

## Sinemada Söylem ve İdeoloji: Samira Makhmalbaf Filmleri Üzerine Bir İnceleme

*Discourse and Ideology in Cinema: A Review on the Films of Samira Makhmalbaf*

Mehmet Aytekin\*

**Öz:** Toplumsal pratikleri anlamlandırmada ve yeniden üretmede başat bir rol oynayan dil, açık ve örtük içerikleri ortaya çıkarma sürecinde önemlidir. Buna ek olarak, dil, iktidar kavramının şekillenmesinde ve kitleler üzerinde hükümlük kurulmasında ideolojiyi ve söylemi biçimlendirerek bir toplum düzeni yaratılmasına zemin hazırlamaktadır. Dilin bu etki süreci; simgelerle, göstergelerle, kelimelerle ve diğer pek çok öğeyle desteklenmekte ve bireyin -kendisinden önce kurulmuş- dünya düzenine adapte olması yine bu etkilerin sayesinde kolaylaşmaktadır.

Bununla birlikte söylem ve ideolojiden bağımsız bir habitatin varlığı mümkün görülmemektedir. Bu kavramlar yaşayan pratiklerdir ve kişinin toplumsal sürece dâhil olduğu andan itibaren üretilmeye ve biçimlendirilmeye başlamaktadır. Yönetme erkine sahip olanlar, bu süreci bazı materyallerle -medya metinleri, görseller, televizyon programları vb.- kendi lehlerine şekillendirmektedirler. İktidarın ideoloji çerçevesinde oluşturduğu söylem biçimi, öznelere neyin iyi veya kötü olduğu konusunda düşünme pratiği sağlamakta; ancak bu durum sıklıkla ilgili kurumun/sınıfın yeniden üretilmesine yol açmaktadır.

Sinemada da benzer bir durum söz konusudur. Genellikle eril bir perspektifle ilerleyen sinema, gerek karakterler arasındaki diyaloglarla gerekse teknik yapılarla -kurgu, çekim ölçekleri, açılar vb.- iktidarı yeniden üretmekte ve süreci rutinleştirmektedir. Samira Makhmalbaf da İran sinemasında bu yapıyı eleştiren bir kadın yönetmen olarak dikkat çekmektedir. İktidar yapılarını sorgulayan ve sürecin arka planına odaklanan Makhmalbaf, yarattığı sinema diliyle -içinde söylem ve ideoloji unsurlarını barındırır- bir anlam bütünlüğü oluşturmak istemektedir. Bu çalışma Makhmalbaf'ın "Kara Tahta" ve "Elma" olmak üzere iki filmiyle sınırlı tutulmaktadır. Araştırma kapsamı dâhilinde yer alan bu iki film, eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Ayrıca çalışmaya Pierre Bourdieu'nün Eril Tahakküm kitabı temel kaynak oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İdeoloji, Söylem, İktidar, Toplumsal Cinsiyet, İran Sineması.

**Abstract:** Language, which plays a dominant role in understanding and reproducing social practices, is important in the process of revealing clear and implicit contents. Language provides the basis for the

\*Arş. Gör. Antalya AKEV Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.  
m.aytekin@akev.edu.tr

creation of a society order by forming ideology and discourse in the development of power concept and domination of masses. Due to these influences, language is supported by this process of actions, symbols, semiotics, words, and common items; and it is again these influences which ease the adaptation of individual to the world order that is established before the self.

Nevertheless, the existence of an independent habitat is not possible without discourse and ideology. These concepts are living practices, and are beginning to be produced and shaped as soon as one is involved in the social process. Those who have the power to manage this process is shaping some material - media texts, visuals, television programs, etc. - to their own advantage. The form of the rhetoric created within ideology provides the practice of thinking about what is good or what is bad, but this often leads to the reproduction of the ruling bodies.

There is a similar situation in cinema. The cinema, which usually uses a masculine approach, reproduces the power and generalize the process with its dialogues between characters and with technical structures - fiction, scales of shoot, camera angles etc.-. Samira Makhmalbaf, an Iranian female film director, is also noted as a critic of this in Iranian cinema. Makhmalbaf, while questioning masculine power and focusing on the background of its process, with her cinematic language which contains elements of discourse and ideology, wants to create a content integrity. This article's scope is limited to two films by Makhmalbaf, "Blackboards" and "The Apple". These two films are analyzed within critical discourse analysis method. Pierre Bourdieu's *Masculine Dominance* book is also going to provide the main framework for the analysis mentioned.

**Keywords:** Ideology, Discourse, Power, Gender, Iranian Cinema.

## Giriş

Gerek günlük pratiklerde gerekse medya metinleri ve diğer içeriklerde ideolojik biçimlendirmelere ve buna bağlı olarak söylemlere sıklıkla rastlanmaktadır. Bir anlam yaratma sürecinde başat bir rol oynayan söylem, anlatı destekli bir yapı olan sinemada da var olmakta ve çeşitli biçimlerde (kurgu içerisinde, çekim ölçeklerinde, repliklerde, kamera açılarında vb.) kendisini yeniden üretmektedir.

Foucault (1987: 23) söylemi bir üretim biçimi olarak yorumlamakta ve söylemi, toplumun gücünü ve tehlikelerini önlemek, belirsiz gelişmeleri dizginlemek ve korkulu bir maddi yapıyı savuşturmak olarak tanımlamaktadır. Sancar Üşür ise (1997: 104-105), Foucault'un ideoloji kavramına yer vermemesini eleştirmektedir. Zira Foucault postyapısalcı bir geleneğe mensuptur ve bu iki kavramın (söylem ve ideoloji) epistemolojik kökenleri birbirini dışlamaya meyilli olarak kabul edilmektedir. Bu anlayışa ve dolayısıyla Foucault'a göre, ideoloji insanların gereksinimlerine göre üretilmekte, söylem ise öznenin dilsel pratikleri içerisinde üretilen bir konum olarak kabul edilmektedir.

Söylemi yapısökümcü bir yaklaşımla ele alan Jacques Derrida (1994: 49) ister yazılı ister sözlü olsun, herhangi bir söylemin kendisinde bulunmayan başka bir ögeye gönderme yapmadan gösterge olarak kabul edilemeyeceği ve bu yüzden metinsel bir anlam oluşamayacağını belirtmektedir. Kısacası söylemi bir zincirleme anlam bütünlüğü içerisinde değerlendirmektedir.

Stuart Hall, söylem ve ideoloji kavramlarını bir arada kullanmayı reddeden postyapısalcıların-postmodernistlerin söylediklerine katılmamakta ve eleştirel paradigma içerisinde ideolojinin yeniden keşfine dikkat çekmektedir (akt. Üşür, 1997: 110-111). Söylemin salt tutarlı ve akılcı bir yapı olarak algılanmasına karşı çıkan Hall (1992:201), Batı ile geri kalmış ülkeler arasındaki ilişkiyi anlamının bir yolu olarak söylemden yararlanmaktadır. Hall, düşünce ve eylemin, dil ve uygulama arasındaki geleneksel ayrımlara dayanmadığını ve buna bağlı olarak söylemin de dil aracılığıyla bilginin üretilmesi ile ilgili olduğunu belirtmektedir. Buradan hareketle, dilin bir göstergeler zincirinde olduğunu ve -geleneksel ideoloji anlamından farklı olarak- ideolojik pratikler sayesinde bir anlam üretilebileceğini söylemek olasıdır.

