

ORTA DOĞU'DA KADININ YERİ VE SİNEMADA TEMSİLİ: SORAYAYI TAŞLAMAK FİLM ANALİZİ

Aylin GÖKDEMİR
İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
aylingkdmr45@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2154-9804

<i>Atf</i>	Gökdemir, A. (2021). ORTA DOĞU'DA KADININ YERİ VE SİNEMADA TEMSİLİ: SORAYAYI TAŞLAMAK FİLM ANALİZİ. Journal of Communication Science Researches, 1 (2), 81-96.
------------	--

ÖZ

Bugün Orta doğu coğrafyasına bakıldığında hem siyasi hem ekonomik hem de sosyolojik açıdan anlayabilmek adına fırsat sunan İran; yoksulluk, siyasi ve ekonomik istikrarsızlık, etnik kimlik çatışmaları, göç hareketleri ve cinsiyet eşitsizliği gibi birçok sorunla yüz yüzedir. Kadına yönelik baskı ve şiddetin belirgin bir şekilde görüldüğü İran'da, "kadın olmak"ın ne demek olduğunu gerçek bir hayat hikâyesi üzerinden anlatan "Sorayayı Taşlamak", Freidoune Sahebjam'ın 1994'te aynı adla yayımladığı kitabının, 2008 yılında sinemaya uyarlanmış halidir. Bu çalışmada, kadının sinemadaki temsili ele alınmış, Orta Doğu'da kadın olmanın yeri hem film üzerinden analiz edilmiş hem de konu hakkında literatür taraması yapılarak dönemin ve bugünün İran'ı hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmaya konu olan film, Pierce ve Saussure'nin göstergebilim ve dil analizi çalışmaları ve hem siyasi hem de dini açıdan ideolojik çözümlenmelerle iki analizde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Orta Doğu, İran Sineması, Kadın, İslam, Soraya'yı Taşlamak

THE PLACE OF WOMEN IN THE MIDDLE EAST AND THEIR REPRESENTATION IN THE CINEMA: FILM ANALYSIS OF STONING THE SORAYA M.

ABSTRACT

Looking at the Middle East today, Iran, which offers an opportunity to understand both politically, economically and sociologically, is faced with many problems such as poverty, political and economic instability, ethnic identity conflicts, migration movements and gender inequality. In Iran, where oppression and violence against women are clearly seen, "Stoning Soraya", which tells about what "being a woman" means through a real-life story, is the version of Freidoune Sahebjam's book published in 1994 with the same name, adapted to the cinema in 2008. In this study, the representation of women in the cinema was discussed, the place of being a woman in the Middle East was analyzed through the film and information was given about the period and today's Iran by making a literature review on the subject. The film, which is the subject of the study, has been examined in two analyzes with the semiotics and language analysis studies of Pierce and Saussure and ideological analyzes from both political and religious perspectives.

Keywords: Middle East, Iranian Cinema, Woman, Islam, Stoning of the Soraya M.

GİRİŞ

İran, resmi adı İran İslam Cumhuriyeti olmakla beraber, cumhuriyetle yönetilmekten ziyade, ülkenin en yüksek mevkiine sahip olan dini liderin yönetiminde varlığını sürdürmektedir. Ülkede dinin ön planda tutulması ve nüfusun 98 %'inin Şii mezhebine sahip olması, yaşam biçimi ve siyasi anlayışın da bu yönde olmasında etkili olmaktadır. Sanat anlayışının gelişmesi, neredeyse birçok işin İslami düşünceye göre yapılmasına bağlı olmaktadır. Sanatın tüm dünyaya ulaşılabilirliğinin en kolay yollarından biri olan sinemanın gelişi, 1925 senesinde, bir sanat okulunun açılışıyla beraber olmaktadır. İlk film çalışmaları da yine bu okulun öğrenci ve hocaları tarafından yapılmaktadır.

İran sineması, 1979'daki İran İslam Devrimi nedeniyle, devrim öncesi ve devrim sonrası olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Ülkede sinema çalışmaları ilk günden günümüze dek; yaşam, olay, olgu, dünya ve toplum konularını tasvir etmek üzerine ağırlık vermektedir. Sanat okulu aracılığıyla sinemanın geldiği ilk günden bugüne film, dizi ve belgeseller, İran'ın dünyaya açılan ve kendisini tanıtan uydu yayınlı birer elçisi olmaktadır. İlk zamanlarında iktidarın ideolojik anlayışıyla şekillenmiş olan sinema, 1979 Devrimi sonrasında boyut değiştirmiş ve kendi varlığını oluşturmaya başlamıştır. Devrim ve ardından gelen hükümet baskıları, bazı çekimlerin yapılmasına engel olurken bazı filmlerin de gösterime girmesine engel olmuştur.

1990'lara gelindiğinde baskı ve sansürler, sinemanın farklı bir boyut kazanmasının önünü açmıştır. Gelişme ve dönüşümler yaşayan İran sineması hem kültürel hem de sosyal hayatta yeniliklere neden olmuştur. 1990 sonrasındaki gelişme ve büyümeler nedeniyle bugün İran sinemasına bakıldığında, ulusal olmanın da ötesinde küreselde adını duyurmuş olan çalışmalara imza atmıştır. Dünya çapında ün salmış olan bazı yönetmen ve filmleri bilinmektedir. Örneğin; Abbas Kiyarüstemi, Mecid Mecidi, Nadine Labaki ve Cafer Panahi gibi büyük projeleri yöneten senarist ve yönetmenler, Bafta, Oscar ve daha birçok yabancı devlet ödülleri almış veya adaylıkları gösterilmiştir.

Sinemanın dönemsel açıdan ikiye ayrılması, kadın oyuncuların da yine dönemlere göre ayrı ayrı ele alınmasına neden olmaktadır. Devrim öncesi kadın oyuncular, rol aldıkları filmlerde kendilerini ifade edebilme imkânı bulabilmekte ve "birincil" konum söz sahibi rollerde oynayabilmektedir. Ancak devrim öncesinin son yılları ve sonrasında kadın oyuncular "öteki" konumuna gelmektedir. Ataerkil bir yapıda kendine geniş yer bulamayan kadın oyuncular, eril yapının emir ve istekleri doğrultusunda kendilerinden yapılması istenilenler çerçevesinde bir hayat sürmektedir ve aynı durum gerçek hayat için de söz konusu olmaktadır. Kadının sinemada temsil edilmesi ve pek çok ülkede filmlerin yer edinmesi, diğer ülke kadınlarının İranlı hemcinslerinin yaşamlarını tanıma fırsatı sunmaktadır. IMDb puanı yüksek filmler, ulusal sınırların ötesine taşıyıp geniş ses getirmektedir. Özellikle kadın ve çocuk yaşamını ele alan yüksek puanlı filmler, başta Amerika ve Fransa olmak üzere, birçok ülkede ödül almaktadır. Bu filmlere; Cennetin Çocukları (IMDb: 8,3), Bir Ayrılık (IMDb: 8,3), Kaplumbağalar da Uçar (IMDb: 8,1), Elly Hakkında (IMDb: 8,0), Soraya'yı Taşlamak (IMDb:8,0) ve Serçelerin Şarkısı (IMDb: 7,9) örnek olarak verilebilmektedir. Cyrus Nowrasteh'in 2008'de En İyi Yabancı Dilde Sinema Oscar Ödülü'ne aday gösterilen filmi Soraya'yı Taşlamak, orta doğulu bir kadının sinemadaki temsilini yansıtan filmlerden birisidir.

Nowrasteh filmlerindeki kadın temsilinin incelenmesi, orta doğudaki kadınlara yönelik sorunların, özelde İran sinemasında nasıl işlendiğinin ortaya konulması açısından önemli veriler sunmaktadır. Bu çalışmada, İran asıllı Amerikalı senarist ve yönetmen Cyrus Nowrasteh'in, 1986 İran'ında kadınların yerini ele aldığı ve 2008'de Oscar'a aday gösterilen Soraya'yı Taşlamak adlı uzun metraj filmi incelenmiştir. Yapılan analiz doğrultusunda, bahsi geçen köyde cinsiyet eşitsizliğinin ve ataerkil bir ahlaki toplum yapısının olması nedeniyle; özellikle Zahra karakteri gibi, mücadelecisi, aktif ve her daim çözümler üretmeye çalışan kadın karakterlere yer vermesi, analizi yapılan filmin, ana akım filmlerinden ayrıldığını göstermektedir. Filmdeki ana karakterlerin güçlü kadınlar olduğu fakat kadın çoğunluğunun dayanışmasını alamadıkları için özellikle başkarakter Soraya'nın erkek egemen zihniyete boyun eğmek durumunda olan pasif kadın karakter durumuna düşürüldüğü tespit edilmiştir. Ayrıca film boyunca

kadına yönelik ortaya çıkan sorunların ekonomik boyutuna derinlemesine bakılmamış, tüm sorunlar özelleştirilerek, ideolojik yaklaşımla ele alınmıştır. Çekimlerin yapıldığı 2008 dönemi İran Cumhurbaşkanı Mahmud Ahmedinejad'ın filmin içeriğini öğrendikten sonra çekimlere izin vermemesi sonucunda, mekân çekimleri Ürdün'de yapılmıştır. Bu durum, gerçek mekân ve izleyici arasındaki bağın zayıf olmasına neden olmaktadır.

