

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA AİLE VE EVLİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NURE ARSLAN

GAZİANTEP
TEMMUZ-2019

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA AİLE VE EVLİLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NURE ARSLAN

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. YÜCEL KARADAŞ

GAZİANTEP
TEMMUZ-2019

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ENSTİTÜ ANA BİLİM DALI

Tezin Adı:
DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA AİLE VE EVLİLİK

Öğrencinin ADI SOYADI:
NURE ARSLAN

Tez Savunma Tarihi: 23.07.2019

Sosyal Bilimler Enstitü Onayı



Doç. Dr. Zekiye ANTAKYALIOĞLU

SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.



Prof. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN

Enstitü ABD Başkanı

Bu tezin tarafımca (tarafamızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Yücel KARADAŞ

Tez Danışmanı

Bu tezin tarafımca (tarafamızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:
(Unvanı, Adı ve SOYADI)

Doç. Dr. Yücel KARADAŞ

Dr. Öğr. Üy. Emre ÖZTÜRK

Dr. Öğr. Üy. Özge Nilay Erbalaban GÜRBÜZ

İmzası:



ÖZET

DEVİRİM SONRASI İRAN SİNEMASINDA AİLE VE EVLİLİK

ARSLAN, Nure

Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji ABD

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yücel KARADAŞ

Temmuz 2019, 95 sayfa

İran sineması yerli ve yabancı piyasada kazanmış olduğu yer itibarıyla sinema sektörünün yükselen yıldızları arasına girmeyi başarmaktadır. Bu başarısının tezahürünü yerli ve yabancı piyasada aldığı ödüller ile destekleyen yönetmenler filmlerinde doğal ve samimi görüntüler kullanarak izleyicisiyle gönül bağı oluşturmaktadır. Buna filmlerindeki olay ve olguları yer yer eleştirel bir dille yer yer övmek suretiyle egzotik ve gerçekçi bir zeminde seyircisiyle buluşturmaktadırlar. İran sinemasının doğuşundan günümüze kadar İran’da birçok siyasi, sosyal ve ekonomik buhran yaşanmıştır. Bu buhranlı yılların etkileri sinema sektörüne de yansiyarak baskı ve sansür şeklinde kendini göstermiştir. Her ne kadar sinemacılar için olumsuz koşullar hakim olsa da yönetmenler sinema aracılığıyla hükümeti ve sosyal olguları eleştirmekten geri durmamıştır. Araştırma özelinde ele alınacak olan aile ve evlilik konusu sinemada oldukça önemli görülerek, geçmişten günümüze aile ve evlilik olgusunun ne tür dönüşümler geçirdiği, aile bağların güçlendiğini yoksa zayıfladığını, evliliklerde boşanmaların neden artışta olduğu ve günümüzde nikahsız bir beraberlikle aynı evde yaşamayı temsil eden beyaz evlilik türünde yeni bir olgunun oluşmasına sebep olan etmenler araştırılmaya çalışılarak bunun sinema sektöründe nasıl ele alındığı incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Aile, Evlilik, Film Analizleri

ABSTRACT

FAMILY AND MARRIAGE IN POST-REVOLUTIONARY IRANIAN CINEMA

ARSLAN, Nure

M. A. Thesis, Department of Sociology

Supervisor: Assoc. Prof. Yücel KARADAŞ

July 2019, 95 pages

Iranian cinema has managed to become one of the rising stars of the cinema sector in terms of its place in the domestic and foreign markets. Producers who support the manifestation of this success with the awards it has received in the domestic market create a heartfelt bond with the audience by using natural and sincere images in their films. Directors occasionally criticize the events and phenomena in their productions and occasionally praise them to meet the audience on an exotic and realistic basis. Since the birth of cinema in Iran, many political, social and economic crises have taken place. These problems were reflected to the cinema sector and manifested itself as pressure and censorship. Although the negative conditions prevailed, the director did not hesitate to criticize the government and social phenomena. The issue of family and marriage, which will be discussed in the context of the research, is seen as very important in the cinema. In this study, the factors that cause the formation of a new phenomenon of marriage and family and the change of the bond of family which gets weaker or stronger, reasons of divorces enhancement and the factors that cause of White marriage which represents the marriages without contract are investigated on the cinema sector.

Keywords: Iranian Cinema, Family, Marriage, Film Analysis

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “İran Sineması’nda (1950-Günümüz) Aile ve Evlilik” adlı çalışmanın, bilimsel etik kuralları çerçevesinde yazıldığını, metin içerisinde yer alan atıfların bibliyografya bölümünde yer aldığını onurumla doğrularım. Bu süreçte sabrı, önerileri ve yardımlarıyla desteklerini esirgemeyen hocalarıma ve geniş kitaplığından faydalandığım İSAM kütüphanesine ve İSAM kütüphane sakinlerine teşekkürü borç bilirim.

Nure ARSLAN
Temmuz 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	ivi
GİRİŞ.....	1
1.2. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ DOĞUŞU	3
1.3. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE BİREY İLİŞKİSİ.....	5
1.4. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARIYLA DEVLET OTORİTESİ.....	10
AİLE ve EVLİLİK	13
2.1. AİLE VE EVLİLİK	13
2.2. İRAN’DA EVLİLİK.....	18
2.2.1.1. İran’da Evlilik Öncesi Gelenekler.....	21
2.2.1.2. Eş Seçme Geleneği.....	22
2.2.1.3. Kız İsteme Geleneği.....	23
2.2.1.4. Mihriyenin Tayini	25
2.3. SOSYAL STATÜ VE TOPLUM	25
2.4. TOPLUMSAL ROL, ATAERKİLLİK, ŞİDDET ve AİLE	27
2.5. BOŞANMA: EVLİLİK ve/veya AİLE’NİN DAĞILIŞI	33
2.6. GÜNÜMÜZ İRAN’INDA EVLİLİĞE BİR ALTERNATİF BEYAZ EVLİLİK	38
İRAN SİNEMASI.....	43
3.1. BİR DEVRİMİN ÖNCESİ, PEHLEVİ HANEDANLIĞI DÖNEMİNDE SİNEMA ...	43
3.2. DEVRİM SONRASI SİNEMA SEKTÖRÜ.....	48
3.3. İSLAM CUMHURİYETİNDE SİNEMAYA BAKIŞ	50
3.4. SANSÜR VE OTORİTE	54
3.4.1. Sansür ve Gerçeklik İkili.....	55
3.4.2. Gözler Üzerimizde, Kadın Bedeni ve Cinsellik.....	57
İRAN FİLMLERİNDE AİLE OLGUSUNUN TEMSİLİNDEKİ SOSYOLOJİK GÖSTERGELER	61
4.1. BEDENSİZ GÖZLER: İZLEYİCİLER.....	61
4.2. FİLMLERDE AİLE PROFİLİ.....	63
4.3. SOSYAL STATÜ	69

4.4. KADIN, DİN VE TOPLUMSAL BASKI	72
4.5. BASKI ve ŞİDDET	77
SONUÇ	79
KAYNAKÇA	82
EKLER	88
EK A.1. BOŞANMANIN ÇOCUKLARI.....	89
EK A.2. BEN TARANEH, 15 YAŞINDAYIM	90
EK A.3. BEŞİNCİ TEPKİ	91
EK A.4. ATEŞKES	92
EK A.5. İKİMİZ ARASINDA	93
EK A.6. BİR AYRILIK	94
EK A.7. MALİ’NİN ÇIKMAZ YOLU	95

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Sinema, kitle iletişim araçlarının gücüne dair olan bakış açısını bambaşka bir boyuta taşıyarak üzerine tartışılması gereken birçok olguyu ön plana çıkarmıştır. İçinde yaşadığımız dünyada sahip olduğumuz gerçeklik algısı ile sinema ekranının verdiği gerçeklik algısı arasında yer alan çizgi günden güne incelerek gerçekliğin gördüğümüz mü yoksa gördüğümüz görüntünün kurgulanan bir aldatmaca mı olduğu sorgulamasına sebep olmuştur. Baudrillard'ın hiper gerçeklik olarak ele aldığı bu hazırlanmış olgular evreni, direkt olarak elde edilen bir bilgiyi değil çeşitli araçlar vasıtasıyla ulaşılan bir bilgi kümesini kapsamaktadır. Nitekim sinema ekranında gördüğümüz görüntü; fikir, görüş, görüntü veya amacı her ne olursa olsun bir şey sunarak, başka bir dünyanın kapılarını aralamayı amaçlamaktadır. Çünkü görüntü bir tercihler silsilesinin birleşiminden meydana gelen bütünlüğü temsil eder. Dolayısıyla görüntünün amacı iletmek istediği mesajı olabilen en iyi biçimde seyircisine ulaştırmaktır. Bu nedenle kamera, görüntünün çıplaklığı ile yönetmenin yansıtmak istediği arasında yer alan ikili ilişki arasında hasıl olandır. Ancak mesele yönetmenin neyi yansıtıp neyi yansıtmak istemediğinden öte bir boyut kazanarak politik, ekonomik, siyasi faktörlerinde yer aldığı bir sisteme dönüşmektedir. Bu ikilem iktidar ile seyircisine gerçekliği sunmaya çalışan yönetmen arasında geçen görünmez bir mücadele durumudur. Neyin ne ölçüde kadrja alınacağına dair baskı ile gerçekliğin gösterilmeye çalışılması arasında yer alan bu durumun her iki taraf içinde hedef kitlesi seyircidir. Bourdieu, bu ortamda yer alan gizemli havayı “simgesel şiddet” olarak ifade etmiştir (Bourdieu, 2014). Burada seyirci olan görüntünün temelinde yer alan ancak olaylara müdahale gücü olmayan farkında olarak ya da olmayarak olan görüntünün rızası ile takipçisi konumundadır. Bunun başlıkça sebebi olarak bu simgesel şiddetin görünür olmayan, ancak filmde yer alan haliyle artık olağanlaşarak mitleşmiş olan duruma karşılık içselleştirilmiş bir öge olarak bireyler

tarafından kabul görmesidir. Aynı zamanda bu kitlesel olarak kabul ediş, idame ettirilişinin kilit noktasıdır.

20. yüzyılın başlarında İran'ın sinema araçlarıyla tanışmasıyla birlikte, sinema sektörü üzerinde var olan otoritenin baskı yüzü daha aşikar olmaya başlamıştır. Bu baskının temel hedefi toplumsal bağlamda (bedensel imaj yönüyle) kadınlar olmakla birlikte, sanatsal bağlamda sinema üzerinde sansüre olarak görülmektedir. Devletin sinema üzerinde uygulamış olduğu bütün baskı, sansür ve ekonomik güç koşullara rağmen yönetmenlerin direnmesiyle İran sineması ayakta kalmayı başarmıştır. Araştırma özelinde ele alınan “Devrim Sonra İran Sinemasında Aile ve Evlilik” konusu tercih edilirken, yapılan araştırmalar sonucunda devrim öncesi ve devrim sonrasında filmlerde ele alınan aile olgusunda gözlemlenebilen bariz bir değişimin olmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle araştırmanın zamansal sınırlaması devrim sonrası olarak belirlenerek günümüze uzanan süreç ele alınmaktadır. Araştırma genel bir çerçevede birinci bölümde sinema tarihinin kısa bir tarihçesi ile başlayarak, ikinci bölümde aile olgusunun modern dönüşümüyle unutulmaya yüz tutmaya başlayan evlilik törenlerine değinilecektir. Boşanmaların yükselişe geçiş sebepleri araştırılarak, günümüzde *beyaz evlilik* adı verilen fenomenin ortaya çıkış sebepleri ile toplum tarafından nasıl ve niçin kabul gördüğü üzerinde durulacaktır. Üçüncü bölümde İran sinema tarihçesi anlatılarak dördüncü bölümde analizi yapılacak olan filmler ile kuramsal çerçeve arasında ortaklık arz eden noktalar ele alınıp analiz edilerek araştırma sonuca bağlanacaktır

Genel amaç İran'ı kültürel olarak daha yakından tanımak, aynı zamanda sinema perdesinin gölgeleriyle yaşanan gerçeklerin bir kıyaslamasını yapmaktadır. Gerçekliğe yaklaşmak ve anlaşılır kılmak için aile ve evlilik bölümü büyük oranda İran'lı araştırmacıların makalelerinden yararlanmak suretiyle inşa edilecektir. Aynı zamanda İran toplumunun içinden bir göze başvurma ve anlaşılabilirlik ve açıklayıcılık yönünden daha iyi olacağı varsayımı üzerinden hareketle; Farsça makaleler okunup şahsım tarafından çevrilmek suretiyle faydalanılacaktır. Ancak bu şekilde İran'da aile kurumunun ve evlilik olgusunun evrilerek büyük oranda *beyaz evlilik* olgusuna dönüşümü açıklık kazanabilir.

Araştırmaya dair diğer önemli bir nokta ise örneklem filmlerin belirlenmesi hususunda yönetmen seçimidir. Film tercihleri yapılırken yönetmenlerin cinsiyetleri, ideolojik duruşları ve diğer ölçütlere dayalı eşit bir dağılım yapılmaya çalışılacaktır. Ancak kadın, aile, evlilik gibi konuların olumsuz ya da eleştirel yönlerini bu baskıya en çok maruz kalanlar olarak kadınların değinmesi sebebiyle kadın yönetmenlerin ön plana çıkması doğal görülmektedir. Filmlerin bilinirliği ve araştırma kapsamında yer alan verilerle ortak paydalarının bulunuşu, örneklem içerisinde alınması konusunda önemli kriterlerden biri olacaktır. Geniş bir

çerçeveye sahip aile ve evlilik olgusunun sınırları sinema filmleri ve İran toplumunun bölgesel ve yerel farklılıklarında bulunan ortak paydalar üzerinden işlenip sonuçlandırılarak, komşu kültürümüze bir adım yaklaşılarak yakından bakmak hedeflenmektedir.

1.2. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ DOĞUŞU

“Sinema (bizim için) tüm sanatların en önemlisidir”

Lenin¹

İletişim, toplumsal bir varlık olan insanın gündelik yaşamının vazgeçilmez unsurları içindedir. Toplumsallığın getirisi olan toplumsal yaşam, toplumların kendilerine özgü duygu ve düşüncülerini aktarmak için dilsel kodlardan faydalanmayı elzem kılmaktadır. Bu dilsel kodlar kendine has kültürel kalıp ve değerlere sahip olan toplum üyeleri tarafından ortak bir zeminde birleştirilir. Dil sosyal yapının en asli biçimini üstlenmiştir. Bu yüzden çok etnikli olmayan ve küçük gruplarda, dil, konuşma aracılığıyla bireyler arasında sosyal bir ağ kurar (Assmann, 2001:141). Aynı zamanda dilin kullanımı, konuşan bireyin statüsüne, sınıfına ve cinsiyetine göre farklılık gösterir. Çünkü, bireylerin dili kullanım şekilleri kültürden etkilenir ayrıca kültürün taşıyıcı misyonuna sahip olduğundan kültürü etkiler (Haviland, 2002:133). Grup veya gruplar halinde yaşam biçiminin insan doğasında var olduğu düşüncesi, davranış bilimleri araştırmacıları tarafından onaylanan bir söylemdir. Aristoteles, insanı diğer hayvanlardan ayıran şeyin, gruplar halinde yaşamasına imkan veren aracın dil olduğunu ifade eder. Dolayısıyla dil, “grup oluşturma”nın en asli aracıdır” ancak “sosyal anlam dolaşımı” için ancak bir araç niteliği arz etmektedir (Assmann, 2001:138-141). Aynı zamanda kültürel kodların yaşatılması ve aktarılmasında önemli bir role sahiptir, bu yüzden dil düşünsel alanda bireylerin görüş ve fikirlerini aktarmalarına yarayan en aktif yoldur. Zira dilde gerçekleşen yıkımlar bireylerin düşünce yapılarını da değiştirip dönüştürmektedir.

M.Ö. 3000’li yıllarda Sümerler tarafından yazının keşfedilmesiyle toplumsal iletişim ağında dile alternatif olarak yeni bir ortam oluşmuştur. İlk aşamada taş tabletlere yazılan yazılar, papirüs ve parşömenlerin kullanılmaya başlanmasıyla bilginin daha kolay taşınabilir ve uzak noktalara götürülebilir bir yapıya bürünmesine olanak sağlamıştır. Örneğin, Roma İmparatorluğu papirüsün kullanımı sayesinde geniş bir coğrafyaya yayılmış olan imparatorluğunu uzun süre yaşamasına fırsat tanıyacak olan hakimiyet gücünün iletişim ağını yazının gücünde bulmuştur (Giddens, 2000: 401). Daha ileri bir dönemde, tarih sahnesine

¹Sergei M. Eisenstein, Film Biçimi s.79

teknolojinin ortaya çıkışı ve gelişimiyle birlikte, Çin’de M.S. 593 yılına yani matbaanın keşfedilmesine kadar süregelen sisteme başka bir boyut kazandırarak yazılı iletişimin daha seri bir hale gelmesine olanak sağlamıştır.

Yazının keşfinin tarih sahnesine işlevsel olarak faydası, bilginin taşınabilirliği ve uzak noktalara ulaşılabilir olma durumunu farklı bir evreye geçirmesidir. Aynı zamanda teknolojik ilerlemenin televizyon ve benzeri işleve sahip cihazlarla yazılı iletişimin sağladığı kolaylığı kısa bir zaman dilimi içerisinde ve hızlı bir yolla daha fazla bilginin yayılmasına olanak sağlayacak zemin oluşturmuştur. McLuhan ise iletişimin bilgisel boyutunu şu şekilde ifade etmiştir: “Araç, iletidir”. Bu akan görüntünün (görsel iletişim araçlarının) “küresel köy” yarattığını ifade etmektedir (Giddens,2000:401-402). İletişim teknolojileri gündelik yaşamda var olan zaman ve mekan kavramı üzerinde etkili olmakta zaman ve makana dayalı engellerin ortadan kalkmasını sağlayarak, dünyayı ‘küresel bir köye’ döndürmüştür.

Küresel köy kavramı, toplumlar arası farklılıkların yerini benzerlikler ile örülmüş olan, benzerliklerin ise çoğu zaman tek tipleştirildiği bir profil ortaya çıkarmaktadır. Her toplumun kendine özgü ortak değerleri ve deneyimleri vardır. Bunlar bireyin kimliği ile yaşadığı toplumun kimliğiyle etkileşime girerek ortak dil ve bilgi ayrıca toplumsal olanla bütünleşerek belirli kodlar oluşturur. Bu kodlar, toplumların sahip olduğu “simgesel anlam dünyasında” karşılık bularak genel bir çerçevede kültürü oluşturur (Assmann, 2001:140). İnsanlar içerisinde bulunduğu çevreyi değişime uğratarak yeni bir form içerisinde “normlar, töreler, gelenekler ve kurallar altında yaşarlar” (Malinowski,1990:67). Dolayısıyla toplumların sahip olduğu bu değişken özellik sonucu her toplum kendisine özgü bir kültür ağı oluşturmaktadır. Kültürler her zaman birbiriyle etkileşim içindedirler ancak asıl problem teşkil eden şey kültürlerin nasıl ve ne ölçüde farklılık gösterdiğidir. Madem küresel bir köyde yaşıyoruz o zaman akıllara gelen soru şu olmakta: Aynı dil ailesinden gelen, yakın coğrafik konumlara sahip olan çağdaş topluluklarda bile görülen kültürel farklılıkların nedeni nedir?

Levi-Strauss bunu şöyle açıklar: “Toplumların sayısına, nüfusall önlemlerine, coğrafi uzaklıklarına ve kullandıkları maddi ve zihinsel iletişim araçlarına bağlı olarak değişebilir”. Dolayısıyla kültürler ne birbirlerinden tamamen bağımsız ne de birbirleri ile iç içedirler. Çünkü “toplumlar hiçbir zaman yalnız kalmamışlardır; en ayırık göründükleri zaman bile topluluklar ya da sürüler halinde olmuşlardır. Ancak düşünülenin aksine kültürün farklılıksal olarak zenginliği, toplulukları iten değil bilhassa birbirine yaklaştırır niteliktedir” (Levi-Strauss, 1995:21-24). Dolayısıyla insanlar kültürel “normlara, alışkanlıklara, geleneklere ve yasalara göre yaşarlar” (Malinowski, 1992:90). Çünkü kültür kalıtsal ve çevresel özelliği içerisinde barındırır. Kültür aktarımı bir kuşaktan diğerine davranış kalıpları şeklinde

simgesel özellikte geçmektedir. Davranış kalıplarının kültürel düzeyde “bütünleşmenin bulunmaması bir toplumun karşılaşabileceği en ciddi problemdir” (Fitcher, 2001:203). Zira sözü edilen kalıtsallık biyolojik temele dayanmayan bir niteliğe sahiptir. Aynı zamanda bir kültürün yok olması taşıyıcı bireylerin ölmesi veya başka baskın bir kültür içinde erimesi ve/veya yok olması mümkündür. Ancak her ne şekilde ortaya çıkarsa çıksın, birey bir kültür içinde doğar, o kültürü yaşar ve geliştirir, öldüğü zaman ise arkasında beslenmiş olduğu kültürel etkileri bırakır. Bireyin yaşadığı kültürün farklılığının ayırdına varabilmesi ancak farklı bir kültür ile etkileşime girdiği zaman mümkün olmaktadır (Aslan, 2005:72-73). İletişim araçları da kültürü etkileyen özelliğe sahiptir, nasıl ki bireyler toplumun işlevi üzerinde tesire sahipse iletişim araçları da benzer özellikler göstermektedir. McLuhan iletişim aracının niteliğinden ziyade, onun iletmek istediği içerik ve iletinin toplumun yapısal özelliğini daha fazla etkilediğini ifade eder (Giddens, 2000:401). Örneğin roman ve sinema ele aldığı zaman bu iki türün oldukça geniş kitlelere ulaşan, seslenen ve aynı zamanda popülerleşerek bu ününü kitlelere borçlu olan sanatlardır. Nitekim her ikisi de ilk aşamada bir yenilik olarak görülmüş ancak sonraki süreçlerde muadili oldukları diğer sanat türlerini geçerek hakim bir konuma yerleşmeyi başarmışlardır. Ortalama bir okuma hızına sahip olan bir insanın 400 sayfalık bir kitabı iki saatlik bir zaman dilimi içerisinde okuması güçtür veya okusa bile derinlemesine bir okuma gerçekleştiremez. Oysa bir sinema filmi iki saatlik zaman diliminde seyircisine birçok bilginin aktarımını gerçekleştirebilme potansiyeline sahiptir. Bu sanat dalı olarak sinemanın sahip olduğu anlatımsal güce işaret eder. Kitap ve sinema birbiri ile iç içe geçmiş sanat dallarıdır. Ancak aralarında fark da vardır. Örneğin kitabın/romanın gelişimi okuyucuya bağlıdır. Oysa sinemanın bağımlı olduğu durum ise bir kitleden ziyade teknoloji ve onun gelişimine bağlı olmasıdır. McLuhan’ın işaret etmiş olduğu kitle iletişim araçlarının kültürü etkileyen yönüyle kısa bir sürede bir sinema filminin anlatabileceğinin gücüne işaret etmektedir. Ancak bu durum kültüre yansıyan yönüyle sınırlı kalmamakta bireye ve bireyin kendine dair algısını dönüştürmektedir.

1.3. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI VE BİREY İLİŞKİSİ

Teknolojik gelişmeler insana dair bilinen ve geline nokta başa bir boyuta geçerek görme eylemine dair olan algı ve işlevselliği farklı boyutlara taşımıştır. Yani insanların yaşama dair deneyimleri görme eyleminin başlamasıyla beraber gerçekleşmektedir. Bu eylemde aşikâr olan durum, gözün iletişimsel olarak bağlı olduğu bir şeyin var olduğudur, o şey elbette bir görüntü veya görüntüler silsilesidir. Görüntü olgusu, insan yaşamına fotoğraf

makinesi ve benzer özelliklere sahip olan aygıtların kullanılmasıyla birlikte ortaya çıkan ve yaygınlaşan bir kavramdır. Görüntü kavramı temelde öz (var) olan bir şeyi ifade etmektedir. Aksi durumda kamera ve varyasyonu özelliklere sahip cihazlar fotoğraf makinesinin sahip olduğu görüntü algısından daha farklı bir yapıdadır. Bu nedenle temelinde her aygıt görüntü veya görüntülerden oluşan bir öze dayanmaktadır. Görüntünün yükselişi, elbette kitle iletişim araçlarının gündelik hayatta yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber görünür hale gelmiştir.

Kitle iletişim araçlarının, önceleri ulaşma şansımızın daha kısıtlı olduğu çeşitli bilgilere ulaşmamızı kolaylaştırdığına dair olan farklı görüşler, bir açıdan makul bir haklılığı içinde barındırır. Günümüzde bilgiye ulaşma hızı ve bilginin yayılma hızı oldukça seri bir hale gelmiştir. Giddens'in aktardığına göre Thompson bilginin bu durumdan hareketle oluşturduğu iletişim araçlarına dair kuramı çerçevesinde, kitle iletişim araçları ve bireyler arasında üç çeşit etkileşimin var olduğunu söyler. Bu maddelerden ilki yüz yüze etkileşim, ikincisi (kağıt, elektrikli cihazlar gibi) aracılı etkileşim ve sonuncu olarak (iletişim aygıtlarından faydalanmak suretiyle) araçlı yarı-etkileşimdir. Araçlı yarı-etkileşim türü daha çok kitle iletişim cihazlarını ifade etmek için kullanılır. Dolayısıyla bu etkileşim türünde, zaman ve mekân farklı bir boyuttadır, kişiler doğrudan doğruya birbiri ile iletişimde değildir. Diğer iki türde 'diyalog' elzem iken yarı-etkileşimli biçim 'monolog' bir yapı arz etmektedir. Bu sebeple bahsi geçen yarı-etkileşimli iletişim türünde kullanıcı pasif durumda kalmaktadır (Giddens, 2000:404-406). Kullanıcının pasifliğini farklı bir bakış açısı ile ele alan Robbins, fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte gelişen birey ve kamera gözü arasındaki etkileşimi şu şekilde ifade eder, "Gözün maruz kaldığı ya da gördüğü şey olarak görüntü, 1800'lü yıllardan itibaren fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte farklı bir evreye geçmiştir. Bu süreçte insanlık dünyayı ve şeyleri giderek daha çok dolayımli aygıtlar/araçlar vasıtasıyla görmektedir" (akt. Al, 2015:4). Freund ise kullanıcı pasifliğini gözün görme açısı üzerinde olan hükmetme gücü arasında bağlantı kurarak bu durumu, fotoğraf makinesinin icadı ile gelişen kamera ve benzeri cihazların gözün görme özelliğini kamera gözüne devrettiği yönündedir. Bu sayede kamera, gözün yerine de görmeye başlamıştır (Al, 2015:11). Ancak görüntülerin gözün işlevi üzerinde kazanmış oldukları egemenlik görüntünün sadece gözün üzerinde değil dil üzerinde hakimiyetini de gözler önüne serer. Charlie Chaplin tarzı sessiz sinema film örneğinde olduğu gibi bir film sadece görüntülerden oluşabilir. Peki o zaman şu sorulamaz mı: Acaba görüntülerde dil görevini görerek bizimle konuşabilir mi? Bir görüntünün ağzı yoktur ancak kendine özgü bir dili vardır okuyabilen için.

Elbette ortaya atılmış olan bir görüntü, onu inşa etmiş olan kişinin bakış açısıyla harmanlanarak ortaya çıktığı için kişiyi ve kişinin görüşlerini ifşa edebilecek bir yöne sahiptir.

Görüntüye aktarılan şeyler bir açıdan salt bir görüntü olması dolayısıyla diğer bütün görüntü kümeleri ile aynı kefeye girmektedir. Bu yüzden sağlık, mutluluk, hastalık, umutsuzluk, vahşet, aile, akrabalık vb. olguların hiçbirisi anlamsal olarak görüntü zemininde farka sahip değildir, hülasa her şeyin kamera gözü ile görüntülenebildiği düzlemde, aslında var olan hiçbir şey hakkıyla görüntülen(e)memektedir. Çünkü gözün çıplak görebildiği gerçeklik ile kamera gözüne yerleştirilen ve tasarlanan görüntü arasında farklılıklar vardır.

Bu nedenle görüntü olgusu içerisinde birçok riskli yönü barındırmaktadır, somut oluşu görüntü ile sağlanan algı yönetimini kolaylaştırmaktadır. O halde görüntü kendini dayatırken kusursuz ve eksiksiz bir durumdadır; çünkü görüntü sunar ve bu sunuş bir bütünlük içindedir. Bu yüzden somutlaştıkça tahakküm alanının soyutlaşarak görünmez bir hale geldiği söylenebilir. Giddens'in aktardığına göre, "televizyon yalnızca bize dünyayı 'sunmaz', gitgide içinde yaşadığımız dünyanın gerçekte ne olduğunu da tanımlar" (Giddens, 2000:403). Kısaca sorulması gereken bazı sorular vardır; Görüntünün ifade etmek istediği şey ile ifade ettiği şey paralel midir? Gerçek olarak sunulan ve/veya algılanan görüntüler ne derece manipülasyondan uzak kalabilmektedir? Bu sebeple görüntünün algılayışta dolaysız olarak aktarıldığı farz edilen bilgi, aynı sebeple 'dolaysız' olması algısının kurbanı olmaktadır. Çünkü bilginin gerçekliğin kendisiyle bir araya gelmesi mümkün olmamakta ve bir aygıt vasıtasıyla iletişimde olmaktadır. Dolayısıyla aktarılan ve sunulan aslında bir yeniden sunuştur. Görüntü 'gerçekliği aktaran' anlamıyla aslında var olan gerçeklik ile kendisi arasında mesafe koyar. Çünkü bu durum görüntünün aktarıldığında kullanılan aygıtlarla ilgili bir durum olmakla birlikte doğasıyla içkindir. Baudrillard bunu 'hiper gerçeklik' olarak ifade eder. Anlatılan 'hiper gerçeklik' kavramı ile anlatılan şey aslında 'gerçeklik' dediğimiz şeyin, dünya üzerinde televizyon vasıtasıyla (yani ekranlarda gösterilen haliyle), gösterileni tanımlayan görüntü silsilesi olduğudur. Yani hiper gerçeklik ile tanımlamak istediği, "insanların davranışlarıyla iletişim araçları görüntülerinin birbirine karıştığı yeni bir gerçekliğin –hiper gerçekliğin- yaratıldığı"dır (akt. Giddens, 2000:403). Birey gerçeklik ile oluşturulmuş olan hiper gerçeklik arasında yer alan farklılığın iç içe geçtiği noktada yer alarak hangisinin gerçek ve doğru olduğuna dair yargısında kafa karışıklığı yaşamaktadır. Bu nedenle görüntü ve gerçeklik arasında var olan ilişki, özü itibarıyla iki açıdan ele alınmaktadır. İlki, gerçekliğin tahrife uğratılmasıdır. İkinci olarak, gerçekliğin yerine yeniden üretilmiş olan başka bir gerçeklik yerleşmiş olmasıdır (Al,2015:8). Kamera, bütünsel olarak gerçekliğin parçalayıcısı ve inşa edicisi olabilmektedir. Ancak aynı zamanda bütün olarak bu gerçekliği kurgulayan ve Jacques Derrida'nın kavramsallaştırmasıyla gerçekliği yeniden 'yapı-söküme' uğratıp dönüştürerek onu bozandır. Aynı zamanda bu durum kurgunun

kendisinin sansüre uğrayarak yeniden dönüşümünün yapılanmasıdır. Dolayısıyla yönetmenin kurguyu baskı ve müdahale ortamında şekillendirdiği, kendisini sansür olarak açığa çıkaran ve müdahaleye uğrayan şey ‘gerçeklik’ olgusunun kendisi olmaktadır.

Gerçeklik olgusunun yönlendirilmiş olduğu görmeye dair algı ortamında, görme süreciyle ilgili bilinen iki ayrım göze çarpmaktadır; görmek ve bakmak. Bakmak içinde alelade bir görmeyi kısaca bilinçsiz bir görmeyi içerirken, görmek daha bilinçli bir süreci bünyesine alan bir kavramdır. Nitekim eğer bir konu hakkında detaylıca ve derinlemesine bir düşünme gerçekleştirmek istenirse o zaman alelade bir bakmadan ötesi gerçekleştirilmelidir. Bilhassa sinemanın sahip olduğu bu özellik art arda gelen görüntü silsilesinde bireylerin durup düşünmesini veya algılamasını mümkün kılmamaktadır. Kamera gözünün/merceğinin gündelik yaşama kattığı bu ‘yeni bakış ya da görme biçimi’ insanın olayları ve olguları anlamlandırma sürecinde etkili olarak dönüşüm geçirmesine sebep olmaktadır. Çünkü insanın görüntüye hükmetme gücü yoktur ve yönlendirme yoluyla görüntü takip edilir. Kameranın kadrajının biraz ötesini özgür iradeyle görmek mümkün değildir. Ancak kadraja giren görüntüye bakarak sınırlandırılan görmek eylemi gerçekleştirilebilir. Görüntünün sahip olduğu güç kendisini somutluğa dayandırma ve diğer parçaları dışarıda bırakmaya muktedir olmasıyla, görüntü, gerçeklik ile özdeşleştirilme mertebesine yükselmektedir. Böylece görüntünün işaret etmiş olduğu görünen/görüntülenen şeyler var olmakta, aksi tarafta görünmeyen/görüntülenmeyen şeyler ise bir anda yok olmaktadır. Görüntünün var ettiği her şey belirli bir zeminde kendisine varlık aynı zamanda meşruiyet bulmaktadır.

Görüntünün gerçeklikle var ola gelen ilişkisi meşakatli ikilemler ile doludur. Aslında en temelde fark edilmesi gereken görüntünün bir tercih olmaktan öteye gitmemesidir. Tercih sürecinin kendisi kurgusal bir düzlemde gerçekleştirilir. Yani temelde görüntünün aktardığı gerçeklik hiçbir surette var olan şekliyle görüntüye aktarılmamaktadır. Bu yüzden görüntü işlevsel olarak “iletilmek istenilen mesajın en iyi biçimde sunulması çabası” ndan ileriye gitmemektedir (Al, 2015:8). Başarılı bir görüntü içerisinde yer alan mesaj ile izleyici en iyi şekilde yönlendirilebilir. Yönlendirme kavramının kendisi görüntünün yeniden üretilmiş olan doğası ile bütünleşik olarak, görüntüye maruz kalana veya izleyici olarak bakana, görüntülenenin gerçekliğine inandırmaktadır. Filmin gösterdiği ne kadar gerçeğe yakınsa, izleyicisinin bilişsel bilgisine de yakınlık gösteriyor demektir. Diğer açıdan eğer ‘izleyeni değiştirmeye’ çalışır ve izleyicisinin bilgisinden uzaklaşırsa o zaman amaç yalnızca “harekete geçirme ve eğlendirme” olarak karşımıza çıkar (Monaco, 2001:250). Graham Merdonck’a göre, medyanın bilgi süreçleri yıkıcı bir etki ile “ortak duygusal düşünceden temel bir kopuş” şeklinde gerçekleşerek yabancılaşmaya yol açar (akt. Köse, 2004:66). Bourdieu bu durumu

‘yapıların yapılandırılması’ olarak anlatır, medyanın ifade ettiği temelde, gerçeklikten bir kopuş bağlam-dışı yapılandırılmış olan söylemin akışından öte değildir. Bu verili epistemolojik söylem içerisinde Mardock’un ifade ettiği şekilde ‘ortak-duygusal düşünce’ yakalamak, sorgulanabilir bir çerçeveye oturmaktadır (Köse, 2004:67). İdeolojik bir çerçevede ifade edilen söylem eğer alıcının düşünmesine yetecek kadar naif bir süre imkanı tanıyorsa, söylemin dolaysız bir etkiye sahip olduğu ifade edilebilir.

Bireyler eğlenmek ister. Eğlenceden beklenen şey ise bireyin zorlayıcı ve düşündürücü bir düşünme sürecinin ağırlığı yüklenilmeden, verileni takip etme yoluyla yönlendirilmesidir. Adorno’ya göre eğlence, “geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir” (Adorno, 2007:68). Frankfurt Okulu düşünürlerinden olan Adorno ve Horkheimer’in yazmış olduğu *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının sunuşunda “kamuoyunun artık bir meta haline geldiğini, dilin de o metanın tanıtımını yapan bir araç olduğunu” ifade etmişlerdir (akt. Berstein, 2007:17-18). Adorno ve Horkheimer ‘kültür endüstri’si adını verdikleri teoremlerinde kitle iletişim araçlarının bir eğlence sektörü haline gelişinden ve bireylerin eleştirel yönünü azalttığından bahsetmişlerdir. Zira ticarileşmiş sanat, sanat olma özelliğini yitirmeye başlamıştır. Frankfurt okulunun son dönem düşünürlerinden olan Habermas, bu eğlence sektörünü 18. yüzyıldan günümüze uzanan serüveni içerisinde, kitle iletişim araçlarını ‘kamusal alan’ içinde ele alarak farklı bir bakış açısı çerçevesinde değerlendirmiştir. Kamusal alan geniş anlamıyla bireylerin özgürce katılım sağlayabildiği, tartışabildiği ve kendisini ifade edebildiği bir durumu ifade eder (Giddens, 2000:402).

Aynı zamanda kamusal alan, fikirlerin tartışıldığı ve yeni fikirlerin ortaya çıktığı bu tartışmalar gerçekleşirken gazete ve haber kağıtlarından faydalanıldığı bir ortamdır. Sonraları politik tartışmalarının içine girdiği bu ortamlar, kültür sanayisinin içinde yer almadan sönen bir balona dönmüştür. Oysa kitle iletişim araçlarının empoze ettiği eğlence anlayışı kamu alanının yapısını da dönüştürerek bir aldatmaca sahnesine çevirmiştir. Artık her şey ticari bir oyuna dönmüştür. Kamuoyu artık, açık, akılcı tartışmalar yoluyla değil -örneğin, reklamda olduğu gibi- yönlendirme ve denetleme yoluyla oluşmaktadır (Giddens, 2000:402-403). Bu bağlamda sinema, ‘anlaksal kurgu’ yöntemiyle film üzerinde baştan sona kurgusal olarak anlama hükmedebilme ve aynı zamanda düşünce süreçleri üzerinde istediği gibi yönlendirebilme yapabilme gücüne muktedirdir (Eisenstein, 1985:60-78). Kamuoyunun birey üzerinde sahip olduğu hakimiyet gücü kurgusal gerçekçi yöne sahip olması dolayısıyla bir çarkın dişlisi gibi uyumlu ve göze çarpmayan bir bütünlükte işlemektedir. Sinemanın

görüntüye hükmedebilme gücü, yönetmenin kadrajına neyi ne ölçüde almak istediği ile ilgili kişisel bir tercihe dayanmaktadır. Bundan dolayı aygıtın sunduğu imkanlar ölçüsünde, görüntü, görüntülenen şeylerin toparlanarak bir araya getirilmesi bütünlüğüne dayanmaktadır. Dolayısıyla gerçeklik, sinema boyutunda kameranın hileye yer bırakmayan çıplak gerçekliği ile bütünleşiktir (Armes, 2011:21). Bu belirlenim çerçevesinde kamuoyunun görüşleri, düşünceleri ve yorumlamaları ancak bir söylem çerçevesi içinde kalmaktadır. Gerçeklik, kamera gözü ile yönetmenin inisiyatifi arasında sunulan, izleyici tarafından takip edilen bir metadır. Kamera ve yönetmen bu parçalanmış gerçekliğin yapımcıları olarak sahneye çıkarlar. Misal, herhangi bir filmi izleyen biri gösterilenle ilgili eleştiri yapabilir, bu konu üzerinde yorum yapabilir veya tartışabilir ancak izlediği aygıtın ona cevap verme ihtimali yoktur (Giddens, 2000:405-406). Bu nedenle birey daha pasif bir konumda yer almaktadır.