Söylem kavramını medya metinleri üzerinde değerlendiren ve iktidar kavramı ile birlikte ele alan Teun van Dijk, söylemin günlük hayatın içinde bulunan bir olgu olduğunu ve tahakkümler aracılığıyla yeniden üretildiğini, aynı zamanda iktidar yapısının bu sayede güçlendiğini aktarmaktadır. İnsanların eylemlerini denetim altında tutmanın, aynı zamanda söylemlerini de denetim altında tutmak anlamına geldiğini ifade eden van Dijk, bu işin zihinsel bir boyutuna değinmekte ve bilgi, tutum ve ideolojilerin “söylem” yoluyla öğrenilebileceğinin altını çizmektedir. van Dijk (2010: 13-14), bu çıkarımlarını gazete ve diğer yazılı basın ürünlerinin - iktidar pratiklerini çoğunlukla örtük, bazen açık bir biçimde içinde barındıran verilerin etnik, dini, politik söylemlerini inceleyerek somutlaştırmaktadır.

Ryan ve Kellner (2010: 34), söylem kavramını toplumsal düzenle bağdaştırmakta ve sinemadaki temsillerle toplumsal düzen arasında bir bağ kurarak çözümleme yapılması gerektiğini ifade etmektedirler. Onlara göre toplumsal düzen günlük hayatın dinamiklerini içeren söylemlerden oluşmaktadır ve toplumsal yaşamı şekillendirip dönüştüren bir yapıyla yeniden üretilmektedir. Bu bağlamdan hareketle, sinematik dilin, anlam bünyesinde bir söylem barındırdığını gerek teknolojik gerekse metinsel anlamda toplumsal içerikleri yeniden ürettiği çıkarımını yapmak mümkündür. Tecimer’de (2005: 26) söylem ve yaratma durumunu rituslar ile açıklamakta; yaratılış sürecindeki gelişmelerin hikayelerle, geleneklerle ve mitlerle yeniden üretilip dil aracılığıyla anlam kazandığını ifade etmektedir. Buradan hareketle, dilin toplumsal pratikler olduğunu ve metinlerin içinde yer alan özne-anlam-söylem-ideoloji ilişkisini yeniden ürettiğini söylemek yerinde olmaktadır.

İdeoloji çerçevesinde oluşan söylemin, açık şekilde aktardıkları kadar gizli şekilde sundukları da anlamlandırma sürecinde önemli bir role sahiptir. Gerek medya metinlerde gerekse görsel sunularda, ideoloji çerçevesine bağlı kalarak, bazı durumlarda örtük anlamlara rastlanmakta ve bütünlüğe bağlı kalarak bir söylem arayışı gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmada da söylemin örtük olabileceğine değinilmekte ve sinema metinleri üzerinden bir söylem olgusu açıklanmak istenmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde, söylem-ideoloji kavramlarının çerçevesi belirlenmekte, bu bağlamda özne ve anlam ilişkileri dil üzerinden ele alınmaktadır. Süreç içinde İran sinemasının dinamikleri incelenmekte, Samira Makhmalbaf'ın sinematik dilinin ideolojiyle olan ilişkisine kısaca değinilmektedir. İkinci bölümde ise filmlerin analizlerine yer verilmekte, bu analizlerin söylem ve ideolojiyle olan bağları incelenmektedir. Anlamı güçlendirmek adına metaforlara başvurulmakta, metaforlarda barınan örtük anlamlar da söylem ve ideoloji perspektifinde açıklanmaktadır.

### **Söylem, İdeoloji ve Sinema**

Antonio Gramsci (1986: 254) ideoloji kavramını ele alırken organik ideolojiler ile keyfi ideolojiler arasında bir ayrım ön görmektedir. Organik ideolojilerin kitleleri örgütleyebileceğine değinen Gramsci, keyfi ideolojilerin gerçekler üzerinde örtük bir anlam yarattığının altını çizmektedir. Organik yapıların toplum nezdindeki yanlış bilinci engelleyeceğini/engellemesi gerektiğini öne süren Gramsci, karşıt bir ideolojik yapıya dikkat çekmekte ve özne yapısını bu perspektifte değerlendirmektedir.

İdeoloji kavramını iktidar ile pekiştiren Foucault, (2014: 16) söylemsel ve söylemsel olmayan deneyimsel pratiklerle bir özne kavramı oluştuğunu ve bu öznenin bir iktidar çatısı altında şekillendirildiğini öne sürmektedir. Bu iktidarın yapısının daha önceki iktidar anlayışından -negatif yönde ve kısıtlayıcı- farklı olarak geliştiğini aktaran Foucault, bu iktidar türüne biyo-iktidar adını vermekte ve buna tabi olan bireylerin bedensel anlamda disipline edildiğini aktarmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, iktidar yapısının bir fauna görevi gördüğünü ve öznenin bu fauna içerisinde bir söylem veya karşıt söylem geliştirdiğini söylemek yerinde olmaktadır.

İktidarvari bir tanımlamadan uzak kalarak bir ideoloji tanımı geliştiren Teun van Dijk (2006), belirli grupların belirli toplumsal temellere dayanarak üretilen/ürettikleri inançlar sistemini ideoloji olarak açıklamaktadır. Diğer tanımlardan ziyade -bu tanımları postyapısalcı kültürde değerlendirmek gerekir- van Dijk'in çerçevesinde ideoloji ve söylem birlikte değerlendirilmekte ve bu bağlamda bir anlam üretilmektedir. Grup üyelerinin davranışlarına da değinen van Dijk, söz konusu üyelerin eylemlerini ideolojik söylem çerçevesinde geliştirdiklerini ifade etmektedir. Simo K. Maatta'da (2014) benzer biçimde ideoloji ve söylemi birlikte kullanmanın gerekliliğine

değınmekte, söylemin her dilde var olma anlamına geldiğini, ideolojinin de bu varlık sürecinde farklı söylemlerde ve farklı derecelerde ikâmet etmek olarak tanımladığını ifade etmektedir.

Söylem ve ideoloji arasındaki bağı “eleştirel” bir bakış açısı getiren teorisyenler (Wodak & Meyer, 2008; Fairclough, 2003; Lazar, 2010; Ting, 2005; Mohanty, 1988) eleştirel söylem analizi yönteminin oluşumuna ve bu yöntemin gelişimine katkı sağlamışlardır. Wodak ve Meyer (2008), bu oluşumun doksanlı yılların başında Amsterdam’da yapılan küçük çaplı bir sempozyuma dayandığını ve disiplinlerarası bir yapıda geliştiğini aktarmaktadırlar. Bu çoklu disiplinli yapıdan hareketle, eleştirel söylem analizinin sosyal yaşamın pratiklerine doğrudan müdahale eden dil temelli pratiklerden oluştuğuna yönelik bir tanım geliştirilmektedir.

