roller benimsenir ve var olan rollerin devam etmesiyle bir süreklilik hali oluşur (Çetin Erus ve Gürkan, 2012: 208).

Cinsiyet rollerinin nasıl geliştiği sorusuna ise iki genel açıklama yapılmıştır. Bunlardan biri öğrenmeye, diğeri ise bilişsel düzeneklere vurguda bulunmuştur. Ralf Dahrendorf gibi genel rol teorisi savunucuları, cinsiyet rollerinin psikoloji ve sosyolojinin sınırında durduğunu iddia etmektedirler. Bu cinsiyet rolü teorisine göre, cinsiyet rollerinin öğrenilmesi, toplumsallaşma veya içselleştirme aracılığıyla gerçekleşmektedir. Öğrenmeyi temel alan bu yaklaşıma göre, cinsiyet rolleri başka bir şey nasıl öğreniliyorsa öyle öğrenilmektedir. Bu öğrenmede iki temel mekanizma bulunur. İlk olarak, çocuklar cinslerine özgü davranışları açısından anne ve baba ile ve toplumdaki diğeri tarafından pekiştirilirlerken, cinslerine uymayan davranışları için cezalandırılırlar.

Bir diğeri yaklaşımı temsil eden bilişsel kurama göre, cinsiyet rollerinin gelişimi, çocukların belli bir bilişsel gelişim seviyesine ulaştıklarında mümkün olan bir tür anlayış ve değerlendirme ile mümkün olur. Çocuklar ilk önce kendi cinsel kimliklerini ve sonra başka kimlikleri öğrenirler. Hemen ardından da, kendi cinsleriyle ilgili kalıplaşmış tutumları

öğrenirler. Sonrasında da kendi cinslerine ilişkin kalıplaşmış tutumlara uygun olarak davranmak zorunda olduklarını anlarlar.

Bilişsel kurama göre, birey ancak tüm bunlardan sonra cinsiyet damgalı davranışlar ortaya koyabilir. Doğru cinsiyet rolünü bir kez benimsemeye başladıktan sonra, belli davranışlar için farklı pekiştirmeye ihtiyaçları yoktur. Bilişsel kuram, çocukların sadece cinsiyet damgalı şekillerde davranmayı öğrenmekle kalmadıklarını, aynı zamanda, uygun cinsiyet rolü önyargılarını da öğrendiklerini savunmaktadır (Vatandaş, 2007: 34-35).

“Cinsiyet rollerinin ana fikrinin erkek veya kadın olmanın anlamının, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılması olduğu düşünülürse buna bağlı olarak, belirli bir bağlamda her zaman için iki cinsiyet rolü mevcuttur” (Connell, 2016: 85). Fakat bu noktada Simone De Beauvoir’ın “*kadın doğulmaz, kadın olunur*” sözüne gönderme yapan Guignard “*erkek doğulmaz, erkek olunur*” der ve devamında ekler: “*Anne doğulmaz, anne olunur, baba doğulmaz, baba olunur.*” Böylece kadın olmanın ve erkek olmanın içeriğinde de anatomik değişkenin yetersizliği vurgulanır (Erten, 2013: 75). Sonuç şu ki cinsiyet rolleri temelde biyolojik farklılıktan doğsa da, bu kavram bireyin kendi gelişimi ve toplumsallaşma ile beraber ele alınabilecek bir konudur.

2.1.3. Toplumsal Cinsiyet Eşitliği

Toplumsal cinsiyette eşitlik kavramı bireyin cinsiyeti yüzünden ayrımcılık yaşamaması durumuna birçok konuda gönderme yapmaktadır. Kaynakların ayrılması, hizmetlere ulaşma, fırsatların kullanılması bunlardan birkaçıdır. Toplumsal cinsiyette adaletli olma, eşitlik kavramı ise, cinsiyetlerin arasındaki sorumlulukların ve gelir dağılımının da hakkaniyetli olması gerekliliğini savunmaktadır. Bu kavramda kadın ve erkeğin birbirinden ayrı olan niteliklerinin, ihtiyaçlarının var olduğu kabul edilmekte; bu farklılıkların tespit edilerek, erkek ve kadın arasındaki dengeyi sağlayacak şekilde gerekli görülen düzeltmelerin yapılması gerekmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 16).

Toplumsal Cinsiyet eşitliği hem niceliksel hem de niteliksel manalar taşımaktadır. Niceliksel olarak, kadınların eşit temsillerine ve toplumun her alanında dengenin sağlanmasına yönelmektedir. Niteliksel olarak ise, kalkınma önceliklerinin oluşturulması sürecinde kadınlarla erkeklerin eşit etkilerinin bulunmasına ve kadınlarla erkeklerin neticelerden eşit şekilde fayda sağlanmasına işaret etmektedir. Buna ek olarak planlama, karar alma ve uygulama süreçlerinde erkeklerle kadınların ayrı rol ve sorumluluklarının bulunmasından doğan ayrı çıkar, algı gereksinim ve önceliklerine eşit değer verilmesi anlamını kapsamaktadır. Eşit hak, fırsat ve sorumlulukları içeren toplumsal cinsiyet eşitliği öncelikle bir insan hakları ve sosyal adalet meselesidir. Bunun yanında, toplumsal cinsiyetin

eşitliğinin daha iyi bir şekilde sağlanması, insan merkezli sürdürülebilir kalkınma için öncelikli bir şart ve etkili bir göstergedir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması adına erkeklerle kadınların farklı çıkar, algı ihtiyaç ve önceliklerinin dikkate alınması yalnızca bir sosyal adalet problemi olarak görülmemelidir (Naitons 2009'dan akt. Zeybekoğlu, 2013: 17).

2.1.4. Egemen Toplumsal Cinsiyet Anlayışında “ Erkeklik”

“Toplumsal cinsiyet, kadınlarla erkeklere ve kadınlarla erkekler arasındaki ilişkilere birlikte atıfta bulunan bir kavramdır. Burada vurgulanması gereken, toplumsal cinsiyetin yalnızca kadınlara özgü bir kavram olarak algılanmaması gerektiğidir” (Sayer, 2011: 14) “Erkeklik ve kadınlık birbirleriyle ilişki içinde anlam kazanan kavramlardır. Erkek ve kadın bütün toplumlarda farklı algılansa da, aslında kadını anlamak için erkeğe, erkeği anlamak için de kadına bakılması gerekir ” (Zeybekoğlu, 2013: 66).

Sancar’a göre (2008: 28-29) erkeklik belirtisi olarak sayılabilecek bir takım argümanlar söz konusudur. Bunlar akıl, güç, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı isteği, teknolojik bilgiye ve uzmanlığa sahip olmayı istemek, macera peşinde koşma arzusu ve risk alma, kahraman olmayı istemek olarak sıralanabilir. Başka bir taraftan pasiflik, barışçılık, duygusallık, şefkatli, anlayışlı olmak gibi nitelikler de kadınsılık alameti olarak tanımlanmaktaydı. Bu farklılıkları listelemek, bu niteliklerin hangi koşullarda erkek ve kadınlarda olduğunu açıklamayı amaçlayan araştırmaların çoğu, erkekliğin doğuştan gelen bir özellik olduğunu kabul ediyor, yalnızca, bunun kültür ve toplum dâhilindeki dışa vurma şekillerini deneysel araştırmalar yaparak tanımlamaya çalışıyordu.

Connell (2016: 268- 271); hegenomik erkekliğin daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edildiğini, farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşimin, ataerkil bir toplumsal düzeninin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu dile getirmiştir. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ve bağımlı kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilir ve bu öteki erkekliklerin açıkça tanımlanmış olması anlamına gelmez. Kadınlar kendilerini hegenomik olmayan erkeklikler tarafından da ezilmiş hissedebilirler. Bu noktada hegenomik erkekliğin ne olduğu değil, bu erkeklerin sahip olduğu iktidarı ayakta tutanın ne olduğuna ve bu kadar çok sayıda erkeğin neyi desteklemeye yönlendirdiğini anlamak gerekir. Çünkü ‘hegemonya’ görüşü, büyük ölçüde rıza gerektirir.

Hegenomik erkeklik kavramına katkı sunan Jefferson farklı bir soruna dikkat çekmiştir. Bir yanda “ hegenomik erkeklik ” tartışmaları olurken öte yanda modern dünyanın

ciddi bir şekilde “erkeklik krizi” ile karşı karşıya olduğu tezi tartışılmaktadır. Bu durumun yarattığı çelişkiye dikkat çeken Jefferson’a göre, bir yanda Connel’in öncülük ettiği hegemonik erkeklik kavramını odak alan, hiyerarşik iktidar ilişkileri içinde, her tür erkekliği birbiriyle ilişkilendiren ve sistemli bir bütünlük olarak erkeklik egemenliğinin işlenmesini açıklamaya çalışan bir hegenomik durum analizi vardır. Diğer yanda, Susan Faludi (1999) ve Mairtin Mac an Ghail’in (1994) çarpıcı çalışmalarında vurgulamaya çalıştıkları gibi “erkeklik krizi” analizi vardır. Bu analize göre artık topluma faydalı bir şey meydana getirerek kapitalizmin üretim süreçlerini devam ettiren ve kamuyu şekillendirerek eril siyaset ve kamuoyu oluşturma tarzlarını üreten “egemen erkek değerleri” revaçta olmaktan çıkmıştır. Bunun yerine reklam, imajlar, süs ve tüketim kültürünün hâkim durumda olduğu bir erkek dünyasından söz edilebilir (Sancar, 2008: 39). Bu noktada Sancar; yaşadığımız çağda erkek üstünlüğü iddialarının, modernlik öncesi dönemlerde olduğu gibi, erkeklerin biyolojik ve kana dayalı üstünlüğüne dayandırılarak sürdürülemeyeceği görüşündedir. Bugün için erkeklerin üstünlüğüne yol açan cinsiyetçi işbölümünün, yani kadınların yapabileceği işler ve erkeklerin yapabileceği işler ayrımının, cinslere farklı haklar, farklı güçler ve yetkiler atfederek ve çoğunlukla biyolojik farklara dayandırarak sürdürülen bir tür cinsiyet farkları rejimi olarak meşruluğunu giderek yitirdiği ve krizde olduğunu söylemiştir. Modernlik değerleri bu tür bir cinsiyet farkları rejimini giderek daha temelsiz hale getirmiştir. Çünkü biyolojik özelliklere ve genetik farklara dayalı üstünlük iddiası modernliğin bilimsel keşifleri ile beslenen ideolojik ilkeleri gereği savunulamaz hale gelmiştir (MacInnes 1998’den akt. Sancar, 2008: 115).

Keller (2005: 102) ise dün olduğu gibi bugün de bilimcilerin çoğunun erkeklerden oluştuğunu ama bilimsel nüfusun bileşiminin düşünsel bir alan olarak bilimin erillikle bağdaştırılmasını açıklamakta tek başına yeterli olmadığını, kültürel yönden kabul edilmiş, kültürel ve fikri çabaların birçoğu tarihsel bakımdan erkeklerin kontrolünde olageldiğini gerek bilimciler gerekse de hitap ettikleri kitle açısından bilimsel düşünce – yine, büyük oranda erkekler tarafından icra edilen resim ve yazı alanlarında görülmediği şekilde -eril bir düşünce olduğunu, bugün bile bilimsel nüfusun ezici bir çoğunluğunun erkek olması, erilliğin bilimsel düşünceyle bağdaştırılmasının bir nedeni olmaktan çok sonucu olduğunu savunmuştur.

Sosyo-kültürel olarak kurulan varlıklar olarak erkekler, erkekliğe özgü öğrendiklerini düşünce, temsil ve duyguları yoluyla anlatmaktadır. Bourdieu (2001) bunların düşünme, algı ve eylem şeklinde yapılandırıldığını ifade eder ve bunu “habitus” terimiyle adlandırır. Kadınlar gibi erkekler için de bu habitus erken çocukluk dönemlerinde asıl olarak aileden ve okuldan başlayarak oluşturulmakta ve erkeklere dünyayı algılamalarını, anlamalarını ve

bunlara göre hareket etmelerini öğretmektedir. Erkek çocukları ergenlik dönemine eriştiklerinde pek çoğu erkeksi davranış ve kimliğe dair derslerini öğrenmiş olurlar ve birçok duygularını sınırlandırırken, şiddet ve öfke gibi duygularını gerektiğinde rahatça ortaya koyabileceklerini benimserler. Bu durum, birçok alanda erkeklerin kadınların haklarına önem vermemelerine veya bu haklara zarar vermelerine sebep olmaktadır (Ruxton, 2004'den akt. Sayer, 2011: 21- 22).

Bourdieu'ya göre habitus'lar kendilerini üreten ve yeniden üreten “yapı” lardan kopamaz ve daha somut bir şekilde burada kadınlar yalnızca nesnelere olarak, erkeklerin elinde bulunan sembolik sermayenin ilerlemesine ve artmasına olanak sağlayan bir konumlandırılırlar. Kadınlar bu ilişkiler içine, kendi denetimi dışında belirlenen sembollerin üretimini dolayısıyla dâhil edilirler. Erilliğin avantajını ve önceliğinin garantisi sembolik değişim ekonomisinin mantığında saklıdır. Daha somut olarak söylemek gerekirse, kadınların konumlanması, evlilik ve akrabalık ilişkilerinin değişim objeleri olarak, erkeklerin sembolik sermayesini artırır. Eşit erkek cemaatleri arasında kadınların konu edildiği değişimler eril tahakkümün yani erkek egemenliği siyasetinin sembolik araçlarıdır. Namus bir tür sembolik sermayenin birikimine tekabül eder Namus bağlamında kadın bedeninin deneyimlediği “*habitus*” başkası için yaratılmış olmaktır (Sancar, 2008: 192).

Toplumsal cinsiyet bağlamında, toplumun sadece kadına bir takım roller atfettiği, çocukluktan itibaren kadına belirli sınırlar çizdiği ve bu sınırlar içerisinde yaşaması gerektiğinin dikte edilmesi yalnızca dişil bir mevzu değildir. Şöyle ki genel kanı itibariyle kadın üzerinde tahakküm sağlayan erkeklerin de çocukluktan itibaren belli kalıp yargılarla yaşadığı, kadına nasıl davranması gerektiğinin öğretildiği ve bu öğretilerin dışına çıktığı zaman ise “erkeklik” kavramının toplum tarafından içinin boşaltıldığı görülmektedir. Erkek kendinden isteneni yerine getirmediği zaman, ‘*kadın gibi olmakla*’, ‘*kadın gibi davranmakla*’ suçlanır. Burada söz konusu davranış iki yönlü incelendiğinde ise bir cinsiyetin diğerine benzemekle kötülendiği diğer yandan da, tıpkı kadına olduğu gibi erkeğe de bir takım roller biçildiği ve bu rollerin dışına çıkıldığı zaman toplum tarafından dışlandığı gözlenmektedir. Bu noktada Connel'in “hegemonik erkeklik” kavramında erkeğin sadece kadın üzerindeki baskısından değil, bir erkeğin diğeri üzerindeki baskısından da söz edilmektedir. Şöyle ki “erkek olma” yolunda ilerleme zorunluluğu bulunan erkek, karşılaştığı farklı durumlarda nasıl bir davranış göstermesi gerektiğini öğrenmiş şekilde yaşamına devam eder. Erkeklik yolunda önüne çıkan problemleri, “daha büyük erkek” tarafından çözülür ve nitekim böylece daha sonra ortaya çıkacak olan problemlerin önü kesilmiş olur. Ayrıca kadınlara özgü olduğu

düşünülen duygulanmak, ağlamak, problemini paylaşmak, ev işleriyle meşgul olmak erkeğin tercih etmemesi gereken durumlar olarak algılanır.

Kadını olmaktan korkma homofobi ile de ilişkili görünür ve cinsiyetçiliğe de sebebiyet verir. Erkek rolünden sapma, eşcinsel olmakla bir tutulur, bu da korkuya yol açar. Duygularını yakınlaşarak, sarılarak gösterme kadınlar için uygun görülür, ancak erkeklere yasaklanır (Dökmen, 2004: 223-224). Erkekten yapması istenen birçok şey vardır. Üstüne düşen vazifeleri yerine getirmek, bunları yerine getirirken kendi duygularını görmezden gelmek ve çoğu zaman erkeklerin dünyasındaki yerini koruyamaya gayret etmek oldukça ağırdır. Ayrıca bunları diğer erkeklerle paylaşmak, kendini ifade etmeye çalışmak uygun bir davranış değildir. Tüm bunlar içerisinde erkek kendini yalnız hissetmeye, konuşmamaya başlar. Çünkü *“erkekler sorunlarını tek başlarına çözmek zorunda olduklarını düşünürler, zira yalnızlık, ‘kadınsılıktan’ arınmış, pozitif bir değer olarak algılanır”* (Onur ve Koyuncu 2004: 38). *“Artık kimse onu anlamıyor”* dur. Anlaşılmakta güçlük çekilen bir varlık olarak hayatını devam ettirmeye çalışmak, baskılamalarla birlikte iyice güçleşir. Böylece, zaten baskı kurma hakkı kendisine verilmiş olan erkek, bu gücünü kendine olan güveniyle herkese yönlendirebilir. İşte bu noktada, esasında sürecin başından beri var olan şiddet, daha da somutlaşarak hayatın her alanında onun aktif aracı konumuna gelir (Çelik, 2016: 7).

Sancar (2008: 215- 216) ise *“erkek doğası”* nın bir tezahürü olarak kabullenilişi ve bunun zıddı olarak, kadınların da *“doğaları”* gereği barışçıl olduğunun düşünülmesinin *“özcü”* ve *“indirgemeci”* bir görüş olduğu kanısındadır. İnsanların kendilerini koruma mahareti içinde bir çeşit şiddet uygulamanın bir biyolojik kapasite olarak her tür canlının *“yaşam refleksi”* olduğunu söyler. Bu kapasitenin erkeklerde hem kısırlılıp düzenlenerek ve hem de disipline edilerek farklı iktidar uygulamalarına dönüştüğünü, kadınlarda ise bastırılıp dışlanarak *“güçsüzleştirildiğini”* söyler. Erkeklik değerleri ve şiddet arasındaki ilişkiyi tartışırken *“eril şiddet”* kavramına da dikkat çeken Sancar, eril şiddeti *“yaş sınıf, cinsiyet ve etnisiteye dayalı hiyerarşilerle yapılandırılmış ve en güçlünün kazanacağı biçimde örgütlenmiş bir davranışlar bütünü”* olarak tanımlar ve bu şiddet uygulayıcılarının çoğu zaman erkek olduğundan, erkeklerin kadınlardan farklı olarak – biyolojik genetik olarak şiddet kullanmaya yatkın olduklarına dair inançtan kaynaklandığını söyler.

Toplumsal cinsiyet olgusunda, aslında erkeklerin de birçok konuda kaybeden olduğu söylenebilir. Bu noktada başka erkekler, ebeveynlerin çocuklarını yetiştirme tarzları, belirli ağır sorumluluklar, bu sorumlulukların getirdiği toplumdaki dışlanma korkusu, yüzyıllardır süregelen erkeğin *‘sert, baskın, şiddet uygulayan vb.’* gibi sıfatlara uygun davranmaya zorlanması ve erkeklerin bunu içselleştirmesi ve kendi içinde normalize ediyor olması, kadın

erkek eşitliği, cinsiyetçi bakış açısının temelini oluşturduğu söylenebilir. Ağırlıklı olarak kadının sorunlu ele alınışının yanı sıra erkeğin de karşıt cins olarak ele alınması gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet olgusunda kadınlık ve erkeklik kavramının yanı sıra bir diğer değinilmesi gereken kavram ise LGBTT bireyleridir. Bir sonraki bölümde LGBTT bireylerinin toplumsal cinsiyet olgusundaki yeri ve karşılaştıkları problemlere yer verilecektir.

2.1.5. Egemen Toplumsal Cinsiyet Anlayışında “ Ötekiler ” : LGBTT

“Cinsel yönelim (sexual orientation), bireyin cinsel dürtülerinin hangi cinsle yönlendiğini belirleyen ve belirli bir cinsiyetteki bireye karşı süregelen duygusal ve cinsel çekim olarak tanımlanmaktadır” (Güner; Kalkan; Öz vd. 2011: 20) “Bu noktada, cinsel yönelim, biyolojik olarak belirlenen cinsiyetin etkisi altındadır ancak, biyolojik cinsiyetten bağımsız olarak gelişen ve bireyin kendisini kadın, erkek, eşcinsel ya da biseksüel hissetmesini sağlayan kimlik boyutunu oluşturmaktadır” (Çabuk Kaya, 2011: 167’den akt. Livberber, 2014: 39).

Eşcinsellerin hakları için mücadele ederken 1900’lü yıllarda ortaya çıkan LGBT sözcüğü, esasında yalnızca eşcinselliği kapsamayan biseksüellik ve transseksüelliği de içinde bulunduran bir kelimedir. Bu sözcük lezbiyen, gey, biseksüel ve trans birey olarak adlandırılan kimliklerin tümünü oluşturmaktadır. Eşcinsel kelimesi kendi cinsinden olan kişilere cinsellik ve duygusallık anlamında yönelimi olan kişileri ifade etmek için kullanılmaktadır. Günümüzde eşcinsel erkekleri tanımlamak için “gey”, eşcinsel kadınları tanımlamak için ise, “lezbiyen” ifadesi kullanılmaktadır. Gey terimi 1970 yıllarında Gey Kurtuluş Hareketi döneminde kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri tüm eşcinselleri kapsarken şimdilerde yalnızca erkek eşcinseller için kullanılmaktadır. Lezbiyen kelimesi ise eşcinsel şair olan Sappho’nun M.Ö.6. yüzyılda yaşadığı Lesbos, şimdiki adı Midilli olan adadan gelmektedir. Cinsel ve duygusal bakımdan yönelimleri kendi cinsiyetinden kişilere yönelik olan kadınları adlandırmak adına kullanılmaktadır. Biseksüel kelimesi kendi cinsine ve karşı cinse, cinsel ve duygusal açıdan ilgisi olan erkek veya kadınları anlatmak için kullanılmaktadır. Transgender kelimesi ise cinsiyet geçiş sürecini tamamlamış ya da bu sürecin içinde olup biyolojik cinsiyetine, görünümüne müdahale eden bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır. (Savcı, 2015: 5- 6.).

Wolf’a (2011: 21) göre, tonlarca tarihsel kanıt, bugün eşcinsel davranış diye tanımladığımız kavramın binlerce yıldır var olduğunu onaylar niteliktedir. Fakat çok sayıda insanın çekirdek aile dışında yaşama potansiyelinin ortaya çıkması modern gey, lezbiyen ve biseksüel kimliklerin doğmasına izin vermesi

için 19.yüzyıl sonunda Endüstri Devrimi'nin gelmesi gerekti. Toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetten farklı olan bazı bireylerin kendilerini trans diye tanımlamaya başlaması 20.yüzyıl sonunu bulacaktı ama biyolojik cinsiyetle toplumsal cinsiyetin örtüştüğü modern Batılı davranış kavramlarına direnen insanlar birçok farklı kültürde tarih boyunca var olmuştur. Bu yüzden birçok çağdaş batı toplumunda deneyimlendiği üzere LGBTT bireylere uygulanan sistematik baskı insan tarihinde oldukça yakın zamanlı bir olgudur.

LGBTT bireylere toplum tarafından uygulanan baskıda aile kurumunun dışında yaşama alanlarının olmasının yanı sıra, ataerkilliğin erkek bireyleri yüceltmesinin de rolü de vardır. Şöyle ki Ataerkillik; kendi iktidar alanına tehdit olarak algıladığı kadınlara, kadınların özgürleşmesine karşı çıkmaktadır. Bununla birlikte, kendi iktidarını kurarken temel güç kaynağı olan heteroseksüelliğe tehdit olarak algıladığı LGBTT bireylere ve LGBTT harekete de karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkış, erkeklik değerlerini sarsacağı ve erkeklik egemenliğinin altını oyacağı gerekçesiyle lezbiyenlere kıyasla geylere, travestilere ve transseksüellere karşı daha şiddetli olmaktadır. Bu varsayım “hegemonik erkeklik tanımlamalarının ayakta tutulması, çoğunlukla önem verilen bir konudur ve geylerin, travesti ve transseksüellerin nefret toplamasının nedeni, biraz da bu tanımlara zarar vermelerinden kaynaklanır (Connel, 1998: 152’den akt. Yılmazbilek, 2012: 25).

LGBTT bireylerini toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan bir diğer ilginç nokta ise, toplumun LGBTT bireyelerine bakış açısında dahi, erkeklik kavramını yüceltiyor olmasıdır. Toplum kadının toplumsal cinsiyet rollerini değersizleştirirken, erkeklerinkini över. Esasında “kadını” erkekler erkekleri kadınların özenilesi olmayan konumuna çektiği için yeriliyor. Diğer yandan kadınlarda “erkeksilik” bazılarının karşıt bakışlarını çekse de, genelde özgüven ve güç olarak algılanıyor. “Erkeksi kadınlar” tarafından varlığı en çok tehdit edilen ve onlara düşmanca davranan bu erkekler böylesine aşağı varlıkların onlarla yan yana durma cesaretinden dahi rahatsız görülüyor (Wolf, 2011: 199).

Kadını zorunluluk alanına hapsedip, ne yapıp yapamayacağını ona dayatan erkek egemenliği bu gücünü evlilik dolayısıyla yasal heteroseksüel birlikteliklerden alırken, oluşturduğu aile kurumu ile de sağlamlaştırmaktadır. Tam da bu nedenle LGBTT birlikteliklerinin öznelere, kendi sınırlarının dışına sahip olduğu iktidar ve toplumsal gücünü kullanarak atmaktadır. Gittins’in de vurguladığı gibi LGBTT cinsel yönelim/cinsiyet kimliklerinin yaygınlaşacağı fikri, ailede en açık şekilde görülen ataerkil otoritenin de krize gireceği kaygısını da beraberinde getirmektedir (akt. Yılmazbilek,2012: 34). Bu kişilerin oluşturduğu ailelerde, her ne kadar ataerkil zihniyet ve kurumları aile olduklarını kabul etmeseler de, hangi taraf iktidar gücünü diğeri üzerinde kullanacaktır? Toplumsal sistem

içinde kadınların zaten bu güçten mahrum oldukları varsayılırsa lezbiyen ilişkilerde böyle bir tahakküm ilişkisinin olmadığı düşüncesi de beraberinde gelecektir. Gey ilişkilerinde ise iki tarafta erkek olduğundan, karşılarında iktidarlarını uygulayacak bir kadın olmadığından yine bir tahakküm ilişkisi olmayacağını söylemek beraberinde gelecektir (Gittins, 1991: 142'den akt. Yılmazbilek, 2012: 34)

Erkeğin ataerkil yapıdaki konumunu güçlendirirken, kadını da ikincil konuma iten sistem, LGBTT bireylerine de çeşitli sebeplerden dolayı, farklı mekanizmaları kullanarak aynı tahakküm biçimini uygulamaktadır.

2.1.6. Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları

Toplumsal cinsiyet olgusunu farklı düşünürler çeşitli bakış açılarıyla anlatmışlardır. Bu noktada toplumsal cinsiyetin ortaya çıkışı ve bireyler üzerindeki etkisi, geçen zamanla birlikte bu kavramın hangi ölçüde farklılıklar gösterdiği incelenecektir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının başında Judith Butler'in görüşlerine yer vermek gerekecektir.

Butler'e (2005: 50-51) göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenün üstlendiği kültürel anlamlar bütünüdür, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir biçimde kaynaklandığı söylenemez. Cinsiyet- toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak en uç noktaya çekerek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak kurulmuş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine varılır. Şimdilik, dengeli iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu "erkekler" in inşasının erkek bedenlere özgü olacağı "kadınlar" ın da sadece dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Dahası, cinsiyetler morfoloji ve kuruluş itibarıyla sorunsuzca ikiliymiş gibi görünse bile, toplumsal cinsiyetin de ikiliyle sınırlı varsayılması için bir sebep yoktur. İkili bir toplumsal cinsiyet sistemini varsaymak, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında benzer bir ilişki, bir yanılısama ilişkisi olduğu, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti aynaladığı ya da cinsiyet tarafından başka şekillerde kısıtlandığı inancını korumaktadır. Oysa toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kurumsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzgezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, kadın ve dişil de dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir.

Fox Keller (2005: 113-114) ise erken deneyimlerimizin erkek kadın hepimizi, duygusal ve bilişsel nesneleştirme anlayışını eril olanla özdeşleştirmeye iterken, özne ile nesne arasındaki sınırların bulanıklaşmasını anlatan tüm süreçlerin dişi olanla özdeşleştirilme eğiliminde olduğunu söyler. Keller, eril ile dişil arasındaki içsel ya da gerçek farklılıklardan herhangi birini değil, eril ve dişil olanın anlamına dair bir inançlar sistemini ele alır. Her iki cinsten çocukların eril ve dişilin karakteristik özellikleri hakkında aynı düşünceleri öğrendiklerini düşünür.

Feminist düşüncede uzun süre cinsiyetin kendisi sabit biyolojik bir özellik olarak kabul edildi ve farklı kültürel bağlamlarda bu biyolojik özelliğin farklı anlamlandırılmasının toplumsal cinsiyete dayanan iktidar bağlantılarını ortaya çıkaran şey olduğu fikri egemen oldu. Buna göre, biyolojik cinsiyet sabit bir özellikti; ama biyoloji tek başına toplumsal ilişkiler ahengini ve iktidar stratejilerini üretecek anlamlar yaratacak niteliğe sahip değildi. Bu durumda tarih boyunca bilinen toplumların çoğunda cinsiyet temelli bir iş bölümü olduğu ve bir tür cinsiyet düzeninin tüm toplumsal düzenlerin içinde – her ne kadar anlamları ve bağlamları çok farklı olsa da – görüldüğü kabul edilmiştir (Sancar, 2008: 176- 177).

Connel’ e (2016: 117) göre kadınlar ve erkekler arasında yaradılış veya yetenek bakımından doğuştan gelen bir takım ayrımlar bulunması olası bir durumdur. Bu hipotez tümüyle göz ardı edilemez; ama bu tür farklılıklar bulunuyor olsa da rahatlıkla bunların büyük toplumsal kuruluşların temeli olmadıklarını söylenebilir. Dahası insanın evrimi açısından, kadın ve erkeklerin ortak özellikleri yanında bu farklılıkların gölgede kaldıkları da söylenebilir. Bunlar insanın, zekâ, dil ve hayal gücü, alet yapma ve kullanma, dik durma uzun çocukluk ve çocuk yetiştirme becerilerine ilişkin “tür özellikleri” dir; onu öteki türlerden ayırır ve insan toplumunun ortaya çıkmasını sağlayan evrimsel sıçramayı oluştururlar. Her iki cinsiyet de bu niteliklere sahiptir ve biyolojik evrimden tarihe geçişin de ortaklaşa bir başarı olduğundan kuşku duymak için hiçbir geçerli neden söz konusu değildir. Bu geçiş başarılığundan itibaren beden ve davranış arasında, organik evrimin yönlendirdiklerinden tamamen farklı bir ilişki için gerekli zemin var olmuştur. Yani özündeki biyolojik indirgemecilik, iki veya üç milyon yıldan beri demode bir yaklaşımdır. Toplumsal cinsiyet olgusuna getirilen farklı yaklaşımla toplumsal cinsiyetin sadece biyolojik cinsiyete indirgenemeyeceği çok daha farklı başlıklar altından incelenebileceği sonucunu doğurmuştur.

2.1.7. Toplumsal Cinsiyet Kuramları

Zeybekoğlu’na göre (2013: 23) “Bilimsel gelişmenin sağlanabilmesi yeni olaylar ve kuramlarla mümkündür ve farklı kuramlar birbirlerini yanlışlamaya değil, konunun farklı yönlerine ışık tutmaya çalışmaktadırlar.” Toplumsal cinsiyetle ilgili birden fazla kuramdan söz etmek mümkündür fakat burada biyolojik kuram, psikanalitik kuram, toplumsal cinsiyet şeması kuramı sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı, , sosyal rol kuramı, sosyal kimlik kuramı ve kategori farklılaşması kuramı ele alınacaktır.

2.1.7.1. Biyolojik Kuram

“Kadın ve erkek arasında görülen farklılıklara bazı bilim adamları özellikle biyolog ve hekimler, ilginç açıklamalar getirmişlerdir. Kadını, erkekten daha sevecen, kıskanç, sinirli,

gibi özelliklerle tanımlayan Aristoteles, bu özellikleri bir tür salığıya bağlar ”(Dökmen, 2004: 48).

Biyologlar kadın ve erkek arasındaki farkın nedeninin biyolojik özellikleri doğrultusunda üstlendikleri rol olduğunu savunur. Kadınların dünyaya çocuk getirebilmeleri, erkeklerin ise bu özellikten mahrum olmaları rolleri ayırıştırıcı en önemli etkenlerden biridir. İnsanlığın bir arada yaşamaya başladığı ilk dönemlerden bu yana, üreme kabiliyetinin sonucu olarak erkekler dış çevreyle sorumluyken, kadınlar ise ev işlerinden sorumluydular. Kuşkusuz, rol dağılımındaki bu farklar günümüzde de birçok durumla da ortadan kalkmıştır. Doğum kontrol yöntemleri, çekirdek aileleri, erkeğin fiziksel gücünü ön planda tutması gereken gibi durumlar bunlardan bazılarıdır. Yine de eski cinsiyet rolleri halen devam etmekte, kadın ve erkek üzerinde baskı yaratmaktadır (Güldü ve Ersoy, 2009: 101).

Biyolojik kurama göre, davranışsal farklılıkların mühim bir bölümü kız ve erkek çocuklarda erken yaşlarda gözlemlenmektedir. Hem erkek hem de kız çocuğa sahip anne babalar, farklı bir yaklaşım sergilemedikleri halde, kız ve erkek çocuklarının davranış ve ilgilerinin ayrı yönlerde geliştiğini belirtmektedir. Kız çocuklar bebeklere ve yumuşak oyuncaklara ilgi duyarken; erkek çocuklar arabalara ve silahlara ilgi duymaktadır. Erkek çocuklar atlama, koşma güreşme ya da uçak taklidi yapma meyli gösterirken; kız çocuklar konuşmayı, öpmeyi, dokunmayı ve sarılmayı tercih etmektedir. Erkek çocukların bir araya gelince hiyerarşik bir düzen kurma eğilimine karşın, kız çocuklarda bu davranış belirgin olarak gözlemlenmemektedir (Eşel, 2005: 138-139).

Nielsen’ e göre biyolojik kuramla ilgili bir diğer nokta ise beyin yapısını temel alan biyolojik açıklamalardır. Bu açıklamalar erkeğin ve kadının beyin yapısını farklı olduğunu ve bunun da bilişsel farklılığa yol açtığını ileri sürer. Cinsiyet farklılıklarının biyolojik faktörlere bağlanması, çoğu kez erkek üstünlüğünün kabulü anlamına gelmiştir. Freud’un “anatomi kaderdir” prensibi bu yaklaşımda “biyoloji kaderdir” ilkesine dönüşmüştür. Biyolojik yaklaşımı benimseyen bir grup feminist ise, erkek ve kadın olmayı sosyal tanımlamalardan bağımsız bir biyolojik bir özellik olarak açıklar (akt. Dökmen, 2004: 52). Buna göre kadın etkinlikleri ve özellikleri, her şeyden önce annelik, hem çok kıymetlidir hem de toplumun iyiye gitmesi için örnek olarak alınmalıdır. Kadının uygarlaşmada çok önemli bir yeri olduğunu savunmuş, erkek üstünlüğünü kabul eden anlayışı dengelemeye çalışmışlardır. Bunlar “kadın karşıtı biyoloji” anlayışı yerine “kadın için biyoloji” anlayışı getirmişlerdir (Dökmen, 2004: 52).