1.4. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARIYLA DEVLET OTORİTESİ

Devlet veya başka bir ifade ile iktidar geçmişten günümüze düşünürler, filozoflar ve her alandan bilim insanları tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Weber devletin; “bütün toplumu birleştiren bir kuruluş” olduğunu söylerken, diğer taraftan ise bir filozof olan Hegel, devleti, “topluluklar toplumu ya da sosyal piramidin zirvesi” şeklinde açıklamaktadır (Aydın, 2011:108). Bourdieu ise “yüzünü kamu yararına dönmüş bir aygıt değil, bir zor aygıtı, kamusal düzenin ancak egemenler lehine korunmasının aygıtı” olarak tanımlamıştır (Bourdieu,2016:20). Ancak klasik bir ifade ile tanımlanacak olursa, “ülke, halk ve iktidar organizasyonudur ve genelde normatif bir sistemdir” (Aydın, 2011:108).

Marksim Gorki sinemaya ilk defa gidişinden sonra sanatsal ruhuyla sinemayı ‘gölgelerin krallığı’ olarak ifade etmiştir (Elsaesser ve Hagener, 2014:10). Sinema görünen ve görünmeyen yüzü ile ön plana çıkan bir sanat dalıdır. Öyle ki kitle iletişim araçlarının tarih sahnesine çıkışından bu yana geçen süreçte kamera gözünün sahip olduğu gücü sadece çeşitli alanlardan bilim insanları değil iktidar sahipleri de fark ederek bu gücü elinde tutma arzusu içinde olmuşlardır. Kameranın gözü bireyleri her zaman ve her alanda sessizce bir gölge misali takip ederek gözetlemektedir. Foucault *İktidarın Gözü* kitabında, gözetleme toplumuna dair yaptığı tespitlerde kamera gözünün ve bakışın içselleştirilmesine dair şu tespitlere varır: “Gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes, bakışı öyle içselleştirir ki, sonunda kendini gözleme noktasına varır; böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletecektir. Mükemmel formül: Sürekli bir iktidar ve sonuçta gülünç bir maliyet” şeklinde yorumlamaktadır (Foucault, 2012:95). Bireyler açısından gerçekleşen

durumda artık salt iktidar değil, bireylerin bilişsel düzlemde kendilerini izleme veya başkalarını izleme noktasına varan bir gözetleme ve gözetlenme toplum profili ortaya çıkarmaktadır.

Allemand, medyanın gözlem düzeni oluşturduğuna dair görüşünü ise “tersine çevrilmiş ponoptik” şeklinde kavramsallaştırarak, kavramın tam yerine oturmasına yardımcı olup karşılığını bulmasını sağlamıştır (Köse, 2004: 70). Etienne Allemand, 1980 yılında yayınlanan *İktidar ve Televizyon* kitabı, George Orwell’in 1984 ve Armand ve Michele Mattelard’ın *İletişim Kuramları Tarihi* eserinde yer alan görüşler benzerlik göstermektedir. Ancak Orwell ve Mattelard bu sistemi “gözlem düzeni” olarak ifade ederek aslında medyanın ideolojiler üzerinde manipülatif etkisi olduğuna dair görüşlerini ortaya koymuşlardır (Mattelard, 2013; Orwell, 2015). Kamera gözüne dair gözlem ve yorumlar çeşitlenerek farklı kavramsallaştırmalara dayandırılrsa da özünde kamera gözünün iktidar ile olan bağlantısı ve gözetlenen bir toplum oluşturduğuna dair yargı üzerinde ortak bir zemin oluşturmuştur. Kamera günümüz dünyasında şeyleri ve bilhassa var ola gelen bütün canlılığı görme ve gözetleme gücüne muktedir bir iktidar alanı oluşturmuştur. Öyle ki geline nokta artık hiçbir şey “kameranın gözü”nden sıyrılacak uzaklıkta değildir. Bu göz öylesine güçlü bir yapıya sahip ki dünyanın en ücra köşesinden uzaya kadar her şeyin depolandığı/kaydedildiği aynı zamanda bu görüntülerin teşhir edildiği bir alana dönüşmüştür. Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde, ‘baskı aygıtları ve ideolojik aygıtlar’ dan söz ederek iki kavram arasında var olan farklılık üzerinde durur; devletin ‘baskı aygıtları’ olarak ifade ettiği grup şiddet kullanabilecek gücü elinde bulunduran polis ve asker gibi devletin uzantılarıdır, oysa ideolojik aygıtlar ‘eğitim, din ve medya’ aracılığıyla oluşturulmuştur (Gökalp, 2011:35). Medyanın sahip olduğu güç soyut bir güçtür, kamera gözünün varlığı ile yükselişe geçen bir kontrol ve gözetleme sistemidir.

Kamera gözü ‘gözetleme düzeni ve tersine çevrilmiş ponoptik’ kavramlarından farklı bakış açılarıyla kavramsallaştırılmıştır. Gözetlemeyi farklı bir kavramsallaştırma ve boyutta ele alan Bourdieu, bunu ‘simgesel şiddet’ ile ifade ederek şiddetin simgesel düzlemde gerçekleşen bir tahakküm biçimi olduğunu ifade eder (Bourdieu,1997). Ancak söz konusu tahakküm/egemenlik bilinen anlamının dışında egemenlik ile boyun eğme arasında yaşanan etkileşimde ortaya çıkan, ‘kabul ve/veya minnet’i içinde barındıran bir kümedir. Dolayısıyla görünüşte kendini açığa çıkarmayan bu gizli egemenlik, kitle iletişim araçları vasıtasıyla muazzam bir güce dönüşebilmektedir (Köse, 2004:59). “Simgesel şiddet, ona maruz kalanların ve aynı zamanda, çoğu kez, onu uygulayanların sessiz suç ortaklığıyla ve her iki tarafında onu uyguladıkları ya da ona maruz kaldıklarının bilincinde olmadıkları ölçüde

uygulanan bir şiddettir” (Bourdieu, 1997: 21-22). Çünkü simgesel şiddetin uygulayıcı yöntemi ya tekil eyleyici yoluyla (örneğin; erkeklerin sembolik veya fiziksel şiddet yoluyla uyguladığı gibi) ya da kurumlar yoluyla (aile, okul, devlet gibi) kendi sürecini yine kendisinden besleyerek idame ettiren bir süreç kanalıyla gerçekleştirir. Walter Benjamin sinemanın diğer kitle iletişim araçlarından farkının ‘kitlesele üretilebilirlik’ olduğunu böylece daha fazla birey ve topluma ulaşmasının mümkün olduğunu söyler (Monaco, 2001:249). Bu yayılımın kabul edilebilirliği hakkında Saussure’un görüşlerinden etkilenen Ronald Barthes (1915-1980) ideolojilerin yerleşmesi ve insanlar tarafından kabul edilebilir olmasında göstergelerin, simgelerin ve toplumsal mit öğelerinin ne derece etkili olduğu üzerinde durmuştur (İnal, 2003:18). Mitleşmiş öğeler toplumsal algıda herkese aitmiş hissini yaratabildiği ölçüde doğallaştırılmayı başarmış demektir ve bu anlamlandırma ideolojinin işleyip yerleştiğini göstermektedir. Mitlerin bu zaferi filmlerde işlenip yaygınlaşarak sinema filmleri içerisinde kendine yer bulur. Sinema filmi kurgusal hikayeler ve göstergeler kullanarak, bir film olmaktan çıkarak politik-sosyolojik imaj kalıplarına bürünür. Toplumsal simgeler, göstergeler ve mitler başka bir toplumun hafızasında, çıktığı toprakların kültürüne özgü bir imaj algısı oluşturur. Bu yüzden sinema filmi ne kadar kendine özgü bir yapıda ise topluma dair var olan algı o derece özgünleşerek kendileşmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

AİLE ve EVLİLİK

2.1. AİLE VE EVLİLİK

August Comte ve Herbert Spencer nazarında toplum, ‘yaşayan bir organizma’ gibi işlev görmektedir. Sağlıklı bir işleyişe sahip olabilmesi için onu oluşturan aynı zamanda bir arada olmasını sağlayan parçaların ritmik bir ahenk içinde olması gerekmektedir. Yapısal işlevselci düşünürlerin önde gelenlerinden olan Thomas Parsons toplum üzerine tanımlama yaparken, “toplumun koruyucu, bütünleştirici, yönlendirici ve uygulayıcı alt sistemlerden oluştuğunu” (Kasapoğlu, 2012:10) ifade eder. Yani toplumu bir araya getiren ve ayakta durmasını sağlayan şey kurumlar ve kurumların ritmik bir şekilde işleyişidir. Aile toplumun en küçük birimidir; işlevsel olarak toplumu birleştiren, bütünleştiren ve devam ettiren yapısıyla gelenek, görenek ve adetlerin işlevlerinin yerine getirildiği, aynı zamanda yapısal olarak toplumun diğer topluluklardan ayrıştığı alanlarda gerçekleştirdiği kültürel farklılıkların önde gelen aktarıcısıdır. Bir aileyi, aile tanımlaması içine alan, iki bireyin bir araya gelerek oluşturduğu ilişkiler ağı şeklinde ifade edilebilir. Coin bu ilişkiler ağının kan bağıyla, evlilik veya evlat edinme yoluyla bir diğeriyle iletişim içinde olan bireylerden oluştuğunu ifade eder (Mahboubi Menesh, 2004:175). Murdock aileyi, beraber yaşayan, ekonomik iş birliği içinde olan ve soyu devam ettirme konusunda bir grup kişinin sosyal onayını alan cinsel birleşmelerinin (iki farklı cins) sonucu evlatlıklarını veya evlat/evlatları bütününe alan olarak ifade eder (akt. Gittins, 2011:81). Aile, “kurumların en basiti, daha ayrıntılı yapıların yapıtaşı” aynı zamanda temel olmasının yanı sıra en karmaşık kurumudur (Connell, 2016:183). Çünkü aile kurumu hareketli bir ögedir. Toplumun dönüşümüne bağlı olarak biçim değişimine uğrar (Engels, 2008:38). Bu nedenle aile kurumu üzerine söylenmiş birbirine yakın ancak aynı şekilde farklı birçok tanımlama bulmak mümkündür. Aile, “İnsan soyunu sürdürmek üzere iki ayrı cins arasında kurulan evlilikle başlayan, birincil dostluk ilişkilerine ve bu arada cinsel ilişkiye meşruiyet sağlayan, çocuk yetiştirmek, soy ve akrabalık olgularıyla yeniden üreten,

soyut davranış ve görüntüleri ifade etme bakımından bir kurum, karşılıklı ilişkileri ihtiva etmesi açısından ise sosyal bir gruptur” (Aydın, 2011:27). Giddens ise aile tanımını, yetişkin olan üyelerin çocukların bakımıyla yükümlü oldukları, aynı zamanda akrabalık bağıyla bağlı olan bir grup insanı tanımlamak için kullanır (Giddens, 2000:148-149). İşlevine ve yapısına göre aileyi tanımlayan yapısal fonksiyonalist Radcliffe Brown’a göre aile, toplumun değerler sistemini güçlendirip düzenliliğini sağlayan, toplum üyelerinin dayanışma ve yaşamını devam ettirmesini güvenceye alan bir alan olarak ifade etmiştir (Shazbazi, 2012:29). Kökeni “familia” kavramında gelen aile, Romalılar döneminde erkeğin kadın, çocuk ve kölelerini otoritesi altına alarak yaşamasına müsaade etme ve daha ileri bir aşamada öldürme hakkını kendinde bulduğu “yeni bir toplumsal örgüt” olarak ortaya çıkmıştır (Engels, 2008:69). Tanımlamalardan anlaşıldığı üzere aile kavramı birçok fenomeni bünyesinde bulundurur. Aile birlikte yaşama, güç ilişkisi (kadın erkek mücadelesi/tahakkümü veya ebeveyn çocuk tahakkümü), evlilik, cinsel ilişki, otorite, bağımlılık gibi geniş kapsamlı fenomenler ağına sahiptir. Dolayısıyla ailenin asli görevlerinden birisinin yeniden üretimi sağlaması ve bu sistemi devam ettirmesi olduğu söylenebilir. Yani bireyi işleyerek onu “bir kabile veya devlet yurttaşı” haline gelecek şekilde kültürel gelişmesini ve toplumsal yaşamın gerektirdiği gündelik alışkanlıkları öğreten kurumdur (Malinowski, 1992:122-123). Çünkü birey toplumsal sistemden izole bir biçimde doğmadığından dolayı, toplumda süregelen kültürel örüntünün izlerini benliklerinde taşımakta bir yandan kendisinden beklenen tavrın bilincinde yetiştirilerek bu çerçeve içerisinde tutum ve davranışa maruz bırakılmaktadır (Fitcher, 2001:202). Kısacası bir sistem içinde doğan birey, devletin üstten şekillendirmesi ve ahlaksal sistemin ise alt tabandan birleştirilerek bir araya getirmesiyle toplum oluşmuştur (Aydın, 2011:23). Aile ise bir bina misali alttan oluşturulan toplumsal ahlak misyonunun en temel taşlarındandır. Elbette toplumsala dayalı olan her olgu gibi aile yapısı da zaman ve mekana göre değişim ve dönüşüme uğrar. Nasıl ki Herakleitos’un “Aynı nehirde iki kere yıkanılmaz” sözü zaman ve mekânın değişime uğratarak hem bireyleri hem de yapıları etkileyen yönüyle oldukça isabetli ve çarpıcıysa, ailede zaman içerisinde gösterdiği eğilimle işlevsel özelliklerinin hangi yönlerden ağır bastığı; içinde var olduğu topluma ve çağa göre farklılık gösterir. Dolayısıyla aileden söz ederken bir yandan yakından ve uzaktan yaşamsal, ruhsal, toplumsal, ekonomik, kültürel hatta siyasi anlamda karşılık bulan bir yapıdan söz ediyoruz demektir. Kısacası ailenin yapılanışında ekonomik, duygusal ve iktidara dayanan katmanlı bir ilişki yapısı mevcuttur (Connell, 2016:183). Bu nedenle aile yapısının işlevlerinden ve etkisinden söz ederken, dönemin zorunlu şartları altında gösterdiği ve biçimlendiği formu dikkatle gözlemlemek gerekir.

Aile yapısı sanayi öncesi dönemde daha çok mülkiyete dayalı bir ilişkisel ağ iken daha sonra çocuk merkezli bir hale bürünerek çocuk yetiştirmenin ön plana aldığı bir profille dönüşmektedir. Bu dönemde kadınlar ve çocuklar erkeğe yardımcı olan ekonomik varlıklar olarak görülmekle birlikte cinsellik ve diğer unsurlar ikinci planda kalmaktaydı (Russell, 2003:100). Yakın geçmişe doğru geline son aşama ise aileyi oluşturan ve devam ettiren asli özelliğin aşk olduğu yönündedir. Burada ifade edilen aşk olgusu aile yapısının meşruiyetini sağlayan ‘evlilik sözleşmesine’ gönderme yapmaktadır. Zira günümüzde evlilikler duygusal bir bağla sevgi temelli ortaya çıkar, (çoğunlukla bir çocuk olur) çocuk yetiştirmek ise ikinci olarak görülür. En az bir çocuk olur çünkü “çocuksuz evliliğin hiçbir değeri yoktur” (Russell, 2003:119). Son aşamada ise evlilik bir mülkiyet paylaşımı yapısına döner. Geçmişten günümüze işlevsel olarak ön planda olan olgular, ters bir sırayla aşk, çocuk ve mülkiyet olarak kendini tekrar etmektedir. Bu dönüşüm elbette toplumsal bir dönüşümün göstergesidir. Bunun temelinde günümüzde gençlerin aile ilişkilerinde artık kendi istekleri doğrultusunda, arzularının peşinden giden bireyci yaşam tarzını benimsemelerinden ileri gelmektedir. Giddens bu bireyselci tutumun, özel yaşamın modern bireyci ve burjuva toplumu kültüründen ortaya çıktığını söyler (Giddens, 2000). Ulrich Beck, bireyselciliğin daha çok derinleşmesiyle aile gibi konuların alt üst olduğunu, aile olgusunun yerinde kaldığını, kendiliğinden anlamsız, boş ve kırılgan bir hal aldığını söyler (akt. Sadıki Fesai ve Parvai, 2017:44).

Peki bu kırılganlaşan ve hassaslaşan aile bağları içerisinde aile olgusu çöküşe mi geçmiştir yoksa başka bir formamı bürünmüştür sorunsalı kafa karıştırır. Giddens bu durumun çağcıl öncesi Avrupa için öngörülen modelin geniş aile biçiminde olduğunu ancak bunun bir yanılgıdan öteye gitmediğini ifade etmiştir. Çünkü o dönemde ortalama olarak bir hane halkı için öngörülen rakamlar içerisinde o dönemde ev içinde hizmet eden uşakların bu orana dâhil edilmesinin oluşturduğu etkinin önemsiz bir nitelik arz ettiği yönündedir. Zira bu dönemde Avrupa’da çocuklar erken yaşlarda iş yaşamına dâhil edilerek çalışırlardı. Bu nedenle kimi zaman aileye yardım şeklinde gerçekleşen bu durum bazen çalışmak veyahut çirak olmak üzere başka bir evde yaşamaya başlayarak görülürdü. Dolayısıyla ailelerini ender ziyaret eder ya da edemezlerdi. Bütün bu sebeplerin bütününde bugün yüksek oranda gerçekleşen boşanmalara rağmen, geçmişte aile yapısı daha kırılgandı çünkü aile bireyleri dışarıda yaşayabiliyordu. Kırılganlaşan ilişkilere sebep olan bir diğer neden ölüm oranları yüksekliği idi, bu ölümler her yaştan ve cinsiyetten bireyi kapsamaktaydı (Giddens, 2000:149). Günümüze doğru gelindiğinde bu kırılganlığın yansımasının farklı boyutlarda ortaya çıktığı görülmekte, kırılganlaşmaya sebebiyet veren nedenler çalışma veya ölümden ziyade aile içi ilişkilerin farklılaşmasına dayanmaktadır. Aile bireyleri arasındaki ilişkiler

özellikle modern dünyada, özellikle eşler arasındaki ilişkiler, aile bireylerinin her biri kendi istekleri peşinden gitme eğilimde olduklarından, geçmiş dönemlere kıyasla daha kırılgan hale gelmiştir. Her ne kadar böyle kırılgan bir yapıda olsa bile ailenin 1945 sonrası gerçekleşen buhrana ve bütün sefalet yıllarına rağmen tahmin edilenden çok daha güçlü bir istikrar ve dayanaklılığa sahip olmasının sebebi, bireysel bir toplum hayatı yaşama imkanı sunan ailenin, aynı zamanda üyeleri için sığınak görevini üstlenmesidir (Freyer, 1957:188). Ancak teknoloji, savaş, kıtlık vb. bütün olgular nasıl ki toplumsal bir değişime sebebiyet veriyorsa, aynı şekilde 18. ve 19. yüzyılda sanayide ve endüstrinin ortaya çıkış ve gelişiminde yaşanan değişimler; bilim ve teknoloji alanında yaşanan ilerlemeler beraberinde birçok olguda değişme zorunluluğunu doğurdu. Değişmenin etkisi şahıslardan toplumsal kurumlara kadar her alana yayıldı. Elbette bu değişmelerin etkisinden sosyal bir kurum olan aile de etkilendi. Batılı toplumlar bu dönüşümü tamamlamakla birlikte, yaşanan değişimin etkilerinin İran aile yapısı içerisinde yayılım ve görünüm kazandığı gözlemlenebilmektedir. Buna kanıt olarak bazı fenomenler gösterilebilir; kadınların statü ve konumunda yaşanan değişim, erkekler ile kadınların güç dengesi, boşanma durumunda/ölçüsünde artış, evlilik yaşının yükselmesi, değerlerin değişimi, ailede rollerin farklılaşmasında yaşanan tutum (karı, koca, ebeveyn ve çocuklar), çocuklar ve ebeveynler arasındaki ilişkilerde açığa çıkan güç yapılanmasındaki yataylık ve bireycilik aile arasındaki değişimi ilerletmektedir (Alimondegari ve Nasrabad, 2016:110). Değişimin en büyük etkilerinden bir tanesi kadınların sosyal yaşam içinde görünür olmaya başlamalarıdır. İş hayatında kendine yer bulan kadınlar sosyal ve statüsel olarak yeni bir kimlik kazanma fırsatı yakaladı. Kadınların edinmiş oldukları bu kazanımlar kimi zaman aile içerisinde çatışmalara yol açmaktadır. Bu durumun aile içinde çözümlere sebebiyet verdiğine dair görüşler vardır, ancak iş bölümünün artmasıyla beraberinde getirdiği yeniden bütünleştirme gücü sanılanın aksine modernleşme süreci içerisinde bizzat ailenin kendisinde kırılmalar meydana getirmiştir. Zira, ailenin önemli işlevlerinden biri olan “sosyal dengeleyici” misyonu toplumsal parçalanmışlıkları engellemeye yardımcı bir kurum olduğunu gösterir (Nirun, 1994:36-38). Bu nedenle modern eğilimin yaratmış olduğu dağılıma karşın, ekonomik ve toplumsal bütün güçlülere rağmen aile yapısı kendini korumaktadır (Sadıki Fesai ve Parvai, 2017:45). Elbette aile olgusunun daha detaylı bir incelemeden geçirilmesi gerekiyorsa ilk aşamada, incelenen toplum için evliliğin ne olduğu ve içinde bulunduğu toplumun evlilik ve evliliğe dair bakış açısı hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Evlilik, aile kavramını başlatan ve bir döngü oluşmasını sağlayan, bireyin hayatına etki eden, geleneksel veya modern toplum fark etmeksizin her toplumun içinde yer edinen bir olgudur. Westmarck göre birbirini tamamlayıcı olan bu iki kavram için en açıklayıcı tanım şu

şekilde olabilir, “aile evlilikten değil; evlilik aileden yeşermiştir” (Russell, 2003:37). Bu nedenle evliliği tanımlamak, aile kurumunun anlaşılmasını kolaylaştırıcı bir yöne sahiptir. Evlilik, bireyler için duygu temelli bir araya gelinen ve daha sonra yasalar ile güvence altına alınmış olan bireysel ve sosyal haklarla ilintili bir olgudur. Dolayısıyla neslin devamını getirme, mal, miras, cinsellik, sosyalleşme ve birçok etken evlilik tanımı bünyesinde sıralanabilmektedir. Evlilik, bütününde bunları güvence altına alan bir sisteme işaret etmektedir. Genel bir tanımlamayla evlilik, “iki ayrı cins arasında insan soyunu sürdürmek üzere kurulan cinsel ve kültürel beraberliktir” (Aydın, 2011:27). Menesh daha duygusal bir tanımlamada bulunarak, kadın ve erkeğin ruhsal ve bedensel olarak birbirine bağlı olduğunu, bu nedenle yan yana olması ve birbirini tamamlaması gerektiği ifade eder (Mahbubi Menesh, 2004:181-182). Duruma daha hukuki bir çerçeveden bakan Engels evlilikte evlenecek çiftin birbirini beğendikten sonra toplumsal kuralların gereğini yerine getirdiği ve daha sonrasında bizatihi rıza çerçevesinde imza attıktan sonra yasaların yerini bulmuş olduğu söyler (Engels, 2008:86). Bakır Saruhani Engels’in tanımlamasına benzer bir tanımlamayla, yasal yönünü göz önüne alarak evliliği; bir erkek ve bir kadından oluşan iki birey arasında karşılıklı etkileşim süreci, aynı zamanda yasal koşullar kazandırarak oluşturdukları törenler ve programların genel olarak kabul görmesi sonucu oluşan süreç olarak görür (Bustan, 2015:18). Malinowski ise evliliği başka bir açıdan ele alarak, toplumun bazı kontrol ve kısıtlamalar yoluyla fiziksel, biyolojik ve sosyal bağlar üzerinde etkili olduğu yaşam süreçlerinin inşa edilmesi bağlamında yorumlamıştır (Shazbazi, 2012:30). Evliliğin tanımları çerçevesinde ortak görülen nokta, karşılıklı iki cinsin sabit ve sürekli cinsel ilişkiye sahip olmalarının zorunlu kabul edilmiş olmasıdır. Yani aynı cins iki bireyin beraberliği; sabit ve sürekli olmayan bir cinsel ilişki türünde evlilik sayılamaz. Fakat evlilik kompleks bir yapıya sahip olduğu bu durumu sadece cinsel bir beraberlik olarak ele almak yanılgıya sebep olacaktır. Örneğin, İran kültüründe evlilik aynı zamanda hukuki bir ilişkidir, bütününde ya da karar sürecindeki akd/söz vesilesiyle, özelinde erkek ve kadın arasında hasıl olandır. Akd kişiler arasında gerçekleşen cinsi birlikteliği meşru kılar (Mahboubi Menesh, 2004:174). Akd uygulaması evlilikte dinsel olarak önemli bir uygulama olmakla birlikte asıl önemli kısmı yasal olmasıdır (Russell, 2003:99). Bu durum İran örneğinde olduğu gibi akd dinsel bir tören olsa da temelini yasal düzenlemelere dayandıran hukuki bir süreçtir aynı zamanda. Her ne kadar evliliğe dair çeşitli tanımlamalar yapılsa bile, her toplumu kapsayacak genel bir tanım bulmak/yapmak oldukça zordur. Çünkü her toplum kendisine ait birbirinden farklılaşan veya benzeşen bakış açılarına ve kültürel değerlere sahiptir. Mesela bazı toplumlarda çok eşliliğin hukuksal meşruiyeti kendine yer bulurken, İslam’da geçici evliliğin kabulü bulunmaktadır. Çeşitli batılı ülkelerin

yasal olarak aynı cins iki kişinin evliliğini kabul edilmesi gibi birçok örneğin yer aldığı değişiklikler ve farklılıklar evliliğe dair bütünleyici ve bununla beraber genelleyici bir tanımın yapılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak bilinmesi gerek şudur ki toplum bir bütün olduğundan dolayı sisteme eklemlenen kurumlar ve örgütler var olan sistemin doğal bir parçası gibi işlev görmelidir (Fitcher, 2001:202). Bu yüzden evlilik yolu ile ortaya konan aile kurumu toplumun doğal bir parçası gibi işlev görmesi gerekir. Toplum içerisinde her kurum kendine özgü kuram ve değer çerçevesi içerisinde işlemektedir bu yüzden biri bozuma uğrarsa diğerleri de çöküşe geçmektedir.

2.2. İRAN'DA EVLİLİK

Evliliğe dair tanımlama ve açıklamaların aşıkâr kıldığı, her toplumun kendine özgü yasa ve kuralları çerçevesinde şekillendiğini söylemenin yanlış olmayacağı yönündedir. Bu sebeple evliliğe dair tanımlama, ayin ve yaş belirlenimi, yine içinde yaşanan toplumun kendi yasalarına göre farklılık gösterdiği açıktır (Pourkaz ve Rakibi, 2010:3). İslam şeriatına diğer bir deyişle Şia bakımından evliliğe dair mutabakata varılan bir tanım şu şekilde olabilir: Evlilik, hemcins olmayan ve genellikle ergen olan iki bireyi birbirine bağlayan meşru bir sözleşmedir ve aralarında daimi veya geçici cinsel ilişkiyi caiz ve mümkün kılmaktadır (Bustan, 2015:18-19). Tanımlamada dikkat çeken noktalardan biri İslam dininde ayette de ifade edildiği şekliyle, Allah'ın bireyler için cinsinizden çift yarattığı üzerinedir (Pourkaz ve Rakibi,2010:3). Burada hem tanımlamada hem de ayetten referans alarak heteroseksüel bir beraberliğe vurgu yapıldığı söylenebilir. Bunun kanıtı ise evlilik üzerine toplumsal ve mezhebi itikat bakımından altı esas nokta üzerinde duran maddeler içinden seçmek mümkündür. Bunlar;

Evlilik özgür irade ile yapılmış bir seçimdir. Aşk çerçevesinde temellenir.

Buluğ çağına ermek ve Müslüman olmak evlilik için gerekli şartlardır.

Evlilik, iki farklı cins arasında gerçekleşmelidir.

Ortak bir yaşamda erkek sorumluluk sahibi olmayı, ailenin geçim ve güvenliğini temin etmeyi üstlenmiştir.

Vefalı ve tek eşli olmalı, evliliği beklemedir.

Evlilikten doğal olarak doğan çocuklarıyla birlikte olmalıdır (Mahboubi Menesh, 2004:174).

Görüldüğü üzere, “çoğu toplumda eş seçimi bile başlı başına bir kurumdur, ya da diğer kurumların bir parçası olarak sürdürülür” (Malinowski, 1992:112). Farklı bölgelerin bir araya

geldiği İran'da evliliğe dair genel bir çerçeve olmakla birlikte evlilik ve evliliğe dair törenlerde farklılıklar ile karşılaşmak oldukça olağandır. Bu törenlerin temel bazı öğeleri olan kız isteme, akd ve mihriye gibi geleneklerin yanı sıra her bölgede birbirinden farklı ufak uygulamaların olduğunu görmek mümkündür. Bu çeşitlilik bölgenin kültürel ve dini yapısına göre kendine özgü bir çerçevede şekillenmektedir. Çünkü “hukuk ve töre” toplumsallığın gereklilikleri çerçevesinde şekillenerek hayatın niteliğine ve koşullarına göre biçim değiştirirler (Durkheim, 2013:57). Örneğin; Mahabad² Kürtleri arasında erkek anneleri kız seçerken kadın ve kızlarının kadın ve kızların bir arada bulunduğu hamam, düğün, cenaze töreni, nehir başında çamaşır yıkama gibi faaliyetleri tercih ederlerdi (Eyvabi, 2008:166). Bu alanlarda kız seçmek hem kızın maharetini görebilme hem de duyarlılığını seçebilmek için uygun alanlardı. Evlilik önemli bir durum olduğu için her ayrıntıya oldukça dikkatli yaklaşıldı.

Evliliği kültürel olarak başlatan ilk süreç olarak kız seçme önemli bir olgudur. Aynı zamanda İranlılar için diğer kültürel bir algı ise erken yaşta evliliğin gerçekleşmesidir (Shahbazi, 2012:30). Aslında İslam dininde evlilik yaşı olarak belirli bir yaş belirtilmemiş olsa da, buluş eren kişilerin evlenmesi veya evlendirilmesi takdir edilmektedir. Vesailü's-Şia eserinde Humeyni'nin aktardığına göre, Hz. Peygamber (sav) bir gün mescitte evlilikle ilgili şöyle buyurdu: Ey insanlar! Cebrail benim için şöyle bir mesaj getirdi: Bakire kızlar, ağaçlardaki meyveler gibidir; eğer meyve hasat zamanı toplanmazsa, güneş onları bozar ve rüzgâr onları savurur. Bundan dolayı bakireler kadınlık özelliklerini elde ettiklerinde, evlilik ve koca edinmek dışında onlar için hiçbir ilaç yoktur. Aksi takdirde, beşer oldukları hasebiyle sapma ve inhırafa düşmeyeceklerine dair hiçbir güvenceleri yoktur (Vesailü's-Şia, c.14:39). Humeyni eserinde belirli bir yaşa işaret etmemiş olmakla birlikte buluşa ermenin yeterli bir gerekçe olduğunu kıssalar ile ifade etmiştir (Bustan, 2015:27-38). Buna göre İslam evliliğe önem vermekte ve toplumun sağlıklı olabilmesi için erken yaşta evliliği teşvik etmektedir. Muhammed Taki Caferi'ye sorulan, “İslam neden bu derece evliliğe önem veriyor?” sorusuna cevaben Caferi: İslam evlilikle birey ortaya çıkarmanızı ister, insan meselesinin açıklığı budur. İslam kültüründe evlilik, kutsal bir bağlılık ve güçlü bir anlaşma, Tanrı nezdinde kutsal bir ev, dinin koruyucusu olan etkili bir amel, insan ibadetinin kabulü, yaratılış, zaman ve rahmettir. Evlilik aynı zamanda iffetli ve iffeti haramdan koruyan bekçi, rızkın garantörü ve peygamberin sünnetinin yerine getirilmesidir. İslam metafizik okulunda, evlilik rûşt ve kemale ermek için araç, toplumun selameti ve neslin devamı için garantidir. Peygamber

²İran'ın Batı Azerbaycan Eyaletinde bir şehridir.

evlilikte hızlı olunması ve bekarlığı terk etmeye çağırır. İslam kültüründe, erkek ve kadın meşru evliliği sonucunda aile, cinsi münasebetin meşruluğunu rıza ve memnuniyeti için vesile, neslin devamlılık ve sürekliliği, uyum ve samimiyetin ortaya çıkışı, ortaklık ve iş birliği, tamamlayan, evrimleştiren, insanın ruhsal ve psikolojik dinginliğidir. Evlilik karşı cinsten bir kişiyle ortak ve yeni bir yaşam kurmak için ilk aşamadır. Böylece ilk adım uygun zamanda doğru ve dikkatli bir şekilde atılarak, emin adımlarla ortak bir yaşam süresinin gidişatı berraklaştırılabilir. Her ne kadar doğru ve uygun adımlar atılırsa, kadın ve erkek ilişkisi bakımından bu çerçeve içerisinde yer alan aileler daha sağlam ve güçlü olmaktadır. Bu tarz evliliklerin gerçekleştiği toplumlarda, ailelerde toplumsal uyum, bağlılık ve düzen olması daha olasıdır (Mahbubi Menesh, 2004:180-181). Menesh burada kültürel bağlamda evlilik için işleyen sürecin doğru kararlar çerçevesinde toplumsal kimlik özdeşimi içinde yapıldığı takdirde bundan doğacak sonucun ihtimallerini ifade eder.

Her toplum kendine özgü bir kimliğe sahiptir ve bu toplumsal kimlik, yani sosyal bir gruba kendini ait hissetme bilinci, temelde ortak simgesel bir düzleme sahip olan ortak bir kültürel bilgi ve belleğe dayanır. Toplumsal kimlik gelenekleriyle, yeme-içme adabıyla, giyim kuşamıyla kültürel değerlere gönderme yapar. Eğer bu ritüel ve törenler ortak bir noktaya işaret ediyorsa, işaret edilen durum o topluluğa ait bir göstergedir. Simgelerin işlevsel olarak kullanımı ile göstergelerin yapısı bu anlamda önem kazanır. “Simgelerle gösterilen bu ortaklığın tamamını ‘kültür’ daha doğru bir kullanım ile ‘kültürel sistem’” şeklinde ifade edebiliriz (Assmann, 2001:139). Yani bireyler bir inşa süreci zarfında zaman içinde oluşan, “toplumsal referansların ve müşterek faaliyetlerin” izlerini benliklerinde taşırlar (Bourdieu, 2016:22). Bu toplumsal kimlik, kuşaklar boyunca yeniden üretilen bir kültürel sistem içerisinde yer alır. Aynı şekilde kültürel sistem ortak bir kimliğe dayanan ve nesiller boyunca devam ettirilendir; birbiri içerisinde hem eriyik hem de bütünleşik iki kavramdır. Kültürel sistemin geçmiş ile geleceği bağlayan misyoner konumu toplumun değerler sisteminin inşa edilmesinde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Bu sebeple kültürel sistem, “bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektedir” (Bauman, 2004:161). Kültür yarattığı dünyayı en iyi profil gibi sunar, alternatiflere yer vermez ve alternatifleri düzensizlik ile suçlar. Dolayısıyla ritüeller ve törenler kültürün yarattığı evrende birleştirici bir güç misyonu üstlenir.

2.2.1.1. İran’da Evlilik Öncesi Gelenekler

Törenler, mitler ve ritüeller her toplumsal grup içerisinde farklılaşarak kendine özgü anlamlar sistemi yaratır zira her toplum kendine has toplumsal ve kültürel değer sistemine sahiptir. Assmann, “(Normatif) Bilgelik, yaşam biçimlerini (gelenek ve görenekleri) yaratır ve temellendirirken, (formatif) mit yaşamının anlamlarını verir. (...) Bilgelik gündelik biçimlerde dolaşımda iken, mit törensel iletişimle ilgilidir” açıklamasında bulunarak bir ayrım ortaya koyar (Assmann, 2001:142). Dolayısıyla kültürel olanla mitsel olanın oluşturduğu anlamsal değerler çerçevesinde bir toplum diğer toplumlarla benzerlik veya farklılık gösteren özellikler sergileyerek kendisine ait bir değer sistemi inşa eder. Mitler ve ritüeller incelenen veya incelenmek istenen toplumun yaşayış biçimi, değerleri, inancı hakkında bilgi sahibi olmamıza yardımcı olabilecek bir alan sunar. Bu bilgiler karşımıza bir yığın şeklinde değil bir tanımla içinde çıkarak genel anlamda adına kültür dediğimiz sisteme işaret eder. Malinowski kültür kavramını, “aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal sözleşmelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütünsel bir toplam” olarak ifade etmiştir (Malinowski, 1990:39). Sorokin Malinowski’nin açıklamasına paralel bir tanımlama içerisinde “birbiriyle etkileşen yahut birbirlerinin davranışlarını belirleyen iki ya da daha fazla bireyin bilinçli veya bilinçsiz eylemleri ile yaratılan ya da şekillenen her şey” olarak açıklamaktadır. Kültür kavramı, antropolog Margaret Mead için “önceki kuşaklar tarafından yapılmış gelişmeleri değiştirerek ve koruyarak, onları gelecek kuşaklara öğretecek diğer gruplar tarafından yapılmış yenilikleri transfer ederek ve bunları sürdürmek için yenilikler yaparak, onu derece derece geliştirme ve insanoğlunun kendine yaşayan bir çevre yaratma süreci” dir (Aslan, 2005:72). Kültür tanımlarına genel bir çerçeveden bakıldığında bazı kavramların ortalıklılığı göze çarpmaktadır; toplumsal grup kurallarına gösterilen uyum ve pratiklerin idame ettirilişi. Kültürün devamlılığı uyum ve pratiklerin devamlılığında iken insan ırkının toplumsallığı ve devamlılığı iki temel nedene dayanmaktadır; yaşamın idamesi ettirmesi ve ırkının devamlılığını sağlayabilmesidir. Eğer birey bir arada yaşama arzusu ve gerekliliğine sahipse, belirli koşullara uyum sağlama zorunluluğu içerisinde. Dolayısıyla geçmişe ait olana göndermede bulunan “hatırlatma kültürü” de var olan iletişimsel olandan ziyade kültürel değerlere atıfta bulunan ritüellere gönderme yapar. Ritüeller, toplumsal kimliğe sahip olan bir grubun oluşturduğu kimliği devam ettirilebilmesi için vardır. Ritüellerin işlevi ise toplumsal kimliğin kurulup ardından yeniden üretilerek gelecek kuşakların bu kimliğe dair bilgi sahibi olmasını sağlar (Assmann, 2001:142). Çünkü insanlar gruplar halinde öbek öbek yaşarlar doğal olarak

yaşamlarını idame ettirebilmek için çevrelerine uyum göstermeleri, etki tepki yasası gereği çevrelerine karşı hem etkileyen hem de etkilenen olmaları gerekir. Bu nedenle birey ait olduğu toplumdan izler taşımakta, bu kültürel kalıplar içerisinde benzer özelliklerin göstergesi olan kültürel norm nişanesi taşımaktadır. Elbette törenler ve mitler toplumu tasvir etme ve gelenek göreneklerin analiz edilmesi açısından oldukça önemli bir konuma sahiptir. Çünkü bu tören ve ritüeller toplumsal bağlılık duygusu güçlendiren, bireyin aidiyet duygusunu arttıran niteliğe sahiptir. Toplumun en küçük birimi olan aileyi oluşturan ilk halka evlilik ile başlamaktadır. Evliliğin ilk aşaması olan eş seçmenin gündeme gelmesiyle beraber ilmiği atılmaya başlayan bir örgü gibi süreç başlar. Evlilik için gerçekleştirilen her aşama ve törensel ritüellin uygulanışı bu ilmikleri arttırmakta ve bağı sağlamlaştırmaktadır.

