

# MEDİAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Haziran 2021, 4(1), 105-120

Geliş: 12.05.2021 | Kabul: 21.06.2021 | Yayın: 29.06.2021

DOI: 10.47951/mediad.936483

## İran Sinemasında Kadının Temsili ve Toplumsal Konumu: Tahmineh Milani Filmleri Üzerine Bir Çözümleme

Hülya ÖZKAN\*

### Öz

İran İslam Devrimi'nin ardından kadının kamusal alandaki konumu anayasada yer alan kurallar çerçevesinde yeniden belirlenmiştir. Kadının konumundaki değişim yeni bir "kimliklendirme" sürecini beraberinde getirmiştir. İran toplumunda uzun bir geçmişe sahip olan ataerkil düzenin kabullerinin, değerlerinin sinemaya nasıl aktarılacağı, kadının devrim sonrası temsiliyetini tartışmalı bir hale getirmiştir. Medya aracılığı ile toplum nazarında kült haline getirilen, normlar ekseninde kadın temsiliyeti adeta yeniden üretilmiştir. Söz konusu egemen kadın imgesinin İran sinemasında yaygınlık kazanmasına rağmen bazı yönetmenler bu çerçevenin dışına çıkmışlardır. Bu çalışmada İran sinemasında kadının temsili ve toplumsal konumuna ilişkin tabuları yıkan filmleri ile ön plana çıkan Tahmineh Milani'nin filmleri incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Milani'nin örneklem olarak seçilen Do Zen (1998) ve Vakoneshe Penjom (2003) filmleri, ataerkil yaklaşım tarafından üretilen toplumsal cinsiyet rollerinin iktidar ilişkilerini yansıtmaması ve bu ideolojinin yeniden üretimini eleştirel bir biçimde sunabilmesi özelliği taşıması nedeniyle feminist eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Milani'nin filmleri çözümlendiğinde yer verdiği kadın karakterlerin toplumsal baskı nedeniyle sessiz kalmayı tercih etmek zorunda bırakılsalar da isyankâr tavırlarıyla mücadelelerinden vazgeçemedikleri anlaşılmaktadır. Milani, filmleri ile İranlı kadınlara adeta çözüm yolları sunarken; kanun yapıcıları doğrudan eleştirmez, kanunların yarattığı toplumu, sorunları ön plana çıkararak asıl eleştiriye izleyiciye bırakır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema ve Kadın, İran'da Kadın, Tahmineh Milani, İranlı Kadın Yönetmenler, İran Sinemasında Kadın

## Women's Representation and Social Position in Iranian Cinema: An Analysis of Tahmineh Milani's Films

### Abstract

After the Islamic Revolution of Iran, the position of women in the public sphere has been redefined within the framework of the rules included in the constitution. The change in the position of women has brought along a new process of "identification". The representation of women, which has become a cult in the eyes of society through the media, has been reproduced in the axis of norms. Although the image of the dominant woman in question has become widespread in Iranian cinema, some directors have stepped out of this framework. In this study, the films of Tahmineh Milani, who came to the forefront with his films that break the taboos about the representation and social position of women in Iranian cinema, were examined. In this context, Milani's Do Zen (1998) and Vakoneshe Penjom (2003) films, which were selected as samples within the scope of the study, were analyzed by the feminist critical discourse analysis method. Milani offers women solutions to Iranian women with her films, does not directly criticize the lawmakers, brings the society and problems created by the laws to the fore, and leaves the main criticism to the audience.

**Keywords:** Cinema and Woman, Woman in Iran, Tahmineh Milani, Iranian Women Directors, Women in Iranian Cinema

**ATIF:** Özkan, H. (2021). İran sinemasında kadının temsili ve toplumsal konumu: Tahmineh Milani filmleri üzerine bir çözümleme. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 4(1), s. 105-120.

## Giriş

İran’da kadının kamusal alandaki görünürlüğüne değişmeye başlaması ile, yeni anayasal yapıda belirlenen kurallar çerçevesinde sosyal hayatta, iş hayatında, medyada, görsel sanatlardaki temsili ve konumu yeniden şekillenmeye başlamıştır. İran İslam Devrimi’nin ardından radyo, televizyon ve sinemada kadının temsiliyetinde yaşanan bu değişim yeni bir “kimliklendirme”yi adeta zorunlu kılmıştır. İran toplumunda uzun bir geçmişe sahip olan ataerkil düzenin kabullerinin, değerlerinin sinemaya nasıl aktarılacağı, kadının devrim sonrası temsiliyetini tartışmalı hale getirmiştir. Bu hususta medya aracılığı ile toplum nazarında kült haline getirilen ve normlar ekseninde üretilen kadının temsiliyetinin yeniden üretim/kimliklendirme süreci hem kamusal alanın hem de özel alanın şekillendirilmesinde kritik bir öneme sahip olmuştur.

İran’da devrim öncesi sinemada kadın temsiliyeti -tıpkı Hollywood sinemasında olduğu gibi- kadının cinsel hazzın nesnesi şeklinde yorumlanmasına sebebiyet veren bir yaklaşımla yer bulabilmiştir. Sinemada gözetlemecilik ve röntgencilik anlatı içerisinde hem izleyiciyi hem de erkek ve kadın karakteri konumlandırırken aynı zamanda bir bakıma denetleme amacı da güder. İzleyici bir süre sonra bakışın ideolojik tutumu ile kendisini erkek oyuncu ile özdeşleştirir ve denetleme halinin “öteki”ni bir nesneymiş gibi değerlendirmesine temel oluşturur. Geleneksel düzgüsel anlayış kadını şekillendirirken hem teşhir edilen hem de bakılan olarak kodlar (Mulvey, 1999, s. 833-844). Böylelikle kadın “öteki” olarak konumlanırken, izlerkitle ve erkeğin bakış özdeşleşmesiyle kadın sistematik bir teşhircilik eğilimi ile karşı karşıya kalır (Aytekin, 2019).

Johnston, feminist yaklaşımın aslında politik bir mücadelenin yansıması şeklinde değerlendirilip, toplumsal heterojen yapı için bir ağ sistemi dahilinde özerk bir hareket alanı ve politik bir oluşumun kadın mücadelesi için gerekli bir yaklaşım/hareket olduğuna da dikkat çekmiştir (1980, s. 27-34). Öztürk’e göre toplumsal önyargılardan beslenen ataerkil ideoloji, kurgulanan gerçeklik ile kadının konumunu şekillendirirken, feminist yönelim ataerkil ideolojinin inşa ettiği çelişkilerin belirginleşmesinde öncül yaklaşımlardandır. Klasik anlatı kadına yönelik kalıp yargıları ile örülü iken, feminist yaklaşım ile sinema sıradan kadının günlük yaşantısını, problemlerini ve önceliklerini perdeye taşıyarak ana akım ideoloji yapıbozuma uğratılmıştır. Feminist kuramın teorik çerçevesine katkı sunan psikanalitik ve göstergibilimsel yaklaşım, kadının ataerkil ideoloji ile salt imgeleştirildiği ve erkek olmadan adeta hiç hükmünde yorumlandığına işaret etmektedir. Ayrıca klasik anlatı sineması kadının konumunu filmdeki erkeğin bakışı, kamera ve izleyici ekseninde yeniden üretir ve kadının sinemadaki varlığı sıklıkla haz olgusunun nesnesi olmaya mahkûm edilir (2000, s. 86-87).

İran sinemasında kadının konumu devrim öncesi süreçte benzer bir yaklaşımla karşı karşıya iken, devrimin ardından İslami kuralların sinema üzerindeki etkisiyle kadın sinemada şiddet ve haz olgusunun nesnesi olmaktan çıkmıştır. Sinemaya getirilen yeni kurallarla kadının sinemadaki konumu farklı bağlamlarda tartışmalı hale gelmiştir. İran sinemasında kadının konumu cinsellikle birlikte kodlanırken; devrimin ardından bu durum değişmiştir. Getirilen kısıtlamalar kadının sinemada arka planda bırakılan bir kimlik olması ile sonuçlanarak kadına yönelik bir diğer olumsuzlamaya, yeniden üretilen bir çarpıklık sürecinin yaşanmasına yol açmıştır. Feminist yaklaşıma göre devrimin ardından İran sinemasında kadınlar sıklıkla duygusal, tefekkürsüz ve zayıf karakterler olarak temsil edilmişlerdir (Cumhedar, 1994).