2.1.7.2. Psikanalitik Kuram

Erkeğin ve kadının, erkeksi ve kadınsı özellikleri nasıl elde ettiğini sorgulayan ilk düşünür olan Freud, toplumsal cinsiyetin kazanımını açıklayan psikanalitik kuramın temsilcisidir. Bu kurama göre cinsel gelişim, doğumla birlikte başlar. Çocuk, doğumdan itibaren dış dünyadaki nesnelere ilişki kurarak, “ego” yu yapılandırma sürecini gerçekleştirmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 23).

Klasik Psikanalize göre toplumsal cinsiyetin kazanılması ise 0-6 yaş arasında oral, anal ve ödipal dönemde gerçekleşmektedir. Latent ve genital safhalar ilk dönem üstüne kurulu bir şekilde yaşanır. Oral Dönem(0-1,5 Yaş) ,Anal Dönem (1,5 Yaş - 3 Yaş), Ödipal / Fallik Dönem(3-6 Yaş),Latent Gizil Dönem(6-11 Yaş) ve Genital Dönem(11 ve Üzeri Yaş)

Belirlenimci bir yaklaşım içeren psikanaliz, biyolojik farklılıkların psikolojik anlamlandırılma süreci üstüne kuruludur. Bu sebeple Freud, kadın ve erkeğin davranışlarında dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinin kazanılmasında ödipal dönem karmaşalarının önemli bir yer tuttuğunu düşünmektedir. Çünkü bu dönemde erkek çocuk, babasının kendisinden beklediği disiplin ve nedeniyle, cinsel organına zarar vermek istediğini düşünerek korkar. Dahası babasını, annesine duyduğu bağlanmaya karşı rakip olarak görür. Annesine yönelik hissettiği erotik duyguları bastıran ve babasını üstün bir varlık olarak gören çocuk kendisini babasıyla özdeşleştirir. Böylece erkek kimliğinin farkına varır (Yapıcı, 2016: 35-36-37). Dış gerçekliğin temsilcisi sayılan çocuğun ödipal çatışmada anneye ilk dönem yaşadığı aşk macerasına karışanın babanın ta kendisi olduğunu, bu noktada çocuğun “gerçeklik ilkesini” kabul ettiğini ve bunun sonucunda babanın çocuğunu gözettiğini ve babalık sunduğu söyler. (Keller, 2005: 113).

Freud’a göre kız çocukları da o yaşlarda bir kıskançlık duygusu yaşarlar ve Freud, bu kıskançlığa “penis kıskançlığı” demektedir. Kızlar için ödipal karmaşanın çözümü daha karmaşıktır. Kız çocukları da erkek çocuklar gibi anneleri ile ilk nesne ilişkilerini kurar, ancak bu durumun garip olduğunu hemen fark ederler çünkü onlarda bir şey eksiktir; penis. Penis, kız çocuğunun gözünde erkekleri önemli ve farklı kılar, ancak ne kendisi ne de annesi bu organa sahip değildir. Bu bağlamda kız çocuğu kendisini eksik hisseder ve fallik faz boyunca kendi klitorisini penise göreceli olarak aşağı bulur, bu durumdan annesini sorumlu tutar. Hiçbir zaman erkeğin sahip olduğu penise sahip olamayacağını ve onun gibi üstün olamayacağını anlayan kız çocuğu bu bağlamda “ikinci cins” ya da “ikinci iyi” olmayı kabullenir. Sonuç olarak bu kıskançlıktan kurtulabilmek amacı güden kız çocuğu anne ile özdeşleşir ve kendi eksikliğini tatmin edebilmek için erkeklere yönelir. Hayatında güçlü ve üstünlük sahibi bir erkeğin varlığını sağlayabilmenin yolunun erkeğin gözünde çekici ve seksi olmak, onu elde ettikten sonra onunla evlenmek ve o üstün erkekten bir erkek çocuk sahibi olmak olduğunu düşünür. Freud’a göre, kız ve erkek çocuk artık cinsel duygularını engellemeyi öğrenmişlerdir. Bundan sonra çocuklar bir “gizlilik” dönemi yaşarlar yani bir süreliğine bu duygular ortadan kalkmış ancak tam anlamı ile yok

olmamıştır. Gizlilik dönemi ergenlik çağına gelinip biyolojik gereksinimler nedeni ile cinsel duyguların tekrar belirmesi sonucu terk edilir (Yürümez, 2010: 11-12).

Psikanalitik bakışla toplumsal cinsiyetin gelişimini inceleyen araştırmacıların bazıları çeşitli açılardan Freud'un görüşlerinden farklılık göstermiştir. Chodorow erkek ya da kadın olarak tanımlanma sürecinin, bebeğin erken yaşta anne ve babasına bağlanmasıyla ortaya çıktığını ileri sürmektedir (Yapıcı, 2016: 37).

Chodorow cinsiyet kimliğinin Chodorow, pre- oedipal (0-3 yaş) dönemde geliştiğini ileri sürer. Kız çocuğunun pre-oedipal döneminin daha uzun olması, kız ve erkek çocuğunun oedipus kompleksinde ve oedipal biçimlerinde farklılıkların yaşanmasına neden olmaktadır. Her iki cinsten çocuk için geçerli olmak üzere bir çocuk yaklaşık üç yaşındayken cinsiyet kimliği geriye dönmeyecek şekilde oluşmaya başlar. Pre-oedipal dönemde cinsel nesne ve özdeşleşme nesnesi olarak anneyle ilişkisel bir tecrübe yaşanır ve içsel nesne dünyaları farklı şekillerde oluşur, bu durum kişilik özelliklerinin de değişmesine yol açacaktır. Kız ve erkek çocuğun pre-oedipal dönemde anneyle yaşadığı farklı ilişkisel deneyimler (annenin kız çocuğuyla özdeşleşmesi, erkek çocuğuyla farklılaşma sürecini yaşaması), anneden ya da öteki cinsiyetlendirilmiş kişiliklerden farklılaşma ve ayrılma süreçlerinin de farklı yaşanmasına neden olmaktadır. Pre-oedipal dönemin kız çocuğu için uzun olması annesiyle uzun süreli ilişkisel deneyimi ve bağımlılık ilişkisini yaşaması demektir. Birincil ebeveynle yani anneyle özdeşleşme sürecinin sürekliliği kız çocuğunun farklılaşma ve ayrılma süreçlerini yaşamasını ve ego sınırlarının kesinlikle belirlenmesini zorlaştırırken, erkek çocuğun ego sınırlarının kesin çizgilerle ayrılmasını kolaylaştırır. Erkek çocuk, ayrı bir benlik yaratmak için annesinden uzaklaşmaya ve feminen özellikleri reddetmeye ve maskülen özelliklere sahip olma çabasını gösterir ve kendini toplumsal cinsiyet temelinde "erkek" olarak farklı tanımlamaya başlar. Buna karşın kız çocuğu, birincil sevgi nesnesiyle ilişkisini sürdürmesi daha doğrusu sürdürme zorunluluğu nedeniyle kendini başkalarıyla olan ilişkileri açısından tanımlamaya çalışacaktır. Kadınları anne olmaya iten asıl sebep de bu etkidir. Chodorow' un saptamasıyla, erkek ya da kadın olarak tecrübelerimiz; derinlerden, geçmişimizden, bilinçsiz anlamların en derindeki yapılarından ve gündelik hayatlarımızın oluşmasına yardımcı olan en duygusal ilişkilerden ortaya çıkar. Kadınların benliği, diğer bireylerle ilişkisel deneyimlerine bağlı olup, ötekilerin benlikleriyle birleşmesi ve ayrılması ile ilgilidir, erkeklerin benliği ise, katı sınırları ile ötekilerin benliğinden daha uzaktadır ve başkalarının benliğinin yadsınmasına dayanmaktadır (Erdoğan, 2008: 78).

Fox Keller'e (1995: 142) göre Psikanalitik Kuram betimleyici olduğu kadar normatiftir. Anne ve babaların davranış biçimleri açısından uzun vadeli sonuçları olan bir ebeveynlik

modeli ima eder. Bu anlamda psikanalitik kuramın kendisi, sevgi ile dışı “iktidarsızlığın” nın, özerklikle de “eril erk” inin bağdaştırılmasını güçlendiren psikososyal dinamikler içerisinde bir rol oynar. Freud’un insan doğası hakkındaki olağanüstü karamsar görüşü ve anneliğin nüfuzuna olan güvensizliği ve böylece “ödipal sosyalleşmeyi idealize etmesi, o dönemin psikolojisinin “doğallaştırılma” sında etkili bir rol oynamıştır.

2.1.7.3. Sosyal Öğrenme Kuramı

Sosyal Öğrenme Kuramı, ebeveynlerin çocuklarını doğumlarından başlayarak cinsiyetleri temelinde farklı olarak algıladıklarını ve bu farklılıklara göre davrandıklarını savunmaktadır. Dolaylı olarak çocuklar cinsiyetlerine göre belirlenmiş rol modellerini öğrenirler ve bu rol modelleriyle tutarlı davranışları için aileleri tarafından yönlendirilirler. Kuram dâhilinde çevre etkeni, bireyin bu cinsiyet rollerini öğrenmesi açısından oldukça önemli ve zengin bir kaynaktır. Çocukların diğer insanları taklit etme olasılığı da cinsiyete özgü benzerlikleri algılamalarıyla doğru orantılıdır. Bu mekanizma oldukça kuvvetlidir çünkü toplumda bulunan algı ve sınıflamaları gözler önüne sermektedir. Sosyal öğrenme perspektifine göre, bazı toplumlarda uygun cinsiyet rol davranışları açıkça tanımlanmış ve oldukça sert kurallar konulmuştur. O nedenle, bir cinsiyetteki tüm modellerin davranışlarla arasında oldukça büyük tutarlılık olacaktır. Bu tutarlı modellerin varlığı ve uygun davranışların ödüllendirilmesi geleneksel cinsiyet rollerinin sonraki nesillere aktarılma olasılığını arttıracaktır. Bazı toplumlarda (bireyci kültürler) ise cinsiyet rol beklentileri açıkça tanımlanmamıştır ve değişiklikler gösterebilir; birbiriyle çelişen modellerle karşılaşılabilir. Bu nedenle cinsiyet rolü açısından geleneksel olan ve olmayan kültürler arasında farklılıklar olacaktır (Franzoi, 1996’dan akt. Güldü ve Ersoy, 2009:104-105).

2.1.7.4. Bilişsel Gelişim Kuramı

“Toplumsal cinsiyetin gelişimini açıklarken bilişsel bir yaklaşım sunan ilk kuram olarak Kohlberg’ün kuramından söz edilir” (Bussey ve Bandura, 1999; Durkin,1996; Matlin1996’dan akt. Dönmez, 2004: 64). Bununla birlikte başka bilişsel kuramlar da vardır. Bilişsel yaklaşımı benimseyenler cinsiyet rolü kazanımını çocuğun bilişsel süreçleriyle açıklarlar. Onlara göre çocuk, sosyalleşmesine etkin olarak katılır ve kendi cinsiyet rolünü şekillendirmeden sorumludur; buna kendini sosyalleştirme denir. Bu yaklaşımı vurgulayan kuramlardan biri de Kohlberg’in bilişsel gelişim kuramıdır. Bu kuram Piaget’in bilişsel gelişim kuramına dayanır. Piaget’ye göre, küçük çocukların düşünce biçimleri, daha büyük çocuklarıkinden niteliksel olarak farklıdır. Örneğin, küçük çocuklar bir doğru boyunca iki dizi olarak sıralanmış aynı sayıdaki madeni paraların dizilişlerindeki farklılıktan dolayı farklı

miktarlarda olduklarını, aralıklı olarak dizilmiş olanın daha çok olduğunu düşünürler. Bu sonuca göre fiziksel görünümün, çocukların yargılarını büyük ölçüde etkilediği yargısına varılabilir.

Kohlberg de çocukların niceliksel ve ahlaki yargılarının gelişiminde kavramları öğrenmeleri gibi cinsiyete uygun davranmayı da öğrendiklerini savunur. Kohlberg'e göre, çocuklar bilişsel olarak olgunlaştıklarında kendilerini erkek ya da kadın olarak kategorileştirirler ve bu cinsel kimlikle, bu kategoriye uygun olduğunu düşündükleri biçimde davranmaya çalışırlar.

Bilişsel yaklaşımın temel önermesine göre, insanların bilişsel tutarlılığa ihtiyaçları vardır; bu gereksinim, kendilerine ve dünyaya ilişkin tutarlı ve dengeli bir fikir oluşturmayı ve sürdürmeyi istemelerine yol açar. Çocuklar için bu tutarlılığı sürdürmenin bir yolu, nasıl en uygun erkek ya da kız olduğunu bulmaktır. Kız olduğunu anlayan bir çocuk kadınsı nesne, etkinlik ve davranışları; kendini erkek olarak tanımlayan bir çocuk da erkeksi nesne, etkinlik ve davranışları tercih etmeye başlayacaktır. Bu kurama göre çocuk kadınsı ya da erkeksi olmayı kendisi seçer (Dökmen, 2004: 64-65).

2.1.7.5. Toplumsal Cinsiyet Şeması Kuramı

Şema kuramına göre bireylere ve sosyal gruplara yönelik kalıp yargılar bilişsel sistemde iki farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Birincisi, ötekinin zihnimize oldukça somut örneklerle temsil edildiği anlayışına dayanmaktadır. Yani bir grubun örnek üyelerinin farklı imajları zihnimize mevcuttur. Mesela bir erkeğin kadınlara yönelik kalıp yargıları, dolaylı veya doğrudan öğrenmeleriyle şekillenmektedir. Aile ortamından, okuldan ya da ders kitaplarından görüp öğrendikleri, kitle iletişim araçları vasıtasıyla duyduklarından oluşturduğu izlenimler toplumsal cinsiyet stereotiplerinin oluşmasına zemin hazırlar. İkincisi, stereotipleri prototip temsiller olarak kabul eden anlayıştır. Zira insanlar zihinlerinde her grubun karakteristik bir temsiline sahiptir. Söz konusu bu temsiller o gruba ait olduğu düşünülen niteliklerle düzenlenmiştir. Bu yaklaşım bir kadının kafasındaki erkek prototipi 'hırslı', 'güçlü', 'cinsellik meraklısı' ve 'kaba' bir tiplmeyi içeriyorsa, o kişi erkekleri sürekli bu şekilde algılayacak, yargı ve değerlendirmelerini de bu bağlamda dile getirecektir. Şemalar ise ister somut temsiller ister prototipler olarak ele alınsın genelde dört kısımda irdelenmektedir.

Kendilik şemaları; bir kişinin kendisini 'zeki', 'dürüst', 'çalışkan', 'dindar', 'ahlaklı' vs. olarak tanımlamasıdır. Kadınların ve erkeklerin kendilerini algılama biçimleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Bir insanın başkasını 'zeki', 'gürültücü', 'dindar', 'beceriksiz'

vs. ifadelerle nitelmesi ise kişi şemaları başlığı altında incelenebilir. Olaylarla ilgili şemalarda ise bireylerin özellikle çevreyi algılama ve anlamlandırması önemli rol oynamaktadır. Örneğin bir mabette ya da bir düğün evinde nelerle karşılaşacağımız ve oralarda nasıl davranmamız gerektiği bu şemayla belirlenmektedir. Genellikle grup stereotipi veya sosyal kalıp yargılar adı verilen bu şema çeşidine göre de insanlar hem kendi gruplarına hem de diğer gruplara yönelik bir takım subjektif bilgilere sahiptir. İşte bu bilgilerden hareketle “kadınlar şöyledir” ya da “erkekler böyledir” şeklinde genellemelere dayanan çeşitli değerlendirmeler yapılır. Maisonneuve'den aktaran Yapıcı; “*Stereotipler, objeleri ve kişileri çeşitli kategorilere bağlayan ya da belli şekillerde gruplandırılan algısal şemalar olarak tanımlanabilir*” demiştir (Yapıcı, 2016: 43-45). Toplumsal cinsiyet şeması kuramı kişinin kendisini ve çevresini kadın ve erkek olarak kategorize ettiğinde, bu sürecin beraberinde gelen bir takım tanımlamalar ve bundan doğan kalıp yargılar olduğu düşünülebilir. Dökmen ise toplumsal cinsiyet şemasını şu şekilde açıklar:

Toplumsal cinsiyet şeması kuramı, bir süreç kuramıdır, içerik kuramı değildir. Cinsiyetleri ayırıştırıcı bireyler, kültürün kadın ve erkeğe ait olarak tanımladığına uyan ve buna göre bilgiyi işleyen bireyler olarak ele alınırlar. Bu nedenle, kuramın esasını toplumsal cinsiyet şeması temel alınarak dünyanın iki sınıfa ayrılması işlemi oluşturur, bu iki sınıfın içeriğiyle ilgilenilmez. Cinsiyetleri tipleştirmeyen/ayırıştırılmayan bireyler, kendilerini bakım verici ya da baskın olarak tanımladıklarında bu özelliklerin cinsiyetle bağlantılarını kurmazlar. Cinsiyetleri tipleştirmeyen/ayırıştırılmayan bir birey, kadın ya da erkek olduğu için değil, içinden öyle geldiği için insanlarla ilgilenir, onlara yardım eder ya da nazik ve duyarlı davranır. Oysa cinsiyetleri tipleştiren bireyler, özelliklerin cinsiyetle ilgili çağrışımlarını önemseyerek kendilerini tanımlarlar. Cinsiyetleri tipleştiren bir erkek, erkeklerin ağlamaması, soğukkanlı ve sert olması gerektiği görüşünü benimsediği için kendinden ve başka erkeklerden böyle davranmayı ve aksi durumda kaygılanır; bununla da yetinmeyip sert olmamayı, dolayısıyla erkek olmamayı çağrıştırabilecek her şeyden, örneğin, renkli giysilerden, sevgi ifadelerinden kaçınır (Dökmen, 2004: 70).

2.1.7.6. Sosyal Rol Kuramı

Fichter dramatik bir rolde oyun sergileyen aktör, canlandırdığı kişiymiş gibi oynadığı karakterin geçici olarak davranışını ve kişiliğini üstlendiğini söyler. Sosyal rol kavramı da bu tiyatro oyununda sergilenen bu role benzetilebilir. Ancak ayrımı şudur ki; sosyal rol kavramı bir süreliğine üstlenilmez, toplumsallaşma sürecinde öğrenilir, sosyal rolde kadın veya erkek, toplumda birçok farklı grupta rol oynar ve bu sosyal rolü tamamen içselleştirir (akt. Kaplan, 2016: 12).

Eagly'ye göre, toplumda kadın ve erkeğe farklı farklı pozisyonlar yüklenmiştir. Şöyle ki hiyerarşik yapı içinde erkekler daha yüksek statülü rollere sahiptir. Bu farklılık, kadın ve

erkek için belirlenen stereotipleri ve dolayısıyla her iki cinsiyetten kendisinden ve diğer cinsiyetten beklediği davranış ve özellikleri de etkiler. Böylece sosyal rolleri farklı olduğu kadın ve erkek arasında farklılıklar oluşur. Kadın ve erkeğin rolleri değişirse cinsiyet farklılıkları da değişecektir. Bu farklılıklar ortadan kayboluncaya kadar kadın ve erkekler eşit rollere sahip oluncaya kadar cinsiyet kalıp yargıları da kaybolmayacaktır (Eagly ve Steffen, 1984'den Dökmen, 2004: 82).

Bu rolü uygulayanlar ve gözlemleyen insanlar, cinsiyetlerin rolle tutarlı davranışlarını sosyal zorlamadan ziyade bireyin cinsiyeti ile ilişkilendirir. Erkekler ücretli çalışan pozisyonu ile uyumsuz davranışlar sergilese ya da kadınlar ev işlerinden sorumlu pozisyonu ile uyumsuz davranışlar sergilese de yine erkekler daha araçsal ve kadınlar daha toplulukçu görülmektedir. Buna göre eğer kadın ve erkekler eşit sosyal rollere sahip olurlarsa benzer şekilde davranmaya başlayacak ve cinsiyet daha az anlamlı bir hale gelecektir. Cinsiyet rolleri, sosyal davranış ve etkileşim için rehber görevi görmektedir. Bu, cinsiyet tiplmeli sosyalizasyon pratikleri aracılığıyla gerçekleşen bir rehberliktir (Ruble ve Martin, 1998'den akt. Tosun, 2010: 22).

Eagly kadın ve erkeklerin sosyal rollerinin, rolleriyle uyumlu yaşam deneyimleri edinmeleri sonucunu doğurduğunu söylemiştir. Farklılaşan rolleri beraberinde farklı davranmalarına, farklı beceri setlerini öğrenmelerine ve farklı yaşam hedefleri belirlemelerine neden olur. Ayrıca bireyin, diğerlerinin cinsiyet tiplmeli beklentilerine uymasına, davranışlarını cinsiyet tiplmeli kendilik algısı ile uyumlu biçimde düzenlemesine ve rol performansına bağlı olarak hormonal değişimler yaşamasına sebep olur (Eagly, 2004'den akt. Tosun, 2010: 24).

Dökmen'e (2004: 84). göre kadın ve erkekler farklı psikolojik özellikler gösterirler. Bu farklılıkların evrimsel açıklamasına göre, kadın ve erkek, cinsiyetlerine uygun olarak birbirinden farklı evrimleştikleri için psikolojik olarak farklıdırlar ve farklı sosyal roller oynarlar. Evrim psikologlarına göre, insanlığın ilk zamanlarında kadınlar ve erkekler üremedeki farklı rolleri nedeniyle farklı çevresel baskılar yaşadılar ve farklı uyum sorunlarıyla karşılaştılar. Bu sorunlar çözüldükçe cinsiyetlere özgü evrim mekanizmaları oluştu ve böylece cinsiyete göre farklılaşmış davranışlar ortaya çıktı. Sosyal rol kuramı ise toplum içinde farklı rolleri olan kadın ve erkeğin bu rolleri uyum göstermek için psikolojik farklılıklar gösterdiklerini öne sürer.

Sosyal rol kuramında en önemli süreç ise toplumsal cinsiyet rollerinin oluşmasıdır. Bu roller ailesel ve mesleki rollerle birlikte görülür. Böylece 'ev kadını' ve 'ailesini geçindiren' rolleri gereği kadın ve erkeğin özellikleri farklılaşır. Cinsiyet rolleri ise, cinsiyetlerin üretim işlerinden kaynaklanır. Cinsiyete özgü bulunan işleri yapmak için gereken özellikler cinsiyet

kalıp yargılarını oluşturur (Dökmen,2004: 84) “Kadınlara çocukluktan itibaren dikiş dikmek, yemek pişirmek, gibi beceriler öğretilirken, erkeklerde ekonomik anlamda kullanabilecekleri beceriler geliştirilmektedir. Bu dağılım ise sürekli yeniden üretilmektedir” (Keskin ve Uluşan, 2016: 54).

Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde Asghar Farhadi sinemasında, toplumsal cinsiyet temsilleri sosyal rol kuramı bağlamında incelenecektir. Toplumdaki kadınlık ve erkeklik rollerinin keskin çizgilerle birbirinden ayrılması ve cinsiyet kalıp yargılarının günlük yaşamdaki davranışları büyük ölçüde etkilediği görüşünden yola çıkarak, kadınlık ve erkeklik rollerinin İran’da da son derece farklılık gösterdiği, özellikle kadınlar üzerinde hem erkekler hem de sistem tarafından birçok baskı unsurunun olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada Asghar Farhadi gibi, sinemasında hem geleneksel öğeler bulunan, hem de modern İran insanını günlük yaşantılarından kesitler sunarak anlatan bir yönetmenin seçilen filmlerinde toplumsal cinsiyet temsili incelenirken ‘*sosyal rol kuramı*’ temel alınmıştır.

2.1.7.7. Sosyal Kimlik Kuramı

Sosyal kimlik teorisi toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl edinildiğinden ziyade gruplar arasındaki eşitsizliği besleyen önyargı ve kalıp yargı gibi olumsuz algılamaları ortaya çıkarak sosyo-kognitif süreçler üstünde odaklanmaktadır. Aslında bu kuram dini ve ırki gruplar /kategoriler arasındaki ilişkileri çözümleme hususunda daha fonksiyoneldir. Ancak sosyal kimlik teorisi cinsiyet gruplarına da rahatlıkla uyarlanabilir (Yapıcı, 2016: 48).

“Bu kurama göre, bizim için anlamlı olan bir grup üyeliği, kişisel kimliğin, yerini, sosyal kimliğe bırakmasına yol açar” (Kelly, 1993: 60; Meşe, 1999: 19; Michener vd., 1990: 98’den akt. Demirtaş, 2003: 129). Kuram, bireylerin, ben-kavramlarının bir parçası olan sosyal kimliklerini belirli bir sosyal grubun üyesi olmalarına ilişkin bilgilerinden, buna yükledikleri anlamdan ve bu üyeliğe yönelik duygularından yola çıkarak oluşturdukları olasılığı üzerine kuruludur Mummendey ve Schreiber, 1983: 390’dan (akt. Demirtaş,2003:129). Sosyal Kimlik Kuramı’na göre, insanlar, çoğu zaman birey olarak değil, belirli sosyal sınıfların üyeleri olarak hareket ederler. Bu durum da, insanların belirli bir toplumsal yapı içerisinde, kendilerinin ve diğerler bireylerin yerlerini tanımlamalarına yardımcı olur. İnsanlar, ben-tanımlamalarını önemli sosyal sınıflara üyeliklerinin bilinciyle türetirler (Mlicki ve Ellemers, 1996: 98’den akt. Demirtaş, 2003: 129).

2.1.7.8. Kategori Farklılaşması Kuramı: Hangi Kimlik Daha Baskın?

Sosyal kimlik teorisinin biz uzantısı olarak gelişen kategori farklılaşması (çapraz kategorizasyon) kuramı kadın ve erkeğin birbirlerini algılamasının sadece cinsel kimlikler

üzerinden gerçekleşmediği hususunda ısrarlıdır (Yapıcı, 2016: 49).Çünkü gündelik hayat içinde hiç kimse tek bir kimliğe mensup değildir. İnsanlar kadın ya da erkek kimlikleriyle birlikte, etnik, dini, mezhebi, mesleki ve ideolojik kimliklere de sahiptirler.

Deschamp ve Doise çapraz kategorizasyon sürecinin kendine özgü dinamiği olduğunu belirtirlerken, çapraz yapı ile içiçe birçok parçadan oluşmuş piramidik yapıyı birbirinden ayırırlar. Söz gelimi Müslümanlar içerisinde Sunni, Sunniler içerisinde de Hanefi olmak piramidik yapıya örnek olarak verilebilir. Bu yapının en önemli özelliği hiyerarşik bir düzen göstermesi ve diğer bir grupla karşılaştığı zaman kategori içi farklılıkların ortadan kalkmasıdır. Bu tür yapılarda, kimlik dışsal bir tehdit altında bulunduğu zaman, bir üst kimlikle daha rahat özdeşlik kurulabilmektedir. Çünkü bunlardan hiç biri diğerini ne dışlamakta ne de onunla çatışmaktadır. Çapraz yapı konusunda ise insanın aynı anda birkaç farklı gruba üye olması ve bunların arasında az ya da çok çatışmaların yaşanabilmesi kastedilmektedir. Kategori farklılaşması modelinin öngörülleri hem toplumsal cinsiyet rollerinin hem de toplumsal cinsiyet özelliklerinin tanımlanmasında işlevseldir. Kuşkusuz çapraz kategorizasyon durumunda ortaya çıkan grup üyeliklerine bireylerin yükledikleri psikolojik anlam ve değer aynı değildir. Yetişme ortamı, kişilik yapısı, kültür, sosyo ekonomik statü vb. pek çok faktör kişinin bazı aidiyetlerine daha fazla önem vermesine, bazılarına da pek değer vermemesine yol açabilir (Yapıcı, 2016: 49-50-51).

Toplumsal cinsiyet rollerini, kalıp yargılarını, cinsiyetler arası farklılıkları açıklayan birden fazla kuram ele alınmıştır. Dökmen hangi kuramın cinsiyet rolünü daha iyi açıkladığına dair şunları ifade etmiştir:

Bu kuramda belli bir olgunun açıklanmasına yönelik sistemli önermeler vardır. Aynı konunun, diğer bir deyişle, aynı sosyal davranışın farklı açıklamaları olabilir. Bu açıklamaların her biri o davranışı tek başına açıklamaya yetemeyebilir. Bu genel durum cinsiyet rolleri için de söz konusudur. Levy, Barth ve Zimmerman, cinsiyet rol gelişiminin çok yönlü olduğunu belirtirler ki ve cinsiyet rol gelişiminin açıklamasının tek bir kuramla değil, birden fazla kuramın birlikte ele alınmasıyla daha iyi yapılabildiğini göstermişlerdir. Her kuramın açıklayabildiği ve açıklayamadığı yönler vardır. Bu nedenle cinsiyet rollerinin bütün kuramlar ışığında daha iyi açıklanabildiğini söylemek mümkündür (Dökmen, 2004: 92-93).

2.1.8. Toplumsal Cinsiyetin Oluşmasında Etkin Olan Kurumlar: Aile, Eğitim Sistemi, Medya, Devlet, Dini İnançlar

Toplumsal cinsiyet rollerinin ve bu rollerin cinsiyet bağlamında insan yaşamına etkisinin pekiştirildiği bir takım kurumlar söz konusudur. Toplum bazında değerlendirildiğinde devlet, okul, aile, din, medya gibi kurumlar cinsiyete dayalı iş bölümünü,

cinsiyet rollerini, belirli kalıp yargıları kısacası toplumsal cinsiyetin mikro ölçekte incelenmesi için zemin oluşturmaktadır.

Connel (2016: 183) Muhafazakâr düşüncenin aileden “toplumun temeli” olarak söz ettiğini, geleneksel toplumbiliminin ise onu çoğunlukla kurumların en basiti, daha ayrıntılı yapıların yapıtaşları olarak ele aldığından ve aile içinin aynı jeolojik katmanlar misali birbirinin üzerinde yer alan birden fazla katmanlı bir ilişkiler sahnesi olduğundan söz eder. Aile, bir yandan hem üretim-tüketim, hem de türün devamı işlevini üstlenirken, diğer yandan da toplumsal değerleri ve buna bağlı olarak cinsel rolleri yeniden üretmektedir. Geleneksel ailede kız çocukları hem yetiştikleri, hem de gelin gidecekleri ailede ataerkil yapıya uyum sağlamak üzere yetiştirilmektedirler. Bu aile tipinde kız çocuğu, giderek genç kız ve kadın, yeniden üretim çerçevesinde ev içi işlerden sorumludur. Bu nedenle kız çocuk, küçük yaşlardan başlayarak evdeki kadınların yaptığı işlere yardım etmekte; onları taklit etmeye teşvik edilerek ve bunu gerçekleştirerek yeniden üretim sürecine girmektedir (Vatandaş, 2007: 39).

Kate Millett gibi bazı feminist yazarlara göre ise cinselliği kontrol etme amacı güden ve halen birçok ülkede toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin prototipi görünümünde olan evlilik ve aile kurumları, ataerkil düzenin temel kurumu olup ataerkil düzen içinde yer alan şiddetin adeta meşru kılındığı ikincil bir birimdir. Aile tipinin bugünkü temelini oluşturan Romalılar’da aile kavramına karşılık familia terimi ilk dönemlerde köleleri adlandırmak için kullanılan bir kelimeydi. Daha sonraları familia teriminin anlamı değişmiş, terim; babanın himayesi altında bulunan kadın, çocuk ve köleleri kapsayan bir toplumsal örgütlenmeyi anlatmak için kullanılmaya başlanmıştır (akt. Doğan, 2016: 61-62).

“Çağdaş şehir ailesinin /evinin, belirli iş tiplerini ev içi, ücretsiz ve genellikle kadınlara ait; öbür işleri de kamusal, ücretli ve genellikle erkeklere ait olarak tanımlayan bir iş bölümü tarafından kurulduğu da eşit ölçüde bildik bir şeydir” (Connell,2016:184). Bu iş bölümünün sonucu olarak kadın toplumda pasifize edilmektedir. Eve parasal anlamda katkı sağlayan erkek ataerkil ideolojinin kendine vermiş olduğu bir takım unsurları da kullanarak kadın üzerinde tahakküm kurmaya çalışmaktadır. Bu noktada ailenin cinsiyete dayalı iş bölümünü pekiştirdiğini ve kadının toplumdaki yerinin en küçük birimden başlayarak belirlendiği ve kadının bu iş bölümünü her anlamda içselleştirdiği söylenebilmektedir. Bu noktada ataerkil yapı yaşam biçimine fazlasıyla sirayet etmiş ve sürekli kendini tekrarlar hale gelmiştir.

Toplumsal cinsiyetin bir başka tezahür ettiği kurum da okuldur. Althusser; tüm toplumsal sınıfların çocukları anaokulundan başlayarak aldığını ve anaokulundan başlayarak yeni ya da eski yollarla, yıllar boyunca, çocuğun “etkiye açık” olduğu çağlarda devletin aile aygıtı ve devletin okul aygıtı arasında sıkıştığı yıllar boyunca, hâkim ideolojiyle kaplanmış

becerileri ya da sadece saf egemen ideolojiyi, çocukların kafasına yerleştirdiğini söylemiştir (Althusser, 1995: 61). Buradan hareketle çocukların aileden sonra en çok etkilendiği kurumun okul olduğu ve bu noktada cinsiyetçi söylemlerin, cinsiyetçi iş bölümünün çocuklar tarafından öğrenildiği ve bu kavramların pekiştirildiği söylenebilir.

Toplumsal cinsiyet kavramının pekiştirilmesinde kitle iletişim araçları da son derece önemli bir role sahiptir. Kadınların ve erkeklerin kitle iletişim araçlarında nasıl ve ne kadar süreyle yer aldıkları, hangi rol ve davranışlar içinde buldukları konusu bu noktada önem kazanır. Kitle iletişim araçlarından biri olan televizyonun öncelikli amacı eğlendirmeye yöneliktir fakat bu aracın önemli bir bilgi kaynağı olduğu da kaçınılmaz bir gerçektir. Ayrıca televizyon, günümüzde bir sosyal öğrenme kaynağıdır; belirli modeller sunar. Televizyondaki karakterler özellikle çocukların belirli rolleri kazanmalarında model olurlar. Çocuklar, sevdikleri karakterleri olduğu gibi taklit etmeseler bile belirli tutumları, değerleri ve kuralları onlardan öğrenirler. Bazı araştırmalar, çocukların cinsiyet kalıp yargılarını, kadın ve erkeğe özgü meslekleri ve aile içi rolleri televizyondan öğrendiklerini göstermiştir (Gunter ve McAleer, 1997'den akt. Dönmez, 2004: 134).

“Gerek yetişkinlere gerekse çocuklara yönelik programlarda kadın ve erkeğin gösterilişinde büyük bir yanlılık gözlenmiştir”(Golombok ve Fivush 1996'dan akt. Dönmez, 2004: 134). Genel olarak televizyondaki programlarda kadın ve erkek farklı oranlarda gösterilir. Genel nüfus içinde eşit oranda bulunmalarına karşın televizyonda erkekler kadınlardan iki kat fazla yer alırlar ve televizyonda verilenler de tipik kadını temsil etmeyen kadınlardır. Televizyon programları söz konusu olduğunda kadınların zihinsel yeterliliklerinden ziyade, fiziksel görünümüyle daha çok ön planda yer aldığını görmek kaçınılmazdır. Erkeklerin ise televizyonda da daha çok otoriteyi simgeledikleri görülmektedir (Dökmen, 2004: 134- 135).

Toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsallaşma sürecinde sürekli olarak yeniden öğrenilen ve üretilen bir olgu olması, temelinde tekrar etme etmenin söz konusu olduğu reklamları önemli bir yere koymaktadır. Gün içerisinde pek çok kez izlediğimiz reklamlarda, toplumsal cinsiyet rollerimize ilişkin kalıplar yeniden üretilmekte ve pekiştirilmektedir. Bu konuda yapılan pek çok araştırma kitle iletişim araçlarının genelinde olduğu gibi, televizyonda yer alan reklamlarda da kadına ilişkin kalıp yargıların güçlendirildiği ve kadınların cinsel, bağımlı, edilgen bir nesne olarak sunulduğunu ortaya koymaktadır.

Reklamlarda ve genel olarak popüler kültürde kadının, bir dekor gibi gösterildiğinin; erkeklerin sesleri ve yüzleri ön planda tutulurken, kadınların vücutlarının vurgulandığının altını çizen Peach'e (1998) göre” Erkek genelde kadına oranla daha ön planda resmedilmekte;

bu da, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü simgelemektedir” (Acara ve Sarıtaş, 2004: 72). Yine reklamlarda kadının genelde mutfakta resmedildiği ve kadının ev içinde olması gereken tek yerin mutfak olduğu vurgulanmaktadır. Çocukları ve kocasına karşı sorumluluklarını yerine getiren ahlaklı, ev hanımı portresi de reklamlarda sıklıkla pekiştirilmektedir.

Zeybekoğlu (2013: 45) reklamların ve televizyonun yanı sıra gazete, dergi, çocuk kitapları gibi diğer kitle iletişim araçlarında da kadının farklı konumlandırıldığı, cinsiyet kalıp yargılarının pekiştirildiği ve çocukların sosyal öğrenme ile birlikte cinsiyet rollerini pekiştirdiği gözlemlendiğini söylemiş, yine kitle iletişim araçlarının son derece etkili bir toplumsallaştırma organı olduğunu kabul ettiğimizde, sadece çocukların ve erkeklerin kadınlara yönelik bakış ve davranışlarını şekillendirmekle kalmadığını; aynı zamanda kadınların da kendilerine yönelik algılamalarını negatif yönde etkilediğini görmekte olduğumuza vurgu yapmıştır. Bu durum ise kadınların toplumsal cinsiyet kalıplarını içselleştirmelerine ve onaylamalarına, böylelikle de sürekliliğini sağlamak açısından yardımcı olmalarına yol açmıştır. Bu noktada kadına atfedilen rollerin yine kadınlar tarafından benimsenmesine büyük ölçüde etki eden kitle iletişim araçlarının toplumsal cinsiyet kalıplarına özen göstermesi gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde medya ve aile gibi kurumların yanı sıra devlet kurumunun da toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde ve toplumsal düzenin oluşmasında büyük bir etki oluşturduğu söylenebilir. Bu konuda R.W. Connel’in görüşleri şu şekildedir:

Devlet, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili pek çok ideolojik etkinlikle uğraşır; fazlasıyla değişken bu etkinlik, Hindistan ve Çin’de doğum kontrolünden, İran’da kadınların çadır denilen çarşafıya sokulmasının ya da Sovyetler’in ücretli işte çalışan kadınların sayısını artırmaya yönelik çabalarına kadar değişiklik gösterir. Devlet cinsiyete dayalı iş bölümüne, göçün desteklenmesinden eşit fırsat politikalarına kadar değişen biçimlerde müdahale eder. İşyerlerini ve aileleri düzenler, okullar açar, evler inşa eder. Evlilik ve annelik gibi kurum ve ilişkilerin yönetiminde devlet, bunları düzenlemekten fazlasını yapar. Toplumsal cinsiyet düzenininin toplumsal kategorilerinin kurulmasında da oldukça önemli bir rol oynar. Belirli özelliklere ve ilişkilere sahip gruplar olarak, “kocalar”, “karılar” “anneler” veya “eşcinseller” gibi kategoriler yaratılır. Devlet bu tür kategoriler aracılığıyla cinsel politikadaki oyunda çıkarların kurulmasında rol oynar. Buna karşılık söz konusu kategoriler de, politik seferberlik aracılığıyla devleti etkiler. Devlet hem hegemonik erkekliği kurumsallaştırır hem de onu denetlemek için çok büyük çaba sarf eder. Baskı nesnelere, tam da baskının faileri olan polis veya askerine fazlasıyla benzeyen bir toplumsal profille şiddet pratiğine bulaşan, genellikle genç erkeklerdir. Ama devlet tam anlamıyla tutarlı değildir. Ordu ve baskıcı aygıtın, erkeklikler arası ilişkiler kapsamında anlaşılması gerekir: Polisin veya ön saflardaki askerlerin fiziksel saldırganlığı, komutanların otoriter erkekliği, teknisyenlerin, planlamacıların ve bilim insanlarının hesaplı akılcılığı

gibi. Bu noktada ataerkil devlet, ataerkil özün tezahürü olarak değil, ama içinde ataerkil yapının hem kurulup hem de tartışıldığı, yankılanan bir iktidar ilişkileri ve politik süreçler kümesinin merkezi olarak görülebilir (Connell, 2016: 189-195).

Gürhan'a göre (2010: 61) din faktörü, toplumsal cinsiyet olgusunun oluşmasını büyük ölçüde etkiler. Bireysel ya da kolektif insan yaşamının her evresinde din faktörü en derin yönleriyle varlığını hissettiren bir olgudur. Aslında din, insanın belli türden davranışlarını kapsayan bir kurum değildir. En başından beri insanın tüm eylemlerine etki eden bir sistemdir.

Din olgusu sadece kutsalla ilişkilere dayanan içsel bir yaşayıştan ibaret değildir. Bununla birlikte o, daha geniş bir yelpazede anlamlandırma sistemidir. Her din kendine özgü karakteri ile inananların bireysel ve sosyal hayatlarını anlamlandırma ve yönlendirmeye hizmet etmektedir. Böylece mensuplarının fiziksel ve sosyal dünyada olup bitenleri anlama, değerlendirme ve yargılamalarını kolaylaştırır. Dolayısıyla dini olan şeyler hem yokluğu ve güvensizliği ortadan kaldırma hem de ötekini anlamlandırma işlevlerini sürekli yerine getirmektedir. Dinler Tanrı ve insan anlayışına bağlı olarak kendilerine has bir dünya görüşü oluştururken içinde geliştikleri sosyokültürel yapıyla karşılıklı ilişki içerisine girerler. Dolayısıyla ataerkil yapıya bağlı olarak şekillenen toplumsal cinsiyet çerçevesinde dinde kadının yeri ve değeri konusundaki tartışmaları izlerken, dinin beraberinde getirdiği dünya görüşü ile model olarak ileri sürdüğü kadın ve erkek anlayışının toplumsal yapıdan etkilenerek biçimlendiği olgusunu göz önünde bulundurmak gerekir. Özellikle Semitik, İbrahimi gelenek içerisinde yer alan Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet ataerkil bir yapılanmayı ön plana çıkarttıkları ya da böyle bir toplumsal yapıda geliştikleri için bunların kadınlara yönelik tutumlarında erkek hakim bir yaklaşım baskın hale gelmiştir. Ancak her ne kadar bu üç dinsel sistem ataerkil yapıyı ön planda tutsa da bunların ataerkillik anlayışları ve kadına bakışları arasında çok ciddi farklılıklar olduğu söylenebilir.(Yapıcı, 2016: 53-54). Bu bağlamda İ.S.1. yüzyılda, Yahudi kadınların neredeyse tek etki alanının aile olduğu şüphesizdir. Kadının hareket alanının böylesine sınırlanmasının nedeni, kısmen, zamanın evlilik gelenekleriydi: Kocanın da karısı, babasının da kızı üzerinde olağanüstü bir yetkisi vardı. Miras, boşanma, evliliğe ilişkin kurallar tümüyle erkeklerin lehineydi. Kocasının evinde güvende olmayan kadın, evlilik yoluyla aile değiştirdiği için mirasını ve adını koruyamıyordu. Erkek ise kendi istediği bir zaman diliminde, önceden belirlenmiş miktarı ödemek koşuluyla karısını boşama hakkına sahipti. Dinsel alanda da Yeni ahit zamanında ve sonrasında, Yahudi kadının konumuna ilişkin kanıtlar, en azından teoride belli bir gerilemeyi ifade etmektedir. Kadınların dinsel ve manevi olarak etkin oldukları alan her zaman ev içi ve

çocukların eğitimi olmakla birlikte, eskiden bazı Yahudi kadınlarının hem yazılı hem de sözlü gelenek ve yasa konusunda eğitildikleri ve cemaat içinde de dinsel metinleri okuyabildikleri anlaşılmaktadır. Sonraları bu hak ellerinden alınmış ve tapmakta da farklı yerlerde oturtulmaya başlamışlardır (Berkday, 1996: 94- 95- 96). Yine Yahudi düşüncesinde etkin olan, Cennet'te Adem'e yasak elmayı Havva'nın yedirdiği anlatısı da hatırlandığında, doğuştan eksikliğe meyyal bir varlığın ibadetinin de eksik olması veya bunun ancak kocasıyla mümkün olabilmesi dikkate alındığında, ontolojik bakımdan çok ciddi sorunlar açığa çıkmaktadır. Böylelikle cennette kural koyucu kadın olarak konumlanmışken, dünyada iktidar bakımından söz sahibi erkek olacaktır. Dolayısıyla Yahudilikte erkek, kadın, köle ve çocuklar üstünde güç bakımından - egemenliğe sahiptir (Rosemary'den akt. Köysüren, 2016: 30).

Hıristiyanlık dininde ise İsa'nın ilk izleyicileri arasında kadınların bulunması, hele "dirilişi"ne kadınların şahitlikte bulunmasıyla, İncil'de farklı sebeplerle anlatılan, kadınlara verdiği değer ve belki de daha mühimi, kadınların ve hastaların "dokunuşu" nu kirletici ve pis saymaması olgusu, Yahudiliğin hâkim olduğu bir toplumda dikkate değer bir durumdur. Yine Hıristiyanlık, evlilik kurumunda ahlaksal çerçevedeki çifte standardı kaldırır, cinselliği tamamıyla üremeye bağlar ve kadın için tek çıkar yolu, çocuk dünyaya getirmesinde bulur. Hıristiyanlık, Yahudi geleneğinin köklü ataerkil yönelmelerini bazı açılardan yumuşatmaya çalışmakla ve başlangıçta tüm ezilenlerle birlikte kadınların da insan olarak özsel bir değere sahip oldukları düşüncesini içkin olarak taşımakla birlikte içinde doğduğu toprakların kültürel ve toplumsal sınırlamalarından kurtulabilmiş değildi (Meriç,1991'den akt. Berkday, 1996:100-104).

İncelenen iki farklı dinsel sistemin yanı sıra İslamiyet dininin toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyetçi iş bölümü noktasında nerede yer aldığı, sosyal yaşamı hangi ölçüde etkilediği, hangi gerekçelere dayandığı, bireylerin ve akabinde toplumların hayatlarına nasıl etki ettiği de çalışmanın bir diğer konusudur.

İslam düşüncesinde Tanrı doğayı ve insanı yaratırken kadın ve erkeği birbirinden farklı biyolojik, psikolojik ve sosyal yeteneklerle yaratmıştır. Söz konusu "yaratılış" cinsler arası farklılığı sadece biyolojik düzeyde belirlemez. Bu farklılık cinslerin karakterlerinde, sosyal hak ve görevlerinde ve ilahi yaratılışın sonucu olarak vardır. İslami düşüncenin temelini oluşturan bu ilahi yaratılış doktrini özünde güçlü bir biyolojik determinizmi içermektedir.

İslam'a göre kadınla erkek arasındaki biyolojik farklılık, yani insanın neslinin devamını sağlayan çocuk yetiştirme doğanın kadına yüklediği biyolojik bir görevdir. Kadının biyolojik işlevi onun psikolojik yapısını belirleyerek, çocuk yetiştirme ve eğitime görevine

uyumlu beceri ve yetenekler vermiştir. Kadının psikolojik yapısı, akıl ve mantık yerine duyarlılık ve duygusallık; başarı ve güçlülük yerine yetiştirme ve eğitime üzerine kuruludur. Mevdudi, kadın ve erkek arasındaki bu psikolojik farklılıkları “aktif ve pasif” cinsler olarak nitelendirmekte, erkek etkileyen, kadın etkilenen, erkek uygulayan, kadın “adına uygulanan” taraf olmaktadır. Mutahhari daha da ileri giderek entelektüelliği, irrasyonelliği, soğukkanlılığı ve sır saklama becerisini erkek özelliği olarak tanımlayıp, kadını yumuşak kalpli, kolay etkilenir, süs ve görünüş düşkününü bir yaratık olarak ele almıştır.”

İslamiyet’te ailede kadının ve erkeğin farklı hak ve görevleri vardır. Kadının hakkı, geçiminin sağlanmasının ve cinsel ilişkinin talep edilebilmesidir. Erkek ise ailenin yaşayacağı yerden, kadının ve çocuklarının yaşam biçimlerinin kararlaştırılmasına kadar, aile reisi olarak geniş bir karar verme hakkına sahiptir. Kadının çalışmasına, seyahat etmesine, evden dışarı çıkıp çıkmamasına karar verecek olan erkektir. Çocukların velayet hakkı özellikle erkeğe aittir (Sancar, 2016: 169-171). Bu noktada hukuk ve toplumsal cinsiyet konusunu inceleyecek olursak; İslam hukuku düşüncesinin birçok durumda kadın ve erkeğe farklı toplumsal roller yüklediği görülecektir. Hukukçular Kur’an ve hadislerden aldıkları verilere dayanarak, erkeğin ailede geçimi sağlayan taraf olması gerektiğini ve dolayısıyla ev içinde yasal otorite hakkından faydalandığını öne sürmektedir. Kur’an kadınlardan eşitlikçi ve ayırım yapmayan bir üslupla bahsetse de toplumsal cinsiyet hiyerarşisine zemin olabilecek ayetler mevcuttur. Kur’an’daki toplam 6,600 ayetten yalnızca altı tanesinin kadın üzerinde erkek egemenliği kurduğu ifade edilmektedir (Tucker, 2015: 55-56).

İslam hukuku ve toplumsal cinsiyet mevzusunda bir diğer önemli nokta “Kadın” ın dilbilimsel açıdan nasıl kurulduğu, hukuki söylemin içinde bulunduğu topluma nüfuz eden cinsiyetçileştirmeyi nasıl yansıttığıdır. Zira İslam hukuku söylemi bu yapı içinde yer alır. Hukuki söylemin yarattığı “sessizlik” sorunu kadınları çıkmaza sokmuştur:

Ne zaman kadınlara veya herhangi bir gruba sessizlik empoze edilse, buna maruz kalan kesim hakkında yanlış ve çelişik fikirler doğmuş ve sonuçta onlara zarar verecek yasalar ve gelenekler kurulmuştur. Tarih bunun örnekleriyle doludur. Benzer şekilde İslami kanunları yapanlar da kadın doğasını yanardöner, gerçekçi olmayan bir betimlemeyle yorumlama yoluna gitmiş ve İslam’ın kadına atfettiği hakları azaltmıştır. Böylesi bir yorumu ebedileştirmek adına kadın hukuk düşünürleri ve İslami konularda diyalogdan yana olan kişiler tedricen sessizleştirilmiştir (Tucker, 2015: 62-63).

Hamadeh, peygamber ve ilk halifeler döneminde kadınların toplumda ve İslam’ın yorumlanmasında söz söyleyen katılımcılar olduklarını ifade etmektedir. Kadınların daha sonraki yüzyıllarda sessizleştirilmesi ve susturulması tarihi bir yenilgidir. Çünkü hukukun geliştirilmesi erkek olan şeriat yorumcularının eline kalmıştır. Hatta bu yorumcular arasındaki

radikal bir fraksiyona göre kadının sesi kamusal alanda yasaklanması gereken bir tahrik aracıdır (Tucker, 2015: 63).

Bazı düşünörlere göre İslam'da ideal toplum modeline göre kadınlar yalnız ve yalnız aile içinde var olabilirler. Onlar, tanımları gereği üretici değil tüketicidir, koca ise karısının maddi durumu ne olursa olsun, onun geçimini sağlama zorunluluğu taşıır. Nafaka ise barındırma, beslenme ve giydirmeyi kapsar. Şeriata göre, yoksul olmayan bir kadın, kocası yoksul da olsa evin masraflarına katkıda bulunma yükümlölüğu taşımaz. Mal ve mülkün evlilikten doğan ortaklığı söz konusu değildir. Yahut erkek karısının geçimini sağlayamıyorsa kadın boşanma talebiyle hâkime başvurabilir. Buna karşılık eğer kadın başkaldırıyorsa, kocası onun nafaka hakkını bekletebilir (Sabbah, 1992: 30).

İslam dünyasında kadına bakışta ve kadına yönelik tavırlarda kayda değer farklılıklar oluşmuş ise de, ataerkil kültürün egemenliği kendisini hissettirmiş, dolayısıyla kadınlar bazı yörelerde göreceli olarak az, bazı yörelerce daha fazla ikincilleştirilmiştir. Şehirlerde gelişen medrese kökenli Sünni düşünce içerisinde ataerkil roller iyice belirlenmiş ve kadına, oynayacağı roller erkek bakış açısıyla öğretilmiştir. Soyun erkekten ilerlemesi, aile reisinin, devlet yöneticilerinin ve ulemanın erkek olması, hepsinden önemlisi devletlerin bir ganimet ve vergi ekonomisi üzerine kurulu olduğu bir yapıda savaşların erkekler tarafından yapılması, erkeği ön plana çıkarmaktadır. Tarihsel süreçten günümüze Müslüman toplumlar arasında farklı sosyokültürel coğrafyalarda birbiriyle taban tabana zıt uygulamaları bulmak olasıdır. Şehirli veya köylü, yönetici veya tebaa, zengin veya fakir olmak, farklı etnik kökenlere ve mezheplere mensup bulunmak, eğitim ve dindarlık düzeyi, kişilik yapısı vs. pek çok faktör dikkate alınırsa tek bir kadın tipinden ve kadına yönelik tek tip uygulamalardan bahsetmek pek mümkün görünmemektedir (Yapıcı, 2016: 83-84).

İslam ölkelerinde erkek üstünlüğünün başlama nedeninin İslamiyet'in kabulü olduğunu vurgulayanlar İslami metinlerde, özellikle Kur'an ve hadislerden cinsiyet ayrımcılığını ön plana çıkarmaktadırlar. Yine İslam ölkelerinde erkek üstünlüğüne dayanan sosyal düzenin nedenini İslamiyet'in ortaya çıkışına bağlamanın yanlış olduğunu düşünenler, Kur-an'ın erkek ve kadın arasında eşitsizliği öngörmediğini vurgulamaktadırlar. Söz konusu yaklaşım, Kur-an'daki erkek ve kadının aynı özden, ruhtan yaratılmış olduklarını ve kadın olsun, erkek olsun herkesin Allah karşısında eşit olduğunu vurgulayan sözleri ön plana çıkartarak eşitlikçi bir yorum türetmeyi amaçlamıştır (Sancar, 2016: 167). "Bu noktada yine Muhammed'in ataerkil bir çerçevede de olsa kadınların durumuna karşı duyarlı davranışını, İslam öncesi dönemde kadınların görece etkili olmasıyla bağdaştıran yazarlar da vardır "(Press ve Hibri 1982'den akt.Berkday, 1996: 120). Hakikaten bütün büyük dinsel hareketlerin

ilk dönemlerinde olduğu gibi, İslamiyet'in doğuş evresinde de kadınlar önemli roller oynamışlar ve yeni dinin yayılmasına hizmet etmişlerdir. İslam'ı ilk kabul eden kişi bir kadın, Muhammed'in eşi Hatice'dir ve bu nüfuslu kadının İslam'ı kabul etmesi başkaları üzerinde de şüphesiz etkili olmuştur. Hatice, kendi ekonomik bağımsızlığına sahip bir kadındır ve Muhammed ile olan evliliğinde herhangi bir erkek vasinin aracılığına ya da koruyuculuğuna başvurmadığı anlaşılmaktadır; üstelik Hatice, kendisinden çok daha genç bir erkekle evlenmekte ve bu erkeğe tek eşli bir evlilik yaşantısını dayatabilmektedir (Berktaş, 1996: 120).

Barlas'a göre Tanrı'nın birliği, cinsiyetleri –kadın/erkek- aşan bir anlamı kapsar. Dahası erkek ve kadın, insan olma bakımından, Allah'ın ruhundan taşıyan birer varlık olmaları; takva ve iyilikte yükselmeleri sayesinde Allah'a katılırlar İslam inancına göre, Allah kendini dünyada isimleriyle ifşa etmektedir ve bu isimler için cinsiyetten söz etmek mümkün değildir. Bununla birlikte rahman ismi ve rahim ismiyle de kadınların, esirgeyiciliği ve koruyuculuğuna atıf olduğundan, ayrıcalıklı bir ima bile söz konusudur. Kur'an'da ilahi hitap kadınlar ve erkekleri inanan sıfatıyla birlikte anar: inanan kadınlar ve inanan erkekler. Ahlaki bakımdan gelişmişliği hedefe koyarak, insan ortak paydasını muhatap alır. Kur'an kadın ve erkek ayrımından ziyade, onların tek bir nefisten yaratıldığını vurgular (akt. Köysüren, 2016: 35).

İslamiyet'in toplumsal cinsiyet olgusunu hangi ölçüde pekiştirdiği farklı tartışmalara yol açmıştır. Kimi düşünürler İslamiyet öncesi sosyo ekonomik durumun daha kötü durumda olduğunu ve İslam'ın doğduğu coğrafyalarda kadın erkek eşitliği, hukuk, ekonomi, aile anlamında toplumları daha ileri bir seviyeye taşıdığını savunurken, bazı düşünürler Kur'an'ın eril bir bakış açısına sahip olduğu, kadınların belirli cinsiyet rollerini yerine getirmede İslam'ın etkin rol oynadığı, erkeğin her mecrada üstün olduğunu, kadının ise ezilen zayıf taraf olduğunu savunmuşlardır. Bu tartışmaların ışığında İslamiyet'in toplumsal cinsiyet tanımı altında herkese eşit derecede etki etmediği, bunun farklı değişkenler ışığında değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Belirli genellemeler dışında, erkek ve kadın rollerinin, cinsiyete dayalı iş bölümünün ülkeden ülkeye farklılık gösteriyor olması kaçınılmaz bir durumdur. Bu durum sosyal, siyasal, ekonomik koşullara göre değişebilir. Bir sonraki bölümde bu değişkenlerin İran devletinde nasıl ve hangi şartlar altında oluştuğu incelenecektir.

2.2. İran Sinemasında Toplumsal Cinsiyet

2.2.1. İran Devleti'nin Sosyo -Kültürel Yapısı ve Toplumsal Cinsiyet Politikaları

Toplumsal cinsiyet bağlamında İran Devleti'ni değerlendirebilmek için öncelikle toplumsal cinsiyet politikalarına eğilmek gerekecektir.

İranlı demokratlar 1906-1911 Meşrutiyet Devrimini kurucu bir an olarak görüyor bu devrimi İran ulusunun demokrasi, eşitlik ve milli egemenlik arayışıyla İslam âleminin ön saflarına yerleştiği bir zaman olarak addediyorlardı. İranlı göçmen işçilerin ve tacirlerin de katıldığı 1905 Rus devriminden ilham alan İranlı meşrutiyetçiler meclis kurma hakkı kazandı. Avrupa çizgisinde meşruti bir monarşi tesis ettiler. Bu yönetim şekli, kraliyet ve din otoritesini sınırlıyor, dinine ya da etnik kökene bakmadan tüm (erkek) yurttaşlara eşit haklar veriyordu. Aynı zamanda bu devrimin daha köktenci sosyal demokrat bir boyutu da vardı. Kadınlar eşit haklar kazanamamış fakat eğitim alanında önemli kazançlar sağlamışlardı. Bu demokratik kamusal alan, önde gelen erkek ve kadın aydınların çeşitli kadın meselelerini tartışabildiği gazeteleri de içeriyordu; örneğin çokeşliliğin, kadınların çarşafa sokulmasının ve tecrit edilmesinin, erkeğin karısını kolayca boşayabilmesinin sona erdirilmesi ve kadın hakları konuşuluyordu. Yirmili yılların ortasına gelindiğinde, Rıza Şah, İslamiyet öncesi geçmişiyücelten, daha güçlü bir ulusal kimlik duygusunu teşvik etti.

Daha laik bir yasal hukuk yürürlüğe soktu, fakat toplumsal cinsiyete ve aileye dair çoğu meseleyi din mahkemelerine bıraktı. Eğitimli kadınlara az sayıda yeni haklar verildi.1936 yılında kadınların peçe takmasını yasaklayan yasak bir buyruk yayımladı.1943 yılında ise genç bir din adamı olan Humeyni *Keşf'ül Esrar'* ı yayımladı. Bu kitap peçenin geri dönmesini savunuyordu.1952'de ise kadınlara oy verme hakkı tanındı.1953'ten sonra ise kentli orta sınıf pek çok kadın yeni haklara kavuştu.1960'la gelindiğinde ise binlerce kadın üniversitelerden mezun olmuş, meslek sahibi, devlet memuru ve şirket çalışanı olmuştu.1966 yılında Şah rejimi İran Kadın Örgütü'nü kurdu. Otoriter devlet bağlamında, İKÖ Toplumsal Cinsiyet reformları yapmak için savaştı ve 1967 Aileyi Koruma Kanunu için mücadele etti. Kadınların boşanma davası açması artık mümkün olmuştu, ayrıca 1975'te kanuna eklenen değişikliklerle kadınlar sınırlı şekilde de olsa çocukların vesayetini alabiliyordu (Afary ve Anderson, 2012: 102-105).

İran'da devrim sonrası üç hususun kadınların yaşamlarını etkilediği söylenebilir. Kadınları olumsuz bir şekilde etkileyen, büyük ölçüde değişik yapılan medeni ve ceza kanunlarını kapsayan yeni bir yasal sistemin oluşturulması, toplumsal cinsiyet konusunda bir dizi kuralın ve ideolojik resmi bildirin kabul edilmesi ve kamusal alanda cinsiyete dayalı

ayırım, tesettür uygulaması meslek, eğitim, devlet bürokrasisi alanlarında bazı bariz veya üstü kapalı sınırlamaların uygulanması (Kazemi, 2004: 261).

Eğitim alanında, Eğitim Bakanlığı tarafından 1979-1980 eğitim döneminden itibaren ilkokullarda kız ve erkek öğrencilerin ayrı sınıflarda, hatta ayrı binalarda eğitimine eğitilmesine başlanmıştır. Üniversiteler ise devrim sonrasında üç yıl süreyle kapalı tutulmuş yeniden açılan üniversitelerde cinslerin ayrımının olanaklı olmadığı olduğu durumlarda, kız ve erkek öğrenciler ayrı sıralarda oturtularak tecrit ilkesine uyulmaya çalışılmıştır. Eğitimde kullanılan ders araç ve gereçleri ile ders kitapları erkek ve kızlar için farklı düzenlenerek “*cinsiyet rolleri*” ne uygun toplumsallaştırmanın gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Öğretmenlerin tayininde de cinslerin ayrılması ilkesi uygulanarak erkek öğretmenlerin kız öğrencilere ders vermesi engellenmiştir.

İran’da 4 Temmuz 1980’de yayınlanan bir karar ile bütün kamu kuruluşlarında çalışan kadınların örtünmesi zorunlu hale getirildi. Kadın örgütlerinin Cumhurbaşkanı Beni Sadr’a başvurarak zorunlu örtünmenin iptalini istemeleri, iktidarın Humeyni kanadının kararını değiştirmede. Zorunlu örtünmeye karşı çıkan ve bu sebeple gösteriler hazırlayan kadınlar “devrim düşmanı”, “Amerikan Ajanı”, “Şah Yanlısı” olarak nitelendirildi.

İran’da kadınların meslek ve devlet bürokrasisi durumuna bakıldığında, İslam ideolojisinin kadınların ücretli iş gücü olarak çalıştırılmasına verdiği yanıtın yasaklayıcı değil, yönlendirici olduğu sonucuna varılabilir. Kadınlara öncelikle analık görevlerini engellediği ölçüde çalışmamaları, evde oturmaları telkin edilir. Ücretli çalışma ise ancak “gereklik” durumunda uygun görülür; çalışma biçiminin de kadının doğasına uygunluk koşulları yanında bir de uzman, kariyer ve süreklilik gerektiren işlerden uzak durma şeklinde bir yönlendirmeyi de beraberinde getiriyor. Ömür boyu sürecek, kadının ailesi ve analık görevini aksatmasına yol açacak, işten ayrılma ve geri dönme olanakları sınırlı bu tür işlerin kadınlar için uygun olmayacağı düşünülmektedir. İran’da kadın yargıçların işten atılmaları ve kadınların yargıç olmalarının yasaklanması meslek sahibi kadınların erken emekli olmalarını özendirerek yasalar çıkması, on beş yıl hizmeti olan kadınların emekli olabilmesi diğer mesleklerde de işten ayrılmalarını hızlandırdı. Ayrıca karı koca çalışan ailelerde kadının evde oturması karşılığında kadının aylığının ödenmeye devam edileceğine dair çıkartılan yasa ile işten ayrılmayı iyice cazip hale getirdi. Bu noktada İran’da çalışan kadınlara doğrudan bir kısıtlayıcı tavır olmasa da kadınların kendilerine öğretilenin aksine iş yaşamına katılmaları ve iş yaşamında aktif olmaları tercih edilmemiş bunun yerine evlerinde kendilerinden beklenen tarzda bir hayat sürmeleri teşvik edilmiştir (Sancar, 2016: 231-237).

Berktaý' a (1996:208) göre; devlet laik hukuku hangi şartlar altında olursa olsun uygulamak zorundadır. Yurttaşların devletle olan bağlarında farklılıklar gösteriyor olması dahi bu durumu değiştirmez ve devlet genellikle bu durumda bir hakem rolü oynamaya yönelir. Oysa şeriatla yönetilen bir devlette, devletin kendisi bir taraftır ve bu tarafın kadınların tarafı olmadığı da açıktır. Şeriata dayanan bir İslami devlette, din tarafından kutsiyet atfedilen ve yasallaştırılan cinsel ve toplumsal düzen, devletin kendisi tarafından her türlü düşüngüsel ve fiziksel mekanizmaya başvurularak uyruklara zorla uygulanır. Bir kadın şeriata karşı gelirse sadece kendi ailesinin şerefini lekelemekle kalmaz, aynı zamanda devletin otoritesine de karşı bir duruş sergilemiş olur.

1979 İran İslam devriminden bu yana örtünmek zorunda olan İranlı kadınlar, Aralık 2017 'de başlayan eylemler sırasında başörtüsünü çıkarttığı gerekçesiyle gözaltına alınan Vida Mohaved' in başlattığı akımla, protesto gösterileri düzenleyip, başkent Tahran'daki ünlü İnkılap Caddesi'nde başörtülerini çıkartarak, kendilerine dayatılan başörtüsü zorunluluğuna tepkilerini göstermiştir¹ Bunun öncesinde ise İranlı bazı kadınlar ABD'de yaşayan İranlı gazeteci ve aktivist Masih Alinejad'ın öncülük ettiği Beyaz Çarşamba adı altında bir hareket başlatmıştır. Kadınlar, ülkenin zorunlu kıyafet kurallarını protesto etmek amacıyla 24 Mayıs 2017 Çarşamba gününden beri Çarşamba günleri beyaz giyinmektedir.² Kadınların zorunlu başörtüsüne yönelik eylemleri 'Beyaz Çarşambalar' adı altında yapılsa da, kadınlar sokaklardaki posta kutuları ya da diğer yükseltilerin üzerine çıkarak gerçekleştirdikleri eylemlerde, beyazın yanı sıra diğer renkteki eşarplarını bir sopaya bağlayarak sallamaktadır. Ayrıca eylemler sadece çarşamba günüyle sınırlı tutulmamış, eylemlere çarşaf giyen kadınlar ve bazı erkeklerin de destek verdiği görülmüştür. İranlı Başsavcı Muhammed Cafer Montazeri İranlı kadınların eylemlerini 'Çocukça ve önemsiz' olarak nitelemiş eylemlerin ülke dışından kışkırtıldığını öne sürmüştür³ Son yıllarda İranlı kadınların, İran İslam Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana geçerli olan kıyafet kurallarını giderek daha esnettiği, zorladığı ve Hasan Ruhani' nin devlet başkanı seçildiği 2013 yılından bu yana bu konuda bir gevşeme olduğu görülmektedir.⁴

¹ <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya/2018/01/31/iranda-kadinlarin-basortusu-isyani> (erişim tarihi: 18.02.2018)

² <http://medyascope.tv/2018/01/01/irandaki-basortusunu-cikartan-kadin-fotografinin-gercek-oykusu> (erişim tarihi: 18.02.2018).

³ <https://tr.sputniknews.com/ortadogu/201802021032084746-iran-basortusu-eylem-gozalti> (erişim tarihi: 18.02.2018)

⁴ <http://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-42916446> (erişim tarihi: 18.02.2018).

Toplumsal cinsiyet bağlamında İran'ın durumuna bakıldığında son dönemdeki gösterilere ve başkaldırlara rağmen, kadınların birçok anlamda hayatlarına kısıtlamalar getirildiği ve bu kısıtlamaların, toplumsal cinsiyeti pekiştiren kurumlar tarafından, eril bir bakış açısıyla yapıldığı görülmektedir. Devlet eğitim, örtünme ve eğitim konularında yalnızca cinsiyet rollerine uygun davranılmasını hükmetmiş, bunu da kanunlar aracılığıyla yapmıştır. Bir sonraki bölümde sosyal, ekonomik ve siyasal anlamda bireylerin hayatlarına etki eden toplumsal cinsiyet kavramının sinemadaki etkisine bakılacaktır.

2.2.2. Sinemada Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık / Kadın Temsilleri

Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu nedenle bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirler. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki sonunda tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Her kadının varlığı, kendi içinde “nelere izin verilip verilmeyeceğini” düzenler. Eylemlerinin her biri – gayesi ya da içsel gerilimi ne olursa olsun – o kadının kendisine nasıl davranılması istediğini gösteren bir simgedir. Bu bağlamda erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – her şeyden önce görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur. Bu noktada kadın erkeklerden çok ayrı bir şekilde gösterilir – dışının erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu- ideal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden ve kadın imajının onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindedir (Berger, 1986: 46-47-64). Egemen eril kültürde ise kadın, anlam yapıcı (özne) değil anlam taşıyıcısı (nesne) olarak “erkek” cinsiyetinin karşısında kurgulanan “öteki” dir. “Dil ve bakış” , bu “öteki” kurgusunu yeniden ve yeniden üreterek besleyen taşıyıcı kodlardır. Referansını aktif- özne (bakan) pasif- nesne (bakılan) karşıtlığından alan geleneksel sinemada anlatı yapısı, “babanın dili”, “erkek bakışı ve hazzı” üzerine kuruludur. Sinemada kadın imgesi, “bakılan, arzulanan, teşhir edilen, erotik nesne” olarak inşa edilir (Solmuş, 2015: 12).