2.2.1.2. Eş Seçme Geleneği

Günümüzde toplum kolektif bir yapıdan bireyselle doğru bir eğilim göstermektedir. Bu eğilim çerçevesinde sosyologlar toplumu ele alırken iki tür olarak birbirinden ayırır: kolektif toplum ve bireyci toplum. Kolektif toplumlarda, ebeveyn ve aile büyüklerinin aktif olarak çeşitli şekillerde çocuklarına eş bulma ve eş edinme konusunda sorumluluğu üstlendiği toplum yapısıdır. Bu özellik daha çok geniş aile yapısının görüldüğü toplumlarda bulunur. Bustan'a göre geniş aile yapısında evlilik, genellikle gelin ve damat tarafının toplumsal ve ekonomik durumunun etkisi altında gerçekleşirdi. Bu tarz toplumlarda, erkek ailesinden en büyüklerden kişiler ve bilhassa ebeveynler, bütün çevrelerine bakarak kızı seçer ve aile büyüklerinden bir kısım kızı istemeye giderlerdi. Haman ise bireyselci toplumlar üzerinde durarak, bireyselliliğin en bariz gözlemlenebildiği Batılı toplumlarda, eş seçimi konusunda farklı olguların göze çarptığını söyler. Bu olguların temel özelliği gençlerin eş seçimi konusunda karar alma hakkına kızların da sahip olmasıdır. Bu durum yirminci yüzyılın ilk yarısından günümüze değin daha hızlı bir dönüşümle kendisine yer edinmektedir. Dönüşüm, daha ziyade gelişmekte olan İran gibi ülkelerde, sanayileşme ve şehir yaşamı toplumsal yaşam ve geleneksel kaideler üzerinde etkili olarak bu değerleri değiştirmiştir. Eş seçiminde toplumsal alanlar iş yeri ve eğitim yeri gibi yerler ön plana çıkarak, bu alanlar gençlerin evlenmeden önce birbirlerinin tanıyarak âşık olmalarına imkan sağlamıştır (Pirahari, 2008:174). Bundan dolayı aile eş bulma konusunda ikinci planda kalmaya başlamıştır.

Elbette geçmişten günümüze uzanan süreçte modernitenin etkilerini İran toplumu ve gelenekleri üzerinde gözlemlemek mümkündür. Evlilik olgusu içerisinde eş seçimi konusunda en büyük değişim asıl kaynaklar olan ekonomik ve kültürel alanda gerçekleşmiştir.

Günümüzde ebeveynler ve çocukları arasında eş seçimi konusunda farklılıklar hatta yatıştırılmaz zıtlıklar gün yüzüne çıkmıştır. Geçmiş kültürel özelliklerden olan akraba çevresinden biri ile evlenme düşüğe geçmekte, gençler akraba olan kişilerle daha az evlilik gerçekleştirmekte ve kendi evliliklerinde veya eş seçiminde ortak aşiretten kişilere karşı gelmektedirler (Mahbubi Menesh, 2004:196). Akraba evliliğinin yaygın olmasının sebebi eskiden evlilikle ilgili karar alma sorumluluğu damat ve gelinin ebeveynleri veya büyüklerinin yükümlülüğünde olmasından ileri gelmekteydi (Bagkeri, 2011:137; Fettahi Meclec, 2008:89; Pourkaz ve Rakibi, 2010:4). Oysa günümüzde gençler kendi eşlerini kendileri seçmekte ve evliliğin gerçekleşmesinde aşk ve ilgi asli bir yer işgal etmektedir (Mahbubi Menesh, 2004:189), ancak hala kız isteme ve resmi törenler yaşça büyükler tarafından devam ettirilir (Pourkaz ve Rakibi, 2010:4).

Yakın çevrede, akraba ve aşiretten kız bakmanın ilk kıstas olmasından sonra öne çıkan ikinci önemli mesele eş seçmede yaş kıstasıdır. Bu durum farklı şekillerde kendini göstermektedir. Eski dönemlerde küçük yaşta evlilik daha yaygın iken günümüze doğru yaş ortalamaları yükselmiştir. Bir taraftan gençler gençlik dönemlerinde evliliğe yanaşmamakta bu sebeple evlilik yaş ortalamaları yaklaşık olarak 27 yaşına ulaşmaktadır. Diğer bir yandan ise bireysel evlilikler yapmakta ve bu yüzden eşleri ile aralarında daha az yaş farkı bulunmaktadır (Mahbubi Menesh, 2004:196-197). Değişen şartlar ve koşullar göre eş seçme işlemini gerçekleşmesinden sonra evliliğe dair törensel aşamaların ikincisi olan kız isteme töreni için hazırlıklara başlanır.

2.2.1.3. Kız İsteme Geleneği

Damadın ailesinin kızı beğenip evliliğe karar kılmasından sonra damadın annesi, babası ve aile büyükleri, gül ve tatlı ile kızı istemeye gider. Eğer kız tarafı kızı vermeyi kabul ederse, bir süre sonra ad koyma (نامزدی) işlemi için tekrar gelin evine gidilerek bu işlem gerçekleştirilmiş olurdu (Fettahi Meclec, 2008:91; Pourkaz ve Rakibi, 2010:4; Bagkeri, 2011:138; Eyvabi,2008:168). Bu uygulama İran evliliklerinde 19. yüzyılda yaygınlaşan bir uygulamadır. Evlilik kararı verildikten sonra damadın annesi hariç kadınlar mezelik, şeker, tatlı ve diğer hediyelerle giderek ad koyma yüzüğü ve şalın olduğu bir bohça ile kız evini ziyaret ederlerdi. Bu törenden sonra düğüne davet için, erkekler düğün davetiyesiyle veya yüz yüze haberdar edilirken, kadınlar kadın ya da erkek ailesinden bir akraba veya hizmetli tarafından mezelik, şeker ve tatlı ile onları evde ziyaret etmek suretiyle zaman ve mekândan haberdar ederlerdi. Günümüzde mezelik ve şeker bir beze sarılarak misafirlere hediye edilerek

devam ettirilir. Bu gelenek İran kültüründe oldukça eski bir yere sahiptir. Kız isteme konusunda eskiden eğer gelinin yaşı evlenmek için uygun değilse ad koyma/kız isteme ve evlilik töreni arası bekleme süresi gelin büyüyene kadar uzatılırdı (Pourkaz ve Rakibi, 2010:4). Fakat bu durum diğer birçok evlilik aşaması gibi farklılık göstermektedir. Mesela Kelardesht'e³ kızlar genellikle on iki veya on üç yaşlarında evlenirdi. Eğer bir kızın yaşı on sekiz veya on dokuzdaymışsa bu kız evde kalmış kabul edilir ancak karısı ölmüş bir erkek kızı istemeye gelirdi. Elbette bu durum günümüzde geçerliliğini yitirmiştir (Fettahi Meclec, 2008:88-89). Kızın yaşı ile ilgili bir problem yoksa genellikle ad koyma ve düğün arası geçen süre altı ay veya bir yıl kadar olurdu. İki işlem arası geçen sürede çeşitli törenler gerçekleştirilir. Bunlardan ilki “bağlama,söz/عقد” adı verilen nişan törenidir. Bu bir imam eşliğinde yapılan dini zorunluluğu içinde barındıran bir ritüeldir (Eyvabi, 2008:167). Tören esnasında kanuni işlemler gereklidir. Gelin, damat ve şahitler aralarında mihriyeye karar verirler. Bu taraflar arasında ortak karar ile uzlaşılan maddi şartlar olmakla birlikte varılan karar sonucunda akd çerçevesinde mihriyenin kabulü için taraflar resmi bir belgeye imza atarlar; bu imza resmi bir nitelik taşımaktadır (Fettahi Meclec, 2008:100; Pourkaz ve Rakibi, 2010:4; Bagkeri, 2011:138; Bozorgzade, 2008:221). Bu törene özel söz/akd sofrası (سفره عقد) adı verilen bir sofraya hazırlanır. Bu sofraya resimdekine benzer olmakla birlikte daha şatafatlı veya daha mütevazı olabilmektedir. Söz sofrası İran kültürü için önemli bir yere sahip olmakla birlikte, eski bir kökeni vardır. Akd sofrasında gelin ve damat yan yana oturarak, çevrelerinde bulunan misafirlerle okunan hutbeyi dinler. Akd sofrası İranlılar için mezhebe ve dine göre farklılık göstermekle birlikte, sofrada genel olarak temsili eşyalar bulunmaktadır. Günümüzde akd sofrasına dair gösterilen şatafatlı önem unutulmaya yüz tutsa bile bazı eşyalar ve değerler önemini yitirmemiştir. Bunlar; “اسپند” espend veya esfend olarak anılan her Şemsi ayı beşinci günü, “نان” ekmek ve “نقل” mezeliğidir. İlk aşama olan akd gerçekleşikten sonra, ikinci aşama düğün ve eğlencenin belirlenmesidir. Bu eskiden 3 veya 7 gün sürmesi kabul gören bir süreyi kapsardı ancak günümüzde geçerliliğini yitirmiştir (Pourkaz ve Rakibi, 2010:4). İran’da hala kız isteme ve nişan töreni evlilik unsurunun asli öğelerinden ve bu hususta en önemli törenlerinden sayılmaktadır. Nitekim ancak kız isteme yoluyla olağan ve alışılmış olan simgesel düzlemde evlilik kuralının yerine getirildiği kabul edilir. Ancak bu şekilde meşru bir evliliğin oluştuğu söylenebilir (Mahbubi Menesh, 2004:198). Bu nedenle bir evliliğin yasallığının ilk aşaması kız isteme ve ikinci önemli unsur olarak mihriyenin tayinidir.

³Kelardesht, İran’ın Mazenderan Eyaleti’nin Çalus Şehristanında yer alan bir bölgedir.

2.2.1.4. Mihriyenin Tayini

Mihriye erkek tarafından gelin tarafına verilen belirli bir malı veya kefaleti temsil eder. Erkek ve kadın tarafının rızasına göre bu miktar yüksek veya düşük ölçüde olur. Ancak mihriye düşük miktarda ise bu kadının güzel huylu olduğu varsayılır. Fakat mihriyenin tayin edilmesi dinen vacib olduğu için, ölçüsünün belirlenmesinde kız ve erkek ailesinin soyluluğu, iman ve ahlak yönünden iyi olmaları ile bağlantı kurulmamaktadır. Akd sofrası çevresinde mihriyenin belirlenmesi zorunlu bir şart değildir. Bilinen o ki sözün okunması esnasında mihriyenin tayin edilmemesi sözü bozan bir durum değildir. Daha sonrada kadın için mihriye tayin edilebilir. Bu durum caizdir ancak uygun olan durum gelin ve damadın duygu bütünlüğü ile karar vermelerdir, mihriyenin belirlenmesi için tayin edilen kişiler akıl ve idrak ile bu işi yaparlar (Ferc El-Lahi, 2002:38). Dolayısıyla mihriyenin tayini, hukuksal restorasyonla birlikte kadınların eşlerinden ayrılmalarda ve eş seçiminde önemli konulardan sayılmaktadır (Mahbubi Menesh, 2004:196-197).

2.3. SOSYAL STATÜ VE TOPLUM

Toplum belirli unsurlar çerçevesinde işleyen aynı zamanda içerisinde daha küçük alt birimleri kapsayan bir sistemler bütünüdür. Bu alt sistemler bireylerin birbiriyle iletişim ve etkileşim sonucunda yapı ve işlev açısından bütünlüğü oluşturmaktadır. Her sistem kendine özgü yapılanması itibariyle bütünlüğünde işlev ve yapı bakımından toplum sistemi içerisinde konumlanır. Toplumsal sistem kendi motor gücüne sahip bir sistemdir. Bu yapısı dolayısıyla dinamik olması bir yandan istikrarlı bir yapı teşkil ederek toplumsal sistemin kendi kendisini düzenleyen yapısını aşkar kılmaktadır. Sulhi Dönmezer toplumsal sistemi, “belirli sınırlar içinde değişebilen, kendini yenileyebilen ve aynı zamanda istikrarının koruyarak varlığını sürdürebilen bir bütün” şeklinde tanımlamıştır (Ceylan, 2011:91). Yapısal-fonksiyonalist düşünürlerden olan Parsons’a göre toplumun bu değişebilir yapısına dair açıklamaların toplumu bölen veya parçalayan bir özellik olmasından ziyade bilakis yaklaştıran ve bütünleştiren bir nitelik arz ettiği yönündedir. Çünkü önemli olan nokta, değişim esnasında toplum içerisinde uyum ve dengenin istikrarını korumasıdır ve ancak bu istikrar devam ettiği sürece sistemin bütünleştirici bir yapıda olduğu söylenebilir. Eski veya yeni fark etmeksizin bir toplumu niteleyen özelliklerini aşkar kılan iki önemli unsur vardır: “Ekonomik yapı ve aile yapı”dır (Russell, 2003:7). Sosyologlar bu yapıyı farklı ekoller içerisinde yorumlamışlardır. Çatışmacı ekolde yer alan Marx’a göre toplumda ayrılmaya yol açarak

tabakaların ortaya çıkmasına sebep olan nitelik kapitalist üretim biçimidir. Marksist perspektifte ekonomik ilişkiler, toplumu içsel olarak ayrıştırarak eşitsizliklerin ortaya çıkmasına sebep olur. Marx'ın toplumsal sistemde yer alan tabakalaşmayı ele alış biçiminde ekonomik yön daha ağır basmasına rağmen, Weberyen sosyolojide toplumsal tabakalaşmaya etki eden birçok faktör ele alınır. Bu faktörler kültürel farklılıklar, statü, ekonomi vb. etmenlerin tabakalaşmada rol alması yönündedir. Klasik Marksist söylem içerisinde eğer sosyalizme geçilirse özel mülkiyet kavramının geçerliliğini kaybedeceği dolayısıyla özel mülkiyet yoksa beraberinde toplumsal sınıflarında ortadan kalkacağı yönünde bir yoruma dayanır. Ancak Weber'e göre sistem kapitalizm veya sosyalizm ne olursa olsun statü kavramı her zaman için problem teşkil edecek, gruplar arası çatışmaları ve ayrılıkları devam ettireceği yönündeydi. Weber'in teorisinde Marksist teorinin ekonomi üzerine gösterdiği eğilimin yanı sıra ekonomi ve statünün bağlantısal sonucu görülmektedir (Bottomore, 1996:27). Peki, nedir bu toplumsal ayrışmaya sebep olan statü kavgası?

Statü kavramsal olarak Latince'de "mertebe" anlamına gelen *standin* kelimesinden gelir, en yakın haliyle bireyin ait olduğu toplumdaki yerine işaret eder (Turner, 2001:10-11). Michael P. Banton statüyü iki boyutta ele alarak "yasal ve sosyal" statü arasında ayrım yapar ve "bir sosyal statünün nesnel değerlendirmesini meslek, gelir, eğitim süresi vb. faktörler temelinde yapılabileceğini savunur" (Kasapoğlu, 1994:218). Yani sistem bir piramit olarak düşünülürse işçi sınıfı piramidin en alt tabakasıdır, bu onların "daha az siyasal öneme sahip olduklarını değil" ancak bireysel olarak sahip oldukları güç ve sorumluluk bakımından oldukça sınırlı bir çerçevede yer almalarından kaynaklanır (Miliband, 2013:372-373). Bu ikililik içerisinde sosyal statünün ortaya çıkardığı iki çatışık sınıf görünür, işçi sınıfı ve burjuvanın oluşturduğu bu iki çatışkı bütünleşerek, "her birinin bu dünyada tuttıkları yeri" belirler (Marx ve Engels, 2003:316). Toplumsal statü birey ve/veya bireylerin toplumsal yapı içerisinde konumlandıkları yeri belirtir. Nitekim toplumsal statüler toplum tarafından belirlendiğinden statünün oluşması ya da konumlanması bireylerin veya grupların bizzatıhi içinde bulunduğu ve yaşadığı toplum tarafından çerçevelenerek birey ve grubu algılama biçimiyle yakından ilişkilidir. Dolayısıyla toplumsal statü bireyin bir bakıma toplumun bütünüyle olan ilişkisi içerisinde birey olarak işgal etmekte olduğu pozisyonu hakkında bilgi vermektedir. Ancak statüye dair iki ayrı nokta bulunmaktadır, verilmiş statü ve kazanılmış statü. Verilmiş statü bireyin kazanımında bizzat rol almadığı kendisinden bağımsız bir şekilde var olan özelliklerini ifade eder, yaş, cinsiyet, etnik köken dağılan aile gibi farklılıklar verilmiş statü grubuna girer. Kazanılmış statü ise bireyin kişisel becerisi ile doğru orantılı olarak gelişen ve kişisel beceri ile doğru orantıya sahip olan statüdür. Dolayısıyla verilmiş

statü geleneksel toplum yapısının bir yansıması konumunda dururken, kazanılmış statü daha çok modern çağın bireyselleşmesini destekleyen özelliktedir. Burada bireyin performansı ile orantılı bir süreç göze çarpmaktadır (Turner, 2001:12; Ceylan, 2011:97). Ancak statüden söz edilince sosyal bilimciler için ayrılmaz parçalardan olan “statü ve rol” bir madalyonun iki yüzü gibidir. Rol ve statü arasında ayırım yapmak bu nedenle oldukça güç ve meşakkatli bir tartışma zeminidir. Parson, “kuram ve çözümlemelerinde statü ve rolü eşdeğerli kılma eğiliminde iken” diğer bir kolda yer alan sembolik etkileşimci H. Blumer sosyal statü kavramını anne, baba vb. ifadelerin yüklendiği “sosyal nesne olarak” ele almaktadır. Çünkü Blumer’e göre birey ancak rol ve davranışın gereklerini yerine getirirse statüye dair söylenenlerin haklılık payı içereceğini ifade eder. Rol ve statü ilk olarak aile içi ilişkilerde yoğunlaşır sonraki süreçte bu dışarıda yer alan ilişkiler ağının yönünü tayin eder (Kasapoğlu, 1994:218-219). Mao Zedung “Çelişkiler Üzerine” adlı eserinde “bir şeyin içindeki çelişkililik o şeyin gelişiminin temel dinamiğidir” der (Kızılçelik, 2007:86). Parsons çelişkililik durumunu, “toplumsal sistemin ilk adımı eylem ile başlar” sözüyle ifade eder. Eylem dinamik bir yapıyı teşkil eder. Auguste Comte sosyal dinamik ve sosyal statik kavramsallaştırmalarını ele alırken benzer bir yarım ortaya koyarak statüyü statik ve rolü dinamik olan yapısı üzerinde durur. Turner “sosyal statü, rolün durağan yönü”dür şeklinde ifade eder (Turner, 2001:11). Dolayısıyla Auguste Comte sosyal dinamik olarak ifade ettiği durum içerisinde toplumun değişimine ve ilerleyişine gönderme yapmaktadır. Toplumsal sistem bu nedenle hem dinamik hem de statik bir özelliğe sahiptir. Çünkü bireyler belirli davranış örüntüleri içindedir ancak bu yapı daimi bir dönüşüm çemberi içerisinde yer almaktadır. Statü ile birlikte anılan rol kavramının temel nüvelerini Ralph Linton ortaya atmıştır. Linton kavramsallaştırmasında bireylerin karşılıklı etkileşimleri sonucu geliştirmiş oldukları davranış kalıpları üzerinde durmaktadır. Bu davranış kalıplarının çerçevesi ve sınırları toplumsal statüler tarafından belirlenmektedir (Ceylan, 2011:92). Ayrıca bireyden özerk bir konumda yer alan bu statüler en yalın biçimde ifade edilecek olursa hak, ödev ve görevlerin (Kasapoğlu, 1994:217) toplamı olarak bireylerin ait olduğu toplumdaki yerini belirler.

2.4. TOPLUMSAL ROL, ATAERKİLLİK, ŞİDDET ve AİLE

Statü toplumsal sınıflar arasında bir ayırım ortaya çıkarır. Marx bu sınıflar arası farklılığın çatışmaya sebep olduğunu ifade etmektedir. Thomas Hobbes bireylerin şiddet ve çatışmaya olan meyillerinin denetlenebilmesi, bireylerden ve gruplardan daha büyük bir gücün düzen ve gözetimine duyulan ihtiyaçtan kaynaklanan ‘toplum sözleşmesi’nin önemine

ortaya koymuştur. Sözleşmenin ortaya konması bireyin çevresini kuşatan güç ağlarını değişime uğratmıştır. Bu nedenle geçmişten günümüze doğru gelindiği zaman toplumsal değişimin statüden sözleşmeye yönelen bir eğilimde olduğu gözlemlenebilmektedir. Statünün sağladığı görünmez güç perdesi, sözleşmeyle bireyleri tek boyutlu bireyler olmaktan çıkararak hukuksal bir zeminde birleştirir. Dolayısıyla alt gelir grubuna ait bireyler “sosyal kapanma mekanizmaları”nın etkisiyle hukuksal değil, ‘pazar mekanizması’ ile maddi olarak sömürülmektedir (Turner, 2001:37). Marx ekolüne yakın bu söylem çerçevesinde Turner ekonomik olarak alt ve üst gelir grubuna ait bireyleri ifade eden bir pazar mekanizmasından söz etmektedir. Nitekim günümüz toplum yapısı klasik Marksist söylemin ötesinde sadece ekonomiye dayanmayan, bunun yanı sıra statü ve rol, değerler ve normlar, grup ve kurumlarında etkili olduğu bir toplum yapısı çerçevesinde şekillenmektedir. Statü ve rol toplumsal tabakalaşmanın anlaşılır kılınması açısından asli işlev görmektedir. Dolayısıyla toplumsal statüler tek bir katman halinde değildir. Katmanlı yapısı hasebiyle hiyerarşiktir ve bu nedenle her statü kendisi için bu hiyerarşik yapı içinde konumlanarak yapılır. Kısacası bireyin yer aldığı statü ile prestiji arasında paralellik görmek mümkündür. Yüksek statüde bulunmak daha fazla gücü ve prestiji beraberinde getirmektedir. Fakat statüsel olarak bir konumda yer almak tek başına yeterli olmamakta, bireyin biçimsel olarak statünün yazılı olmayan gereklerini yerine getirmesi gerekmektedir. Dolayısıyla statünün bireyden beklediği ve istediği belirli roller ve performans örüntüleri vardır, bireyin prestiji bunların yerine getirilmesi ile paralellik arz eder. Salt statüye sahip olmak bireyi yüceltmez. Yani anlaşılan odur ki salt statü değerlendirmesi bireyi yüceltmez, bilakis bireyin karakteri ve statü arasında farklılığı ortaya koyarak bu iki olgunun birbirinden bağımsız olduğunu aşikar kılar. Kısacası statü tanımlayan ve belirleyen yönleriyle bireye etki etmektedir.

Toplum rollere dair bir profil oluşturmakta ve bu profilin etkileri toplumda kişinin hangi statüde yer alacağına dair ipuçlarını içerisinde barındırmaktadır. Rol ve statü birbirinden ayırmak elbette analiz açısından kolaylaştırıcı bir etkiye sahiptir. Çünkü role dair söylemler “neyin yapılması gerektiği, neyin tercih edildiği ve mevcut durumun ne olduğu” üzerinden ayırım ve sınıflandırma yapmayı mümkün kılma yönünden rahatlatıcıdır. Dolayısıyla rollerin yapısı ve beklentilerine dair bu esneklik statünün sabit duran eş boyutlu olanın ötesinde değişen rol çerçevesinde yeniden şekillenerek biçim kazanan bir nitelikte olduğu ortaya çıkarmaktadır (Kasapoğlu, 1994: 220-222). Rol kavramı en genel anlamıyla, “kişinin toplumdaki konumunu tanımlayan bir beklentiler setidir” açıklaması oldukça yalın bir tanımlamadır (Turner, 2001:11). Aynı zamanda “rol teorisi, temel kısıtlamalarını kalıplaşmış kişiler arası beklentilere yerleştiren toplumsal yapıya bir yaklaşım biçimidir”

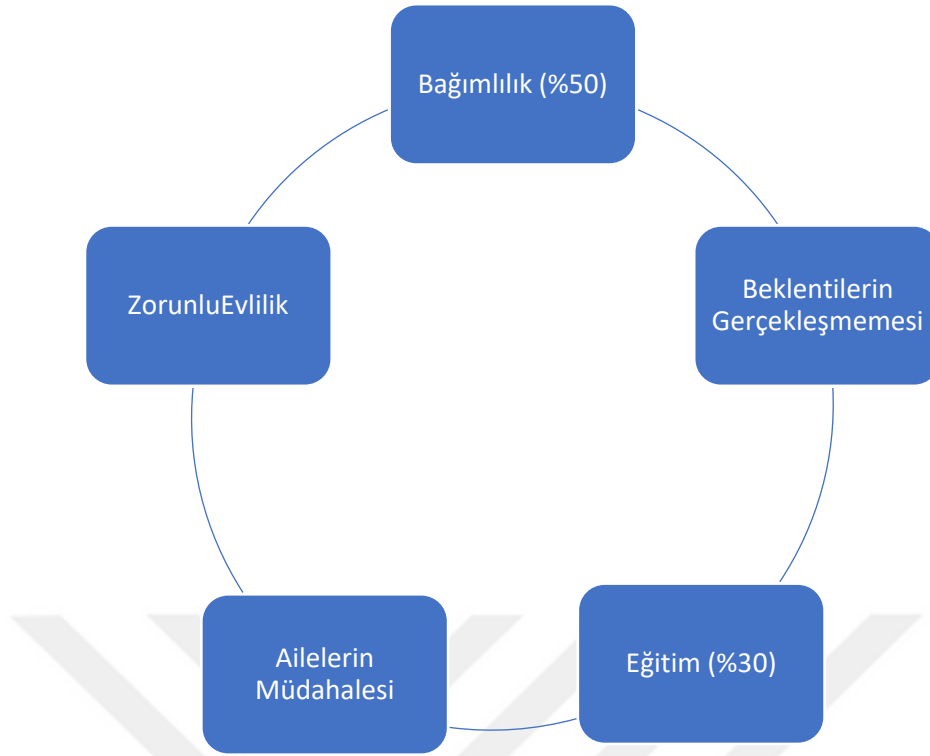
(Connell, 2016:85). Buna ek olarak, bu kalıplar birey üstü bir güç olarak var olan, bu gücün etkisiyle birey üstünde hakimiyet kurabilen “davranış, düşünüş ve duyuş biçimleridir” (Durkheim, 2013:39) şeklinde açıklamada bulunan Durkheim, bu tanımlamasını rol kavramını ifade etmekten ziyade toplumsal olanı açıklamak için kullanır. Bourdieu’nun “sembolik şiddet” olarak adlandırdığı bu belirlenmişlik ortamında (Bourdieu, 2016:21-22), kalıplar “sadece yerleşik düzenli eylem örüntüleri üretirler” (Münch, 2013:159).

Toplum şekillendirir ve biçime sokar bu nedenle görünmez bir baskı ortamı içinde dünyaya gelen kişi elbette kaçınılmaz olarak sisteme eklemelenmek suretiyle dünyaya gözlerini açar ve anne, baba, öğretmen vb. eğitimciler aracılığıyla toplumsal olanın ne olduğu ve nasıl işlediğine dair bilgiler ışığında toplumsal olanı içselleştirmeyi öğrenir. Her birey bir aileye mensup olarak dünyaya gelir. Bu nedenle toplumsal rollerin oluşumunun temel birimi aile olur ve sosyal roller aile vasıtasıyla meydana getirilir. Statü yurttaşlıkla bağlantılı olarak politik ve yasal bir karşılığa denk düşmekle birlikte, kavram sosyolojide toplumsal rol ile bağlantılıdır (Turner, 2001:10-11). Sosyal roller birbirinden farklılaşmakla birlikte kadın ve erkeğe değinen yönünü Butler, erkek ve kadının olmayı toplumsal cinsiyet bağlamında doğal olmayan bir süreç olarak görerek, “siyasi bir süreç” olduğunu ifade eder (Butler, 2010:196). Dolayısıyla denebilir ki bireyler toplum sistemi içerisinde kız ve erkek olarak doğarlar ancak toplum içerisinde öğrenme ve pekiştirerek deneyimleme yoluyla kadın ve erkek olmayı öğrenirler. Bu ‘kadınlaşma ve erkekleşme’ süreci doğal bir ritimle toplumda kendine yer edinen davranış ve rol kalıplarının bütününe meydana getirmektedir.

Geleneksel aile yapısına sahip toplumlarda bireyler iki otorite baskısı içerisinde yer alır. İlki yasal otoritedir, bu otorite “ister sözleşmeyle, ister zorlamayla kurulmuş olsun, her hangi bir yasal kural amaca göre” toplumun üyeleri tarafından uyulması beklenir. Yasal düzenlemeler temelini düzene dayandırarak bir araya getirilmiş olan “birbiriyle tutarlı soyut kurallar” bütünüdür (Weber, 2005:41-42). Diğer bir otorite türü ise gücünü sosyal olandan alan sosyal kanunlardır, bu kanunlar “kendilerini yalnızca insan eylemleriyle ortaya koyarlar” (Kızılcıkelik, 2007:121). Stuart Mill yasal otoritenin sağlamış olduğu toplumun bir sözleşmeye ihtiyaç duyması ve sahip olması fikrine pek pozitif bir yönden bakmaz, ancak bireylerin o toplumun bir şekilde koruması altında olması, bireyi toplumun sağladığı faydaya karşılık bir yükümlülük altına bırakır. Dolayısıyla bireyden istemli veya istemsiz olsun toplumun diğer üyelerine karşı belirlenen sınırlar içerisinde uyum sağlaması beklenir (Mill, 2005:101). Bu sınırların çerçevesi, bireyin dışında topluma yayılmış olarak kendine yer bulan “yapma biçimi” o topluma dair ipuçları yakalanmasına olanak sağlayacak toplumsal olgulara göndermede bulunur (Durkheim, 2013:48).

Weber geleneksel otoriteyi açıklarken, bireyin kendi kişisel otoritesine uyulmasına dair bulduğu gücün temelini bu geleneksellik olduğu yönündedir. Bu “kural ve güçlerin kutsallığı” meşruiyetini elbette geçmişten gelen temele yaslamaktadır. Bütün bunlar çerçevesinde ele alındığında geleneksel otoritenin gücünü elinde bulunduran kişi bir amirden ziyade bir anlamda “efendi” konumundadır. Bu bireyler “tipik otorite sahibi” konumunu işgal ederek “gayri şahsi bir düzene bağımlı kalır ve faaliyetlerini kendi koyduğu kurallar ve verdiği emirler çerçevesinde yürütür” (Weber, 2005:42-55). Ataerkil toplumlarda ekonomik sirkülasyonun temel taşı erkeğin elinde olması (ekonomik), politikanın ve dinin de desteklemesiyle güç aile reisinin eline geçmektedir (Gittins, 2011:55). Dolayısıyla nesnel olarak algılanan kurumlar kadınlar için “karakteristik olarak eril” bir hale bürünmektedir. Erkeklerin bu duruma otoriter yaklaşımı aslında nesnel olana dair algının yasa niteliğinde erkek egemen sisteme giriş kartı olmasıyla ilişkilidir (Simmel, 2016:51). Erkeklerin ataerkil iktidar ile aralarının iyi olması dışında, bu durumun onlara verildiği hatta daha ötesinde kadınlar tarafından verildiğini kabul ederler. Bu nedenle yüklenen sorumluluğu taşıma konusunda problem çıkarmazlar (Connell, 2016:310).

Toplum bireyi kapsayıcı boyutuyla, otoritesini “kutsallaştırdığı davranış ve düşünüş biçimlerini bireye dayatacak durumda”dır. Aslında bu baskı temelde tek tek bireylerin bir araya gelerek tek olan bireye yapılmakta olan baskıyı aşıkarak kılmaktadır (Durkheim, 2013:133-134). Ancak birey baskıya maruz kaldığının bilincinde olarak veya olmayarak, kültürün getirdiği alışkanlık çerçevesinde toplum tarafından onaylanma kaygısı elbette bireyin eyleme yönelik tutum ve davranışını oldukça etkilemektedir. Nitekim birey “öğrenilmişlikler” çerçevesi içinden çıkarak çekirdekten yetiştirilmiştir. Bir eylem eğer meşruiyete ihtiyaç duymazsa o eylem gelenekseldir (Baumann, 2004:133). Çünkü hizmet etmekte olduğu değer sistemi içinde eylem bütünsel ve eriyik bir hale gelmiştir. Bu nedenle alışkanlıkların geçmişten birikerek gelen bir süreç olması hasebiyle eyleme dair açıklamada bulunmak o derece güçleşmektedir. Bütün bu olgularda (statü, rol, ataerkil sistem) gerçekleşen değişimler bir araya geldiğinde bireye, evliliğe dolayısıyla aileye dair algıda farklılaşmalar meydana getirmektedir. Hepsi kendi içerisinde kırılmalara sebebiyet verecek olgular ile karşılaşmaktadır. Ancak bunlardan en önemlisi evliliğin yasal olarak bitirilişini temsil eden boşanma olgusudur.



Boşanma Oranlarının Artışında Etkili Olan Etmenler (Hoseini, Rezapour ve Saatlou, 2016:37)⁴.

Günümüz evliliklerinin bitmesinde etkili olan faktörler; bağımlılık, zorunlu evlilik, ailelerin müdahalesi, eğitim ve beklentilerin gerçekleşmemesi olmak üzere beş maddede sıralanabilir. Akhababai'nin aktardığına göre, sinemada İran aile yapısının temsili çeşitli konuşmalarda açıklanan İran İslam devrimiyle birlikte ortaya konan söylemlerin ve yorumlanan metotların boşa çıktığı üzerinedir. “Televizyon reklamlarında jenerasyon ve cinsiyet ilişkileri açısından İran ailesinin temsili” adlı araştırmada 1960-1970’ler ile gerçekleşen hareketlerle 1980’lerden sonra aile üyeleri arasında agresif tavırlarının ölçüsünde görülen artış depresyon ve muhabbet eksikliğinden kaynaklanan eylemlerden ileri gelmektedir. 1980’lerden sonra çatışmalı tavırlar ve suizan ailede kadın ve erkek arasında bulunan başlıca bulgulardır. Bulgularda gösterilen sonuçlar temsil edilen çatışmalı ailenin, buhranda olan bir aile olduğu yönündedir. Şiddet eylemleri, boşanma olayları bu buhranı kanıtlamaktadır. Geleneksel rollerden uzaklaşarak bireyselleşmenin nedeni bu buhrandır (Sadıkı Fesai ve Parvai, 2017:36-37). Bu nedenle belki modernitenin İran’da aile üzerinde etkili olduğu bu uzamın yapılanışında yaşanan ilk değişim çekirdek aile üzerinde oldu (Hanbarian, 2013:170). Çünkü aileyi bir arada tutan ayrılmaz ve en esaslı özelliklerinden biri samimiyettir. Ailenin sahip olduğu sıfatların bütünü onu diğer toplumsal gruplardan

⁴ % lik oran dilimleri ortalama olarak ortaya çıkan veriler olarak, orijinal kaynakça yer almayan eklemelerdir.

ayırmaktadır (Mahbubi Menesh, 2004:179). Aynı zamanda kendini güvende hisseden ve temel ihtiyaçları karşılanan birey için ortalama bir mutluluktan söz etmek mümkündür. Nitekim aile ilişkisinde yer alan mutluluk diğer ilişki türleri ile kıyaslandığında, “insan mutluluğuna etkisi bakımından diğer bütün durumların hepsinden daha önemli” olduğu yönündedir (Mill, 2005:139). Eğer insanlar mutluyorsa şiddete ve suça bulaşma ihtimalleri azalır. Birçok araştırmadan çıkan sonuca göre şiddet ve suça eğilim gibi toplumsal olguların azalması evlilik ile mümkündür. Bir İngiliz araştırmacı tarafından yapılan en son araştırmaya göre eşe ve aile yaşamına duyulan aşk erkeklerin suça eğiliminde ciddi bir azalmaya sebep olmaktadır. Kriminoloji uzmanı John Labb tarafından İngiltere’de gerçekleştirilen bu araştırma, genç yaşta evlenip aile kuran şahısların suça ve kanun dışı işlere bulaşma ihtimalinin daha az olduğunu göstermektedir (Mahbubi Menesh, 2004:183). Eğer birey aile içerisinde huzursuz ve gergin bir ortamı içerisinde ise dışarıda da bu mutsuzluğun yansımalarını göstermektedir. Aile içinde dolayısıyla filmlerde şiddet olayları gözlemlemek mümkündür zira bağırarak, tehdit etmek, dövmek, kovmak aile üyeleri arasındaki ilişkilerde görülebilecek olgulardır elbette.

