



Journal of Social Sciences of Mus Alparslan University

anemon

Derginin ana sayfası: <http://dergipark.gov.tr/anemon>



Araştırma Makalesi • Research Article

11 Eylül Sonrası Sinema Filmlerinde Müslüman Kadının Temsili ***The Representation of Muslim Women in Cinema Movies Post-9/11***

Yunus Namaz*, Seyfettin İliter**

Öz: 11 Eylül 2001 Olayları sonrası hem batılı hem de doğulu sinemada tarihsel olaylara ve insanların yaşadığı sorunların izleyiciye aktarılmasında filmlerin rolü önemli hale gelmiştir. Sinema filmleri 11 Eylül'ün etkisiyle de gerçek olanın yeniden kurgulanmasına aracılık etmekte ve bu kurgu ideolojik temsillerle donatılmaktadır. Süreyya'yı Taşlamak (2008) ve Sabır Taşı (2012) adlı filmlerinin yönetmeni köken olarak doğuludur (İran ve Afganistan) ve her iki yönetmen de 11 Eylül sonrası Müslüman kadının toplumsal hayatına adalet, şiddet, ayrımcılık, merhamet kavramları üzerinden odaklanmaktadır. 11 Eylül sonrası sinema filmleri incelendiğinde farklı dünyalarda ve bölgelerde yaşayan yönetmenlerin, doğulu kadın ve erkek, Müslüman kadın ve erkek temsillerini farklı yönleriyle anlatı sürecine yaydıklarını incelemektedir. Bu çalışma doğulu iki yönetmenin 11 Eylül sonrası sinema filmlerinde Müslüman kadın ve erkek temsillerini nasıl ele aldıklarına odaklanmaktadır. İranlı yönetmen Cyrus Nowrasteh'in Süreyya'yı Taşlamak (2008) ve Afganistanlı yönetmen Atiq Rahimi'nin Sabır Taşı (2012) filmlerinde, Müslüman kadının temsiline dair öne çıkan temalar sosyolojik açıdan analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 11 Eylül Olayları, Temsil, Süreyya'yı Taşlamak, Sabır Taşı, Film Sosyolojisi

Abstract: After the September 11 incidents in 2001, the role of movies in both Western and Eastern cinema has become important in narrating the historical events and the problems experienced by people to the audience. Movies mediate the reconstruction of the real through the impact of 9/11 and this reconstruction is equipped with ideological representations. The directors of *The Stoning of Soraya M.* (2008) and *The Patience Stone* (2012) movies are originally Eastern (from Iran and Afghanistan) and both directors focus on the social life of Muslim women after September 11 through the concept of justice, violence, discrimination and compassion. When the movies after September 11 are examined, it is seen that directors living in different worlds and regions spread their representations of eastern and Muslim men and women into the narrative process with different aspects. This study focuses on how two eastern directors handled the representations of Muslim women and men in their movies after 9/11. The featured themes of the representations of Muslim women in Iranian director Cyrus Nowrasteh's *Stoning Soraya M.* (2008) and Afghan director Atiq Rahimi's *The Patience Stone* (2012) were analyzed sociologically.

Keywords: 9/11 Events, Representation, Stoning of Soraya M., The Patience Stone, Film Sociology

* Doktor Öğretim Üyesi, Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema
ORCID: 0000-0002-8678-3813. prayeryunus@gmail.com. (Sorumlu yazar).

** Doktora (mezun), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı
ORCID: 0000-0002-7314-3745 sivasivasi@gmail.com

Cite as/ Atıf: Namaz, Y. & İliter, S. (2023). 11 Eylül sonrası sinema filmlerinde Müslüman kadının temsili. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 215-232. <http://dx.doi.org/10.18506/anemon.1129868>

Received/Geliş: 29 March/Mart 2023

Accepted/Kabul: 30 April/Nisan 2023

Published/Yayın: 30 August/Ağustos 2022

Giriş

Varlık, içinde kuvvet taşıırken, enerji evrenin sürekli devingenliğini sağlar. Evreni oluşturan varlıkların arasındaki etkileşme, çatışma, hareket, değişim, dönüşüm agonistik bir evrende yaşadığımızı gösterir. Var olmak, etki içinde, etki altında olmak, etkileşme demektir. Varlığın her durumu kuvvetler içerir. Bu kuvvetler zaman zaman dengeye gelse de, dengeler bozulur, yeni dengeler, dengesizlikler, zıtlıklar, çatışmalar, oluşumlar ortaya çıkar (İnam, 1997: 7). Bu denge, dengesizlik ve çatışma halini tarihsel ve toplumsal düzeyde pek çok alanda görebilmek mümkündür. Siyah ya da beyaz, karamsarlık ya da kötümserlik, şiddet ya da merhamet, adalet ya da zulüm gibi makasın farklı uçlarına işaret eden kavramlar, sanatın her alanında olduğu gibi sinema da kendini gösteren bir durumdur. Dünyadaki dengeyi ya da dengesizliği felsefi, ideolojik, tarihsel kodlarla anlatan sinema filmleri, insanlığın yaşadığı tecrübeleri anlamada önemli mesajlar aktarırlar. Burada amaç, olana ya da olan bitene karşı bir bakış açısı geliştirmek, bilineni ve duyuları görselleştirerek bir hafızanın üretimini sinema yoluyla yakalamaktır.