Alana feminist bir katkı sağlayan Michelle Lazar, toplumsal cinsiyete dayalı varsayımların ve hegemonik iktidar yapısının gerek açık gerek örtük biçimde yeniden üretilmesi sonucu eleştirel bir çözümleme yöntemini benimseyerek, anlam içindeki iktidar müzakerelerini açığa çıkarmayı (2010) amaçlamaktadır. Bu süreçte anlam ve özne ilişkisini feminist teori perspektifinde değerlendiren Lazar, metinler üzerinden eşitlikçi bir yaklaşımı benimsemektedir.

Samira Makhmalbaf’ın sinematik anlatısı, hakim ideolojinin karşısında ve ona alternatifler geliştirmeyi amaçlayan bir frekansta ilerlemektedir. Toplum düzenindeki eril yapı aynı zamanda Makhmalbaf’ın sinematik söylemini şekillendirmekte ve izleyiciyi hakim ideolojinin oluşturduğu yanlış bilinç ve sağduyu kavramlarını sorgular hale getirmektedir.

Kabadayı, sinematik anlatı içerisinde ideolojiye ayrı bir parantez açmaktadır. İnsanın ideolojilerin taşıyıcısı olduğuna dikkat çeken Kabadayı, ideolojinin kültüre etkide bulunduğunu ve kültür de bu bağlamda öznesel anlamda bireyi ifade etmektedir. İdeolojinin salt bir başlık altında değerlendirilemeyeceğini aktaran Kabadayı (2014: 61-62); bilinç, aile, cinsiyet ve bilumum benzer kavramlarla ortak bir çerçevede değerlendirilmesi gerekliliğini anlatmaktadır. Samira Makhmalbaf’ın sinematik dili ele alındığında, İran kültüründen ayrı olmadığını ve bu kültürün çıktılarını vasıtasıyla bir söylem geliştirdiğini söylemek olasıdır.

İran kültürü perspektifinde kadın ve sinema üzerine değerlendirme yapan Aktaş, devrim öncesinde İran’da sinemanın yasaklarla ve tepkilerle karşılaştığını, kadınların sinema metinleri ve görüntüleri içerisinde değersiz gösterildiğini ve kısacası eril bir ideoloji çatısı altında -eril ideolojinin imkan verdiği ölçüde- var olduğunu aktarmaktadır. Devrimden yaklaşık yirmi yıl sonra kadının sinema alanında varlığını ispatlayabildiğini aktaran Aktaş (2005: 186-219), bu kadınların da idealist ve kendini gerçekleştirmek için çaba sarf eden, kısacası eril kamusal alanda var olmak isteyen yapıda olduklarını ifade etmektedir. Eril yapının kendi perspektifinde ideoloji ve söylemi

barındırması, kültür ve dilin taşıyıcılığı sayesinde bireyin özne oluşuna doğrudan etki ediyor olması, karşıt bir sinematik anlatının oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Aktaş bir diğer kitabında, kamusal alanda ve sinemada ideal kadın tipinin Hz. Fatıma olduğunu söylemekte ve hakim ideolojinin bu yönde uygulamalar yaptığını ifade etmektedir. Ancak sokaktaki tutumun farklı ilerlediğini söyleyen Aktaş -toplumdaki diğer kadınlar Hz. Fatıma'nın ait olduğu toplumun ve görgü kurallarının geçmişte kaldığını ifade etmektedirler- dönemde etkin bir biçimde izlenen Oshin adlı Japon dizisine (2016: 151-152) dikkat çekmektedir. Oshin içerik itibarıyla düşük tempolu bir dizi olmasına rağmen, kadının kamusal alanda olduğu ve bir işi “en az erkek kadar” iyi yaptığı bir kadının günlük işlerini ele almaktadır. İran toplumunun stereotiplerinin dışında gelişen bu film, Ayetullah tarafından yasaklanmış ve hakim ideolojinin idealleri doğrultusunda bir gösterim gerçekleşmiştir. İdeolojinin ve beraberinde söylemin bu denli baskın olduğu bir ortamda, Makhmalbaf ve diğer kadın yönetmenler, ideolojilerine uygun sinematik bir dil geliştirmekte -ki bu da ideoloji ve söylem barındırmaktadır- ve bilhassa özneyi yeniden üretmeyi amaçlamaktadırlar.

Hamid Dabashi, devrim öncesi ve devrim sonrası İran'a karşılaştırmacı bir bakış açısıyla bakmakta ve buradaki ideolojik yaklaşımları eleştirel bir çerçevede çözümlemektedir. Dabashi, İran sinemasının ileride/ilerici bir yapıda olduğunu; ancak Humeyni'nin gerici ve karanlık hâle büründüğünü aktarmakta, sinemanın evrensel boyutuna kabusvari bir izdüşüm getirdiğini ifade etmektedir. Humeyni'nin sinema sanatını kendi ideolojisine göre şekillendirdiğini ve Pehlevi dönemindeki sinemanın kalıntılarını temizlediğini aktaran Dabashi (2008: 195-196), Humeyni rejimi dönemindeki yönetmenleri toplumun -Humeyni'nin ideolojisine göre- vakanüvisliğini yapmakla eleştirmektedir. Bu bağlamda ise, özgün bir söylemden yoksun olduğu ve devletin ideolojisinin bireylerin bilinçlerini gerek doğrudan gerekse dolaylı bir biçimde şekillendirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Dabashi (2013: 290-292) bir diğer kitabında Samira Makhmalbaf'a ayrı bir derecede odaklanmakta Makhmalbaf'ın mensubu olduğu İran gençliğini ideoloji karşıtı olarak tanımlamaktadır. Muhammed Hatemi'nin reformist yapısıyla örtüşen Samira Makhmalbaf, sinematik söylemini de bu karşıtlık üzerine kurmaktadır. İnandığı değere göre hareket ettiğinde, İran'da kadınların en dışlanmış kesim olarak konumlandırıldığını ve Hatemi'nin ideolojiler üstü tarafsızlığını benimsediğini, bu gibi unsurların filmlerine doğrudan yansıdığını söylemek yerinde olmaktadır. Bu karşıt manifesto Elma ve Kara Tahta'da belirginleşmekte, Humeyni ideolojisinin görmezden geldiği toplumlara uygulanan haksızlıklar ve zorbalıklar Samira'nın perspektifinde geniş çaplı bir potada eritilmektedir. Makhmalbaf, bu iki filmde de hâkim ideolojiyi

sorgulamakta ve metaforlarla bu ideolojileri yerle bir etmeyi amaçlamaktadır. Belirtmekte fayda vardır, karşıt ideoloji de içerisinde bir ideoloji barındırmakta ve en nihayet bir söylem vasıtasıyla, hitap ettiği özne grubunda bir anlam üretmeyi/anlam uyandırmayı hedeflemektedir.

### **Karatahta ve Elma Filmlerinde Samira Makhmalbaf'ın Sinemasal Yolculuğu**

İlgili bu bölümde, ideoloji ve söylem unsurları, bunlara bağlı olarak anlam ve özne ilişkileri filmler üzerinden yorumlanmaktadır. Samira Makhmalbaf'ın sinematik dili, ataerkil ideolojiye karşıtlıklar içerse dahi, kendi içerisinde de bir ideoloji ve doğal olarak söylem unsurları barındırmaktadır.