Mill aileyi göz boyayan ve idealize edilen (sevgi, mutluluk, fedakarlık gibi) despotik bir okul olduğunu söyler. Çünkü kadının bulunduğu konum itibariyle, göz göre göre bir bireyin (kadın ve varsa çocukların) bir başkasının iyi niyet göstergesine teslim edildiği (bu birey erkek olmakta), aynı zamanda bu teslimiyetin kadın veya çocuk fark etmeksizin o birey için faydalı olduğuna dair inanç, ancak evlilik adı altında kabul görerek kendini gerçekleştirebilecek alan bulabilirdi (Mill, 2005:174-175). Bu sonsuz teslimiyet içinde o bireye sahip olduğu algısını beraberinde getirmektedir. Sahip olmak sosyal bir olgu olmasıyla dikkat çeker nitekim bir şeye sahip olmak aynı zamanda diğer insanlarla olan ilişkisine bir sınırlama koymak hakkını da kendinde bulmaktadır. Diğer insanların o şeye ulaşımına dair sınırlama getirme hakkını içinde barındırır (Bauman, 2004:143). Kadınların ve çocukların hedef kitle olduğu bu diyalogların bütününde “özgür” bir seçimden bahsetmek neredeyse imkansızdır. Çünkü “özgür seçim” içerisinde kapasiteye dair algı, grubun empoze ettiği bir algıdır. İçinde bulunduğumuz grup eğer özgürse aynı zamanda kişi de özgür olur ancak özgürlüğü sınırlı bir çerçeve içerisinde. Zira bireyin özgürlük alanı onun dışında belirlenmiştir. Bulunduğu grup, sınıf, cinsiyet, ırk vb. kanallar kendi seçimi olmamakla beraber bu bir “bağımlılık” durumudur (Bauman, 2004:33-35). Birey bu seçim alanına dair algısını ne dereceye kadar ya da nasıl okuyacağının bilgisini yaşam standartının getirdiği algı çerçevesinde oluşturur. Kısacası “bir kişi eylemleri kendisine ait olduğu ölçüde” özgürdür (Lukes, 2006:143). Çünkü ancak birey sınırlamaların ve müdahalelerin ortadan kalktığı

ortamda kendini gerçekleştirebilme imkanı bulur. Elbette “her kültürel başarının özü iş birliği olduğuna göre düzen ve yasa sürdürülmelidir. Her toplulukta töre, ahlak ve yasayı doğrulayan düzenlemeler olmalıdır. Kültürün maddi temeli yenilenmeli ve işler durumda tutulmalıdır” (Malinowski, 1990:40). Ancak bu durum “insanların kişi olarak saygı görmeleri gerektiği ilkesinin onların eşit olarak saygı görmelerini içermesi” gerektirdiğini unutturmadan yapılmalıdır (Lukes, 2006:142).

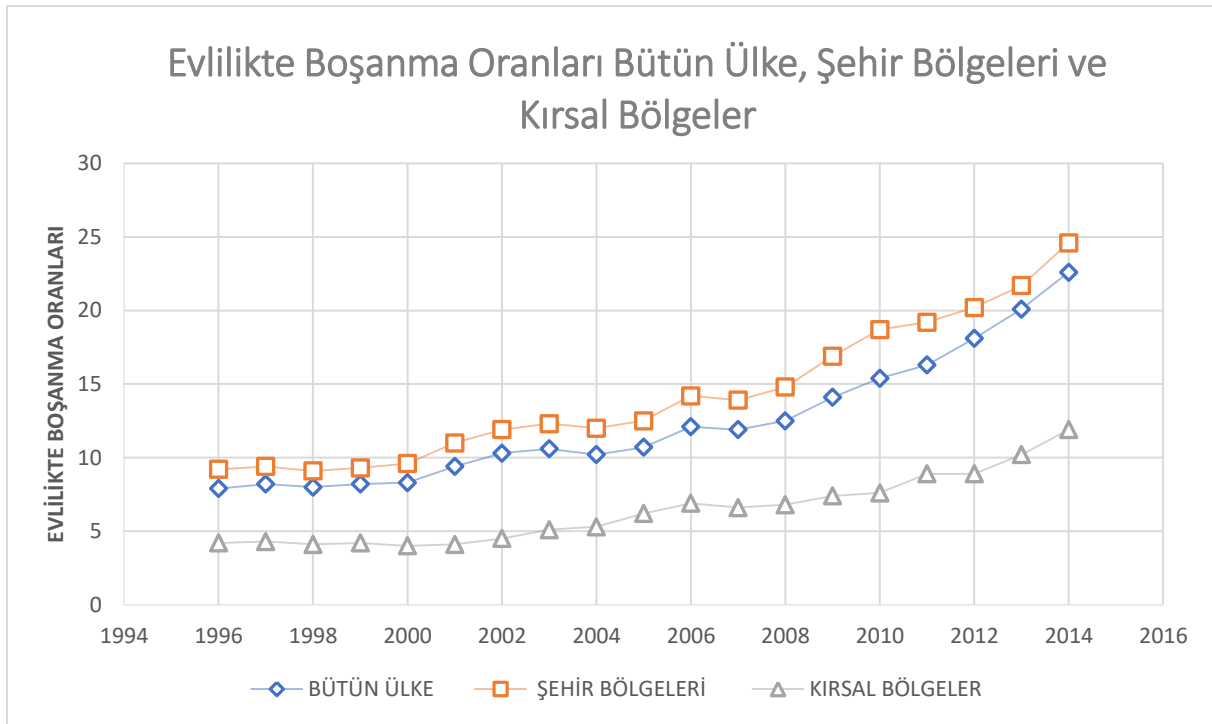
Kadınları eş/koca zorbalığından kurtarabilecek tek durum, erkeklerle aynı derecede “hakka ve yasal korumaya” sahip olmalarıdır (Mill, 2005: 139). Erkekler evliliğe dair algılarındaki despotluğu aşamazlarsa şayet o zaman kadınlar için tek çıkar yol Hobson’dan alıntıyla “ya bu ya da hiçbir şey” olarak kendini gerçekleştirecektir. Nitekim kadınlar yetişkinler içerisinde, erkeklerin despotik gücü altında ezilen tek zümre özelliğini göstermektedir (Mill, 2005: 173-174). Kadın ve erkeğin bu güç çatışmasında kamu düzeninin sağlanabilmesi için ilk koşul rızadan geçmektedir (Bourdieu, 2016:23). Dolayısıyla erkeklere verilen bütün bu imtiyazların çerçevesi, kadınlara olan bakış açısı içerisinde “nesneleşen kadın” konumunda kadın profilleri ortaya çıkarmaktadır. Erkeklerin güç hegemonyası şiddet üzerine kurulu bir hegemonyadır. Bu despotik okuldaki güç çatışması “aile içi şiddet”tir. Aile içi şiddet, hane halkından birinin öteki aile bireylerine yönelik takınmış olduğu fiziksel suistimal durumudur. Çoğunlukla erkek tarafından uygulanan bu şiddetin hedefi kadın ve çocuktur (Giddens, 2000: 173). Şiddet önemli bir olgudur zira ailenin sağladığı huzur, mutluluk, güvenlik vb. olumlu taraflarına balta vuran bir özelliğe sahiptir. Şiddeti filmler aracılığıyla gözlemlemek ve yorumlamak açısından önemli bir konumda yer alır. Arnheim, Eisenstein ve Bazin gibi sinema kuramcıları “sinemayı örtük olarak dünyaya açılan bir pencere ve önceden oluşturulmuş bir gerçekliğe yerleştirilmiş bir çerçeve olarak kabul ettiler” ifadesinde sinema bize toplumsal hayatın iyi ve kötü yönlerini, övgüsel veya eleştirel bir zeminde sunma gayesinde olduğunu (Elsaesser ve Hagener, 2014:63).

2.5. BOŞANMA: EVLİLİK ve/veya AİLE’NİN DAĞILIŞI

Ailenin yaşayan bir organizmaya benzediği bilgileri ışığında, toplumun yapıların bir araya gelmesiyle kurulmuş bir saat gibi olduğu tahayyül edilebilir. Eğer parçalardan herhangi biri bozuma uğrayarak dağılmaya başlarsa, toplumu bir araya getiren mekanizmalarda çözülmeye başlar. Toplumun en küçük yapısı ve temel mekanizmalardan olan aile olgusunun işlevini bozup deformasyona uğratarak çözülmeye sebebiyet verecek güce sahip olan olgu boşanma olgusudur. Russell’e göre, kolayca boşanabilmek evlilik problemlerini çözmez

nitekim yasal düzenlemeler ile evliliği ayakta tutabilmek güç görülmektedir şeklinde açıklar (Russell, 2003:174). Çözölmeye başlayan aile ilişkilerini ayakta tutabilmek çift başı bir yılanla uğraşmaya benzer. Humeyni Vesailu's Şia kitabında İslam'da evliliğe verilen önemi ve boşanmanın engellenmeye çalışılmasını şu rivayetlerle örneklemiştir: "Allah katında hiçbir şey boşanma yoluyla ailenin dağılması kadar nahoş ve istenilmeyen bir şey değildir", "Allah'ın helal kıldığı şeyler arasında hiçbir şey talak kadar nefret edilir bir şey değildir ve Allah hava ve hevesinden dolayı kadınlara talak veren erkeklere düşmandır" ifadeleriyle boşanmanın kötü toplumsal ve dini perspektiften nahoş karşılandığını vurgular (Bustan, 2015:242). Sözlükte boşanma, kurtulmak ve özgürlük anlamına gelmektedir. Şeriatta evlilik bağının bitmesi fesih veya boşanmaya bağlıdır (Sadrala Şerafi, Khonkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:30). Boşanma en kısa tanımlamayla bir evlilik ahidinin bitirmesine karar kılınmasıyla başlayan süreçtir. Boşanmanın yol ve yöntemi evlilik gibi genel bir özellikten bağımsız olarak çeşitlilik göstermektedir. Mesela, Babil Krallığı'nda geçerli Hammurabi kanunları boşanma talep ve hakkını erkeklere tayin etmişti, kadın ancak erkek bir hata yaparsa boşanma talebinde bulunabilirdi, ancak kadının bu konuda bir yanlışlığa düşmesinin cezası ölümdü. Benzer şekilde Antik Yunan medeniyetinde erkekler herhangi bir hesap vermeden delil ve resmiyete gerek duyulmadan kadını boşayabilirdi. Erkek haklı boşanma durumu Antik Roma'da, Hristiyanlıkta, Antik Mısır'da, Budizm'de, Yahudilikte benzerlik göstermektedir. Erkekler genel çerçevede boşanma adına daha rahat bir konuma sahiptirler (Bustan, 2015:241). Bu nedenle boşanmaya dair yasalar daha çok kadınlara yöneliktir, dolayısıyla kadınları kapsayan daha fazla yasa bulunmaktadır. Kadınlar "doğal" olarak bağımlı görüldüğünden dolayı daha çok müdafaaya ihtiyaç duyulduğu düşünülmektedir (Gittins, 2011:187). Bu durumun etkilerini İran yasalarında kadınların hak ve özgürlüklerine saplanan en büyük balta olarak 1967 yürürlüğe geçen "Aile Koruma Kanunu"nın 26 Şubat 1979 yılında yürürlükten kaldırılarak, kadınların evlilik yaşının 13 olarak belirlenmesi ve erkeklerin evliliği tek taraflı olarak bitirme yani boşanma hakkını elinde bulundurmaları olarak gösterilebilir (Kahraman, 2014:81). Medeni Kanunun 1133. Maddesi erkeğin boşanma hakkını herhangi bir delil göstermesine gerek kalmadan gerçekleştirmesine yöneliktir. Ancak aynı kanun çerçevesinde yer alan 1129-1130. Maddeler kadınların boşanma hak ve taleplerini belirli şartlar altında, "kocanın evi terk etmesi" vb. koşullara dayandırılması elzem görmektedir. Ancak 1130. Madde evliliğin sürdürölmesinin mümkün olmadığı şartlar içinde kadınların boşanma hakkını içinde barındırır. Aynı zamanda kanunda yer alan boşanma haklarının şartlar dahilinde gerçekleştirilmesinin sebepleri aile kurumunun bir arada tutulmaya çalışılması ile bağlantılıdır. Erkek veya kadın boşanma sürecinde haklı gerekçelere

sahip olmalıdır, aksi durumda (genellikle) maddi bir hükmi cezayı içerisinde barındırır (Aktaş,1996:132-134). Yasaların boşanma şartlarını güçleştirmeleri ve aile kurumunu korumaya çalışmalarına rağmen Tahran’da 2001 yılında her beş evlilikten biri (%20) boşanma ile sonuçlanmış, bu durum 2009 yılında üç evlilikten bire yükselmiştir. Daha küçük bölgeler olan Mazenderan, Kürdistan, Kum, Razavi Horasan bölgelerinde ise her altı evlilikten biri boşanma ile sonuçlanmaktadır (Sadrala Şerafi, Khounkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:28). Yine başka bir kaynağa göre 2006’dan günümüze kadar boşanma oranları sürekli olarak artmış, 2006’da 96 bin, 2008’de 110 bin, 2010’da ise bu oran 137 bine ulaşmıştır (Hoseini, Rezapour ve Saatlou, 2016:35). Oransal yükselişin sebebi olarak çeşitli araştırmalar gösteriyor ki; dinsel tutumların farklılığından bireysel özelliklere kadar, eğitim düzeyi, ilk evlilikte yaş, ikamet edilen yer, eşler arasındaki yaş farkı, eşlerin çalışma durumu, cinsiyet rolleri değişimi (akt. Alimondegari ve Nasrabad, 2016:110), ailelerin karışması, eşin bağımlılığı, eşlerin beklentilerinin gerçekleşmemesi, zorunlu evlilik (Hoseini, Rezapour ve Saatlou, 2016: 33) boşanmanın yükselişinde etki etmektedir. “2000 yılı Hemedan Bölgesi Yasal Tıp Genel İdaresi Referanslı Eşlerin Boşanma Durumunun Epidemiyolojik Araştırması” adlı çalışmada ortaya çıkan en olağan boşanma nedenleri şöyledir: çiftin eğitim düzeyinin düşük olması, kentlilik, bağımlılık, çocuğun olmaması, işsizlik, ekonomik yoksulluk ve çiftin evlilik yaşının küçük olması. Bu çalışmanın yapıldığı yıl boşanmaların sebebi %50 oranında bağımlılıktan (uyuşturucu) kaynaklanmaktaydı ve bu oran gün geçtikçe artmaktadır (Sadrala Şerafi, Khonkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:33). Boşanma aynı zamanda tek başına bir olgu olmamakla beraber birçok fenomeni etkilemekte ve onlardan etkilenmektedir. Psikolojik bir fenomendir çünkü aile bireyleri ve çocukları ruhsal durumuna oldukça etki eder. Aynı zamanda halk biliminin bir fenomenidir çünkü cemiyetin birleşmesi ve oluşumunda görünür. Çünkü boşanma ile cemiyetin kültürel bilgi aktarımı içerisinde yer alan olgular tahrife uğrama veya zaman içerisinde ortadan kalkma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Diğer bir yandan boşanma toplumsal bir meseledir, bu açıdan genel anlamda toplumsal yer ve nedenleri vardır (Hoseini, Rezapour ve Saatlou, 2016:35). Dolayısıyla iki insanın yaşadığı ruhsal durum sadece onların yaşamını etkilemez aynı zamanda çevresinde yer alan çocuk, kardeş, aile üyeleri ve yakın iletişimde bulunan insanları da etkiler. Boşanma aynı zamanda ekonomik bir fenomendir, bu manada ailenin dayanaklarından biri olan ekonomik ayağını boşanma sürecindeki, etkili faktörlerin başında olduğunu görmek mümkündür.



⁵(Alimondegari ve Nasrabad, 2016:111).

Grafikten ortaya çıkan sonuç şehirlerde boşanma oranlarının kırsal bölgelerden yüksek ve ülke genelinde ortalamayı yükseltici etkisini görmek mümkündür. H. 1375/ M. 1996 yılında ülke genelinde her 100 evlilikten 7.9 boşanma ile sonuçlanıyorken bu oran şehir bölgelerinde 9.2 oranına yükseldiği ve kırsal bölgelerde ise 4.2 oranına gerilediği görülmektedir. Boşanma oranlarının ülke genelinde, şehir bölgelerinde ve kırsal bölgelerde her yıl artışı oransal olarak gözlemlenebilmektedir. Nitekim H. 1393/M. 2014 yılına gelindiğinde ülke genelinde her 100 evlilikten 22.6'sı, şehir bölgelerinde 24.6'sı ve kırsal bölgelerde 11.9'u boşanma ile sonuçlanmıştır. İran'da boşanma oranları günden güne artmaktadır (Sadrala Şerafi, Khonkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:27). Aile ve evlilik toplumsal yaşam işleyişi için bu kadar önemli iken “Evliliklerin boşanmayla sonuçlanması neden yükselişte?”, “Evlilik, geçmişe nazaran kuşaklar boyu aktarılma arzusunun içinde barındıran yapı özelliğini neden ve nasıl kaybetmiştir?” soruları akılları kurcalayan soruların başında gelmektedir. Boşanmaya sebep olan birçok faktör vardır: kadınların iş yaşamına aktif katılımları ve görünümünün artışıyla birlikte, ekonomik olarak bağımsızlaşmaları elbette dolaylı veya dolaysız olarak evlilik yapısında ortak para havuzu mantığını merkezi konumun dışına itmiştir. Kadınlar eğitim alarak ekonomik özgürlüklerini

⁵ Orijinal tablo verileri ana kaynakça olan Alimondegari ve Nasrabad makalesinde yer almaktadır. Detaylı bir inceleme için kaynakça bölümünden faydalanınız.

elde edince artık erkek egemen sistemin (ataerkil) kurallarını neden ve niçin kabul etsinler çıkarımı, yadsınacak bir söylem değildir (Hanbarian, 2013:172).

Belki bu sebeple “tüm erkekler, onlara en yakın olan kadınlardan, zorla köle olmalarını değil, bir cariye olmalarını beklemektedirler”. Bu güç kendini korkuya değil eğitime dayandırır böylelikle kadınlar için idealize edilen karakter ve bu yönde öğretilen “boyun eğmek ve başkalarının denetimine girmek” yönündedir (Mill, 2005:167). Engels “analık hukukunun yıkılışı”nı kadın açısından gerçekleşen en büyük yenilgi olarak yorumlamıştır. Her türlü yönetimi elinde tutan erkek için kadın köleleşerek, çocuk doğurma aracı haline geldi (Engels, 2008:69). Çünkü ahlaksal değer çerçevesi içinde yetiştirilen kadınlardan beklenen şey, kendilerinden ziyade çevresi için yaşamalarıdır. Bu toplumsal tabular/gelenekler bireylerin farkında olarak ya da olmayarak onay verdikleri durumlardır. Bu onay geçmişten gelen bir birikimdir. Bireylerin bilincinde olmadan verdikleri bir onaya dayanmaktadır. Nitekim toplum modernleştiği zaman sadece şehirler, köyler, iş yerleri ve okullar değişime uğramakla kalmadı aynı zamanda toplumsal ilişkiler de dönüştü (Hanbarian, 2013:172). Fakat ne tasvir edilen kadın ne de erkek figürü tek başına norm belirleme gücüne muktedir değildir. Ancak belirlenen bu normları kendi amaçları doğrultusunda “uyumlu kılarak ve bireysel gücü etkili biçimde kullanarak başara bilirler” (Münch, 2013:159).

Tasvir edilen kadın figürü ekonomik özgürlüğünü eline almış bir figür olmakla birlikte, ekonomik özgürlük ve toplumun boşanmaya karşı tutumundaki değişim genel boşanma sebepleri olarak sunulan nedenler içinde öne çıkar nitelikte olsa bile İran toplumu için yakından bakıldığında boşanmada etkili daha derin ve farklı sebeplerin olduğu anlaşılmaktadır. “Boşanma Eylemi ve Evliliğe Razi Olmama/İstememe Faktörlerine Dair Nitel Araştırma” adlı 2011 yılında Fershad Mohsein, Ali Modammed Nazari ve Mohtar Arefi tarafından yapılan araştırmada boşanmaya sebep olan nedenler; bağımlılık, eşe ihanet ve fiziki şiddet olmak üzere üç faktöre dayandırılmıştır (Hoseini, Rezapour ve Saatlou, 2016:36). Elbette bu üç durum tek başına yer almamakta aile içerisinde var olan genel hava, atışmalar, kusurlar ve tehditler toplum düzeyinde boşanma fenomeninin ayrışmasına zemin hazırlamayı kolaylaştırmaktadır (Sadrala Şerafi, Khonkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:32). Benzeri araştırmaların gösterdiği kadarıyla İran aile yapısını gün be gün daha da kırılganlaştığından dolayı İran’da boşanma olgusu üzerine birçok araştırma bulmak mümkündür. Psikologlar, sosyologlar ve nüfus bilimciler bu konu üzerinde durmakta ve çeşitli sebepler ortaya koymaktadırlar ancak mutabakata varılan ortak nokta ekonomik etmenlerdir. Bugünkü İran’ın sıkıntısı ekonomik güçlükten ileri gelmektedir. Maaşlardaki düşüş ve artan enflasyon İran’da aile içinde gerginlik ve çekişmenin sebebidir. Sonuç olarak

boşanmada ilk suçlayıcı olarak bilinen mekanizma eşin ailenin mali geçimini temin edememesi sorunu ve buna yönelik takınılan suçlayıcı tutumlar olmaktadır. İkinci mekanizma maaşı harcama tutumu üzerinde yaşanan çatışmadır. Üçüncüsü ailelerin mali destek nedeniyle gösterdiği müdahaledir (Alimondegari ve Nasrabad, 2016:111-114). Genel bir çerçeve içinde boşanmada etkili olan en önemli beş ekonomik sebep; erkeğin işsizliği, nafakayı ödememe, kadınların özgür geliri, kendine ait evin olmaması, iflas ve borç olarak sıralanabilir (Sadrula Şerafi, Khonkedar Tarisi, Şemkhani ve Yousufi Efraşte, 2012:45). Ekonomik ögenin bu derece önemli bir rol oynaması elbette İran'ın geleneksel toplum yapısına sahip olması ile yakından ilintilidir. Geleneksel otorite bireye çift boyutlu bir güç imkanı sunar. İlk olarak geleneğin kuralları çerçevesinde sunulan güçtür. İkinci olarak ise geleneğin kişiye bıraktığı “takdirsel” yetkidir. Bu takdirsel yetkiyi iyiye veya kötüye kullanmak ise kişiye kalmıştır (Weber, 2005: 55-56). Filmlerden elde edilen veriler ışığında İran toplumunda erkekler geleneksel otoritelerini fiziksel ve ekonomik güç üzerinde inşa etmektedir. Ekonomik olarak kadın şayet evliyse ailenin geçiminden eş, eğer evli değilse geçim sorumluluğunun baba üstlenmektedir. Bu şartlar altında kadının geçinme gayesi ile çalışmaya zorlanması mümkün değildir, baba veya eş olmaması durumunda bu sorumluluğu devlet üstlenmektedir (Aktaş, 1996:122).

Yakından bakıldığı zaman ekonomik faktör elbette evliliğin sürdürülmesi için önemli bir pozisyonda yer almaktadır ancak tek faktör olduğu söylenemez. Bazı araştırmacılara göre boşanma sebebi sadece mali sebeplere dayanmamakta, belki de eşler arasındaki ilişkinin yetersiz bir seviyede bulunmasının, boşanmanın asıl etkili faktörlerinden olduğu söylenmektedir (Alimondegari ve Nasrabad, 2016:145). Bir evliliğin devam ettirilebilmesi ve uyum içinde sürdürülebilmesi elbette evlilik olgusunun önemli meselelerindedir. Bu süreçte bireylerin her birinin evlilikten beklentileri ve eşten bekledikleri karakterisel özelliklerin yerine oturmasının etkisi büyüktür. Eğer aile içinde huzur ve güven duygusu etkisini kaybetmeye başlamışsa bu tarz evliliklerin boşanma ile sonuçlanması veya mutsuz ve gergin bir ortamın girdabında sürüklenmemesi neredeyse kaçınılmazdır. Boşanma bu aşamada evliliğin sonlandırılmasıyla olayların çözüme kavuşacağına dair inancı da beraberinde getirmektedir.

2.6. GÜNÜMÜZ İRAN'INDA EVLİLİĞE BİR ALTERNATİF BEYAZ EVLİLİK

Dünya üzerinde var sayılan değişimler iki şekilde gerçekleşmektedir. İlki doğal değişimlerdir bu değişimler insan faktörünün mudahil olmadığı, afetler, doğa olayları

sonucunda gerçekleşenlerdir. Değişmelerin ikinci ayağı olan insan kaynaklı değişimleri iki koldan ele almak gerekir zira bunlar maddi ve manevi etkilere sahiptir. Maddi koşullar içinde değişen bilgiler bilim ve teknik konularla gerçekleşerek daha hızlı bir dönüşüm sürecinden geçmektedir. Ancak manevi değerler maddi değerler ile kıyaslandığı zaman daha yavaş bir süreçten geçerek, insandan insana veya toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Çünkü her topluluk kendine özgü kültürel değer, din, dil vb. özellikler ile diğer topluluklardan ayrılmaktadır. Hatta kendi içerisinde bile bir toplum birçok farklı yönden ayrım göstererek kendine has çeşitli değerler sistemi ve yerel bir ağız ve kültürel değer sistemi oluşturabilmektedir. Manevi değerler toplumlara bağlı olarak farklılık gösteren değerler olduğundan dolayı, değişimi öngörmek de o derece güçleşmektedir. İnsan toplulukları için gerçekleşmekte olan bu değişimleri dünya genelinde birdir şeklinde görmek bir yanılgıyı beraberinde getirir, zira değişimin yönü, hızı ve boyutunun ilerleyişi toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Aynı zamanda bu durumu Klasik dönem sosyologlarından olan

Auguste Comte “üç hal yasası”nda ele alarak toplumları üç aşamada ele almıştır ve evrimin pozitif aşamada olduğunu ifade ederken, Emile Durheim daha çok “toplumsal işbölümü” bölümü üzerinde durarak toplumu organik ve mekanik şeklinde ele almıştır. Ferdinand Tönnies “cemaat ve cemiyet” kavramına önem verirken, Vilfredo Pareto ise “seçkinlerin dolaşımından” söz etmektedir. Klasik dönem sosyologlarının kuram çerçevelerine göz atıldığı zaman toplumsal değişimin zamansal ve mekansal olarak ne şekilde farklılaşarak evrildiğini, farklı adlar ve tanımlamalar içinde yer alsada gözlemlemek her daim mümkün olmuştur. Toplumsal değişmeyi baz alarak fikir yürüten sosyologların büyük çoğunluğu klasik dönemde öne çıkmış olan Comte, Durkheim, Max, Weber, Tönnies ve Pareto gibi dönemin önde gelen teorisyenlerin teoremlerinden faydalanmışlardır. Zira insan bir sistem ortaya koyar ve topluluğa eklemlenmek suretiyle eklemlendiği topluluğu değiştirerek dengeleyici bir işlev görür; toplumu etkiler ve onu ileriye doğru hareket ettirerek ivme kazanmasını sağlar. Eğer kültürler tek bir yönde evrim geçirecek türden bir katılık içerisinde yer alsalardı ve benzer davranış örüntülerini daimi bir şekilde yenileseydiler o zaman toplumlarda ilerlemeye dair atılan yeni adımlar, planlamalar ve tasarılar gerçekleşmezdi. Bireylerin kişilikleri ile topluma eklemlenerek farklı bir bakış açısı ortaya koymaları ile geçici değil yerleşik bir eylem ortaya koymaları toplumda “olumlu yönde bir sapma” gerçekleştirir (Fitcher, 2001:198). Jean Jacques Rousseau bireycilikle ilgili şöyle ifadede bulunmuştur: “İnsan, basitçe başkalarına bir araç olarak hizmet edemeyecek kadar soylu bir varlıktır” (akt. Lukes, 2006:61). Topluma dahil olan her birey ilerletici bir katalizör işlevi görür ancak toplum birey ikilisi hem hal olmuş iki olgudur. Bauman bu ilişkiyi “Özel

hayat olmaksızın cemaatin aidiyetten çok baskıya benzediğini, cemaat olmaksızın da özel hayatın ‘kendi olmak yerine’ yalnızlığa benzediğini” (Bauman, 2004:120) ifade etmiştir.

Toplum bireye ait olana karşı bütüncül önlemlere sahip olarak gerek yasalarla gerek kültürel değerler ile bireyleri bir arada tutma misyonunu hakkıyla yerine getirmelidir. Ancak günümüz İran toplumunda görülen “izdivac-ı sefid” yani beyaz evlilik yasaların ve kültürel değerlerin bazı noktalarda eksik kaldığı göstermektedir. Beyaz evlilik veya beyaz aile, kadın ve erkeğin birbirleriyle aynı evde yaşamalarını gösteren bir fenomendir ancak aralarında karı koca bağı yoktur (Hanbarian, 2013:170). Olması gerektiği gibi gerçekleşen bir evlilikten beklenen beslenme, barınma ve dürüstlüğü güvence altına alınmasıdır. Yeni bir arkadaş edinen kişi diğerlerine yardım eder, ihtiyaçlarının karşılamasına yardımcı olur, zor zamanlarında muhafaza eder, fırsatları ele geçirme ve sağlama konusunda dikkatli davranır. Evlilik bu dostane ve gayri resmi özgeciliği ve iyilikseverliğin ifadesi olarak gösterilen ilişkileri arka plana iterek yapısı gereği bu dostane ilişkinin şeklini berraklaştırmaktadır. İlişkiden doğan beklenti ve taahhütleri aşıkarak kılmaktadır (Mahbubi Menesh, 2004:187).

Bu bireysel batılı yeni evlilik, ebeveynlerin evlilik kararı dışında meydana gelmekte ve bütün toplumsal yasalarla diğerleri gibi mücadele etmektedir. İran toplumunda gördüğümüz bireylerin içinde doğdukları yasalardan dolayı birincil haklarından mahrum kalmaları neden sayılmaktadır. Böylelikle gençler geçerli yasalardan ziyade bireysel koşullarda hareket etmektedirler. Beyaz evlilik resmi olmayan ortak bir yaşamı başlatmakta, evliliğin gerçekleşmeden iki cinsin birlikte yaşadığı bu ortak yaşam, ortaya çıkan evliliğin bir zaman geçtikten sonra bu iki birey arasında belirsizliğe yol açtığını göstermektedir. Çünkü hukuki ve toplumsal meşruiyetten yoksundur (Hanbarian, 2013:170). Evlilik hukuki bir zeminde olmalı çünkü fiziksel beraberliğin meşru bir zemine dayalı olması için “sosyal bir sözleşmeyi” elzem kılar, toplumun bu evliliğe tanıklığı gerekmektedir. Malinowski bu sosyal sözleşmenin özünü kültür ile bağdaştırarak, “... Gebelik ve doğumun hukuksal olarak temellendirilmiş anne babalığa bağlanmış olmadığı hiçbir kültür yaşayamaz;...” (Malinowski, 1992:112) şeklinde ifade etmiştir. Hukuksal güvence ve toplumun onayı elbette birey açısından olması gereken niteliklerdendir ancak “toplum, üyelerinin yararı için vardır; üyeler toplumun yararı için var değildirler...: siyasal varlığın hakları, kendi başına hiçbir şey değildirler; ancak kendisini oluşturan bireylerin haklarının somutlaştırması koşuluyla bir şey olabilirler” (Durkheim, 2013:132). Bu nedenle yasalar toplumun yapısına göre revize edilmeli ve bireyin menfaati gözetlenmelidir. Nitekim İran hukuk sisteminde buna dikkat edilmemiştir, geçerli yasalar daha çok aile yapısı için kanunları barındırmaktadır. Çünkü dini camiada özellikle Ayetullah Şirazi’ye göre kanunlarda yer almamasının asıl nedeninin bu evliliğin zina hükmünde

olduğudur; resmi evlilik olmadan aile olmanın dini açıdan zinadan bir farkı olmadığı yönündedir. Bu yüzden hiçbir aile göstergesi yoktur. Mukarrem Şirazi'ye göre, “Bir evlilikte, kadın ve erkek kasıtlı olarak her çeşit hukuksal yasa ve şer'i kanuna uymaksızın tensel ilişkide bulunursa bu tarz bir ilişki ne örfi, ne şer'i ne de hukuksal sayılır. Aslında o kurum evlilik isminde bile olmaz. Kanunsuz bir ilişkidir, onun sonunda ondan çocuk hasıl olursa himaye edilmez”. Beyaz evlilik duygusal yönü olan bir evliliktir hukuki değil, bu nedenle Batılı hukuk sistemi kültürel, ekonomik ve toplumsal karışıklık düzeyinde büyümesinden kaynaklı olarak hukuksal açıdan var olan çocuk problemine bir çözümü vardır. Ancak toplumsal nazarda ve hukuksal açıdan İran bu duruma karşındır (Hanbarian, 2013:171-177).

İran toplumu geçmişe kıyasla ekonomik gelişme ve toplumsallığa dair bir çok durumu deneyimlemiş bir toplumdur. Bu gelişmelerin İran'da geleneksel aile hayatı üzerindeki etkileri, gençlerin davranışını ve endişelerini ve evlilik olgusunu değişime uğratmıştır. Günümüzde gençler arasında endişeler, değerler ve yeni bakış açıları kendine yer bulmuştur (Pirahari, 2008:186). Guardian Gazetesi'nde yayınlanan bir habere göre, ailenin bireyler üzerinde gitgide nüfuzunu kaybettiği üzerinedir. Çünkü bireyselliğin artışıdaki büyüme, rasyonel özellikler, çıkarıcı ruh hali, menfaatçilik, hazzcılık buna neden olan faktörler olarak ifade edilmektedir (akt. Sadıki Fesai ve Parvai, 2017:44). Geçmişte evlenen gençlerin evliliğinin ilk dönemleri erkeğin anne babasının yanında olmakla başlıyordu, fakat şimdilerde yeni bir yaşam için (ev sahibi olma) başka bir eve/mekana sahip olmak gerekiyor, kadınların bu konuda beklentilerini karşılayabilmek için erkeğin ekonomik olarak güçlü olması gereklidir. Dolayısıyla mal temini, erkeklerin yeni işi ve meşguliyeti oldukça önemli bir pozisyonda yer almaktadır (Mahbubi Menesh, 2004:198). Herkes değer görerek seçkin konumda yer almak istemektedir. Seçkin ya da seçkinler kavramı genellikle “statüsü yüksek olan işlevsel, esas olarak profesyonel kümeler için kullanılmaktadır” (Bottomore, 1996:13). Human'a göre, her ne kadar yeni nesilden gençler evlenmese de/evliliğe yanaşmasa da aileler bu durum karşısında daha küçük bir yapıda iyi eğitime sahip, daha yüksek sosyal statüde bulunan, arzularına daha çok ulaşan bireylerdir. Modernizm kısıncısında yer alan bu gençler açısından evlilik kriterlerine daha uygun nitelikte olan bireyler bu seçkinliğe erenler olarak görülüyor. Dolayısıyla eş seçimi ve ailenin konumu günümüz nesli için geçmiş nesle göre meşakatli bir konudur. Çünkü geçmişte toplum ve aileler gençleri koruyup kollarken, şimdilerde hali hazırda kimse gençleri himaye etmemektedir. Onlar kendi yaşamlarını idare ettirmeli ve güçlüklerle karşı karşıya durmalıdırlar (akt. Mahbubi Menesh, 2004:197). Gençler omuzların binen bu ağır yük ve beklentiler karşısında evliliğe daha az yanaşarak beyaz evliliği tercih etmektedirler. Düşünürler beyaz evliliğe sebep olan etmenleri şöyle sıralamışlardır;

mali güçlük, ilişkisel bağ ile bağlanma, daha iyi tanıma, evlilikte güvenin olmaması, ki bu en önemli neden olarak gösterilebilir (Hanbarian, 2013:172). Gençler için önde gelen konular eğitim, iş, servet ve mal mülk, güzellik ve kişisel beceriler ailenin sıfatlarından olan toplumsal konum, sınıf, isim, unvan, dindarlık, ahlak ve gelenekselliğe göre daha önemli bir konuma yerleşmiştir (Mahbubi Menesh, 2004:196-197). Bakıldığı zaman bu becerilerin tümü özünde kişisel yetenek ile elde edilen ve gelenek tarafından verilen değerlerin yerini toplumsal kurumlar tarafından verilen sıfatların aldığı görülmektedir dolayısıyla “kültürel bilgi”ye(Assmann, 2001:144) ulaşma daha güç ve daha uzun vadeye yayılan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bourdieu (2016:27) eğitim sisteminin kendini belgelere dayandırarak var ettiği bu modern işlevini günümüzde toplumsal kimliğin yansıtılmasında ki rolü üzerinde durur.

Evlilikten kaçınma ve beyaz evlilik gerçekleştirme sebepleri arasında her ne şekilde olursa olsun bir evlilikte ihanet, şiddet, ve güvensizlik varsa ayrıca evliliklerin acele ve zorunluluk içinde alelade olması ahlaki ve dini eğitim eksikliğinin yeni mahsulleridir (Sadıki Fesai ve Parvai, 2017:45). Evlilik içinde yaşanan gürültü ve dağdağa eski nesilde bugünkü nesle kıyasla daha fazlaydı, günümüz kanunlarında evlilikteki çatışmalardan dolayı gençlerde değişim geçirmiştir. Günümüz gençleri ekseriyetle bütün beklentilerinin, ihtiyaçlarının evlilikle elde edilmesini beklemektedirler. Böylelikle eski nesilde evliliğin amacı kendini vermek iken daha sonraları bu durum insanların ruh durumlarının önceliği haline gelmiştir (Mahbubi Menesh, 2004:196). Beyaz evlilik olgusu toplumsal olanın sonucu aynı zamanda bireysel arzuların tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İRAN SİNEMASI

3.1. BİR DEVRİMİN ÖNCESİ, PEHLEVİ HANEDANLIĞI DÖNEMİNDE SİNEMA

İran sinema tarihi kendine has özellikleri bünyesine alan bir sinema geçmişine sahip olmakla birlikte bu özelliğine devrimden sonra kavuştuğunu ileri sürmek mübalağa olmaz. Tarihsel süreç içerisinde İran hükümetinin izlemiş olduğu politikalar sonucu, sinema yapımcılarının gelişimine ve ilerleyişine ket vuracak uygulamalar devreye girdiğinden dolayı ileriye doğru attığı adımlar da aynı ölçüde yavaş gerçekleşmiştir. Araştırma konumuzun devrim sonrası İran sinema tarihini ele alışı sebebiyle devrim sonrasının anlaşılmasına yardımcı olacak ölçüde bilgiye yer verilmesi yeterli görülmüştür.