Hatemi dönemiyle birlikte nispeten artan özgürlük ortamıyla kadının sinemadaki egemen temsiliyetinde de değişimler gözlenmeye başlanmıştır. Tahmineh Milani, Rahshan Beni Etemad, Cafer Penahi, Rasul Sadr Amili, Abbas Kiarostami, Behram Beyzayi, Dar-yush Mehrçui, Muhsin Makhmalbaf gibi yönetmenler İran sinemasında kadının temsili ve ataerkil düzende kadının toplumsal hayatta yaşadığı problemleri sıklıkla sinemalarına taşımışlardır.

Bu çalışmada İran sinemasında kadının temsili hususunda çektiği filmler ile ön plana çıkan Tahmineh Milani’nin filmleri ele alınmaktadır. İran sinemasında egemen

kadın temsiline Milani filmlerinde nasıl değiştirilmeye çalışıldığı, Milani'nin sinemasında kadının yaşadığı toplumsal sorunların neler olduğu gibi noktalara dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda feminist eleştirel söylem analizi yöntemi ile Milani'nin Do Zen ve Vakoneshe Penjom filmleri çözümlenmeye çalışılmıştır.

## İran Sinemasında Kadının Temsili ve Toplumsal Konumu

İran'da 1979'da gerçekleşen İslam Devrimi'yle birlikte kurulan yeni anayasal yapıda kadının konumundaki değişim sinemaya da yansımıştır. Bilhassa sinemadaki kadın temsiline ciddi bir farklılaşma söz konusu olmuştur. Devrimin ideologlarının hayata geçirmeyi amaçladıkları yeni toplumsal düzen İslami kurallar çerçevesinde şekillenirken görsel, işitsel ve yazılı medyaya da idealize edilen düzenin sağlanmasında önemli roller yüklenmiştir. Görsel sanatlarda kadının temsili ve konumlandırılması, kadın-erkek ilişkileri, filmlerde yer alabilecek sahneler ve çekilebilecek senaryolar vb. hususlarda yeni kurallar getirilmiş, idealize edilen kadın tipi ve toplumun sinemal temsili için adeta zemin hazırlanmıştır. Kadının sinemada temsiline ilişkin genel yaklaşım; kadının takvalı, iffetli, çocuklarına karşı sorumlu, ailesine karşı fedakâr olarak gösterilebileceği yönündedir. Kadının sinemada cinsel haz uyandıracak biçimde yer alması, metalaştırılması ya da bir mal gibi gösterilmesi söz konusu olamaz (Naficy, 1996, s. 64).

Devrimden önceki süreçte sinemada kadın temsiline bakıldığında kadınlar genellikle bedenini teşhir eden, yoldan çıkan/çıkarıcı, pavyonda çalışan, zengin erkeğin kalbini çalan karakterler olarak yer almışlardır (Ravadrad, 2001). Ticari sinemanın da etkisi ile kadınlar izleyiciyi cezbetme hususunda bir meta olarak kullanılmışlardır. 1940 ve 1950'li yıllarda İran sinemasında kadınların filmlerde yer almalarında belirleyici olan; oyunculuk konusundaki yetenekleri değil, fiziksel özellikleri olmuştur. Kadın başrol oyuncularının en belirgin özellikleri iyi dans etmeleri ve güzel bir fiziğe sahip olmalarıdır. Kadın bu dönemde sinemada adeta kimliksizleştirilmiştir (Abdulkhani ve Nesrabadi, 2011, s. 87-96).

1979 İslam Devrimi'nden sonraki ilk yıllarda İranlı yönetmenler çektikleri filmlerde kadına yok sayılacak düzeyde az yer vermeye başlamışlardır. Yönetmenlerin birçoğu kahramanlarını çocuk oyuncularından seçerek, çocuk oyuncular ile oluşturulan metaforik atmosfer aracılığı ile mesaj verme yolunu tercih etmek zorunda kalmışlardır. Bu anlatım kimi zaman çocuk karakterler üzerinden kimi zaman ise metaforik anlatımın temel öğelerinden olan ayna gibi objeler aracılığı ile zenginleştirilmeye çalışılır.

Devrimin ardından Irak-İran Savaşı süreciyle birlikte yoğun olarak savaş filmlerine yönelme söz konusu olmuş ve dönem filmlerinde kahramanlıklar erkek karakterler aracılığı ile ön plana çıkarılmıştır. Kadınlar ise evde cepheden dönecek eş, baba ya da kardeşini bekleyen roller ile sinemada yer alabilmişlerdir (Keremi ve Mohammedzade, 2016, s. 163-207).

Hatemi dönemine kadarki süreçte ise kadınlar sinemada ev işleriyle meşgul karakterler olarak gösterilmişlerdir. Hatemi dönemiyle birlikte kadının konumu yalnızca sinemada değil medyada da bir değişime uğramıştır. Evin dışında etkin, eğitilmiş, güçlü kadın karakterler sinemada yer almaya başlamıştır (Ravadrad, 2001). Muhammed Hatemi döneminde görece artan özgür ortam sinemaya da yansımıştır. Önceki süreçte senaryoya ve içeriğe müdahale çok daha yoğun iken Hatemi dönemiyle birlikte belli hususlarda esneklikler söz konusu olmuştur. Hatemi dönemiyle birlikte İran sinemasında kadın karakterlerin ön plana çıktığı, daha önce yer verilmeyen pek çok toplumsal sorunun perdeye taşındığı görülmektedir. Bu süreçte İran sinemasındaki pek çok tabunun yıkılmaya başladığı söylenebilir (Whitaker ve Rosse, 2000, s. 28). Bu sürecin ardından İran sinemasında yeni bir kadın tasviri ön plana çıkmaya başlar. Bilhassa Rahshan Beni Etemad ve Tahmineh Milani gibi yönetmenler egemen kadın temsiline dışına çıkarak İranlı kadınların yaşadığı toplumsal sorunları alışlagelmiş biçimin dışında sinemaya taşımaya başlamışlardır (Keremi ve Mohammedzade, 2016, s. 163-207).

Devrimden sonraki ilk yıllarda erkek yönetmenlerin filmlerinin çok azında kadınların ana karakterler olduğu görülmektedir. Bu dönemde kadın temsili hususunda sinemada geçerli olan çerçevenin dışına çıkabilen yönetmenlerden söz etmek mümkün değildir. İlk süreçte belirlenen çerçeveye aykırı olmayacak kadın temsilleri dışında kadın temsili söz konusu olmazken, temsilin çeşitlenmesi, kadın karakterlere nitelik ve derinlik kazandırılması kadın yönetmenlerin çektiği filmlerle mümkün olmuştur. Sinemada kadının temsiline bir sorun olması ve kadının toplumsal konumu hususunda sorunların ele alındığı filmlerin İran halkı tarafından ilgi görmesi, erkek yönetmenlerin de kadın temsili ve konumlandırılışı konusuna eğilmelerine zemin hazırlamıştır (Kanat, 2007, s. 57).

Çektiği filmlerde yer verdiği kadın karakterlerde kişilik kaygısı taşıyan Behram Beyzayi'nin *Bashu*, *Gharibe'i Kuchek* (*Bashu*; Küçük Yabancı-1988) adlı filmi, İran İslam Devrimi sonrasında çekilen filmlerdeki kadın temsilleri arasında nitelikli kadın temsiline başarılı örnekleri arasındadır. *Bashu*, *Gharibe'i Kuchek* filminde yer alan kadın karakter dönemin filmlerindeki edilgen kadın temsillerinin aksine son derece etkin bir karakterdir. Edilgen bir şekilde cepheden dönecek kocasını beklemez, karşılaştığı tüm sorunlar ile mücadele eder ve mahalle baskısına rağmen yabancı bir çocuğu; *Bashu*'yu sahiplenir (Aktaş, 2015, s. 214).

Filmlerinde yer verdiği kadın karakterler ile dikkat çeken bir diğer erkek yönetmen ise Daryush Mehrzad'dır. Mehrzad filmlerinde gelenek ile modernite arasında sıkışıp kalan kariyer ve kimlik sahibi kadınların yaşadığı sorunları ele almıştır. Ana karakterlerinin kadınlar olduğu *Banu* (1992), *Sara* (1993), *Pari* (1995), *Leila* (1996) ve *Bemani* (*Hayatta Kalmak*, 2002) filmleri Mehrzad'ın kadınların yaşadığı toplumsal sorunlara ilişkin erkeklerin nazarında bir değişimin söz konusu olduğunun önemli bir göstergesi şeklinde değerlendirilmiştir.