Orta doğu coğrafyasında yaşayan bir kadının gerçek hayat şartları olumsuz yönde olunca, bu durum sinema sektörüne de yansiyabilmektedir. Kadının sinemada temsili, gerçek hayattan farksız olamamaktadır. Tamamına yakınının Müslümanlar tarafından oluştuğu İran'da kadının yerine ve sinemada temsiline bakmadan önce, ülke siyasetine bakmak ve etnik yapısı hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır. İran, dini lideri ülkenin en üst makamında olan, cumhurbaşkanı dini liderin gerisinde yer alan ve birçok farklı etnik yapıya sahip olan, dünyanın en zengin ilk üç petrol rezervi ülkelerinden birisidir. Siyasi liderler dışında sosyal medya platformlarının birçoğunun kullanımı halka yasaklanmıştır. Tahran hükümeti tarafından tam sayımın yapılamaması ve net sayının verilmemesi, etnik yapı hakkında yapılan araştırmaların tahminler üzerinden gidilmesine sebep olmaktadır. Yapılan tahmini araştırma sonucuna göre ülkenin 50.55 %'i Fars ve 39.45 %'i de Azerbaycan Türklerinden oluşturmaktadır. Cumhurbaşkanı başa seçimle gelmekte fakat alınan her karar dini lidere de danışılmaktadır. Ülkenin geneli İslam'ın Şii mezhebine mensuptur. Hanefi İslam'ın azınlıkta olması, zaman zaman Şiilerle çatışma halinde olmalarına da sebep olmaktadır.

Geçmiş dönemlerden günümüze dek orta doğu coğrafyasına genel bir çerçeveden bakıldığında, dinsel ve kültürel bir varoluşla değerlendirilmeye tabi tutulduğu görülmektedir. Özellikle söz konusu bir durumun içerisinde kadın ve kadın hareketi varsa, dinsel eğilimler daha net bir şekilde kendini göstermektedir. Orta doğu kültürüne özgün bazı niteliklerle büyümüş olan İslam dinine mensup kadınlar, batı dünyasında yaşayan hemcinslerine göre dezavantajlı bir durumdadır. Özellikle İran'da rejim sonrası yapılan değişikliklerle, kadınların hak ve özgürlükleri kısıtlanmıştır. Bu kısıtlanmalardan bazıları şöyledir; Herhangi bir şahitlik durumunda iki kadın tanığın bir erkeğe eşit görülmesi, eşleri olmadan bir yolculuğa çıkamamaları ve başörtüsüz sokağa çıkamamaları gibi durumlar, hemcinslerine göre dezavantajlı oldukları durumlardandır.

Film analizi yapılırken başvuru olan ideolojik çözümleme, gösterge bilimsel ve dil analizi, gösterilenin altında yatan unsurların anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Analizde kullanılan ideolojik çözümleme; ilim, tarih, ekonomi, toplumbilim, insanbilimi ve siyaset gibi disiplinlerle iç içe geçmiş olan bir kavramdır. Belirtilen disiplinlerle alanı genişleyen kavramı, bir grubun ya da bir toplumun varlığını devam ettirmesi, kendini belli etmesi, olası grup ya da toplum anlaşmazlıklarının yönetilmesi, güç, üstünlük ve hak kazanmanın odak noktasında gelişmiş olan bir olgudur. İdeolojik çözümlemenin temelinde, düşüncelerin bir olgu etrafında ifade edilmesi yatmaktadır. Politik bir konunun sinemaya işlenmesiyle, sinema sektöründe ideolojik çözümleme de yapılabilmektedir. Göstergebilim ve dil analizinde ise; gösterge, gösteren ve gösterilen üzerinde durulmuştur. Burada gösterge; "Herhangi bir şeyi belirtmeye, ifade etmeye yarayan şey" olarak geçmektedir. Gösteren; Harf, resim, amblem, logo, isim, kelime ve ses gibi kavramlardır. Gösterilen; Gösterenin somut olarak çağrıştırdığı, algıda anlam kazanmış olan nesne ya da objelerdir.

Araştırma boyunca film analizinin yanı sıra, ülkede kadınların yaşam biçimleri, yaşadıkları zorluklar ve sinemada ne şekilde temsil edildikleri de ayrıca ele alınmıştır. Araştırma kısmında analiz ve çözümlemesi yapılan film incelemesinde, kadının orta doğudaki konumu, sinema sektöründe ne kadar ve nasıl yer aldığı, İran İslam Devrimi öncesi ve sonrası sinemasının dönemleri ve kısa bir İran tarihi de yer almaktadır. Araştırma boyunca olaya bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşmış, konu birden fazla yönden incelenmeye tabi tutulmuştur.

Kadının Orta Doğuda Yeri ve Sinemada Temsili

Dünya üzerindeki bütün topluluklara ve dinlere bakıldığında, hiçbir ülke, din veya topluluk İran gibi ani bir kararla yüz seksen derece değişmemiştir. 1979'daki İslam Devrimi öncesi kadınların özgür olduğu, açık ve mini kıyafetler giyebildiği, bir başlarına seyahat edebildikleri ya da düşüncelerine, kararlarına değer verildiği dönemlerin sona erip, belirtilen durumların tam tersi bir hal alması, İran kadınları dışında hiçbir milletin kadınlarında görülmemiştir. Bu durumun diğer milletler tarafından İslam dinine bağlanması, diğer Müslüman milletleri de ayrıca huzursuz etmektedir. Zira İran dışında Mısır, Irak, Lübnan veya Suudi Arabistan gibi bazı orta doğu ülkelerinde kadına yönelik sınırlamalar olsa da, bu derecede kısıtlı bir durumun varlığı söz konusu değildir. Orta doğu dışındaki batılı İslam devletlerinde kadının erkekle eşit sayılmaması ise kabul edilebilir bir durum olarak görülmemektedir. *“İslam'ın kadınların kapatılarak ve dışlanarak ikincilleştirilmelerine neden olduğu yahut cinsiyetlere ayrı yaşam alanları öngörerek onları güçlendirdiği düşünceleri, her durumda, dini tarih dışı bir alanmışçasına ele aldığı için, sorunludur”* (Bora, 2008: 57). Bu nedenle İran'daki uygulamalara, kadının kapanışına ve doğuştan gelen haklarından mahrum kalınışına bakıldığında, devletin resmi dinine değil, mezheplerin getirdiklerine ve sonradan hangi değişimlere uğradığına da bakmak gerekmektedir. İranlı kadınların tarihsel değişimi nasıl karşıladıkları, hangi bocalamalardan geçtikleri ve mevcut durumda nasıl bir hayat sürdükleri, daha çok sosyal bilimlerin araştırma alanlarından biridir. Bu şekilde yapılacak olan bir araştırmanın sonucunda orta doğulu kadınlar ile batılı hemcinsleri arasındaki yaşam farkının ortaya çıkarılması, durumun gerçekliğinin gözler önüne serilmesine yardımcı olmaktadır.

İran İslam Cumhuriyeti 1979'da -ki hazırlık süreci çok daha eskiye dayanmaktadır- Ruhullah (Ayetullah) Humeyni öncülüğünde devrim yaptığında, İran'ın çehresi ve kimliği doğrudan değişime uğramıştır. Pehlevi hanedanlığının sürgüne gönderilmesinin ardından, “ezilenlerin savunucusu” olduğu gerekçesiyle, muhafazakâr bir anlayışla hareket eden güçler iktidara gelmiştir. İslami devrim ve beraberinde getirdiği siyasi ideolojiler, kadını izole etmeye ve eril hükmü ortaya çıkartmaya çalışmıştır.