Sinema dünyasına ait ilk araçlar, 1900’lü yıllarda dönemin Pehlevi Şahı olan Muzafereddin Şah’ın hediyesi olarak İran’a getirildi (Aktaş, 1998a:25). İran’da ilk film örneğinin kime ait olduğuna dair kesin bir bilgiye sahip olunmamakla birlikte, bu konuda farklı görüşler vardır. Bazı kesimler Muzafereddin Şah’ın yardımcısı aynı zamanda özel fotoğrafçısı olduğu söylenen Mirza İbrahim Han Akkabaşı olduğudur. Akbaşı’nin Avrupa’da bizzat kendisinin fotoğrafçılık tahsil yaptığı üzerinedir (Aktaş, 1998a:25,Pour, 200:21). Akbaşı ülkesine döndükten sonra Şah’ın farklı görüntülerinden oluşan; “Paris’te Fransız ordusunun Muzaferettin Şah’ı selamlaması”, “Paris’te Muzaferettin Şah’ın Louvre Müzesi ve hayvanat bahçesini ziyaret etmesi”nin ilk görüntüler olduğunu ileri sürerken (Pour, 2007:22), bazı görüşler ise filme alınan ilk görüntülerin Ermeni asıllı Ovanes Oganya’nın çekmiş olduğu “ilk uzun metrajlı film” olan 1930 yapımı “Abi ve Rabi” olduğunu öne sürmektedir (Tapper, 2007:4; Pour, 2007:27-31; Kanat,2007:29-30; Awla ve Kasap, 2015:1420). Halkın sinemayla buluşması ise 1903 yılına kadar uzayan bir sürece dayanmaktadır. İlk dönem sinema izleyicileri asilzadelerde oluşmaktaydı çünkü bu imkan ve ayrıcalık ilk olarak dönemin üst sınıfına tanınmıştı. 1908 yılına doğru halktan erkekler sinema ile tanışma şansına

eriştiler ancak kadınların bu hakkı elde edebilmeleri için yirmi bir yıl fazladan beklmeleri gerekmişti. Kadınların da sinema kùltürü ile tanışması adına bu adımı atan aynı zamanda İran'ın ilk profesyonel kameramancısı Han Baba Motazedi, kadınlara özel bir sinema salonunu açmıştır. Motazedi bu sinemayı bir yıl işletebilmiştir zira bu dönem içerisinde üretilen film sayısı ve ÷lkeye giren filmler içerisinde gösterilebilecek film sayısı oldukça azdı. 2 yıl sonra yeni bir salon açan Motazedi haremlık-selamlık usulünde “Cinema Parié”yi açtı (Dönmez-Colin, 2006: xiii). “Pehlevi rejimine ait başka hiçbir kùltürel kuruma sinemaya olduğu kadar düşmanca yaklaşılmamıştır denilebilir” (Hagigi, 2007:137). Dolayısıyla sinema üzerinde süren baskıların şiddetini ve derecesini gözlemleyebilmek ancak sürecin parçalara bölündüğu noktaları görmek mümkün olmaktadır. Bu sebeple İran sinema tarihini devrimin hemen öncesine (1979) kadar geçen sürede üç farklı aşamada gözlemlemek mümkündür:

1928 yılında başlayarak 1944 yılına kadar geçen süredir. Bu dönemde Musaddık yönetimi görevdedir. Musaddık'ın başta olduğu yılları kapsayan dönem içerisinde çekilen filmlerde kendine has bir film örneği bulmak zordur, piyasalarda daha çok Amerikalı ve İngiliz film şirketleri/yapımcılarının hakimiyeti göze çarpmaktayken, İran film sektörü büyük oranda onlara bağımlı bir durumdaydı. Amerikan yapı aksiyon filmlerine alternatif olarak ikinci sırada piyasaya hakim olan filmler ağırlıklı olarak Mısır yapımları iken bunun yanı sıra Hint ve Arap filmlerinin “taklit” (Tapper, 2007:4) tarzı kendine yer bulmaktaydı, şarkı söylemenin ve dans etmenin yoğunlukta yer aldığı bu tarz filmler piyasada kendine yer bulmaktaydı.

1941 yılından 1950'li yıllara kadar yerli film sektöründe yetkin ve kaliteli bir içerik üretilmemekle birlikte, 1960'larda önceki yapımlara kıyasla daha başarılı filmler çekilmiştir. 1962 yılına doğru gelindiğinde farklı bir hava olarak “entelektüel sinema” göze çarpmaya başladı. Yeni ve farklı yapımlar peşinde olan sinema sektörü, 1969'da Darius Mehrcui'nin eseri olan “Gav-İnek” filmi ile sosyal gerçekliği yansıtan içerikte yapımlar üretilmeye başlandı. Ancak bu süreç uzun sürmedi, zira sinemada hakim bir konuma gelmeye başlayan seks filmlerinin bu konuda etkisi büyüktür (Aktaş, 1998a:23-24).

Sinema tarihinin neden geçişli olduğu hangi aşamalardan geçildiği ve ne tür değişimlere uğrayacağını önceden kestirebilmek oldukça güçtür. Bu nedenle sinemayı anlamak sadece sinema okuması ile gerçekleşebilen bir durumun ötesinde dışarıyla olan bağılantısı içinde okumayı gerektirir. Zira sinema tarihi, kendi içerisinde düz bir çizgide ilerleyen fikirler dizgesinin oturtularak devam ettirilmesinden ötedir. Bir filmi herkes tarafından beğenilen bir film olmasını sağlayan şeyin tam olarak ne olduğunu hiç kimse bilmemektedir. Bu yüzden başarılı bir filmi taklit etmek veya benzerini oluşturmak, yapımcıyı

ve ürününü başarı merdivenlerine götürmekten ziyade başarısızlık ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu yüzden yapımcıların içgüdülerine güvenmekten ve hata yapma ihtimallerinin olduğunu bilerek yola çıkmalarından başka şansları yoktur. Dolayısıyla sinema filminin başarısı veya başarısızlığı yönetmenler ile halk arasında oynan bir satranç oyunu gibidir ve iktidarın gözü sürekli oyunun üzerindedir. İran sineması da bu durumdan elbette payına düşeni almıştır. Başta dini liderler camiası olmak üzere birçok kesim, insanları/toplumu ahlaktan uzaklaştırıcı ve yozlaştırıcı olması hasebiyle sinemaya karşı tavır alınmıştır. 1925 yılında ilk sinema okulu açılarak İran’da sinemanın yayılımı gerçekleşmeye başlamıştır (Awla ve Kasap, 2015:1419). Ancak 1928-1944 yıllar arası ilk dönem film örnekleri yabancı özentiliğinin yoğunlukta olması dolayısıyla kendine has bir çerçeve yakalayamamıştır. “1940’ta 250 film, İran’a ithal edildi: %60 Amerikan, %20 Alman, %5 Rus, %5 Fransız, %9 Mısır ve Hindistan İngiltere’den 2 adet film (%1)” (Pour, 2007:46) olmak üzere egemen bir yabancı film sektörü piyasaya hakimdi. Farsi Film olarak anılan bu dönem İran sinema tarihinin klişelerle boğulan yapımların yer aldığı dönemdir. Farsi film adıyla bilinen ve yapım olarak oldukça küçümseinen ziyadesiyle klişe sahneleri içeren ilk film “Şermşar- (Utangaç, Parsi Film, İsmail Kuşan, 1950)” (Aktaş, 1998a:34). Dönemin ünlü şarkıcısı Delkeş’in rol alması ve “aile” temasına sahip olarak diğer filmlerden farklı bir çekim yöntemi kullanması Şermşar’a başarı getirmiştir (Pour, 2007: 52). Ancak Ferahmend’in aktardığına göre 1920’li yıllarda yoğunluk olarak işlenmekte olan “kadın, aile ve cinsellik” temalı filmlerin piyasa içerisinde yükselişe geçmesiyle birlikte, sansür kurumu bu duruma el atmak durumunda kalmıştır. Bu yüzden 1920’li yıllardan sonra yapımcılar için sosyal gerçekliği yansıtan içerikler üretmek veyahut filmlerde siyasi eleştiride bulunmak düşünülemez olmuştur.

Ancak ikinci dönemin yani 1950’li yılların sonlarına doğru sinema tarihinde değişimler gözlemlenmeye başlayarak, Hint ve Mısır etkisinin yoğunlukta hissedildiği çerçevenin dışında filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda sektör hala kendine has bir üslup geliştirememiş olsa da 1960’lı yıllarda yeni bir döneme girileceğine dair işaretleri barındıran yapımlar üretilmeye başlanmıştır. Farsi Film kültürüne bir tepki niteliğini taşıyan 1960 sineması, gerçekçi konuları ele alışı ve işleyişi bakımından, günümüz İran sinemasının ilk nüvelerini attığı söylenebilir. Sinemanın sadeleştirilmesi için “film-e farsi” olarak anılan; içerisinde komedi, aksiyon ve diğer heyecan niteliği taşıyan filmlerden vaz geçilmeliydi. O dönem için “sinemanın omurgası olan film farsi”nin saflaştırılması yoluna gidildi (Devictor, 2007:84). Ancak sansür kurumunun ve filmlerin sadeleştirilmeye gidilmesi arasında yatan tezatlığı 1950-1960 yılı yapımı filmlerde görmek şu şekilde mümkündür; ilk olarak

ticarileşmeye başlayan film sektörünün sahip olduğu güçtür. Bu güç film türleri üzerinde hakim olarak yönlendirici olmaktaydı. Bu sebeple ülke içinde yasaklanan ve/veya engellenen siyasi içerikli filmlere rağmen, ithal edilen seks içerikli filmlere ulaşmak oldukça rahattı. Bu dönemden sonra sinemada daha farklı bir kültür oluşumu gözlenmektedir.

Üçüncü dönem olarak ele alınan 1960 yılların sonlarına tekabül eden İran sineması, “Üçüncü Cephe, Yeni Dalga veya Entelektüel Sinema” olarak farklı isimlerle ifade edilebilmektedir. İtalyan “Yeni-gerçekçilik” akımından etkilenen ve bu doğrultuda doğal sahnelerin ve gerçekçi konuların filme alındığı; aynı zamanda İran film anlayışını değiştiren 1969 yılı Daryuş Mehrcui yapımı olan “Gav/ گاو”, konusu ve yaptığı eleştiri ile İran Yeni Dalga sinema kuşağında bambaşka bir çığır açılmasının kapılarını aralamıştır. Bunun en önemli etkisi elbette dönemde yaşanan siyasi durumdur. Ayrıca 1950’li yılında “Beyaz Devrim”in gerçekleşmesi ve 6 maddeden oluşan bir raporda yer alan “arazi reformu” ile yakından bağlantılıydı. Buna müteakip arazinin fazlası reform kapsamında köylü ile pay edilerek bölüştürüldü. Bu durum İran’da orta sınıf bir kesimin ortaya çıkmasının önünü açmış oldu (Pour,2007:66). Gav filmi ise konusu itibariyle köyde yaşamın sürdüren ve ineğini çok seven Hassan’ın hikayesini ele alır. Hassan bir gün ineğinin kaybolması ile beraber travma geçirir. Mehrcui’nin filmi, Hassan’ın yaşadığı travma sonucu kendisini inek zannetmesinden yola çıkarak Pehlevi rejimine karşı yaptığı öze dönüş eleştirilerinden dolayı sansüre uğramıştır. “Sansür, film yapımcılarını siyasi görüşlerini dolaylı yoldan sembolizm vasıtasıyla dışa vurmaya sevk etmiştir; ancak İran’ın bu ifade tarzına yabancı oluşu, seyircide arzu edilen algılamayı yaratamamaktadır” (Tapper, 2007:17).

Gav gibi istisna filmler dışında devrim öncesi İran sinema tarihine genel bir çerçeve içerisinden bakıldığında apolitik bir sinema olduğu gözlenmektedir. Tapper bu durumu şöyle açıklar: “Devrim öncesinde politik sinemanın yokluğu üç sebepten kaynaklanmıştır: katı politik sansür, netice itibariyle eleştirel filmlerin muğlak ve zor anlaşılır oluşu ve film yapımcıları arasında siyasi aktivistin bulunmaması”dır (Tapper, 2007:16). Ancak Darius Mehrcui’nin başlatmış olduğu devrim niteliğindeki eleştirel filmi, rejimin sinema üzerindeki etkisi ve sansürü göz önüne serilmiştir. 1976’dan sonra İranlı film yapımcıları filmlere karşı gösterilen sansür engeline daha fazla karşı koyamayıp göç etmişlerdir. Ancak sorun yalnız bununla sınırlı kalmamakta ve ülke içinde sansür dışında gerçekleşen olaylar yapımcıların hevesini oldukça kırmaktaydı. Ağustos 1978 yılında, Masud Kimiai’nin yapımını üstlenmiş olduğu “Geyikler/ گوزن ها” (1975) filmi gösterimde iken Abdan şehrinde yer almakta olan Rex sinemasında yangın çıkmıştır. İki solcu genci konu alan film, ilk siyasi içerikli film olarak nitelendirilmiştir. Film karakterlerinde yer alan solcu gençlerin hırsız olarak

değiştirilmesinden sonra sansür engelinden kurtulmayı başarmıştır. Bu dönemde birçok sinema yangını gerçekleşmiştir. Geyikler filmin gösterildiği yılda gerçekleşen yangında kimine göre “600 kişinin” (Aktaş, 1998a:48-49) kimi tahminlere göre 300 kişinin öldüğü ifade edilmekteydi (Nefisi, 2007:33).

Artık bastırılmakta olan Şah karşıtı düşünceler, devrimciler tarafından başlatılan bir isyan dalgasına dönüşmüştür. Her ne kadar hükümet suçu kendi nezdinde kabul etmeyerek asıl suçlunun dini tarikatlar olduğunu açıklasa bile, güvenini kaybetmiş olan kamuoyu suçu hükümette bulmuştur. Humeyni *Keşfü'l Esrar* adlı eserinde sinemayı “fuhuş, yozlaştırma, kültürel anlamda egemenlik altında alan ve ahlaksızlaştıran” bir yapı olarak ele alarak toplumu doğrudan etkilediğini ifade eder. Aynı şekilde yıllar sonra ele almış olduğu *Velayet-i Fakih* eserinde Humeyni'nin sinemaya karşı takınmış olduğu tutumu devam ettirerek sarf etmiş olduğu sözlerinin arkasında durmuştur (Nefisi, 2007:33-35). Humeyni'ye göre sinemanın iki temel özelliği olmalıydı; ilki sinema İslami değerler çerçevesi içinde bulunmalı, bu değerler salt İslam öğretisinin emrettiği namaz kılmak gibi değerler değil, doğruluğu ve güzelliğe sevk eden her değeri kapsamaktaydı. İkinci olarak filmlerde gayri İslami görüntülere müsaade edilmemeliydi (Awla ve Kasap, 2015:1421).

Dolayısıyla Pehlevi Hanedanlığından kalma sinema salonlarının, İslami çerçeve içinde yer alması gereken sinemalara dönüştürülmesi maalesef gerçekleşmekte olan sinema yangınları silsilesi sonucunda ortaya çıkabilmişti, Rex sinemasında gerçekleşen yangın sonrasında Devrime kadar geçen sürede yani bir yıllık süre zarfında 180 sinema yangını gerçekleşmiştir. Bu dönemde sonra ayakta kalmayı başarabilen ya da yıkıma uğramayan sinema salonlarının isimleri değiştirilerek “İslami ve Üçüncü Dünyalı isimler” tercih edilmiştir. Buna bazı misaller vermek gerekirse, “Tahran'da Atlantic (Atlantik) Sineması-Efrika (Afrika), Empire (İmparatorluk) Sineması- İstiklal, Royal (Kraliyet) Sineması-İnkılab (Devrim)...” gibi değiştirilen sinema salonlarından birkaçıdır (Nefisi, 2007:39)

Rıza Şah döneminde 1930'lu yıllarda kadınların hicapsızlaşmasına yönelik faaliyetler bulunulmuştur. Bu dönemde ilk kez üst sosyal gruba dahil olan kadınlar çeşitli davetlerde hicapsız bir şekilde, Avrupalı tarzda kıyafetler ile katılım göstermişlerdir. 1934-1936 yıllarını kapsayan süreçte Rıza Şah katı bir politika izleyerek okullarda ve diğer devlet dairelerinde hicapsız olunmasına dair kimi zaman zor yolu seçerek kadınların hicapları başlarından çekip alınması emrini vermiştir. Devlet memurlarının eşleri ile birlikte davetlere katılmaları ve hicapsız olmaları maaşlarını tam alabilmelerinin yolu haline gelmişti, hatta başörtüsüz kadınlara bedava sinema bileti vermesi gibi cezbedici yollara başvurulmuştur. Rıza Şah'tan sonra Muhammed Rıza Şah babasının izlemiş olduğu sert tutumu bir yana bırakarak daha

ılımlı bir yol izlemiştir. Muhammed Rıza Şah'ın yaptığı toplumu sosyal ve kültürel olarak değiştirmekti. Bu sebeple babasının izlemiş olduğu katı tutumdan daha etkili bir yolla, zor kullanmadan kabul ettirebilmiştir (Aktaş, 1996:46-50). Bütün bu olumsuzluklara rağmen, kadınlar mücadelelerini sürdürerek, sinema okullarına gidip, yönetmen ve birçok diğer meslek koluyla kamera arkasında yer almışlardır. Günümüzde İran'da faal olarak faaliyet yürüten kadın yönetmen sayısı geçen seksen yıl içerisinde bu meslekle hem hal olmuş kadınların bütününden fazla bir sayıdadır. Akla ilk gelen yönetmenler; Tahmineh Milani, Rahşan Ben-i İtimad, Kübra Saidi, Marziye Borumend'in ve daha birçok kadın yönetmen ismi sıralanabilir, kadın yönetmenler, aile sorunlarına eğilimi olarak “fiziki ve zihinsel rahatsızlıklara ve toplumsal komediden psikolojik dramalara dek uzanan geniş bir konu ve tür yelpazesinde film çekmektedirler (Nefisi, 2007:65). Devrim öncesi sinema tarihi iktidarın baskısı ve dini camianın hakimiyeti altında daimi bir sansüre maruz kalmıştır. Ancak bu baskı ve sansür devrim sonrası dönemde hakimiyetini sürdürmüştür.

3.2. DEVRİM SONRASI SİNEMA SEKTÖRÜ

İran sinemasının genişlemesi ve uluslararası camiada tanırılığı 1990'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Bu durumun temel sebeplerinden biri ekonomiydi. Nitekim uluslararası piyasa, dönemin film yapımcıları açısından, yapımlar için gerekli olan parayı temin etme ve aynı zamanda ileri dönem projeleri için finansal olarak faydalanabilecekleri bir alandı. Madalyonun diğer yüzünde ise İran- Irak savaşının son bulmasıyla beraber, sinema, devletin ilgisini üzerine çeken ve üzerinde durulması gereken, aynı zamanda ulusun imajının çizilmesi için elzem görülen bir alan olması itibarıyla “ülkenin küresel ekonomi içerisinde bir yer edinebilmesi için elverişli bir araç olarak adeta yeniden keşfedilmiştir. Devrim sonrası yani 1980'lerden sonra gelişen sinemanın üç hedefi vardır: ideolojik sinema, popüler sinema ve festivallerde onaylanması yüksek ihtimalli sanat filmleri” (Ferahmend, 2007:108-109). Diğer iki ölçüte kıyasla uluslararası arenada görünürlük kazanmak İranlı yapımcılar için sadece prestij kazanma değildi aynı zamanda İran'da gösterilen filmlerin yerli bir sanayi kurmak için yetecek olanaklara sahip olmakla yakından ilişkiliydi. Diğer şekilde eğer yönetmen ve filmleri yabancı piyasalarda boy göstermezse, İran sinemasının büyüyerek bağımsız bir ticaret metasına dönüşebilmesi olanaklı görünmemekteydi. Bu anlamda yabancı piyasalara açılmak ilerleme yönünde atılmış olan başarılı bir adım olacaktı (Nefisi, 2007:74-75). Bu dönemde yapımcılar baskı ve sansürün çok kısa bir süre için rahatlatıcı ortamında olmalarına rağmen, sınırları belirlenmemiş bir sansür politikasının ortasında bulmuşlardır kendilerini. Bu yüzden

tam olarak ne tarz bir hitap şeklinin iktidar tarafından kabul göreceğini kestiremeyen yapımcılar için devrimden sonra gelen üç sene yorucu ve kafa karıştırıcı olmuştur. Bütün bu olumsuz koşullara rağmen nüfusun ve yapılan film sayısı ortalama rakamlarda seyretmiştir.

Film Yapım Eğilimleri ve Nüfus

Yıl	Nüfus (Milyon)	Yapılan film sayısı	Bir milyon kişi başına yapılan film sayısı	İndeks
1876	34	56	1.7	100
1896	59	48	1.0	59
1991	59	47	0.8	47
1996	60	58*	1.0	59

*1995 Kayıtlarına göre (Gaziyan, 2007:102)

1990 itibariyle hükümetin göstermiş olduğu “ideolojik ve ekonomik müdahalelerin” film sektöründe pazarlama yönündeki etkisi krizin derinleşmesinde yer alan temel sebepti. Zira bu müdahaleler sonucunda arz-talep birbirine denk düşmeyen bir orantısızlık içermektedir. İran filmlerinin ekonomik krizinin temel sebebi “İran halkının yerli filmlere dönük ilgisinin azlığıdır: yurtiçinde gösterime giren filmlerin çoğunun hasılatı masrafların çıkartılmasına dahi yetmemektedir” (Gaziyan, 2007:96). Bu sebep yerli film üretimi arz ve talep dengesinden oldukça etkilenmektedir.

Ancak Abdülhüseyin Sependa tarafından Hindistan’da çekilen ve ilk defa Müslüman bir kadının rol aldığı film olan 1933 tarihli Dokhtor-e Lor (Lor Kızı)’dur. Film halkı derinden etkilemiştir bu sebeple yedi ay gösterimde kalmayı başarmıştır (Dönmez-Colin, 2006: xiii). Filmde Rıza Şah’ın o dönem için uyguladığı “modernleşme ve güvenlik politikalarının toplumun dini karakteri” üzerindeki etkisi görülmektedir (Pour, 2007:14). Lor kızı farsça seslendirilmiş olan ilk film olması hasebiyle büyük ilgi görmüştür, bu yüzden gişe rekorları kırmıştır (Aktaş, 1998a:30). Müslüman bir kadının filmde rol alması sonraki dönem yönetmenleri için teşvik kaynağı olmuştur.

1990’lı yıllar itibariyle değişime uğrayan sinema Darius Mehrcui, Masud Kimiai ve İbrahim Hatemikiya gibi yönetmenlerin üstlenmiş olduğu kadınlara yönelim ve kadın sorunlarını işleme misyonu ile başka bir çağın önünü açmıştır. Özellikle Muhsin Mahmelbaf’ın filmleri devrim öncesi ve sonrası şeklinde ele alınabilecek nitelikteydi. Mahmelbaf devrimin ilk yıllarında kadın temasından kaçınırken birkaç yıl içinde farklı bir yola girerek kadınlar ele alan eleştirel filmlere ağırlık vermiştir (Aktaş, 1998a:230). Bu tür dönüşümler ile İran sineması uluslararası arenada görünürlüğünü arttırmıştır.

“1992 yılında gerçekleşen New York Film Festivali’nde direktör, İran sineması için, ‘Günümüz dünyasının en heyecan uyandırıcı sinemalarından biri’ şeklinde yorumda bulunmuştur’. Toronto Uluslararası Film Festivalinde, İran filmleri için benzer bir yorum yapılarak ‘günümüz dünyasının en seçkin ulusal sinemalarından biri’ şeklinde nitelendirilmiştir” (Nefisi, 2007:74). Ancak bu iltifatlar beraberinde eleştirileri de getirmiştir. İran festivallerine katılan ve ödül almayı başarmış yönetmenler Batılı yazar ve eleştirmenler tarafından devrim adamı olarak görülürken aynı durum İran içinde ise Batılı hayranı olmakla suçlanılıyordu. Bu durumu yönetmen Tahmineh Milani şöyle ifade etmektedir: “Batı’da bize gerici veya rejim adamı damgası vuruyorlar, İran içinde ise garpzede” (Aktaş, 1998a:169) olarak ifade etmiştir.

3.3. İSLAM CUMHURİYETİNDE SİNEMAYA BAKIŞ

Devrim sonrası dönemde yerli yeni film çekim ve yapımına dair getirilen kısıtlamalar ile kısa bir dönem boyunca ilk olarak Doğu Bloğu’ndan Rusya ve beraberinde İtalya ve Amerika filmlerinin ithal olarak ülkeye girişinin önü açılmış oldu. Ancak bu serbest hareket ediş, Temmuz 1979’a kadar devam edebilmiştir. Nitekim bu tarihten sonra ithal filmlere de kısıtlamalar getirilerek ülkeye girişleri sınırlandırılmıştır. Böylelikle 1979 Temmuz’u başlangıç olmak üzere sinemanın sansürel ilk sınırlamalara maruz kaldığı ve devrim hükümetinin başa geldikten sonraki takip eden üç yıllık süre zarfında denetimden geçirilen 898 filmin içinde 513’ü denetim engelini aşamamıştır. Batı menşeli yapımlar bu denetim sürecinde “ahlaki çürümeye” sebebiyet verdiği düşüncesi ile yasağa en çok maruz kalan yapımlar olmuşlardır. Devrim sonrası sinemada yapılan değişiklik içerikten ziyade İslami kaidelere uyacak şekilde eski filmler üzerinde oynamaya gitmek şeklinde olmuştur. Filmler kısmen kesilmiş ve yeni adlar verilmiştir. Dönemin sinema yapımcıları, “İslam Devrimi’ne en büyük katkımız, edepsiz filmlerin yerine, eğlendirirken öğreten filmler koymak olacaktır” şeklinde bizzat gönüllü olarak yapıtlarında seks sahneleri kullanmamışlardır (Nefisi, 2007:40-43). Bu montajlama işlemi ahlaksal olanın davranışsal normlar içinde yer aldığı farklılıkla ilgilidir. Çünkü ahlak, hukuk kurallarının davranış sonrası yargılama usulüne karşılık eylem gerçekleşmeden önce inanca ve niyete dayalı olarak bireylerin tutum ve davranışlarına tesirde bulunur. Dolayısıyla ahlak hem dini hem de hukuki mecra için önemli bir yerde durmaktadır. Bu yüzden dini kaideler ve hukuk yasaları ahlakın gündelik yaşam içerisindeki yaptırım biçimleridir. Dini kanal manevi yönünü desteklerken hukuk bunu fiziki yaptırımlar yoluyla, ahlaki olana göndermeler yapan uygulamalara sahiptir (Aydın, 2011:22-23). İran sinemasında

elbette bu durumdan nasibi almış ve “ahlak ve kültürel bağımsızlık adına sinema salonları yıkılmış, çok sayıda yönetmen, aktör ve yapımcının sürgün edilmesiyle üretim zinciri onarılmaz biçimde hasara uğratılmış, neyin yasak olduğunun belirsizliği yaratıcılığı felç etmiştir. Her şeye rağmen ölmek şöyle dursun, İran Sineması bu süreçten geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde faal ve canlı olarak çıkmıştır” (Devictor, 2007:83-84). 1979-1983 devrimin gerçekleşmesinin ardından ilk dört yılını kapsayan süreçte bütün güçlüklerle rağmen yılda 3 ile 21 arası film ortaya konmuştur (Hagigi, 2007:139). Aşağıda yer alan tabloda sansür kurumunun yıllara göre gösterimine müsaade ettiği veya reddettiği film sayı tablosu yer almaktadır.

Gösterim İzni Verilmiş ve Reddedilmiş İran Filmleri, 1979-1982

Yıl	İncelenen	İzin Verilen	Reddedilen
1979	2000	200	1800
1980	99	27	72
1981	83	8	65
1982	26	7	19
Toplam	2208	252	1956

(Nefisi, 2007:43)

Ancak yasaklamalar sadece yabancı filmleri içine almayarak yerli yapımcılara da uygulanmıştır. Bu durum devrim sonrası İran sineması açısından iki farklı yorumu beraberinde getirmektedir. İlk olarak yabancı filmlere getirilen sınırlamalar ile birlikte yerli film sektörüne meydan kalmıştır; ancak ikinci bir boyut da devletin uygulamış olduğu sansür nedeniyle kendine özgü serbest bir alan bulamamıştır. Yeni dalga olarak bilinen akıma mensup film yapımcısı Beyzayi, “bayağı filmlerin sinema perdesinden temizlenmesi, hükümetin zorla uygulanmasıyla değil, toplumun var olan bilinç seviyesinin yükseltilmesi yoluyla gerçekleşebilecek bir şeydir” şeklinde açıklama yapmıştır. Ayrıca ithal filmlerin yasaklanmasının açmış olduğu boşluğu yerli yapımlarla doldurmak gerektiğini ancak bunun için gerekli yapının ve sistemin var olmadığını ifade etmiştir (Nefisi, 2007:44). Zira yapımcıların önünde duran en büyük set sansür kuruludur.

Humeyni’nin ülkeye dönüşte yaptığı ilk konuşma esnasında “Sinemaya değil çürümeye karşıyız” açıklamasında bulunmuştur (Pour,2007:110), ancak Humeyni’nin açıklamasına rağmen kimi zaman izinli olmasına rağmen din adamlarının sansürel

müdahalesine maruz kalan filmler oluyordu. 1980 yılında molla camiasından Ayetullah Halhali'nin bizzat yasakladığı Mesud Kimyai yapımı “Keyzar (1969)” filmi örneği gibi. Ancak sınırlama bununla kalmayarak aynı yıl içerisinde bütün sinema salonları haftalık (bir hafta) süre için kapatılmıştır. Bu olaylar akabinin de sinema yapımı filmlerin denetimi için denetleyici bir konsey kurulmuştur (Hagigi, 2007:140; Pour, 2007:110). İslami ahlaka duyulan saygının ölçütü hem kamera önünde hem de gerektiğinde kamera arkasında olmalıydı (Devictor, 2007:84). Bu ahlaki ölçütlerin denetimi ve sınırlarının belirlenimi için denetleyici bir kurul oluşturulmuştur.

Yerli yapımlar üzerindeki baskı Kültür ve İslam İrşat Bakanlığı tarafından gerçekleştirilen, filmin konusunu inceleme, senaryoyu değerlendirme ve onaylama (bütün oyuncu ve kadro tek tek onaylanırdı), filmin bitmiş versiyonunu izleme ve en son olarak gösterime girmesi için belirlenen sinema salonları ve/veya salonlarının belirten gösterime girme izin belgesinden oluşan beş aşamalı bir onaylama sisteminden geçmesi gerektiriyordu. Ancak bu durum Mayıs 1989'da İran sinemasına başka kapılar aralayan bir süreç başlatarak; senaryoların denetimden geçme uygulaması kaldırılmıştır. Bunun altında yatan iki ana sebep vardır; birincisi hükümetin İslami değerlerin halk kültürü içerisinde yerleşik olduğuna dair getirmiş oldukları kanaat, ikincisi, artık daha yerleşik bir sisteme sahip olan hükümetin, ülkeyi zorla ve baskısıyla yönettiğine dair olan söylemlerin önüne set çekme girişimiydi (Nefisi, 2007: 52-53). Sinema modernitenin kendini en belirgin şekilde ortaya çıkardığı sanat dalıdır, bunun yanında din geleneksel olanın kendini ifade ettiği alan olması itibarıyla, birbiriyle çok anlaşamayacak iki kutuptur. Ancak sinema İran'da, “din, gelenek ve modernlik” arasında bir köprü kurmayı başarmıştır (Aktaş, 1998a:137-138).

Dolayısıyla devletin uyguladığı baskı ve sansür uygulamaları Hollywood film kuşağının ülke girişine kadar uzanınca, bu durum beklenmedik bir şekilde yerli film yapımcılarının yerli pazarda kendilerine yer bulmalarına olanak sağlamıştır. Yönetmenlerin kendilerine has sanatsal bakış açıları ve ideolojileri kültürel değerler ile harmanlanarak izleyicinin beğenisine sunulmuştur. Sinemada tekrarlanan şeyler aslında izleyicinin hayatında tekrarlanan şeylere işaret etmektedir. İnsanlar yüzyıllar boyunca birbirine benzer ya da birebir aynı masalları dinlemekte ve o masal veya hikayede kendi yaşamından benzerlikler görmektedir. Bu yüzden kendini bulduğu, yaşamına dokunduğu ölçüde o hikayeyi sevip benimsemektedir. Sinema filmlerinde tanık olduğumuz tema benzerliği seyirciyi bir noktaya kadar rahatsız etmemektedir, çünkü izleyici o anlatıda kendisinden izler görmektedir.

İran filmlerinde görmeye aşina olduğumuz doğal ve capcanlı mekânlar, “İran usulü boşanma” isimli makalede tam tersi bir hal alarak çoğunlukla tamamı ufak bir avluda gözler

önüne serilir. Said-Vefa'nın kaleme almış olduğu bu makalede asıl dikkat çekilmek istenilen nokta mekân seçimlerinin İranlı yapımcıların ve seyirci kitlesinde oluşturduğu imgesel anlamlara vurgu yapmaktadır. Said- Vefa'ya göre: "Mekân, sıklıkla bilinçaltı bir düzlemde, film yapımcısının ruhunda ve belli bir zaman içerisinde belli bir kültürle özdeşimin de kendisini ortaya koyar" şeklindedir. Yani her izleyici aynı mekânsal imgeyi farklı şekillerde yorumlamaktadır. Mesela, yabancı bir birey filmde yer alan gündelik bir durumu egzotik ve gizemli bulmasıyla, yaşadığı coğrafyanın sıradan bir parçası olması yönüyle İranlı bir bireyin aynı durumunormal olarak görmektedir (Tapper, 2007:21). İran filmlerini diğer yapımlardan ayırt edici noktalardan biri şüphesiz İran filmlerinde görerek büyülenmiş oldukları bu serbest mekân çekimleridir. İtalyan yeni gerçekçilik akımının izleyicisine gösterdiği hayali olmayan "yaşam deneyimlerinden beslenen bir dünya sunmuştur. Burada oyuncular deneyimsiz (profesyonel değil), salaş bir teknik, politik yanı olan bir kurgu ve eğlenceden ziyade düşünceler ön planda yer" alır (Monaco,2001:288). Bu sebeple Said-i Vefa İran sinemasında yer alan görüntü ve oyunculukların gerçekçiliğini şöyle yorumlamaktadır: yabancı seyircilerin Gabbe'de yer alan göz doyurucu manzaralardan, kabile üyelerinin kostümlerinden aldıkları haz, Cennetin Çocukları'nda Mecid'in Modern Tahran'ı ele alışında uyandırdığı şaşkınlık, Daryuş Mehrcuyi'nin filmi Sara'da bazı pazar sahnelerinin gündelik doğallığı, Güneş filminin bir sahnesinde otobüsün üzerinde ağaç taşındığını görünce izleyicilerin gösterdikleri keyif verici kahkahalar, bunlar bütünü film yapımcılarının tasarlayarak yaptıkları bir eylemden uzak, ancak seyirciyi kendine çekmeyi başaran "egzotik ve dekoratif" örneklerdir (Said- Vefa, 2007:257). Zira bu yolla izleyici oturduğu yerden zahmetsizce bir İran turu yapma imkânı elde etmekte, İran şehir veya köylerine ait muhtelif yerleri serbest mekan çekim yöntemi sayesinde görme imkânı bulmaktadır. İran Gazetesi'nde yer alan bir yazıya göre: İran filmlerinin özelliği belgesel tadında toplumsal gerçekliğe bakılmasıdır, bu yüzden yapımlar daha çok belgesel kıvamında olur (Laleh, 2015:6). Sinemadaki bu gerçekçi görüntülere verilen yer kuşkusuz sinema tarihinde süregelen en uzun eğilimdir. Dolayısıyla yapımcı gerçekliğin saflığı ile kurmaca olanın yaratılmasına dair olan bağlantı arasında daimi olarak bir ilişki kurabilecek ve bu malzeme asla tükenmeyecektir. Seyirci büyük bütçeler ile saatler süren mesai sonucu oluşturulan filmlerden ziyade, samimi ve doğal olana daha uzun süreli bir eğilim gösterir (Armes, 2011:21). İran sineması bu köprüyü kurmayı başarır, böylelikle seyirci egzotizm ile tahayyül etmiş olduğu bu ülkedeki gizemi zihininde tasarlarken, filmler aracılığıyla bu tasarıların imgeler ve görüntüler yoluyla vücut bulmasına yardımcı olarak kendini gerçekleştirmesinin kapılarını açmaktadır.

3.4. SANSÜR VE OTORİTE

İran sinema tarihinin ikinci dönemi olarak nitelendirilen 1950’lerde filmlerin denetlenme ve incelemeden geçirilmesi için düzenleme yapmak üzere bir komite oluşturuldu (Ferahmend, 2007:110). Komite, “polis şefi ve İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ve Basın Yayın Dairesi” üyelerinden temsilcilerden oluşuyordu. Aynı zamanda SAVAK’ın (Milli İstihbarat ve Devlet Güvenlik Örgütü/ ک شور امدیت و اطلاعات سازمان) ortaya çıkışıyla birlikte, bu gruptan kişilerde var olan komiteye dahil olmuştur. Komite genel bir taslak halinde oluşturulmuş olan; İslam dinine yönelik kast etme, yönetime muhalefet etme, hapishanelerde gerçekleşen ayaklanmalara övgüde bulunma, evli kadınlara yönelik gayrimeşru ilişki yaşama, kadınların iğfalini de içeren 15 maddeden oluşan tebliğ yayınlamıştır (Ferahmend, 2007:110-111). Bu maddeler çerçevesinde yapımcılar filmlerini içeriksel olarak değiştirmek zorunda kalmışlar veya bu maddeler çerçevesinde yapımlar ortaya koymuşlardır. Ancak her şekilde, “Hem hükümet hem de dini çevreler, gösterime girecek filmler üzerinde denetimi elde tutma arzusu içinde olmuşlardır” (Tapper, 2007:5). Ayetullah Humeyni, ulema ve dini çevrenin bir kısmının içinde yer aldığı sinema ve televizyona karşı bilhassa sinema filmlerine karşı takınılan tutumu şu şekilde açıklamıştır: “Biz sinemaya ya da televizyona karşı değiliz. Sinema modern bir buluş olarak insanların eğitimi yararına kullanılmalıdır. Ama bildiğiniz gibi sinema bizim ülkemizde gençlerimizi yozlaştırmak için kullanılmıştır. Sinemanın yanlış kullanımı; bizim karşı olduğumuz işte budur” (Aktaş, 1998a:93). Çünkü “sinema açık politik bir fenomendir” (Monaco,2001:249). Dolayısıyla milli değerleri yansıtan bir güce sahipken aynı zamanda bozuma uğratabilecek nüfuza sahip bir sektördür. Nitekim devrim ile başa gelen hükümet, pek tabi bir tepkisellik içinde otoritesini güvenceye almak ve kültürel üretimi dizayn etmek için denetim kurma yoluna girer. Ancak İran toplumundaki film yapımcıları için işin zorluğu daha çetindir. Çünkü hem denetim yetkisi hem de sansür koyma yetkisi tek bir kurumun elinde toplanmıştır. Bu yüzden devrim sonrası süren 5 yıllık süreç, sinema tarihi açısından durgun bir dönemdir (Ferahmend, 2007:112).