Ryan ve Lenos (2012: 5), sinemada anlamın bilinçli geliştirildiğini ve rastlantısallığa pek yer verilmediğini aktarmaktadır. Sinemacılar bu nedenlerle kendilerine doğru görünenleri yansıtmaktadırlar. Örneğin Joseph Mascelli'nin (2007: 27) uzun çekim olarak bahsettiği olgu Makhmalbaf tarafından gerçekliği artırmak ve coğrafyayı sunarak politik söylemi kuvvetlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Williamson'un (1998: 136) ifade ettiği gibi ideolojilerin farklılıklar ve uzlaşmazlıklar içermesi söz konusudur, sinemada bu unsurları görmek olasıdır.

#### **Elma (Sib) – 1998<sup>1</sup>**

Filmin henüz başlarında, Zahra ve Massoumeh'in saksıda kurumaya yüz tutmuş bir çiçeği suladıkları görülmektedir. İlgili bu çiçek metafor olarak kabul edilmekte, içeride hapis hayatı yaşayan kızların saksıdaki çiçek gibi kurudukları anlamı ortaya çıkmaktadır. Çiçeğe verilen su, kızların kamusal alanla olan bağı ile bağdaşmaktadır. Nasıl ki, su verilmeyen çiçeğin yaşaması zorlaşıyorsa, kamusal alandan izole eden kızların/kadınların da süreci kabullenmesi ve bu sayede eril tahakkümü tanınması kaçınılmaz olacaktır.

Altıncı dakikada sosyal büroda çalışan kadının söyledikleri dikkat çekmektedir. Kızların toplumda bir rolü olması gerektiğini söyleyen kadın, kızların bu esaret hayatından kurtulmasında başat bir rol oynamaktadır. Ancak burada dikkat çeken bir husus bulunmaktadır: Bourdieu'nün (2015: 77-78) aktardığı üzere kadınlar asil işlerden -genellikle kas gücü gerektiren işler olarak tanımlanır- dışlanmakta ve küçük rollerle sınırlandırılmaktadırlar. Özetle, iş dünyası küçük,

<sup>1</sup> Samira Makhmalbaf'ın yönetmenliğini üstlendiği bu filmde Zahra ve Massoumeh'in yaşadıkları ele alınır. Bu iki kardeş, evlerinde hapis hayatı yaşarlar ve zihinsel-bedensel olarak gelişimlerini tamamlamadıkları görülür. Kızların annesi ve babası, çocuklarını koruduklarını iddia ederek onları daimi bir şekilde kitleler. Bu durumdan haberdar olan komşuları, kızları kurtarmak adına Sosyal Büro'nun çalışanlarına başvuru yaparlar ve kızlar bir şekilde ailelerinden alınır. Sonrasında Sosyal Büro çalışanları kızları ailelerine teslim eder, ancak önceki yaşananlardan ders çıkarılmadığı için uzmanlar yine duruma müdahale ederler. Kızların özgür kalması ve topluma karışmasıyla sonuçlanan bu durum, Makhmalbaf tarafından öne sürülen ataerkil ideolojiye yönelik karşıt bir söylem olarak dikkat çeker.

profesyonel ve izole edilmiş gruplardan oluşmaktadır. Bu söylemden hareketle, iş bölümü içerisinde kadının sıklıkla aile ve çocukla ilgili işlerle özdeşleştirildiği algısı kaçınılmaz hale gelmektedir. Yine Ahu Antmen’de (2014: 127-128) toplumsal cinsiyet temelli iş bölümü yapısına değinmekte, kadınların çocuklarla ve/veya bebeklerle temas eden “kadınsı” işlerle uğraştığının altını çizmektedir. Sosyal bürodaki kadının varlığı da, bu çıkarımdan hareketle, rastlantısal değildir.

On beşinci dakikada göstergebilimsel bir olgu görülmektedir. Zahra ve Massoumeh, parmaklıklar arkasındayken tellerin arasında güneşi görmekte ve evdeki ayakkabı boyasıyla duvarlara gördükleri güneşi resmetmektedirler. Ancak bu güneşi çiçek olarak adlandırmaktadırlar. Ayrıca Massoumeh’in üzerinde Guess marka tişörtün logosu dikkat çekmektedir (Guess İngilizce tahmin etmek anlamına gelmektedir, Massoumeh ve Zahra, güneşin adı ve şekli üzerine tahmin yürütmektedirler). Voloshinov’un “nerede bir gösterge varsa orada bir ideoloji vardır” önermesinin (akt. Karaduman, 2017) bu sekansa bakıldığında kendini yeniden ürettiği görülmektedir.

Kızların babasının on sekizinci dakikada Zahra ile yemek yapma ve evlenme üzerine konuştuğu görülmektedir. Kızların yemek yapmayı öğrenmeleri gerektiğini aktaran baba, kadının evlenmek için yaratıldığını ve bu yüzden yalnız kalmamaları gerektiğini ifade etmektedir. Burada ataerkil ideolojinin yeniden üretimi söz konusudur; kesin bir iş bölümüne hazırlık yapılmaktadır. Babanın söyleminden hareketle, erkeklerin özne kadınlarınsa nesne konumunda olduğu anlamı ortaya çıkmaktadır. Bourdieu (2015: 124) bu durumu sembolik mallar perspektifinde ele almaktadır. Ona göre, evlilik süreci erkeğin toplumsal ve sembolik mallar biriktirmesine yardımcı olmaktadır ve kadınlar bu süreçte değişim aracı muamelesini görmektedirler. Çözümlemeye ek olarak, Jean Franco’nun da (1998: 176) aktardığı üzere evlilik toplumsal bir olay örgüsüdür ve kadın bunun bir parçasıdır. Süreçten -haklar ve sahip oldukları bakımından- negatif yönde etkilenen kadın, bunun rutinleşmiş bir durum olduğu sanrısından uzak kalma riskiyle karşı karşıyadır.

Yine babanın söylemlerinin yer aldığı sekanslardan birinde -otuz beşinci dakikada- namus üzerine konuşmalar yer almaktadır. Sosyal büroda çalışan kadınla konuşan baba, kızlarının güvenliği için onları kilitletiğini söylemekte, aksi durumda -evlerinin avlusuna mahalledeki erkek çocukların topunun kaçması- erkeklerin onlara zarar vermesinden korktuğunu ifade etmektedir. Babanın namus ve şeref üzerine konuşmasını, Bourdieu’nün (2015: 66-67) çıkarımlarına dayanarak çözümlemek olasıdır. Buna göre, bu tarz kavramlar sembolik mallar çerçevesinde bir yeniden üretimin temel prensibidir ve sembolik malları elinde bulunduran erkekler, bu sermayenin korunması ve yeniden üretilmesi adına çaba göstermektedirler. Kadınlar bu şeref mücadelelerinde



dışarıda bırakılmakta ve bir nesne pozisyonunda öznenin sermayesel bazda güçlenmesi anlamında -ideolojik çerçevenin erilliğinden dolayı- meta görevi görmektedirler.