Toplumsal cinsiyet olgusunun sinemaya yansımaları ve sinemada cinsiyete dayalı ayrımcılık konusunda ‘öteki’ ya da ‘diğeri’ anlamında kadının sinemada varoluş biçimini inceleyebilmek için sinemada stereotiplerin nasıl kullanıldığına da bakmak gerekir. Zira sosyal psikolojik yaklaşımın “diğeri ’nin karmaşıklığının basitleştirilmesi ve şemalaştırılması, genelleme otomatik algılamaya yönelik saptamaları sinemada da söz konusudur. Dyer’den aktaran İmançer (2010: 52), ‘aptal sarışın’ stereotipini hem gündelik hayattaki sarışın temsili olarak hem de filme özgü hayali anlatımın somut örneği (Marilyn Monroe) olarak

incelemektedir. Stereotip algılama ve düşünme biçiminde diğer insanları sabırlı önyargısız ve ayrıntılı olarak gözlemlemenin zıttı olarak çabuk, basitçe, çarpıtılarak, genelleyci, önyargıların, işlevsel olduğu bakış söz konusudur. Anlatının estetik yapısını da bu iki bakış tarzı belirlemekte ve figürlerin anlatım biçimine bağlı olan tip ve karakter olgusu ayırışmaktadır.

Filmler toplumsal hayatın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar şeklinde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar değildir. Bunun yerine farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Sinemanın kendisi de bu yolla toplumsal gerçekliği kuran kültürel temsiller düzeninin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa sürecinde ise kimi yönden temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Şöyle ki bir iş adamının yaşantısını belirleyen yaygın kültürel temsiller belli davranış, düşünce ve duyumsama kalıpları öngörür ve işadammının ötesine geçemeyeceği sınırlar oluşturur. Benzer biçimde, ev kadını da bambaşka bir dizi tutum ve alışkanlıklar öngören, düşünce ve davranışa başka türlü sınırlamalar getiren bir takım temsilleri içselleştirir. Bu tür kısıtlama ve sınırlamaların kabulü, insanın yaşamını kendisine atfedilen işlevi yerine getirmek uğruna önündeki olasılıkların daraltılmasına, yaşamının bütünüünün yerini tutan bir parçaya indirgenmesine izin verdiği bir kapsamlama olarak kurar.

Ryan ve Kellner (2005: 33) “Bu yolla kişinin var oluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla tanımlanabilir.” der. Popüler medya anlatıları, halkın temsil dünyasında önemli bir rol oynar. Gündelik hayatın demir atmış ve gelenekselleşmiş temsillerini içeren filmler çeşitli, tür anlatıları aracılığıyla görsel örneklerin birikimini hazırlamaktadır. Sinema seyircinin eğilimlerine özen gösterirken, bir taraftan ‘ötekinin resmi ‘ hususunda çarpıtma ve sınırlamaları ortaya koyucu örnekler verir (İmançer, 2010: 51).

Patriarkal düzende toplumsal cinsiyetin kuvvetlendirdiği, erkek ve kadının toplumsal cinsiyet rollerini sert bir biçimde ayıran anlayış, sinemadaki genel bakış içerisinde kabul görmektedir. Kadınlar bu görüşü destekler nitelikte temsillerin yer aldığı filmlerde toplumsal düzen içerisindeki yerlerini belirleyici, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirici bir davranış biçiminde sunulmaktadır. Kadınların konum olarak ikinci sınıf sayıldığı ve ötekileştirildiği toplumsal roller karşısında erkek ön planda tutulan rollerde ve çok daha güçlü bir şekilde temsil edilmektedir (Güçhan, 2004: 39). Kadınlar filmlerde hep koruyucu, kollayıcı, eşine sadık vb. bir durumda sunulurken erkekler güvenilmez, eşini her an terk edebilecek, yaşamı tamamen işine ve kariyerine odaklı olarak sunulur. Bu sunulma şekilleri hem erkek

çocuklarının kafalarındaki erkekliği hem de kız çocuklarına öğretilen kadınlığı bir kat daha pekiştirir. Böylelikle de erkekler, böyle olmayı ya da böyle davranmayı isteseler de istemeseler de daha namuslu, saldırgan, kendine güveni yüksek, güçlü girişimci, otoriter, cesur, kuralcı, hırslı, başarı odaklı, baskın ya da riske girmekten kaçınmayan vb. olmayı /olmaları gerektiğini öğrenirken kadınlar da başkalarına ihtiyaç duyan, duyarlı, sadık, her durum ve her koşul altında fedakar, ailesine karşı sorumlu, boyun eğen, kıskanç, konuksever, sabırlı, nazik, tatlı dilli, çocukları seven, kontrollü ya da merhametli olmaları gerektiğini öğrenirler ve yaşamları boyunca da bu rollerine uygun olarak davranırlar (Solmuş, 2015: 84-85).

Günümüz sinemasında, geleneksel anlatı kalıplarını kıran ve feminist akımın etkisiyle kurulu egemen ideolojiyi eleştiren filmlerin varlığı giderek artmaktadır. Fakat kapitalist ekonominin dünya üzerinde sosyalist sisteme karşı kazanmış olduğu görece başarı, kadın cinselliğinin kitle iletişim araçlarındaki sömürsünün uzunca bir süre devam edeceğinin kanıtıdır. Diğer bir yandan üçüncü dünya ülkeleri olarak isimlendirilen ülkelerde geleneksel sinema söylemin dışında filmler üretilmekte ve uluslararası arena başarılar kazanmaktadır. Özellikle İran, devrimden sonra sinema sanayinde hızlı bir atılım yapmış ve şiddet ve cinsellik gibi çağımızın en önemli iki değişkenini filmlerinde kullanmadan başarılar kazanmıştır (Güler, 2006: 72). Yine daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi toplumsal cinsiyet olgusu kültürden kültüre ve ülkeden ülkeye değişim göstermektedir. Bundan sonraki bölümde İran sinemasında toplumsal cinsiyet konusu işlenecektir.

2.2.2.1. İran Sinemasında Toplumsal Cinsiyete İlişkin Temsiller

Sinema sanayinin İran'a ulaşması, uzun bir atalet ve suskunluk, toplu olarak bir cehalet ve geri bırakılmışlık sürecinin ardından, İran kadınının sırtındaki süresi dolmuş gelenek göreneklerin ağır yükünü atara, hakkı olan toplumsal statüyü elde etmek üzere ağır adımlarla dünyayı keşfe çıktığı bir döneme denk gelmiştir. Her ne kadar geçmişte belli sınıflara mensup kadınlar İran toplumundaki sosyo politik değişimlerde pay sahibi olmuşlarsa da, bunlar, sessiz sedasız erkeklerin ağzından çıkma "senaryolar" biçiminde oynanmış rollerdir (Lahici'den akt. WOLF, 2007: 271).

Kadına dair engeller ve kadının beyaz perdedeki yer alış biçimi, devrim sonrası ilk birkaç yılın ve sonrasındaki on yılın görece daha ağır bir sorunu olmasına rağmen İran sinemasının en temel problemidir.(Kanat, 2007: 46). Ne var ki kadının senaryo kapsamındaki kabul edilebilir temsili şöyle tanımlanmıştır: "Müslüman kadın mutlaka iffetli, takvalı, Tanrı

orkusuna sahip ve çocuklarının eğitiminden sorumlu, yani toplumda önemli bir rol almış biri, fedakâr eş, merhametli anne gibi gösterilmelidir. Mal ya da cinsel arzuları giderme nesnesi olarak gösterilemez ” (Naficy’den 1995’ten akt. Kanat, 2007: 48). Bu noktada İran sinemasının İslami bir sinema olmasının yanında kabul gören belirli toplumsal cinsiyet kalıplarını benimsediği, ideal kadının sinemadaki sorunlu gösterimini onayladığı söylenebilir.

İran’da sinema ileri gitmiş ve sosyal gerçekçi bir anlayışı benimsemiştir fakat bu halde, İranlı kadının hakiki çehresini yansıtmaması konusunda kusurlu sayılır. Bu konudaki şikâyetlerin başta geleni, kadınların filmde göstermelik bir şekilde yer etmesi ve karar verici bir konumda bulunmayışıdır. Kadın karakterler her zaman erkek karakterler tarafından yönlendirirler (Mansur,1997’den akt. Aktaş,1998:189). Devrim sonrası İran sinemasının en önemli yönetmenlerinden Muhsin Makhmalbaf, Hamid Dabaşı ile yaptığı söyleşide; Cinsiyet ayrımcılığının İran’ın kültürel bir özelliği olduğunu ve bu konunun sadece İslamiyet’le ilgili olmadığını söylemiştir (Dabaşı,2004’ten akt. Kanat, 2007: 56). Bu noktada Aktaş konuyla ilgili olarak,” Kültürel idealleştirme, kadının sanat alanlarında işlenmesinin en büyük engelidir. Bu idealleştirme nedeniyle, kadının perdede olumsuz bir karakter olarak yansıtılması zorlaşıyor. Bunun yanında, kadının sinemada örtülü olarak yer alması gereği de, filmlerdeki karakter çeşitliliği açısından bir problem teşkil ediyor. Örtüye atfedilen anlam, kadının olumsuz bir kişilik olarak gösterilmesine engel oluyor. Bu yüzden kadının sinemadaki varlığı hakikatteki varlığına göre daha sınırlıdır ” demiş, kadının sinemadaki yerini kültür üzerinden eleştirmiştir (Aktaş, 1998: 190).

Dönmez (2004: 5-8) İran’daki İslam devrimi ve kadınların örtünmeye zorlanmasının, onların gölgede kalmasına neden olduğunu ama aynı zamanda, kadınların sektördeki varlığını kanıtlamak maksadı ile kamera arkasında yer almalarına yol açtığını savunmuş, erkeklerin yoğunlukta olduğu bir meslek olan yönetmenlik alanında Müslüman kadınların istediklerini elde etmek uğruna verdikleri kavgayı kazanmaları için önlerinde uzun bir yol olduğunu söylemiştir.

İran sinemasında kadın, oyunculuk, senaryo, kadının sinema sektöründeki mesleki durumu anlamında yer alış biçiminin yanı sıra, sinema tekniği anlamında da sorunlu bir yerdedir. İran sinemasında kadın bedeninin ikincil plana yerleştiren bir çerçeve düzenlemesi söz konusudur. Kamera kadının bedeninin ve yüzünün belirgin taraflarına vurgu yapmaktan itina etmekte, kadınlardan mümkün olduğu kadar kameraya bakmamaları istenmektedir. Kamera kadın bedeninin çerçevesinin içindeki diğer kişilerden ve izleyicilerden kaçırır gibidir. Cinsiyetsiz hale dönüştürülmüş bakışlar, pek net olmayan yüz görüntüleri ve bunu sağlamak için de ağırlıklı olarak genel çekimlere yönelmek İran sinemasının anlatı pratikleridir. Bu

sinemada gözlere/bakışlara yakın çekim yapılması her zaman için sakıncalı görülmüştür; bilhassa yakın çekim gözler direkt izleyiciye baktığında hiç hoş karşılanmamaktadır. Çünkü bunlar, salondaki erkek ve perdedeki kadın imgesi arasında bir bağlantı sağlayarak cinsel bakışma olanağı doğurabilir (Mottahadeh 2004'ten akt. Sözen, 2005: 131-132). Bu görsel mahremiyet, kadınların yalnızca bedenlerini değil duygularının da yansıtılmaması anlamına gelmektedir. Kadınlar benliklerinin bir parçası olan duygularını ve aşklarını ancak 'üst ses (over voice)' yoluyla bildirebilmektedirler. Fakat burada ilginç olan nokta kadın ve erkek birlikte olduğu zaman, ses yoluyla da olsa bu duygu aktarımının doğrudan verilememesidir. Bunun karşıtı olan bir pratikler çok azdır ve hemen dikkati çekmektedir (Sözen, 2005: 131-132).

1993` ten sonra çekilen birçok filmde kadın oyuncunun yakın planda görüldüğü, güldüğü, koştığı yüzüne yapılan zoom ile makyajlı olduğu görülebilir. Örneğin; Muhsin Mahmelbaf, 'Gabbeh (1995)' filminde âşık kadının yüzünü baştan sona yakın plan gösterirken, kadının âşık olduğu erkeği hep uzaktan gösterir. Böylece tüm İran kültür geleneği tarihinde var olan eril anlayışa özgü tipik dişi aşk objesi kavramını kökten biçimde ters çevirir. Bir başka örnek Rahşan Beni İtimad sinemasıdır. Bu sanatçı da, filmleri aracılığıyla İran kültürünün dişilik anlayışına görsel saldırılar yapmaktadır. Beni İtimad sinemasının en dikkat çeken yönü, peçelerle örtülü yüzlerin, inkâr edilen cinselliğin, gizlenen benlerin ve çarpıtılan duyguların ülkesinde kadın bakış açısıyla kadın odaklı aşk öyküsünü anlatmasıdır. Örneğin 'Mayıs Kadını (1998)' adlı filmdeki kadın karakter, İran sinemasındaki en korkusuz kadın betimlemesidir. Bir yandan oğlunu yetiştiren, bir yandan da kariyer edinmeye çalışan ve âşık olan kadın karakteri, toplumsal tabuların sınırlarını aşmaktadır. Beni İtimad bu filmde âşık olunan erkeğin yüzünü hiç göstermemektedir (Dabaşı' den akt. Sözen, 2005: 132). Yönetmenin bu sinema dilini tercih etmesi mevcut düzeni eleştirdiğinin bir kanıtıdır. Pekerman (2012:156); görsel ve biçimsel kararlılığın "On" filminde hikâyeyle uyum içinde feminist bir dışavuruma dönüştüğünü ve günümüz İran'da sıradan bir kadının hayatındaki kısıtlama ve zorluklar seyirciye karşı açının yokluğu ve kameranın hareketsizliğiyle yani filmsel ve teknik kısıtlamalarla anlatıldığını söylemiştir.

İran Sineması'nın kadının sorunlu temsil edilışinde dini, siyasi, sosyal durumların etkili olduğu ve bu etkinin sonucunda gerek filmlerin senaryosu, gerek kadınların kadraja hangi ölçüde dâhil edildiği, gerek kompozisyon, gerekse erkek yönetmenlerin eril bakış açısıyla kadın oyuncularını beyaz perdede göstermesi büyük sorunlar oluşturmuştur. Ataerkil ideolojinin beraberinde getirdiği eril kodlar sansür ve oto sansürün de etkisiyle İran sinemasında olumsuz etkiler yaratmıştır. Bu bölüme kadar belirli toplumsal cinsiyet başlığı

altında gerekli incelemeler yapılmıştır. Bir sonraki bölümde ise İranlı Yönetmen Asghar Farhadi'nin sineması ve yönetmenin filmleri üzerinden toplumsal cinsiyet incelemesi yapılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ SİNEMASI

2003 yılında *Tozda Dans* adlı ilk filmini çeken Asghar Farhadi, İran sinemasının son dönem yönetmenleri arasında yerini almıştır. Asghar Farhadi filmlerinde vicdan, merhamet, sınıfsal farklılıklar, adalet, kadın erkek ilişkileri gibi konuları farklı bakış açıları ile ele alarak, farklı senaryo seçimleriyle, tek boyutlu anlatım tarzının dışına çıkmayı başarabilmiş bir yönetmendir. Araştırmanın bu bölümünde Asghar Farhadi sinemasının dikkat çekici yönleri, hayatı ve filmleri özetlenerek, bu konularla ilgili gerekli bilgiler paylaşılacaktır.

Asghar Farhadi sinemasını farklı kılan, belki de karakterler arasında seçim yapamamamızdır. Filmin sonunda kimin tarafında yer alacağımız konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün olmayacak, seyirci karakterin iyi ya da kötü olduğu kanısına varmakta güçlük çekecektir. Öyle ki Farhadi “Aslında yazarken kişiye yakın oluyorum. Ama kendime bunu yapmamam gerektiğini söylüyorum. İyi-kötü arasındaki sınırı netleştirememenizin sebebi şu: İyilik ya da kötülüğü metre ölçüsüyle bana anlatabilir misiniz? Hangi uzunluk ölçütleriyle bu kavramları ölçebilirsiniz ki? Metredeki göstergeler, medeniyet kuralları olabilir mi? Ölçütler bazen vicdan ya da din olabilir ama bize neyin iyi neyin kötü olduğunu ne anlatır? Bazen medeni kurallar şöhretin yanlış olduğunu söylerler; ama bize göre doğru olabilir. Ben bu filmde bölmeyi nasıl yapabilirim diye soruyorum. Karakterlerin yerlerini, iyi- kötü karakterleri olan birçok filmde değiştirebilirim” diyerek aslında karakterleri nasıl gerçeğe yakın seçtiğini de gözler önüne sermiştir. (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı, 2014: 447).

Farhadi’yi farklı kılan bir diğer unsur da filmlerinde bir takım işaretleri kullanmasıdır. Farhadi: “Filmin içinde bir işaret gördüğümüzde gerçeklikten kopuk değildir aslında. Ama filmin bütününde yan yana koyduğumuzda bir bütün-anlam teşkil eder. Örneğin, şehirdeki işaretlerden biri bizi bir yere götürmüyor. Şehir işaretlerinin bütününe bakarak yolumuzu buluyoruz. Yani gerçekliği, birden çok işaret bir araya gelerek buluşturuyor. Bulduğunuz arkadaşınızın sözleri bir işaret hissi vermeyebilir. Ama bir gün sonra öldüğünü öğrendiğinizde, bir gün önce yaşanan bütün konuşmaları ölüme işaret olarak okuyacaksınız. Ben de filmlerimde böyle bir bütüne bakıyorum. Senaryolarımı yazarken de, bütün bu işaretlerin uyumuna önem verdim.” demiştir. Farhadi ‘nin bu söylemi gerçekliğin yanı sıra aslında sansürün de sinemaya sirayet ettiğini gösterir. Daha önceki

bölümlerde değinildiği gibi sansürün İran sineması genelini etkileyen bir unsur olması filmlerin anlatı yapısına da tesir ettiği görülmektedir.⁵

Farhadi'nin sinemasında, sınırlı alanlarda sürekli alaycı bir tehlike vuku bulur. Farhadi bunun dramaturjiden geldiğini gözlemler. "Drama ilk sahip olacağınız statü kodur. Daha sonra bir şeyler olur ve aniden her şey değişir, sonrasında her şey statü konunun gerisindeki durumu getirmek için çabalamaktır. Yani sanat gibi, durgundur. Fakat ondan sonra suyun içine bir taş fırlatırsınız ve suda dalgacıklar oluşturursunuz. Böylece bu dalgacıklar ve dalgalar bir engele ulaşır. Onlar da bir diğer dalgacıkları ve dalgaları oluşturabilir. Bu taş, gölün içine düşüyormuş gibi olduğunda, tüm hikâyenin daima cereyan ettiğini düşünürüm. Elly Hakkında'da, suya atılan taş Elly'nin gözden kayboluşuydu. Bir Ayrılık'ta, kadın karar verdiğinde, yani suya taşı bıraktığında, kocasından ayrılmak ister." Farhadi Geçmiş'in, belirgin bir açık alandaki hikâyeleri arasında durduğunu kaydeder. "Taş Geçmiş'ten önce atılmıştı. Şimdiyse sadece dalgaların geri gelişini görüyoruz. Bu nedenledir ki Geçmiş'in ritmi, diğer filmlerimden bir parça farklıdır. Bir Ayrılık'ın çok yüksek bir temposu vardı; çünkü film şimdiki zamanda geçiyordu. Fakat buradaki olaylar ise dört yıl önce yaşanmıştı." demiştir (Laffly, 2014: 76)

Farhadi yaşadığı toplumun siyasal, ekonomik anlamda tahlillerini yapmış ve bunları da filmlerine yansıtmıştır. Filmlerinde tek bir mevzu yerine, bir olayın etrafında şekillenmiş farklı olaylar mevcuttur. Kadın erkek ilişkilerini anlatırken aynı zamanda İran'ın panoraması da seyirciyle buluşmuş olur. İran'ın geçirmiş olduğu sosyal, siyasal, toplumsal değişimler şüphesiz Farhadi sinemasına da her anlamda yansımıştır. Şöyle ki Bir Ayrılık filminde boşanmak üzere olan bir çiftin sadece arasındaki sorunlar değil, İran'daki hukuksal boşluklar, bürokrasi, cinsiyetçi bakış açısı da ele alınmıştır.

Asgar Farhadi'nin dünyaca tanınan bir yönetmen olması, dünyanın herhangi bir yerinde herhangi bir insanın karşılaşılabileceği sorunları ele alması ve bunu kendi ülkesindeki çerçeveden sunabilmesiyle ilişkilendirilebilir. Yönetmenin evrensel meselelerin hem ülkeden ülkeye değişiklik göstereceğini hem de esasen, hepimizin aynı problemlerle karşı karşıya kaldığımızı gözler önüne sermesi, başka bir farklılığı olarak ele alınabilir. Yönetmen çoğunlukla doğal mekânlarda, karakterlerin abartılı olmayan oyunculuklarını kullanarak, seyircinin kendini muhakeme etme duygusuyla tek başına bulunduğu, yine seyircinin filmde gerçekleşen olayların etrafında olmak yerine, kendini olayların içinde bulunduğu bir anlatım türünü tercih eder. Yine Farhadi'nin hikâyelerinde, çocuklara genellikle, güçlü ve etkin

⁵ <http://filucusu.blogspot.com.tr> (erişim tarihi: 27.10.2017).

düzeyde anahtar bir rol verildiği dikkate değerdir (Yönetmen, çocuklara verdiğimiz itibardan/güvenden daha fazlasını verir). “İçinde çocukların olmadığı bir hikâye hakkında düşünmem bile” diye açıklar ve ekler: “Orada çocuk yoksa film yapmak istemem.” der (Laffly, 2014: 75). Yönetmenin Güzel Şehir ve Geçmiş filminde de hikâyenin büyük bir kısmının aslında çocuklar üzerinden şekillendiği görülür.

Daha çok ahlak, vicdan, merhamet, sınıfsal sorunlar, yalan gibi konular üzerinde çalışan Farhadi'nin bir diğer ilgi çekici özelliği ise filmlerinin didaktik kategorisine girmeden, herhangi bir öğüt verme çabası olmadan, insanlara belirli farkındalıklar kazandırıyor olmasıdır. Yönetmen: “Mesaj, sinemanın işi değildir; mesaj göndermek telgrafın işidir. Benim filmlerimde yargılama yoktur; ama sanki ‘yargılamayın’ diye bir öğüt var gibi algılanmış. Hâlbuki biz hayatımızın her anında bir şeyleri yargılıyoruz. Ben filmlerimde yargılamanın ne kadar zor olduğunu gösteriyorum. Fakat normalde yargılamanın ne kadar kolay olduğunu biliyoruz. Filmi izledikten sonra, yargılamanın o kadar da kolay olmadığını gösteriyorum. Bu bir ahlaki öğüt değildir ” demiştir (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı, 2014: 453-454).

İran sinemasının kendi iç dinamikleri içerisinde yer alan sade öyküleme, doğal oyunculuklar, gerçeklik, kültürel motifler, sansürün etkisiyle daha çok tercih sebebi olan metafor kullanımı, yönetmenlerin kompozisyon oluşturma, kamera kullanımı ve kurgu seçiminde de karşılıklı ilişki içindedir. Adanır'a (2012: 57) göre “Öykülü bir filmde kameranın gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı tek bir çekim yoktur. Her kare bilincin denetiminden geçmiştir. Yaratım süreci tamamıyla bilincin denetimi altındadır.” Farhadi; hareketli kameranın hayatımızdaki karşılığı önemli kamera ne zaman titrese, onun gerçek olduğuna inanıyoruz.”⁶ Demiştir. Zira Farhadi 'nin “Elly Hakkında” filminde senaryonun yarattığı gerilimle, sarsıntılı kamera kullanımı da son derece etkileyici ve uyum içerisindedir.

Farhadi'nin filmlerinde çok katmanlı diyebileceğimiz bir yapı söz konusudur. Bu duygusal yapı ve tema belirli bir çizgi etrafında ilerler. Yönetmenin Bir Ayrılık filminde de İran kültürü ve toplumuyla alakalı geniş kapsamlı evrensel bir anlatım tercih ettiği görülür. Nihayetinde Farhadi'nin öyküsüyle ilişkilendirdiği ve kabul konuşmasında kastettiği gibi, ‘politikanın tozunun’ bir tarafa süpürüldüğü, pek çok bakış açısına sahip bir film olan Bir Ayrılık için dile getirilenler, sinemasının tamamı hakkında da savunulabilir. Farhadi yine de filmleriyle, duygusal ve kültürel yönden yüklü, sınırı olmayan hikâyeler anlatır (Laffly,2014: 75).

⁶ <http://filucusu.blogspot.com.tr> (erişim tarihi: 01.11.2017).

İran sineması genelinde Farhadi ‘nin bu sinemaya getirmiş olduğu yenilikler yadsınamaz. Şöyle ki daha çok manevi öğelere yer veren yönetmenlerin yanı sıra Farhadi sineması, sınıfsal sorunlara da dikkat çeker. Oylum (2016: 43) Çarşamba Ateşi filmi için Bu filmin İran sinemasının en eksik tarafı olan sınıfsal farklılıklara odaklanan nadir yapımlardan biri olarak birçok yapımdan ayrı bir yerde konumlandığını, Farhadi’nin diğer filmlerinde de şehirli orta sınıf sancularına değindiğini belirtmiştir. Farhadi sinemasında beklenenin aksine sonlar olması ve hikâyenin bazı yerlerinde eksiklik olması, film bittiğinde kafadaki soru işaretlerini arttıran bir durumdur. Şöyle ki; Farhadi, “Elly Hakkında” filminde bir kız denizde kayboluyor. Bulunduğu yerden başka bir yere mi gitti, bilmiyoruz. O da bir muamma olarak kalıyor. Gerçekleşmekte olan ya da gerçekleşecek olan olguyu biraz eksik bırakıyorum. Bunu izleyicilerin anlamayacağı bir şekilde yapıyorum. İzleyicilerimin benimle birlikte tüm bilgileri elde edeceklerinden emin oluyorum.” demiştir (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı, 2014: 449). Farhadi, Güzel Şehir’den itibaren, anlatımını mümkün olduğunca sadeleştirir. Kamerasını hayatları “tesadüfen” kesişen insanların, kısıtlı ve ortak zaman dilimlerinde yaşadıklarına çevirir. Güzel Şehir’de, genç kadınla, kardeşinin arkadaşının her an yakınlaştığına şahit oluruz. Farhadi idam edilecek çocuk için uğraşan ve sonunda aralarında duygusal bir yakınlık doğan çiftin birkaç gününü kadraja alır ve sonrasında bu ilişkinin kararına izleyicisine bırakır. Aynı şekilde Elly Hakkında filminde de genç öğretmenle bir grup orta-sınıf insanın hayatı kesişir. Eğlenceli geçen birkaç günden sonra olaylar düğümlenir ve yönetmen hiç kimsenin sonunu anlatmaz. Kaybolan genç kadının nereye gittiği, hayatta kalıp kalmadığını bile söylemez. Bu kesişen hayatlar üzerinden kurulan hikâye yapısı Bir Ayrılık ve Çarşamba Ateşi’nde de birbirine çok daha yakın kurulmuştur. Yönetmen işçi sınıfından bir kadınla, burjuva bir ailenin hayatlarını birleştirir. Ayrıca işçi kadın modern dünyada hızla büyüyen hizmet sektöründen seçilmiştir. Yönetmen tarafından seçilen kadın eve temizlikçi olarak alınır. Sonrasında, ailenin gittikçe keskinleşen problemlerine ortak olur ve hikâye içinden çıkılmaz bir hal alır.⁷

Birçok yönetmenin farklı şekillerde ele aldığı kadın ve erkek karakterlere Farhadi de apayrı bir perspektiften bakar. Farhadi karakterleri kadın ve erkek olarak ayırmaktan öte onlara insan olarak baktığından bahseder ve “Kadınlara ilgili olduğum filmlerim aslında kadınların daha çok olduğu filmlerdir. Ben şöyle bir genelleme yapıyorum: Kadınların doğurganlığı olduğundan, kadın benim için geleceğin sembolüdür; erkek ise geleneği temsil eder. Ayrılık filminde adam, geçmişe ve geleneğe kendini daha yakın hisseder ve babasının

⁷ <http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312> (erişim tarihi:11.04.2017).

yanında kalmak ister. Ama kadın kızı ile geleceğe yelken açmaktadır. Genelde izleyicinin de geleceğe doğru bir yaklaşımı olduğu için daha çok kadın karakterleri sever; onları ön planda görmek ister. Ama ben hiçbir zaman karakterlerimi kadın ve erkek olmalarına göre ayırmıyorum. Böylesi bir ayrımı da aslında hakaret olarak görüyorum ben; benim için bir karakter karakterdir. İnsan olarak karar verebilir erkek veya kadın olabilir” Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı, 2014:456-457) diyerek aslında karakterlerine eşit mesafede durmaya çalıştığının altını çizer.

Farhadi ‘nin “Batı sanatında sanatçı kendini göstermeye çalışır. Doğu sanatında ise sanatçı kaybolmaya çalışır. Batı sanatındaki bir eseri değerlendirirken, imzadan ayrı düşünemezsiniz. Doğu’da böyle değildir. Sanatçı aradan çıkar.”⁸ Düşüncesi de aslında İran sinemasını dünya sineması içerisinde görünür, farklı ve değerli kılan olgunun Doğu’nun bu anlayışı olduğu söylenebilir.

Hem geleneksel hem de evrensel diyebileceğimiz bir sineması olan Asghar Farhadi’nin filmlerinde kendi kişisel anlatım dilinin yanı sıra İran sinemasının ortak özelliği olan dini unsurun tesirini de hissetmek mümkün. Sanki filmlerde dini inançlar ortadan kaldırılırsa tüm sorunlar iyi ya da kötü, yalan ya da doğru söyleyerek bir şekilde çözülebilecektir fakat karakterler çoğu zaman dini inanışlarının ve kendini koruma içgüdüsünün arasında kalarak ne yalan ne de doğru söyleyebilirler⁹

Seyircisini film bittikten sonra düşünmeye sevk eden, karakterlerine eşit mesafede yaklaşmaya çalışan, kesin yargılar yerine daha ortada olmayı tercih eden, gündelik basit gibi görünen sorunların insanların hayatlarına ne ölçüde etki ettiğini ortaya çıkaran hem teknik anlamda hem de senaryo bağlamında değerlendirildiğinde çarpıcı etkiler bırakan, kafasındaki sorulara ilk önce kendi açısından cevaplar aramaya çalışan bu cevapların doğruluğu yerine soru sormayı daha değerli bulan Farhadi, hem kendi ülkesinde hem de dünyada auteur olduğunu kanıtlamış bir yönetmendir. Oylum’a (2016: 44) göre “Sınıfsal farklılıkları reddetmeyen Farhadi, bizatihi sinemasında kullanarak diğer İranlı yönetmenlerin naif yaklaşımının ötesine geçmiş, sinemasını daha gerçekçi bir anlayışla inşa etmiştir.”

3.1. Asghar Farhadi’ nin Yaşam Öyküsü

1972 yılında doğan yönetmen, 14 yaşında İsfahan Gençlik Sinema Derneği’nde sinemayla yakından ilişki kurmaya başlamış ve ilk kısa filmlerini de bu dernek çatısı altında

⁸ <http://filucusu.blogspot.com.tr> (erişim tarihi: 01.11.2017).

⁹ <http://www.filmloverss.com/asghar-farhadi-sinemasinda-sirlar-ve-yuzlesme> (erişim tarihi: 23.10.2017).

çekmeye başlamıştır. Henüz 18 yaşındayken ileride kendisi gibi yönetmen olacak olan Parisa Bakhtavar ile evlenmiştir. Sinemacı çiftin 1998’de doğan kızları Sarina Farhadi de hem annesinin hem babasının yönettiği filmlerde oyuncu olarak yer almıştır.

1998’de Tahran Üniversitesi Dramatik Sanatlar Okulu’nda lisans, ardından Tarbiat Modarres Üniversitesi’nde Sahne Sanatları üstüne yüksek lisans eğitimi almıştır. Farhadi eğitimini sanatın etkileşimli yönünden haberdar olarak tiyatro ve sinema sanatlarının altyapılarını öğrenerek devam ettirmiştir. Bu dönemde İran devlet televizyonunda çalışmaya başlayan Farhadi, dizi projelerinde yer aldı. İran-İrak Savaşı’nın belgeselcisi Ebrahim Hatamikia ile birlikte çalışmış ve birlikte senaryolar yazmıştır. Usta-çırak ilişkisi içinde Farhadi, Hatamikia’ nın deneyimlerinden sinemanın okulda öğrenilmeyen yanlarını keşfetmeye başlamıştır (Oylum, 2016: 42). 8 mm ve 16 mm film yaparak sinemada yönetmenlik kariyerine başlayan Asghar Farhadi, ilk uzun metrajlı filmi olan *Tozda Dans*’ ı 2003’te çekti. 2006’da çektiği *Çarşamba Ateşi* filmiyle uluslararası sinema dünyasında adını duyurmaya başladı. Film Chicago Film Festivalinde En İyi Film seçildi. 2008 yapımı *Elly Hakkında* ise ona daha da büyük bir şöhret kazandı. 2011 yapımı *Bir Ayrılık* filmi ise çok daha büyük bir yankı uyandırdı. Berlin’de En İyi film ödülünü alırken, Oscar ödülünde En İyi Yabancı Dilde Film ödülünü kazandı. Bu başarıları elde eden ilk İran filmi olarak da tarihe geçti. Farhadi’ nin İran dışında çektiği ilk film olan İran-Fransız ortak yapımı *Geçmiş*, Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye’ ye aday gösterilirken filmin başrol oyuncusu Berenice Bejo En İyi Kadın oyuncu seçildi (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı, 2014: 459).

Asghar Farhadi son olarak 2016 yılında *Satıcı* filmini çekmiş, kadın erkek ilişkileri, sınıf farklılıkları, vicdan, intikam gibi konu ve kavramları merkezine alan film Cannes Film Festivali’nde En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu ödülleri kazanmıştır. (Oylum, 2016: 44). Ayrıca Asghar Farhadi’nin *Satıcı* filmi 89. Akademi Ödülleri gecesinde Yabancı Dilde En İyi Film Oscar’ını alarak büyük bir başarı kazanmıştır.

Asghar Farhadi bugüne değin yedi uzun metrajlı film çekmiştir. Altı tane kısa metrajlı filmi olan Farhadi’nin yönetmenliğini yaptığı *The Waiter* (1998) *Farrokh & Faraj Residential Complex* (1998), *Story of a City* (1999) ve *Story of a City II* (2001) adında dört tane, senaryosunu yazdığı *Youth Days* (1999) ve *Doctors* (1998) adında iki tane dizisi bulunmaktadır. Araştırmanın bu bölümünde Asghar Farhadi’nin uzun metrajlı filmlerine değinilecektir.

3.1.1. Asghar Farhadi'nin Uzun Metraj Filmleri

Asghar Farhadi 2003 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan Tozda Dans (Dancing in the Dust) ardından 2004 yılında Güzel Şehir (Beautiful City), 2006 'da Çarşamba Ateşi (Fireworks Wednesday), 2009 yılında Elly Hakkında (About Elly), 2011 yılında Bir Ayrılık (A Separation), 2013 'de Geçmiş (The Past) ve son olarak 2016 yılında son filmi Satıcı' yı (The Salesman) çekmiştir.

3.1.1.1. Tozda Dans (Dancing in the Dust - Raghs Dar Ghoobar)

Asghar Farhadi ilk uzun metraj filmi Tozda Dans filmini 2003 yılında çekmiştir. Filmde karısına âşık olan bir adamın, karısının annesinin hayat kadını olması sebebiyle, ailesinden ve çevresinden yapılan baskılar sonucu ayrılması ve bu ayrılık sonucunda gelişen olaylar konu edinir.