“Sansür düzenlemeleri hiç kuşkusuz cebri devlet müdahaleciliğinin en bariz örneklerini teşkil etmektedir. Otoritenin neyin izinli, neyin yasak olduğunu 1984’e değin belirlemiş olmalarına karşın, sansür daima var olagelmıştır. 1984 öncesinde, profesyoneller sansürün “İslami normlar”ı gözettiğinin bilincinde olmuşlardır: bu normlar kadın-erkek ilişkileri, davranışlar ve kadın imgesi olarak sıralanabilse de... Belirsizlik ortadan kalkmış değildir. Ardından 1984-1997 arası, neredeyse her yıl, film yapımı, dağıtımı ve gösterimine ilişkin düzenlemeleri içeren bir broşür yayınlanmıştır. 1996 yılına ait olanı neyin yasak

olduğuna dair en geniş kapsamlı olanıdır. Filmlerde rol alacak kadınların yakın çekimde gözükmeleri, makyaj yapmaları, dar veya renkli elbiseler giymeleri; kötü karakterler haricinde erkeklerin kravat veya kısa kollu gömlek giymeleri; Batı kaynaklı müzik ve yakın ışık kullanımı yasaktır; montaj İslami normlara daha uygun olmalıdır.” (Devictor, 2007:87-88).

3.4.1. Sansür ve Gerçeklik İkili

Sinemanın gerçeği ne kadar yansıtılabileceği konusunda Platon’un tanımladığı “Mağara Temsili” benzetmesi, sinemanın tasviri edilmesi yönünden oldukça uygun bir örnek teşkil etmektedir. Zira bir toplumu tanımlamak, adlandırmak ya da keşfetmek için o toplumun kültürel değerleri ile hemhal olmak gerekir. Sinema bize bu anlamda gerçek dışı bir alem sunar. Eğer film perdesinde gösterileni doğru okuyamaz ve o kültürü zamansal ve tarihsel olarak değerlendiremezsek, bir gölge oyunundan ötesi izlenmiyor demektir. Oysa filmler gerçekte var olan ile gösterilmeye çalışılan arasındaki çarpıklığa işaret eder, farkında olmak ve/veya sorgulamak ise ekran karşısındaki izleyiciye kalmıştır. Ortada bir oyun dönmektedir, bu oyunda, İran film yapımcıları ile otorite köşe kapmaca oynamaktadır. Kurallar ve yeri geldiğinde uygulanan sansürler oyunu bozmaktan ziyade sadece senaryoya yeni oyun kuralları eklemektedir. Erwing Goffman’ın ifadesiyle gerçek yaşamda insanlar bir tiyatro sahnesinde yaşarlar herkes oyuncudur ve maskeleriyle gezer. Ancak ne zaman ki oynanan oyun çoğunluğa hitap etme cesaretini gösterirse o zaman yapımcının gerçekliği ile gündelik hayatta oynanan gerçeklik arasındaki farklar kendini belirginleştirir (Goffman, 2014:27-44). Bu yüzden İran’a dair filmlerde gösterilen egzotik (İranlı olmayanlar için) yaşam Platon’un mağarasında gölgeleri görerek gerçek olduğu yanılgısına kapılan insanların durumuna benzer. Bir tasvir vardır ancak tasvirin gerçeklik ile örtüştüğu veya ayrıldığı noktalar zihinlerde soru işaretleri bırakmaktadır. Bütün olumsuz koşullara rağmen küllerinden var olmaya çalışan Anka kuşu misali İran sineması, var olanın eleştirisini de bizzat olanı da sinema perdesine aktararak, kendini rakiplerinin arasında bambaşka bir yere yerleştirmeyi başarmıştır.

İran filmlerinde kadınların temsil biçimleri İslami düzenleme kapsamına alınarak, tasvirlerini kurallara bağlamıştır. Zira “sinema toplumun ortak deneyimidir” (Monaco,2001:253). Bu sebeple toplumun neye müsamaha gösterip göstermediği konusunda ipuçları yakalamamıza imkan tanır. Müslüman bir kadın iffetli olmalıydı ve onu toplumsal yaşam içerisinde önemli rollere sahip bir vaziyette, ayrıca Allah korkusunu içinde taşıyan, toplum için sorumluluk bilinciyle çocuklar yetiştirirken gösterilmelilerdi. Buna ek olarak, kadınların filmdeki rollerinin onları birer meta haline getirecek, bedenlerinin cinsel arzuları

tetikleyecek şekilde resmedilmeleri kurallar çerçevesinde yasaklanmıştı. Zira bundan önce kadınlar “şok, psikolojik bozukluk, dağılmış aileler, yerinden edilme ve sürgün temaları” (Nefisi, 2007: 62), gibi filmlerde resmediliyordu. Kadın için resmedilen bu figürel değişim aile melodramları için özel bir yere sahipti ancak yapımcılar kadınları resmetmek bir yana bu durumdan olabildiğince kaçınmışlardır. Filmlere uygulanan bu sansür nedeniyle, kadınlara biçilen roller daha durağan ve bedensel olarak teşhire mahal vermeyecek şekilde gerçekleşmesi gereken bir film çekim ortamı oluşturmuştur. Bu yüzden film çekimlerinde kadınlar “arzu” yu tetikleyecek göz temaslarından kaçınmalı ve karşı cinsin birbiriyle olan fiziksel temasları gerçekleştirmemeliydi. Bütününde gerçekleşen duruma bakıldığında zaman kadınların rolleri filmlerde sınırlı sayıda yakın çekim ile birlikte gerçekleşmekteydi (Nefisi, 2007: 62-64). Ancak getirilen bu sansür gerçek ile gösterilen arasındaki farklılığı gün yüzüne çıkarmıştır. Çünkü kadınlar filmlerde “Çador” denilen çarşafı giymelilerdi ancak gündelik hayat içerisinde akraba yanında çıkarılan bu çarşaf, filmlerde akrabaların yanında dahi giyilmekteydi ve bu da gerçek ile film perdesi arasındaki açıklığı ortaya çıkarmaktadır. Zira gösterilen “gerçekdışı” bir temsildir. Ancak problem bununla bitmemekte, söz konusu kısıtlamalar film tasvirlerinde yer alan kardeş, eş, baba, vb. figürler arasında gerçekleşen temsilleri de bozuma uğratmaktadır.

Toplumsal düzen iki cinsiyete biçilmiş roller üzerinden bölümlenmiştir, bu farklılık cinsiyetlerin “habitus”larını biçimlendirir. Cinsiyet farklılığı zıtlığın tamamlayıcı gücü ile bütünleşerek yapılan ayrımların eril ve dişil zemine oturtulmasına yardımcı olmaktadır. Erkeklik ve/veya erklere ait olan dış tarafı, bedensel güç gerektiren, özgürlüğü temsil eden ve aktifliği pekiştiren imgelemsel atıflara sahipken, kadınlık ve/veya dişillik ise iç tarafa itilir zıttı erkekliğe atfedilmiş olan diğer roller kadınlara yüklenir, evde kalma özel ve mahrem alan sınırlarında bulunma, aktiftir ancak dışarda görünümü pasiftir (Bourdieu, 2014:45).

Dolayısıyla gerçeklik ile sinemanın heterojenliği sansürde kendini daha çok göstermektedir. Bir filmde kadının dışarda, evde ailesi ile vakit geçirirken hatta yatak odasında dahi başörtüsü ile olması sansürün film akışı içindeki etkililiğini göstermektedir. Başörtüsünün bir krize dönüşmesi ve birçok ülkede sorun olarak gündeme gelmesi özellikle İran ile özdeşleştirilmiştir. Çünkü İran devrimi sonrası başörtüsü İslami çerçevede “ideolojik bir içerik taşımaya” başlamıştır (Aktaş, 2006:292). Örneğin, “Ben Taraneh, On Beş yaşındayım” filminde, Taraneh filmin ilk kısmında büyükannesi ile beraber, kalanında ise evde tek başına yaşamasına rağmen film boyunca başörtüsü ile uyur ve uyanır. Bu durum İranlı bir birey için garipsenmeyecek alışlagelen bir durum arz edebilir ancak İranlı olmayan

farklı kültürden bireyler için çador/ baş örtü imgelemi baskıyı, köktendinciliği veya o toplumun geri kalmışlığına dair bir izlenim oluşturmaktadır.

3.4.2. Gözler Üzerimizde, Kadın Bedeni ve Cinsellik

İran sinemasında görülen sansür garipsenecek bir biçimde konusal içerikten ziyade görsel olanı içermekteydi (Laleh, 2015:15). 1979 hükümeti Pehlevi hanedanlığının sinemaya uygulamış olduğu “dublaj, kesme ve yeniden montaj”a dair pratikleri aynen devam ettirmiş; aynı zamanda ithal filmlerde yer alan kadın vücudunun örtülmesini gerektiren bölgelerin “boyanması”na yönelik tutumu benimsemiştir (Ferahmend, 2007:111). Uygulanan montajlama kadın bedeni üzerinde dinin haram kabul varsaydığı bölgeler üzerinde gerçekleşmektedir. Ancak bu durum erkek bedeni üzerinden değil kadın bedeni üzerinde gerçekleşmektedir. Nitekim kadın cinsi, “cahili sistemler”⁶ içerisinde erkeğin gölgesinde kalarak baskılanır, cinsi özellikleri dolayısıyla istismara uğrayan, aynı zamanda bu yüzden ezilen ve kullanılan konumundadır (Aktaş, 1998b:12). Bourdieu kadın bedeni üzerindeki yaptırımı şu şekilde ifade eder: “Dişi ahlak, her şeyden önce, bedenin tüm bölümlerini kapsayan ve kıyafet ile saç üzerindeki yaptırımlar yoluyla kendini sürekli olarak hatırlatan ve uygulatan anların disiplin altına alınmasıyla kendini dayatır” (Bourdieu, 2014:42). Carlsen, Cennetin ve Cehennemin İçine Bir Yolculuk isimli kitabında örtülü kadınlar üzerine izlenimlerini anlatırken şunları yazar: “İnsan neden ‘kardeşim’, ‘bacım’ diye hitap ettiklerini anlayabiliyor. Sadece bu yolla, kadınlar cinsel anlamda rahatsız olmadan ve etmeden varoluşların toplumsal planda sürdürebilirler. Cinsel bir ilişki biçimine girmeden, biriyle konuşabilmenin, yüzüne bakabilmenin belki de tek yolu bu. Bir yanda bazı insanlar kadında olan saç ve fiziki formun törensel güzelliğini yaşamak, duymak isteyebilirler. Ama, bunun yokluğunda da kadının örtünmesiyle daha ulvi ve ruhi bir hava yaratılabilir” (akt. Aktaş, 2006:295). Müslüman kadına dair bir profil çizilir ve bu profilde ahlak dışı olan her söz, tutum ve davranış dışarıda bırakılır. Çünkü müslüman kadın, bedensel olarak kapitalist sistemin dayatmış olduğu döngüde herhangi bir şekilde, “eti ve kemiğiyle yakıt olan, mürşifliği ve cinselliğiyle katkıda bulunan taklitçi, boş, yoz ve nesne kadınlardan farklı olmak zorundadır” (Aktaş, 1998b:10). Hükümet nazarında yabancı bir kadın/aktrist çirkin ve kötü davranışlar içerisinde tasvir edilebilir ve rol alabilir ancak Müslüman bir kadın dini bütün bir

⁶ Cahiliye, Cehl kökünden gelerek “bilgisizlik” anlamına gelmektedir. Cahili ise “cahile ait” anlamına gelmektedir. TDK Sözlüğü

çerçeve içerisinde tasvir edilmesi gerektiğinden dolayı hal ve hareketleri ile buna örnek olacak nitelikte olmalıdır.

Kadınlara dair getirilen bu sınırlamalar elbette yönetmenin ve filmin akışı üzerinde etkili olmaktadır. Filmlerde yer alan başörtülü kadın imajları, kadınlara kötü roller verilmemesine yani kötü karakter şeklinde tasvirine engel oluşturmaktaydı (Aktaş, 1998a:211). Devrim sonrası filmlerde görülen kadın tiplerleri iffetli bir kadın tesettürü olan ‘çador’ (çarşaf) içinde resmedilirken, iffetsiz ve kötü kadınlar daha gevşek bir baş örtme stili olan ‘ruseri’ (başörtüsü) kullanmaktadır. Bu kötü kadın tasviri bir yandan İslami şartların gerektirdiği biçimde giyinmeye karşı çıkan, istediğini giyebilme özgürlüğüne sahip olduğunu ifade eden kadınları bilinçli ama örtük bir hedef alma biçimiydi (Lahici, 2007:300). “Kadın için şeref, negatif olarak tanımlanır ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir, zira kadının erdemi sırasıyla bekaret ve sadakatten ibarettir; oysa ‘gerçek’ bir erkek, zafer ve ayrıcalık elde etmek için kamusal alanda önüne çıkan fırsatları değerlendirmeye alma ihtiyacını hissedendir” (Bourdieu, 2014:69). İranlı feminist yönetmen Tahmineh Milani, Aralık 1999’da Tahran Üniversitesi’nde, öğrencilere seslenerek “kadın sinemasına” dair ikazlarda bulunmuştur. Bu uyarı sinema endüstrisi içinde kadına yönetmen, yazar vb. rollerin verilmesi ya da istihdam sağlanması değil, meselenin kadınların toplumsallığını, bakış açısını ve elbette deneyimlerini ele alan filmleri çekilebilmesiydi. Kendisiyle benzer görüşe sahip olan yönetmen Rahşam Beni İtimad kendisiyle yapılan bir görüşme sırasında, “Devrimden önce kadınların sinemada ya fahişe ya da erkeklerin ‘baş belası’ olarak gösterildiğini” ifade etmiştir. Ancak problem devrim gerçekleşikten sonra başka bir yanılgı içerisinde yönetmenlerin “iyi anne” gibi roller yükleyerek kadınlara dair yeni bir model ortaya çıkarmışlardır. Kadınları, erkekler gibi iyi ve kötü yönleri olan bireyler gibi sunmak bir yana, onları gerçeklikten oldukça uzak ikonlar içinde yeniden şekillendirmişlerdir (Dönmez-Colin, 2006:62-63). Kadınlığa ve erkekliğe dair oluşturulan sosyal rollerde dışarıdan kişiler tarafından çerçevesi çizilen erkekleri iyi ve kötü olarak değerlendirilirken, kadınlar iffetli ve iffetsiz şeklinde algılanıyordu. Çünkü iyi bir kadın ancak namusunu muhafaza edebilecek iffete sahibi kocasının ve ailesinin şerefine laf getirmeyecek iyi bir anne, eş, kardeş veya evlat olmalıydı. Kadına düşen yükümlülük bununla bitmemekte, kadın aynı zamanda nerde nasıl durması gerektiğini bilmeli, adab-ı muâşeret kurallarını hakkıyla yerine getirmeliydi. Toplumda yaratılmaya çalışılan bu kadın profilinin sinema filmlerinde de çizildiği görülmektedir. Sinemada kadın bedenine ve davranışlarına yönelik sansürün belki de asıl ulaşmak istediği şey, İran’lı kadınların toplumsal yaşamın içerisinde nasıl olunması gerektiğine dair oluşturulmaya çalışılan profilin kendisidir. Devrim öncesi dönemin “iyi

kadın” olarak resmettiği karakterler, yaşama dair tek endişesinin, kendisini güvenli ellerde gördüğü ve yeri gelirse uğruna davranıp onun şerefini/izzetini ve bekaretini korumaya “yeminli” erkek efendisinin evinin sınırları içinde rahat eden, bu itaatkar kadın veya yetişkinliğinde bu forma dönüşecek olan kız çocuğu geri planda durarak geleneksel kıyafetler içerisinde her emre hazır durur. Fakat tasvir edilen bu “iyi kadınlar”, görünen İran sineması için ve diğer televizyon ekranlarında görmeye aşina olunan “iffetli taş bebekler” örneklerinin yalnızca daha kaba versiyonlarıydılar. İronik olan ise bu tasvirlerin “ilerici İran sineması”nın örnekleri içerisinde olmasıdır (Lahici, 2007:277).

Bourdieu’ya göre beden “kamusal ve özel” tarafları vardır, kamusal alan daha çok yüzün uzuvlarını içeren alın, göz, ağız vb. organları kapsar, özel taraflar ise şeref (kültürel veya dinsel zeminde) emretmiş olduğu gizlenmesi gereken utanç verici yerlerdir. Dolayısıyla bedenin üst kısmını daha çok kamusal şartlar içerisinde; selamlaşma, yüz yüze gelmek gibi durumlarda aktif biçimde kullanılır (Bourdieu, 2014:30-31). İran sansür yasasında kadınların üst bölgelerinin gösterilmesi kamusal olarak bedenlerinin teşhirinin sınırlandırılmasıdır. Kadınlara verilen veya verilecek rollerde kadının başrol oyuncusu olarak ele alınması veya etkin bir role sahip olması problem oluşturmaktadır. Zira koşmak, gülmek, eğilip kalkma gibi fillerin gerçekleşmesi veyahut oturma adabının uygulanışına varan bir dikkat çerçevesini elzem kılmaktaydı. Bu yüzden yönetmenler kadın oyunculara rol verirken, sınırlarını bu çerçeve üzerinden oluşturmak zorundaydılar; aksi durumda/halde sansür radarına yakalanmamaları neredeyse imkansızdı.

Eril Takahhüm kitabında Bourdieu kadınsı ve erkeksi davranışlar üzerinde analizlerde bulunarak erkeksi/eril olanı dik durmak ve doğrudan bakmayı gerektiren bir duruş sergilemekle ifade ederken, kadınsı olana atfedilen durumun daha pasif bir tutum olan göz temasından kaçınmaya yardımcı olacak şekilde yere bakmayı gerektirdiğini söyler (Bourdieu, 2014:19-35). “Bacı için önemli olan, doğruyu bilmiş olmaktan öte, uygun bir şekilde yaşamaktı ve bu yaşantısıyla bir örnek teşkil etmektir çünkü yüksek tahsilli de olsa, sözlü kültürel kodlardan kopmamıştır” (Aktaş, 2005:22). Ayetullah Hamaney, kadınların sinema ve tiyatro gösterimlerinde yer almaları ile ilgili olarak şöyle açıklamada bulunmuştur: “Eğer kadın tiyatro ve sinemaya kendi tabii haliyle, tabii vaziyetiyle iştirak etmişse, bu, haram değildi. Elbette namahrem olan kadın ve erkeğin birbirleriyle temas etmemesi kaydıyla... Bu zaten her yerde haramdır. Kadınların tiyatrodaki ve sinemada şehvet uyandıracak bir şekilde yer alması ve bu çağrışımları yapacak konuşmalar yapması da haramdır...” Ancak kadınlara dair bu sınırlamaların 1993 yılı itibarıyla azaldığı, kadınların ön planda alınarak yakın çekim

yöntemiyle filme alındığı sahnelerde artık koşuyor, gülüyor veya makyajlı bir şekilde görüntülenebiliyordu (Aktaş, 1998a:208-209).

İran filmlerinde, filmlerde yer alan oyunculardan ziyade filmin yönetmeni ile filmin kendisi bilinmektedir. Sinema, aktörlük ve diğer sinema alanları meşru ve serbest iken bu tutum kadınlar esas alındığı zaman değişime uğramaktadır. Kadın oyuncuların isimleri veya kim olduklarına dair bilgi arka planda kalmaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İRAN FİMLERİNDE AİLE OLGUSUNUN TEMSİLİNDEKİ SOSYOLOJİK GÖSTERGELER

4.1. BEDENSİZ GÖZLER: İZLEYİCİLER

Filmler çok basit bir konu üzerinden şekillenerek boşluk bırakmadan akışında devam etmektedir. Sinemanın “sanat” olarak ifade edilişi filmin ima etmek istediği ile ideolojik olarak ortaya koyduğu şeyin üst üste oturuyor olmasını gerektirir. Çünkü sinema, bir sanat dalı olarak anlatmak istediğini görsellik ile sunar ve gösterdiği şeyin evrensel olanla örtüşmesi gerekir. Bu sinema dili gerçeklikle olan benzerliği ne ölçüde yakalanabilirse diğer toplumlar tarafından anlaşılabilirliği o derece artar. ‘Bir filmi başarılı yapan nedir?’, ‘Film başarısına göre bireyde kırılmalar gerçekleştirebilen midir, yoksa eğlence amacıyla birkaç saatliğine gerçekliğin boğuculuğundan uzaklaştıran mıdır?’, ‘Bir film bireyde uyandırıcı etki mi yaratmalı yoksa daha çok uyutarak yaşadığı anda mı bırakmalı?’, ‘Film neydi, ne oldu, neye dönüştü, neye dönüşebilme potansiyeline sahip, ne amaçla kullanıldı?’ ve elbette benzeri birçok soru bir filme dair sorulabilecek sorular arasında yer almaktadır. Film ne verdiği ve filme ne kadar dahil olduğumuz sorunsalı ise bize filmin başarısı hakkında ipucu verebilecek niteliktedir. Fransız kuramcılar bir filmin gerçeklikle olan bağlantısı üzerinden iki yorum yapmaktadır, bu ayrım; “filmsel” ve “sinemasal” olandır (Monaco, 2001:219). Filmsel olan etrafında olan biten olaylara karşı göndermeler yaparken, sinemasal olan üzerine düşünümseellik ve estetik harmanlanmasıyla içsel olana atıfta bulunur. Film (movie) tüketilen bir yapıda iken sadece anı keyiflendirir oysa Amerikalılar “sinema”yı “seçkin sanat” olarak nitelendirirler (Monaco, 2001:219). Dolayısıyla bir filmin başarı ölçütünün bireyde kırılmalar gerçekleştirmeyi başarması ve sadece yaşanan anı keyiflendiren bir şey olmadığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü birey filmi izlerken aslında iki duygu yükü altında kalır; izlediği olaylara tanık olma ile gözetleme (röntgencilik) duygusu. Bu iki duygu arasında izleyici tanık olduğu duruma dair sorumluluk bilinci içerisindedir. Ancak sadece bir film olması dolayısıyla

seyircinin bu tanıklığa karşı takındığı tavır aslında reel dünyada tanık olduğu sorumluluk hissinin geçiciliği arasında oluşan ayırsız yapıyı ortaya çıkarır ve bu durum bireyde farklı bir kırılmaya sebebiyet verir. Bu ayırsızlık iki soruyu gün yüzüne çıkarmaktadır: “Film şeridi gözümüzün önünde akıp giderken hissedilen tam olarak ne?” ve “İzleyici görüntü akışı esnasında bir gözetleyici mi yoksa bizzat olayın içindeymiş gibi hissettirilen bütünleşme ruh hali içinde mi?”. Bu sorulara cevap olarak Elsaesser ve Hagener bir filmi iki türde ele almasını doğru bulur; açık ve kapalı film. Kapalı filme ait bir özellik olan röntgencilik/gözetleme olayını, “özgürlük ve baskının uygun oranda bir karışımı” şeklinde ifade ederler. Bu tarz filmlerde izleyici film akışını takip etmekle yükümlü olan bir kurbandır sadece. Oysa açık filmlerde, film kurgusal olarak gerçekliğe o kadar yakındır ki birey kendini filmin içinde bir misafır gibi hisseder (Elsaesser ve Hagener, 2014:36). Bu açıklık ve kapalılık özelliği sayesinde filmler temsil ettikleri kültürün değerleri ile bütünleşmek suretiyle ideolojik olarak yorumlanabilmektedir.

Herhangi bir sanat dalı ele alınırken zorunlu bir şekilde döneminin kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasal yapısı incelenmelidir. Yani sinema ve gerçek hayat paradoksal bir biçimde birbirini besleyen süreçlerdir, hangisinin sebep hangisinin sonuç olduğu ayrımı yapmakve herbirinin ayrı kefelere koymak neredeyse olanaksızdır. Nitekim her film içerisinde kendisine bağlı olan en az üç şeyle ilintilidir, üç farklı hikaye ile bütünleşiktir; bir filmi yapan yönetmen ve/veya yapımcılar, iki filmin kendi hikayesi olan konusu ve son olarak izleyicinin hikayesidir. Bu bağlantılı üç şey ilerlemeyi sağlayan motor güç olduğundan dolayı filmlerin politik bir yöne sahip olduğu söylenebilir. Ünlü sinema kuramcılarından olan Sergei Eisenstein’ın sinema kuramı temelde “yaratıcı ve izleyici arasında bir etkileşim kanalı” olduğuna işaret eder (Monaco, 2001:381). Ancak buna karşın bu etkileşimin başrol oyuncusunun yaratıcısı yani yönetmeni olduğu, zira sinemanın bedenimizin algısına dair olan gerçekliği değişime uğrattığı söylenebilir. Artık bireyler için yerini bile değiştirmeye ihtiyaç kalmadan görüntüler aracılığıyla birçok şeye tanık olmak mümkündür. Sinema filmini sadece gözler ile takip etmek suretiyle gösterilenin bizzat içindeymiş algısı bütünlüğünde olayları takip etmek neredeyse mümkündür. Bu anlamda artık izleyiciler tanık olan, gözlemleyen ve belki de yer yer eleştiren bedensiz gözlere dönüşmüştür.

Seyircinin bizzat muhatap olarak alındığı bu durumda, yönetmen seyircisine filmin akışında “pencere veya çerçeve” çekim yöntemi ile seyircisini ne derece film konusuna dahil etmek istediği özgürlüğüne sahiptir. Bu anlamda pencere gerçekliğin dağıtıldığı bütünden bir parçayı işaret ederek ortaya konandır. Oysa çerçeve at gözlüğüne benzer bir işleve sahiptir, çerçeve yönteminde pencerenin sahip olduğu gerçekliğin saf izleri çerçevenin sınırlılığından

geçmek suretiyle berraklığını yitirir. Bu durumda çerçeve bir yandan seyirciye var olanın sınırları içerisinde olay örgüsünü takip etmek durumunda bırakır (Elsaesser ve Hagener, 2014:37). Bu çekim hikayesinde yönetmen başrolde dir çünkü neyin ne ölçüde kadraja alınıp alınmayacağına dair ölçü yönetmenin inisiyatifindedir. Çerçevenin ve pencerenin sınırlarını yapımcısı belirler ve gerçeklik ile olan bağlantısını bu bağlam üzerine inşa eder. Bu nedenle film, yapımcısının yaratıcı müdahalesi ile ortaya çıkan bir sanat yapıtıdır. “Film bir çerçeve içerisinde olaylar takip edilmek suretiyle izleyiciyi yönlendirilen ve izleyici takip eden mi olacak yoksa kendi dünyasında başka bir pencerenin kapıları aralayarak akan görüntü içerisinde kendine yer mi bulacak?” sorusu karşısında İran sinemasının başarısına tanık olunmaktadır. İran sineması işlediği konu itibarıyla, seçtiği gerçekçi mekanlar ve doğal görüntülerin berraklığında izleyicisinde farklı ufuklar açmayı başarmaktadır. Çünkü sinema bizleri var olan gerçekliğin bir yansıması olarak ‘özdeşleşmemize’ imkan tanır, sinema perdesinde gösterilenle gerçeklikte var olan arasında bir benzerlik kurmamak ve özdeşleşmemek için hiçbir gerekçe yoktur. Sinemanın gerçeklikle olan bağlantısına dair, “sinema perdesi katı ve açık biçimde sınırlıdır, siper olup korumak yerine açığa çıkarır ve görünür kılar. Süzme k, perdelemek ve ayırmaktan çok bir şeyleri yaklaştırır ve mevcut kılar” yani sinema filminin gerçekliğe değindiği noktalara dikkatle eğilmek gerekmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014:76-77). İlk sinema filmini çeken Lumiere Kardeşler “sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyü bir fırsatı olarak gördüler” (Monaco, 2001:271). Elbette bu söylemin sinemanın geldiği aşamada ne derece öngörülü bir söylem olduğunu aşık ar kılmaktadır. Filmler İran toplumunda aile ve evlilik üzerine neler söyledi, neleri aşık ar kıldı, neleri gizledi, evlilikte önemli olan kıstaslar nelerdir, aileler neden dağılmakta sorularına cevap aramak ve gerçekliğin perdede yansımalarını görmek bakımından ortak bir başlıkta toparlanacak neler söyledi inceleyelim.

4.2. FİMLERDE AİLE PROFİLİ

İran sineması gerçekçi görüntüleriyle insanı sarmalayan bir yöne sahip olmakla birlikte konusunun temelini gündelik hayata dayandırmasıyla aslında seyircisiyle kurduğu samimi bağı güçlendirerek bir kartopu misali izleyici kitlesini genişletmektedir. Bu çekim bir büyü gibi gün geçtikçe güçlenerek yabancı sektörde kendine yer edinmek suretiyle dikkatleri üzerinde toplamaya devam etmektedir. Bu başarısının dayanağını gerçekliğe yaklaştığı ölçüde seyircisinin tahayyülündeki egzotik havayla bütünleşmesinde yakalamak mümkündür. Filmin akışı gündelik hayatın akışından farksız bir rutin içerisinde kendisini seyrettirmektedir.

Hissedilen bir film izlemekten öte bir başkasının anısına şahitlik etme derecesinde gerçektir. Bunun sinema bağlamında etkisi olaya bir seyirci olarak dahil olmaktan ileri gelmektedir. Diğer bir yandan hem sınırlı maddi kaynaklara sahip olmasından hem de sinema sektörünün batılı rakipleri kadar gelişmiş bir zeminde yer almamasından kaynaklanmaktadır. Ancak bu olumsuz gibi görünen şartlar onu ileriye taşımaya yardımcı olan belki de temel sebeplerden olmaktadır. Bunun en büyük başarısının örneği 2011 yılında büyük yankı uyandırarak gündeme gelen yönetmen Ashgar Farhadi'nin “Bir Ayrılık”⁷ filmidir. *Bir Ayrılık* yalnızca bir film değil aynı zamanda seyircisiyle bütünleşmeyi başaran ve olayın içine katarak aktifleştiren kurgusuyla, ilk sahneden son sahneye kadar seyircisini görünmeyen ama orada olduğunu sürekli bildiğimiz hakim konumunda olmasını sağlamasıdır. Seyircinin üstlendiği bu rol onu istemsizce kendini “kim haklı” ve “kim suçlu” sorularını sormaktan geri aldırılmaz. Filmin ilk sahnesi bir fotokopi makinesinin çoğaltmakta olduğu kimlikler ile açılmaktadır. Bir sonraki sahnede mahkeme salonunda yan yana oturarak problemlerini hakime anlatan bu iki insan: kimliklerin sahibi Nader ve Simindir. Açılış sahnesi bile oldukça çarpıcı ve düşündürücü olan film Nader ve Simin özelinde anlatılan olayın aslında çoğaltılan kimlikleri gibi toplumda çoğaldığına gönderme yapmaktadır. Nader ve Simin ayrılma talebinde bulunan bir çifttir. Ayrılma taleplerinin altında yatan sebep Simin'in kızı Termeh için ‘daha iyi bir hayat’ kurmak adına ülkeden göç etmek istemesidir. Diğer bir yandan Nader'in geleneksel değerlere olan bağlılığı ile ailesine verdiği önem çerçevesinde Alzheimer olan babasını geride bırakmak istemeyişi olayların başlangıç noktasını oluşturur. Geleneksellik ile modern bireysel yaşamın çatışmasının görüldüğü filmde İran'ın kültürel hayatı ve ahlaki değerlerini ele alan yapımcı, sorunları aile bağları, ahlak, dürüstlük ve diğer evrensel değerler gibi çeşitli temalar üzerinde işlemektedir. Abartıdan uzak bir temayla işlenen filmin kurgusu, detaylar içinde seyircisini boğmadan gündelik hayatın içinden olan halleri anlatmaktadır. Bu haller ele alınırken toplumsal statü, psikolojik durumlar, bireylerin karşılıklı etkileşimleri ve benzeri birçok etmen tam olarak karmaşıklığın sadeliğinde hayat akışının kendisi olarak seyircisine sunulmaktadır. Ancak gerçek olan filmin İran toplumsal hayatına dair verdiği önemli ipuçları olan sınıfsal farklılıklar, ülke dışına göç, aile içinde kopuşlar, boşanma, dinin gündelik yaşam içerisinde hangi sınıf için ne ölçüde önemli olduğu gibi sosyal ve politik bir alt kurgusal mesajla bütünleşiktir. Farhadi'nin İran sinema anlamında başarısı, “Bir Ayrılık” filminde sinema perdesinin kararıp filmin bittiğine dair alametlerin gösterilmesinden sonra bile seyircisi üzerinde bıraktığı “şimdi ne olacak” sorusunun kapsayıcılığında yatmaktadır. İtalyan

⁷ Sinopsis için Ek 6 kısmına bakınız.

yeni gerçekçilik akımının etkisini görmekte olduğumuz İran sineması her filmde ayrı bir gerçekliği aşıkarak kılmayı başarmaktadır.

Rasoul Sadrameli yapımı “Ben Taraneh, 15 Yaşımdayım”⁸ (2002) filmi dağılmış bir aile profili çerçevesinde gelişen olayları ele alır. 15 yaşındaki Taraneh babası hapiste, anne figürü olmayan ve babaannesesi ile yaşamını sürdürmeye çalışan alt gelir grubuna mensup bir kız çocuğudur. Bir çocuk olarak hayatta uğraştığı zorluklar oldukça büyüktür. Sadrameli Taraneh’in yaşamıyla İran’da evlilik uygulamaları olan kız isteme, mihriye, akd sofrası gibi törensel geleneklerin tasvirini yapmaktadır. Taraneh’in yaşının henüz evlilik için uygun olmaması sebebiyle nişan töreni ve düğün arasına zaman konularak bekleme geleneği de göz ardı edilmemiştir ancak riskli yönü olan bu süreçte gerçekleşecek aldatma olaylarına karşı takınılan tutum eleştirel bir dille ele alınmıştır. Keza bekleme süreci içinde aldatılan Taraneh’in boşanmaktan (dini nikahı bozmaktan) başka seçeneği kalmamaktadır. Nitekim dini nikahı kıyılan çiftin cinsel birliktelikte bulunmamaları için dini olarak hiçbir engel kalmamaktadır. Bu nedenle nişanlısının baskısına maruz kalan Taraneh’in bu duruma boyun eğmek zorunda kaldığı görülmektedir. Hamile kalan Taraneh’in boşanma sonrası mihriyesini talep etmesi ve kayınvalidesinin bunu yerine getirmemesi sonucunda Taraneh’in yasal süreçte başvurmasıyla, hem toplumsal hem de yasalar tarafından sahip çıkılmadığı bir kadın ve çocuk olarak yaşadığı dezavantajlı konum görülmektedir. Hamile kaldığı için okuldan ayrılarak toplumdan uzaklaştırılmakta ve kötü örnek teşkil etmesine mani olunmaktadır. Aynı zamanda son iş yerinden nişanlanmadan önce nişanlısının iş yerine gelmesi sebebiyle böyle şeylere müsaade edilemeyeceği gerekçesiyle çıkarılır. Boşanma sonrası hakkı olan mihriye talebinden vaz geçen Taraneh’in, hamile olduğunu anladıktan sonra yasal yollarla başvurduğu mihriye talebi sonuçsuz kalmaktadır. Dini nikah, evlilik, aldatma, çocuk yaşta evlilik gibi olguların ele alındığı filmde Taraneh’in zorlu yaşamı toplumsal gerçekliğin yürek burkan tarafıdır.

Aile ve evlilik konusunda yaptığı eleştirel filmlerle ön plana çıkan feminist yönetmen Tehmineh Milani aile içi ilişkileri, şiddeti, kadın problemini ve boşanma gibi fenomenleri ön plana alarak filmlerini toplumsal ve politik bir eleştiri yolu olarak kullanmaktadır. Boşanmanın Çocukları (1989)⁹, Beşinci Tepki (2003)¹⁰, Ateşkes (2006)¹¹, İkimiz Arasında (2011)¹² ve Mali’nin Çıkmaz Yolu (2017)¹³ filmleriyle genel bir çerçevede aile içi ilişkileri ve evlilikte kadının konumunu eleştirel bir dille seyircisi ile buluşturmaktadır. Bunu bazen

⁸ Sinopsis için Ek 2 bölümüne bakınız.

⁹ Sinopsis için Ek 1 Bölümüne bakınız.

¹⁰ Sinopsis için Ek 3 bölümüne bakınız.

¹¹ Sinopsis için Ek 4 bölümüne bakınız.

¹² Sinopsis için Ek 5 bölümüne bakınız.

¹³ Sinopsis için Ek 7 bölümüne bakınız.

depresif bir tutumla ele aldığı Atife'nin çalkantılı hayatında, bazen mizahi öğelere başvurmak suretiyle Sayeh'in yaşamında, kimi zaman Ferehsteh'in kayınbabasına karşı verdiği mücadelenin boğucu sularında, zaman zaman Sara'nın evlilik ve aşka dair kaybetmiş olduğu inancında, belki de artık çıkacak hiçbir yolu olmadığına inanarak intihar etmeyi planlayan Mali'nin çıkmaz yolunda göstermektedir. Ancak olay kurgu hikaye her ne olursa olsun figürler, zaman ve mekan değişse bile ortak bir noktanın eleştirisi yapılarak aile olgusunun kırıldığı noktalar, sebepleri ve sonucunda olanlar farklı boyutlardan ele alınarak toplumsal yapı hakkında bilgi sahibi olunmasına imkan tanımaktadır.

Milani'nin 1989 yılında yönetmenliğini üstlendiği “Boşanmanın Çocukları” filmi giriş sahnesinde bir üniversite kapısının önünde gerçekleşen hırsızlık olayı ile seyircini selamlar. Daha sonra hikayesine tanık olunacak olan Fereshte ile çantası çalınan kişi olarak böylelikle tanışılır. Hırsızın bir erkek çocuk olduğunu gördükten sonra onun kardeşi olduğu şeklinde yalan söyleyerek halk tarafında linç edilmesini engeller. Aslında sahne Fereshte'nin vicdanlı bir insan olduğu vurgusundan öte daha sonra karşımıza tekrar çıkacak olan bu çocukla ilişkisel bağın boşanmış veya bir şekilde ailesinden ayrılmak zorunda kalan bir çocuğun ne tür hatalara düşebileceğini, toplumsal kötülöklere itilen çocukların bu suçları işlemede anne baba figürünün eksikliğini tasvir etmektedir. Nitekim filmin başrolü üstlenen Atife de 14 yaşında olmasına rağmen anne ve babasının ayrılığının yükünü omuzlarında hissetmesini temel alarak çocuklara dair bu sorunun işleneceği mesajı verilmektedir. Babasının her türlü agresif ve sinirli tavrına maruz kalan Atife'nin yaşamı, toplumda çoğunlukla göz ardı edilen çocukların boşanmalardan nasıl etkilendikleri yönündeki eksikliğe odaklanmaktadır. Bunu farklı aileler üzerinden ele alan yönetmen ebeveyn figürü görölmeyen hırsız erkek çocuk, şiddete maruz kalan Atife ve filmin diğer başrol oyuncusu olan Fereshte'nin evlendirilmeye çalışıldığı adamın oğulları, öksüzler yurdunda yer alan çocuklar, mahkeme önünde anne kucağında ağlayan çocuklar ve görölmeyen daha birçok hayatın temsili konumunda yer almasını sağlamaktadır.