Kırk altıncı dakikanın sonlarına doğru, baba ile sosyal büro görevlisinin diyalogu bir kez daha sunulmaktadır. Babanın kadına vermiş olduğu kitapta (Babalara Öğütler), kızların çiçek olduklarını ve üzerlerine güneş parlarsa solacağı yazmaktadır. Sonrasında gelen cümlelerde de güneş ışıkları erkeklerin gözlerine benzetilmekte ve erkeklerin kızlarına bakıyor olmasının tehlike anlamına geleceği söylenmektedir. Bu söylemin ataerkil ideolojiden ve doğal olarak toplumsal normlardan bağımsız gelişmediğini aktarmak gerekmektedir. John Berger'in de (1995: 46) aktardığı üzere, ataerkil yapılarda kadın olarak doğmak erkeğin mülkiyetinde, özel ve çerçevelenmiş bir alanda yaşamak anlamına gelmektedir ve doğal olarak onun belirlediği şartlara tabi olmak durumu yaratılmaktadır. Buna bağlı olarak, kadın sürekli kendini izlemek zorunda bırakılmaktadır ve çocukluğundan itibaren gözleyen/gözlenen bölünmeleri kadının öz varlığının ikiye bölünmesine yol açmaktadır.

Altmış beşinci dakikada Massoumeh ve Zahra'nın dışarıda tanıştığı iki kızla (öncesinde bu kızlarla oyun oynuyorlar, onlarla elma yiyorlar, diyalog kurmaya çalışıyorlar) saat almaya gitmektedirler ve kızlardan birisi annesinin bir kadının evinde nakış yaptığını söylemektedir. Babasının ise, önceki sekanslara bağlı olarak, süreklilik arz eden bir işte çalıştığı bilinmektedir (Muhtemelen memurluk benzeri bir iştir, zira kız babasının her gün erkenden kalktığını aktarmaktadır). R.W. Connell (1998: 30), bu durumu eşitsizlik örüntüsüyle açıklamaktadır. Kadınlar ile erkekler arasında, eğitim ve öğretimden yararlanma fırsatı anlamında bir eşitsizlik söz konusudur. Üst düzey işlere girmenin de bir eğitim-öğretim zorunluluğu gerektirdiği düşünülürse, erkeklerin sürekli işlere sahip olması kadınların ise eğitim gerektirmeyen, pratiğe dayalı, ek gelir anlamı güden işleri yapması, ataerkil ideolojinin cinsiyetlere göre iş bölümü tasarlamasının bir sonucudur. Eril yapı bunu, gerek dini mitlerle gerekse toplumsal mitlerle yeniden üretmekte ve etki alanını güçlendirmektedir.

Anlamı güçlendirmek adına sık sık metaforlara başvurulmaktadır. Elma filminde de bu mevcut durum değerlendirilmekte ve bazı unsurlar merkeze alınmaktadır. Bunlardan birincisi elmadır. Elma başlangıçta kızlarda, daha sonra kızların annesinde (son sekansta olduğu üzere) görülmektedir. Elma ile ilgili dikkat çeken nokta, sahiplik ilkesi ile örtüşmesidir. Tamamen erkeklerin tekelinde bulunan elma, kadınların ulaşmak için çaba göstermeleri gereken bir olgu olarak yansıtılmaktadır. Kırk dokuzuncu, altmış ikinci ve yetmiş ikinci dakikalarda elmanın merkezinde sekansların kurulması söz konusudur. Burada elmayı "bilgi" olarak kabul etmek gerekmektedir. Kadınlar bilgiye ulaştıkları takdirde eril düzenin tuzaklarından kurtulabilirler;

ancak bu sahiplik durumu eril düzenin lehinde gelişmektedir. Buna ek olarak, bilginin bireyi özgürleştirilmesi ve nesne konumundaki bireyi özne haline getirmesi ihtimali üzerinde durulmaktadır. Sekansın ideolojik bir anlatı barındırmasından hareketle, Voloshinov'un gösterge ve ideoloji arasındaki bağı hatırlamak ve Greimas'ın anlamın bitirilemeyeceği çıkarımına değinmek (akt. Günay, 2016) yerinde olacaktır. Keza elma ile ilgili yaratılış destanıyla bir bağ kurmak da olasıdır ve elmanın "yasak meyve" olarak kabul edilmesi de farklı bir anlam yaratmaktadır.

Bir diğer dikkat çeken obje ise aynadır. Sosyal büro çalışanı kadının, Zahra ve Massoumeh'e verdiği tarak ve ayna -bilhassa ayna- sembolik bir değerle sunulmaktadır. Ayna, yapısı itibariyle aslanan görüntüyü yansıtmaktadır ve bu bağlamda değerlendirildiğinde, kişinin kendi kendisiyle hesaplaşma anlamı yarattığı göze çarpmaktadır. Otuz yedinci dakikada kızların aynayı temizlemesi, kırk dördüncü dakikada dondurmacı çocuğun saçını aynaya bakarak taraması, kırk dokuzuncu dakikada Zahra ve Massoumeh'in almak için çabaladığı elmanın aynaya yansması ve diğer benzer içerikli sekanslar bir hesaplaşma sürecini içermektedir. Basit bir örnekle, dondurmacı çocuk Massoumeh ile kavga ettikten sonra Massoumeh'in ona aynayı hediye etmesi sonucu önce kendine bakmakta ve önceki kavgayı tamamen unutmaktadır. Kısacası ayna, kişinin kim olduğuna ve dışarıdan nasıl görüldüğüne dair bir iç hesaplaşma objesi olarak dikkat çekmektedir.

Ayna ve elma gibi süreklilik gösteren metaforlar, filmin içerisinde yer alan örtük söylemi açığa çıkartmakta ve anlamlandırma sürecine doğrudan etki etmektedir. Söylemin aktardığı kadar, aktarmadığını da içinde barındırdığı düşünüldüğünde, metaforik bu öğelerin yananlamsal bir değere sahip oldukları anlaşılmaktadır.

### **Kara Tahta (Takhte Siah) – 2000<sup>2</sup>**

Filmin ilk dakikalarında dikkat çeken bir sekans söz konusudur. Öğretmenlik yapmak için diyar diyar dolaşan kişilerin tamamı erkektir. Buradan, mesleklerin toplumsal cinsiyetlere göre şekillendirildiğini çıkarmak söz konusudur. Devletin ideolojisi ve buna bağlı olarak söylemleri de bu sekansa göre yorumlanabilir durumdadır. Kadınların kamusal alandan uzak tutulması, salt eril

---

<sup>2</sup>Samira Makhmalbaf'ın bir diğer uzun metrajlı filmi olan Kara Tahta filmi, İran-İrak savaşı merkezinde şekillenen hayatları ele alır. Öğretmen olan Said ve Ribubar, köy köy gezip öğrenci ararlar ve onları yetiştirmeyi hedefler. Said köylerin, Ribubar ise dağlık bölgelerin yolunu tutar. Said köy köy gezerken, savaştan dolayı sınırda sıkışmış göçebe bir topluluğa karışmak ister ve bu süreçte Halaleh ile bir evlilik yapar. Ribubar ise dağlık bir bölgede kaçakçılık yapan çocukların peşine takılır ve bir nevi onların hayatına dahil olur. Çocuklardan da birinin adı Ribubar'dır ve öğretmen olan Ribubar, kaçakçılık yapan Ribubar'a okuma yazma öğretmeye başlar. Ancak hem savaşın getirdiği yıkıcı durum hem de kaçakçılığın riski bu ikili arasında sürekli bir ilişki kurulmasına engel olur. Yol ayrımı, hem Said hem de Ribubar için başka hayatlar anlamına gelir.