Muhsin Makhmalbaf, İran sinemasının önemli isimlerinden olan kızı Samira ve eşi Merziyeh'in filmlerine yaptığı katkılarıyla kadın temsiline merkezindeki erkek yönetmenlerden olmuştur. Muhsin Makhmalbaf çektiği *Boykot* (1985), *Destfush* (*Seyyar Satıcı*, 1985), *Eruse Khuban* (*İyilerin Düğünü*, 1989), *Honarpeshe* (*Aktör*, 1993) ve *Gebbe* (*Kilim*, 1995) filmlerinde yer verdiği kadın karakterler ile İran sinemasındaki egemen kadın temsiline dışına çıkan bir yönetmendir. Abbas Kiarostami, Mesud Kimyai ve Resul Sadr Amili gibi isimler de kadın temsiline çeşitlenmesine katkı sunan yönetmenler arasında zikredilebilirler.

Kiarostami'nin doğrudan kadın karaktere dayandırdığı *Deh* (On, 2002) filmi bu alanda önem arz etmektedir. *Deh* filminde Kiarostami, boşanmış bir kadının modern kent yaşamında karşı karşıya kaldığı ve kendisine dayatılan değişimleri içselleştirmesini ele alır. Filmde geçmişte kendisine dayatılan kısıtlamalara meydan okuyan kadının kent yaşantısında kurmaya başladığı yeni iletişim biçimlerinin ve kadın karakterin kendisinde görmediği yönlerinin keşfi izleyiciye aktarılmaktadır. Resul Sadr Amili ise sıradan gençlik filmlerinden farklı olarak genç kızlık ve genç kızların karşılaştığı temel toplumsal sorunları izleyiciye sunmaktadır. *Dokhtar'e ba Kefshhaye Kotoni* (*Spor Ayakkabılı Kız*, 1999), *Men Taraneh*, *Panzdeh Sal Darem* (*Ben Taraneh 15 Yaşındayım*, 2002) ve *Aida*, *Disheb Baba to Didem* (*Dün Gece Babanı Gördüm Aida*, 2004) filmlerinde Amili'nin ana karakterleri genç kızlardır. Amili bu filmlerinde genç kızları merkeze alarak toplumsal sorunlara eğilir (Kanat, 2007, s. 58-64). Özellikle kadınları sosyal hayatta karşı karşıya kaldıkları kısıtlamalar, temsiliyet alanındaki sınırlamalar ve toplumda söz hakkına sahip olma gibi durumlar İranlı yönetmenlerin odağında olmuştur.

Kadın temsili ve kadınların yaşadığı toplumsal sorunlar açısından önemli filmler çeken bir diğer yönetmen ise Cafer Penahi'dir. Penahi *Daire* (2000) filminde kadınların toplumsal olarak bir çemberin içine kısırılıklarını izleyiciye aktarmaktadır. *Daire*, bir kız çocuğunun karanlık bir odada dünyaya gelişi ile başlar. Kimse bu doğumdan mutlu değildir. Bu doğum üzerinden Cafer Penahi filminde toplum tarafından dışlanan beş kadın karakterin yaşamış olduğu sorunları izleyiciye aktarır. Penahi, *Daire* filminde küçük



bir ifşa yaptığını ifade eder. Filmde zoraki evliliklere, fuhuşa zorlamaya, hırsızlığa ve annelerin çocuklarını terk etmesine, kız çocuğu doğuran annelerin mutsuzluğu gibi sorunlara dikkat çekilmektedir. Penahi asıl “daire”nin dar ağacındaki ipin kurbanın ya da “suçlu”nun boynuna dolanan bir yılan olduğunu belirtir. Dar ağacına çıkararak koşulların toplumsal boyutuna işaret eden Penahi, insanları bu hale getiren koşulların da büyük ölçüde “suçlu” olduğunun altını çizmektedir (Baver, 2000).

İran sinemasında kadın temsili ve kadının toplumsal konumuna ilişkin filmler konusunda ön plana çıkan kadın yönetmenlerin başında ise Rahshan Beni Etemadi, Tahmineh Milani, Samira Makhmalbaf, Puran Dırakhshende, Meryem Shehriyar, Merziye Meshkini ve Menijeh Hekmet gibi isimler sıralanabilir.

İran toplumundaki ataerkil düzen yalnızca sinemacılar tarafından değil, İranlı kadın yazar ve şairler; Furuğ Ferruhzad, Pervin Etesami, Simin Behbehani, Simin Daneshver, Mehrengiz Dovletshahi tarafından da sıklıkla eleştirilmiştir. Tahire Gerreul Ayn İran’daki kadın hareketinin öncü ismi olarak kabul edilir. Yakın dönem kadın hareketinin önde gelen isimleri arasında Ehzem Talegani, Shirin Ebadi, Nesrin Sutude, Mehrengiz Kar gibi isimler sıralanabilir (Sanasariyan, 2005, s. 53-54).

Furuğ Ferruhzad aynı zamanda çağdaş İran sinemasında önemli bir yere sahip olan Ev Karadır (Khane Siyah Est, 1962) belgeseli ile İran’daki kadın çalışmaları alanında ön plana çıkan bir isimdir. Ferruhzad Tebriz’de cüzzamlı hastaların hikayesini anlattığı kısa belgeseliyle İran sinemasının ilk kadın yönetmenlerindedir. Ferruhzad’ın bu filminin Abbas Kiarostami’nin filmleri üzerinde etkili olduğu da belirtilmektedir (İzzeti, 2019). Ev Karadır, bir cüzzam kolonisi hakkında çekilmiş belgesel olmasına rağmen, o insanları eciş bücüş kılan korkunç hastalığın esir alamadığı, yok edemediği güzellikleri izleyiciye sunar. Bu anlamda Ev Karadır İran sinemasındaki “Yeni Dalga”nın da öncüsü sayılır. Bu yönüyle Ferruhzad’ın ölümü, İran sinemasını şiirin sinemasal bir dile taşıdığı, olası çok daha yetkin örneklerden mahrum bırakmıştır (Kanat, 2007, s. 39).

### **Tahmineh Milani Sineması**

Tahmineh Milani, İran sinemasında kadın temsili konusunda ve kadınların yaşadığı toplumsal sorunları sinemaya taşımada öncü yönetmenlerdendir. Tebriz doğumlu olan Milani, mimarlık eğitimi almış, Mesut Kimyai ile tanıştıktan sonra ise Kimyai’nin Zire Saye’e Tufeng ve Seyyid Ali Enderzgu gibi filmlerinin çekiminde asistanlığını yapmış ve böylelikle sinemada aktif bir isim olmaya başlamıştır. Yedi sene boyunca Kimyai ile çalışan Milani, Nasır Tegvayi ile de Ey İran filminin çekiminde birlikte çalışmış ve bu süre zarfında ilk filmi olan Beccehaye Telag’ın senaryosunu kaleme almıştır (Mezrehe, 2001, s. 35-37).

Beccehaye Telag (Boşanma Çocukları, 1988) filmi Tahmineh Milani’nin çektiği ilk sinema filmidir. Beccehaye Telag, boşanmış aile çocuklarının hayatlarının pek çok alanında yaşadıkları başarısızlıkları konu edinmiştir. Filmde aile toplumun küçük bir parçası olarak gösterilirken, her an çökebileceğine de dikkat çekilmiştir. Filmde ailenin çöküşüne sebep olan taraf şeklinde gösterilen ise erkek karakterdir (Zaven, 2001, s. 106-107). Milani’nin Beccehaye Telag’dan sonra çektiği ikinci filmi Samed Behrengi’nin öyküsünden uyarladığı Efsane’ye Ah filmidir. Milani, Samed Behrengi’nin eserlerinden ve Furuğ Ferruhzad’dan etkilendiğini söyleşilerinde sıklıkla dile getirmektedir. 1991’de ilk komedi filmi olan Dige Che Kheber filmi çeken Tahmineh Milani, daha sonra Kakadoo filmi ile izleyici ile buluşmuştur (Mezrehe, 2001, s. 38).

Tahmineh Milani’nin filmlerindeki kadın karakterler genellikle 16-40 yaş aralığındadır. Milani’nin bu seçimi sinemasına ağırlıklı olarak genç kadınların sorunlarını taşıdığına önemli göstergelerindedir. Filmlerinde kadınların ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları, sosyal ve iş hayatlarında aktif olmaları gerektiği mesajını veren Tahmineh Milani, kadınları alışlagelmiş olan eş ve anne rolünden ziyade sosyal

ve iş hayatında etkin karakterler olarak konumlandırır. Milani'nin kadın karakterleri ahlaki değerlere bağlı, idealist ve kendini gerçekleştirme hususunda çaba sarf eden karakterlerdir. Bazen eşlerinin bazen ailelerinin bazen de toplumun koyduğu engellere itiraz ederler.