Her ne kadar Atife'nin yaşam tarzıyla avantajlara sahip olduğu anlaşılrsa da önemli olanın maddi refahtan öte ruhsal dinginliğin aramasıdır. Atife babasının zulmüne dayanamayarak şiddet ve dayak sebebiyle evden kaçma planları yapmaktadır. 14 yaşında bir kız çocuğunun gözünden ele alınan boşanma olgusunun çocuklar üzerinde olan etkilerinin ihmal edildiği noktalara değinen yönetmen, bunun farkındalığını Atife'nin göz yaşlarında ve şiddete dahi maruz kalsa çocuksu yönünün masumluğunda ekrana taşımaktadır. Diğer yanda Fereshte bir üniversite talebesidir ve boşanma olgusu üzerine bir araştırma yapmaktadır. Mahkeme binası önünde boşanma talebinde bulunan kişiler ve daktilo başında kayıt

belgelerini ücret karşılığı yazan yazıcılarla röportaj yapan Fereshte'nin görüşmecilerinin büyük bir kısmı kadınlardan oluşmaktadır. Genellikle çocukları ile karşımıza çıkan bu kadınlar yönetmenin vermeye çalıştığı mesajın ve eleştirinin göz yaşlarını döken bir başka çocuklardır aslında.

Mahkeme önünde bekleyen kişiler boşanma sebebi olarak söylediği ortak noktalar; kocasızlık (görevin yerine getirilmemesi ve/veya ihmal), işsizlik ve bağımlılıktır. Günlük 70-80 civarı dilekçe yazdığını ifade eden yazmanlar büyük çoğunluğun boşanmaya dair olduğunu ifade etmektedir. Milani, mahkeme önünde geçen sahneyi Fereshte'nin çocuk esirgeme müdürü ile olan konuşmasıyla devam ettirir. Müdülden öğrenilen çocukların %70'ten fazlasının boşanan aile çocuğu ve %20'sinin anne babasız çocuklar olduğu yönündedir. Fereshte'nin binadan çıkmasıyla bir gerçeklikle yüz yüze kalınır; ilk sahnede hırsızlık yaparak ortaya çıkan erkek çocuğu esirgeme kurumunda kalmaktadır. Yani anne ve baba figürüne dair problem vardır. Nitekim müdür çocuklar için “bu çocuklar aile kanuna sahip olmadığı için kendi kafalarına göre hareket edip yalan söylüyorlar” şeklinde durumu özetler. Film genel çerçevede hassas aile bağları, şiddet ve psikoloji üzerinde durarak İran aile yaşamına dair önemli ipuçları vermektedir.

Aile ve evlilik olgusunun beş farklı kadın ve hikaye üzerinden anlatıldığı “Beşinci Tepki” (2003) filmiyle Milani dışarda başarılı ve mutlu olarak görünen kadınların, yaşamlarının görünmeyen tarafında erkek egemen sistemle nasıl mücadele etmek zorunda kaldıkları üzerinde durmaktadır. Nezih bir restoranda oturan beş hanım efendiyle açılan film perdesi oldukça rahat ve huzurlu bir hava vermektedir. Dışarıdan iyi durumda ve belirli bir kültürel seviyede olduğu izlenimini veren bu kadınların sohbeti oldukça keyifli geçerken, aralarından Taraneh'in kocasının başka bir kadınla restorana gelmesiyle gizlenen ve mutlu maskelerin ardına gizlenilmeye çalışılan gerçekler ayyuka çıkmaya başlar. Buluşmanın amacı kocası ölen Fereshteh'e moral vermek iken olayın seyri değişir ve başka acılar toplumsal gerçeklikler gün yüzüne çıkartılır. Meryem kocası özgürlük askerlerinde yer alan, bu nedenle on iki yıldır kocasından uzakta çocuklarına hem annelik hem babalık yapmak zorunda kalan ancak hiçbir takdir almayan, aksine kocası asker olduğu için övülerek bu övgülerin altında ezilen bir kadındır. “Neden boşanmadın?” sorusuna karşılık, “Bende insaniyet, bende toplumsal ahlak...” diye devam eden cümlesi tamamlanmadan seyirciye bırakılır cümlelerin devamı. Üçüncü kadın olan Sohrab bir yıldır kocası tarafından daha genç ve güzel bir kızla aldatılan başka bir kadındır. “Neden boşanmıyorsun?” sorusuna karşılık, “Namerd desem bile iki kız ve öğretmen maaşı ile nasıl geçineyim” serzenişinde bulunur. İsmi bilinmeyen dördüncü kadın hiç evlenmemiştir. Son olarak filmin asıl kahramanı olan Fereshteh'in

kocasının vefatı üzerine çocuklarının velayetini almaya çalışan kayınpederi Haj Safdar’a karşı verdiği mücadeleye yer verilmektedir. Evliliğe dair acı gerçekleri farklı boyutlarda ele alan yönetmen Meryem figürüyle toplumun kadının yaptığı fedakarlığı görmeyerek emeğini hiçe saymasını, Sohrab ve Taraneh ile aldatılmayı ve güvensizliği, Fereshteh’in çaresizliğinde erkek egemen sistem altında ezilen kadının durumunu aynı zamanda yasalarda çocuğun velayetini kimin alacağına dair kadının dezavantajlı konumunun bir temsilini sunmaktadır. Ancak toplumda var olan ataerkil sistemin yasalardan bile güçlü olabileceğini Haj Safdar’ın “Ben kendim kanunum. Eğer birkaç kelime daha söylersen çocuklarına hasret kalırsın” sözleri karşısında sahip olduğu güçten anlaşılmaktadır. Belki de en acısı hiç evlenmeyen kadının isminin bile var olmadan hayattan gelip geçecek olmasıdır. Beş farklı kadın, beş ayrı dram ve beş toplumsal gerçekliğin eleştirisini tek bir yapıtta birleştiren Milani toplumsal aile düzeninin çatlaklarına kadın bakış açısından yaklaşarak ayna tutmaya çalışmaktadır.

Her filminde farklı figüranlar ve fenomenlerle seyirci karşısına çıkan Milani, “İkimizden Biri” (2011) filminde gençler arasında flört ilişkilerinin yapılanışını ele alır. Sara’nın duygu dünyasından aktarılan film, aile olgusunun en önemli meselelerinden olan güven duygusu irdelenerek yapılmaktadır. Sara’nın durumu, güncel bir problem olan ilişkilerde çiftlerin yaşadığı ve ilişkiyi devam ettirmede önemli rol üstlenen güven duygusunun yitirilişidir. Bir yandan güven duygusu ve ilişkiler sorgulanırken diğer bir açıdan Sara’nın boşanmış veya ayrılmış bir birlikteliğin çocuğu olduğu gerçekliği yer alır. “Acaba Sara’da güven duygusu yitirilmiş bir ilişkinin kurbanı mıdır?” sorusu akıllara takılır. Diğer bir yanda ise filmin ilk dakikalarında Sara’nın kocası tarafından aldatılması vardır. Daha sonra dayısının oğlu olduğunu öğrendiğimiz eski eşi üzerinden ülkede bir zamanlar yaygın olan ve hala kimi bölgelerde kısmen var olan akraba evliliğinin eleştirisi yapılmaktadır.

İran film sektöründe Milani’ye ait son film “Mali’nin Çıkmaz Yolu” (2017) adlı yapımdır. Ağır bir ruh haline sahip filmin genel havası İran’da bir ailenin nasıl oluştuğuna dair gelenekleri (kız isteme, mihriye, akd sofrası, düğün töreni), aile sisteminin yapılanışını (geniş aile, çekirdek aile), aile içi ilişkileri ve problemleri (baskı, şiddet, otorite), kadının konumunu, güven, aldatma, boşanma, hukuk gibi farklı birçok öge üzerinde durarak gençler arasında aile yapısının çözülüşünün sebepleri üzerinde durmaktadır. Toplumsal statü ve rollerin açık bir şekilde okunabildiği filmde Milani eleştirel dilini sakınmadan kullanmaktadır. Üst gelir sınıfından olan Mali’nin bir şoför olan Siam’la evlenmeyi talep etmesiyle başlayan kurgu güzel bir hayalle başlayan sürecin nasıl kabaşa dönüşebileceğini adım adım göstermektedir. Genç bir kızın evlilikten beklediğiyle toplumun evliliğe verdiği değerle bütünleşik kıymet, Mali’nin, “evlenirsem yemek pişiririm, onu bekler, sinemaya parka gideriz

diye düşünmüştüm nereden bilebilirdim bunlar sadece filmlerde oluyor” ironisinde gerçeklik bulur. Evliliği “biri beni isterse başımda bir taç olur sandım” olarak görmesi aynı şekilde öğrenilmiş bir ifadedir. Kadının toplumsal konumu ve hakları üzerinde yoğunlaşan yapım, Mali’nin baba evinde veya koca evinde olması fark etmeksizin ataerkil sistemin baskısı altında ezilen bir kadın olması itibariyle temsildir. Evliliğin bu baskıdan bir kaçış olacağına dair inancı günden güne kötüleşen evliliğiyle kapana kısılan ruhunun acı serzenişinde ailesine karşı “ben sizin elinizden kaçmak için Siam’a gittim. Düşündüm ki Siam’la evin külfetinin altına girmem gerekmiyordu. Her küçük şey için izninizi almam da” isyanındadır. Milani evliliğin bir kaçış yolunu mu olduğu yoksa yeni bir mahkumiyetin kapılarını araladığı sorunsalını sorgular bir yandan. Atıfe’den (1989) Mali’ye (2017) uzanan 28 yıllık sürede Milani’nin ele aldığı problemlerin önemi ve muhatabı her yapımında farklılaşarak toplumsal düzen çerçevesinde şekillenmiştir. Yönetmenlerin aile ve evlilik olgusunu ele alışları devrimi takip eden ilk on yıl içerisinde boşanmada çocukların velayeti, ruhsal durumları olarak öne çıkarken günümüze doğru ilişkide güven, kadının konumu, bireyselleşme, şiddet ve boşanma olgularının daha öne çıktığı görülmektedir. Film incelemeleri aile ve evlilik çerçevesinde toplumsal statünün etkileri, rol beklentileri ve cinsiyet üzerinden genel bir çerçeve içerisinde boşanmaya sebep olan baskı, aldatma ve şiddet olguları üzerinden incelenecektir.

4.3. SOSYAL STATÜ

Filmlerde sosyal statülere dair belirtiler oldukça belirgin bir şekilde ele alınmaktadır. Bunun en keskin örneğini “Bir Ayrılık,, filminde Farhadi’nin bir mahkeme salonunda ahlaksal değer çerçevesinde farklı sınıftan kişilerin olaylara verdikleri tepkileri, tutumları ve davranışlarını irdelemesinde görmek mümkündür. Sosyal statünün her boyutta hissedilen gerçekliği gerek ekonomik, gerek fiziki şartlar içinde kendini gün yüzüne çıkarmaktadır. Razieh hanım ve kocasının alt gelir grubunda yer aldığı, Razieh’in çocuğunu kaybetmesinin ardından teklif edilen kan parasından, mahkemede çocuğunu kocasının onu dövmesi sonucu kaybettiğine dair suçlamalara kadar statünün dezavantajlı konumunda yer aldıkları hissettirilmektedir. Statüsel olarak dezavantajlı konumunda yer almalarını sadece şu iki cümleye bakarak bulmak mümkündür; Razieh Hanımın eşi: “Maddi durumumuz kötü olduğu için neden karılarımızı hayvan gibi dövdüğümüzü sanıyorsunuz” isyanıyla Razieh hanıma çocuğunun kan parası teklif edilirken, “Paraya ihtiyacın yokmuş gibi davranıyorsun” küçümseyişinde hissettirilmektedir. Bu ifadeler bu farklılığın sadece birkaç örneğidir. Oysa bakıldığı zaman statünün yarattığı telaşlar bile birbirinden oldukça farklıdır. Razieh

hanım ve eşi çocuğunu kaybetmenin acısını yaşarken, Nader, Razieh Hanım yüzünden artık konuşmayan babasının öfkesini taşımaktadır. Diğer bir yandan yalan, ahlaksal olana dair olguların statüsel farklılıkta yer alan ayrıma işaret etmektedir. Maddi durumları kötü olduğu için alacaklarına para vermek zorunda olan Razieh hanımın gerçeği gizlemesiyle, Nader'in hapis cezası almaktan ziyade çocuğu öldürdüğünü kabul etmediği için kan parasından kaçınmasının ve direnmeye devam ederek gerçeği gizlemesinin sebebi oldukça farklı kollarıda yer almaktadır. Nader “onursal” olanın peşinde bir mücadele yürütürken, Razieh Hanım ekonomik olarak içinde bulunduğu müşkül durumdan kurtulma telaşı içindedir. Bütün inancına rağmen borçlarının omuzlarını bükmesine dayanamayan Razieh Hanım'ın çelişkisi; acı çeken sınıfa ait olduğu gerçekliğinde yatan işçi sınıfının yüzüdür.

Statüsel olarak yine üst sınıf bir ilişkinin ele alındığı “İkimizden Biri,, filminde mimar olan bireylerin ilişki yaşama ve sürdürme biçimlerinin alt gelir grubunda tanışma veya görme sonrası hemen gerçekleşen evlilik seremonilerden uzak, daha ağırdan alınan bir ilişki yaşama biçiminde olduğuna dikkat çekmektedir. Kişiler flörtleşip şakalaşarak daha samimi ilişkiler içindedir. Ancak Sara'nın ilişkiye yaklaşım biçimi daha yavaş ve emin adımlarla ilerlerken, arkadaşının henüz tanıştığı bir adamın evine gidişi ve bunun pişmanlığını yaşayışı döktüğü gözyaşlarında görülmektedir. Nitekim bu noktada yönetmenin hızlı ilerleyen ve hemen evlilikle sonuçlanan bir ilişkinin de iyi olmadığı ancak çok rahat bir ilişki türünün de zararlı olabileceği, dengenin önemli olduğu vurgusu üzerinedir.

“Boşanmanın Çocukları”nda görülen statü belirtileri daha çok yaşam standartının iyi yönde olduğuna dairdir. Yönetmen bu konu üzerinde pek durmayarak daha farklı konular üzerine yoğunlaşmaktadır. “Beşinci Tepki,, filmi bir okulda çalışan beş öğretmenin hikayesini ele alması ve olayların işlenişi bakımından orta sınıf aileleri temsil etmektedir. Nitekim filmin ilk sahnesinde yer alan bir konuşmada garson Taraneh'in eşiyle kavgası esnasında beyefendiye: “Burası saygın bir yer” şeklinde ikazda bulunur. Bu cümleden bulunulan ortamın saygın statüsel olarak iyi konumda olan kişilerin teşrif ettiği bir mekân olduğu izlenimi oluşturulmaktadır. Nitekim kavgaya şahit olan kimi müşterilerin rahatsız olup tepkiyle oradan ayrılmaları buna kanıttır. “Mali'nin Çıkamaz Yolu,, filminde ise Mali'nin ailesi saygın bir ailedir, eşi ise alt sınıfta yer almaktadır. Mali'nin ailesi evliliğe karşı çıkmaktadır çünkü Siam statüsel olarak daha alt bir gelir grubundan gelmektedir. Ailesi şaşkınlığını; “Bir şoförle mi evleneceksin?” tepkisi içerisinde ifade eder aslında. Bu isyan sadece maddi duruma gösterilen bir tepki değildir aynı zamanda yaşam biçimleri, olaylara yaklaşımları, sıkıntı ettikleri noktalar üst sınıfın yaşam biçiminden oldukça farklıdır. Bunun

örneklerini filme yayılmış şekilde bulunan kadın, şiddet, boşanma ve daha birçok noktada gözlemek olanaklıdır.

Statünün ne şekilde farklılaşabileceğini “Ateşkes,, filmi ve “Ben Taraneh, 15 Yaşındayım,, filmlerinin farklılığında gözlemlemek mümkündür. Ateşkes filminde orta üst sınıfa mensup mühendis bir çiftin ayrılık hikayesinde olayın çözümlenişi ve akışı içerisinde hep bir üst sınıf imajı oluşturulmaktadır. Çiftin tartışmaları esnasında maddi olarak çok kıymetli olduğunu ifade edilen cisimler dahil her eşya kırılmaktadır. Zira cismin maddi değerinin çift için çok mühim olmadığını yerine yenisinin kolay bir şekilde yerleştirilebileceği algısını vermektedir. Benzer şekilde iş gereği bir kokteyle katılan Sayeh koktely sırasında kocasının kıskançlığı sonucu statüsünü zedelediğini ve kendisini küçük düşürdüğü için eşine karşı tavır almıştır. Ancak “Ben Taraneh, 15 Yaşındayım,, filminde Taraneh alt gelir grubunda yer almaktadır. Para kazanmak için hem çalışıp hem de okuması gerekmektedir, bunun yanı sıra büyük annesine ve hapisteki babasının ihtiyaçlarını karşılamak da onun yükümlülüğündedir. Her şeyin mali hesabını yapmak zorunda kalan Taraneh için Sayeh’in keyfine kıldığı eşyalar oldukça kıymetli olmaktadır. Bu derece maddi sıkıntılar yaşayan Taraneh için mihriye ne konumda yer almaktadır?

İran toplumunda hangi sınıfa mensup olunursa olunsun evlilik öncesi mihriyenin belirlenmesi ve boşanma sonrası mihriyenin temin edilmesi oldukça önemlidir. “Ben Taraneh, 15 Yaşındayım,, filminde geleneksel akd sofrası ve mihriyenin tayin edilme sahnesi görülmektedir. Bir imam eşliğinde yapılan bu törende eş adayı, eş adayının annesi, Taraneh ve babaannesi bir de Taraneh’in erkek ebeveyni görevini üstlenen akrabası bulunmaktadır. Ancak bu dini nikahın ömrü uzun sürmez ve ayrılmaya karar verirler. Boşandıktan sonra mihriyenin tahsil edilmesi problem oluşturmakta, bu sorun yasal mercilere taşınmak suretiyle işlenmektedir. Normal şartlarda mihriyenin tahsis edilmesi Taraneh’in yasal hakkı olmasına rağmen mihriyesinden vaz geçer. Çünkü sadece dini nikah kıyılmıştır, aslında dini nikahın yasal bir yönü bulunsa bile hamile olduğunu anlamayana kadar bu durum üzerine durmaz.

“Beşinci Tepki,, filminde boşanma sonrası mihriyenin tayin edilmesi konusu iki farklı karakter üzerinden açığa vurulmaktadır. Boşanmak isteyen öğretmene Taraneh’in avukatı tayin edilen mihriyesini resmi olarak alabileceğini ifade eder. Filmin çekildiği dönem olan 2003 yılında 10-15 yıllık bir evlilik sonrası mihriyenin 10-12 milyon (İran para biriminde) olacağını ön görür. Mihriyenin alınması konusunda içerisinde mal paylaşımı ve alabileceği malları ön gören bir konuşmadır bu aslında. Fereshteh’in durumu daha acı bir pozisyonda yer almaktadır. Çünkü kendisi mihriyesini alıp evden ayrılmak istememektedir fakat kayınpederi onu bu duruma zorlayarak, “Şeriaten boşanmada her ne akd istediysen senindir” şeklinde

mihriyesini istediği ölçüde alabileceğini söyler. Mihriyenin toplumsal olarak ne derece önemli olduğunu belki de en net olarak Nader'in eğer mahkeme sonucu boşanma olarak gerçekleşirse sonrasında Simin'e ödeyeceği mihriye için: "Eğer mecbur kalırsam mihriyeni dilenir, borç alır bulurum" gururlu ciddiyetinde yatmaktadır. Bu derece hassas ve ciddi bir noktada yer alan mihriyenin ölçü ve derecesi evlenmeden önce belirlenen rakama dayanmaktadır, ancak kişi kendi rızası ile miktarı azaltabilir veya mihriyesinden tamamen vaz geçebilir.

4.4. KADIN, DİN VE TOPLUMSAL BASKI

Filmlerde erkek ve kadınların gündelik yaşam içerisinde keskin bir biçimde ayrılmış olan bölgelerini görmek mümkündür. Bu bölgeler genellikle erkeklerin çalışma alanları olmakla birlikte kadınların bu bölgelerde dolaşması veya görünmesi pek hoş karşılanmamaktadır. "Ateşbes,, filminde Sayeh bir mühendistir ancak çalıştığı inşaat alanının girişinde "Kadınların girmesi yasaktır" yazan bir tabela asılıdır. Bir mühendis olarak içeri girebilmekte ancak bir kadın olarak bu durum yasaklanmaktadır. Nitekim bir mühendis olarak işe gitmesi bile eşinin hoşuna gitmemekte bu konuda psikolojik baskıya maruz kalmaktadır. Bir şekilde yolunun denk geldiği psikolog ile görüşmesi esnasında "Erkeklerin arasında iş yapması hoşuma gitmiyor" serzenişinde bulunmaktadır. Ancak Sayeh'in bir gün sırf kocasına inat olsun diye inşaat alanına arkadaşlarıyla gitmesi sonucu eşiyle aralarında tartışma çıkar. Tartışmanın gerekçesi Sayeh'in iş dışında kadın kimliğiyle inşaat alanına giderek kocasını orada bulunan diğer erkeklerle ve çalışanlarına rezil etmesinden kaynaklanmaktadır. Olayı ayrıntılarıyla psikoloğuna anlatan Sayeh'in aldığı "Yaptığın kültürümüzde cinayetten farksız değil" cevabı bu durumun İran kültüründe ne denli hassas ve ciddi bir noktada yer aldığını gözler önüne sermektedir. Elbette her bireyin tepkisi Sayeh ve eşi arasındakine benzer olmamaktadır. Benzer bir örnek "Mali'nin Çıkmaz Yolu,, filminde görülmektedir. Film de Siam bir dolmuş şoförüdür. Bir tartışma sonrası evden sinirle ayrılan Siam'ı görmek için garaja gitmeye karar veren Mali, bu kararının oldukça yanlış bir karar olduğunu maalesef ki sonradan anlayacaktı. Dolmuş şoförleri garajına giden Mali bir anda garajdaki bütün erkeklerin dikkatini üzerine çeker, bu durum Siam'ı oldukça rahatsız ederek, çileden çıkarma seviyesine getirir. Bir hışımla evin yolunu tutan Mali ve Siam eve varır varmaz Siam'ın "Başımı öne eğdin neden garaja geldin?" kızgınlığı ile kendine hakim olamaması sonucu Mali'ye ciddi bir fiziksel şiddet uygulamasıyla son bulur. Bu durumun temel sebebi kadınların toplumsal beklenti ve erkek egemen sistem baskısı altında durması gereken yeri 'bil(e)memesi' sonucu fiziksel ve psikolojik şiddet tasvirleri ortaya çıkmaktadır. Ataerkil bir

yapının hakim olduğu toplumda cinsiyet rollerine dair ayırım da bir o kadar keskin bir pozisyonda yer alarak bu sınırların keskinliğini belirginleştirmektedir. Bu sayede kadınlardan beklenen rollerle biçilen kaftana uymak önemli olmaktadır. Çünkü belirlenen sınırlarını aşmaya çalışan kadın ancak baskılanarak kontrol altına alınabilirdi. Nitekim benzer bir örneği “Beşinci Tepki,, filminde görmekteyiz. Feresteh bir öğretmen olarak entellektüel bir kadındır. Ancak kocasının vefatıyla birlikte çocukları üzerinde sahip olduğu haklar kayınbabasının eline geçmektedir. Kayınbabasının kendisinden koparmaya çalıştığı çocuklarına ulaşabilmek için her yolu denemektedir. Bir gün sabrı taşarak fırtına gibi kayınpederinin sahip olduğu otobüs durağını gider. İlk görüşte bu duruma oldukça şaşırarak kayınpederi hoşnutsuz bir ifadeyle Feresteh’i bürosuna çağırarak orada konuşur. Her üç filmde göze çarpan ortak nokta inşaat alanı, dolmuş durağı, otobüs durağı gibi alanların erkeklere has alanlar olduğu, bu bölgelerde görülen kadınların görmeye gittiği erkekleri bir şekilde küçük düşürdüğü ve rezil ederek otoritesini zedelediği algısı yer almaktadır. Çünkü erkek güçlüdür aynı zamanda eşine, kızına ve çevresinde yer alan diğer kadınlar üzerinde hakimiyet sahibi olandır. Aksinin gerçekleşmesi durumunda erkeğin itibarı ve onuru zedelenir.

Yukarıda ele alınan örneklem belki toplumsal olarak gerçekten en ağır durumdur ancak “Bir Ayrılık,, filminde Razieh hanımın para kazanmak için çalışması ancak çalıştığını eşinden gizlemek zorunda olması sistemin başka bir boyutuna gönderme yapmaktadır. Nitekim Nader’den bu durumu kocasından gizlemesini eğer öğrenirse yaşlı bir erkek dahi olsa bir erkeğe bakmasının onu rahatsız edeceğini ifade eder. Ancak film boyunca işi çıkmaza sürükleyen mesele bu söylenen yalandan ortaya çıkan talihsizlikler silsilesinin yalnızca başlangıç noktasıdır. Razieh hanım dikkatsizliği sonucu çocuğunu düşürür fakat doğruyu gizleyerek bu durumu Nader’in kendisini ittiği olayla bağdaştırarak gerçekliği çarpıtır. Mahkemelik olan olay sonucunda düşürülen çocuk için kan parası teklif edilir ama kendisine sunulan kan parasını kabul etmez edemez. Bunun gerekçesi eğer parayı kabul ederse dinsel anlamda çarpılacağından duyduğu korku bir nevi “tövbe” etmesinin işe yaramayacağı telaşı, diğer bir yandan ise kocasının erkeklik gururuna verdiği zarar ve söylediği yalan karşısında duyduğu korku ve endişedir. Bu ikilem içerisinde kalan Razieh hanım din ve erkek egemenliği makasının ucunda bir mücadele vermektedir. Kadının erkek tarafından baskılandığı bir başka örnek “Beşinci Tepki,, filminde Taraneh adlı öğretmenin eşi başka bir kadınla restorana geldiği sahnede görülmektedir. Adam eşi tarafından yakalandığını fark ettiği anda tepkisini otorite kullanıp toplumsal rollere dair ipuçları vererek şu şekilde ifade eder: “Neden iş başında ya da evde değilsin?” kızgınlığıyla kadını korkutmaya ve baskılamaya çalışır. Çünkü kadın ya evinde çocuklarının başında ya da iş yerinde iş başında olmalıdır. Rol

beklentilerine dair diğer bir örnek “Mali’nin Çıkamaz Yolu,, filminde Siam’ın Mali’den: “İyi bir kız ol her ne söylersem dinle ve tamam de” demesiyle bir kadının olması gereken yere dair toplumsal ipuçlarını vermektedir. Mesela “Boşanmanın Çocukları,, ve “Mali’nin Çıkamaz Yolu,, filmlerinde geçen; “Her ev kendi kanununa sahiptir” sözüyle “Beşinci Tepki,, de Feresteh’in kayınpederi için sarf etmiş olduğu, “O mahkemeye uğraşmaz kendi kanuna sahiptir” söylemi bir açıdan ataerkil sistem içerisinde gücün kimde olduğunun açık bir göstergesidir. Elbette bu durumun erkekler açısından sınırsız bir özgürlüğü beraberinde getirdiğinin kanıtıdır.

Erkeklerin sahip olduğu bu gücün temeli toplumun verdiği bir güçtür ancak temelini yalnızca bu duruma dayandırmadan fiziksel ve ekonomik üstünlüğü içerisinde barındırır. Örneğin “Boşanmanın Çocukları,, filminde Atife’nin annesi öğretmen olarak ekonomik bir gelire sahip olmasına rağmen kocasının isteği üzerine ufak ufak başlayan sınırlamalar çerçevesinin son raddesinde mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır. Maddi gelirin öneminin kadın açısından erkeklere oranla kıymetsizliği “Beşinci Tepki,, de geçen boşanmak isteyip ancak maddi gerekçelerden dolayı boşanamayan bir öğretmenin çocuklarının velayetini alarak masraflarını karşılamak için gerekli olan ücretler için, “Kocamın malı olmasa onlara nasıl bakarım? Toplum benim gözyaşlarımı bilmez” şeklinde serzenişte bulunarak ifade eder. Benzer şekilde paranın özgürlük getirmeme örneğini “Ateşbes,, filminde görmek mümkündür. Mühendis hanım kendi mali gücüne sahip olmasına karşılık eşi, daimi olarak iş yerini arayıp kadını kontrol etmek suretiyle bir nevi orada var olduğunu sürekli hatırlatmaktadır. Bu şekilde baskılanan kadın psikolojik olarak sürekli bir gözetimin altında olduğunu bilmektedir. Milani bu durumu diğer bir yapıyı olan “Mali’nin Çıkamaz Yolu,, filminde Siam ile Mali arasında geçen şu diyalog ve sonrasında gelişen olaylarla ekonomik bağımsızlığın önemini ortaya çıkarmaya çalışır:

Siam: Okuyunca kadınların hayatı olmaz ki.

Mali: Mühendis, doktor, zengin olurlar.

Siam: Kocasının sözünü dinlemez. Kavgacı olurlar, boşanırlar. Herkes yoluna. Sen neden okumadın?

Mali: Ailem kızın diploma almasına yeterli olacak kadar okuttu.

Siam: Ne iyi.

Siam ve Mali yalnızca temsilin farklı boyuttan alındığı bir örnektir. Ekonomik faktör sistemin dayattığı ataerkilliğin bir ayağıdır yalnızca. Günümüzde modernitenin etkisinde ilişkiler farklı boyutlarda engellerle karşılaşarak sarsılmaktadır. Yönetmen koltuğunda Milani’nin oturduğu ve günümüz evliliklerini trajik komik bir şekilde ele alan Ateşbes

filminde psikoloğun Sayeh'e verdiği nasihat: "Kadınların negatif yönü bugünde yaşamaları, erkeklerin negatif yönü dün de kalmaları" şeklindedir. Burada dikkat edilmesi gereken, ortak bir noktanın bulunması üzerinedir, aksi durumda evliliğin boşanma ile sonuçlanmaması kaçınılmaz olmaktadır. Dolayısıyla kadınlar için okumak erkek egemenliğinden kurtulabilecek bir çıkar yol iken, erkekler için bu durum bir tehdit gibi algılanmaktadır. Çünkü maddi olarak kendi ayakları üzerinde durabilen kadınların boşanmaya daha kolay yanaştığı görülmektedir. Örneğin "Bir Ayrılık,, filminde Simin yurtdışında yaşayabilecek kadar maddi birikimine sahip, aynı zamanda bu kaynağın devamlılığını sağlayabilecek bir mesleği vardır. Bu nedenle Nader onunla yurtdışında yaşamaya gelsin ya da gelmesin boşanarak yurt dışında yaşamını idame ettirebilecek maddi imkanı elinde bulundurmaktadır. Kadınlar için ekonomik bağımsızlığa sahip olmaları, boşanma sonrası veya evlilik sürecinde yüz yüze gelinen herhangi bir zorluk durumunda kişinin yeni bir yaşam kurabilmesine imkân sağlama bakımından önemli bir yer işgal etmektedir. Benzer şekilde artık toplumun boşanmaya veya boşanmış bireylere olan bakışın değişmesi, aynı zamanda boşanma oranlarına ivme kazandırıcı yönü ve etkisi bulunmaktadır. Örneğin "Ben Taraneh, 15 Yaşındayım,, filminde Taraneh boşandıktan sonra hamileliği sebebiyle okulu bırakmak zorunda kalır ve bir işte çalışmaya başlar. 15 yaşında yalnız bir kadın olmasına rağmen tek başına bir eve çıkar ve yaşamını burada idame ettirmeye başlar. Ancak öğretmen olan Fereshteh ise kocasının ölümünün ardından kayınpederinin evinde yaşamını sürdürmeye devam etmektedir. Ancak kayınpederi çocuklarının kendisinde kalması için ona baskı yapar. Bu baskı elbette hem maddi hem de manevi bir baskıdır.

Cinsiyete dair diğer bir olgu çok kısa göndermelere sahip olmakla birlikte Milani'nin cesur yönetmenliğinde görülmektedir. İran İslam toplumu olduğu dolayısıyla heteroseksüellik dışında yer alan bütün ilişki türlerine karşıdır. Ancak bu durum toplumsal bir gerçekliğin göz ardı edilmesini, homoseksüellerin de insan olduğu ve pek tabi heteroseksüeller gibi ilişki yaşayabildiği "Ateşbes,, filminde yer alan bir eşcinselin eşiyle yaşadığı problemin çözümü için psikoloğa müracaat etmesiyle çok göze batırılmadan ancak farkındalık oluşturacak seviyede seyirciye sunulur. Yönetmen bu durumu çok göz önünde olmadan ancak göz ardı etmeden ufak ufak sorunlarına tanık olma çerçevesinde eşcinsellerin de heteroseksüel bir ilişkiden farksız dertleri olduğunu ve bu tür ilişkilerin var olduğunu aşıkâr kılma çabasıdır. Homoseksüel adam aldığı yeni bir montun kendisine çok yakıştığı için kocası tarafından parçaladığından dem vurmaktadır. Anlaşılan o ki erkek egemen sistem cinsel eğilimin ne olduğuna bakılmaksızın hakim bir konumdadır. Yeter ki taraflardan biri daha feminen özelliklere sahip olsun. Yönetmen cesurca bir tavırla homoseksüel bir ilişkinin nasıl olduğuna

veya olabileceğine inceden gönderme yapmaktadır. Dışlanan yönleriyle toplumda sözü edilmeyen cinsel yönelimi farklı olan bireylerin gayet “normal” bir heteroseksüel ilişkide yer alabilecek problemlere sahip olabileceğini gösterir. Bir yandan eşcinsel beraberlik bireylerin zihninde doğallaştırılır zira homoseksüel bir ilişki heteroseksüel bir ilişkiden farksızdır. Tabi bu durum İran ülkesinde şer’i inanç çerçevesinde kabul edilemeyecek bir niteliktir. Boşanma sebebi olarak görülen kadınlara uygulanan baskı, ekonomik özgürlüğü bir noktaya kadar elde etme yaygın olan sebeplerdir ancak tek etmen değildir. Bunun yanı sıra gurur, aldatma ve şiddet önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Milani ve Ferhadi önemli meselelerden olan, İran toplumunda yeni ortaya çıkan buhranlardan biri olarak ihanet meselesini de, aile içi ilişkilerde vurgulamaktadır. Boşanmada etkisi olan faktörlerden biri olarak ihanet, aile içindeki dayanışmayı tehdit eder ve yıkıma uğratar. Aslında “Bir Ayrılık,, filminde gördüğümüz ayrılığın temel sebebi gururdur. Nader ve Simin gururlarının esiri olmuşlardır ve ikisi de küçük düşmek istememektedir. Nader babasının hastalığını bahane eder, oysa görülen durumda hali hazırda babası yurt dışına taşınabilecek fiziksel ve zihinsel yeterliliğe sahiptir. Ancak gitmelerine tek engel Nader’in inadı ve gururudur. Çünkü Simin’in onu bırakıp annesinin evine geri dönmesi gururuna dokunmuştur. Ona göre Simin oldukça bireysel davranmıştır. Termeh’in bakış açısı bireysel açıdan konunun temelidir. Yalnız, kurban, muğlak iki dünya arasında yaşayan bağlılık, anlaşma ve doğru sözlülüğün böylece asli ve önemli değerler olduğu dünya ve karşısında diğer günümüz aile yapısı yer alır. Bireyselliğin ön planda olduğu ilişkilerde aynı zamanda çatışma da ön plana çıkmaktadır. Ancak filmlerde eleştirilen diğer bir yön İran yasalarının boşanmaya karşı takındığı tutumdur. Boşanmaya dair erkeklere verilen hakların fazlalığı ve kadınların belirli haklı şartlar çerçevesinde boşanabiliyor olması elbette problem oluşturmaktadır. Bu haklı gerekçeler Bir Ayrılık filminde, bağımlılık, dövmek ve harçlık vermemek olarak ifade edilir. Ancak yasaların ve geleneğin zorlamasıyla kadınların sıkışıp kaldığı zorluk Mali’nin Çıkmaz Yolu’nda;

Mali: Boşanırsam yolum ne olur

Naiye: Boşanınca yol yok. Boşanma hakkında yok.

Mali: Şikayet edersem ne olur?

Naiye: Küçük bir şey olarak görür, nasihat eder tekrar yapmaması için geri gönderirler.

Mali: O zaman şikayetin ne faydası var?

Naiye: Hiç yok bir dahaki sefere daha yavaş döver.

Mali: Boşanmak o kadar zor ki vaziyet o yüzden böyle

Naiye: Sanki kolay olsaydı ne olurdu?

Ferhadi, Bir Ayrılık filminde günümüz aile yaşamını modern çağ ile resmetmektedir. Modern dünyada aile konusu şüphesiz cılızlaştığından aile değerlerinde azalış, vefalılığın önemindeki değişme, kendi isteği doğrultusunda hareket etme bireyselliğinin artışı, ekonomik güçlüklerin varlığı, itimatsızlık ve güvensizlik, boşanma oranlarındaki artış ve daha birçok konuda yaşanan kırılmalarla aile olgusu ayrılmış, şahit olunan en büyük kırılma ise eş ilişkilerinde gerçekleşmiştir.

4.5. BASKI ve ŞİDDET

Erkek hegemonyasının tahakküm kurmaya çalıştığı ilk kişiler kadın ve çocuklardır. “Boşanmanın Çocuklarında,, Atife’nin babası “Her aile kendine özgü dertlere sahiptir. Ben babasıyım ve onu terbiye etmeliyim. “Ben çocuğumun her istediğini yapmasına izin veremem” ve “Benim canım, çocuklarım dövmek istiyor” sözlerinde kendisini merkeze alan ve çocuklarına birer nesne gibi gönlünce davranabileceğini dışa vurur. Bu sahiplenişin negatif yönü Atife’nin annesinden işitilmektedir, “İlk önce öğretmenliği bıraktım, sonra yavas yavaş oraya gitme buraya gitme, bunu söyleme şunu söyleme demeye başladı” cümlelerinde görebilmekteyiz. Benzer bir örnek “Mali’nin Çıkmaz Yolu,, filminde Siam’ın Mali için sarf etmiş olduğu, “Benim kadını, malım ve namusum” ifadelerinde, belki daha hafifletilmiş versiyonunu Ateşkes filminde eşinin Sayeh’e söylediği, “Çalışmaya gitme. Ben çalışır para getiririm... Erkeklerin arasında çalışman hoşuma gitmiyor” ifadelerinde seçilebilir.