bir ideoloji çerçevesinde hayatlarını sürdürüyor olmaları -ki bu da eril çerçevenin belirlediği ölçülerle mümkün görünmektedir- yine bu sekansın altında yatan örtük söylemler olarak dikkat çekmektedir. Bourdieu (2015: 119) bu durumu bilgi sahipliği ile açıklamakta, gerek ailelerin gerekse okuldaki yöneticilerin kamusal alanı erkeklere hazırladığı ve kızları da benzer bir teknikle kamusal alandan dışladığıyla ifade etmektedir. Netice itibariyle bilgideki eril düzen, normlarla örtülü bu kalıplarla yeniden üretilmektedir.

On beşinci dakikada, geniş planda, yolların ve evlerin akıbeti sunulmaktadır. Evler eski ve dökülmekte, yollar ise toprak haldedir. Savaşın yaşattıkları aslında bu sekansta da kendini belli etmektedir. Savaş, hem İran'a hem de Irak'a yaklaşık 400 milyar dolara mal olmuştur ve bu maddi çıktının yanında iki milyondan fazla kişi bu savaş yüzünden hayatını kaybetmiştir (Akçay, 2013). Burada bilinmesi gereken başat nokta Bourdieu'nün (2015: 45) de değindiği üzere, savaşların ve kan dökme gibi işlerin eril merkezli bir oluşuma ait olduğu yönündedir. Benzer bir şekilde, Rahşan Beni İtimad'ın 2005 yılında yönetmenliğini yaptığı Gilane adlı filmde de İran-İrak savaşının etkileri işlenmiş, eril bir düzeni içeren savaşın kötü sonucunu Gilane çekmiştir.

Yirminci dakikada Ribubar'ın kaçakçılık yapan çocuklarla konuşması gösterilmektedir. Ribubar burada okuma yazma öğrenmenin gerekliliğine değinmekte ve bu sayede dünyada olup bitenlerin anlaşılabilirliğinin altını çizmektedir. Wayne (2009: 146) bu süreci, toplumda mesleki anlamda bir yer edinmiş olan bireyin, egemen ideolojiye ve politik-ekonomik güçlere hizmet edilmemesi gerekliliğiyle açıklamaktadır. Onlar, tıpkı Ribubar'ın ve Said'in olduğu gibi, köylülerin, işçilerin ve kısacası ezilenlerin yanında olmalıdırlar. Bu duruma ek olarak van Dijk, (2003: 41) öğretmenlerin ideolojilerinin kendilerinin öğretisel bağlamlarını etkileyeceklerini ele almakta ve ilgili bu aktarım Said ve Ribubar'da -bilhassa Ribubar'da- görülmektedir. Ribubar'ın kaçakçılık yapan çocuklara matematik öğretmek istemesi ve bunu da dolandırılmaktan korunmakla bağdaştırması, ideolojik bir çerçevede ve deneyimlerin sonucuyla oluşan bir söylem olarak dikkat çekmektedir.

Said'in Halaleh'in de içerisinde olduğu göçebe/avare topluluğa dâhil olduğu yirmi yedinci dakikada, Said ile Halaleh arasında küçük çaplı bir evlilik töreni düzenlendiği görülmektedir. Halaleh burada -eril düzenin perspektifinde- bir meta konumundadır ve Said'i görmemektedir (yaşlı adam "helal" olmadığı için aralarına kara tahta koymaktadır). Evliliğin -Scott'un (2007: 28) deyişiyle- erilliğin temel prensibi olarak kendisini yeniden üretmesi ve bu çerçevede kadınların özgürlüğünün engellenmesi durumu söz konusudur. Josephine Donovan (2014: 17), bu tehlikeye dikkat çekmekte ve kadınların zorluklarla kazandıkları özgürlüklerini kaybetmemek adına kendi tarihlerini sonraki kuşaklara aktarmalarını vurgulamaktadır. Özetle, Halaleh'in evlilik töreni,

Said'in iktidarının yeniden üretilmesi ve Halaleh'in köleleştirilmesi tehlikesine zemin hazırlamaktadır.

Kırk beşinci dakikada, Halaleh'in babasının yaşadığı idrar problemi göçebe topluluk tarafından değerlendirilmektedir. Topluluktan biri, Halaleh'in babasının işlediği büyük günahlar yüzünden bu sorunu yaşadığını ifade etmektedir. Bourdieu (2015: 54) bu ve benzeri söylemlerin sembolik bir güç adı altında yapıldığını ve bunu herhangi bir fiziksel etki yaratmadan bedenler üzerinde gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Dini mesajların da bu sembolik güç sürecinde önemli bir rol oynadığı, Bourdieu tarafından altı çizilen başka bir değer olarak dikkat çekmektedir.

Halaleh'in filmde ilk kez Said ile diyalog kurduğu sekansta, kendisi için erkeklerin gelip geçici olduğu ve oğlu Chuan'dan başkasının önemli olmadığını aktarmaktadır. Kadının kendi benliğinden ve özne halinden sıyrılıp, annelik değerini öncül olarak benimsemesi Bourdieu'ya göre (2015: 123) kadının kamusal alandan dışlanması ile örtüşmektedir. Buna göre, kadınlar soyun devam ettirilmesi adına bir nesne görevi görmektedirler ve ev içi evrende çocuğu yetiştirme görevini üstlenmektedirler. Bu kısa çaplı habitat durumu, kadının kendini gerçekleştirmesinde bir engel teşkil etmektedir.

Elma filminde olduğu gibi, Kara Tahta filminde de metaforlar mevcuttur ve bunlardan en göze çarpanı Kara Tahta'dır. Filmin başında uçaklardan saklanma işlevi gören Kara Tahta, çocuklara bir eğitim aracı, Halaleh'e bir başlık parası, Halaleh'in babasını taşıyan ve Chuan'ın çamaşırlarının asılı olduğu bir nesne rolündedir. Ek olarak; Said, Halaleh, Halaleh'in babası ve Chuan'ın askerlerin ateş açması sonucu sığındıkları bir kalkan olarak dikkat çekmektedir. Adanır (2003: 39-66), sinemanın metaforik bir dilyetisine sahip olduğunu söylemekte ve birçok dilyetisinin bir araya gelmesiyle oluşan sentez yapısına vurgu yapmaktadır. Buna ek olarak, metaforik yapının anlaşılabilirliği adına filmin bütününe bakmak gerektiğinin altını çizmektedir. Kara Tahta'nın ve diğer öğelerin metaforik anlamda süreklilik gözetilerek değerlendirilmesi bu önermeye dayanmaktadır. Savı kuvvetlendirmek adına, Roland Barthes'in (1979: 89) düzenlam/yananlam önermesine bakmak yeterli görülmektedir. Ana anlatının düzenlamı, metaforik anlatının yananlamı içerdiği düşünüldüğünde, yananlam gösterenlerinin düzenlam göstergelerinden oluştuğu öne sürülmektedir. Yananlam çıktıları, içinde var olduğu düzenlam çıktılarını tüketmemekte ve aksine düzenlamlı bildiriler tarafından özümsemektedir. Yapı itibarıyla kesintili olan yananlam, düzenlamın bütünsel yapısı içerisinde üretilmektedir. Burada, her iki filmdeki metaforik öğelerin ve anlatı biçimlerinin ana bağlamlarından kopmaksızın onun göstergesinde bir gösterilene sahip olduğu anlamı çıkmaktadır.