Kadının sinemada temsilinin anlatımından önce, devrim sürecinin kadınlar üzerinde ne derecede etkili olduğunu ve kadınların kamusal alanlarda ne oranda yer aldıklarını açıklamak gerekmektedir. Keddie (2000), Humeyni'nin başa gelmesiyle, kadınların Şii İslam hukukuna tabi tutulduğunu ve zorunlu olarak türbana büründüğünü, bu durumun kadınları tek tipleştirmekten daha çok, kendilerine ve çevrelerine karşı yabancılaştıklarına dair yorumda bulunmaktadır. Baskı altında hayatını sürdürmeye çalışan kadınlar, çocuklarıyla tüm gün ilgilenmek zorunluluğunun yanı sıra, çok azı da olsa okuyup devlet dairelerinde iş sahibi olabilmektedir. Eğer bir kadın öğretmense, bu genelde kendisi gibi kız öğrencilerin sınıflarında ders verebileceği anlamına gelmektedir. Kamusal alandan mümkün olduğunca uzaklaştırılmaya çalışılan kadınlar, Irak-İran Savaşı boyunca evlerinde kalmaya zorlanmış ve çalışmak isteyenler de özel sektöre yönlendirilmiştir. Kadına karşı yapılan kısıtlamalara rağmen Sedghi (2007), 1979 Devrimi'nin İranlı kadınlar için yeni ve temiz bir sayfa açtığını söylemektedir. Buna karşılık Girgis (1996), kadının devrimden önceki ve sonraki durumunu derinlemesine incelemiştir. Yaptığı araştırmalarda, “Beyaz Devrim”in getirmiş olduğu yasak ve sınırlamalarla kadının toplumdan soyutlanmaya çalışıldığını, bilinçli bir şekilde izole etme çalışmalarının ilk günden beri süregeldiğini dile getirmektedir. Beyaz Devrim olarak nitelendirilen ve muhafazakâr tutumlarla yönetilen İran İslam Cumhuriyeti'nde kadın olgusu değersiz bir anlama gelmektedir. 1979 öncesinde hayatın neredeyse her alanında özgür olan kadınlar, devrimle beraber erkeklerin tahakkümü altına alınmıştır. Kamusal alanda kendilerine çok az yer bulmakta, daha çok özel sektöre yönlendirilmektedir. Devrimin getirilerini kabul etmemek gibi bir ayrıcalıkları olmamakla birlikte, sanatta da uzun süre ön planda olamama gibi bir durum söz konusudur.

Sinema ve diğer sanat dallarında kadının kendini gerçekleştirme ve yansıtmasına eril bir tahakküm getirilmiş, kadın olgusu sistematik bir şekilde dışarıda bırakılmıştır. Donovan (2014: 321- 324), tahakküm çatısı altında gelişen yapı ve deneyimlerin, kadınlarda farklı bir yönde geliştiğini ve ortaya çıkan kodların küresel değerler taşıdığını ifade etmektedir. *“Kadınların siyasal anlamda ezildiğine ve bununla beraber yaşam pratiklerinin denetimini doğrudan ellerinde bulundurmadığına değinen*

Donovan, birkaç aykırı örneğin bu durumu değiştirmeyeceğini ve kadınların siyasal iktidarda yer almasının ya mümkün olmadığını ya da güçleştirildiğini dile getirmektedir” (akt: Aytekin, 2019: 39). Burada belirtildiği gibi, kadın hem emeğine yabancılaştırılmakta hem de değersizleştirilmektedir. Kadın emeği “ev kadınılaşma” olarak değişmekte ve gittikçe görünmez hale gelmektedir. Sinemaya bakıldığında da kadın; zorbalığa, taciz ve tecavüze uğrayan, ev işleriyle ve çocuklarla ilgilenen, erkeğin işine karışmaya hakkı olmayan, her türlü sözlü ve fiziksel şiddete uğrayan bir karakterde olduğu görülmektedir. Olumsuz bir durumla karşılaşan kadın karakter, kendini veya diğer kadın karakterleri koruma girişiminde bulunduğu takdirde ise, ters tepkilerle karşı karşıya gelmektedir.

İran’ın görsel işitsel endüstrisinin en büyük sorunlarından birinin kadınların gerçek hayatını bire bir sinemaya yansıtılmaması olduğunu söyleyen Lahiji (2002: 215), kadın figürünün bilinçli olarak yeniden üretildiğini dile getirmektedir. Devrim öncesinde oyunculuk yapan İran kadını, devrim sonrasındaki rejimin koyduğu birtakım kurallar çerçevesinde, zorlu bir süreç dâhilinde sinemada farklı bir boyutta var olmaya başlamaktadır. Siavoshi’nin (1997: 516) yapmış olduğu araştırmalara bakıldığında, devrim öncesi kadınların peçe takmamaları yönünde bir kanun konulmuşken, devrim sonrasında eril hükmün kadınlara peçesiz gezmelerini yasakladığı görülmektedir. Kadının yine sinemadaki temsili incelendiğinde, devrim öncesi peçeli kadına pek rastlanılmazken, rejim sonrası sinemada da kadının örtünmesi zorunlu kılınmaktadır. Aktaş (2015), kadının devrim öncesi sinemadaki temsiline aksine 1979 sonrasında filmde; gülüşü, kıyafetleri, dans etmesi, herhangi bir yabancı erkekle teması veya şarkı söylemesi kadının aleyhine olan bir durum olduğunu dile getirmektedir. Buna göre bir filmde kadının erkekle olan münasebeti, adabına uygun, ölçülü bir şekilde olmalıdır. Sinemanın gelişim sürecinde olduğu ilk yıllara bakıldığında ise Aktaş, kadınlarla ilgili belirsizlik olduğunu söylemektedir. Sinemanın gelişim sürecinin başlarında kadın figürü kamera önünde olmaktan yana aciz bırakılmakta, bu nedenle set arkasında kendisine yer edinmeye çalışmaktadır. Çünkü Müslüman bir kadının -ki kadın güzelse-yüzünün ekranda görülmemesi daha uygun görülmektedir. Kadın bir oyuncunun ergenlik çağındaki kız seyircileri kötü yönde etkileyebileceği, kızların iffetsizce davranmasına sebebiyet verebileceği düşüncesi gerekçesiyle, kadının kameralar karşısında boy göstermesi, sancılı süreçlerden geçmiştir. Kadının yeri sinemada dahi, ev içerisinde, çocuklarıyla ve eşiyile ilgilenen “kapalı ev kadını” rolünde olmaktadır. Bu nedenle İran sinemasında kadın, “öteki” olmaktan ileri gidememektedir.

1979 sonrası İran’ında sinemayı fıkhi bilimlerin şekillendirdiğini ifade eden Mir-Hosseini (2001: 27), karşıt cinsler arasındaki duygusal yaklaşımın ekranlara neredeyse hiç yansıtılmadığını belirtmektedir. Ekranda hiçbir şey konuşulmasa bile, kadın ve erkek “helal” ve “haram” kavramları çerçevesinde hareket etmek durumundadır. Moruzzi (1999: 52), Aktaş’ın ifadelerine ek olarak, kadının hem sinemada hem de gerçek hayatta bol, geniş kıyafetler giymesi gerektiğini belirtmektedir. “*Moradiyan Rizi (2012: 6), giyinme, bakma, davranma, oynama/oyunculuk anlamında -kadınlara yönelik- belirli şartlar getirilerek, yeni bir toplumsal cinsiyet anlayışının ve cinsel kodların yeniden üretiminin İran sinemasını fazlasıyla heteroseksist hâle dönüştürdüğünün altını çizmektedir”* (akt. Aytekin:2019: 61). Bu çerçeveden bakıldığında, İslami kodların İran sinemasını şekillendirdiğini, kadının her türlü heteroseksist unsurdan kendini sakınması gerektiğini, kadın bedeninin kapatılması gerektiğini ve kendini “haram” olarak nitelendirilen durumlardan uzak tutması zorunda olduğunu, erkeğin ise herhangi bir sınırlandırılmaya tabi tutulmadığını söylemek mümkündür.