Kadın karakterler erkekler ile mukayese edildiğinde kanunlara daha fazla tâbi olan karakterlerdir. Milani'nin filmlerinde şiddet yanlısı, şiddet uygulayıcı olan taraf erkeklerdir. Kadınlar Tahmineh Milani'nin filmlerinde toplum tarafından ezilmeye çalışılan karakterler olarak yer alırlar. Milani ataerkil toplumsal yapıyı aktarırken, ailelerin erkek çocuk sahibi olma yönündeki isteklerini ön plana çıkarır, kadınların iş hayatında aktif olmalarına karşı çıkışı, kadının yalnızca ev içerisinde kalması gerektiği yönündeki yaklaşımı, kadının giyim kuşamına müdahaleyi, kadının spor yapmasına karşı hoşnutsuzluğu ve kadının karşılaştığı pek çok sorunu perdeye taşır. Ayrıca erkeklerin kadınlar üzerinde etki kurmaya çalışırken, kadını değiştirmeye yönelik tutumları eleştirel bir biçimde yer verilir. Kadınların sahip oldukları haklardan biberer oluşları da Milani'nin filmlerinde değinilen bir diğer sorundur.

Milani'nin kadınların ataerkil düzende yaşadıkları sorunları izleyiciye sunduğu filmler arasında ise Do Zen (1998) ve Vakonesh'e Penjom (2003) filmleri ön plana çıkmaktadır. Do Zen ve Vakonesh'e Penjom filmleri çeşitli sorunları birlikte ele almaları yönüyle dikkat çeken filmlerdir. Milani, her iki filmde de Niki Kerimi'nin canlandırdığı Fereshte karakteri üzerinden pek çok haktan mahrum bırakılan kadınların temel haklarını kazanmak için verdikleri mücadeleyi konu edinmektedir.

Milani'nin diğer filmlerinde de Fereshte karakterine sıkça rastlamak mümkündür. Fereshte aslında Milani'nin lisedeki en yakın arkadaşıdır. Do Zen filmi de arkadaşı Fereshte'nin hikyesidir. Milani'nin filmlerinde Fereshte kimi zaman mirastan mahrum bırakılan, çocukları elinden alınan mücadeleciler bir anne, kimi zaman politik duruşuyla haklarının savunuculuğu yapan bir öğrenci, kimi zaman ise eğitim hakkı elinden alınan, zorla evlendirilen ve yaşantısı ev ile sınırlandırılan bir kadındır (Mezrehe, 2001, s. 27-28). Fereshte kendisine dayatılanlara karşı hemcinsleri ile mücadele halinde olan isyankâr bir karakterdir. Fereshte ataerkil toplumda kemikleşmiş sorunlu halleri sert bir dille eleştirir.

Tahmineh Milani filmlerinde kadının temsiliyeti İran sinemasında egemen kadın imgesinin dışında, alışlagelmiş karakter örgüsünden farklı olarak üretilmektedir. Milani'nin filmlerinde kadın karakterlerin eğitim seviyesi genellikle yüksektir. Milani filmlerinde bu yönüyle kadınların eğitime son derece önem verdiğini ortaya koymaktadır. Kadın eğitiminin önemine dikkat çeken Milani, eğitim sayesinde kadının toplumdaki konumunun değişeceğine işaret etmektedir. Tahmineh Milani, kadın izleyicilerine filmlerinde bu mesajı açıkça vermektedir (Mehdilu, Mirzai ve Varistefer, 2018, s. 190-220).

Tahmineh Milani filmlerinde geleneksel bir bakış açısına sahip olan kadınlar erkeğin baskı ve egemenliğini kabul eden karakterler olarak yer alırken, modern bir bakış açısında sahip olan kadın karakterler ise erkeğe karşı mücadelecilerdir (Rencber, 2011).

### **Tahmineh Milani Sinemasında Kadının Temsili ve Toplumsal Konumu: Do Zen ve Vakoneshe Penjom Filmlerinin Çözümlemesi**

İran sinemasında egemen kadın imgesinin feminist ideolojinin ileri sürdüğü fizyolojik cinsiyet özelliklerinin aslında toplumsal cinsiyet rollerini oluşturduğu tezi karşılık bulmakla birlikte, erkeklere dilsel ve ekonomik temeller üzerinden politik, sembolik ve sosyal sermayeler sunulduğu da anlaşılmaktadır. Söz konusu yaklaşıma zemin hazırlayan ana faktör, Ortadoğu ülkelerindeki politik-dini yapıyla birlikte ataerkil toplum yapısının erkeğe sunduğu tahakküm yetisidir. Erkeklere evrensel olarak atfedilen üstünlük, üretim ve yeniden üretim faaliyetlerinin nesnelliliğiyle doğrulanır. Biyolojik üreme ile toplumsal yeniden üretime ilişkin erkek merkezli temsil, bir toplumsal sağduyu nesnelliliğine yerleşmiş olur; bu sağduyu aynı zamanda pratiklerin anlamına ilişkin de bir uzlaşmadır (Bourdieu, 2014). Erkeğe sunulan tahakküm başta kadın olmak

üzere sosyal ve fiziksel olarak zayıf hemcinslerine karşı da uygulanabilmektedir. Bu bakış açısından hareketle tahakküm kitle iletişim araçları üzerinden bilhassa görsel sanatlar, sinema aracılığı ile yeniden üretilmektedir.

Sinema aracılığı ile inşa edilen söylemler, ideoloji ve bütüncüllük ilkesi doğrultusunda günlük yaşamın parçası olan olay ve olguların tahakküm ilişkilerine karşılık gelirken, aynı zamanda iktidarın eylemleri ile de doğrudan ilişkilidir. İktidar, ideoloji ve söylem ilişkisinin kurulması aşamasında kitle iletişim araçlarının önemi yadsınmaz. İktidarı elinde tutan sınıfın, diğer sınıflar üzerindeki tahakkümünü sürdürmesi için kullandığı baskı araçlarından olan sinema (Althusser, 2019), rejimlerin/hükümetlerin amaçladıkları noktaya ulaşmak konusunda kullanacakları, başvuracakları çoklu işlevsel araçlar arasındadır. Aktarılan açık ve örtük söylemler vasıtasıyla hedef kitlenin davranışları üzerinde bir denetim sağlanırken, iktidar olgusu da güçlendirilmektedir (Dijk, 2010, s. 13-14). Medya aracılığı ile yaygınlık kazanan söylem, insan zihninin yönlendirilmesinde dini, etnik ve politik unsurların şekillenmesinde rol oynar.

Lazar, söylemin feminizm boyutunu ele alırken, söylem aracılığı ile hegemonik ilişkilerin varlık kazanarak yeniden üretildiğine dikkat çekmektedir. Belirgin ve karmaşık iktidar ilişkilerinin de böylelikle güçlendirildiğini ifade eden Lazar, feminist eleştirel söylem analizinin söylem ile inşa edilen ideoloji, iktidar ve cinsiyet ilişkilerinin saptanması için toplumsal cinsiyete dair politik bir görüğe imkânı sunduğunu belirtmektedir (Lazar, 2007'den akt. AYTEKİN, 2019, s. 99-100).

Bu bağlamda çalışma kapsamında Tahmineh Milani'nin örneklem olarak seçilen *Do Zen* (1998) ve *Vakoneshe Penjom* (2003) filmleri ataerkil yaklaşım tarafından üretilen toplumsal cinsiyet rollerinin iktidar ilişkilerini yansıtması ve bu ideolojinin yeniden üretimini eleştirel bir biçimde sunabilmesi özelliği taşıması nedeniyle feminist eleştirel söylem analizi yöntemi ile çözümlenmiştir.

### **Do Zen (İki Kadın, 1998)**

*Do Zen* filminde Fereshte'nin öğrencilik yılları ve evliliği boyunca ataerkil düzende karşılaştığı sorunlar konu edinilmiştir. Filmde geleneksel adetlerin, normların bir genç kızı nasıl etkisi altına aldığı eleştirel bir yaklaşımla izleyiciye aktarılmıştır. *Do Zen*'de küçük bir şehirden büyük bir şehre üniversite eğitimi almak için gelen Fereshte'nin kendi yolunu çizme hikayesi anlatılır.