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Alireza Bazrafshan, Asghar Farhadi

Oyuncular: Yousef Khodaparast, Baran Kosari, Faramarz Gharibian,

Film Yılı: 2003

Film Türü: Dram

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 95 Dakika

Farhadi'nin ilk uzun metraj filmi kısaca cinsiyet eşitsizliğini ve baskıları anlatan bir filmidir. Şöyle ki annesinin bir hayat kadını olması ve toplumsal baskıların dayanılmaz ağırlığı nedeni ile eşinden ayrılan Nazar'ın hayatı altüst olur. Üstelik düşünmeden yaptığı düğün harcamaları da onu tonla borcun altına sokmuştur ve borçları ödeyebilmek için gece gündüz, çift vardiyalı olarak canla başla çalışmaya başlar. Ancak ne kadar çalışırsa çalışsın yapması gereken ödememelere yetişemez ve borçları nedeni ile icralık olur. Bir gün polisten kaçarken çölde yılan yakalayan yaşlı bir adam ile yolu kesişir. Nazar tesadüfi bir şekilde geldiği bu çölden şehre geri dönmek istemez. Çünkü aklında çölde yakalayacağı yılanlardan para kazanmak vardır. Ancak bu süreçte onu farklı tehlikeler beklemektedir.

Tozda Dans filmi, Fecr Uluslararası Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü, Asya Pasifik Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve Senaryo Ödüllerini almıştır.

3.1.1.2. Güzel Şehir (Beautiful City – Shahre Ziba)

2004 yılında ilk uzun metrajlı filmini çeken Farhadi, aradan bir yıl geçtikten sonra ikinci sinema filmi, Güzel Şehir'i çeker. Kadın erkek arasındaki sorunlar, vicdan, adalet

anlayışı gibi Farhadi filmlerinde sıkça konu olan kavramlar Güzel Şehir filminde de karşımıza çıkar.

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Babak Ansari, Faramarz Gharabian, Taraneh Alidoosti,

Film Yılı: 2004

Film Türü: Dram

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 101 Dakika

Film Tahran'ın kuzeyinde yer alan bir Çocuk Gözaltı Merkezi'nde başlar ve orada bulunan iki genç tutuklu üzerinden devam eder.

Filmin başında, Çocuk Gözaltı Merkezi'ndeki mahkûmlar, burada bulunan Akbar için resmi olmayan bir doğum günü partisi düzenler. Parti Akbar'ın avukatı A'la Pour Salehi tarafından verilir. Bu süreçte Akbar kendisi için yapılan partiyi pek önemsemez ve kendini kötü hisseder. Çünkü 18 yaşına geldiği için derhal yetişkin bir cezaevine transfer olabileceğini ve eninde sonunda işlediği suçtan dolayı idam edilebileceğinin farkındadır. İki yıl önce kız arkadaşı Maliheh'i öldürmekten suçlu bulunan, ancak o zamanlar 16 yaşında olduğu için idam cezası bekletilen Akbar, artık bir çocuk değildir. A'la ise arkadaşının bu kötü durumu için bir şeyler yapmaya karar verir. Gözaltı Merkezi Muhafızı Ghafoori ise A'la 'ya yardımcı olmak istemektedir. Ghafoori, A'la 'nın Akbar için bir şeyler yapabileceği umuduyla evraklarda bazı sahtecilikler yapar.

Güzel Şehir filminin ilginç yanı ise İran'ın Müslüman temelli ceza yasasının uygulanması hakkında izleyicinin bilgi sahibi olması gerekmesi ve bu yüzden filmin uluslararası dağıtımının geniş bir şekilde yapılamamasıdır. Ölüm cezasıyla ilgili olarak, bu durumun batı toplumlarında uygulanan politikalardan ciddi farklar içerdiği gözlemlenmektedir. Özellikle mahkûm edilmiş bir katil, mağdurun ailesi affı teklif etmeyi kabul ederse ölüm cezası vermeyi isteyebilir. Bu, katilin ailesinin, mağdurun ailesine bir miktar tazminat ve "kan parası" teklifi anlamına gelir. Güzel Şehir'e göre Akbar'ın ölen kız arkadaşının babasının affına izin vermeye ikna edilmesi halinde infazdan kaçınabileceği anlamına gelmektedir. Ghafoori kızın babasından rıza almak için birkaç girişimde bulunmuş fakat şimdi rıza alma durumu A'la'ya bağlı hale gelmiştir. Bu filmde ilginç olan nokta ise Akbar'ın kaderi değil, bir şeyler kontrolümüz dışında geliştiğinde olaylara nasıl tepki verdiğimizdir.

3.1.1.3. Çarşamba Ateşi (Fireworks Wednesday - Chaharshanbe Soori)

Ashgar Farhadi üçüncü filmi olan Çarşamba Ateşi'ni 2006 yılında çekmiştir. Daha sonra çekeceği filmlerin senaryo ve seçtiği konular itibariyle habercisi olan bu film, bir anda kendini farklı ve yabancı bir dünyada bulan bir temizlik işçisi bir kadının şahit olduğu olayları konu edinir.

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi, Mani Haghighi

Oyuncular: Hedyeh Tehrani, Pantea Bahram, Sahar Dolatshahi, Hamid Farokhnezhad, Taraneh Alidoosti,

Film Yılı: 2006

Film Türü: Dram, Gizem, Romantik

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 102 Dakika

Çarşamba Ateşi, İran'ın yerel öğelerini barındıran bir filmidir. Bu filmde suç ve duygusal şaşkınlıklar dikkat çekicidir. Filmin başlangıcında o hafta evlenecek olan genç kadın Rouhi, nişanlısının motosikletinin arkasında seyrederken görülür. Genç kadın evlere temizliğe giderek geçimini sağlamaktadır. Rouhi, yine zengin bir çift olan Morteza ve Mojdeh'in evini temizliğe gittiği gün bazı şeylerin yolunda gitmediğini anlar ve çok zaman geçmeden çiftin ciddi bir şekilde tartıştığına şahit olur. Filmin geri kalan kısmında ise Rouhi'nin gözünden çiftin evlilikte yaşadığı sorunlar ele alınır. Ancak filmde, seyirci olayları sadece Rouhi'nin gözünden değil, ayrı sahneleri Morteza ve Mojdeh'in perspektifinden de izler.

Filmdeki çiftin sorunlarının arkasındaki şeyler, yavaş yavaş açığa çıkar ve bir süre sonra Mojdeh'in eşinin kuşkulu hali, sadakatini kıskançlığa dönüştürmesi, daha sonra karşısına çıkan evsiz güzellik uzmanıyla, hikâye daha da net bir hale gelir. Yaklaşan evliliğiyle ilgili romantik hayaller kuran Rouhi ise, Morteza ve Mojdeh'in birbirlerine olan tavrını gördükçe dehşete kapılır. Mojdeh, etrafındaki kişilere karşı kibirli bir davranışa sahip ve kocasına karşı takıntılı bir durumdadır. Morteza ise yaşadığı olaylar karşısında karamsar, aceleci, kaba ve duyarsızdır. Bu karı- koca arasındaki basitçe bir çekişme değil, karşılıklı düşmanlığın sonucudur. Rouhi bu aşamada arabuluculuk yapmaya çalışır ve Mojdeh genç kadından Bayan Simi'ye gitmesini ve casusluk yapmasını ister. Daha sonra Bayan Simi, Morteza ve Mojdeh ile ayrı görüşmelerde duyduğu konuyla ilgili defalarca masum yorumlar yapar ve bu diyaloglar her birinin görüştüğü kişiler tarafından, bir başkasının potansiyel sahtekârlık şüphesi olarak şekillenir.

İzleyici kısa süre sonra filmde kavga eden evli çifti gördükçe sabırsızlanmaya başlar. Bu yüzden Rouhi'nin bazen daha anlayışlı olan Bayan Simi ile geçirdiği vakit, aslında izleyici için bir rahatlama durumudur. Yaşadığı kişisel zorluklara daha pozitif bir pencereden bakan Bayan Simi 'nin, sürekli kavga eden çifte göre, daha olumlu bir imaj çizmesi, Bayan Simi'nin izleyici açısından daha iyi bir yerde konumlandırıldığının göstergesidir. Çarşamba Ateşi filminde ilginç olan bir nokta ise kocasını kılık değiştirerek izlemek isteyen Mojdeh'in, Rouhi'nin çarını çalmasıdır. Çünkü İran'da orta sınıf bir kadın rusari giyer. Yani kişiler arası sınıf farkı kılık kıyafetten başlamaktadır. Filmde Rouhi'nin kocasının gelecekte kendisinden bekleyeceği şeyle bağlantılı olarak kendi zorluklarıyla yüzleşmesi gerektiği yönündeki önerileri vardır ve izleyici Rouhi'yi tam olarak neyin beklediğini ve bu deneyimlerinin ona ne kazandırdığını, çiftin geleceğinin nasıl olacağını bilemez.

Çarşamba Ateşi, Chicago Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film ve Fecr Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü almıştır.

3.1.1.4. Elly Hakkında (About Elly- Darbareye Elly)

2009'da çektiği Elly Hakkında filmi, Farhadi'nin ilk önemli çıkışını resmeder. Katmanlı yapısı, güçlü senaryosu ve başarılı oyunculuklarıyla Elly Hakkında Farhadi'nin unutulmaz filmlerinden biri haline gelmiştir.(Oylum, 2016: 43)

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Shahab Hosseini, Mani Haghighi, Merila Zare'i, Golshifteh Farahani, Peyman Moodi

Film Yılı: 2009

Film Türü: Dram

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 119 Dakika

Asghar Farhadi tarafından yazılıp yönetilen Elly Hakkında filmi, yıllar önce hukuk fakültesinde dostlukları başlayan bir grubun, Hazar Gölü 'ne tatile gitmesini konu edinir. Amir ve Sepideh kızları anaokulunda olan evli bir çift, Peyman ve Shohreh ikinci evli çift, Manouchehr ve Naazy ise üçüncü evli çifttir. Naazy'nin kardeşi olması dışında eski bir arkadaş da olan Ahmad, bir boşanma yaşamış ve İran'ı ziyarete gelmiştir. Sepideh ise grubun lideri durumunda olan, enerjisi yüksek bir karakterdir. Geziyi düzenlemesinin başlıca amacı ise hoş ve ılımlı bir kadın olan Elly'yi, Ahmad'la tanıştırmaktır.

Grup, gölün kenarındaki villaya geldiğinde, bekçi villanın yalnızca bir gece kullanabilir olduğunu ve üç günlük tatil döneminde muhtemelen diğer konaklama yerlerinin de bulunmadığını söyler. Sepideh'in ise daha sonra sadece bir gece konaklayabileceklerini bildiği gerçeği ortaya çıkar ve böylece Sepideh'in ilk yalanı ortaya çıkmış olur. Yine Sepideh, Elly ve Ahmad'in balayında olduğu yalanını söyler ve bu yalan aslında Elly'nin gruba uyum sağlamada daha fazla çaba harcaması gerektirdiği sonucunu doğurur.

Hikâyenin dramatikleştiği yer ise gezinin ikinci günüdür. Üç küçük çocuk sahilde oynarlar ve Elly'den de çocukları izlemesi istenir. Kısa bir süre sonra çocuklardan Arash 'ın denizde boğulmak üzere olduğu görülür. Bunun üzerine gruptakiler Arash'ı kurtarmaya çalışırlar. Panik halinde olan grup, Arash'ı kurtarmayı başarır fakat Elly'nin çevrede olmadığı gerçeğiyle yüzleşir.

Hikâyenin geri kalan kısmı Elly'nin nerede olduğu ve ona neler olduğunu bulmakla ilgilidir. Bu noktada iki varsayım söz konusudur. İlki Arash'ı kurtarmaya çalışarak boğulmuş olma ihtimali, diğeri ise gruptakilere haber vermeden Tahran'a dönmüş olma ihtimalidir. İkinci ihtimali mantıklı kılan şey ise, birkaç grup üyesinin, Elly'nin yalnızca bir gece villada kalmak istediğini ve eve dönmek istediğini biliyor olmasıdır. Bu noktadan sonra herkes birbirini suçlamaya başlar. Film suçlu bulma ve bireysel masumiyeti korumak için mazeretler arayan insanların tartışmalarıyla devam eder. Grup, Elly hakkındaki gerçeği keşfetmeye çalışırken, eski zamanlarda biriken birden fazla yalan ortaya çıkar. Bu yalanlar belirli koşullarda anlaşılabilir, ancak şimdi gerçeğin ihlali olarak görülür.

Elly'nin Tahran'daki evine telefon eden Elly'nin nişanlısı ise, Elly'nin ortadan kaybolduğu haberini duymuş ve Hazar Bölgesine gelmiştir. Bu durum başka bir suçluluk duygusu doğurmuştur. Şöyle ki, Ahmad ve Elly arasındaki durum, bazı ahlaki sonuçları beraberinde getirmiş ve bu sonuçlar başka yalanların söylenmesine sebep olmuştur.

Farhadi bu filmiyle; Uluslararası Fecr Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ve Seyirci Ödülü; Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Ayı; Tribeca Film Festivali'nde En İyi Kurmaca; Asya Pasifik Sinema Ödülleri'nde En İyi Senaryo ve Juri Büyük Ödülü gibi çok sayıda ödüller almış ve Oscar yarışında da İran'ı temsil etmiştir. Bu filmle birlikte Farhadi bütün filmlerinde İran'ın Oscar adayı olmaya başlamıştır (Oylum, 2016: 43).

3.1.1.5. Bir Ayrılık (A Separation- Jodaeiye Nader Az Simin)

Yönetmenin 2011 yılında çektiği Bir Ayrılık filmi; İran'da orta sınıf, modern, şehirli bir çiftin boşanma talepleriyle başlar, çetrefilli ve çok boyutlu konusuyla, tek boyutlu manipülatif

bir sinema anlayışını alaşağı ederek, her karakterin bakış açısından farklı bir yönünün keşfedildiği, adeta bir satranç tahtasını andıran bir senaryoyla çekilmiştir (Oylum,2016: 43).

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Leila Hatami, Shahab Hosseini, Peyman Moaadi, Sareh Bayat, Sarina Farhadi

Film Yılı: 2011

Film Türü: Dram

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 123 Dakika

Filmin ilk sahnesinde Simin ve Nader çiftinin boşanma mevzusu üzerine tartıştıkları görülür. Tartışma esnasında ise çiftin sorunlarının, sadece yolunda gitmeyen bir ilişki olmadığını görürüz. Kızları Termeh'in daha iyi koşullarda eğitim alması adına yurt dışına çıkmak isteyen çift, Nader'in babasının hastalığı sonucu bu kararı tekrardan gözden geçirmeye karar verir. Bu karar değişikliği onların kendilerini mahkeme salonunda bulmasıyla sonuçlanır. Çiftin sorunları çok büyük gibi görünmese de, özellikle Simin'in kararında ısrarlı olduğu görülür. Boşanma gerçekleştiğinde kızlarının kimde kalacağı ise çiftin diğer bir sorunudur. Simin, kızıyla başka bir hayat sürmek için çabalamaktayken, Nader ise hasta babasını bir başına bırakmak istemez. Tüm bu olanlar içerisinde, Termeh tarafını seçemez. Çift de çocuklarının kimde kalacağına karar verilmediğinden dolayı boşanamaz. Boşanmanın gerçekleşmemesiyle Simin evinden ayrılır ve Termeh de babasıyla yaşamayı tercih eder. Hasta babası ve kızı ile ilgilenmek zorunda olan Nader, eve kendisine yardım etmesi konusunda bir yardımcı alır. Razieh adındaki genç kadın küçük kızıyla birlikte evde işe başlar. Filmin asıl hikâyesi kadının eve gelmesiyle başlayacaktır. Filmin ilk ve son sahnesinin adliyede geçmesi ise izleyicinin, filmin ilk başından itibaren karar veren tarafta olacağına işaretler.

Filmde yalnızca boşanmak üzere olan bir çift değil, bununla beraber İran'da yaşamının insanların hayatlarına nasıl tezahür ettiği de ustalıkla anlatılır. Genellikle kapalı mekânlarda çekilen film, seyirciyi hikâyenin içine öyle güzel dâhil eder ki, izleyici bir anda kendini adliyede karar verirken bulur. Belirli bir sosyo ekonomik düzeyde olan çiftin, üzerlerindeki baskıya büyük ölçüde tanık olan izleyici kendini, merhamet, vicdan, dürüstlük gibi duyguların tam odağında bulur. Tüm karakterlerin, buldukları konum itibarıyla haklı olduğu düşüncesi Farhadi sinemasının en önemli özelliklerinden biridir. Şöyle ki, daha iyi bir yaşam sürmek adına yurt dışına çıkmak isteyen Simin ve geleneksel diyebileceğimiz bir hayatı olan Nader'in babasıyla ilgilenme arzusu bizi aynı karede buluşturur. Razieh

karacterinin ise eşine yalan söylemesi filmin tüm seyrini değiştirir. İnan'da yabancı bir erkeğin bakımıyla ilgilenmek pek de hoş karşılanacak bir durum değildir.

Bu durumdan rahatsız olan Hodjat karısının işten ayrılmasını ister. Bu esnada babasının evden kaçtığını öğrenen Nader, Razieh'i hırsızlıkla da suçlar ve genç kadını kapının önüne koyar. Hamile olduğunu ve bebeğini düşürdüğünü söyleyen Razieh, Nader'i bu durumdan sorumlu tutar. Bu noktadan sonra Razieh'in mi, Nader'in mi yoksa Hodjat'ın mı haklı olduğuna karar vermek güçleşir. Farhadi aile içindeki sorunlar, sınıf farklılıkları, İnan'ın yasaklayıcı tutumuyla ilgili çok çarpıcı bir hikâye anlatırken, filmin sonunda kararı yine izleyicisine bırakır.

Bir Ayrılık filmi; Fajr Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü, Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Juri Özel Ödülü, Altın Küre Ödülleri'nde En İyi Film Ödülü'nü, Akademi Ödülleri'nde Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır (Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı,2014: 460).

3.1.1.6. Geçmiş (The Past – Le Passe- El Pasado)

Yönetmenin İnan dışında çektiği altıncı filmi olan Geçmiş, Fransız bir kadınla İnanlı bir adamın bitmek üzere olan evliliklerini ve dönemde yaşanan birbirleriyle bağlantılı farklı olayları konu edinir. Merhamet, yalan, kültür farklılığı aile gibi konulara gönderme yapan film bu kez İnan gerçeklerinden farklı bir öykü içerir.

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Ali Mosaffa, Tahar Rahim, Pauline Burlet, Bérénice Bejo, Babak Karimi

Film Yılı: 2013

Film Türü: Dram, Gizem

Film Süresi: 130 Dakika

Geçmiş filmi, birkaç gün içinde eşinden boşanmak için dört yıl kaldığı Tahran'dan Paris'e dönen İnanlı bir adamın ziyaretini konu alır. Farhadi'nin diğer filmlerinde olduğu gibi yavaş bir anlatım ritmi olan film, ilişkileri ve konuları ayırt etmek için çeşitli bilgi yığınlarını aşamalı olarak birleştirir. Filmin başlangıcında havaalanında kocasını samimi bir şekilde selamlayan kadının, aslında evliliğinin dört yıl önce bittiği izleyici tarafından öğrenilir. Çift eve dönüş yolunda bile, birbirlerini iğnelemeye başlar.

Filmde yedi ana karakter vardır. Ahmad, dört yıl sonra Paris'e dönen eş, Marie ise Ahmad'ın yabancılaşmış karısıdır, bir eczanede çalışır, iki kızı vardır ve bir zamanlar Ahmad'la şehrin on kilometre dışında paylaştığı bir evde yaşar. Lucie Marie'nin 16 yaşındaki

kızı, Lea ise Marie'nin sekiz yaşındaki kızıdır. Samir de Marie'nin şimdiki sevgilisi ve Arap kökenli bir Fransızdır. Bir kuru temizleme dükkânı vardır ve dükkânın üzerindeki dairede yaşar ve Samir'in Fouad adında, altı yaşında bir oğlu vardır. Naima ise Samir'in kuru temizleme atölyesinde çalışan Arap kökenli bir Fransızdır. Filmde Ahmad, karakter anlamında dürüstlüğe inanan ve bilinenleri herkesin birbiriyle paylaşması gerektiğini düşünen bir kişidir. İki küçük çocuk ise görünüşte önemli roller üstlenmezler fakat filmde çocuklar, etrafındaki acı çeken yetişkinleri anlamaya çalışan izleyiciler konumundadır. Filmde gülümseyenler sadece çocuklardır. Karakterlerin geri kalanı ise hayatlarından eşit derecede mutsuz görünür.

Filmde anlatı yapısı üçe ayrılmış olarak görülebilir. İlk aşamada, Ahmad, Marie ve Samir tanıtılır. Başlangıçta Ahmad ve Marie havaalanında buluşur ve Marie, Ahmad'ı evine götürür. Marie Ahmad'a kızı Lucie 'nin son iki aydır iyi olmadığını söyler ve Ahmad'a bunun nedenini bulup bulamayacağını sorar. Bu noktada Ahmad ve Marie'nin halen çözülmemiş sorunları olduğu ve aralarında hala bir ilginin söz konusu olduğu söylenebilir. Ahmad 'ın kafasında ilişkiyi onarmak vardır. Fakat Samir ve oğlu bu fikri zedeler. Samir evden uzaktayken Fouad hoş olmayan hareketlerde bulunur ve bu noktada, Marie ve Ahmad 'ın çocukla nasıl baş etmeye çalıştıklarına şahit oluruz. Marie cezalandırmaktan yana iken, Ahmad'ın çocuğa daha ılımlı yaklaşmaya çalıştığı görülür. Daha sonra Marie Samir'i karşılamak için kuru temizlemeciye gider ve Samir 'in Marie'nin eski kocasıyla aynı evde kalmasından huzursuz olduğunu anlar.

Ahmad Marie'nin iki kızı ile evde kalmaya devam eder ve bu süreçte Lucie 'den ,Samir'in bir kadınla evli olduğunu ve hastanede komada olduğunu öğrenir. Lucie bu durumdan son derece rahatsızdır ve bundan dolayı Samir'i suçlar. Buna ek olarak da annesinin her zaman yeni sevgililere sahip olması fikrinden hoşlanmadığını, doğduğundan beri annesinin üç farklı adamla beraber olduğundan şikâyet eder. Ardından filmin bu ilk aşamasının son bölümünde Ahmad ve Marie ertesi gün boşanma davaları için mahkemeye gider.

Anlatının ikinci aşamasında odak noktası değişir ve hikâye Lucie'nin evden kaçma isteği üzerinde yoğunlaşır. Samir'in karısı Celine'nin ise intihar girişiminde bulunduğu ve komada olduğu gerçeği ortaya çıkar. Lucie ise Celine'nin annesiyle olan ilişkisini kıskandığı için, böyle bir şeye kalkıştığından emindir. Hiçbir şeyin gizli kalmaması gerektiğine inanan Ahmad ise Maire'ye Lucie'nin şüphelerinden bahsetmiştir. Anlatının üçüncü evresinde ise bu noktaya kadar büyük oranda arka planda olan Samir devreye girer.

Filmle ilgili son olarak ise Lucie'nin geçmiş hakkında kendi kötü niyetiyle bağlantılı olarak suçluluk duyduğu ve acı hissettiği söylenebilir. Marie geçmişle ilgili bağlarını tamamen koparmak ister ve geçmişle ilgili insanları unutmak, hayatına yeniden başlamak ister. Ahmad ise üzerinden anlaşmaya varılabilecek bir zemin yaratmak istiyordur. Ancak bu konudaki çabaları neredeyse her seferinde felakete sebep olur. Marie ile son bir gayret göstermek ve ortak bir noktada buluşmak için bir girişimde bulunur. Marie'ye neden ayrıldığını açıklamak ister fakat Maire konuyla ilgilenmediğini dile getirir. Samir ise geçmişin kaybolmasına izin vermez çünkü geçmiş onun için halen mevcut durumdadır. Filmin kapanış sahnesinde ise çekimler dikkat çekicidir. Filmin sonunun yavaş tempoda olması ise Farhadi'nin bizi geçmişten ayıklamasına sebebiyet verir.

Asghar Farhadi'nin başka bir ülkeyi tercih ettiği Geçmiş filmi, 66. Cannes Film Festivalinde Juri Ödülü almıştır. Filmin başrol kadın oyuncusu Bérénice Bejo ise yine aynı festivalde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür.

3.1.1.7. Satıcı (The Salesman – Forushande)

Yönetmen 2016 yılında çektiği filminde, Arthur Miller'ın "Satıcının Ölümü" adlı tiyatro oyuna göndermeler yapar. Asghar Farhadi, filmdeki karakterlerin aralarındaki iletişim üzerinden oluşturduğu hikayede, gerçekle bağı ustalıklı kurarken, yine filmdeki karakterlerin tiyatro oyununda aslında bizzat kendilerini canlandırdıkları görülür.

Yönetmen: Asghar Farhadi

Senaryo: Asghar Farhadi

Oyuncular: Taraneh Alidoosti, Mina Sadati, Babak Karimi, Shahab Hosseini,

Film Yılı: 2016

Film Türü: Dram

Film Dili: Farsça

Film Süresi: 125 Dakika

Satıcı filmi Rana ve Emad çiftinin etrafında gelişen olayları konu edinir. Emad lisede edebiyat dersi veren bir öğretmendir. Akşamları Emad ve Rana, Arthur Miller'in ünlü oyunu "Satıcının Ölümü" üzerine çalışmaktadır. Prova edilen oyunda Emad şanssız ana karakter Willy Loman'ın rolünü oynarken, Rana, Willy'nin eşi Linda rolünü oynar. Filmin birçok sahnesinde Rana ve Emad'ın performanslarından görüntüler verilir. Bu performanslar sırasında, ikisinin de aslında çatışan taraflarını nasıl gizledikleri görülür.

Filmin ilk sahnesi sarsıntılı bir şekilde başlar. Emad ve Rana'nın yaşadığı bina göçmek üzeredir. Çift binayı terk etmek zorunda kalır ve kendilerine başka bir ev aramaya

başlarlar. Farhadi tüm bu olayları çok gerekçi bir şekilde izleyiciye sunar. Rana ve Emad'ın bulunduğu tiyatrodaki aktör olan Babak ise çifte yeni bir ev konusunda yardımcı olur. Babak'ın yardımı ile yeni eve taşınan çift, dairedeki bir odanın kilitli olduğunun farkına varır ve bu durum özellikle Rana'yı rahatsız eder.

Filmin ikinci kısmında kocasının eve geldiğini düşünen Rana, zilin sesini duyunca apartmanın dış kapısını açar ve sonrasında banyo yapmaya gider. Bu sahneden sonra bir yabancıdan daireye girdiği ve Rana'ya saldırmış olduğu anlaşılır. Filmin ilerleyen sahnelerinde evin daha önceki kiracısının bir hayat kadını olduğu gerçeği ortaya çıkar. Emad ise olaydan bir süre sonra eve gelir ve apartmanda kan izleriyle karşılaşır. Komşularıyla konuştuğunda Rana'nın bir saldırıya uğradığını ve hastaneye kaldırıldığını öğrenir. Rana ise yaşadığı travma yüzünden kendini kötü hisseder. Kimseyle konuşmak istemez. Emad ise tüm bu olup bitenler karşısında bir suçlu arar ve olayın iç yüzünü araştırmaya başlar. Bunun için ilk sorgulayacağı kişi karısıdır. Fakat Rana saldırganı hatırlamaz ve bu yüzden Emad daha da sinirlenir. Tüm olanların üzerine Emad evde bir miktar para, anahtar ve bir telefon bulur. İpuçlarından yola çıkarak ilerlemeye çalışan Emad'ın filmin ilerleyen sahnelerinde daha da saldırgan ve agresif olduğu görülür.

Filmde gelişen olumsuz olaylar için polise gitmek yerine saldırganı kendi yöntemleriyle yakalamaya çalışan Emad başarılı olur. Bu noktadan sonra Emad ve saldırgan arasında farklı diyaloglar geçer ve izleyici zayıf ve savunmasız bir karakterle karşı karşıya kalır. Bu noktadan sonra izleyici kimin doğru söylediğine karar vermekte güçlük çeker ve hikâye başka bir yöne doğru evrilir. Karısına saldıran kişiyi kendisi cezalandırmak isteyen Emad, saldırgandan intikam almak düşüncesindedir. Saldırganı, tüm yaşananları karısına ve ailesine anlatmakla tehdit eden Emad'ın tam olarak ne yapmak istediğini kendisinin de bilmediği görülür. Emad için saldırganın yaşlı ve savunmasız olması gelişen kötü olayların suçlusu konumunda olmasını değiştirmeyecektir. Bu noktada yönetmen izleyiciyi, tüm bu çatışmanın ortasında ve uzun süre düşünülmesi gereken bir sonla başbaşa bırakır.

Satıcı filminde ilginç olan bir nokta ise, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi İran toplumuna farklı göndermeler ve alıntılar yapmasıdır. Filmde bir lisede öğretmenlik yapan Emad derste Gholam – Hossein Sa'edi'nin "İnek" öyküsünü anlatır ve bu öyküden uyarlanan Daryush Mehruci'nin meşhur filmini gösterir. Öykü, ineğini çok seven bir köylünün ineğinin ölümünden sonra onun gibi davranmaya başlamasının gerçeküstü anlatımıdır. Öykünün yazarı Azeri Türkü Gholom –Hossein Sa'edi, Fransa'da sürgünde ölmüştür. Satıcı filminde de öğrencilerden biri insanın nasıl ineğe dönüşeceğini sorduğunda öğretmen Emad'ın cevabı manidardır: "Yavaş yavaş". Kuşkusuz İran'ın dönüşümü de bir anda değil zaman içinde

insandan ineğe dönüşen öyküdeki köylü gibi yavaşça olmuştur. Bir başka sahnede ise Emad tesadüfen öğrencisiyle aynı taksi dolmuşta yolculuk yaparken Emad'ın yanında oturan kadın Emad'ın oturuşunu düzeltmesini ister. Yönetmen toplumdaki huzursuzluğu, herkesin potansiyel suçlu olabileceğini gösterir. Şöyle ki bu filmde de yaşlı ve savunmasız bir adamın saldırgan biri olabileceğini gözler önüne seren Ashgar Farhadi izleyiciye etkileyici bir atmosfer içinde, hiçbir şeyin siyah ya da beyaz değil, her şeyin gri tonda olduğu, haklı ve haksızlık kavramlarının duruma ve bakış açılarına göre değişebileceğini göstermiştir. (Oylum,2016:44)

Satıcı filmi, Cannes Film Festivali'nde En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu, 89'uncu Akademi Ödülleri'nde de Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı ödülünü almıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ASGHAR FARHADİ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİ

Kadın düşmanlığının varoluşsal analitiğinde “özne” evrensel olanla bir tutulmuş, hep eril olmuş, kişi olmanın evrenselleştirici normlarının dışında olan, iyileşmez bir biçimde “tikel” cisimleşmiş, içkinliğe mahkûm bir dişil “Öteki” den kendisini ayırtmıştır. Bu özne toplumsal olarak işaretlenmiş cisimliliğini yadsıyacak, dahası, o yadsınmış ve kötülenmiş cisimliliği dişil alana yansıtarak böylece fiilen bedenini adını dişil koyacak ölçüde soyuttur. Bedenin dişil olanla bağdaştırılması sihirli bir takım karşılıklılık ilişkileri üzerinden gerçekleşir. Sonuçta dişil cinsiyet bedeniyle sınırlı kalır, erkek bedeni ise tümüyle yadsınır ve paradoksal bir biçimde, görünürde kesin bir biçimde bir özgürlüğün bedensel olmayan aracı haline gelir (Butler, 2005: 58-59). Bu noktada erkeklik ve kadınlığın toplumsal düzende var olduğu, erkek ve kadın olmanın zıtlığı üzerinden gerçekleştiği, bu gerçekleşmeden sonra ise kadının belirli sınırlarda varlığını sürdürmek zorunda kalırken, erkeğin kendini özgürleştirdiği söylenebilmektedir. Asghar Farhadi ise kadının toplumdaki sıkışmışlığını, çaresizliğini, yaşadığı çaresizliklerden dolayı söylediği yalanları, ne kadar belirli bir sınıfa mensup olsa da ataerkil ideolojinin erkek karakterlerde beklenmedik anlarda ortaya çıkışını ve bununla birlikte sınıflı toplumsal cinsiyet yapısını, bu yapının evrensel boyutuyla beraber, geleneksel kısmının da var olduğu gerçeğini filmlerine yansıtmaktadır. Şöyle ki Farhadi'nin filmlerinde kadınlar, erkeklerin dünyasında, sessiz mahkûmiyetlerinin farklıdalar; gidecekleri yerlere erkekler tarafından götürülen, pencerelerde erkeklerin arkasından bakakalan, şiddet gören, onların peşinden sürüklenen kadınların bunlar karşısındaki durumları, onların içinde buldukları sosyo - ekonomik duruma göre de değişmektedir. Geniş açıdan bakılırsa Farhadi sineması, toplumu küçümsemez ve bu yaklaşımların tuzağına düşmez. Cinsiyet rollerinin kanıksanmışlığı tüm sınıflarda kendisini gösterir, fakat sosyo- ekonomik durum bazen bir takım esnemeler yaratabilir; diğer yanda ise cinsiyet kodlarının ana hatlarında bir değişimden söz edilemez. Nitekim erkek dünyasında olduğumuz ortadadır; fakat kadının konumu bu noktada farklılaşabilir. Örneğin; Elly Hakkında ve Çarşamba Ateşi'nde ailelerde var olan düzeni sürdürmek, birçok şeye göz yummak kadına düşer ve kadınlar da bu toplumsal rolden çok rahatsız görünmezler. Bazı durumlarda isyan etseler de, kurulu düzenlerini bozmak

istememezler. Bir Ayrılık 'da ailesini terk edip kendi ailesinin yanında yaşamaya başlayan genç kadın biraz farklı gibi görünse de o da öykünün içinde bu durumu idare etme çabasındadır.¹⁰

Ashgar Farhadi filmlerinde ahlaki çerçevede nasıl davranması gerektiğinin sınırları çizilen kadın, bu sınırın dışına çıktığı zaman bazı güçlüklerle karşılaşır. Bu Elly Hakkında filminde bir yalan, Bir Ayrılık filminde hukuksal problemler, Çarşamba Ateşi filminde ise ekonomik sorunlar olarak karşımıza çıkar. Kadınların filmlerde her şeyden önce toplumda bir birey olduğu düşüncesi yer yer varlığını kaybeder ve kadın namus, aile şanı gibi toplumsal kavramların sorumlusu olur. Şöyle ki kadınların içinde buldukları konumu kanıksamalarını sağlayan ve aksi bir durumda da kadınları cezalandıran yine erkek egemen bakış açısıdır.