Naficy (2012), kadının sinemadaki yerini genel hatlarıyla beraber dört evrede incelemektedir. Bu evreler sırasıyla: yasaklama-İslami rejim müdahalesi, sinema sektöründen uzaklaştırılmış olan kadınların sektöre kısmen de olsa geri dönmesi, İran-İrak Savaşı’nın bitmesinin ardından kadının savaş sonrasında doğan doğal boşluktan faydalanması ve sinemada güçlü bir temsil alanına yaklaşmasıdır. Kadının sinemada yeniden yer alabilmesi için, “öteki” konumunda olmayı kabul etmesi ve daha çok “ev kadını” rollerini üstlenmesi, kendisi için kaçınılmaz bir durum olarak görülmektedir. Yapılan baskılara rağmen kadın oyuncular ve yönetmenler adlarını dünyaya duyurabilme başarısını elde edebilmektedir. Kadın sinemacılar, katı bir sansürün gölgesinde hem filmlerinde ele aldıkları konular hem de filmlerdeki biçimin farklı bir tarzda gelişmesinde rol oynamış, sinemalarının uluslararası bir düzeyde gelişmesine

ayrıca katkıda bulunmuşlardır. Sinemada üretim, gösterim ve dağıtımın zorluklarından farklı olarak, hicap, kadına yönelik yaklaşımın simgesi olarak varlığına devam etmektedir. Diğer yandan kadının toplum içerisindeki yeri, sosyal, ekonomik ve kültürel hayattaki gelişmelerle paralel bir şekilde devam etmektedir. Devrime yakın zamanlar, devrim sonrası ve günümüz İran kadınının yerinin İran Şii İslam kurallarına göre belirlenmesi, gerçek hayatta kadını güç durumda bırakmakta, birebir gerçeği olmasa da sinemanın sunmuş olduğu sanal dünyada da benzer durumlar görülebilmektedir.

İran Sinemasının Dönemleri

İran sineması, 1925-1979 yılları arasında, çağın teknik ve gerekliliklerine ayak uydurmaya çalışması ve pek çok sinema filmi ve belgesel üretmesine rağmen, devrim sonrasında birçok sansür ve baskıya maruz kalmıştır. Sinema endüstrileri sadece ulusal ve özgün değil, aynı zamanda dünyaya adını yenilikçi bir sinema olarak da duyurabilmiş ve uyarılma film ve diziler çekmiş olan bir endüstridir. Bu nedenle de ulus ötesi festivallerde filmlerine duyulan ilgi her yıl artmaktadır. Dönemin şartlarına göre farklı özellikler taşıyan İran sinemasının dönemleri aşağıdaki gibidir:

1979 Devrimi öncesi sinemasına bakıldığında, başlangıç Kербela olaylarına dayandırılrsa da gerçekte Batı'ya olan ticari seyahatler sonucu İran topraklarına gelmiştir. 1900'lü yıllarda Şah Muzaffereddin, Paris'e yolculuk yaptığı sırasında saray baş fotoğrafçısı İbrahim Han Akkasbaşı'yı da yanına almış, böylelikle İran'da sinema tarihinin serüveni başlamıştır. "*Şah'ın gezilerini çeken Akkasbaşı, 1900 yılında Şah'ın Brüksel'deki Çiçek Festivali'ni gezmesini de filme alır*" (Tekinsoy, 2009: 747). Bir belgesel çekimiyle başlayan sinema çalışmaları, referans olarak klasik İran İslam Edebiyatı tekniklerini alsa da, mekân tasarımında batılı kültür örnek alınmıştır.

İran sinemasının devrim öncesi durumunu üç koldan incelemek mümkündür: 1928-1944 arasında Batı'nın etkisinin görülmesi, 1941-1950 arasında önemli herhangi bir çalışmanın olmaması ve 1962 senesinden sonra sinemada entelektüel sinema örnekleri ortaya çıkmasıdır. Ancak 1975-1976 yılları arasında ülkeye 600-900 arasında ithal filmin gelmesi, yerli sinemanın gelişmesine engel olmuştur. 1960 sonrası siyasetteki ideolojik değişimler sinemayı da etkilemiştir. 1963 sonrası şehirlere olan göçlerin çoğalması, buralarda yeni bir sosyal tabakanın oluşmasında etkili olmuştur. 1963 senesinde film sektörünü en çok etkileyen durum da oluşan bu sosyal tabakanın varlığıdır. Devrimin yapılmasına kadar İran'da Avrupa ve Amerika filmlerinin yanı sıra Türkiye, Hindistan ve Hong Kong filmleri de gösterilmiştir.

Devrim sonrasındaki süreçler de yine kendi aralarında farklılık göstermektedir. Şah dönemindeki sinemacıların bir kısmı yurt dışına kaçmış bir kısmı da tutuklanmıştır. Sinemacı boşluğu doğunca da ortaya daha çok rejim yanlısı senarist ve yönetmenler çıkmaya başlamıştır. Pehlevi rejimi, bu boşluktan yararlanıp geleneksel sinema yöntemlerine karşın batı sinemasını örnek almıştır. Bu durumda "*gelenekçiler sinemayı, Batı'nın İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirmesinin aracı olarak görüyordu*" (Smith, 2003: 770). Gelenekselci sinemadan batılı kültür sinemasına geçilince, sadece sinemacılar değil, seyirciler de bir bocalama yaşamıştır. Devrim sonrası sinemasında her zaman bir belirsizlik durumu hâkim olmuştur (1978-1982). Bu dönem üretilen film sayısının düşük olduğu, teknik ve oyunculuğun kötü olduğu dönemdir. Konulu sinema filmlerinden çok belgesel çekimleri yapılmıştır. Belirsizlik döneminde kadın oyunculara çok az yer verilmiş, yer aldığı sahnelerde de peçe takma zorunluluğu getirilmiştir. "*Bu durum, kadının kurumsal imajı açısından yeni sorgulamaları beraberinde getirmiştir*" (Tapper, 2007: 24). Bu süreç ve sonrasında kadın oyuncular, peçe takmaları zorunluluğuyla kamera karşısına geçebilmiştir.

İktidar otoritesinin hâkim olduğu 1982-1987 yılları arasında sinema sektörü, İslami bakış açısıyla hareket eden birtakım kurumlar tekelinde işlemektedir. Seyirci tarafından yeterince destek göremeyen otorite dönemi sinemasının ardından, 1986-1990 yılları arasında yenilenme süreci başlamıştır. Gerçekçi dönem olarak görülen süreçte, filmler idealci çekimlerden meydana gelmektedir. Film konularının çoğunluğunu toplumsal meseleler, savaş, göç ve ekonomik sıkıntılar oluşturmaktadır. Belgesel çekimi

yapan yönetmenlerin birçoğu, devrim öncesi çekim yapan önemli isimlerden oluşmaktadır. 1990-1997 yılları arasında Amerika, gösterime giren İran filmlerinden etkilenince, ortak yapım projeleri için anlaşmalar düzenlemeye başlamıştır. Hollywood sinemasıyla karşılaştırıldığında dar bütçeli ve durağan konuların işlendiği İran sineması, Hollywood'un aksine seks ve şiddet unsurlarını taşımadığı için Amerika'da yer edinmeye başlamıştır. Amerika'da gösterime giren her film için devlet hazinesine para girmeye başlayınca, sinemacılar sanat filmlerinden çok ticari filmler üretmeye başlamıştır. İran'da gişeden geçemeyen filmlerin yurt dışında ses getirmesi, İran Milli Film Merkezi'ni harekete geçirmiştir. Bu durum hem merkeze yüklü miktarda para girdisi sağlamış hem de İran'ın tanıtılması ve yabancı turist çekmesi açısından önemli bir gelişme olarak görülmüştür.

Son olarak sosyal sinema dönemi, 1997-2006 Cumhurbaşkanı Ayetullah Muhammed Hatemi dönemine denk gelmektedir. En belirgin özelliği, bu dönemde bağımsız çalışan sinemacıların ortaya çıkması ve toplumun sorunlarını dile getiren yapımları çekmesi olmuştur. *"1990'lı yıllarla İran sinemasında, film senaryoları ve oyuncuların niteliklerinde önemli değişiklikler görülmeye başlandı. Bu değişimde Irak'la yapılan savaşın sona ermesi, entelektüellerin devlete yönelik eleştirilerini artırmaları etkili olmuştur"* (Özen ve Arpacı, 2018: 248). Bu nedenle entelektüel film sayısı artmış, halkın sosyal içerikli konularda hayattan gerçek parçalar bulmaları nedeniyle, sinemaya olan ilgisi artmıştır. 2006 ve sonrası oyuncu ve yönetmenler Amerika ve Avrupa'da İran'ı temsil etmelerindeki katkılarından ve başarılı çekimler yapmalarından dolayı özellikle Cannes Film Festivali'nde ve Oscar'da birçok ödüle layık görülmüşlerdir. Bunlara örnek olarak; Cennetin Çocukları, Balon, Ödev, Serçelerin Şarkısı filmleri gösterilmektedir. Sosyal dönemden farklı olarak yeni dalga akımı da söz konusudur. Bu akım, Dairush Mehrjui'nin 1969'da çektiği Gav filmiyle başlamıştır. Dinamik, kültürel ve entelektüel kodlar taşıyan akım, bugün neredeyse bütün İranlı sinemacıların başvurduğu çekim tekniklerinin dayandırıldığı bir akım olarak bilinmektedir.