## Bulgular ve Sonuç

İdeoloji ve söylem arasındaki bağıntı incelendiğinde, postyapısalcı ve/veya postmodernist yaklaşımlardan ziyade bu iki kavramın bir arada kullanılması gerekliliği söz konusudur. Zira ideoloji, anlam bünyesinde, bir çerçeve içermektedir ve söylem bu çerçeve içerisinde somut hale gelmektedir. Sinema ve diğer metinsel içeriklerde de görüldüğü üzere, ideolojiden bağımsız bir anlatı tekniği mümkün görülmemekte ve karşıt ideoloji/ideoloji karşıtlığı da bünyesinde bir ideoloji barındırmaktadır.

Filmleri bakımından değerlendirilen Samira Makhmalbaf'ın sinematik dili incelendiğinde, egemen ideolojinin karşısında bir tutum geliştirdiğini ve yaşadıklarını/kendini ait hissettiği grubun yaşadıklarını sunduğu su götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Makhmalbaf, kendisini devrim sonrası İran'daki muhafazakâr ve eril yapının karşıtı olarak -kadın ve reformist-konumlandırmaktadır. Söylemini de bu yönde geliştiren Samira Makhmalbaf, anlatı biçimini gerek çekim teknikleriyle gerekse metaforlarla, örtük biçimde yeniden üretmektedir.

Elma (Sib) filmi ele aldığımızda; baba, anne ve iki kızın, hikayedeki diğer karakterlerin belli başlı göstergeleri yeniden ürettiği dikkat çekmektedir. Örneğin, kızları üzerinde saplantı derecesinde tahakküm kuran baba, genel hatlarıyla İran'daki -genelleyecek olursak Ortadoğu'daki- erillikle örtüşmektedir. Kamusal alan salt babaya açıktır, alım-satım işlerini baba halleder ve kızları ile ilgili kararları baba alır. Film perspektifinde baba, İran'daki egemen ideolojidir. Kızlar -Zahra ve Massoumeh- İran'daki ötekilerdir, yani kamusal alandan dışlanan ve/veya eril düzenin yapısına boyun eğen kişilerdir. Eril yapıya hapsolan ötekiler, kamusal alanda var olmak ve kendini yeniden üretebilmek durumundadır. Anne ise, ataerkil ideoloji tarafından yozlaştırılmış kadın imgesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzene uyulması gerektiğini -eril ideolojiden- daha fazla isteyen anne, korumacılıktan ziyade düzenin yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Annenin gözlerinin görmemesi ise bu bağlamda yanlış bilinç ve/veya sağduyu olarak nitelendirmek gerekmektedir. Elmaya ulaştığı ana kadar annenin tutumu hakkında bu çıkarımları yapmak söz konusudur, sonrasını ise bilmek anlatıya bağlı olarak sadece tahminden ibarettir.

Filmdeki en etkili metafor olan elma, eril düzenden bir kurtuluş noktası olarak yansıtılmaktadır. Zahra ve Massoumeh, elmaya ulaştıkları andan itibaren kamusal alana dâhil olmuşlardır ve buna ek olarak annenin elmaya ulaşması bir değişim sinyalini çağrıştırmaktadır. Yaratılış mitinin elmayı yasak meyve olarak nitelendirmesi eril tahakküm ile örtüşmekte, Samira Makhmalbaf ise bu öğretiyi ters düz etme eğilimindedir. Zira ilgili mit egemen bir ideolojiyle bağdaşmakta, Makhmalbaf ise kurtuluşu karşıt-ideoloji ile çözümlenmektedir.

Kara Tahta (Takhte Siah) filminde de benzer eril mitlere rastlamak ve ideolojilerle yeni bir özne-anlam bağı oluşturulduğunu görmek olasıdır. Halaleh ile Said'in evliliklerini gerçekleştiren yaşlı adam, Kara Tahta'yı arada tutarak bu töreni yapmayı hedeflemektedir. Elindeki sopa vasıtasıyla törene yön veren yaşlı adamın sopası fallus'u simgelemektedir. Zira adamın, yani erilin, elindeki sopa bir güç simgesidir ve kadına bu gücü dikte etmek adına evlilik törenini kullanmaktadır. Bunu gerçekleştirmek adına fallustan destek alan yaşlı adam, boşanma işlemini yerine getirirken de fallusu kullanmaktadır. Özetle, eril tahakkümün törensel mitinde sopa simgesel bir yeniden üretimin aracı olarak değerlendirilmektedir.

Filme adını veren kara tahta ise, Samira Makhmalbaf tarafından birden fazla anlamda kullanılmaktadır. Samira Makhmalbaf'ın evde eğitimine devam etmesi -Muhsin Makhmalbaf gözetiminde- kara tahta ile eleştiri merkezine alınmaktadır. Kara tahta standart bir eğitim sunmakta, öğretmenlerin cinsiyetleri göz önünde bulundurulduğunda, Althusser'in bahsettiği ideolojik aygıtlar unsuru öğretmenler perspektifinde yeniden üretilmektedir. Kara tahtanın bu denli gezici olması ve kısıtlı bir öğretiye sahip olması, Makhmalbaf'ın eğitim sistemine bir hesap soruşu olarak nitelendirilmektedir.

Tüm bu kaotik yapı, Halaleh'in babasının bedeninde özetlenmektedir. Babasının idrar sorununun olması ve sürekli acı çekerek hareket etmesi, egemen ideolojinin açmazı olarak değerlendirilmektedir. Bir halkın sürgün olması/edilmesi, eğitimden ve diğer tüm haklardan mahrum kalışı/bırakılışı sancılı bir süreç yaratmaktadır. Göçebe toplumun iki sınır arasında daimi bir ölüm tehdidiyle yaşaması, babanın idrar sorunuyla örtüşmekte ve filmin son sekanslarına doğru bu idrar sorunu çözülmektedir. Sonrasında da göçebe topluluğun kimyasal gazla zehirlendiği sunulmakta, beklenen son sorun ile birlikte noktalanmaktadır.

Halaleh ile Chuan arasındaki ilişkinin ödipal olarak değerlendirilme gibi bir riski söz konusudur. Öncelikle Chuan'ın babasına asla ulaşılammakta, doğal olarak ilişkilerin öncesi ve sonrası hakkında bir fikre sahip olunamamaktadır. Doğal olarak ödipal bir yorum çıkarmak salt bir sanrı ile örtüşmektedir. Ayrıca ödipal, yapısı itibariyle Batı medeniyetleri ile örtüşmekte ve Ortadoğu'daki aile düzeni hakkında çıkarımlar yapılması anlamında yetersiz kalmaktadır. Ortadoğu'daki baba-oğul arasındaki dinamikler Batı medeniyetleri ile pek örtüşmemekte ve herhangi bir çıkarım sakat bir doğum gibi nitelendirme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır.