Farhadi filmlerinde, ilginç olan noktalardan birisi de alt orta sınıfa mensup diyebileceğimiz kadınların, diğer kadınlar gibi, kimseye hükmedemedikleri için daha çok baskı gördükleri, ezme –ezilme zincirinin toplumun cinsiyetçi ve sınıflı yapısı içindeki son halkayı oluşturmalarıdır. Sosyo- ekonomik yönden daha iyi durumda olan kadınların ise, kendilerine tanımlanan nispeten daha geniş alanda 'avuntu bulma' olanakları vardır. Bir Ayrılık'daki temizlik görevlisi kadının, hem kocası, hem de işe gittiği evdeki adam tarafından fiziksel ve duygusal şiddete maruz kaldığı görülmektedir. Elly Hakkında filminde ise Elly, tatile gittiği gruptaki en zayıf halka olarak göze çarpar, ilk başta diğerleri tarafından hoş karşılanmasına rağmen filmin sonunda kendisiyle ilgili birden fazla yalan söylenir. Çarşamba Ateşi'ndeki temizlik görevlisi ise, filmin başında varlıklı kadınların aşağılamalarına maruz kalır. Güzel Şehir filminde ise genç kadın daha da baskı görmemek için yaşlı bir adamla evli rolü yapar. Diğer tarafta, Güzel Şehir'de öldürülen kızın üvey annesi, eline fırsat geçtiğinde genç kadını ezmekten, durumu yönetmekten geri kalmaz. Elly Hakkında 'da arkadaş grubundaki kadınlar, kendi aile düzenleri bozulmasın diye Elly'nin nişanlısına oyunlar yapmaktan geri durmazlar. Bir Ayrılık filminde de yüksek statüdeki kadınların tavırları daha altta kalan kadınları ezmek yönündedir. Burada aslında bir zincirleme söz konusudur. Eşlerine veya nişanlılarına belirli bir görev ve sorumlulukları olduğunu düşünen kadınların, hayatlarındaki erkekler yerine, çevrelerindeki kadınlarla muhatap olmaları, aslında bize tahakkümün tüm bireylere sirayet ettiğini gösterir. Erkek kendi karısı üzerinde bir baskı kurup kendini ispatlamaya çalışırken, kadınlar da sözünün geçtiğini düşündüğü başka kadınlar üzerinde baskı kurmaya çalışır.

¹⁰ www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sinemasi.pdf (erişim tarihi:11.04.2017).

4.1. Asghar Farhadi Sinemasında “Kadın”

“Kültürel temsillerde kadınlar bağımlı uyruklar olarak yer bulur. Sinema endüstrisi de genel olarak kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı olarak konumlandırmaktadır. Sinema endüstrisi için kadınlar çoğu zaman sadece oyuncu ve izleyici olarak var olmuşlardır. Sinemanın üretim sürecinde diğer tüm görevler erkek işi olmuştur. Bu nedenle kadınlar sinemada hep, bir erkeğin gözüyle yer almış ve perdeye de böyle taşınmışlardır ”(ERD , 2007: 50-51).

“İran sinemasına baktığımızda sinemanın, İranlı kadınların sosyal, kültürel ve siyasal alanlarda ve aile içindeki konumlarını açıklayıcı bir işleve sahiptir.”(Aktaş,1998:185). Lahici’ ye göre sinema sanayiinin çizdiği İran kadını tablosu, en cömert haliyle, kadınlara dönük gerici ve önyargılı tutumları tasdiklemekten öteye geçmemiştir. Buna göre kadınların tek bir vazifesi vardır: başlıca vazifesi insan neslinin üremesi olan, dört duvar arasında oturup kocası için ev işlerini çekip çevirmekle yükümlü ikinci sınıf vatandaşlar olmak; şayet dışarı çıkacak olurlarsa, toplumu sefalete, kendilerini de iffetsiz bir hayata mahkûm etmiş olacaktırlar.

Devrim sonrası filmlerde gözüken kadınlar, semaverin dibinde oturup, emrettiklerinde babalarını, kocalarını, oğullarını doyurmak, evin diğer işlerini çekip çevirmekten başka işleri olmayan vasıfsız varlıklardır. Savaş döneminde ise filmlerde ‘iyi kadınlar’ istinasız çarşaf giyerken, ‘kötüler’ ise daha normal biçimde pardösü (ru-puş) ve başörtüsü (rusari) giymiştir. Bu imajın aksine ne giyeceğine kendi başına karar verebilme özgürlüğü isteğini dışa vuran kadınları hedef alan tesirli bir teşhir silahı görevi görmüştür. ‘İyi kadın’, sonunun ne olacağına dair bir tek soru sormaksızın erkek büyükleri için her şeyini feda etmeye hazır, itaatkâr, cefakâr, mutfağa bağlı bir varlıktır. Evinin içinde ve dışında erkeklerinin emrine amadedir ve verilen emri bir denileni iki etmeden, harfiyen yerine getirmektedir. Bugünlere gelindiğinde ise İran Sineması’nın kadınlara karşı devrim öncesine nazaran fersah fersah ilerici bir tutuma sahip farklı bir yaklaşım benimsediği görülmektedir (Tapper, 2007: 272-282).

Farhadi sineması kadının karakterize edilişi bağlamında değerlendirildiğinde ise erkek egemen bakışın, eleştirilmek amacıyla bazı yerlerde kullanıldığı görülür. Şöyle ki Güzel Şehir filminde Akbar’ın ablası Firouzeh’in ayrılmasına rağmen, eski kocasından, fiziksel ve sözlü şiddet görmesi, hatta bir yabancıyla dahi, artık hayatında olmayan bir erkeğin izin verdiği ölçüde görüşebilmesi kadının toplumdaki durumunu gözler önüne serer. Yine filmde hukuksal yapının da kadının hakkını gözetmek noktasında bazı sorunlar barındırdığı görülür. Kurbanın kan parasının, öldüren kişinin yarısı kadar olduğu gerçeği birkaç kez tekrar edilir. Filmde ilginç bir nokta ise hikâyeni, çabalayan, aileleri için emek veren, problemlere çözüm bulan, tarafının kadınlar olmasıdır. Öldürülen kızın üvey annesinin, kocasına: “ *Evlendin, çünkü bir*

köleye ihtiyacın vardı” cümlesi ise kadınların aile içindeki konumunu açıklayan, toplumsal cinsiyet kodlarının göstergesi bir replik olarak karşımıza çıkar. Yine çiftin beraber yaşadıkları evin sadece altıda birinin kadına ait oluşu ise çiftler arasında eşit dağılımın olmadığını gösterir. Tucker’e göre (2015: 62), her iki tarafın toplumsal cinsiyetle belirlenmiş rollerini hakkıyla gerçekleştirmemesi önemli sonuçlar doğurur, kocasının hakkı olan taleplere uymayan kadın, nafakasını dahi kaybeder.

Filmde A’la’yla Firouzeh’in arasında geçen konuşmada, A’la’nın Firouzeh’in boşandığı halde neden yüzük taktığını sorması üzerine genç kadının “*Bu muhitte nasıl kalabilirim? Yanında bir erkek yoksa yüzlerce erkek gelir ve her gece seni rahatsız eder*” şeklindeki cevabı kadının yaşadığı yerde var olabilmesi için bile, bir erkeğe ihtiyaç duyduğunun, toplumda yalnız kadın imajının nasıl olumsuz algılandığının göstergesidir.

Tozda Dans filminde ise Nazar’ın Reyhan’a “*Lisans diplomasını alsan bile çalışmayı isteyecek misin?*” şeklindeki sorusu, kadınların çalışma hayatındaki yerine işaret eder. Kadınlar eğitilmiş bile olsalar çalışmaları yine eşlerinin inisiyatifindedir. Sinemada yer alan ‘iyi’, ‘kötü’, ‘ahlaklı’, ‘ahlaksız’ olarak nitelendirilen kadın karakterlerin, teknik açıdan da varlığı yok edilir. Şöyle ki “ahlaksız, kötü kadın” olarak nitelendirilen Nazar’ın annesinin damadı ile konuşmasında kamerada yüzünün yer almadığı görülür. İki kişinin kendi kararları doğrultusunda verilmesi gereken boşanma kararının dahi, toplumsal kaidelere göre veriliyor olması da, bir başka unsurdur. Çift çevrelerindeki baskıya dayanamaz hale gelir ve sonunda ayrılma kararı alır. Filmde Farhadi’nin anlatmak ve eleştirmek istediği nokta, Haydar’ın Nazar’la olan konuşmasında ortaya çıkar. Nazar Haydar’a Reyhan’la ilgili gerçeği anlattıktan sonra Haydar: “*Onlar öyle mi derlerdi? Yoksa öyle miydi?*” diye sorar. Bu da aslında görünen ile gerçek, doğru ile yanlış arasındaki farkı ortaya koyar.

Farhadi’nin *Çarşamba Ateşi* filminde de ataerkil düzenin içerisinde, kocasından şüphelenen bir kadının kocasını takibi ve arkasından sokakta fiziksel şiddete maruz kalması ve kocanın bunu meşrulaştırmak için karısının evde yemek yapmayı şiddetle söylemesi, kadına atfedilen rollerin yerine getirilmediği zaman erkek için nasıl bir gerekçe oluşturduğunu gözler önüne serer. Sözü edilen güç üstünlüğü zayıf olanın üstünde varlığını her zaman hissettirir. Bu güç, isteklerini gücü sayesinde yaptırabilme ehliyetini kendinde bulur. Bu yapı içerisindeki erkek, ruhsal geriliminden, yönetme erkine ve yetersizliklerini baskılamaya varıncaya dek farklı şekillerde kadına şiddet uygular (Köysüren, 2016: 167).

Elly Hakkında filminde grup içerisindeki, belirli sosyo-ekonomik durumda olan kadınlar dahi kocalarından aldıkları direktiflerle hareket eder. Filmde ilk kez gördükleri bir kadının namusunu kurtarmak, yine grup içerisindeki erkeklere kalır öyle ki yine her şeyin

suçlusu kadınlar olarak gösterilir. Sepideh karakterinin filmin büyük bir bölümünde kocası da dâhil diğer erkekler tarafından suçlanması, tüm olanların nedeni gibi gösterilmesi de, kadının diğer erkekler tarafından mütemadiyen başını belaya sokacak potansiyelde olduğuna inanılmasındadır. Filmdeki bir diğer farklı durum da kimlik kavramıdır. Elly karakteri kendini bulunduğu ortama ait hissetmez. “Aidiyet duygusu, biz’ in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken, diğer yandan biz’im dışımızdakileri yani ötekiler ’i de belirler” (Karaduman, 2010: 2888). Bu noktada “öteki” olarak görülen Elly karakterine diğer karakterler tarafından olumsuz özellikler atfedilmiş ve karakter ötekileştirilmiştir Filmdeki kadınlar üzerindeki tahakküm Sepideh’in Elly’nin nişanlısı ile konuşmasında da bariz bir şekilde ortaya çıkar, bu pasajda da durum net bir şekilde açıklanır:

Kadın, üstünde suçlayan bakışlar, mutfığa girer, adam kapıyı ardından kapar. Boş duvarlar. Ortada masa. Elly orada değildir. Bu iki yabancıların karşılaşması bu yokluk üstünedir. Ne ki havada asılı soru, nerede olduğu değil, o evdeki varlığı sırları; yokluğunun değil, namusunun sorumluluğunu kimin alacağıdır. Kadın izin ister, oturabilir miyim? der. Adam oralı olmaz, kadının öncelikle sorusunu yanıtlamasını ister: Benden söz etti mi? Kendi varlığına, nişanlı olmasına karşın ,Elly niçin o evde ,o insanlardadır? Kadın, duraksar, gerçek ile yalan arasında gidip gelir- gerçek onu ve çevresini, yalan Elly’i lekeleyecektir. Adam, oturmasını, tek soruyu, bir tek o soruyu yanıtlamasını ister. Artık bir sorgudur bu. Adam yukarıda, masaya ellerini koymuş, kadın aşağıda, omuzları düşmüş. Elly ölmüş olabilir. Kaybolmuş kaçmış olabilir. Elly zaten hiç orada değildir. Neredeyse ete bürünmüş varlığıyla sorudur odada olan. Soru, önce adamın gözündedir, sonra kadının kaçırdığı bakışta, kamburunda, yüzünü sildiği başörtüsünde, aralarındaki mesafede. En sonunda yanıt niyetine yalanda. O an, birçok şey hakkındadır. Adamın, artık var olmayan Elly’nin üstünde ne kadar yaptırıma sahip olduğunu anlama; kadının, kendine karşın, kendini ve çevresini koruma çabası. Bir tek Elly hakkında değil (Ergün, 2016: 96).

Bir Ayrılık filminde ise kadınların sürekli kapalı mekânlarda olduğu ve cinsiyet rollerinin keskin hatlarla belirlendiği görülür. Filmde sınıflı toplumsal cinsiyet olgusuna da rastlanılan öğeler vardır. Ekonomik anlamda bağımsızlığını kazanmış kentte yaşayan eğitilmiş bir kadınla, yoksul ve eğitimsiz bir kadın yer yer birbirinden bazı noktalarda ayrılrsa da yine de ikisi de kocaları tarafından türlü bahanelerle suçlanır. Geleneksel toplumlarda, törenin tezahürü her zaman kuvvetlidir ve şehirlerde bile nüfusun çoğunluğu için, günlük yaşamın, krizler ve kişisel varlıktaki geçişlerle – hastalık- ölüm ve kuşaklar döngüsü olan bağlarında olduğu gibi. Bu olgulara geleneksel uygulamalara uygun şekilde karşı çıkmanın ya da bunlarla baş etmenin hazır yollarını sunan genellikle dine bağlı ahlaki vardır (Giddens, 2005: 107). Bu noktadan hareketle filmdeki Razieh karakterinin günlük yaşamıyla ilgili dine bağlı olarak danışma hattı kullanması da buna örnektir.

Farhadi filmlerinde dikkat çeken bir diğer durum ise bir erkeğin kadınların olduğu bir ortama girdiğinde oradaki kadınların rahatsız olarak, hızlı bir şekilde yüzlerini ve saçlarını örtmesidir. Toplu taşıma araçlarında da kadınlar farklı, erkekler farklı otobüsleri kullanır.¹¹

Asghar Farhadi'nin Fransa'da çektiği Geçmiş filminde de coğrafyanın değişmesine rağmen bazı şeylerin aynı kaldığı görülür. Karısı yoğun bakımdayken onunla evlilik dışı bir beraberlik yaşayan Marie'nin, ilişkiyi tek başına yaşıyormuşçasına suçlu bulunması da ilginç bir olaydır. Karşılıklı yaşanan bir ilişkide tüm suçun kadına yüklenmesi ve onun ahlaksızla suçlanması da tamamen cinsiyetçi bir bakıştır. Hayatındaki sorunlar nedeniyle sağlığını kaybettiğini bildiğimiz Celine ise, kendinden daha alt seviyede olan bir kadına baskı uygulamaktadır. Erkeklerin dünyasında kadının kadına tahakkümü de karşımıza çıkar. Samir'in filmin sonlarına doğru saklı kalan olayları ortaya çıkarmaya çalışırken Marie ve Celine'den sonra suçlu bulunduğu kişi ise Naima'dır. Kendisi evlilik dışı bir kadınla beraber olduğu gerçeğini göz ardı ederken, yaşanan olumsuz olayların suçlusunun hayatındaki kadınlar olması da bir başka ilginç noktadır. Suçlu bulunan, aşağılanan, bazı bedeller ödemeye itilen taraf yine kadınlardır.

Satıcı filminde ise filmin başrolündeki erkek karakter Emad'ın takside yolculuk yaparken bir kadın tarafından "Bacaklarını topla" diye ikaz edilmesi ve kadının ön taraftaki yolcuyla yer değiştirmek istemesi de, kadınların sosyal yaşantılarda yaşadıklarına işaret eder. Aynı taksidedeki Emad'ın öğrencisi ise bu durumdan rahatsız olur ve hocasına serzenişte bulunur. Emad ise: "Takside buna benzer bir olay başına gelmiştir. Bu sebeple bütün erkeklerin kötü olduğunu düşünüyordur" der. Farhadi bu durumda kadınların böyle bir durumla karşılaştıklarında nasıl hissettiklerini dramatik bir şekilde ifade eder. Rana'nın başına gelen olayla ilgili Emad'a "Oraya gidip polis memuruna başıma gelenleri anlatmak istemiyorum" demesi ise kadının yaşadığı olaydan kendisini sorumlu tuttuğunu ve utandığını gösterir. Öyle ki kocasına kafasını daha kötü bir şekilde çarpmak istediğini söylemesi de bu gerçeği ortaya koyar. Yaşananlardan sonra komşusunun Rana'ya: "Polise haber vermemekle iyi yapmışsınız, rezil olurdunuz" demesi de yine tüm suçun kadının üzerine atıldığının bir kanıtıdır. Bu kötü olayı yaşayan kişi Rana'nın kendisi bile olsa, kocasının ona "sen karışma" demesi, erkeğin belirli bir sosyo-kültürel durumda olmasının bile bazı kalıp yargıları değiştiremeyeceğinin bir sonucudur. Emad karısının kendi sorumluluğunda olduğunu ve bu sorunu tek başına çözmesi gerektiğini düşünmektedir.

¹¹ <http://analizduraklari.blogspot.com.tr/2012/12/bir-ayrık-filmi.html> (erişim tarihi:08.12.2017).

Farhadi sinemasının kadın karakterleri hikâyeyi şekillendiren, ailelerin devamlılığı için çaba gösteren, yaşadığı şiddete rağmen birey olma yolunda emek harcayan, erkeklerin dünyasında var olmaya çalışan karakterlerdir. Bu var olma durumunda kendilerine engel olan toplumsal cinsiyet kodlarıyla, ataerkilliğin savunucusu olan zihinlerle karşı karşıya gelirler.

4.2. Asghar Farhadi Sinemasında “Erkek”

R.W. Connell’ e göre erkeklik, erkekliğin kadınlığa karşı tanımlandığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini devam ettiren toplumsal bir yapılandırma. Bu nedenle erkeklik denen tek bir şey yoktur. Erkekler arasındaki iktidar ilişkileri kadar, kişilik gelişiminin farklı örüntüleri de farklı erkeklerin oluşmasını sağlamaktadır. Erkek rolleri ve ilişkiler biçimini saptayan biyolojik bir sistemden söz edilemez. Bu roller belirlenirken ise, bireyin yaşamış olduğu toplumun nitelikleri ve değerleri önemli yer tutar (akt. Zeybekoğlu, 2013: 72).

Sinema erkek iktidarının toplumsal alanda aktif bir şekilde ön planda olduğu uygulama alanlarından birisidir. Sinemada seyirci ile perdeye yansıtılan eser arasında kurulan hazza dayalı bir iktidar ilişkisi söz konusudur. Başkalarına ait görüntü ve öykülerin gözetlenmesinden doğan haz, izleyiciye aynı zamanda bir iktidar duygusu tatma fırsatı da sunar (Behçetoğulları 1993’ ten akt. Oktan, 2008: 156).

Ashgar Farhadi sinemasında erkeklerin kadınlar üzerinde tahakküm kuran, eşlerine karşı şiddet uygulamaktan çekinmeyen, çoğu zaman kendini ifade etmekten kaçınan, bu nedenden dolayı da sessizliği seçen ve eril şiddete maruz kalan bir temsili söz konusudur. Şöyle ki kendini ifade edemeyen erkekler çoğu zaman başka bir erkeğin üzerinde hâkimiyet kurmak isterler ve bunu da şiddet yoluyla yaparlar. “Güzel Şehir” filminde hapisane sahnelerinde buna şahit oluruz. Erkeklik olgusunda yine aynı filmde mahkûmun başka bir mahkûma “*Ödleksin, babanı nasıl öldürdün, cici kız?*“ demesi erkeklerin aslında kendilerini nasıl tanımladıklarıyla ilgilidir. Bu noktada Simone de Beauvoir “Erkekliğin, kendi cinsiyetinden bahsetmeyip sürekli başkalarının kadınların, çocukların, yabancıların cinsiyet özelliklerinden bahsederek kurulan bir iktidar konumu olduğunu söylemektedir.” (Sancar, 2008: 16). Burada “ödlek olmanın” ancak kadın olmakla mümkün olabilecek bir durum olduğu sonucu ortaya çıkar. Yine filmde yaşadığı acıdan dolayı sessiz konumdaki kurbanın babasının sessizliğini, evine misafir olarak gelen Firouzeh’e ve karısına şiddet uygulayarak bozduğu görülür.

Tozda Dans filminde karısı Reyhan’la, toplum baskısı nedeniyle ayrılmak zorunda bırakılan Nazar’ın yaşadığı ise, tahakkümün sadece kadınlar üzerinde olmadığını apaçık bir

göstergesidir. İlk olarak babasının baskısıyla başlayan bu süreç, daha sonra arkadaşları, patronu, hatta bir yabancı'nın Nazar'ın kendi hayatı üzerindeki etkisinin hangi ölçüde olduğunu kanıtlar niteliktedir. Burada hegemonik erkeklik olgusu görülür. Hegemonik erkeklik; yalnızca erkeklerin kadınlar üzerindeki baskısını değil, farklı erkek grupları arasındaki baskı ilişkilerini anlamaya yönelik oluşturulmuş çift taraflı bir kavramdır. Dışsal hegemonya erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün kurumsallaşması sürecini belirtirken; içsel hegemonya bir grup erkeğin diğer erkekler üzerindeki hâkimiyetini açıklamaktadır (Hanke, 1992 ve Türk, 2008: 122' den akt. Zeybekoğlu, 2013: 76). Filmde kadının her türlü denetimin kendine ait olduğu düşüncesi de vardır. Haydar karakterinin karısının namusunu kurtarmak amacıyla hapse girdiğini ve bundan da herhangi bir pişmanlık duymadığına şahit oluruz. Haydar bunu yapılması gereken bir görev gibi algılamış ve o şekilde davranmıştır.

Çarşamba Ateşi'nde ise ilk başta karısının gereksiz kıskançlık yaptığını düşündüğümüz Morteza karakterinin daha sonra çeşitli nedenlerle karısını aldattığı ve bunun yarattığı huzursuzlukla karısına şiddet uyguladığı görülür. Burada görülür ki belirli bir mesleği olan orta sınıf erkekler aile içinde daha adildir, çünkü ailenin ekonomik anlamda geçimini sağlayan, para kazanma ve toplumda saygın bir yere sahip olmanın verdiği özgüvenle erkekler kendilerini daha iyi hissettikleri için, şiddete başvurmayı tercih etmezler. Ama tam da bunun tersine, orta sınıf mensubu meslek sahibi erkeklerin, kadınların sunduğu ücretsiz ev içi hizmetlere, alt sınıf erkeklere kıyasla daha fazla bağımlı olmaları nedeniyle bu konumu bozacak eşitlikçi kadın taleplerini tehdit olarak algıladıkları ve kendine bağımlı eş /kadın beklentisinden kolay vazgeçemedikleri de iddia edilmektedir (Sancar, 2008: 100). Şöyle ki; Morteza karakterinin karısını aldatmasına rağmen, yalanlar söyleyerek kendisinin suçsuzluğuna karısını inandırmaya çalıştığı görülür ve yine karısının yemek yapmayışını öne sürerek kendini de ev içi hizmetleri yerine getirmeyen bir kadına cezasını vermek noktasında haklı görür.

Elly Hakkında filminde ise erkek karakterlerin yeni tanıdığı bir kadın üzerinden namus sorgulaması yaptığı görülür. Öyle ki Elly karakterinin kaybolmasından ya da ölmüş olma ihtimalinden daha önemli bir durum varsa o da Elly'nin namusudur. Kadın namusla özdeş olunca erkeğin şerefli veya şerefsiz oluşunu kadına karşı tavrı belirleyecektir. Böylece erkeğe toplumsal muamelede, ahlaklı ve ahlaksız kategorisine dâhil olmada kadın, önemli bir araç görevi görür. Güvenilirliğin adresi, kadına dair namusla doğrudan bağlantılı olacaktır (Köysüren, 2016: 123). Bu nedenden dolayı Elly' nin başına gelen şey için gruptaki erkekler, kadınları suçlarken, bir nevi kendilerini de aklamaya çalışır. Hiç tanımadıkları bir kadını

gruptaki genç bir erkekler yakıştırmada bir sorum yaşamazlarken, Elly'nin nişanlı olduğunu duyduklarında olay tamamen Elly'nin namuslu olmayışıyla ilintilendirilir. Namus söz konusu olduğunda kadın bir bakıma toplumsal beden ve kültürel yapının sınırındadır. Tecrübe edilemeyen bir olgu olarak, namusa bitişik onurun ve sınırın gözcüsüdür. Mary Douglas 'ın ifadesiyle bu tikel bir durumdur. Bu haliyle normalin dışındadır. Sınırları ihlal etmeyen kadın, beden olarak erkeğin onurunun bir taşıyıcısıdır. Bu haliyle bile çağrı erkeğedir: Hem kadını koruyan ve sahip çıkan olması açısından; hem de namuslu kadın sayesinde şerefli ve onurlu bir erkek olması bakımından (Köysüren, 2016: 118).

Bir Ayrılık filminde Nadir karakterinin kendinden konum ve cinsiyet olarak farklı sayılabilecek evine yardım etmeye gelen bir kadınla olan ilişkisinde vicdanlı davranmadığı söylenebilir. Bu noktada erkek dünyanın ve duyunun tam ortasına tutuklu ya da tecrübe alanının dışında yer alan namus, onur veya şeref gibi manevi unsurlar alanının bekçisidir. Vicdan denen yabancı sesi duyabilmesi için, iki ayrı uca yerleştirilen benliğinin bir araya getirilmesi, neredeyse bir tür kırılmayı ve parçalanmışlığı çağrıştıran durumunun veya boyutlarının kaynaştırılması gerekir. Vicdanın çağrısı "olmaya" istekli olanlardır. (Köysüren, 2016: 140-141). Filmde Nadir karakterinin ise vicdanlı olmaktan ziyade haklı olup olmamakla ilgilendiği görülür. Bir diğer erkek karakter olan Hodjat'ın ise şiddet yanlısı ve son derece öfkeli olduğu gözlemlenir. İstekleri yerine getirilemeyen erkek, doğal hakkı hatta erkekliğin bir göstergesi olarak bunu gösterme ve uygulamaya koyma eğilimindedir ve tabii ki üzerinde toplumsal yapının gizli bir yaptırımı vardır (Köysüren, 2016: 160). Burada üzerinde durulması gereken nokta ekonomi, eğitim ve çevresel faktörlerin erkeklerin şiddet eğiliminde yadsınamaz bir etkisinin olduğunun yanında, aslında kültürel ve geleneksel yapı içinde fark gözetmeksizin erkeğin şiddete meyilli olduğu gerçeğidir.

Geçmiş filminde ise erkek karakterler birbirlerinin varlığından rahatsız olan, olayların tek sorumlusu olarak kadınları hedef alan bir tutum içerisindedir. Samir yaşadığı yasak ilişkiye odaklanmaksızın, ilişkisindeki tüm sorumluluğu Marie ve kızına yükler. Marie eski kocasının evinde kalmasından rahatsız olmayacağını ifade ederken, Ahmad' da hem bu durumdan rahatsız gibi görünür hem de aksi için geri bir adım atmaz. Bu noktada Asghar Farhadi "Filmlerimde kadın daima bazı değişiklikler için arzuludur ama erkek durağanlığı ister. Kadın daha çok geleceğin karşısında, erkek geçmişin karşısındadır. Kadın daha çok modernleşen kişiler olmayı ister ama erkek, geleneklerine tutunmayı ister." demiştir (Laffly, 2014: 75).

Satıcı filminde ise mahremiyet mevzusu kadın üzerinden değerlendirilir. Rana'nın kocası Emad evde yokken -yani evin erkeği evde yokken!- saldırıya uğraması, kadının kendi

mahrem saldırı olmasının yanı sıra, hem de erkeğin namusu olarak adlandırılan bir alana saldırı olarak görülür. Toplumsal adalet ve ahlak anlayışının sorgulandığı hikâyede, seyirci sahnede tüm olanı görür. Fakat olaylar sadece tek bir bakış açısından verilmez. Emad, kendi özel mülkiyetine, karısının mahrem alanına, karısıyla beraber yaşadığı eve bir saldırı niteliğinde gördüğü bu taciz olayını, kendi “erkeklik” gururuna da sığdıramaz. Onun için belki de hepsinden önce kendi gururu gelecektir. Bir eğitimci olmasına rağmen suçluyu kendisi arar ve yine kendisi cezalandırmaya çalışır. Emad, yargılayan ve ceza veren tek bir güç olur.¹² Yine Satıcı filminde ise orta sınıf sayılabilecek, eğitimci bir karakter olan, Emad’ın dahi, Babak’a karısının bir yabancı tarafından saldırıya uğradığını söylemeye çekindiğini görürüz. Emad öğrencisinden yardım isterken de aynı tutumu sergileyerek “Karıma bir araba çarptı” diyerek yalan söyler. Çünkü karakter karısının yaşadığı olayın kendi itibarını zedeleyeceğini düşünür. Yaşadığı kültür ve sosyal çevre itibarıyla iyi durumda olan birinin bile erkekliği algılayış biçimi çoğu zaman aynı etkileri gösterir.

4.3. Araştırmanın Metodolojisi

Araştırmanın bu bölümünde Asghar Farhadi’nin seçilen filmleri, Sosyal Rol Kuramı çerçevesinde incelenecektir. Film analizleri yapılırken Sosyal Rol Kuramı izleğinden gidilmesinin nedeni Asghar Farhadi filmlerindeki karakterlerin farklı sosyo-ekonomik durumlarda olmasına karşın toplumdaki rollerinin benzerlik göstermesidir.

Pek çok kültürde benzerlik gösteren bir takım sosyal rollerin aile içi iletişim, iş bölümü gibi konularda da benzerlik göstermesi ve bu rollerin öğrenilmiş davranışlar olması çalışmanın temel konusudur. Sosyal Rol kuramına göre bireyler toplum içinde eşit sosyal rollere sahip değildir. Sosyal rollerin eşit olmaması beraberinde birçok problemi de doğurmaktadır. Bireyler sosyal rollerini yerine getirmediğinde toplum tarafından sert eleştirilere maruz kalabilmekte ve bunun sonucunda psikolojik sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Toplumdaki bireylerin sosyal rollerinin oluşmasında ekonomik, kültürel ve sosyolojik yapılar da önemli ölçüde rol oynar. Aile içi iş bölümünde erkek maddi anlamda kazanç sağlamakla görevliken, kadın daha ev işleri ile ilgilidir. Sosyal rol kuramına göre bu iş bölümü beraberinde farklı özelliklerin de ortaya çıkmasına neden olur. Kadınlardan daha çok naiflik, beceriklilik gibi davranışlar beklenirken erkeklerden de tam tersi davranışlar beklenir.

¹²<http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/komsuluk-yabancilik-ve-mahremiyet-sorgulamasi-i-1038> (erişim tarihi: 08.12.2017).

Çalışmada toplumsal cinsiyet temsili incelenirken “erkeklik” kavramı da farklı yönleriyle ele alınmıştır. Erkeğin toplum içindeki tahakkümü konusunda, kadının bu tahakküme boyun eğmesi ve çoğu zaman şiddete maruz kalması yanında erkeğin bir başka erkeğe uyguladığı tahakküm de incelenen konular arasındadır.

Araştırmada her bir sinema filminin çekilmiş olduğu dönem, koşullar, yönetmenin kendi üslubu ve toplumun geçirmiş olduğu değişim dikkate alınmış, filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsilleri farklı bakış açılarıyla irdelenmiştir. Filmlerdeki kadın karakterlerin kendilerini toplum içinde nasıl konumlandıkları ve erkek karakterlerin egemen ataerkil ideolojiye ne ölçüde hizmet ettiği diyaloglar üzerinden incelenecektir.

4.4. Sosyal Rol Kuramı Bağlamında Asghar Farhadi Sinemasında Kadınlık ve Erkeklik

Sosyal rol kuramı, erkekler ile kadınlar arasındaki bütün davranışa yönelik tüm farklılıkların cinsiyet kalıp yargıları ve sosyal rollerle açıklanabileceğini savunur. Sosyal rol, bir sosyal kategorideki bireylerin hepsinden beklenen, toplum tarafından biçimlenen öğrenilmiş tepkilerdir. Bütün toplumlarda, kadınlardan ve erkeklerden beklenen sosyal roller vardır. Birçok kültürde çocukların sorumluluğu erkeklere değil kadınlara verilmiştir. Cinsiyet kalıp yargıları diğer kalıp yargılar gibi, insanların gün içerisinde neler yaptıklarıyla alakalı gözlemleri yansıtır. Eğer bir grup insan mütemediyen belli bir etkinlikte bulunurken gözleniyorsa, o insanların o etkinlik için gereken becerileri ve kişilik özelliklerini barındırdıklarına inanılır. Kadınlar sürekli olarak çocuk bakımıyla ilgileniyorlarsa onların çocuk bakımı için gerekli olan şefkatli, sıcak, bakım gösteren gibi niteliklere sahip olduklarını düşünmek kolaylaşır. Tersine de olasıdır; eğer erkekler çocuk bakımıyla ilgilenmiyorlarsa bunun sebebi, onların çocuk bakımı için elzem olan duyguları barındırmamalarıdır. Bunun gibi, insanların toplum içindeki çoğu etkinliği sosyal rollere göre belirlenir. Bunun yanında birey baskı yoluyla da sosyal rollere uyum sağlar. Bireylerin toplum tarafından, öncesinde tanımları yapılan cinsiyet rollerine uygun davranışları yönünde baskılar vardır (Dökmen, 2004: 82).

Asghar Farhadi filmlerinde de toplum tarafından belirlenmiş olan rollerin kadın ve erkek karakterlere büyük ölçüde etki ettiği görülür. Filmlerde kadınlar çocuk bakımı, ev işleri, kocalarına itaat etme gibi rollerini yerine getirmeye çalışırlar. Yerine getirmedikleri ya da bu durumdan şikâyet ettikleri noktada ise ya toplum tarafından ya da bizzat kocaları tarafından sözlü veya fiziksel şiddete maruz kalırlar. Elly Hakkında filminde erkek karakterlerin hoşça vakit geçirdikleri görülürken, kadın karakterler çocuklarla ilgilenmek zorunda kalırlar. Öyle ki Shohreh karakteri deniz kıyısına tatil için değil, çocuk bakmak için gittiğini düşünür. Kadın

ve erkekler için sosyal roller mekân ya da zaman fark etmeksizin eksiksiz yerine getirilmelidir.

Schmitt'e göre, kadınlar ve erkekler cinsiyetlerine özgü psikolojik eğilimleri ve cinsiyet rollerini doğuştan kazanmazlar. Bireylerin sosyalleşme yaşantılarının farklı oluşu, sosyal davranışlarda bir takım cinsiyet farklılaşmasına sebep olur. Kadınlar ve erkekler, toplumda saygın bir yer edinmek için, doğuştan getirdikleri özellikleriyle, zaman içerisinde oluşan özelliklerini birleştirirler. Bu birleşmenin sonucunda ise cinsiyete özgü toplumsal roller oluşmaktadır (Güldü ve Ersoy, 2009: 103). Kùltürlerarası karşılaştırmalar, kadın ve erkeklerin doğuştan gelen rolleri ile toplumsal olarak kendilerine uygun görülen rolleri bağdaştırmaya çalıştıklarını ileri sürer. Örneğin, sıcak, duyarlı, zarif ve büyüten-bakan gibi özellikler kadın cinsiyetine atfedilirken; bağımsız, kendini ortaya koyan, mücadeleci, rekabetçi ve kararlı gibi nitelikler erkek cinsine aittir (Karakılıç, 2008: 222). Şöyle ki Bir Ayrılık filmindeki Simin ve Nadir karakterlerinde de sosyal yaşantının cinsiyet farklılıklarını oluşturduğu gözlemlenir. Simin karakteri yaşadığı toplum ve onun getirisi olan, yaşlı ebeveyne bakmak sorumluluğunu reddetmiş ve böylece kocası nezdinde üstüne düşen rolü yerine getirmediği için çiftin bu durumu, boşanma evresine kadar gelmiştir. Sosyal rolde kişinin bir etkinliği yapma sıklığı da büyük ölçüde önem arz eder. Bir kadın evliliğin başından itibaren yemek yapıyorsa bunun aksi düşünülemez. Çarşamba Ateşi filmindeki Morteza karakterinin eşine şiddet uyguladıktan sonra, kendisini haklı çıkarmak adına iş arkadaşına, karısının yemek yapmadığını söylemesi, cinsiyet rollerinin keskin çizgilerle belirlendiğini gösterir.