Fereshte başarılı bir öğrenci olarak eğitimine sürdürürken bir gün hiç tanımadığı bir gencin kendisini takip ettiğini fark eder. Hasan isimli genç Fereshte ile evlenmek istediğini söylese de Fereshte eğitimine devam etmek istediği için Hasan'ın bu teklifini reddeder fakat Hasan Fereshte'nin peşini bırakmaz. Hasan'ın Fereshte'yi takibi giderek daha da rahatsız edici bir hal alır. Hasan'ın Fereshte'ye yaşattığı tatsızlıklardan sonra Fereshte eğitimine devam edemez ve üniversite eğitimini yarım bırakıp ailesinin yanına dönmek zorunda kalır. Babası Fereshte'yi zorla kendisinden yaşça büyük olan Ahmet ile evlendirir. Fereshte evlendikten bir süre sonra kocasının kıskançlıkları ve kısıtlamaları nedeniyle adeta bir hapis hayatı yaşamaya başlar.

*Do Zen* filminde ataerkil söylemler dört karakter üzerinden aktarılmıştır. Fereshte'nin babası, kocası Ahmet, hakim rolündeki erkek karakter ve Fereshte'nin peşini bırakmayan Hasan karakterleri aracılığıyla kadının ataerkil düzendeki konumu eleştirel bir biçimde ele alınır. Film boyunca ataerkillik açık bir biçimde hissedilmektedir. Erkek karakterlerin ses ve karakteristik özellikleri de baskın bir biçimde inşa edilmiştir. *Do Zen* filmi bu yönüyle iki kutubun birlikte izleyiciye sunulduğu bir film. Filmde modernizm ve gelenekselin birlikte sunulmaya çalışıldığı pek çok sahnede gelenek ile modernite adeta harmanlanmış olarak izleyiciye sunulur. Modernist ve geleneksel söylemler arasındaki çatışmada ataerkil yaklaşımın "öteki"ni ezme süreci aktarılırken, Fereshte'nin karşı çıkışları edilgen hale getirilmek istenmektedir. Zira Fereshte karşı çıkışları ile filmdeki erkek kimliğinde bir değişim yaratmaya çalışmaktadır.

Fereshte karakteri babası ve kocasının davranışları karşısında sessiz kalırken, iki sekansta karşı çıkış sergilemektedir. İlki Ahmet'in kendisine ithamda bulunduğu Fereshte kulaklarını kapatıp ağlayarak karşılık verdiği sahnedir.

**Resim 1.** Fereshte kulaklarını kapatarak Ahmet'e karşı çıkış sergiler



Diğer karşı çıkış ise, Ahmet'e kıskançlıkları ve geçimsizlikleri sebebiyle kendisinden ayrılmak için dava açmak istediğinde hakim ile arasında geçen diyalogdur. Hakimin Fereshte'ye söylediklerinin boşanmak için yeterli sebep olmadığını söylemesi üzerine Fereshte ayağa kalkıp sesini yükselterek şu sözler ile karşılık verir; “Hacı Ağa bana bakın! Beni görün ben insanım! İnsan gibi yaşamak istiyorum. Nasıl sadece bir erkek harçlık vermediği zaman kusurlu sayılabilir? Zihniyetime karşı hürmetsizlik ettiğinde, şuuruma saygısızlık ettiğinde, kimliğimi yok saydığına kötü bir insan sayılmıyor mu? Ben sadece insan gibi, bir eş gibi yaşamak istiyorum. Benim nazarıma, dünya görüşüme, benim akidemin ne olacağına, ne giyeceğime, kimlerle görüşeceğime saygı duysun istiyorum.”

**Resim 2.** Fereshte hakime karşı çıkıp kendini savunmaya başlar



Do Zen filminde toplumsal norm ve çatışmalar izleyiciye aktarılırken erkek karakterlerin baskınlığına dikkat çekilmektedir. Böylesine çatışmacı bir ikilemin çözümü ise kadın karakter aracılığı ile bilhassa anne rolü üzerinden sağlanmaktadır (Khaniki ve Ferani, 2015, s. 207-222). Filmde ataerkil yaklaşım eleştirilirken, bu yaklaşımın cinsiyetçi bir yaklaşım olduğuna da özellikle dikkat çekilmektedir.

Film boyunca ön plana çıkan ataerkil yaklaşım Ahmet'in Fereshte'yi eve hapsederken, arkadaş çevresi ile kurduğu ilişkiyi dahi kontrol altında tutma çabasında daha da çarpıcı bir biçimde sunulur. Ahmet karakterinin tutumu Fereshte'nin amaç ve isteklerini “aile”ye feda etmesi beklentisini açık eder. Ahmet karakterinin davranışları üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirildiği anlaşılmaktadır. Milani, kadının annelik rolü ile aile içine hapsedilmeye çalışılmasına, erkeğe ise kamusal alanda evin geçimini sağlayan; evde egemen, söz sahibi kişi misyonunun yüklendiğine gönderme yapmaktadır. Zira geleneksel formda kadın annelik rolünü yerine getirmesiyle “iyi bir anne” ve evde erkeğin egemenliğine itaati ile de “iyi bir eş” olmaktadır.

Ayrıca Fereshte, Ahmet tarafından geleneksel bir formda tutulmak istenmektedir. Erkek karakterlerinin bu tutumu filmdeki “biz” ve “öteki”yi açıkça inşa etmektedir. “Öteki” yani kadın karakter, egemen ideoloji tarafından adeta pasifize edilmeye çalışılır.



**Resim 3.** Ahmet Fereshte'yi kontrolü altında tutmak için telefonun fişini çeker



Tahmineh Milani Do Zen filminde İranlı kadınların elini kolunu geleneksel toplumsal yapının bağladığına dikkat çekerken, kadının bir tercih olarak değil bir zorunluluk olarak evlendiğini, bu yönüyle evin kadın için güven arz eden bir ortam olmaktan çıkıp bir hapisaneye dönüştürüldüğünü eleştirmektedir. Erkek karakter filmde adeta bir gardiyana, ev bir hapisaneye, kadın ise kafese kapatılmış bir kuşa dönüşür. Bu nedenle Do Zen'deki sekanslarda Fereshte daima yalnız ve baskı altında gösterilmiştir (Mezrehe, 2001, s. 18-19). Toplumsal bir diğer baskıyı ise Fereshte'nin Hasan karakteri ile yaşadıklarında görmekteyiz. Fereshte'nin kendisini takip eden Hasan'ı kimseye şikâyet edememesi ve hakkında çıkan dedikodular karşısında sessiz kalması da filmde geleneksel ataerkil bir toplumda kadının daima her koşulda haksız gösterilebileceği korkusu yaşadığına önemli bir göndermedir (Ekhlâgî, 2001, s. 254-258). Toplumsal taassubun kadınlar üzerinde yarattığı yıkıcı etki de Milani tarafından eleştirilen bir diğer durumdur. Zira, olağandışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir yapıya dönüşmüştür (Bourdieu, 2015, s. 12). Erkek egemen toplumda kadınların kendilerinden daha güçsüz kadınlar üzerinde tahakküm kurmak istemeleriyle eril dil, kadının kadın üzerinde yarattığı tehdit ve tahakkümde açığa çıkmaktadır.

Fereshte mücadeleci bir tutum içerisinde gösterilse de karşılaştığı baskı dolayısıyla hareket alanı kısıtlıdır. Milani, Fereshte'nin çaresiz kaldığı anda devreye güçlü bir diğer kadın karakteri sokar. Bu karakter Fereshte'nin öğrencilik yıllarından arkadaşı Roya'dır. Roya film boyunca evinde, üniversitede, çalıştığı iş yerinde güçlü bir kadın karakter olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Tahmineh Milani'nin filmlerinde İran toplumundaki erkek egemen düzene karşı güçlü kadın karakterlerin konumlandırılması, izleyici açısından umut ışığı sembolü taşır. Milani, erkek egemen toplumu eleştirirken doğrudan kanun yapıcılarını hedef almaz, uygulanan kanunların toplumsal hayattaki tesirine odaklanarak, kadının gündelik yaşantısında karşılaştığı sosyal problemleri aktarır (Abret, 2001, s. 242-244). Milani temel sorunun yasal düzenlemelerle ilişkili olduğunu söylemese de izleyici bu mesajı çok net bir biçimde alır.