Soraya'yı Taşlamak Filminin Göstergebilim ve Dil Çözümlemesi

Araştırmanın giriş kısmında açıklanan ideolojik çözümlemeyle Pierce ve Saussure'nin gösterge bilimsel ve dil analizi bağlamında ele alınan filmin orijinal adı The Stonning of Soraya M.'dir. Filmin konusu ise kısaca şöyledir; 1986 yılında, kocası tarafından iftiraya uğrayan ve recm edilen (taşlanarak öldürülen) İranlı bir kadının gerçek hayat hikâyesini anlatmaktadır. Kendisinden hem boşanmak isteyip hem de çocuklar için nafaka vermeyi kabul etmeyen eşinin, köyün mollası ve muhtarla beraber vermiş olduğu karar neticesinde, başkarakterin halk tarafından köy meydanında öldürülmesini konu edinmektedir.

2008 Oscar töreninde "Yabancı Dilde En İyi Film" ödülüne aday gösterilen Soraya'yı Taşlamak; 22 haftada toplam 320 salonda 44.489 seyirciye ulaşmış ve 389.046 TL hasılat yapmıştır. IMDb puanı 8,0'dır. Filmin analizinde iki tanıtım afişi, beş kare ve bazı diyaloglar yer almaktadır. Çalışmada sınırlılık olarak filmin ideolojik çözümleme ve gösterge bilimsel – dil analizi belirlenmiştir. Çalışmada kareler betimlenmiş, söylemler analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmada yer alan karakterler; Soraya (başrol), Zahra (Soraya'nın teyzesi), Ali (Soraya'nın eşi), Haşim (tamirci), Şeyh Hasan (molla), Ebrahim (muhtar), Murtaza (Soraya'nın babası) ve Freidone (gazeteci)'den oluşmaktadır.

Filmin Kimliği

Filmin Başlığı: The Stonning of Soraya M. (Soraya'yı Taşlamak), **Yapımcı:** John Shepherd & Stephen McEveety, **Yönetmen:** Cyrus Nowrasteh, **Görüntü Yönetmeni:** Joel Ransom, **Senaryo:** Cyrus Nowrasteh & Betsy Giffen Nowrasteh, **Müzik:** John Depney, **Oyuncular:** Mozhan Marno (Soraya), Shohreh Aghdashloo (Zahra), Jim Caviezel (Freidone), David Diaan (Ebrahim), Ali Pourtash (Mullah), Parviz Sayyad (Hashem).

Tablo 1. Soraya'yı Taşlamak Filminin Gösterge Bilimsel Analizi

<p>Gösterge:</p>  <p>Teknik Kodlar: Afişin tasarlanma objelerindeki karanlık ve aydınlık bölümleri, karakter ve tipin yüzlerinin sunuluş açılarını ve siyah, beyaz ve sarı renk kodlarını içermektedir.</p>	<p>Gösteren: Soraya'yı Taşlamak filminin Türkçe tanıtım yazısı, aktörler ve etrafında kırma taşlar olan yüzü kanlı bir kadın yer almaktadır.</p> <p>Gösterilen: Ele alınan birinci afişte, kefen giydirilmiş, vücudunun yarısı toprağa gömülü olan ve kendisine atılan taşlar nedeniyle yüzü kan içinde kalan İranlı bir kadın gösterilmektedir. Afişin üst bölümünde, bir şeyler düşünen bir adam ve sağında filmin aldığı ödüllerin ve adaylıkların isimleri yer almaktadır.</p> <p>Smith (1993), kadınların sinemada geleneksel cinsiyet rollerine göre temsil edildiklerini ifade etmektedir. Bu doğrultuda filmin Türkçe afişine bakıldığı vakit, İran vatandaşı bir kadının eşini aldatması halinde halk meydanında taşlanacağını göstermektedir.</p>
--	---

Gösterge:



Teknik kodlar:

Ön ve yan cephelerden çekilmiş iki kare yer almaktadır. Öndeki karede siyah, lacivert, beyaz ve lila renkleri hâkim iken, arka cephede beyaz, yeşil ve sarı renkler öne çıkmaktadır.

Gösteren:

Önde başörtülü ve siyahlara bürünmüş iki kadın görünmektedir. Kadınlardan lacivert örtülü olanı diğeri kucaklamaktadır. Arkada ise, kerpiç bir evin önünde beyaz elbiseli bir kadın ve kuşlar yer almaktadır.

Gösterilen:

Önde, karalara bürünmüş, biri zor durumda ve yardıma muhtaç, diğeri de dik durmaya çalışan korumacı yapıda iki kadın yer almaktadır. Üzerlerindeki burkalar, kültürlerindeki diğer kadınlarda olduğu gibi tek tip görünmelerini sağlayacak olan bir örtünme, kapanma aracıdır. Arka cephede ise, uçurumun kenarına yapılmış olan küçük, kerpiç bir evin önünde kefen giymiş bir kadın belirmektedir. Hayatı küçücük bir eve sıkışmış olan kadın, öleceği vakit etrafında uçuşan kuşlar gibi hür olacağını düşünüyor olabilmektedir.

Filmin Amerika, İran, Lübnan ve Fransa’da yayımlanan orijinal afişinde, korumacı bir temanın hâkim olduğu görülebilmektedir.

Gösterge:



Filmde 13.23 ile 14.55 dakikaları arasında geçen diyaloglar:

Zahra: Sigara?


Gösteren:

Elindeki kibritle ağzında tuttuğu sigarayı yakmaya çalışan örtülü bir kadın bulunmaktadır.

Gösterilen:

Yeşil zemin üzerinde İslam’ın işareti olarak görülen hilal sembolü bir kibrit kutusu ve yeşil renkli başörtüsü olan orta yaşlarda bir kadın yer almaktadır. Kadının örtüsünü takma şekli, İranlı kadınların genelini yaptığı “yarı örtülü” biçimdedir.

Abisel (2005), bir kadının toplumdaki yerinin cinsiyet rolü tanımlamasına göre, yoksulluğun ve ataerkilliğin önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Bu nedenle, kadın figürü eğer bir toplumda söz sahibi değilse ve zengin, modernist yaşam biçimine sahip olamamışsa, kadının kendini aynı toplumdaki hemcinslerini örnek alıp hak araması da güçleşebilmektedir. Kadınların erkekler gibi sigara içmemeleri, dini liderleri Humeyni tarafından devrimle yasaklanmıştır.

<p>Freidoune: Ayetullah kadınlara sigarayı yasaklamamış mıydı?</p> <p>...</p> <p>Zahra: Teybini çıkarsana. Buralarda kadın sesi duymak herkese nasip olmaz. Sesimi alıp buradan götürmeni istiyorum.</p> <p>Freidoune: Seni ne için dinleyeyim ki? Dediğin gibi, bu ülkede kadın sesinin pek değeri yok artık.</p> <p>Zahra: Anlatacaklarımı dinlersen, beni niçin dinlemen gerektiğini anlarsın.</p>	<p>Araştırmanın giriş ve literatür kısmında da belirtildiği gibi, İran coğrafyasında kadın olmak; çocuk yaşta evlendirilmek, baş örtüsü takmak, yüksek ihtimalle ev kadını olmak, yabancı erkeklerle konuşmamak, sigara içmemek ve asıl görevi çocuk yapıp onlarla ilgilenmek olan birer varlıklara dönüştürülmektedirler.</p>
<p>Gösterge:</p>  <p>Filmde 19.00 ile 19.50 dakikaları arasında geçen diyaloglar:</p> <p>Molla: Ali'yi artık yok sayın. Sizinle kızlarınızın ihtiyacını ben karşılayacağım. Elbette namusumla. Sizi daha sık ziyaret ederim. Böylece birbirimizi daha iyi tanırız. Zamanla da... Muta nikâhı nedir bilirsiniz. Geçici eşlere İslam da onay veriyor.</p>	<p>Gösteren: Kapalı bir mekânda mavi örtülü, saçının yarısı açıkta kalan kadına bir şeyler anlatan sarıklı bir adam görülmektedir.</p> <p>Gösterilen: Yanında aileden bir erkek olmadan evli bir kadınla konuşan bir adam görülmektedir. Kadının örtünüş şekli, İran'a özgü olan saçın yarısı açık yarısı kapalı kapanma biçimidir. Kadın örtüsünün açılmaması için, çene altından iki yanı birleştirip tutmaktadır.</p> <p>1986 İran'ında okuma yazma oranlarının özellikle de kadınlar açısından düşük olması, erkeklerin kendilerini bazı hukuki ya da dini hükümler konusunda kolay bir şekilde kandırmalarının da önünü açmaktadır. Diyalogda da görüldüğü gibi, Molla tek gecelik muta nikâhına İslam dini tarafından onay verildiğine, bunun yanlış bir şey olmadığına dair Soraya'yı ikna etmeye çalışmaktadır.</p>