Örneklem filmler içerisinde şiddetin en yoğun olarak ele alındığı filmler aynı yönetmene ait olan Tahmineh Milani yapımı Boşanmanın Çocukları (1989) ve Mali’nin Çıkmaz Yolu (2017) filmleridir. “Boşanmanın Çocukları,, filminde baba figürü agresif ve sinirli bir karakterdir. Bu nedenle sürekli olarak Atife’ye şiddet uygulamaktadır, çünkü kendini dizginleyememektedir. Boşanmadan önce aynı şiddet gösterilerini eşine karşı uygulamaktadır ve bu nedenden dolayı altı ay hapis yatmıştır. Ancak film sürecinde Atife’nin babasının kendisiyle aynı kaderi yaşadığını “Ben Atife yaşındayken (15) her gün babamdan dayak yedim” cümlesinde yakalamak mümkün olmaktadır. Bir bakıma aynı sonuç “Mali’nin Çıkmaz Yolu,, filminde de ortaya çıkmaktadır Sia çocukken babasından çokça dayak yemiştir, bu nedenle Mali’ye çoğu zaman şiddet uygular. Şiddetin statü, konum, sınıf dinlemeden her kesim tarafından uygulandığının eleştirisini çeşitli diyaloglarda gözlemlemek mümkündür:

Kişi 1-Kocası dövmüş

Mali -Kocası doktormuş

Kişi 1-Doktor doktordur. İnsan ruhunu anlayamazsın

Kişi 2-Dediğin gibi professor de olsa farkı yok

Milani bu diyalog ile şiddetin statü, konum, sınıf fark etmeden herkes tarafından uygulanabileceğini tekrar vurgulamaktadır. Mali eşinden gördüğü ciddi bir şiddet olayı sonrası doktora gider ve sıra bekleyen başka bir hasta ile arasında şu diyalog geçer:

Kadın: Kocan ne iş yapıyor?

Mali: Şoför

Kadın: Benimki mühendis

Nitekim Ferhadi’de Bir Ayrılık filminde, “Maddi durumumuz kötü olduğu için neden hayvan gibi karılarımızı dövdüğümüzü sanıyorsunuz” diyen Razieh hanımın eşinin bu serzenişinde şiddetin sadece alt gelir grubunda var olduğu algısının sitemi yer almaktadır. Ancak Milani açısında “Boşanmanın Çocukları,, ve “Mali’nin Çıkmaz Yolu,, filmlerinde boşanmaya sebep olan şeyin dışarıdan sadece şiddet gibi görünse de temelinde gurur, yalan ve ihanetin yattığının, günümüz evliliklerinin asıl bitiş sebebin bu olduğunu kanıtlar. Benzer bir mesajı Ferhadi “Bir Ayrılık,, filminde yapmaktadır. Ferhadi, Müslüman bir kimliğe sahip Razieh hanımında dinle pek bir alakası olmayan Nader’in de yalan söylediğine vurgu yapmaktadır. Her iki karakterde yalan söyleyerek bir şekilde bir şeyleri gizlemeye çalışmaktadır. Bu durum elbette aile ilişkilerinde kırılmalara ve kavgalara sebebiyet vermektedir. Aile ve evlilik olgusu bu ve benzeri sebepler dolayısıyla çözülerek parçalanma derecesine gelmiştir.

SONUÇ

Günümüz postmodern dünyası bireylere iş ve çalışma şartlarının kaçış noktası olarak eğlencenin gerekliliğine dayalı bir kültürel sistem inşa etmiştir. Bu sistem içerisinde sinemanın ortaya çıkışı ve kendine yer edinişi oldukça dikkat çekiciydi. Sinema uzuvlarımıza (bilhassa göze) dair olan algımızı değiştirerek bireyin fiziksel bağlamda yer değiştirmesine gerek bile kalmayacak ölçüde, birçok yere, mekana, duruma şahit olmasını mümkün hale getirmiştir. Sinema öyle bir dünya algısı ile karşımızda belirir ki durum veya olay üzerinde durup düşünmek aynı zamanda olayın akışını takip etmek neredeyse imkansız hale gelir. İşte bu noktada sinemanın bir eğlence sektörü olarak bireylerin tükettiği meta haline gelişine tanık olunmaktadır. Ancak tablo her zaman bu kadar karamsar olmayarak sinemanın sadece eğlendirici değil aynı zamanda gerçekliğe ayna tutan yapıtlar ortaya koyan bir ayna konumunda olduğu da görülmektedir. Bu noktada İran sinemasının başarısı, gerçekliğe yaklaştığı ölçüde oluşturduğu ve yansıttığı tahayyülle gerçekliğe yaklaşan bir sinema olduğu söylenebilir.

1900'lü yılların ilk yarısında sinema filmi çekim girişimlerine başlayan İranlı yapımcılar için girilen meşakkatli yolun alametleri muhtemelen öngörülemedi. Nitekim o dönemden günümüze savaş, devrim, ekonomik buhran ve birçok siyasi ve ekonomik felaket ile yüz yüze kalan İran için durum ne kadar zorduysa, yaşayan halk ve elbette sinemacılar için de durum o kadar zordu. Yaşanan buhran toplumun mihenk taşı görevini gören ailede de oldukça derin çatlaklara sebebiyet vermişti. Boşanmaların ve kavgaların ardı ardısı kesilmeyen toplumda, yapımcıların aile ve evlilik konusunu ele alarak gerek eleştirel gerekse övgüsel temalar ile sinemada yer edinmesini sağlamaları kaçınılmazdı. Ancak sansür ve baskı ortamının hakim olduğu bu süreçte hükümetin sansür ve baskı oklarını elbet bir gün sinema sektörüne çevirmemesi kaçınılmazdı bu nedenle yapımcıların her daim tetikte ve baskılara karşı hazır bir konumda olmaları gerekiyordu. Uzun bir dönem boyunca baskıların izlerini gördüğümüz sinema sektöründe toplumsal olanı eleştirmek marjinalleşme ihtimalini beraberinde getirdiğinden bu tutum cesaret gerektirmekteydi. Sinema sektöründe kadın

figüranlara dair yürütülen baskının zorlayıcı yönleri olmasına rağmen yönetmenler toplumun kanayan yarası olan aile kavgalarına ve boşanmalara dair filmler çekmekten geri durmamıştır. Kadın problemi üzerinden bu konuları ele alarak eleştirel filmler çekmeyi üzerlerine bir vazife olarak almışlardır.

1960 yılları sonrası ‘Yeni Gerçekçi Akım’ın etkili olduğu İran sineması, başarısını kullandığı gerçekçi sahnelerde, doğal görüntülerde ve yarattığı egzotik havanın kapsayıcılığında gerçekleştirmektedir. Sinema teorilerinde ‘pencere’ ve ‘çerçeve’ çekim yöntemi ayrımında İran sineması gerçekliğe yaklaştığı ölçüde çerçeve olmaktan çıkarak bireyi kapsayan ve onu örgüsünün içine alan pencere çekimleriyle seyircisiyle buluşmaktadır. İran toplumsal yapısını olan çıplaklığı ile ele alan yönetmenler için İran toplum yapısında yer alan öğeleri, toplumsal kalıpları iyi veya kötü olan bütün yönleri olağan çıplaklığı ile resmederek seyircisini kendine bağlamaktadır.

Filmler üzerinden aile ve evlilik konusunu ele almak elbette oldukça meşakkatli ve güç bir süreci göze almayı gerektirdi. Nitekim içinde birbirinden farklı oldukça fazla fenomeni ele alan bu kavramlar içerisinde ayrışmaya gitmek için filmlerin yol göstericiliğine başvuruldu. Örneklem filmlerde yer alan öğeler dikkate alınarak kuramsal çerçeve inşa edildi ve konu sınırlaması, filmlerin aktardığı çerçeve içerisinde kalınarak yapıldı. Elde edilen bulgular İran’da ailenin olgusunun parçalanışı ve eşler arasında çeşitli etmenlerden kaynaklanan kavgalar sonucunda boşanmaların gerçekleşmesi ile ailenin dağılan bir sürece girdiğini göstermektedir. Gençlerin bu tarz örneklerin kuşattığı bir ortamda evlenmekten kaçınmaları ve tereddüt etmeleri hem geleneksel değerlerin unutulmasına sebebiyet vermekte hem de yasalarda çözümünün bulunma problemine dair yeni bir olgunun çıkması ile sonuçlanmaktadır. Beyaz evlilik gençler arasında yükselişe geçtikçe hükümetin bu konuda tedbir almasına ve bu durumu çözüme ulaştıracak yollar bulmasına dair çabaları da beraberinde getirmektedir. Filmler ve tezin genel çerçevesinde elde edilen veriler işlemlerin tablolastırılmış hali aşağıda yer almaktadır.

Tablo 3. Filmler Görülen Öğeleri Tablolastırılması

Film	Sosyal	Kadın,	Baskı	ve	Beyaz	Evlilik
------	--------	--------	-------	----	-------	---------

	Statü	Toplumsal rol	Şiddet	Evlilik	Törenleri
Boşanmanın Çocukları	X	X	X		
Ben Taraneh, 15 Yaşındayım	X	X	X		X
Beşinci Tepki	X	X	X		
Ateşkes	X	X			X
İkimiz Arasında	X	X		X	
Bir Ayrılık	X	X	X		
Mali'nin Çıkmaz Yolu	X	X	X		X

Son söz olarak filmlerden ortaya çıkan, Farhadi'nin “*Bir Ayrılık*” filminde kullanmış olduğu kimliklerin çoğaltılması metaforunda olduğu gibi figüranlar yalnızca bir temsildir. Toplumda gizli, açık bilinmeyen bu figüranların durumunu yaşayan kaç kadın vardır sorusunun cevabı yine bilinmezliktir. Atife, Taraneh, Fereshteh, Sara, Sayeh, Simin veya Mali yalnızca sinema perdesinde gerçekliğin gölge oyununda gösterilen temsillerdir. Bu krallıkta gerçeklikle-kurgu, doğruyla-yanlış, komediyle-dram, iyilikle- kötülük iç içe geçmek suretiyle yapımcısının amacına hizmet edecek şekilde yapılanmaktadır. Yapımcısının seyirciyi ne konumda görmek istediğiyle (aktif-pasif) seyirciyi ne derece olaya kattığı (pencere-çerçeve) ikilisi arasında yer alan dengede durur filmin gerçeklik başarısı. Tamda bu noktada bu yüzden İran sineması, İran sineması olarak anılmakta.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2007), “*Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*”, (çev. Nihat Ülner), *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, ss. 45-107
- Aktaş, Cihan (1996), *Devrim ve Kadın*, İstanbul, Nehir Yayınları
- Aktaş, Cihan (1998a), *Şark’ın Şiiri İran Sineması*, İstanbul, Nehir Yayınları
- Aktaş, Cihan (1998b), *Sistem İçinde Kadın*, İstanbul, Beyan Yayınları
- Aktaş, Cihan (2005), *Bacı’dan Bayan’a İslamcı Kadınların Kamusal Alan Tecrübesi*, İstanbul, Kapı Yayınları
- Aktaş, Cihan (2006), *Türbanın Yeniden İcadı*, İstanbul, Kapı Yayınları
- Al, Eyüp (2015), *Göz ve Kamera Bağlamında Görüntünün Gerçeklik, İktidar ve Bakış ile olan İlişkisi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Armes, Roy (2011), *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*, İstanbul, Doruk Yayıncılık
- Aslan, Cahit (2005), *Sosyolojiye Giriş*, Adana, Karahan Kitapevi
- Assman, Jan (2001), *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (çev. Ayşe Tekin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Awla Kamal Hussein ve Kasap Fevzi (2015), *İran Sineması’nın Gelişimi ve İran Sinemasında Abbas Kiyarüstemi Üzerine Bir İnceleme*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:8 Sayı:41, ss.1419-1427
- Aydın, Mustafa (2011), *Güncel Kültürde Temel Kavramlar*, İstanbul, Açılım Kitap
- Bauman, Zygmunt (2004), *Sosyolojik Düşünmek*, (çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Bernstein, J. M. (2007), “*Sunuş*”, (çev. Elçin Gen), *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, ss. 7-43
- Bourdieu, Pierre (1997), *Televizyon Üzerine*, (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Bourdieu, Pierre (2014), *Eril Tahakküm*, (çev. Bediz Yılmaz), İstanbul, Bağlam Yayıncılık
- Bourdieu, Pierre (2016), *Devlet Üzerine*, (çev. Aslı Sümer), İstanbul, İletişim Yayınları
- Bottomore, B. Tom (1996), *Seçkinler ve Toplum*, (çev. Erol Mutlu), İstanbul, Gündoğan Yayınları

- Butler, Judith (2010), *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), İstanbul, Metis Yayıncılık
- Bustan, Hüseyin (2015), *İslam ve Aile Sosyolojisi*, (çev. Zafer Aydaş), İstanbul, el- Mustafa Yayınları
- Ceylan, Tuncay (2011), *Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 15(1), ss. 89-104
- Connell, R. William (2016), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar:Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, (çev. Cem Soydemir), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Dabaşı, Hamid (2007), “*Hükümsüz Kesinlikler: Mahmelbağ’ın İlk Dönemi*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 146-190
- Devictor, Agnes (2007), “*Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyeti’nde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997)*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 82-95
- Dönmez-Colin, Gönül (2006), *Kadın, İslam ve Sinema*, (çev. Deniz Koç), İstanbul, Agora Kitaplığı
- Durkheim, Emile (2013), *Toplumbilimin Yöntem Kuralları*, (çev. Özer Özkaya), İstanbul, Cem Yayınevi
- Eisenstein, M. Sergei (1985), *Film Biçimi*, (çev. Nijat Özön), İstanbul, Payel Yayınevi
- Elsaesser, Thomas ve Hagener, Malte (2014), *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*, (çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım), Ankara, Dipnot Yayınları
- Engels, Friedrich (2008), *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (çev. Kenan Somer), Ankara, Sol Yayınları
- Ferahmend, Azade (2007), “*Son Dönem İran Sineması (Uluslararası Başarısı) Üzerine Perspektifler*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 107-135
- Foucault, Michael (2012), *İktidarın Gözü*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Fitcher, Joseph (2001), *Sosyoloji Nedir*, (çev. Nilgün Çelebi), Ankara, Atilla Kitabevi
- Framer, Hans (1957), *Sosyolojiye Giriş*, (çev. Nermin Abadan), Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınlarından No. 71-53, Ankara, Ajanstürk Matbaası
- Haviland, A. William (2002), *Kültürel Antropoloji*, (çev. Hüsamettin İnaç ve Seda Çiftçi), İstanbul, Kaknüs Yayınları
- Gaziyan, Hüseyin (2007), “*İran Sinema Sanayiinde Kriz ve Hükümetin Rolü*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 96-106

- Giddens, Anthony (2000), *Sosyoloji*, (edt. Hüseyin Özel- Cemal Güzel), Ankara, Ayraç Yayınevi
- Goffman, Erving (2014), *Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu*, (çev. Barış Cezer, İstanbul, Metis Yayıncılık
- Gittins, Diana (2011), *Aile Sorgulanıyor*, (çev. Tuna Erdem), İstanbul, Pencere Yayınları
- Gökalp, Emre (2011), “*Medya, Kitle İletişimi ve Toplum*”, (edt. Nadir Suğur), *İnsan ve Toplum* içinde, Anadolu Üniversitesi Yayını No:2387 Açıköğretim Fakültesi Yayını no:1384, Eskişehir
- Güler, Hasan (2006), *Humeyni Sonrası İran Sinemasında Kadın*, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü Ortadoğu Sosyoloji ve Antropoloji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Hagigi, Ali Rıza (2007), “*Devrim Sonrası İran’da Politika ve Sinema: Gergin Bir İlişki*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 136-145
- İnal, Ayşe (2003), *Roland Barthes: Bir Avant-Garde Yazarı*, İletişim: Araştırmaları 1(1):9-38
- Kahraman, Leyla (2014), *İranlı Kadınların Toplumsal ve Siyasal Profili*, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt:17 Sayı:2-Güz, ss. 71-120
- Kanat, Fatih (2007), *İran Sinemasında Kadın (Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler)*, Ankara, Dipnot Yayınları
- Kasapoğlu, M. Aytül (1994), *Aile ve Kadın Araştırmaları için Yedi Temel Rol ve Statü*, Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi, Cilt:15, ss. 217-233
- Kasapoğlu, Aytül (2012), “*Sosyolojik Yaklaşımlar Temelinde Aile Kuramları*”, (edt. Aytül Kasapoğlu ve Nadide Karkıner), *Aile Sosyolojisi* içinde, Anadolu Üniversitesi Yayını No:2306 Açık öğretim Fakültesi Yayını No:1303, Eskişehir
- Kızılçelik, Sezgin (2007), *Batı Sosyolojisini Yeniden Düşünmek Cilt 1 Marx’ın Sosyolojisi*, Ankara, Anı Yayıncılık
- Köse, Hüseyin (2004), *Bourdieu Medyaya Karşı (İşbirlikçi, Zorba ve Çığırta Kan Medya)*, İstanbul, Papirüs Yayınevi
- Lahici, Şehla (2007), “*İffetli Taş Bebekler ve İffetsiz Taş Bebekler: 1979-Sonrası İran Sinemasında Kadınlar*”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 270-284
- Laleh, Abdolhossein (2015), *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, İstanbul, DörtMevsim Yayıncılık
- Levi-Strauss, Claude (1995), *İrk, Tarih ve Kültür*, (çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu ve Işık Ergüden), İstanbul, Metis Yayınları

- Malinowski, Bronislaw (1990), *İnsan ve Kültür: Bir Bilimsel Kültür Kuramı ve Öbür Denemeler*, (çev. Fatih Gümüş), Ankara, V Yayınları
- Malinowski, Bronislaw (1992), *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, (çev. Saadet Özkal), İstanbul, Kabalcı Yayınevi
- Mattelard Armand ve Mattelard Michele (2013), *İletişim Kuramları Tarihi*, (çev. Merih Zillioğlu), İstanbul, İletişim Yayınları
- Marx, Karl ve Engels Friedrich (2003), *Kutsal Aile ya da Eleştirel Eleştiri'nin Eleştirisi*, (çev. Kenan Somer), Ankara, Sol Yayınları
- Mill, J. Stuart (2005), *Özgürlük Üstüne*, (çev. Alime Ertan), İstanbul, Belge Yayınları
- Mill, J. Stuart (2005), “Kadınların Köleleştirilişi”, (çev. Şirin Tekeli), *Özgürlük Üzerine* içerisinde, İstanbul, Belge Yayınları
- Miliband, Ralph (2013), “Sınıfsal Analiz”, (çev. Ümit Tatlıcan), (edt. Antony Giddens ve Jonathan Turner), *Günümüz Sosyal Teorisi* içerisinde, Ankara, Sol Yayınları, ss. 365-387
- Monaco, James (2001), *Bir Film Nasıl Okunur*, (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul, Oğlak Yayıncılık
- Münch, Richard (2013), “Günümüzde Parsonsçı Teori: Yeni Bir Sentez Arayışı”, (çev. Ümit Tatlıcan), (edt. Antony Giddens ve Jonathan Turner), *Günümüz Sosyal Teorisi* içerisinde, Ankara, Sol Yayınları, ss. 133-174
- Nefisi, Hamid (2007), “İran’da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 32-81
- Nirun, Nihat (1994), *Sistematik Sosyoloji Yönünden Aile ve Kültür*, Atatürk, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını Sayı:73, Ankara
- Orwell, George (2015), *1984*, (çev. Celal Üster), İstanbul, Can Yayınları
- Pour, Mahrokh Shirin (2007), *Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması*, İstanbul, Es Yayınları
- Rahimiye, Nesrin (2007), “Ulus Mitinde Cinsiyetin ve Farklılığın Gösterimi: Bir Devrim Sonrası İran Filmi”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 299-316
- Russell, Bertrand (2003), *Evlilik ve Ahlak*, (çev. Işitan Gündüz), İstanbul, Morpa Kültür Yayınları
- Said- Vefa, Mihrnaz (2007), “İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik”, (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 251-269
- Shahbazi, Modammad Reza (2012), *The Role of Marriage in Social Relations in Bakhtiari Tribe*, Studeies Tribes Tribals, Sayı: 10 (1), ss. 29-34

- Simmel, Georg (2016), *Kadınlar, Cinsellik ve Sevgi*, (çev. Onur Kuzgun), İstanbul, Pinhan Yayıncılık
- Tapper, Richard (2007), "*Giriş*", (çev. Kemal Sarısözen), (edt. Richard Tapper), *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* içerisinde, İstanbul, Kapı Yayınları, ss. 1-31
- Turner, S. Bryan (2001), *Statü*, (çev. Kemal İnal), Ankara, Ütopya Yayınevi
- Weber, Max (2005), *Bürokrasi ve Otorite*, (çev. H. Babadır Akın), Ankara, Adres Yayınları
- ایوبی، عبدالکریم. (۲۰۰۸). «مراسم عروسی در مه‌آب‌ات، مترجم احمد شریفی» فرهنگ مردم ایران، شماره ۱۳ تابستان ۱۳۸۷.
- باقری، رحمان. (۲۰۱۱). «مراسم ازدواج در شهرستان کوه‌دشت» فصلنامه فرهنگ مردم ایران، شماره ۲۷ زمستان ۱۳۹۰.
- بزرگ‌زاده، عبدالسلام. (۲۰۰۸). «مراسم ازدواج در منطقه مکران بلوچستان» فرهنگ مردم ایران، شماره ۱۳ تابستان ۸۷.
- پورقاز عبدالوهاب و رقیبی مهوش. (۲۰۱۰). «بررسی تطبیقی آداب و سنن مراسم ازدواج در کشورهای اسلامی ایران، شبه قاره، سوریه و لبنان» چهارمین کنگره بین‌المللی جغرافیدانان جهان اسلام، ایران - زاهدان - ۲۷ - ۳۵ فروردین ۱۳۸۹.
- پیراهری، نیر. (۲۰۰۸). «بررسی آداب و رسوم ازدواج از نظر شهروندان تهرانی» فرهنگ مردم ایران، شماره ۱۳ تابستان ۸۷.
- حسینی، فاطمه، رضاپور، محمد، ساعتلو، مرضیه عصمت. (۲۰۱۵). «بررسی عوامل مؤثر بر افزایش میزان طلاق (مورد مطالعه: زوج‌های متار که کرده شهرستان سرپل ذهاب استان کرمانشاه)» فصلنامه مددکاری اجتماعی، ۴: ۱۳۹۴، (۲): ۴۱-۳۳.
- صدرالاشرفی، مسعود، خندکدار طارسی، معصومه، شمخانی، ژدر، افراشته، مجید یوسفی. (۲۰۱۲). «آسیب‌شناسی طلاق (علل و عوامل) و راهکارهای پیشگیری از آن» پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی پرتال جامع علوم انسانی، بهمن و اسفند ۱۳۹۱، سال ۷ شماره ۷۳ و ۷۴.
- صادقی فسایی، سهیلا و پروایی، شیوا. (۲۰۱۷). «بازنمایی روابط خوانوادگی در فیلم‌های اصغر فرهادی (چهارشنبه، دربارہ الی... و جدای نادر از سیمین)» جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره ۳، شماره بهار و تابستان ۱۳۹۶، صفحه ۲۹ تا ۵۲.
- علی‌منندگاری، ملیحه و نصرآباد، حجه بی بی رازقی. (۲۰۱۶). «بسترهای اقتصادی مؤثر در تصمیم‌گیری زوجین به طلاق مطالعه موردی شهر تهران» پژوهشنامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۷ شماره ۳، پاییز ۱۳۹۵، ۱۰۹-۱۳۵.
- فتاحی مجلج، معصومه. (۲۰۰۸). «مراسم عروسی در کلاردشت» فرهنگ مردم ایران، شماره ۱۳ تابستان ۸۷.
- فرج‌اللهی، فرج‌الله. (۲۰۰۲). «موانع ازدواج» مکتب اسلام، سال ۴۲ شماره ۷.

قنبریان' مهدی. (۲۰۱۳). « بررسی ازدواج سفید در نظام حقوقی ایران و غرب (مدرنیته) » فصلنامه مطالعات حقوق، شماره هفدهم، زمستان ۱۳۹۲، صص ۱۶۹-۱۸۱.

مهبوبی منش، حسین. (۲۰۰۴). « تغییرات اجتماعی ازدواج » فصلنامه شروای فرهنگی اجتماعی زنان، زمستان ۱۳۸۳ شماره ۲۶.







EK A.1. BOŞANMANIN ÇOCUKLARI

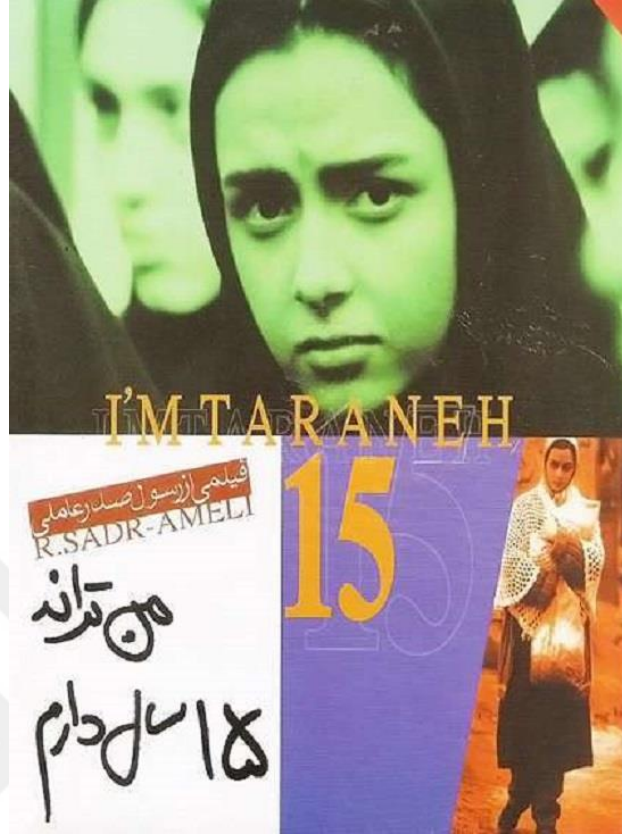
Orijinal Adı: Bache-haye talagh - بچه های طلاق

Yıl: 1989

Yönetmen: Tahmineh Milani

Atife (Pourandokht Mahiman) 14 yaşında yeni boşanmış bir ailenin çocuğudur. Babası tarafından sürekli bir korku ortamından bulunan ve şiddete maruz kalan Atife'nin yaşamı özel ders vermeye gelen Fereshte'nin (Mahshid Afsharzadeh) hayatına girmesiyle değişir. Dayak yemekten ve azarlanmaktan kaçan Atife ile akrabası olan dul bir adamla evlendirilmek istenen Fereshte'nin birbirlerinin hayatlarına dokundukları mevzu olan boşanmanın iki farklı ruhta ne türden etkili olduğu gösterilir. Film boşanmayla sonuçlanan bir evlilikte en çok etkilenenlerin çocuklar olduğunu gözler önüne serer. Toplumsal değerlerin farklı açılarda etkilediği iki kadının ortak noktası olan boşanmanın ruhsal ve fiziksel etkileri üzerinde durulur.

EK A.2. BEN TARANEH, 15 YAŞINDAYIM



Orijinal Adı: Man Taraneh, Panzdah Sal Daram - من ترانه, ۱۵ سال دارم

Yıl: 2002

Yönetmen: Rasoul Sadr Ameli

Taraneh (Taraneh Alidoosti) 15 yaşında babası hapiste olan ve yaşamını büyükannesi ile yaşayarak devam ettiren bir kızıdır. Geçimini sağlamak için fotoğraf stüdyosunda çalışan Taraneh, Amir'in (Milad Sadrameli) gizlice resimlerini çektiğini öğrenmesi sonrası hayatı bütünüyle değişir. Amir ile evlilik kararı alan Taraneh, 15 yaşında evliliğinin 4. Ayı henüz dolmuşken, kendisini dul ve hamile olarak bulur.

EK A.3. BEŞİNCİ TEPKİ



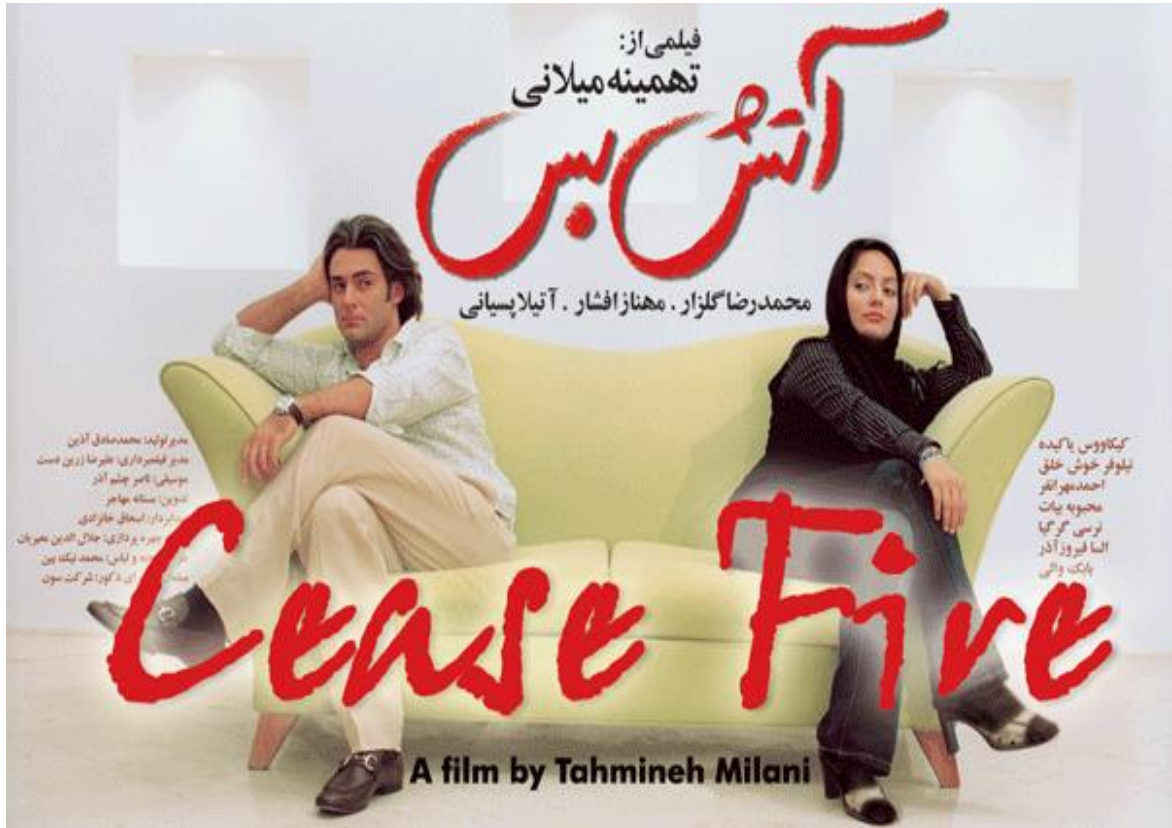
Orijinal Adı: Vakoneh Panjom - واکنش پنجم

Yıl: 2003

Yönetmen: Tahmineh Milan

Fereshteh (Niki Karimi) kocasını kaybetmiş iki çocuklu dul bir kadındır. Katı ve despot bir adam olan kayınpederi Haj Safdar (Jamshid Hashempur) ile arasında yaşanan çatışma çocukların kimde kalacağı sorun üzerinedir. Haj Safdar ancak diğer oğlu ile evlenirse Fereshteh'in evinde kalarak çocuklarına bakmaya devam edebileceğini söyleyerek, erkek egemen despot bir dille bunu ifade eder. Beş farklı öğretmenin evlilikleri ve evlilik problemleri ile açılan film, Fereshteh'in yasalar ve kültürel değerlerin yüceltmış olduğu erkek egemen sistemi karşısında yer aldığı güçsüz konum ele alınır. Eğitimli olmanın ve ayakları üzerinde durmanın aciz kaldığı bir hikayedir Fereshteh'in mücadelesi.

EK A.4. ATEŞKES



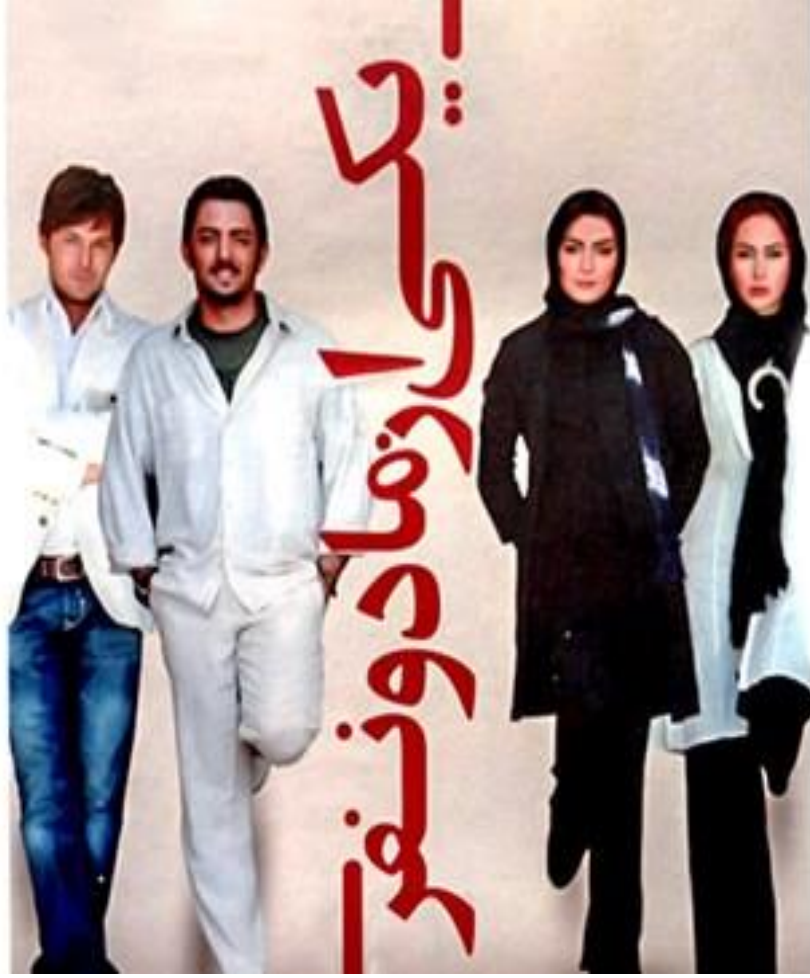
Original Adı: Atash Bas - آتش بس

Yıl: 2006

Yönetmen: Tahmineh Milani

Mühendis olan varlıklı bir çiftin şiddetli anlaşmazlık üzere boşanmayla son bulmak üzere olan ilişkilerinin seyrinin değişmesini ele alır. Sayeh'in (Mahnaz Afshar) boşanma niyetiyle Avukat bürosu yerine bir psikiyatrin (Atila Pesiani) odasına girişiyle başlayan senaryo inatçılık, uzlaşamama ve çekişme duygularının hat safhada yer aldığı, Yousef (Mohammad Reza Golzar) ile tanıştıkları ilk günden itibaren olan olaylara dair flash back yapılır. Evliliklerinin kedi-fare misali bir çerçeveye nasıl dönüştüğü mizahi bir dille seyircinin beğenisine sunulur.

EK A.5. İKİMİZ ARASINDA



Orijinal Adı: Yeki az Ma Do Nafar - یکی از ما دو نفر

Yıl: 2011

Yönetmen: Tahmineh Milani

Kocası tarafından aldatılan Sara boşanma davası ardında “özgürlüğünü” ele alışı ile başlayan film, Sara (Elsa Firuz Azar) ile mimarlık firması sahibi çapkın patronun Babak (Bahram Radan) ile arasında yaşanan olayları ele alır. İkimiz arasında diğer benzeri filmlerin aksine evliliğin hemen ciddileştiği bir kurgunun dışında resm edilir. Filmde olaylar çapkınlık ve flörtleşme üzerinden ilerler.

EK A.6. BİR AYRILIK



Orijinal Adı: Jodaei Nader az Simin - جدای نادر از سیمین

Yıl: 2011

Yönetmen: Ashgar Farhadi

Geleneksel değerler ile modern bir yaşam sürme arzusunun çatıştığı filmde, sınıfsal çatışmalar ön plana çıkmaktadır. Film Simin'in (Leila Hatami) eşi Nader'den (Payman Maadi) boşanmak üzere mahkemeye vermiş olduğu dilekçe ile başlar. Çocukları Termeh'in (Sarina Farhadi) velayeti üzerine düşülen ikilem ve Nader'in babasının (Ali-Asghar Shahbazi) Alzheimer olması sebebiyle Nader'in onu geride bırakarak yurt dışına çıkmak istememesi aralarında yaşanan anlaşamamayı derinleştirmektedir. Simin'in boşanma sürecinde evden ayrılışı ile Nader'in babasına göz kulak olmaya gelen Razieh hanımın (Sareh Bayat) bir kaza sonucu çocuğunu kaybetmesiyle olaylar kar topu etkisiyle büyür. Geleneksellik ve modernlik sarmalında sınıf çatışmalarının yaşandığı filmde, muhafazakar alt sınıf bir ailenin yaşamsal telaşı ile orta ve üst sınıfta yer alan Nader ve Simin'in yaşama dair olan endişesi oldukça farklıdır. Din, ahlak, vicdan üzerine sorgulamalar yaptıran film süresince akıllardan çıkmayan soru şudur: "Kim haklı?".

EK A.7. MALİ'NİN ÇIKMAZ YOLU



Orijinal Adı: Mali & Rah-hay Naraftash - ملی و راه های نرفته اش

Yıl: 2017

Yönetmen: Tahmineh Milani

Malineh/Mali (Mahoor Alvand) varlıklı bir ailenin kızıdır. Gittiği dikiş kursunda arkadaşının vasıtasıyla Saimak/Sia (Milad Keymaran) ile tanışır. Ailesinin baskısından kaçarak daha özgür bir yaşam için evliliği çıkış yolu olarak gören Mali ailesinin karşısına alma pahasına Siamak ile evlenir. Sınıfsal yaşam standartlarının ele alındığı filmde alt gelir grubundan olan kişilerde şiddete olan eğilime değinilir. Sürekli şiddet gören Mali'nin yasalarla ulaştığı zafer toplumsal değerler duvarına çarparak ters teper. Boşanmak isteyen ve boşanamayan Mali çözümü hayatına son vermek olduğunu düşünür.