**Resim 4.** Roya, Milani'nin etkin ve güçlü kadın karakterlerindedir



Filmde Fereshte karakteri çok boyutlu bir karakter şeklinde konumlandırılırken Hasan, Ahmet ve Fereshte'nin babası olan üç erkek karakter ise tek boyutlu olarak konumlandırılmışlardır (Ostovari, 2001, s. 244-248). Örneğin filmin başlarında Fereshte zeki ve çalışkan bir karakter olarak gösterilirken, Hasan kendisini

rahatsız ettiğinde son derece cesur bir kadın karaktere dönüşmektedir. İlerleyen sahnelerde ise anne karakterine bürünen Fereshte'nin sevgi dolu ve şefkatli yanı ön plana çıkmaktadır.

### **Vakoneshe Penjom (Beşinci Tepki, 2003)**

Tahmineh Milani'nin Vakoneshe Penjom filminde de başrol karakterinin adı Fereshte'dir. Vakoneshe Penjom'da Fereshte'nin çocuklarının velayetini almak için mücadele etmek zorunda bırakıldığı kanunlar, gelenekler ve ataerkil düzen anlatılmaktadır. Fereshte'nin eşi vefat eder ve vefat ardından Fereshte'nin kayınpederi Fereshte'nin yalnız bir kadın olarak çocukları büyütemeyeceğini, bu nedenle torunlarının kendileriyle kalmalarını istediklerini söyler. Fereshte yasal olarak bu duruma itiraz edemese de çocuklarının velayetini kayınpederine vermek istemez ve arkadaşları ile çocuklarını almak için çeşitli planlar yapmaya koyulurlar. Vakoneshe Penjom'da beş kadının karşılaştıkları toplumsal sorunları aşmak için nasıl dayanıştıklarını izleriz.

Fereshte'nin çocuğunu almak için verdiği mücadele yoğun bir duygusallık ile aktarılırken filmdeki erkeklerin ise intikam hırsı ön plana çıkarılmıştır. Erkek karakterlerin bu tavrı nedeniyle kadın karakterler ile sıklıkla karşı karşıya geldiklerini görürüz. Erkek karakterler ekseriyetle kabadayı profilinde iken kadınlar ise zulme uğrayan ve güçsüzleştirilmeye çalışılan tiplerdir (Delaviz, 2009). Vakoneshe Penjom'da mutlu bir aile görmek mümkün değildir. Filmde yer verilen aile reisleri -erkekler- kadına karşı hoşgörüsüzdüler. Söz konusu karakterler bu yönleriyle aile içerisinde kadını baskı altında bırakmaları ve kadına sıklıkla şiddet uygulamaları nedeniyle sert bir dille eleştirilmektedir.

Tahmineh Milani Vakoneshe Penjom filmini çekerken amacının geçiş sürecindeki İran toplumunda kadınların yaşadığı sosyal, ekonomik ve psikolojik sorunları yansıtmak olduğunu belirtmiştir. Milani, Vakoneshe Penjom filmindeki Fereshte karakterinin gerçek bir karakter olduğunu ve İran toplumunda sessiz bırakılan kadınların hikayesini temsil ettiğini ifade etmiş ve filmde yer verdiği erkek karakterlerin geleneksel toplumdaki erkek karakterlerin bir yansıması olduğunu belirtmiştir (isna.ir, 2003). Diğer kadın karakterler; örneğin Terane son derece modern bir görünüme sahiptir fakat geleneksel normlara hiçbir şekilde karşı çıkamaz. Nesrin karakteri incelendiğinde devrim ve hemen ardından başlayan Irak-İran Savaşı sürecinde sistem karşısında sessiz bırakılan kadınların temsilini görürüz. Söz konusu süreçte kadınların anayasal olarak erkeklere kıyasla daha edilgen bir pozisyona çekilmiş olmaları toplumsal düzeyde erkek egemenliğini daha fazla pekiştirmiştir. Meryem ise kendisini her koşulda ailesinin ihtiyaçlarını karşılamak zorunda hisseden geleneksel düşünce yapısına sahip bir karakterdir.

Kadın karakterler geleneksel ve modern olarak iki farklı biçimde izleyiciye mesajlar vermektedir. Vakoneshe Penjom'da modern kadının ataerkilliğin gölgesinde bırakılmasını izleriz (Khaniki ve Ferani, 2015, s. 207-222). Fereshte karakteri arkadaşlarının aksine ataerkil düzenin gölgesinde kalmak istememenin mücadelesini vermektedir. Film de adını Fereshte'nin bu karşı koyuş mücadelesinden almıştır. Fereshte mevcut şartlara boyun eğmek yerine idealini gerçekleştirmenin peşindedir. Film boyunca İran toplumundaki ataerkil yaklaşımın eleştirisi yapılmıştır.

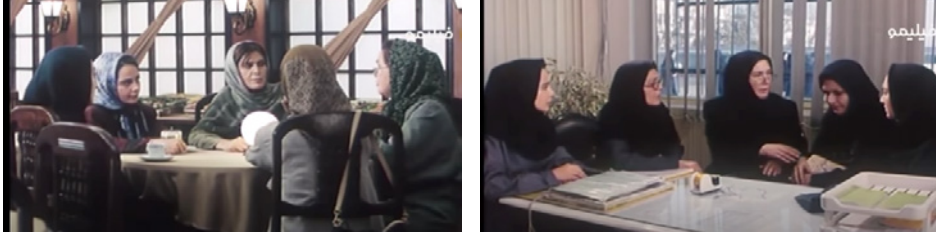
Vakoneshe Penjom'da dikkat çeken bir diğer husus ise Fereshte'nin arkadaş grubuyla olan ilişkisidir. Filmin başında beş arkadaşın son derece olağan bir çay partisinin sert bir sistem eleştirisi yapılan toplantıya dönüştüğünü izleriz. Bu buluşmada kadınların yaşadığı toplumsal sorunlar doğrudan kadınlar tarafından dile getirilmektedir.

Filmin başında Fereshte ve arkadaşlarının bir araya geldikleri mekânda sorunlarını birbirleri ile paylaşırken söylemlerine yansıyan ataerkil toplum baskısı dikkat çekicidir. Kadınların yalnızca çocuklarına bakmak ve ev işlerinden sorumlu olması gerektiği fikri filmin ilk sahnelerinde Terane'nin eşinin tutumu üzerinden eleştirilmiştir. Benzer şekilde Nesri'nin eşiyle geçinememelerine rağmen neden boşanmadığı sorulduğunda verdiği "Boşanmak mı? Kimden! Bir savaş kahramanından mı? 12 yıl savaşta esir olmuş birinden mi? Kimden! Çevremdekilere ne cevap vereceğim? (...) Üstelik karar alırken

tek değilim ki.. ben ve insanlık, ben ve toplumsal ahlak, ben ve yüzlerce... ” şeklindeki yanıt da erkek egemen toplumun filmde eleştirildiği önemli sahnelerdendir.

Feride ise bir başka kadınla yaşayan eşiyile yolunu ayıramamasını “Nasıl geçineceğim ki öğretmenlikten kazandığımla mı? İki kız çocuğum var evlenme yaşında ve öğrenciler. (...) Bir yuvaları var en azından... bakalım ne olacak...” şeklindeki sözler ile gerekçelendirir. Feride'nin ileri sürdüğü nedenler kadının gelir düzeyinin hayatlarına dair almak istedikleri kararlar üzerindeki etkisinin önemli bir göstergesidir.

**Resim 5.** Fereshte ve arkadaşları birbirleriyle daima dayanışma içerisindeyler



İran'daki anayasal yapının İranlı erkeğe evlilik konusunda verdiği hakların kadınlara neden verilmediği de yine bu sahnede kadın karakterler aracılığı ile eleştirilmektedir. Filmin Resim 5'te yer verilen ilk sahnede geçen diyaloglarda Milani, ataerkil toplumda kadının gelir düzeyinin, eğitiminin, içinde bulunduğu aile yapısının daima erkek tahakkümü karşısında “öteki”leştirildiği mesajını izleyiciye vermektedir (Besiri, 2003). Kadınların temel sorununun söz konusu düzen karşısında boyun eğmeleri olduğu düşüncesi de yine aynı sahnede ön plana çıkan eleştirilerdendir. Kadın dayanışmasının önemini film boyunca ön plana çıkaran Milani, toplumsal baskının bu dayanışma ile aşılabileceği fikrini izleyiciye aktarmaktadır.