İran'da bir köy yerinde geçen gerçek olaylar, yukarıda da değinildiği gibi Ahmedinejad dönemine denk geldiği için, çekimleri Lübnan'da yapılmıştır. Filmde yer alan mekânlar gerçek mekânlarla aynı olmasa da iç ve dış mekân tasarımları "Soraya M.'nin Recm Edilişi" kitabındaki betimlemelere yakın düzenlenmiştir. Ancak İran ve Lübnan her ne kadar mimari yapı ve kültürel açıdan birbirine benzer olsa da filmin asıl mekânda çekilmemiş olması, hatta aynı ülke sınırları içerisinde bile bulunmayışı, gerçek seyirci-zaman-mekân uyumunun anlaşılmasını güçleştirmektedir. "*Bir sinema filminin tamamlanabilmesi için pek çok etkenin olabildiğince kusursuz bir şekilde bir araya gelmiş olması gerekmektedir. En ufak ayrıntı bile bir sinema filminin tamamlanabilmesi açısından çok büyük bir öneme sahiptir*" (Yengin & Bayrak, 2018: 80). Burada mekânın farklılığı ve olay örgüsünün hızlı anlatımı, filmin tamamlanabilmesi açısından eksikliklere neden olmaktadır. Bir yönetmen ve yapımcı her ne kadar çalışmanın tüm eksikliklerini tamamlama mecburiyetinde olsalar da söz konusu gerçek coğrafyanın İran olması, dönemin cumhurbaşkanının Ahmedinejad olması ve ülkede daha çok dini liderlerin söz sahibi olması, filmin mekân-olay örgüsü bağını zayıflatmaktadır.

Filmin 2008'de vizyona girmesiyle, İranlı yetkililer filmin Türkiye'de yayınlanmasından rahatsız olacaklarını, Türkiye-İran ilişkilerinin iyi iken böyle bir filmin İran hakkında yanlış anlaşılmalara

sebebiyet vermesinden endişe duyduklarını dile getirmiştir. Ancak Türkiye'nin filme 18 yaş altına izleme kısıtlaması getirmesiyle film ülke sinemalarında gösterime girmiştir. Gösterim tarihinden kısa bir süre sonra Türkiye'de kalabalık bir grup Ankara'da İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği önünde protesto gösterileri yapıp İran bayrağı yakmışlardır. Halk tarafından tepki çeken en büyük sahnenin başkarakterin taşlanarak öldürülmesinden ziyade özellikle muhafazakâr gruplar tarafından, resim 4'te yer alan diyalogdaki muta nikâhı konusu olmuştur. Yayına girdiği batılı ülkeler tarafından İslam'ın yanlış anlaşılmasının önüne geçmek isteyen muhafazakâr gruplar, İran'la her türlü ilişkinin bitirilmesi için dört gün süren protestolar düzenlemişlerdir. İran'la olan ticari ilişkisini geçici olarak durdurulmasıyla bu protestolar sona ermiştir.

Soraya'yı Taşlamak Filminin İdeolojik Çözümlemesi

Foucault (2014), ideoloji kavramıyla iktidarı pekiştirmekte, söylemsel olan ve olmayan deneyimsel birtakım pratiklerle beraber bir özne kavramının oluştuğunu ve iktidarla aynı çatı altında şekillendiğini ileri sürmektedir. Var olan iktidar yapısının önceki anlayıştan olumsuz yönde geliştiğini aktaran Foucault, ortaya çıkan yeni iktidar biçimine biyo-iktidar adını vermektedir. Bu yeni anlayışla şekillenen bireylerin bedensel olarak disipline edildiklerini ifade etmektedir. Bu bağlamda, iktidar anlayışı bir tür fauna işlevi görmek ve kişiler de bu faunada, negatif ya da pozitif bir söylem geliştirmektedir. Foucault'un biyo-iktidar söyleminden yola çıkılarak ideolojik çözümlemesi yapılan araştırmada da görüldüğü üzere, buradaki biyo-iktidarın daha çok kadınlar üzerinde egemenliğini göstermekte ve yine kadınlar üzerinden şekillenmeye ve güncellenmeye devam etmektedir.

Tablo 2. Soraya'yı Taşlamak Filminin İdeolojik Analizi

	<p>İdeolojik çözümlemelerin temelinde, ortak bir olgu çevresinde yatmış olan düşüncelerin ifade ediliş biçimi yatmaktadır. Yandaki ilk fotoğrafta, kolları arkadan urganla bağlanmış, bir yanında köy korucusu diğer yanda köyden bir vatandaş olan ve kefen yerine konulan beyaz elbiseli Soraya yer almaktadır. Şeriat adı altında muhafazakârlık düzeyinin ileri bir boyuta taşınması ve İslam'ın gerçekte buyurmadığı hükümleri halk üzerinde uygulamak, siyasi ideolojinin önünü açtığı toplumsal sorunlardan biri olarak görülmektedir. "Bunu benden İslamiyet istiyor." sözleriyle halkın muhafazakârlığı üzerinde ikna çalışmaları yapan molla, burada mevkiini kullanarak dinin sömürülmesinin önünü açmaktadır.</p> <p>Bir grubun ya da bir topluluğun varlığını sürdürmesi, kendini ifade etmesi, olası anlaşmazlıkların yönetilmesi, güç ve hak kazanmanın odağında gelişmektedir. İkinci resimde muhafazakârlığın yanı sıra merkezîyetçi bir yapı görülmektedir. Eğlencelerin, yargılamaların, ibadetin ve diğer ortak faaliyetlerin yapıldığı köy</p>
--	---



meydanında halk tarafından bir kadının recmi desteklenmektedir. Recim köy halkı odağında gerçekleşmekte ve merkeziyette, başlarında elindeki Kur'an ve tespahiyle fetva veren mollanın bulunduğu muhafazakâr bir grubun oluşumu görülmektedir.



Filmde 1.20.04 ile 1.20.40 dakikalari arasında geçen diyaloglar:

Muhtar: Soraya Manutçehri... Uzunca bir süre aramızda tartışarak şeriat usullerine göre bir hükme vardık. Oy birliğiyle alınan bir karardır. İdam kararın verilmiştir.

Halk: İdam... İdam... İdam... Allah'u Ekber.

Burada merkezietçilik anlayışı, muhafazakârlık ve çoğulculuğun bir araya gelmesi, "şeriat hükümleri" adı altında bir kadının öldürülmesine sebep olmaktadır.

Tablo 2'de ele alınan her üç fotoğrafta da dinin çıkar grupları tarafından sömürülmeye çalışıldığı görülmektedir. Resim 1'de, silahlı köy korucusu ve halktan birinin molla ve muhtarın verdiği hüküm gereği kendini gömülü olduğu yerden çıkaramasın diye başkarakterini bağladıkları yer almaktadır. Muhafazakârlığın yanlış amaçlar için kullanımı sadece İran'da değil, birçok ülkede olduğu bilinmektedir. Ancak elinde Kur'an ile bir köy meydanında savunmasız bir durumda olan kadının küçük bir grup tarafından ölüm emrinin verilmesi, şu ana kadar İran dışında hiçbir yerde görülüp duyulmamıştır. Özellikle resim 3'te azınlığın kararıyla çoğunluğun birlikte hareket etmesi ve ilk taşı başkarakterin babasının atması, İran'da bir kadının babası tarafından bile desteklenemediğini göstermektedir. Burada ilk taşın kasıtlı olarak babanın eline tutuşturulması "kızımı bir baba olarak iyi yetiştirememişsin. Bu suç senindir ve düzeltmek için ilk adımı da sen atacaksın." anlayışı çerçevesinde yapılmıştır.