“Tanımlanan geleneksel rol kavramı çerçevesinde günümüzde bile birçok toplumda kadınların, iş gücünün önemli bir parçası olmalarına rağmen, erkeklere göre daha az söz söyleme hakkına, güce, statüye ve kaynaklara sahip oldukları görülmektedir” (Eagly vd., 2000'den akt. Güldü ve Kart, 2009: 103). Bir Ayrılık filminde kocasından habersiz ev işleri yapmaya giden Razieh karakterinin kocasının işsiz olmasına rağmen, aile içi ilişkisinde herhangi bir söz söyleme hakkının olmadığı görülür. Hatta dini ve ahlaki açıdan kendisine uygun olmadığını düşündüğü bir iş için kocasını tavsiye etmesi, kadının cinsiyet rolleri bağlamında fedakâr bir tutum sergilemesi gerektiğinin bir kanıtıdır.

Sosyal rol kuramına göre, kadınlara küçük yaşlardan itibaren evle ilgili beceriler öğretilirken, erkeklere ise daha çok ekonomik anlamda yarar sağlayabilecek, pazarlanabilir beceriler öğretilmektedir. Böylece kadın, toplumsal anlamda hem çocuğuna hem de çevresindeki diğer bireylere duygusal ve fiziksel bakım gerektiren işlerle uğraşırken, erkekler daha dışa dönük ve iddialı davranışlar gösterebilecekleri işlerde çalışmaktadır. Nihayetinde

kadınlar için uygun görülen meslekler ev işlerini aksatmayacakları, kocasını ve çocuklarını ihmal etmeyecekleri sağlık ya da eğitim sektöründe meslekler olurken; erkeklerin ise her türlü mesleği tercih edebildiği görülür (Keskin ve Ulusan, 2016: 54). Çarşamba Ateşi filmindeki Rouhi karakteri, Elly Hakkında filmdeki Elly karakteri ve Bir Ayrılık filmindeki Simin karakterlerinin meslekleri de kadınlara biçilen rollerle uyumlu mesleklerdir. Filmlerde Elly ve Simin karakterleri öğretmen, Rouhi karakteri de temizlik görevlisidir.

Cinsiyet farklılıklarına neden olan genetik özellikler sosyal rol kuramı içerisinde önemli bir yer tutar. Kadının bebek doğurabilmesi ve bebeğini emzirmesi, erkeğin ise fiziki anlamda iri ve kuvvetli oluşu önemlidir; çünkü bunlar birçok yapının istekleriyle etkileşmiş ve toplum içinde iş bölümünü doğurmuş, bu da psikolojik cinsiyet farklılıklarına sebep olmuştur (Dökmen, 2009: 84). Bir Ayrılık filminde Razieh karakterinin hamile olması ve çocuğunu düşürmesi de filmde ona olan bakış açısını değiştirmiş bununla beraber onun çalışma yaşamı içinde olması hoş karşılanmamıştır.

4.5. Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık Filmlerinin Toplumsal Cinsiyet Olgusu Bağlamında İncelenmesi

4.5.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, İran'ın geçirdiği sosyo-kültürel ve tarihsel değişimiyle birlikte gelişen sinemasının toplumsal cinsiyet temsilleri konusunda hangi aşamada olduğu, son dönem İran sinemasının önemli yönetmeni Asghar Farhadi' nin belirlenen üç filmi temel alınarak sosyal rol kuramı bağlamında incelenerek ilerleyecek ve analitik bir şekilde tartışılacaktır. Mevcut ilişkilendirmenin yapılabilmesi için, toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışı, İran sinemasındaki toplumsal cinsiyet öğeleri, toplumsal cinsiyet olgusunu besleyen öğeler, Asghar Farhadi' nin özgün sinema anlayışı birlikte ele alınarak aktarılacaktır.

Bir sinema filmini derinlemesine anlamlandırmak için ortaya çıktığı toplumun özelliklerini ve geçirdiği değişimi de incelemek gerekecektir. Bu anlamda İran sinemasının ortaya çıkış tarihinden günümüze değin geçirdiği evreler İran devletinin siyasi, sosyal ve ekonomik yapılanmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişkiye bakıldığında ise İran sinemasının yaşadığı olumsuzluklara rağmen, dünya sineması içerisinde kendine önemli bir yer edindiği ve büyük bir ivme kazandığı görülür.

4.5.2. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın amacı doğrultusunda, Asghar Farhadi sinemasında toplumsal cinsiyet temsillerinin incelenmesinde nitel veri analiz türleri arasında yer alan içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizinin ilk uygulamalarının gazeteler üstünde 16. Yüzyılda yapıldığı

görülmektedir. Muasır anlamda içerik analizine yönelik asıl çalışmalar ise 20. yüzyıl başlarında ABD’de gazetecilik öğrencileri tarafından gazeteler üzerine gerçekleştirilen analizlerdir. Bu analizlerdeki konular iş, politika, , spor, boşanma, suç işleme gibi başlıklara göre belirlenmiştir. Sonrasında ilgi, dil ve edebiyat gibi konulara kaymıştır (akt. Çilingir, 2017: 149). İçerik çözümlemesi, araştırılmak istenen içeriğin objektif, ölçülebilir ve doğrulanabilir olmasıyla anlam kazanır. Araştırmada mühim olan ise, araştırmacının incelemek istediği konu hakkında kıstasların net olması ve istatistiksel olarak çözümleme yöntemi açısından uygulanır olmasıdır (Aziz, 1990 akt. Çilingir, 2017: 150). İçerik analizinde obje eldeki iletişimi ifade eden materyallerdir ve amacı ise eldeki materyallerden çıkarımlarda bulunarak materyallerin ihtiva ettiği iletişimde sosyal gerçeğin boyutlarının ne olduğunu görmektir. Bu da eldekilerden yapılacak çeşitli çıkarımlarla mümkün olacaktır (Mayring ve June 2000’den akt. Demirci ve Köseli, 2009: 346).

Çalışmada İran sinemasının ortaya çıkışı, devrim öncesi ve devrim sonrasındaki tarihsel gelişimi, İran sinemasının alt yapısını oluşturan ögeler, toplumsal cinsiyet kavramı ve bu kavramın Farhadi filmlerindeki temsili araştırılmıştır. Farhadi ’nin seçilen üç filmdeki toplumsal cinsiyet temsilleri, sosyal rol kuramı bağlamında, konusu, olay örgüsü, karakterler ve diyaloglar üzerinden beş kategoride incelenmiştir.

4.5.3. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın örneklemine, daha derin bir araştırma yapabilmek ve daha net sonuçlar edinmek adına amaçsal örneklem dâhilinde seçilen Asghar Farhadi sinemasında yer alan üç film oluşturmaktadır. Bu filmlerinin seçilmesinin nedeni, araştırmanın konusuna uygun olarak toplumsal cinsiyet temsillerine ağırlıklı olarak yer verilmesidir. Çalışmada ilk olarak Çarşamba Ateşi filmi, yönetmenin sinemasındaki karakteristik özelliklerinin vurgulandığı ilk film olması sebebiyle tercih edilirken, Elly Hakkında filminin seçilmiş olmasının sebebi ise Farhadi’nin Berlin Film Festivali’nde ödül almasıyla beraber dünyadaki tanınırlığının büyük ölçüde artmış olmasıdır. Araştırmanın son filmi olan Bir Ayrılık filminde ise yönetmenin Yabancı Dilde En İyi Oscar ödülüne layık görülmesi filmin başlıca seçilme nedenleri arasında gösterilebilir. Ayrıca araştırmada, kadın karakterlerin sosyo-ekonomik, kültürel durumlarının farklılığının toplumsal cinsiyet inşasıyla ilişkisini ortaya koymak daha net veriler elde etmek için bu üç film seçilmiştir. İncelenmek üzere seçilen üç film ve filmlerin yapım yılları aşağıda belirtilmektedir.

1. FIREWORKS WEDNESDAY (ÇARŞAMBA ATEŞİ, 2006)
2. ABOUT ELLY (ELLY HAKKINDA, 2009)

3. A SEPARATION (BİR AYRILIK, 2011)

4.5.4. Araştırmanın Önemi

Uzun zamandır çeşitli çevrelerce tartışılan toplumsal cinsiyet olgusu ve bu olgunun İran sineması özelinde bir yönetmen sineması temel alınarak incelenmesi için, mevcut sinemanın gelişimini ve yönelimlerini iyi değerlendirmek, toplumsal cinsiyet kavramının tüm yönleriyle incelemek ve Asghar Farhadi sinemasında toplumsal cinsiyet temsillerini doğru bir şekilde ele almak gerekir. Bu durum çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Yine bu noktadan hareketle İran toplumunun geçirdiği evreleri incelemek çalışmanın içeriğini daha da derinleştirecektir. Çalışmanın başında yer alan İran sinemasının tarihsel gelişiminin ayrıntılı incelenmesi, çalışmanın sonunda ortaya çıkacak değerlendirmenin daha anlaşılır kılınmasına sebep olacaktır. Ülkemizde de İran sineması ve Asghar Farhadi ile ilgili sınırlı sayıda çalışma yapılmış olması sebebiyle de çalışma özgün bir çalışma olacaktır.

4.5.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

İran sineması yüz yılı aşkın bir tarihe sahip olması sebebiyle çok kapsamlı bir çalışma alanıdır. Dönemsel farklılıklar gösteren bu ülke sinemasını belirlenen yönetmen ve filmleriyle sınırlandırmak gerekmektedir. Bu sebeple çalışmada son dönem İran sinemasının, festivallerde ve birçok uluslararası platformda başarısını kanıtlamış yönetmeni Asghar Farhadi ve onun üç filmi toplumsal cinsiyet temsilleri bağlamında değerlendirilecektir. Asghar Farhadi'nin Çarşamba Ateşi, Elly Hakkında ve Bir Ayrılık filmleri içerik analizi yöntemiyle incelenecektir. Yönetmenin seçilen bu üç filmi de İran'da geçmekte ve İran'ın kendine özgü yapısı, geçirdiği dönüşümlerin etkisi filmlerde görülmektedir. Yönetmenin yurt dışında çekmiş olduğu Geçmiş filminde ise yine kadın erkek ilişkilerine değinilmiş, ahlaki tercih ve vicdan sorgulaması yapılmış fakat cinsiyet rollerinin İran'da olduğu kadar belirgin olmadığı gözlemlenmiş bu nedenle araştırma konusuna dâhil edilmemiştir. Araştırmanın bulguları ise seçilen filmlerle sınırlıdır.

4.6. Seçilen Filmler Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin İncelenmesi

4.6.1. “Çarşamba Ateşi”

4.6.1.1. Konusu

Tahran'ın yoksul bir bölgesinde yaşayan Rouhi 'nin Tahran'ın merkezinde bir dairede temizliğe başlar. Temizlik görevlisi olarak gittiği evde bir çocuk sahibi olan Mojdeh ve Morteza çiftinin kavgalarına tanık olur. Mojdeh garip tavrıyla Rouhi'nin dikkatini çeker,

kocasının aynı apartmandaki bir kadınla kendisini aldattığını düşünür. Rouhi sadece para kazanmak amacıyla geldiği evde kendini farklı olayların içinde bulur.

4.6.1.2. Olay Örgüsü

Film nişanlı olan genç çift Rouhi ve Abdolreza'nın motosiklet yolculuğuyla başlar. Nişanlısı kendisini bıraktıktan sonra bir şirkette gördüğümüz Rouhi temizlik için bir daireye gider. Gittiği dairede genç bir adam olan Morteza'nın telefon konuşmasına şahit olur. Adam gittikten sonra Morteza'nın karısı Mojdeh gelir ve çift tartışmaya başlar. Kocasını gittikten sonra garip tavırlarıyla dikkat çeken Mojdeh Rouhi'yi çekmeceyi karıştırırken görür ve ona parasını ödemeyi teklif ederek evden gitmesini söyler. Mojdeh kısa bir süre sonra Rouhi'nin arkasından giderek ona kocasıyla ilgili bir takım sorular sorar ve ondan bulunduğu dairede kuaförlük yapan Simine'den randevu almasını ister. Rouhi'nin ev işleriyle meşgul olduğu sırada genç kadının kardeşi gelir ve kadın kardeşine kocasının kendisini aldattığını söyler. Randevu saati geldiğinde Simine'nin dairesine giden Rouhi orda da bir takım olaylara tanık olur. Mojdeh ise Rouhi'yi kuaförde neler olduğuyla ilgili sorguya çeker ve şüpheleri yüzünden genç kadından bilgi almaya çalışır. Daha sonra Rouhi'ye küçük oğlunu okuldan almasını, kendisinin biraz uyuyacağını söyler. Rouhi okula gittiğinde, Mojdeh de şüphelerine yenilir ve Rouhi'nin çarşafını alarak kocasının iş yerine gider. Tesadüf eseri karısını gören ve öfkelenen Morteza ise karısına sokakta şiddet uygular. Mojdeh eve gelir ve sinirleri bozulmuş bir şekilde oğlu Amir Ali'yle tartışır bu sırada eniştesi Ahmad ve ardından kocası eve gelir, şiddetli bir tartışma oluşur. Mojdeh diğer kadınla ilgili şüphelerini dile getirir ve Morteza da bunu yalanlar. İran takvimine göre yılın son Çarşamba gecesi gençlerin ve çocukların ateş yakıp eğlenirler, Morteza da oğlu Amir'i bu eğlence için dışarı çıkarır ve Rouhi'yi de evine bırakmayı teklif eder. Beraber evden çıktıktan sonra eğlenilen alana giderler ve Morteza işi olduğunu söyleyerek oğlunu ve genç kadını yalnız bırakır. Sonrasında bir arabada gördüğümüz Simine ve Morteza'nın konuşmaları aslında bir ilişkileri olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Bir takım olaylardan şüphelenen Rouhi Simine ile Morteza'nın arasında bir ilişki olduğu anlar ve Amir'i eve götürdüklerinde Mojdeh'le konuşmak ister fakat o sırada Morteza gelir ve konuşamaz. Tekrar arabaya bindiklerinde Morteza Rouhi'ye bir takım sorular sorar ama istediği cevabı alamaz. Simine ile aralarındaki ilişkiyi bildiğini hisseder, Rouhi bu konuşmadan rahatsız olur, arabadan iner ve kendisini bekleyen nişanlısının yanına gider.

4.6.1.3. Karakterler

Rouhi (Taraneh Alidoosti): Filmin başrol oyuncusu olan Rouhi karakteri genç ve yoksul bir kadındır. Nişanlı olan Rouhi, paraya ihtiyacı olduğu için temizlik görevlisi olarak

çalışır. Neşeli, meraklı, yumuşak huylu ve nişanlısının istekleri doğrultusunda hareket eden, ahlaki değerlere önem veren bir kişiliği vardır.

Mojdeh (Hediyeh Tehrani): Üst orta sınıfa mensup olan Mojdeh karakteri genç evli ve bir erkek çocuğu annesidir. Mojdeh ailesi ve çevresindekilerle sorunlar yaşayan, baskın, iletişim sorunu olan, kıskanç, çalışanlarına karşı kaba ve sert bir üslubu olan, önyargılı, yaşadığı şüpheden dolayı sağlıklı davranışlar sergilemeyen bir kadındır.

Morteza (Hamid Farokhnezhad): Mojdeh'in kocası olan Morteza karısı ile tartışmalar yaşayan, yasak bir ilişki içinde bulunan, şüpheli, yalan söyleyen, saldırgan, karısına sözlü ve fiziksel şiddet uygulayan, evliliğinde mutlu olmayan, çocuğuna düşkün bir karakterdir.

Simine (Pantea Bahram): Kocasından ayrılmış, bir kız çocuğu olan, yaşadığı daireyi kuaför salonu olarak kullanan, bakımlı, komşular tarafından hoş karşılanmayan, evli bir adam olan Morteza ile bir ilişki içinde olan genç bir kadındır.

Abdolreza (Hooman Seyedi): Rouhi'nin nişanlısı, genç, yoksul bir karakterdir. Nişanlısıyla yakından ilgilidir ve onun çalışmasıyla ilgili endişeleri vardır.

4.6.1.4. “Çarşamba Ateşi” Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller

Çarşamba Ateşi filminde toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde, başroldeki karakterin çalışan bir kadının tanık olduğu olaylar karşısındaki tutumu ve para kazanmak için gittiği evde kendisine yapılan muameleler irdelenebilir. Şöyle ki ev sahibi tarafından pek de iyi bir bakış açısıyla karşılaşmayan karakter kentli bir kadın tarafından ötekileştirilir. Ancak ve ancak kentli kadın, kendi çıkarı doğrultusunda hareket ettiği andan itibaren alt sınıftan olduğu bildiğimiz kadın karakteri tekrar evine alır.

Genel olarak çocuk bakımı ve ev işleriyle ilgilenmesi beklenen ev sahibi kadının çocuğunu alması için yeni tanıdığı bir kadını okula göndermesi de cinsiyet rolleri açısından yapılmaması gereken bir durumdur. Topluma göre bir kadın ne olursa olsun üzerine düşen rolleri eksiksiz bir şekilde yapmalıdır. Filmde bağımsız, sert ve geleneksel yapıda olan bir insan olarak görülen erkek karakter ise, karısına karşı bu özelliklerini sergilemekten çekinmez, bir başka kadınla beraber olabilmek için toplum kurallarını hiçe saymış ve yasak ilişki içerisinde olduğu kadının yanındayken kendisine atfedilen tüm erkeklik rollerinden sıyrılmış durumdadır. Filmin ileriki kısmında, yemek yapma görevini yerine getirmediği için karısına şiddet uyguladığını söyleyen, oğluna erkek adam olanların ağlamaması gerektiğini salık veren bir erkeğin, beraber olduğu diğer kadının yanında aciz, gözyaşı döken, fedakâr bir

insana dönüşmesi toplumsal cinsiyet rollerinin kimi zaman yer değiştirdiğinin bir kanıtı niteliğindedir.

Yasak ilişki içinde bulunan kadın ise toplumda yalnız bir kadın olarak yaşamanın zorluğundan bahseder. Eve yardıma gelen kadın karakterin ise diğer bir apartman görevlisi kadınla konuşmasında kadın olan tarafın evlilik hakkındaki olumsuz yorumları dikkat çeker. Filmdeki kadın karakterlerin genellikle erkeklerin kontrolünde bir yere gittikleri görülür. Başroldeki kadın karakteri filmin ilk sahnesinde, nişanlısının motorunda son sahnesinde de ev sahibi erkeğin arabasında görürüz. Ev sahibi kadın karakterinse tek başına kocasının iş yerine gittiği ve bu olayın onun için şiddetle sonuçlandığı görülür. Bu noktada kadınların gözetilmesi, korunması gereken varlıklar olan gösterildiği gözlemlenir.

Filmdeki kadın karakterlerin, erkeğin bilgiye ulaşmasını engellediği de söylenebilir. Ev sahibi erkek karakter eve gelen yardımcı kadından istediği ya da beklediği cevabı alamaz ve bu durumun karakteri son derece rahatsız ettiği görülür. Kadınlar, erkekler önünde bir engel, sorun çıkaran bir konumdadır. Film de ilginç olan nokta ise erkeğin hem yasak bir ilişki içinde olması hem de karısıyla olan evliliğin bozulmasını istememesidir. Kocasının başka biriyle olduğunu düşünen kadın karakterin de, evliliğini bozmak gibi bir niyeti olmadığı aşikârdır. Eve gelen yardımcı kadın da ona göre, son derece iyi durumda olan bir evliliği kurtarmak için yalan söyler. Bu da cinsiyet rollerinin kanıksanmışlığını gösterir. Toplumsal cinsiyet kodları öyle bir şekilde tezahür eder ki kadın kocasının evi terk etme ihtimaline karşı, kendini gizleyip kocasının iş yerine bile gider.

4.6.1.5. Diyaloglar

Filmin ilk sahnelerinde Rouhi'nin gittiği şirkette kaybolan bir kız için;

“ *O yolda otostop çekmek çok tehlikeli özellikle kızlar için*” şeklinde bir cümle geçer. Bu noktada herkes için tehlikeli olabilecek bir durumun kadınlara indirgeniği görülür. Çünkü kadın savunmasız ve her an başını belaya sokabilecek bir durumda resmedilir.

Rouhi ile Sobri arasında geçen:

-“ *Kocandan korkuyor musun?*”

- “ *Hayır o böyle biri değil.*” (*Morteza'yı kasteder.*)

-“*Yani sana saldırmıyor?*”

-“Kocan öyle mi?”

-“Allah yardımcım olsun sana söylemeyeceğim”. Burada Sobri karakteri bir kadının eşinden korkması gerektiğine kendini o kadar inanmıştır ki aksi bir durumla karşılaştığında şaşırmış ve kendi hayatıyla ilgili konuşmaktan kaçınmıştır.

Rouhi Mojdeh ile konuşmasında:

-“Kocamın iznini almak istiyorum.”

-“Ne için?”

-“Kuaför için”

-“Gerek yok.” İran’da bir kadının kendi kişisel bakımı dahi söz konusu olduğunda, kocasına sorma ihtiyacı hissettiğini ve daha da ilginç bu durumu yadsıdığı gerçeğini görürüz.

Rouhi Mojdeh ile konuşurken:

-“Evden her çıktığımda endişeleniyorum. Doğrusu meslektaşlarımdan birisi bir gece ortadan kayboldu.” der. Toplumsal bağlamda bakıldığında bir kadının, cinsiyetinden dolayı başına gelen olumsuz olayların diğer kadınları da etkilediği ve yaşananlardan dolayı endişe duyduğu görülebilir.

Mojdeh’in kardeşi Mojdeh’e:

-“ Seni çocuğunla tek başına bırakır” der. Bu durum her ne kadar sosyo - ekonomik durumu iyi de olsa, bir kadının, şartlar ne olursa olsun erkeğin baskıcı tutumuyla karşı karşıya gelebileceğinin göstergesidir.

Mojdeh kardeşine:

-“Keşke babam burada olsaydı.” der. Şartları ne denli iyi olursa olsun, kadının her zaman bir erkeğe ihtiyaç duyacağı vurgulanır.

Simine kendisini evden çıkarmaya gelen ev sahibine:

-“ *Bir kadın yalnız yaşad mı, insanlar karalayıcı şeyler söylüyorlar. Bunun netleşmesini istiyorum.* ” der. Toplumun yalnız yaşayan kadınlara hangi gözle baktığının bir kanıtı olan bu cümle, kadınların hayatlarına yalnız devam etmelerinin zor bir durum olduğunu ortaya koyar. Çünkü erkek egemen anlayışa göre kadın her zaman bir erkeğin himayesi altında olmalıdır. Aksi durumda toplumun kadına bakış açısı olumsuz yönde olacaktır.

Mojdeh arabada giderken şoför:

-“*Bütün erkekler korkak değildir.*” der. Burada erkek olmaya atfedilen özelliklerden biriyle karşılaşılır. Toplum yalnızca, kadından bir takım beklentiler içerisinde değildir. Nasıl ki kadın olmak, bir takım özelliklere sahip olmayı gerektiriyorsa, erkek olmak da korkaklık, güçsüzlük gibi duyguları barındıramaz.

Simine Morteza’ya:

-“*Karın seni başka bir kadınla görmektense bir fahişeye görmeyi tercih ederdi.*” der. Bu cümle bir kadının diğer bir kadına olan bakış açısını ifade eder. Eril dil tüm bireylere etki etmiştir.

Ahmad Amir Ali’ye

-“*Erkek adam ağlamaz.*” der. Erkekler ve kadınlara atfedilen özellikler ve davranışların belirli kalıp yargularla belirlenmiş olması bu noktada ortaya çıkar. Şöyle ki ağlamak gibi olağan bir durumun bile cinsiyetçi bir bakış açısıyla ele alınması, erkekler için son derece kısıtlayıcıdır.

Morteza iş yerindeki arkadaşına karısı için:

-“ *En son ne zaman yemek yaptığını hatırlamıyorum.* ” der.

Kadınların aile içinde belirli rolleri vardır ve yemek yapmakta bunlardan bir tanesidir. Evli bir erkeğin karısından beklediği yegâne şeylerden biri de ev işlerini yapmasıdır. Bir kadının evlilik içindeki konumunu, yaptığı ya da yapmadığı ev işleri belirleyebilir. Ayrıca toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde kadın mütemediyen yemek yapıyorsa bunun aksi bir durum düşünülemez.

4.6.2. “Elly Hakkında”

4.6.2.1. Konusu

Bir grup arkadaş eşleri ve çocukları ile Hazar Denizi kıyısında bir tatil planı yaparlar. Bu plana, tatili organize eden Sepideh’in kızının öğretmeni Elly ve yurt dışından dönen eski arkadaşları Ahmad’da dâhil olur. Sepideh’in planı Elly ve Ahmad’ın duygusal bir ilişkiye başlamalarıdır. Bunun için çaba sarf eden grubun tatili, ilk gün güzel geçer. Fakat ikinci gün Elly esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolur ve söylenen yalanlar sonucunda farklı olaylar meydana gelir.

4.6.2.2. Olay Örgüsü

Bir grup arkadaş Sepideh’in önderliğinde Hazar Denizi kıyısına tatile gider. Yolda gayet eğlenen grup, güçlkle de olsa kendilerine kalacak bir ev bulur. Ev metruk bir haldedir. Kendi aralarında oylama yaparak evde kalmaya karar verirler ve evi temizlemeye ve onarmaya başlarlar. Bu sırada Sepideh, kızının öğretmeni Elly ve Ahmad arasında bir yakınlaşma olmasını ister ve bunu arkadaşlarına da söyler. Bu dakikadan sonra grubun üyeleri Elly ve Ahmad’a bir takım imalarda bulunur. Buldukları yerde telefon çekmediği için Ahmad’la merkeze giden Elly kısa yolculuğu sırasında Ahmad’ın biten bir evliliği olduğunu öğrenir. Eve döndüklerinde grup hep beraber yemek yer ve eğlenir. Bu tatilde bir gün kalmayı planlayan Elly, Sepideh’e gitmek istediğini söyler fakat Sepideh genç kadının kalmasında ısrarcı olur. O sırada Shohreh ve Sepideh evden ayrılırlar ve Naazy ve Elly’den çocuklara göz kulak olmalarını isterler. Naazy evin içindeyken Elly de deniz kıyısında çocuklarla uçurtma uçurur. Grubun erkekleri ise evin arka tarafında voleybol oynar. Daha sonra Peyman’ın kızı ağlayarak grubun yanına gelir ve Arash’ın suda olduğu söyler. Arash ‘ın denizde olduğunu anladıktan sonra Ahmad, Peyman ve Monoocher, Arash’ı bulmak için denize girerler ve Arash’ı bulurlar. Arash boğulmaktan kurtulur fakat Naazy Elly’nin kayıp olduğunu fark eder. Tekrar telaşlanan grup Elly’yi bir süre denizde arar fakat aramaları sonuç vermez. Elly’nin başına kaybolduğunu öğrenen Sepideh ise bu durumdan dolayı kendini suçlar. Arama ekipleri de uzun süre arama yaptıktan sonra havanın kararması nedeniyle aramayı sonlandırır.

Daha sonra polisler gelir ve gruba bir takım sorular sorar. O sırada Elly’nin çantasının kayıp olduğu ortaya çıkar ve aslında Elly’nin evine gitmiş olabileceği ihtimali düşünülür. Elly’nin bulunma ihtimaliyle umutlanan grup Sepideh’in çantayı sakladığı dolaptan çıkarmasıyla tekrar ümitsizliğe düşer. Ertesi gün Elly’nin eve dönme ihtimalini düşünerek Elly’nin evine telefon ederler ve annesinden gerçeikle ilgisi olmayan cevaplar alırlar. Tekrar

telefon ettiklerinde ise Elly'nin erkek kardeşiyle konuşurlar. Fakat Elly Sepideh'e kardeşi olmadığını söylemiştir. Kısa bir süre sonra kendini Elly'nin kardeşi olarak tanıtan kişinin aslında Elly'nin nişanlısı olduğu gerçeği çıkar ve bunu Sepideh'in biliyor olması da grubun diğer üyeleri tarafından tepki çeker. Ahmad ve Sepideh Elly'nin nişanlısıyla buluşur ve onun bir kaza geçirdiğini söylerler. Nişanlısı ise Elly'nin ve gruptakilerin kendilerine yalan söylediğini anlar. Ahmad'a saldırır ve sonunda da bir kadın cesedi bulunduğunu öğrenirler ve onu teşhis etmeye gider.

4.6.2.3. Karakterler

Elly (Taraneh Alidosti): Elly karakteri bekâr, genç, güzel, yumuşak mizaçlı, nazik, neşeli bir öğretmendir. Çekingen bir hali olsa da bulunduğu yere uyum sağlar. Tedirgin, utangaç ve esrarengiz tavırları ile birtakım sırları olduğu bellidir. Ahmad'la ilgili kendisine yapılan imalardan rahatsız olduğu görülür. Olaylar Elly'nin etrafında şekillenir.

Sepideh (Golshifteh Farahani): Evli ve bir kızı olan Sepideh karakteri, dışa dönük, arabulucu, ısrarcı, neşeli bir kadındır. Ahmad ve Elly'nin beraber olmasını ister ve bunun için de yalan söylemekten kaçınmaz.

Ahmad (Shahab Hosseini): Eşinden boşanmış, genç, iyi görünümlü, kibar, eğlenceli, olayları mantık çerçevesinde değerlendiren, sağduyulu bir karakterdir. Sepideh'in etkisiyle Elly'e yakınlaşmak ister. Grup içinde hatalı bulduğu davranışlara müdahale eder.

Amir (Mani Haghighi): Orta yaşlardaki karakter Sepideh'in kocasıdır. Arkadaşlarına ve karısına karşı kaba davranışları vardır. Grup içinde alınan kararlara sürekli muhalefet eder. Aile içi mevzularına başkalarının karışmasından hoşlanmaz. Karısının ısrarcı hallerini gereksiz bulur ve bunu da dile getirir.

Peyman (Peyman Moodi): Karakter evli ve iki çocuk babasıdır. Eğlenceli bir kişiliği olmasına karşın çocuklarına ve karısına onları suçlar nitelikte davranış sergiler. Kendince yaşadıkları sorun çözümler bulmaya çalışır.

Shohreh (Merila Zarei): Peyman karakteriyle evlidir. Alıngan ve hoşnut olmayan tavırları vardır. Genellikle olaylar karşısında karşı tarafı suçlayan bir tutum içerisindedir. Gittikleri tatilden de mekân olarak pek memnun kalmadığı görülür ve bunu her fırsatta dile getirir.

Monoochehr (Ahmad Mehrenfar): Naazy'le evlidir. Şakacı ve sakin bir kişiliği vardır. Diğer arkadaşlarına göre daha neşeli ve yumuşak karakterlidir.

Naazy (Rana Azadivar): Kocası Monoochehr'le ile iyi anlaşılan bir karakterdir. Diğer karakterlere göre daha sessiz ve naif bir duruşu vardır. Kocasının fikirlerini önemser ve ona göre hareket etmeyi tercih eder.

4.6.2.4. “Elly Hakkında ”Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller

Elly Hakkında filmi alışılmadık bir şekilde birbirleriyle arkadaş olan bir grubun eşleriyle beraber kısa bir tatil yapmalarını konu edinir. Filmde kadınların özgüvenli, sosyal ve birbirleriyle kuvvetli sayılabilecek bir düzeyde ilişki halinde oldukları görülür. Kentli kadın karakterlerin konaklayacağı yere geldiklerinde ise, kendilerine atfedilen rolleri yerine getirdikleri görülür. Mekân değişse de kocalarının ve toplumun onlardan beklediği şeyler değişmez. Hatta kadın karakterlerden birinin bu durumdan rahatsız olduğu da bellidir.

Kadınlar bir toplulukta ancak bir takım vasıflarla var olabilirler. Sepideh karakterinin, evi tutmalarına aracılık eden kadına, Elly ve Ahmad'ın evli olduğunu söylemesi bu durumu kanıtlar niteliktedir. Elly'nin kaybolmasından önceki kısımda ev işleri, yemek ve çocuk bakımıyla ilgili sorun çıkarmadıkları için göze batmayan kadın karakterler, Elly'nin kaybolmasından sonra birçok olayın sorumlusu durumuna düşerler. Eğer ortada ahlaki değerler ile ilgili bir mesele varsa kadın her zaman suçlu konumdadır. Sepideh karakteri Elly hakkında hiçbir şey bilmediği için, Elly hayatıyla ilgili bir takım gerçekleri sakladığı ya da söylemek istemediği için her iki kadın da diğer erkeklerin nazarında suçlu durumda yer alır. Sepideh karakterinin eşi ise olaylar açığa çıktığında hükmedici koca profilinde görülür. Toplumsal normların kişilere sirayeti o kadar kuvvetlidir ki, erkeğin belli bir sosyo - ekonomik durumda olması, arkadaşlarının yanında olması dahi, karısına şiddet uygulamasını engellemez.

Filmde kadın karakterlerin kadrajda konumlandırılışı toplumsal cinsiyet öğeleri açısından değerlendirildiğinde, kadınların çerçeve içerisinde daha aşağıda yer aldığını erkeklerin ise tahakkümünü meşrulaştırmak için ayakta, kadınları sorgular nitelikte olduğu görülür. Özellikle Sepideh karakterinin olayların baş sorumlusu olarak gösterilmesi, kocasının eşini her bulduğu fırsatta aşağılaması ve hakaret etmesi erkeklerin dünyasında olunduğunun bir kanıtı niteliğindedir.

Filmde ilginç olan nokta ise namus kavramının bireysel değil, herkes tarafından sahiplenilen bir durum olmasıdır. Yalnız ve bekâr bir kadın olduğu bilinen Elly'nin özel hayatı kimsenin dikkatini çekmezken, Elly kaybolduktan sonra herkes Elly'nin namusu hakkında yorum yapmış ve hatta onu yargılamıştır. Kadının namusu, ahlaki değerleri söz konusu olduğunda erkekler için kabullenilmesi mümkün olmayan bir durum oluşur. Gruptaki

kişilerin Elly'nin neden nişanlısını sakladığı, nişanlısıyla arasında nasıl bir iletişim olduğu ya da Elly'nin neden yalan söylediği tamamen göz ardı edip sadece sonuca odaklandığı görülür. Bu da kadına atfedilen “ahlaklı ve sadık olma” gibi cinsiyet rollerinin ne denli keskin sınırlarla çizilmiş olduğunu, bu rollerin dışına çıkıldığı zaman ise her şeyden bağımsız olarak yargılamaya varıldığını gösterir.

4.6.2.5. Diyaloglar

Naazy ev için yapılan oylamada kendi fikri sorulduğunda

-“ *Kocam bilir.*” der.

Yapılan basit bir oylamada bile kadının kendi kararını söyleyememesi ile karşılaşırız.

Elly Ahmad'a

- “*Hassas bir soru sorabilir miyim?*” der. Ahmad da “*Namusumla mı ilgili?*” cevabını verir.

Bu diyalogda hassasiyet içeren tek şeyin namus olgusu olduğu kanısına varılır.

Monoochehr Elly'nin ailesine haber vermek için

“*Bir bayanın araması daha iyi olur*” der. Erkekler her durumda bir kadının namusunu kendilerinin koruyabileceği düşüncesine sahiptirler.

Arkadaş grubundaki kadınların yaşadıkları kötü olay sonrası erkeklere;

“*Hiç ağzımızı açmayacak mıyız?*” der. Aslında bu cümle kadınların bir başkaldırışıdır. Başından beri erkek hâkimiyetinin görüldüğü filmde kadınlar sürekli susturulmaktan ve suçlanmaktan sıkılmış ve bir serzenişte bulunmuşlardır.