Sinema filmleri ile tarihsel, kültürel ve ekonomik durumlar ve dönemin şartlarının ortaya çıkardığı sonuçlar arasında bir bağ vardır. Bu bağlamda sinema gerçekliğin, temsilin ve ideolojilerin aktarımı üçgeninde önemli bağlantılar sunar, tarihsel olaylar ve toplumsal vakalar filmler yoluyla yeniden yorumlanma imkânı bulurlar. Sonuçta gerçeğin yeniden üretimi ile hakikat, sinemasal uzamda yeni bir gerçekliği ifade etmeye başlar. Gerçek, sinemasal düzlemde evrilirken tarihin yeniden yazımı söz konusu olabilir veya toplumsal, bireysel vakalar ters yüz edilebilir. Bu durumda tarihsel olayların sinemaya aktarıldığı zamana göre anlamın yeniden inşası ve gerçeğin yeniden anlatılması vuku bulabilir. Tam da burada anlamı filmlerle yeniden üreten yönetmenin, filmi beyazperdede gösterdiğinde anlamı araması, bulması, biçimlendirmesi ve yeniden sunması söz konusu olur. Işıkların nasıl yerleştirildiği, kameranın konumlandığı yer, oyuncuların replikleri gibi film yapımının tüm sürecinde büyük bir çaba vardır ancak bu ekibe yön veren, dengeyi ya da dengesizliği, zıtlıkları ve farklılıkları arayan ve aksettiren yönetmenin bizatihi kendisidir. Arnheim de bu konuda yönetmenlerin filmlerinde kullandığı birçok tekniğe ek olarak aydınlatma tekniği ile anlamın nasıl üretildiğine vurgu yapar (Arnheim, 2002). Arnheim'e göre ışığın şiddeti, yönü ve cinsi ile saflık, açıklık, temizlik, kasvet, kötülük, güzellik gibi karşıtlıklar üretmek pekâlâ mümkündür. Karşıtlıkları ve zıtlıkları çeşitli teknikleri kullanarak anlatan yönetmenler, çoğu zaman tarih sahnesinde öne çıkan olgulara ve çatışmalara vurgu yapmaktadır (2002: 1).

Bu çalışmanın genel konusu, 11 Eylül 2001 sonrası kurmaca filmlerde Müslüman kadının beyazperdede nasıl yer aldığı ve yönetmenlerin bakış açısından nasıl anlatıldığı ve filmlerin sosyolojik bağlamının ne gibi katmanları içerdiğidir. Çalışmada daha dar kapsamda doğulu yönetmenlerin filmlerinde Müslüman kadının toplumsal hayattaki konumunu tahlil edilmekte ve kadınların yaşadığı sorunların filmlerde nasıl anlatıldığı sosyolojik bir film eleştirisi ile analiz edilmektedir. İslam ve Müslümanların, medyada, özellikle filmlerde olumsuz çağrışımları bulunduğunu kaydeden Eijaz (2018), filmlerdeki tasvirlerin, klişeleştirmenin ve ötekileştirmenin yaygınlığının önemine vurgu yapmaktadır. Bu sebeple de, Müslüman kadınlara yönelik anlatıların batılı formlardan ne derece ayrıldığı, Müslüman kadının gündelik hayattaki sorunlarına doğulu yönetmenlerin nasıl bir boyut kazandırdığı çalışmanın esas problemini oluşturmaktadır. Çünkü 11 Eylül'den hem önceki hem de sonraki yıllarda yapılan filmlerde Müslüman kadın imgesinde Oryantalist bir yaklaşım dikkat çekmekte ve Müslüman kadınların Doğu'da karşılaştıkları ve bizatihi doğulu (Müslüman) erkeğin baskısı altında olduğu bir söylem biçimi gelişmektedir. 11 Eylül sonrası Doğu'da üretilen bazı filmlerin hikâyesinde Oryantalist imgelem ile Avrupamerkezci söylem çerçevesinde Müslüman kadının ve erkeğin tanımlanması, bir sorunsala dönüşmektedir. Bu sorunsal ise filmleri ve toplumsal gerçeklikleri kavramada dar bir bakış açısı vermekte, sorunun asıl katmanlarının ne olduğuna dair bir karmaşa yeniden üretilmektedir.