Film boyunca çocuklarını almak için kayınpederi ile verdiği mücadelesini izlediğimiz Fereshte filmin sonunda çocukları ile yurtdışına kaçmak isterken kayınpederi tarafından yakalanır. Fereshte'nin çocuklarını kayınpederinin izni olmadan yurtdışına çıkarmak istemesi yasal olarak suç kabul edildiği için yakalandığında nezarethaneye götürülür. Fereshte nezarethanede iken kayınpederinin kendisinden şikayetçi olduğunu söylemek için içeri girdiği esnada gölgesinin Fereshte'nin üzerine düştüğü sahne son derece dikkat çekicidir. Milani bu sahnede eşi vefat eden kadın üzerinde hala aileden bir başka erkeğin “gölgesi”nin varlığını, etkisini izleyiciye göstermek ister. Söz konusu sahnede kadın erkek karşısında güçsüz ve çaresizdir.

**Resim 6.** Nezarethanede Fereshte'nin üzerine kayınpederinin gölgesinin düştüğü sahneler



Tahmine Milani'nin filmlerinde kadın karakterler genellikle güçlü ve baş eğmeyen karakterlerdir. Fereshte'nin çaresiz kaldığı bu sahnenin ardından Milani güçlü bir kadın karakteri devreye sokar.

Fereshte'nin çocuklarını yurtdışına çıkarmak için yardım almak amaçlı yanına geldiği halası aniden çıkagelir. Hala karakteri karakola geldiğinde orada bulunan erkeklerle hitaben yaptığı, “Bu iki masum çocuğu annelerinden ayırmak istiyorsunuz. Adam olduğunuzu mu zannediyorsunuz, kaslarınız olunca erkek mi oluyorsunuz? Bir anne tek başına çocuklarını büyütme istediğinde hapse mi atılmalı? (...) Tanrı mısınız kaderi yazacaksınız (Fereshte'nin kayınpederine hitaben) Bu düzende ben tek başıma iki erkek evlat gönderdim okula, dişimi kemiğime taktım büyüttüm onları. Hacı! izin veremeyeceğim bu çocukları annelerinden ayırmanıza.” şeklindeki konuşma ataerkil düzene karşı sert bir eleştiridir.

Hala karakteri toplumda olağanlaşan eril dile ve tahakküme karşı çıkarken, “kurulu düzenin yarattığı haksızlıklara” göndermede bulunur. Eril yaklaşımın sorunsallaştıran Milani, egemen eril bakışın yarattığı şiddeti, baskıyı ve haksızlıkları sinematografik anlatıma yükler.

### Resim 7. Fereshte'nin halası karakolda ataerkil düzeni eleştiriyor



Polis memurunun çocukları kayınpederin izni olmadan kanunen alamayacaklarını söylemesi üzerine, Fereshte'nin halası “Kanunları yazarken annelere bir şey sordunuz mu?” sözleriyle cevap verir. Hala karakteri üzerinden filmde kadın temsili son derece güçlü ve mücadeleci bir profil ile konumlandırılmıştır. Hala karakterinin sergilediği duruş, filmdeki erkek karakterlerin de ataerkil düzeni eleştirmelerine sebebiyet verir. Fereshte'nin eşinin erkek kardeşi olan Mecid, Hala karakterinin karakoldaki konuşmasının ardından babasına dönerek, “Eğer bir gün ben de ölürsem karım ve çocuklarıma aynı şeyleri mi yaşatacağsın?” diye sorar. Film boyunca Hacı (kayınpeder) karakterinin toplumdaki gücü, nüfuzu ön plana çıkarılarak kadının ataerkil düzende güçsüz bırakıldığı mesajı verilmiştir. Hala ve Mecid'in bu “gücü” sorgulama sürecini başlatmaları, ataerkil düzene toplumun belli kesimlerinin karşı çıkışını simgelemektedir.

### Sonuç

Do Zen ve Vakoneshe Penjom filmlerinde perdeye taşınan kadın kimliği ataerkillik karşısında konumlandırılan kimlikler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Tahmineh Milani ataerkil yaklaşımı yıkmaya çalışırken, merkeze kadının mücadeleci tavrını almaktadır. Bunu yaparken erkeği odak noktadan çıkarıp, kadını ise zulme uğramış bir çehre ile yansıtmaktadır. Her iki filmde de gücü elinde tutan erkek karakterler olsa da kazanan taraf mücadele veren kadın karakterlerdir.

Tahmineh Milani filmlerinde kadınların yaşadığı toplumsal sorunları ele alırken kadın karakterlerini birer kahraman olarak konumlandırır. Kadının karşı karşıya kaldığı toplumsal sorunlar karşısındaki mücadeleyi ele alındığı Do Zen filminde de benzer tablo karşımıza çıkmaktadır. Do Zen filmi aynı zamanda ataerkil toplumunun kadınları mahrum bıraktığı haklarını kadın izleyicilere hatırlatır. Fereshte'nin eğitim hakkından mahrum bırakılması, mutsuz bir evliliğe mahkûm edilmesi eleştirilen başlıca sorunlar arasındadır. Do Zen'de toplumsal tahakkümün bireyselliğe alan tanımaması da eleştirilen bir diğer sorundur. Filmde ayrıca toplumun söylenti ve dedikodularının kadınları derin bir sessizliği mahkûm ettiğine de sıklıkla göndermede bulunulmuştur.

Milani, filmlerinde Fereshte karakteri üzerinden kadının toplumda “kurban” konumuna getirilmesiyle mücadele etmektedir. Fereshte aynı zamanda Milani'nin hemen her filmde özne olmayı başaran karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Milani'nin filmlerinde kadın, bakışın nesnesi konumuna indirgenmez ve eril tüm kuşatılmış-



lıklar karşısında özne olmanın güçlükleri anlatıya yansır. Fereshte'nin masumiyeti, çözüm arayışında akli yolları tercih etmesi ve mücadelesi Fereshte'yi öznelleştirir. Milani, eril iktidar ve güç ilişkisini eleştiren anlatı yapısında erkek karakterleri anlatının merkezine konumlandırılmaz. Erkek karakterler ataerki tahakkümün uygulayıcıları şeklinde sistemin devamını sağlayan homojen yapıları ile adeta kimliksizleştirilmişlerdir.

Her iki filmde de kadın erkek arasındaki iletişimsizlik ön plandadır. Kadın ve erkek arasında karşılıklı bir diyalog neredeyse yok denecek düzeyde azdır. Kadın karakterler toplumsal baskı nedeniyle sessiz kalmayı tercih etmek zorunda bırakılırlar da isyankâr tavırlarıyla mücadelelerinden vazgeçmezler. Milani, filmleri ile İranlı kadınlara karşılaştıkları sorunlar ile başa çıkma konusunda adeta çözüm yolları sunar. Milani filmlerinde kanun yapıları doğrudan eleştirmez, kanunların yarattığı toplumu, sebebiyet verilen sorunları ön plana çıkararak eleştiriye bırakır.

## Kaynakça

- Abdulkhani, L. ve Nesrabadi, M. (2011). Baznemayie negshe zenan der sinema (Si-yasetgozarihaye ferhengi der sinemaye gebl ve pes ez engelabe Eslami). *Zen ve Ferheng*, 87-96.
- Abret, R. (2001). Hagigeteh chera bayed yek nefer feminist bashed? H. mezrehe içinde, *Fereshtehaye Sukhte (Negd ve Berresiye Sinemaye Tahmineh Milani)* (S. Cediri, Çev., s. 242-244). Tahran: Neshre Vercavend.
- Aktaş, C. (2015). *Şarkın şiiri İran sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Althusser, L. (2019). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aytekin, M. (2019). Devrim sonrası İran sinemasında kadın: behram beyzayi filmlerinde kadının temsili. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Baver, F. (2000). Filme daireye Cafer Penahi. *Fesnameye Ferhenge Sinemayi* (7).
- Besiri, M. (2003). *Piruzi der rah est negdefilm*. Peyame Zen .
- Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cumhedar, E. (1994). *Tehlile sinemaye zen der sinemaye pes ez engilab*. Daneshgahe Tehran, Payannameye Karshenasi.
- Delaviz, H. A. (2009). Koleksiyone filmhaye feministi, Gozarishi Ecmali Ez Asare Tahmineh Milani. *Fesnameye Hurah* (32).
- Dijk, T. A. (2010). Söylem ve iktidar. A. Çavdar ve A. B. Yıldırım (Dü) içinde, *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi* (P. Uygun, Çev., s. 10-44). İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Ekhlagi, A. R. (2001). Do zen, do zendegi, yek film. H. Mezrehe içinde, *Fereshtehaye Sukhte (Negd ve Berresiye Sinemaye Tahmineh Milani)* (s. 254-258). Tahran: Neshre Vercavend.
- isna.ir. (2003, 2 5). Tahmine Milani: Vakoneshe Penchom. isna.ir: <https://www.isna.ir/news/8111-04247/> /تهمینہ-میلانی-واکنش-پنجم-نمودی-از-زنان-خاموش-و-مطیع-جامعہ adresinden alındı
- İzzeti, Z. (2019, Eylül 25). Negdi ber mustenede khane siyah est esere Furuge Feruhzad. cinemodern.ir: <https://cinemodern.ir/> /نقدی-بر-مستند-خانه-سیاہ-است adresinden alındı
- Johnston, C. (1980). The subject of feminist film theory/practice. *Screen*, 21(2), 27-34.