İdeolojik yaklaşım, bu çalışma bağlamında ikiye ayrılmaktadır. İlk yaklaşım hükümetin kendi içindeki yaklaşım ve dışarıya karşı gösterdiği yaklaşım olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Burada kendi içindeki yaklaşım incelendiğinde, halkına, özellikle de kadınlara karşı takınmış olduğu kısıtlayıcı ve sert tavır ele alınmaktadır. Din burada ön plandadır ve tüm siyasi işler dine olan uygunluğu gereği yürütülmeye çalışılmaktadır. Dışarıya karşı olan ideolojik tutum ise daha ılıman ve eşitlikçi yaklaşımdan

kaynaklanmaktadır. Ülke yönetiminde kadınlara çok az yer tanıyan, kadını “öteki” konumuna koyan ve hem aile işlerinde hem de kamu işlerinde eril yönetimi ön planda tutan İran, dış ülkelerle olan ilişkilerinde kendini demokratik, cumhuriyetçi ve adaletli bir devlet olarak göstermeye çalışmaktadır. Diğer yaklaşım ise sinema sektöründeki kadın ve erkeğin konumlandırılmasından yana olan ideolojik yapıdır. Gerçek hayattakine benzer bir yaklaşım sergileyen İran görsel işitsel endüstrisi, film ve dizilerinde de kadını yine “öteki” konumunda göstermektedir. Soraya’yı Taşlamak filminde de; muhafazakârlık, merkezîyetçilik ve çoğulculuk yaklaşımları, kadın karakterleri soyutlaştırmakta ve erkek egemen zihniyeti ön plana çıkartarak eril yapmayı daha da güçlendirmektedir.

Bulgular

Sinemada kurgu ve mekân ilişkisinin pozitif yönde ilerlemesi, filmin izlenebilirliği ve devamı açısından önem arz etmektedir. Mekânın doğru ışık ve objelerle tamamlanması, seyircinin yaşadığı sosyal çevreden kesitler bulması, filmin beğeni ve izlenebilirliğini arttırmaktadır. Soraya’yı Taşlamak filminin gösterge bilimsel ve dil analizi yapılırken, filmin her iki afişinde de teknik kodlara yer verilmiştir. Bu teknik kodlarda renklerin kullanım biçimleri filme anlam katmaktadır. Filmde çoğunlukta kullanılan sarı, kahverengi ve gri renklerinin Reekie (1972)’ye göre anlamları mekân kullanımı açısından şöyledir; Sarı: Dikkat çekici ve uyarıcı bir etki yaratmaktadır. Kahverengi: Depresif ve hüznün etkisi uyandırmaktadır. Gri: Sakin, durağan bir etki hissi yaratmaktadır. Ancak burada sarı renginin yarattığı etki ile filmdeki sarı renginin yarattığı etkiler birbirinden farklıdır. Çünkü film boyunca sarı renginin etkisini çölün ve kerpiç evlerin üzerinden gören seyircinin dikkatini çekmekten ziyade bir durağanlık ve sıradanlık hissi yaratmaktadır. Işıklıandırmada ise filmin; 23.10 – 27.00 dakikaları arasında yapay ışık olarak gaz lambası ve 1.42.56 – 1.43. 58 dakikaları arasında yapay ışık olarak meşale, meydan ateşi ve doğal ışık olarak da ay ışığı kullanılmıştır. 1.54.20 dakikalık filmin geri kalan tüm sahneleri doğal ışık olarak gün ışığının kullanılmasıyla çekilmiştir.

Çalışmadaki bulgular arasında dikkat çeken asıl konu, tüm oyuncuların birer “tip” olmasıdır. Film ya da dizilerde karakterlerin kendilerine özgü kişilikleri söz konusu olmaktadır. Toplum içerisinde sık rastlanılmamaktadır. Oysa tipler standarttır ve günlük hayatta sıklıkla denk gelinen, sembolleşen kalıplardır. İster Soraya olsun ister Zahra isterse de Ebrahim olsun, bu oyuncuların her biri İran coğrafyasının hemen her köşesinde karşılaşılabilir olan kişilerdir. Normal şartlarda neredeyse her filmde bir karakter bulunmaktadır. Ancak İran’da hemen hemen herkesin benzer hayatlar yaşaması, sinema sektörünün de karakter oyunculuğu yönünden zayıf kalmasına neden olmaktadır.

Özellikle mekân kavramı açısından değerlendirilen ve göstergebilim ve dil analizleri çerçevesinde ele alınan resim 3’te, 1986 döneminin İran’ında dini liderlik yapan Ayetullah Humeyni’nin, İran sınırları içerisinde bulunan tüm kadınlara sigara içmeyi yasakladığı görülmektedir. Şeriatla yönetilen bir yerde, kadınların bazı davranış ve alışkanlıkları yasaklanmış, sigara içmek de bir kadın için doğru olmayan bir hareket olarak görülmüştür. Resim 4’te ise bir çeşit ikna örüntüsü söz konusudur. Köyün mollası Şeyh Hasan, henüz daha boşanmamış olan bir kadını, İslam’da muta nikâhının varlığına ve bunun yanlış bir şey olmadığına ikna etmeye çalışmaktadır. Dini liderin cumhurbaşkanından daha fazla söz sahibi olduğu bir ülkenin halkı, mollaların değerli ve sözüne inanılabilir kişiler olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle söyledikleri sözler kendileri için uyulması gereken hükümler olarak değerlendirilmektedir. Burada da molla gücünü ve hukukun kendisine vermiş olduğu yetkisini kullanarak, bir kadını rahat bir şekilde kandırabileceğini, kendisinden istediği şeyleri alabileceğini düşünmektedir. İdeolojik analiz tablosuna bakıldığında ise üç yaklaşım dikkat çekmektedir: merkezîyetçilik, muhafazakârlık ve çoğulculuk. Bu üç yaklaşım aşırı muhafazakâr bir toplumda bir araya geldiğinde, sonucu masum bir insanın ölümü bile olabilmektedir.

Araştırma kapsamında ele alınan ikinci afişin arka planında uçan kuşlar yer almaktadır. Afişteki kuşlar filmin 43.11 - 44.30 dakikaları ve son sahnelerine doğru tekrarı görülen kuşlar olarak yorumlanmaktadır. Kuşlar yeşil bir vadide, kayalıkların arasında uçtukları vakit Soraya’nın küçük kızı “melekler uçuyor anne!” demektedir. Filmin sonlarına doğru aynı sahnenin tekrar edilmesi, “melekler uçuyor anne!”

sözünün iki farklı şekilde yorumlanmasına neden olmaktadır. İlki, özgürce uçan o kuşların başından beri Soraya olarak düşünülmesidir. İkinci yorum ise, Soraya'nın öldürülüp dere kenarına gömülmeden bırakılması ve cesedinin kuşlar ve köpekler tarafından yenilmesidir. Burada cesedin kuşlar tarafından yenilmiş olduğu düşüncesi, ölümünden sonra bedeninin yaşadığı köyün semalarında süzülmesinin önünü açmaktadır. Ayrıca film boyunca tek tip ve sıradanlığın tüm kurguya hâkim olmasına rağmen olay örgüsünün sıralı bir şekilde gelişmemesi, kurgusal farklılıkların yer yer sergilenmesi, gerçek ses ve doğal ışıkların kullanımı vb. etmenler, filmin post-modernist bir bakış açısıyla çekildiğinin ayrıca bir göstergesidir.

SONUÇ

Sinemaya kapılarını 1925'te bir okul aracılığıyla açan İran görsel işitsel endüstrisi, günümüze kadar devam eden tarihsel süreçte çeşitli dönemlerden geçmiştir. Neredeyse her dönemde farklı özellikler barındıran sektörde, araştırma sonucunda en az yerin kadınlara ait olduğu sonucuna varılmıştır. Toplumsal yaşam ve siyasetten izole edilmeye çalışılan kadınların kamera karşısında yer almaları sancılı süreçlerden geçmiştir. Pehlevi döneminin sonlarına kadar sinemada ön sıralarda yer alan kadın oyuncu ve yapımcılar, 1979 İran İslam Devrimi ya da diğer adıyla "Beyaz Devrim"le beraber, kamera arkasında bile güçlülükle yer almaya başlamıştır. İş bulmak isteyen bir kadının kamu sektöründen özel sektörlere yönlendirilmesi, kadının devlet dairelerinde genel anlamda istenilmediği sonucunu doğurmaktadır. İranlı bir kadının sinemadaki temsili, çeşitli görüşlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırmada, kadın oyuncuların kamera karşısında çok az yer aldığını ve buldukları sahnelerde örtünmek zorunda olduklarını, bu durumun yanlış olduğunu açıklayanlar ve bu açıklamaların aksini söyleyip Beyaz Devrim'in kadınlar için pozitif anlamda yeni bir sayfa açtığını dile getirenlerin düşüncelerine de yer verilmiştir. Kadının sinemada temsil ediliş biçimi ve ekran karşısında kalış süresini destekleyenler ve bunu yetersiz bulanların düşünceleri, mümkün olduğunca bir arada verilmeye çalışılmıştır.