Naazy Elly'nin kaybolmasından sonra

“*Ailesi buraya gelip dört adam görürse hoş olmaz*” der.

Bu cümlede kadınlar üzerindeki baskının bir başka kadın tarafından normalize edildiği görülür.

Peyman Elly'nin kaybolmasından ziyade ahlaki bir sorgulama içine girer ve

-“ *Buraya geldi, sana takıldı, üstelik de nişanlı?*” der. Belirli normlar dışına çıkan kadınlara bakış açısı ifade edilir.

Sepideh ise daha tam tanımadığı birinin başına gelenleri anlamlandırmadan;

-“ *Elly'nin namusu kirlenecek.*”

-“ *En azından Elly'nin namusunu kurtarabiliriz.*”

-“ *Elly hakkında nişanlısı ne düşünecek?*”

Diyerek aslında kendi de bir kadın olmasına rağmen önemli olanın Elly'nin namusu olduğunu vurgular.

Peyman yine aynı konuda:

- “*Ölüye saygı duyarım ama nişanlı bir kadın koca arıyor.*” diyerek aslında bu mevzuyla ilgili nasıl düşündüğünü ve neyi önemsedğini dile getirir. Bir kadının ölmüş olmasından ziyade onun namusu çok daha fazla önem arz eder.

4.6.3. “Bir Ayrılık”

4.6.3.1. Konusu

Film, kocası ve kızı ile yurt dışına çıkmak isteyen Simin, hasta babasını yalnız bırakmak istemeyen Nadir ve ebeveynleri arasında seçim yapmak zorunda hisseden Termeh'in yaşadıklarını konu edinir. Simin, kocasına İran'ı bırakmayı reddetmesi üzerine boşanma davası açar ve bu süreçte ev işlerine yardımcı olması için hamile bir kadın tutar. Hamile kadının eve gelmesiyle birlikte bir takım sorunlar başlar.

4.6.3.2. Olay Örgüsü

Bir çiftin yargıç önündeki tartışmasıyla başlayan film, bu tartışmadan bir sonuç alınamamasıyla devam eder. Simin, eşi ve kızıyla birlikte yurt dışına gitmek ister fakat kocası, Alzheimer olan babasını yalnız bırakmak istemez. Bunun üzerine kızı babasıyla kalmayı tercih eder ve Simin annesinin evine gider. Daha sonra ev işlerinde yardımcı olması için

hamile ve bir kız çocuğu olan bir kadınla anlaşır. Kadın kızıyla eve gelir ve Nadir ona yapmasını istediği şeyleri söyler. Parada ve saatte sorun yaşasalar da kadın şartları kabul eder.

Simin'in evden ayrıldığını bilmeyen yardımcı kadın Razieh bunu öğrendikten sonra tereddüte düşse de ertesi gün anlaştığı çiftin evine gider. Ev işlerinin yanı sıra hasta adamla da ilgilenmek zorunda kalır ve bu durumdan rahatsız olur. Babası ve kızı Termeh eve geldiklerinde, evde Termeh'in öğretmeniyle karşılaşır. Daha sonra yardımcı kadın Nadir'e işin zorluğundan bahsederek işi bırakmak zorunda olduğunu ifade eder fakat kocasının bu iş için daha uygun olduğunu söyleyerek Nadir'le bir anlaşma yapar. Razieh'in kocası Nader'le görüşür ve işe gelmeyi kabul eder. Fakat ertesi gün yine kadının kendisi işe gelir. İş geldikten kısa bir süre sonra ise hasta adamın yatağında olmadığını fark eder ve yaşlı adamın dışarda tehlikeli bir durumda olduğunu görür. Nadir ve Termeh eve geldiklerinde yaşlı adamı yatağa bağlanmış bir şekilde bulur. Yaşlı adamla ilgilendikten sonra yardımcı kadın ve kızı eve gelir. Nadir sinirle olanlara açıklama bekler, fakat istediği cevabı alamaz. Yardımcı kadınla, hem babasına yaptığı muamele yüzünden, hem de çekmedeki parayı aldığını düşündüğü için, büyük bir tartışma yaşar. Çalıştığı günün parasını almak isteyen kadın tekrar kapıyı çalar ve içeri girer. Bu sırada daha da fazla öfkelenen Nadir kadına fiziksel temasta bulunur. Daha sonra Simin Nadir'e Razieh'in yengesiyle konuştuğunu, kadının hastanede olduğunu söyler. Bunun üzerine birlikte hastaneye Razieh'i görmeye giderler. Bu sırada kadının düşük yaptığını ve ameliyat olduğunu öğrenirler. Razieh'in kocasıyla konuşurlar ve bu sırada kadının kocası Nadir'e şiddet uygular. Karısının düşük yapmasının sebebinin Nadir olduğunu düşünen Razieh'in kocası Hodjat, olayı yargıya taşır. Hâkim karşısına çıkan Nadir ve Hodjat orda da tartışma yaşar. Nadir Razieh'in hamile olduğunu bilmediğini iddia ederken Hodjat ve Razieh bunun mümkün olmadığını söyler. Daha sonra Termeh'in öğretmenin şahitliğine başvurulur ve öğretmen Nadir lehine ifade verir. Termeh ise bu süreç içinde okulunda çeşitli baskılara maruz kalır. Bundan rahatsız olan Simin ise Nadir'den kan parasını ödemesini ister fakat Nadir bunu kabul etmez. Termeh ise babasının aslında Razieh'in hamile olduğunu bildiği gerçeğini öğrenir.

Daha sonra Razieh Simin'in yanına giderek aslında bir trafik kazası geçirdiğinden, düşüğün de o yüzden olmuş olabileceği ihtimalinden bahseder. Bu yüzden Nadir'den kan parasını almak istemez. Hodjat ise parayı almaya ikna olmuştur. Nadir, Simin ve Termeh anlaşma yapmak için Razieh'in evine gider ve Nadir Razieh'ten düşüğe kendisinin neden olduğuna dair yemin etmesini ister fakat Razieh bunu yapamaz.

En son sahnede ise Termeh'in, yargıcın anne ya da babasından hangisini seçeceği sorusuyla karşı karşıya kaldığı ve bir kararsızlık içerisinde olduğu görülür.

4.6.3.3. Karakterler

Simin (Leyla Hatemi): Evli ve bir çocuk annesi olan Simin genç, eğitilmiş, üst orta sınıfa mensup modern, öğretmen bir kadındır. İnatçı, vicdan sahibi, kendi kararları doğrultusunda hareket eden karakter, istekleri için kocasından ayrılmayı bile göze alır. Toplumun aile bireyleri hakkındaki düşüncelerini önemser.

Nadir (Peyman Moadi): Kızına düşkün, sert mizaçlı ve karısıyla sorun yaşayan karakter gelenekselci, muhafazakâr bir tavır içindedir. Kendi çekirdek ailesinin yanı sıra babasının sağlık durumunu da gözetmesi gerektiğini düşünen Nadir, karısıyla yurt dışına çıkmayı reddettiği için boşanmayı da göze alır. Başkalarının ne düşündüğünü önemsemez ve haklı olduğunu düşündüğü konuda yalan söylemekten çekinmez. İnsanlara karşı önyargılı olan karakter, olaylarla ilgili çabuk hüküm verir.

Razieh (Sareh Bayat): Yoksul ve dindar bir kadın olan Razieh evli, hamile bir kız annesidir. Kocasından bariz bir şekilde korkan Razieh çalıştığı yeri dahi kocasına söyleyemeyen, pasif, bir karakterdir.

Hodjat (Shahab Hosseini): Razieh'in kocası, yoksul, öfke kontrolü yapamayan, baskıcı, kendi doğruları olan, insanlara güvenini kaybetmiş, yalnızca çevresindekilere değil kendisine dahi şiddet uygulayan, işle ilgili sıkıntılar yaşamış bir karakterdir.

Termeh (Sarina Farhadi): Termeh, ortaokula giden, ailesine düşkün, çalışkan, sorgulayıcı bir tavır içerisinde olan, merhametli, toplumunun kendi ve ailesi hakkında ne düşündüğü önemseyen, yaşadığı olumsuz olaylarla ilgili gerçeklerin ortaya çıkmasını isteyen, duygusal bir kızdır.

4.6.3.4. “Bir Ayrılık” Filmindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Temsiller

Genellikle kapalı mekânlarda geçen, bir çiftin boşanma sürecinde yaşadıklarını anlatan Bir Ayrılık filmi seyircinin kendini yargıç gibi hissetmesine sebep olan bir sahne ile başlar. Ayrılmak isteyen bir çiftten ziyade kimin haklı ya da haksız olduğuna karar vermek istediğimiz bu sahnede kocasının babasına bakmayı reddeden ve Avrupa'ya gitmek isteyen bir kadının ısrarı ile karşılaşırız. Evlendikten sonra kocasının istekleri doğrultusunda hareket etmesi beklenen, içinde bulunduğu aile kavramına en ufak bir zarar getireceği düşünüldüğü zaman şiddetle karşı çıkılan kadın farklı bir tavır takınarak yalnız olmayı tercih eder.

Kocasından boşanmak isteyen ve ekonomik anlamda bağımsız olan kadın karakterin yine de kocasının baskısı altında olduğu görülür. Ancak eşi isterse yurt dışına gidebilecek olan karakterin tek başına, bireysel kararlar alamadığı gözlenir. Toplumsal cinsiyet kavramına

etki eden hukuk unsuru da bu noktada yadsınamaz bir gerçektir. Yasalar ekseriyetle erkeğin tarafındadır.

Eşinden habersiz bir eve yardımcı olarak giden karakterin ise, ev sahibi erkek karakter tarafından gördüğü muamele sonrası yaşanan olaylarda ilginç olan nokta, kadının hamileliğine yapılan vurgudur. Şöyle ki ev sahibi erkek karakter kadına yaptığı davranışı normalleştirmek için kadının hamile olduğunu bilmediğini söyler. Bu noktada aslında babasına yapılan şey karşısında kendinin yaptığı davranışta herhangi bir problem görmez. Hamile kadının kocası ise eşinin kendinin haberi olmadan bir işte çalışmasına, eşinin bebeği kaybetmesinden daha çok tepki gösterir. Adama göre elbette tekrar bir bebeğe sahip olunur ama karsının erkek olan bir evde hem de kendisinden habersiz çalışmış olması çok daha önemli bir durumdur.

Toplumsal cinsiyet olgusunda din faktörü de önemli bir yer tutar. Zira çifte ev işlerinde yardımcı olan kadının hasta ve yaşlı bir adamın bakımı için dini bir danışma hattını aramış olması da buna örnek teşkil eder. Kadınlar içinde buldukları toplumsal baskı sonucunda ya hükmeden bir kocanın tesiri altında, ya da diğer toplumsal cinsiyet olgularının etkisi altındadır. Filmde problem yaratan ve bu problemi büyütenlerse kadınlardır. Bir tarafta kocasından habersiz, erkek olan bir eve çalışmaya giden bir kadın, diğer tarafta kocasının hasta babasına bakmasına engel olmaya çalışan başka bir kadın vardır.

Sınıflı toplumsal cinsiyet yapısı bağlamında değerlendirildiğinde ise evine hizmete gelen bir kadını, herhangi bir delil olmadan hırsızlıkla itham edip, hem de ona uyguladığı şiddeti kabul etmeyen bir adamın, farklı konum ya da meslekteki bir kadına nasıl davranacağı aşikârdır. Bebeğini kaybeden adamın isyanı ise bulunduğu ekonomik durumunun ve çaresizliğinin bir yansımasıdır. Yaşadığı buhranla beraber kendince suçlu ilan ettiği başka bir adamın üzerinde kurmak istediği tahakküm ise, aslında erkeğe atfedilen cinsiyet rollerinin bir göstergesidir. Erkek her zaman güçlü, becerikli, saldırgan eril ve bağımsız bir tavır içinde olmalıdır.

4.6.3.5. Diyaloglar

Nadir ve Simin ‘in hâkim karşısındaki sahnesinde, hâkim:

-“Söylediğiniz şeyler boşanmak için geçerli sebepler değil. Eğer başka bir şey varsa söyleyin.” Simin:

- “ Ne gibi?” Hâkim:

- “ Mesela bağımlılık gibi ya da sizi dövüyorsa ya da size harçlık vermiyorsa.”

Bu diyalogda hukuk sisteminin de kadına bakış açısı vurgulanır. Şöyle ki bir kadının kocasından ayrılabilmesi için, kocasının kadına şiddet uygulaması gerekir. Harçlık verme cümlesi de cinsiyetçi bir ifadedir. Erkek kadına bakmakla ve onun isteklerini yerine getirmekle yükümlüdür.

Termeh benzincide babasına yardımcı olurken:

-“*Herkes bakıyor.*” der. Çünkü bir kadının erkeklerin yaptığı bir şeyi yapması hoş karşılanmaz. Cinsiyetçi bakış açısı mesleklere de etki eden bir faktördür.

Simin’in annesi damadı Nadir’e:

- “*İnsanlar karılarını daha az meşgul olmak için boşarlar.*” der. Bu erkeklerin eşlerini hayatlarında nasıl konumlandığını gösterir.

Hodjat karısı Razieh’e:

- “*Hiç tanımadığımız bekâr bir adam için çalışmandan dolayı seni dava etmeliyim.*” der. Karısının para kazanmak amacıyla çalışmasını dahi, başka bir şekilde yorumlayan erkek bakış açısı burada kendini gösterir.

Hodjat karısının çalıştığı ev sahipleri için:

-“Şeref onların umurunda, değil benim umurumda” der. Şeref sadece belirli bir cinsiyete atfedilen bir sıfat değil, tüm insanlarda olması gereken bir erdemdir.

Hodjat Nadir’e:

-“*Sen neden onu kocasının izni olmadan tuttun?*”

-“*Sen kendine adam mı diyorsun?*” der.

Bir kadının kocasının izni dışında çalışması dâhil, birçok şeyin hoş karşılanmadığını hatta mümkün olmadığı sonucu çıkarılır. Yine “adam olmak” diye bir kavramın Hodjat tarafından sorgulandığı gerçeği ile yüz yüze kalırız.

Razieh Seimin’le konuşurken:

-“ *Size bunu anlattığımı duyarsa, kocam beni öldürür.*” der. Kadının kocasından ne denli korktuğunun kanıtı bir cümledir.

Hodjat Termeh’in okuluna gittiğinde:

- “*Neden karılarımızı ve çocuklarımızı hayvan gibi dövdüğümüzü düşünüyorsunuz?*” der ve kendi içinde bir paradoksa düşer. Bir taraftan şiddete karşı olduğunu söyler bir taraftan da bu şiddeti uygulamaktan çekinmez.

SONUÇ

Toplumsal Cinsiyet kavramı, kadın ve erkeğe biyolojik nitelikleri dışında, toplumun ve kültürün etkisiyle belirli özellikler yükleyen bir pratiktir. Toplumsal cinsiyet kavramının kadın ve erkeklere farklı cinsiyetlerde olmaları itibariyle, farklı davranışlar sergilemelerine etki eden faktörleri açıklar. Din, aile, iktidar, hukuk, okul, medya gibi faktörler toplumsal cinsiyet kavramının zeminini hazırlar niteliktedir. Bir bireyden, mensup olduğu dinin, sahip olduğu ailenin, öğrenim gördüğü okulun ve maruz kaldığı enformasyonun ona biçtiği cinsiyet rollerini gerçekleştirmesi beklenir.

Toplumdaki kadın bireylerden “dişil” olmaları beklenirken, erkek bireylerden ise “eril” olmaları beklenir. Kadın ve erkekler üzerinde biyolojik cinsiyet ayrımından doğan bu beklentiler, cinsiyete dayalı iş bölümü, ataerkil bakış açısı, eril kodlar gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. Aile içinde başlayan ve tüm topluma tezahür eden iş bölümünde kadın ve erkeğin yapması ve yapmaması gereken görevler keskin çizgilerle ayrılmıştır. Yine toplumda kadının ikincil konumu ataerkil bakış açısını doğurmuş ve bireylerin doğuştan gelen çeşitli alışkanlıkları, davranışları bir takım eril kodların oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Bu araştırmada toplumsal cinsiyet kuramları ışığında, sosyal rol kuramı bağlamında incelenen Ashgar Farhadi sinemasında, toplumsal cinsiyetin karakterler üzerindeki etkisinde toplumun kadın ve erkeğe öğrenilmiş tepkiler ve kalıp yargılar sunduğu görülmüştür. Sosyal rol kuramına göre insanların doğuştan edindiği özellikleriyle, sonradan kazandıkları belirli davranış kalıplarını birleştirmeleri gerekir. Birey bu birleştirmeyi gerçekleştirmediği takdirde toplum tarafından bir takım baskılarla da karşılaşabilir. Araştırmada sosyal rol kuramı ışığında incelenen filmlerde, İran Devleti’nin ekonomik, sosyal ve siyasal alanlarda geçirdiği değişimlerin de etkisi görülmüştür. Filmlerde, İran’ın ekonomik durumu, farklı sosyal sınıflara ait insanların yaşamlarının ele alınışıyla, siyasi konumu ise, özellikle *Bir Ayrılık* filmindeki mahkeme sahneleriyle ortaya konmuştur. Toplumsal cinsiyet olgusunu pekiştiren dini yapının, kadın karakterlerin hayatına fazlasıyla etki ettiği de, yine, *Bir Ayrılık* filminde günlük yaşamın yönlendirilmesinde ne denli başvurulan bir mercii olduğunun kanıtıdır. Filmdeki kadın karakter işte karşılaştığı bir sorunla ilgili dini bir telefon hattını aramış, aldığı cevap doğrultusunda hareket etmiştir.

Sosyal rol kuramına göre şefkatli, fedakâr bir anne konumunda olması beklenen kadın karakterin, radikal bir kararla boşanmaya karar vermesi ve ülkesini terk etmeye hazırlanması İran nezdinde bakıldığında hoş karşılanmayacak bir durumdur. *Çarşamba Ateşi* filminde ise erkek egemen anlayışta erkek karakterlerin kadın karakterler üzerindeki tahakkümünün yanı

sıra, kadın karakterlerin, zayıf durumdaki diğer kadın karakterlere uyguladığı tahakküm açıkça görülmektedir. *Elly Hakkında* filminde ise yönetmen izleyiciye çok daha modern bir anlatı sunarken, gelişen olaylar sonucunda, erkek karakterlerin ‘namus’ kavramı özelinde geleneksel bir tutum içerisinde olduğu gözlenmiştir.

İran sineması geçmişten günümüze birçok sansürle karşılaşmıştır. İran sinemasındaki bu sansürün bir takım çevrelerce yaratıcılığı doğurduğu düşünülürken, Farhadi kısıtlamaların ancak kısa vadede yaratıcılığı getirebileceğini, uzun vadede ise ancak ve ancak her şeyi yıkabileceği görüşündedir. Yine Farhadi sinemasında kadın karakterlerin daha modern oldukları görülür. Kamera karşısında daha özgür olan kadınlar, filmlerin olay örgüsü içerisinde ise sosyal rol kuramının ifade ettiği gibi, toplumun kendilerinden beklediği davranışları sergilemek zorundadırlar. Kadın karakterler, erkek karakterler tarafından çocuk bakımı, ev işleri gibi konularda yönlendirilmekte, bu yönlendirme ise kadın karakterler için bir takım zorunluluklar doğurmaktadır.

Asghar Farhadi, İran sinemasının yeni dalga yönetmenlerinden sonra, dünyaca tanınan, kendine özgün sinemasal anlatım yapısıyla dikkat çeken, klişelerin ötesine geçen senaryolarıyla sıra dışı olan bir yönetmendir. Farhadi'nin gündelik yaşamı ele aldığı filmlerinde son derece gerçekçi öğeler kullandığı görülür. Öyle ki, neo-realist olarak değerlendirilen Farhadi'nin, sıradan ve düz yaşamların arkasında saklı kalan ayrıntıları açığa çıkarmasındaki başarısı, belki de onu diğer yönetmenlerden farklı kılan bir özelliktir. İran sinemasının gelişimini etkileyen bazı unsurları da filmlerine yansıtan Farhadi, bu unsurlar ışığında vicdan, suç, ahlaki tercih, adalet, gerçeklik gibi kavramları sorgularken biçim olarak da alışılmış olanın dışına çıkar. Asghar Farhadi sinemasında kamera, kadının konumunu belirlerken, geleneksel erkeklik kurgusu içinde, toplumun kadına nasıl baktığına da atıfta bulunur. Farhadi toplumun belli bir kesimi yerine, farklı kesimlerini ele alırken evrensel olan kavramlara dikkat çeker. Yönetmen özgün, somut, gerçekçi hikâyeleriyle, seyirciyi düşünmeye sevk eden anlatımının yanı sıra, filmlerinde, sembollerden de yararlanır. Genellikle kapalı mekânlarda çekilen, sade oyunculukların yer aldığı Asghar Farhadi filmlerinde geleneksel İran sinemasının dışında çok yönlü bir bakış açısı hâkimdir. Özellikle devrim sonrası oluşan sansür olgusunun İran sineması genelinde, İranlı yönetmenlerin sembolleri daha çok kullanmalarına sebep olduğu söylenebilir. Bu noktada sansürün bir kısmının sanatçının içinden geldiği inancında olan Farhadi, dışarıdan gelen sansür için çözüm yolları olabileceğini fakat kişinin kendi içindeki kısıtlamaya karşı yapılacak bir şey olmadığı görüşündedir.

Güzel sanatların en etkili dallarından biri olan sinemada erkek ve kadına bakış açısı, temsil ediliş biçimleri genellikle erkek hâkimiyetini içeren bir niteliktedir. İran sineması özelinde bakılacak olunursa, kadının beyaz perdedeki resmedilişi, erkeğin hükmedici konumda yer alması, ataerkil ideolojiye hizmet etmiştir. Erkek için ideal konumda olan kadın, sessiz, korunmaya muhtaç, her zaman itaat eden ve ailedeki konumu itibariyle rıza gösteren kadın profilidir. Asghar Farhadi sinemasında ise kadınlar gelenekselliğin dışına çıkmış, kendi başlarına kararlar almış ve kendi ekonomik özgürlüklerini elde etmeye çalışmışlardır. Farhadi sinemasının kadın karakterleri her ne kadar belirli kalıpların dışına çıksa da, yine de kendilerine atfedilen rollerle çoğu zaman bir çatışma halindedir.

Farhadi sinemasında erkek temsilinde ise eşlerinin üzerinde tahakküm kuran, kendisine atfedilen rolleri kanıksamış, aile içinde iktidar sahibi, hegenomik erkeklik kavramı dâhilinde diğer erkek karakterler üzerinde baskı uygulayan bir temsil görülür. Zaman ve mekân ayrımı yapılmaksızın eşlerine ya da diğer kadın karakterlere şiddet uygulamaktan kaçınmayan erkekler, cinsiyet rollerinin dışına çıktıkları zaman toplumdaki diğer bireyler tarafından ötekileştirileceklerini düşünüp gelenekselci bir tutum sergilemişlerdir. İncelenen filmler açısından bakıldığında da; erkek karakterlerin kadın karakterler üzerindeki tahakkümünü pekiştiren kurumlarının etkisi de yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Aileye atfedilen kutsiyet, dinin günlük yaşama olan etkisi, devlet kurumlarının erkeğe olan ayrıcalıklı bakış açısı, kadın karakterlerin eğitilmiş ve çalışan bireyler olmaları durumunda dahi, erkek egemen yapının temelini güçlendirmiştir. Kadın karakterler toplum içerisinde söz söyleme hakkına sahiptir fakat bu sahiplik erkek karakterlerin izin verdiği ölçüde tezahür edebilir. *Elly Hakkında* filminde yaşanan olumsuz olaylarla ilgili fikrini söylemek isteyen kadın karakterler, erkek karakterler tarafından büyük ölçüde baskılanmış, konuşma hakları dahi ellerinden alınmıştır.

Dolayısıyla Asghar Farhadi sinemasında erkeklik ve kadınlık, toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirildiğinde bireylerin eğitimi, sosyo-ekonomik durumu, yaşadığı çevrenin farklılık gösterebileceği, fakat doğuştan gelen, aileyle ve diğer kurumlarla pekiştirilen birtakım davranış kalıplarının değişmediği, çoğunlukla karakterlerin de farkında olmadığı, genellikle beklenmedik ve olumsuz bir durumla ortaya çıkan bir bakış açısı hâkimdir. Yönetmen durum tespiti yapmak adına erkeklerin dünyasında olduğumuza dikkat çekmek için cinsiyet rollerini keskin çizgilerle ayırmış ve bu rollerin dışına çıktığı zaman kadın karakterlerin hangi durumlarla karşılaşabileceğini kendi sinemasal üslubunu kullanarak anlatmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abrahaman, E. (2008). *Modern İnan Tarihi*.(Çev. D. Şendil), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Say Yayınları, İstanbul.
- Adelkhah, F. (2001). *İnan'da Modern Olmak*. (Çev. İ. Yerguz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Afary J. ve Anderson K. B. (2014). *Foucault ve İnan Devrimi*.(Çev. M. Doğan), Boğaziçi Yayınevi, İstanbul.
- Aktaş, C. (1998). *Şark'ın Şiiri İnan Sineması*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Althusser, L. (1995). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Berktaş, F. (1996). *Tek tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman),Metis Yayınları, İstanbul.
- Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı. (2004). *Sinema Söyleşileri*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Butler, J. (2005). *Cinsiyet Belası*.(Çev. B. Ertür) ,Metis Yayınları, İstanbul.
- Colin- Dönmez, G. (2004). *Kadın, İslam ve Sinema*. (Çev. D. Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Connel, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dabaşı, H. (2004). *İnan Sineması*. (Çev. B. Aladağ ve B. Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Demirci, S. ve Köseli M. (2009). "İkincil Veri ve İçerik Analizi". K, Böke (Ed.). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Alfa Yayınları, İstanbul, s. 320- 364.
- Doğan, R. (2016). *"Namus", "Töre" ve Eril Şiddet*. Ütopya Yayınları, Ankara.
- Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Erten, Y. (2013). "Cinsellik, Cinsiyet, Granit, Gökkuşuğu". D. Erduran (Ed.). *Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. (Çev. Ü. Y. Battal), Siyasal Kitabevi, Ankara.
- İmançer, D. (2010). *Medyayı Anlamak*. De Ki Basım Yayın, Ankara.
- Kanat, F. (2007). *İnan Sinemasında Kadın*. Dipnot Yayınları, Ankara.
- Kellner, E. F. (2005). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*.(Çev. F. B. Aydar), Metis Yayınları, İstanbul.

- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2000). *İran: Bir Devrimin Tükenişi*. (Çev. İ. Yerguz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kirel, S. (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme". E. Biryıldız ve Z. Çetin Erus (Ed.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. Es Yayınları, İstanbul, s.355- 417.
- Köysüren, A. Ç. (2013). *Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet*. Sentez Yayıncılık, İstanbul.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. Es Yayınları, İstanbul.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişim Işığında İran Sineması*. Es Yayınları, İstanbul.
- Ryan M. ve Kellner, D. (2005). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. E. S. Onat), De Ki Basım Yayın, Ankara.
- Sabbah, F. A. (1992). *İslam'ın Bilinçaltında Kadın*. (Çev. A. Sönmezay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2008). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2016). *Din, Siyaset ve Kadın*. Nika Yayınevi, Ankara.
- Solmuş, T. (2015). *Sinemada Kadın Psikolojisi*. Doruk Yayınları, İstanbul.
- Tapper, R. (ed.). (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, (Çev. K. Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Tucker, J. E. (2015). *İslam Hukukunda Kadın, Aile ve Cinsiyet*. (Çev. Z. E. Koca), Açılımkitap, İstanbul.
- Wolf, S. (2011). *Cinsellik ve Sosyalizm Lgbt Tarihi, Politikası ve Tarihi*. (Çev. K. Tanrıyar). Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Yapıcı, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*. Çamlıca Yayınları, İstanbul.
- Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. Eğiten Kitap, Ankara.

Makaleler ve Yayınlanmamış Tezler

- Acara, E. ve Saritaş, E. (2004). "Çocuk da Yaparım, Kariyer de". Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1-4 Mart 2004 Sempozyum Bildiri Metinleri, İstanbul: *Yedi Tepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, s. 69-77.

- Berber, F. (2011). *Devrim Sonrası İnan'da Sinema Endüstrisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Birtek, B. F. (2007). *Toplumsal Cinsiyet Açısından Sosyal Değişimlerin Türk Sinemasında Erkek Kimliklerine Yansıması Koca Rolü (1980-2000 Yılları Arası)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çilingir, A. (2017). "İletişim Alanında İçerik Analizi Yöntemi Kullanılarak Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri Üzerine Bir İnceleme". *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1): 148-160.
- Demirtaş, H. A. (2003). "Sosyal Kimlik Kuramı, Temel Kavram ve Varsayımlar". *İletişim Araştırmaları*, 1(1): 123- 144.
- Erdoğan, T. (2008). "Nancy Chodorow'un Düşüncesinde Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik". *Eğitim- Kültür ve Araştırma Dergisi*, 4(14): 73 -82.
- Ergün, S. (2016). "Elly Hakkında". *Altyazı Dergisi*, 160 (3): 96.
- Erus Çetin, Z. ve Gürkan H. (2012). "Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış". *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(3): 206- 217.
- Eşel, E. (2005). "Kadın ve Erkek Beyninin Farklılıkları", *Klinik Psikofarmakoloji Bülteni* (15): 138- 152.
- Güçhan, G. (2004). 1990'lı Yılların Türk Sinemasında Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma içinde, s. 39-51. 1- 4 Mart 2004 Sempozyum Bildiri Metinleri, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-3, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi.
- Güldü, Ö. ve Ersoy, M. (2009). "Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar: Sosyal Psikolojik Bir Değerlendirme". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64(3): 98- 116.
- Güler, H. (2006). *Humeyni Sonrası İnan Sinemasında Kadın*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Güner, U., P. Kalkan, Y. Öz, E. C. Özsoy ve Söyle, F. (2011). *Türkiye'de Cinsel Yönelim veya Cinsiyet Kimliği Temelinde Ayrımcılığın İzlenmesi Raporu 1 Ocak – 30 Haziran 2010*. İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Hukuku Uygulama ve Araştırma Merkezi. İstanbul.
- Gürhan, N. (2010). "Toplumsal Cinsiyet ve Din". *E-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 2(4): 58- 80.

- Kaplan, K. (2016). *Evli Bireylerde Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumların, Evlilik Doyumuna ve Psikolojik İyi Oluş Durumuna Etkisinin İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karaduman, S. (2010). “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”. *Journal of Yasar University*, 17(5): 2886- 2899.
- Karakılıç, M., Alay, S. ve Koçak, S. (2008). “Kadın ve Yönetici: Aday Yöneticiler Yönetimsel Becerilerde Cinsiyete Özgü Kalıplara Sahip midirler?”. *Hacettepe Spor Bilimleri Dergisi*, 19 (4), 220- 237.
- Kazemi F. (2004). “Toplumsal Cinsiyet, İslam ve Politika” (Çev. D. Özalpat). *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 53 (1): 252- 267.
- Keskin, F. ve A. Ulusan, A. (2016). “Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme. *Akdeniz İletişim Dergisi*, (26) : 47- 99.
- Laffly, T. (2014). “Hâlâ Kayıp Zamanı Bulmak İçin”. (Çev. Y. Namaz), *Nida Dergisi*, 173: 74- 76.
- Livberber, T. (2014). *Medyada Nefret Söylemi ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında LGBTT Bireylere Yönelik Nefret Söylem(ler)inin Çözümlemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Nafaie, M. (2012). *Devrim Sonrası İran Sinemasında Çocuk İmge 'sinin Genç Kuşak İzleyici Açısından Değerlendirilmesi: Arkadaşın Evi Nerede? Cennetin Rengi, Sarhoş Atlar Zamanı, Cennetin Çocukları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Oktan, A. (2008). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”. *Selçuk İletişim Dergisi*, 5(2): 152- 166.
- Onur, H. ve Koyuncu, B. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler”, *Toplum ve Bilim*, s. 31- 50.
- Oylum, R. (2016). “Orta Sınıfın Görsel Sancıları: Asghar Farhadi Sineması”. *Film arası Dergisi*, 61: 42- 44.
- Parsa, A. ve Akçora, E. (2017). “Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu”. A. Göztaş (Ed.). *İletişimde Serbest Yazılar*. ,Literatürk Academia, İstanbul, 15- 39.
- Sayer, H. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Erkeklerin Katılımı*. Uzmanlık Tezi. T. C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü. Ankara.

- Savcı, G. (2015). *Türkiye’de Yaşayan Lgbt Bireylerinde Sosyal Uyum ve Bağımlılık İlişkisinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sözen, M. (2005). “Türk ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları” *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (20): 111- 133.
- Sözen, M. F. (2012). “İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler”. *Selçuk İletişim Dergisi*, 7(3): 218- 233.
- Tosun, Z. (2010). *Cinsiyet Rolü Yöneliminin Ablalık ve Ağabeylik İle İlişkisinin Toplumsal Rol Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Vatandaş, C. (2007). “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı”. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, (35): 29- 56.
- Yaren, Ö. (2002). *Devrim Sonrası İran Sineması Muhsin Mahmelbaf Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmazbilek, M. (2012). *Lgbt Bireylerinin Ataerkillik ve Hegemonya Deneyimlerinin Çözümlemesi: Eskişehir*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yürümez, S. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Bodur ,T.,“Komşuluk ,Yabancılık ve Mahremiyet Sorgulaması”.

<http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/komsuluk-yabancilik-ve-mahremiyet-sorgulaması-i-10386> (erişim tarihi: 08.12.2017).

“İran’da ‘başörtüsü çıkarma’ eylemleri: 29 kadın gözaltında”

[.https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-42916446](https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-42916446) (erişim tarihi:18.02.2018).

“İran’da kadınların başörtüsü”. <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya/2018/01/31/iranda-kadinlarin-basortusu-isyani/> (erişim tarihi: 18.02.2018).

“İran’daki başörtüsünü çıkartan kadın fotoğrafının gerçek öyküsü”.

<http://medyascope.tv/2018/01/01/irandaki-basortusunu-cikartan-kadin-fotografinin-gercek-oykusu/> (erişim tarihi: 18.02.2018).

“İran’da başörtüsü eylemleri sürüyor”.

<https://tr.sputniknews.com/ortadogu/201802021032084746-iran-basortusu-eylem-gozalti/> (erişim tarihi:18.02.2018).

Sever, C. “İran Sinema Tarihi, Övgü Gökçe İle İran Sineması Toplu Gösterimi Üzerine ”.

http://www.mafm.boun.edu.tr/files/312_iran_sineması.pdf (erişim tarihi:11.04.2017).

Şen,E.”Asghar Farhadi Sinemasında Sırlar ve Yüzleşme. <https://www.filmloverss.com/asghar>

[farhadi-sinemasında-sırlar-ve-yuzlesme](https://www.filmloverss.com/asghar-farhadi-sinemasında-sırlar-ve-yuzlesme) (erişim tarihi: 23.10.2017).

<http://analizduraklari.blogspot.com/2012/12/bir-ayrık-filmi.html> (erişim tarihi:08.12.2017).

filucusu.blogspot.com.tr (erişim tarihi:27.10.2017).

<http://www.filmsufi.com/2012/04/about-elly-asghar-farhadi-2009.html>

(erişim tarihi: 13.11.2017).

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Reşide BABUÇCU
Doğum Yeri - Tarihi	Karabük- 07.08.1989
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	19 Mayıs Çok Programlı Lisesi, Çankırı
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema, Antalya, 2013
Yabancı Dil	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	TRT Dış Yayınlar, 2008
Çalıştığı Kurumlar	Kanal 78, 2010- Haber Muhabirliği
E-Posta	babuccur@yahoo.com