Özetle, Samira Makhmalbaf deneyimlerini ve değerlerini bir ideoloji içerisinde çerçevelemiş ve bunu sinematik bir söylem ile izlerkitleye aktarmıştır. Göstergeler sisteminde bir anlam bütünlüğü yakalamayı hedefleyen ve bu bağlamda özne-nesne kavramlarına yeni noktalar ekleyen Makhmalbaf, feminist teori öğretilerinden de yararlanmakta ve egemen

ideolojiye yönelik eleştiriler getirmektedir. Her iletinin/metnin/sununun içerisinde ideolojik bir öge barındırma durumundan hareketle, bu öğelerin sistemli bir şekilde incelenmesi ve açık söylemlerden ziyade örtük söylemlerin belirginleştirilmesi eleştirel bir zihnin gerekliliği olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak, ideolojiden ve söylemden bağımsız bir özne-anlam ilişkisi yaratmak eksik bir yaklaşıma sebep olma riskiyle karşı karşıyadır.

### **Summary**

Discourse and ideology are pointed out as coded factors such as visual and written materials in various structures integrated with human life. It is not possible to generate a separate content from these two concepts, and in addition, these concepts can be implicitly contained in the content. Therefore, it is preferable to use these two concepts together instead of keeping them apart and it is necessary to say that these concepts can reproduce themselves.

There is a similar situation in cinema. The units of discourse, which contain the ideological factors/ideology that surrounds discourse, make itself clear in cinema, such as texts, sequences and fiction forms. When we accept a gender-centered approach, it is possible to see the inequalities of the masculine order, and thus the criticisms of the discourse and ideology, in sequences. It is observed that Samira Makhmalbaf has adopted such an attitude in her cinema and it is remarkable that she developed an ideology against masculine ideology. Makhmalbaf utter her reaction through Zahra and Massoumeh in *The Apple*, and strengthens her against ideology through Halaleh in *The Blackboards*. Samira Makhmalbaf, who knows the dangers of masculine order and was exposed to it, indicates that masculine order can be a vital problem for the woman in some sequences. In the absence of masculine domination, the woman can continue life as an individual and in the direction of her on preferences. The father confines their daughters to home and girls can go out with the help of a social worker. This situation argues that in *The Apple* on gender. The fact that Halaleh's father who has a urine problem in *The Blackboards*, deal with this problem until the end of the film, is an example of Iranian Islamic Revolution. In addition, the immigrants can not find their way, and therefore they appear like be pessimistic, as the uncertainties of the Iranian Islamic Revolution in *The Blackboards*. It must be known that the masculine order, which brought the war, made it an issue of honor. As a result of this war, women are exposed to the negative effects of war.

In this study, it is stated that social concepts such as discourse and ideology influence the habitat and cinema. It is expressed that Makhmalbaf's cinematic language is against the masculine ideology, and the position of the woman in the masculine order is brought into question. In order

to clarify this situation, Samira Makhmalbaf's *The Apple* and *The Blackboards* films are preferred, and the concepts of discourse and ideology are discussed through these films.

Literature search method is preferred in this study. However, in order to support narrative, critical discourse analysis and semiotics are also referred. Monologues and dialogues, in short, textual concepts, are analyzed according to critical discourse analysis method and visuals are handled in semiotics. In addition, fiction, such as cross cutting, scale of shots, camera angles etc. are evaluated according to semiotics. The attempt to evaluate two social concepts such as discourse and ideology through a director and her two films are the limits of this study, but it is considered worthy of contribution to the scientific area.

### **Kaynakça**

- Adanır, O. (1987). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Akçay, E.Y. (2013). *İran-İrak Savaşı'nın Bölgeye Etkileri*. Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.105-121.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Aktaş, C. (2016). *Bacıdan Bayana: İslamcı Kadınların Kamusal Alan Tecrübesi*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A. (Ed.) (2014). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (Çev. A. Antmen ve E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev. B. Vardar ve M. Rifat), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Çev. Y. Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz), Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş Halk*. (Çev. E. Ayhan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dabashi, H. (2013). *İran Sineması: Geçmişi, Bugünü ve Geleceği*. (Çev. B. Aladağ ve B. Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. (Çev. T. Akşin), Afa Yayıncılık, İstanbul.



- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler*. (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (Çev. T. Ilgaz), Hil Yayın, İstanbul.
- Franco, J. (1998). “Kadınların İçerilmesi: Kuzey Amerika ve Meksika Popüler Anlatısıyla İlgili Bir Karşılaştırma”. T. Modleski (Ed.). *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Çev. N. Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul. s.156-178.
- Günay, V.D. (2016). “Göstergebilim ve Fotoğrafta Anlam”. K. Fezyioğlu (Ed.). *Kontrast*. AFSAD, Ankara. s.6-9.
- Hall, J.S. & Gieben, B. (1992). *Formations of Modernity*. Open University, Cambridge, İngiltere.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Karaduman, S. (2017). Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, s.31-46.
- Lazar, M.M. (2007). “Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis”. *Critical Discourse Studies*. Routledge, Birleşik Krallık.
- Mascelli, J.V. (2007). *Sinemanın Beş Temel Ögesi: Sinema Filmi Çekim Teknikleri*. (Çev. H. Gür), İmge Kitabevi, Ankara.
- Maatta, S.K. (2014). “Discourse and Ideology – Why Do We Need Both?”. L. Callahan (Ed.). *Spanish and Portuguese Across Time, Place, and Borders*. Palgrave Macmillan, Londra.
- Mohanty, C.T. (1988). “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.”. *Feminist Review*. Palgrave Macmillan, Londra.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (Çev. E.S. Onat), De Ki Yayınları, Ankara.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sancar Üşür, S. (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Scott, J.W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (Çev. A.T. Kılıç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. Plan B Yayıncılık, İstanbul.

- Ting, C.J. (2005). *The Ideology of Falun Gong: A Critical Discourse Analysis*. Auckland, Yeni Zelanda.
- van Dijk, T. (2003). “Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım”. B. Çoban ve Z. Özarslan (Ed.). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji*. (Çev. B. Çoban, Z. Özarslan ve N. Ateş), Su Yayınevi, İstanbul. s.14-109.
- van Dijk, T. (2006). “Ideology and Discourse Analysis”. *Journal of Political Ideologies*. Taylor&Francis Group, İngiltere.
- van Dijk, T. (2010). “Söylem ve İktidar”. A. Çavdar ve A. B. Yıldırım (Ed.). *Nefret Suçları ve Nefret Söylemi*. (Çev. P. Uygun), Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul. s.10-44.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz), Yordam Kitap, İstanbul.
- Williamson, J. (1998). “Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik”. T. Modleski (Ed.). *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Çev. N. Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul. s.135-155.
- Wodak, R. & Meyer, M. (2008). *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology*. US Corwin, Amerika.