Araştırmaya başlarken ilk ele alınan konunun kısa bir İran siyasi tarihi olması, coğrafyayı, toplum yapısını, ideolojik tutum ve sanat görüşünü anlayabilmek adına önem arz etmektedir. Bölgenin tarihine bakıldığında, siyasi çalkantı ve belirsizliklerin olduğu rahatlıkla görülebilmektedir. Örneğin nüfus sayımının tam anlamıyla yapılamaması ve tahminler üzerinden rakamların paylaşılması ya da şeriat hükümleri adı altında kırsal yerlerde muhtar veya molla gibi yetkililerin kendi aralarında idam ve recim gibi kararlar alması, hukuk ve demografik işlerin düzensiz yürütüldüğünü göstermektedir. Tıpkı hukuki ve demografik işlerin belirsizliği gibi, sinemada da belirsizlik durumları görülmektedir. Bu durumların başında da kadın oyuncuların temsil ediliş biçimleri ve oranları yer almaktadır. Devrim öncesi ve sonrası dönemlere ayrılan İran sineması, bazı dönemlerde kadın oyuncuya yer verme konusunda tartışmalar yaşarken, özellikle devrim sonrası dönemlerde kadının "peçeli" olması halinde yavaş yavaş ekran önünde çalışmaya başlaması konusunda anlaşmazlıklar yaşamıştır. Erkek oyunculara oranla çok az görünen kadın oyuncular için ayrıca kurallar getirilmiştir. Örneğin peçeli oynaması, filmde yabancı bir erkekle görülmesinin toplum nezdinde hoş karşılanmaması, kahkaha atmaması, vücut hatlarını belli edecek kadar dar kıyafetler giymemesi, ahlaksızca davranışlarla özellikle gelişim çağındaki kızları etkilememesi ve erkek bir oyuncuyla "helal" ve "haram" durumlar çerçevesinde hareket etmesi gerektiği gibi kurallar söz konusudur. Ruhullah Humeyni ile başlayan kısıtlama ve sansür dönemleri, erkelerden ziyade kadınları etkilemiştir. Gerçek hayatta varlığını sürdüren eril yapı, sinemada da kendini hissettirmektedir. Bu nedenle de kadının bir yapımda rol aldığı sahneler genelde ev kadını ya da kızı, taciz veya tecavüze uğrayan, çoğunlukla haksız taraf olarak görülen rollerdir.

Pehlevi Hanedanlığı'nın son dönemlerine kadar özgür bir yaşam ve rahat bir sanat hayatı yaşayan kadınlar, devrimden sonra birçok zorlukla mücadele etmek durumunda kalmıştır. 1979 öncesi istedikleri yere bir başlarına gidebilen, mini kıyafetler giyebilen, sokakta özgürce gülüp tütün kullanabilen kadınlar, sonrasında tek tipleşmeye götürülerek siyasi ve toplumsal yaşam biçiminden soyutlanmaya çalışılmıştır. Kamu alanlarında çok az yer edinmeleri, okuma yazma oranlarının düşük olması ve her istedikleri mesleği yapamamaları kadının değersizleştirilmeye çalışıldığının bir göstergesidir.

İster teknik yapısı olsun isterse de yeni siyasi oluşumun zorunlu getirileri, zaman içerisinde sinemanın farklı dönemlerle ele alınmasına sebep olmuştur. 1979 Devrimi öncesi -ki, kendi içinde üçe ayrılmaktadır: 1928-1944 Batı etkisindeki yapımlar, 1941-1950 çalışmanın yapılmadığı dönem ve 1962 sonrası entelektüel dönem, devrim sonrası olarak ise, 1978-1982 belirsizlik dönemi, 1982-1987 iktidar otoritesi ve 1997-2006 sosyal sinema dönemi gibi dönemlere ayrılmaktadır. Sosyal içerikli filmlerin olduğu dönemde kadın oyuncu ve yönetmenlerin sayısı artmış, birçoğu adını sınır ötesine duyurmayı başarmıştır. Bugün bakıldığında filmlerin tamamına yakınının sosyal film anlayışıyla ülke ve toplum sorunlarını dile getirdikleri görülmektedir. Ancak kadının temsil ediliş biçiminde pek bir değişiklik görülmemektedir.

Son olarak araştırmanın analiz kısmında iki farklı çözümleme yapılmıştır. İlki; Pierce ve Saussure'ün gösterge bilimsel ve dil analizi incelemesi, diğeri de dini ve siyasi ideolojik çözümlemedir. İlk analizde Soraya'yı Taşlamak filminin iki tanıtım afişi ve diyaloglarıyla beraber iki kare yer almaktadır. Bu çözümleme sonucunda, gösterilen her karede, "şariat kuralları gereği" adı altında eril yapının ön plana çıkarıldığı ve kadının istek ve davranışlarının kısıtlandığı görüşüne varılmıştır. Ele alınan her görselde, görünen ve görünenin ardında yatan mesajlara tek tek bakılmıştır. İdeolojik çözümleme tablosunda ise, üç kare incelenmiştir. Burada çoğulculuk, muhafazakârlık ve merkezîyetçilik anlayışlarının ikna örüntüsüyle bir arada verildiği sonucuna varılmıştır. Elde edilen örüntüler hem dini açıdan hem de dönemin İran siyasi yapısı açısından irdelenmiştir. Soraya'yı Taşlamak film analizi üzerinden İran coğrafyasında kadının sinemada nasıl ve ne kadar temsil edildiğini öğrenebilmek amacıyla yapılan bu araştırmada, kadınların hayatın birçok alanından soyutlanmaya çalışıldığı ve bu durumun sinemaya da yansdığı görülmüştür. Molla gibi özellikle kırsal kesimlerde sözü son derece inandırıcı ve geçerli olan yetkili kişilerin, İslamiyet'te olduğuna inandırmaya çalıştığı ve gerçekte İslam hukuku ya da beşerî hukukta yer almayan kararları halk üzerinde uygulaması, gerçek hayattan sinemaya, devrim sonrası süreçlerde işlenmeye başlamıştır. Eril yapının hemen her yerde hâkim olduğu İran'da, kadın oyuncular 2006 sonrasında sinemada daha çok görülmeye ve kendi ülkelerinde yeterli derecede ilgi göremeseler de uluslararası ödül törenlerinde hak ettikleri değeri görmeye başlamışlardır. Bunun en büyük örneklerinden biri de Cannes film ödüllü ve Oscar'a birçok defa aday gösterilen yönetmen Nadine Labaki olmuştur.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aytekin, M. (2019). *Rahşan Beni-İtimad'ın Perspektifinden Devrim Sonrası İran Sinemasındaki Kadınların Tasviri Üzerine Bir İnceleme*. Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi, 1(1), 39-59.
- Bora, A. (2008). *Ortadoğu'da Kadın Hareketleri: Farklı Yollar, Farklı Stratejiler*. İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 39, 55-69.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler*. (Çev: A. Bora, M. Ağduk Gevrek & F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayınları
- Keddie, N. R. (2000). *Women in Iran since 1979*. Iranian Society.
- Lahiji, S. (2002). *Chaste Dolls and Unchaste Dolls: Women in Iranian Cinema Since 1979*. New York: I. B. Tauris.
- Mir-Hosseini, Z. (2001). *Iranian Cinema: Art, Society and the State*. Middle East Report, 219, 26-29.
- Moruzzi, N. C. (1999). *Women's Space/Cinema Space: Representations of Public and Private in Iranian Films*. Middle East Report, 212(Autumn), Pushing the Limits: Iran's Islamic Revolution at Twenty: 52-55.
- Naficy, H. (2012). *A Social History of Iranian Cinema*. London: Duke University Press.

- Özen, F. & Arpacı, M. (2018). *İran'da Sinema Endüstrisinin Tarihsel Gelişimi: 1979 ve Sonrası*. TRT Akademi, 3(5), 238-260.
- Reekie, R. F. (1972). *Design in the Built Environment*. London: Edward Arnold.
- Sedghi, H. (2007). *Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling*. New York: Cambridge University Press.
- Siavoshi, S. (1997). Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication. *International Journal of Middle East Studies*, 29(4): 509-530.
- Smith, G. N. (2003). *Luchino Visconti*. (Çev: B. Erdoğan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smith, S. (1993). *Kadının Sinemadaki İmajı*. 25. Kare, 6, 19-24.
- Tapper, R. (2007). *Yeni İran Sineması*. (Çev: Kemal S.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tekinsoy, R. (2009). *Rekin Tekinsoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Yengin, D. & Bayrak, T. (2018). *Film Çalışmaları*. İstanbul: Der Yayınları.