- Kanat, F. (2007). *İran sinemasında kadın*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Keremi, M. T. ve Mohammedzade, Z. (2016). Baznemayie zene dovvom der sinemaye İran. *Felsnameye Mutalaate Resanehaye Novin*, 163-207.
- Khaniki, H. ve Ferani, M. (2015). Godret ve Padgodrete cinsiyeti der sinemaye İran (Moguyeseye Tetbigiye Asare Tahmineh Milani ve Rahkshan Beni Etemad). *Zen Der Ferheng ve Honer*, 207-222.
- Mehdilu, M., Mirzai, K. ve Varistefer, E. (2018). Shenakhte cayegahe ictimaiye zenan der asare Tahmineh Milani. *Feslnameye Pejoeshe İctumai*, 190-220.
- Mezrehe, H. (2001). *Fereshtehaye sukhte (Negd ve Berresiye sinemaye Tahmineh Milani)*. Tahran : Neshre Vercavend .
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative Cinema. L. Braudy, and M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s. 833-844). New York: Oxford UP.
- Naficy, H. (1996). Iranian cinema. G. Nowell-Smith içinde, *The Oxford History of World Cinema*. London: Oxford University Press.
- Ostovari, N. (2001). Chetor momkun est? H. Mezrehe içinde, *Fereshtehaye Sukhte (Negd ve Berresiye sinemaye Tahmineh Milani)* (s. 244-248). Tahran: Neshre Vercavend.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak: Sanat filmlerinde kadın imgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ravadrad, E. (2001). Tegirate negshe zen der camee ve televizyon. *Merkeze Mutalaate Neshre Zenan*.
- Rencber, T. (2011). Berresiye mezamine tesavi telebane cinsiyeti der filmhaye Tahmineh Milani. Tahran: *Payannameye Karshinasiye Ershed*, Entesharate Daneshgaye Azade Eslamiye Tehran Merkezi.
- Sanasariyan, E. (2005). *Cumbeshe hukuke zenan der İran (Togyan, Uful ve Serkub Ez 1280 Ta Engelabe 1357)*. (N. A. Khorasani, Çev.) Tahran: Ekhteran.
- Whitaker, S. ve Rosse, I. (2000). *Zendegi ve honer: Sinemaye novine İran*. (P. Feridi, Çev.). Tahran: Kitap Sera.
- Zaven. (2001). Zenan der sinema ve der sinemaye zenan. H. Mezrehe içinde, *Fereshtehaye Sukhte (Negd ve Berresiye Sinemaye Tahmineh Milani)* (s. 106-107). Tahran: Neshre Vercavend.

# MEDIAD

Medya ve Din Araştırmaları Dergisi | Journal of Media and Religion Studies

## Women's Representation and Social Position in Iranian Cinema: An Analysis of Tahmineh Milani's Films

Hülya ÖZKAN

### Extended Abstract

With the change in the visibility of women in the public sphere in Iran, the representation and position in social life, business life, media, visual arts started to be reshaped within the framework of the rules determined in the new constitutional structure. This change in the representation of women in radio, television, and cinema after the Iranian Islamic Revolution has almost made a new "identification" necessary. How the acceptances and values of the patriarchal order, which has a long history in Iranian society, will be transferred to the cinema has brought the post-revolution representation of women into a questionable situation. In this regard, the process of reproducing/identifying the representation of women, which has become a cult in the eyes of the society through the media and produced in the axis of norms, has had critical importance in shaping both the public and private sphere.

While the position of women in Iranian cinema faced a similar approach in the pre-revolutionary period, after the revolution, women ceased to be the object of violence and pleasure in cinema with the effect of Islamic rules on cinema. With the new rules introduced to the cinema, the position of women in cinema has become controversial in different contexts. While the position of women in Iranian cinema was coded together with sexuality, this situation changed after the revolution, the fact that the woman was an identity left in the background in the cinema, another negation towards women, a process of distortion that was reproduced began to be experienced. According to the feminist approach, in the Iranian cinema after the revolution, women were often represented as emotional, unconscious, and weak characters.

With the increasing freedom environment with the period of Khatami, changes began to be observed in the dominant representation of women in cinema. Directors such as Tahmineh Milani, Rahshan Beni Etemad, Cafer Penahi, Rasul Sadr Amili, Abbas Kiarostami, Behram Beyzayi, Daryush Mehrzad, Muhsin Makhmalbaf often carried the representation of women in Iranian cinema and the problems faced by women in social life in the patriarchal order.

The representation of women in Tahmineh Milani films is produced differently from the traditional character pattern, apart from the dominant female image in Iranian cinema. The education level of female characters in Milani's films is generally high. Milani reveals that she attaches great importance to the education of women with this aspect in her films. Drawing attention to the importance of women's education, Milani points out that thanks to education, the position of women in society will change. Tahmineh Milani clearly conveys this message to her female audience in her films.

Within the scope of the study, Tahmineh Milani's *Do Zen* (1998) and *Vakone-she Penjom* (2003) films, which were selected as samples, were analyzed by feminist critical discourse analysis method because the gender roles produced by the

patriarchal approach reflect power relations and critically present the reproduction of this ideology. In the films *Do Zen* and *Vakoneshe Penjom*, the identity of women brought to the screen appears as identities positioned against patriarchy. While Tahmineh Milani tries to destroy the patriarchal approach, he takes the combative attitude of women to the center. In doing so, it takes the man out of focus and reflects the woman with a persecuted face. Although there are male characters holding power in both films, the winner is the female characters who struggle. While Tahmineh Milani deals with the social problems faced by women in her films, he positions the female characters as heroes. A similar picture emerges in the movie *Do Zen*, in which the struggle against the social problems faced by women is dealt with. The film *Do Zen* also reminds female viewers of the rights that patriarchal society deprived women of. The deprivation of Fereshte's right to education and her condemnation of an unhappy marriage are among the main problems criticized. Another criticized problem in *Do Zen* is that social domination does not allow individualism. It is also frequently referred to in the film that the rumors and gossip of the society condemn women to a deep silence.

Female characters in Tahmineh Milani's films are usually between the ages of 16-40. This choice of Milani is one of the important indicators that he mainly carries the problems of young women to her cinema. In her films, Tahmineh Milani, who gives the message that women should gain economic independence and be active in their social and business life, positions women as active characters in social and business life rather than the usual role of wife and mother. The female characters of Milani are idealistic characters who adhere to moral values and strive for self-realization. Sometimes they object to the obstacles imposed by their spouses, sometimes by their families, and sometimes by society.

Female characters are more subject to laws than men. Men who are violent and violent in Milani's films. Women appear in Tahmineh Milani's films as characters who are trying to be crushed by society. In addition, while men are trying to influence women, their attitudes towards changing women are critically included. The fact that women are unaware of their rights is another problem addressed in Milani's films. In both films, miscommunication between men and women is at the forefront. There is little or no mutual dialogue between men and women. Although female characters are forced to remain silent due to social pressure, they do not give up their struggle with their rebellious attitudes. Milani offers women solutions to Iranian women with her films. Milani does not directly criticize lawmakers in her films, she leaves the criticism to the audience by bringing the society and problems created by the laws to the fore.

**Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı / Contribution of Authors**

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.  
The research was conducted by a single author.

\*\*\*\*\*

**Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest**

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.  
There is no conflict of interest with any institution or person within the scope of the study.

\*\*\*\*\*

**İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy**

Bu makale iThenticate yazılımıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.  
This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism was detected.

\*\*\*\*\*

**Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement**

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamındaki kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.