11 Eylül'den önce Müslümanlarla ilgili ilk klişe ve stereotipleştirmeler “*Yedi Peçelinin Dansı*” (1893), “*Fatma Dansları*” (1896) ve “*Arap*” (1897) gibi kısa filmlerle başlar (Namaz, 2011). 2001 yılına kadar *Pépé le Moko* (1937), *Lost in a Harem* (1944), *Exodus* (1960), *Three Days of the Condor* (1975), *Not Without My Daughter* (1991), *True Lies* (1994), *Black Sunday* (1997), *Jinnah* (1998), *The*

Siege (1998), *Passion in the Desert* (1998), *Three Kings* (1999), *The Mummy* (1999- 2008), *Arabian Nights* (2000) ve *Rules of Engagement* (2000) filmlerine kadar bu temsillerin farklı yansımaları görülmektedir. 2001’de ise üç önemli film, *Black Hawk Down* (2001), *Enemy at the Gates* (2001) ve *The Fourth Angel* (2001), Müslümanlara ve İslam dünyasına dair olumsuz temsillerin daha fazla derinleştirildiğini göstermeye başlamıştır (Namaz, 2021). 11 Eylül’den sonra da İslam ve Müslümanlara dair birçok filmin üretildiği ifade edilmekte ve bu filmlerde çok sayıda olumsuz temsillerin yer aldığı analiz edilmektedir (Shaheen, 2001; Downing & Wilkins, 2002; Shaheen, 2008; Aguayo, 2009; Qumlil, 2009; Alalawi, 2015; Eijaz, 2018; Uluç & Küngerü, 2018; Yel, 2018). Ayrıca bu konuda ortaya konulan diğer çalışmalar da, medya ve sinemada Müslümanların temsiline ilişkin önemli tespitler sunmaktadır (Watt, 2012; Haider, 2019; Demir, 2020; Yousaf, Sial, Munawar, & Shahzad, 2020; Balcı & Çifçi, 2021; Kiran, Qamar, Adnan, & Youssef, 2021; Fidan, 2021; Senanayake, 2021). Bu temayla ilgili mezkûr filmler ve bu bağlamda değerlendirilen filmler, 11 Eylül sonrası sinemada Doğu’ya, İslam’a ve Müslümanlar yönelik olumsuz temsiller barındırmaktadır. Bu temsilleri çözümlenebilmesi için 11 Eylül olaylarını dolaylı ya da doğrudan ele filmlerin anlatı yapısını oluşturan katmanları belirlemek sosyal, siyasal, kültürel ve ideolojik bağlamlar üzerinde okumalar yapmak gerekmektedir.

1. 11 Eylül Sonrası Sinemada Müslüman Kadın Temsilleri

Müslüman kadınlar ve onların yaşadıkları üzerine, 11 Eylül olayları sonrasında pek çok hikâyenin olduğu görülür. Bu hikâyelere batıdan doğuya, kuzeyden güneye birçok ülke sinemasında rastlanabilir. Aynı durum yönetmen sineması için de geçerli olabilir, örneğin Ortadoğu’daki yönetmenlerin filmlerinde bunu sıkça görmek mümkündür. Bu çalışmada, özellikle doğulu yönetmenlerin, bilhassa İran, Afganistan, Pakistan kökenli sinemacıların, filmleri merkeze alınarak sosyolojik bir okuma yapılmaktadır. Müslüman kadınların toplumsal hayatta karşı karşıya kaldıkları durumlara yönelik dramatik hikâyelere, doğulu yönetmenlerin nasıl bir yaklaşım/okuma geliştirdikleri incelenmektedir. Araştırmaya dâhil edilen iki filmde de Müslüman kadının kamusal hayatının yakın takibe alındığı ve onun çevresinde yaşananların hikâyenin asıl odağında yer aldığı, filmlerin sosyolojik bağlamlara daha fazla dikkat çektiği anlaşılmaktadır. *Süreyya’yı Taşlamak* ve *Sabır Taşı* filmlerinin yönetmenlerinin, Müslüman kadın temsili konusundaki yaklaşımları farklılık gösterse de, bu yapımlarda dikkat çeken husus, onların İslam beldelerinde yaşadığı sosyolojik meselelerden bahsedilmesidir. Filmlerde sosyolojik açıdan öne çıkan başlıklar, çalışmanın yöntem kısmında da vurgulandığı üzere “bürokrasi, seçkinler, azınlıklar, değerler ve stereotip” kavramlarıdır. Bu kavramlar ile hem İran ve Afganistan’daki dini ve siyasi nüfuz sahibi otoriteler arasında, hem de iki filmin hikâyesi arasında doğrudan bir ilişki olduğu düşünülebilir.

Pakistanlı yönetmen Shoaib Mansur’un *Allah’ın Adıyla* (2007) ve *Bol* (2011) filmlerinde ana tema, Müslüman kadın karakterlerin toplumsal hayatta yaşadıkları sorunlardır ve toplumsal cinsiyet, gelenek, ataerkil yapı, adalet ve merhamet bu sorunlar arasında gelmektedir. İran yapımı “*Şşş! Kızlar Bağırmasın*” (Hiss! Dokhtarha Faryad Nemizanand, 2013) adlı film de, Mansur’un mezkûr iki filmindekine benzer sorunlara yer vermekte ve doğulu yönetmenlerin filmlerinde Müslüman kadının sorunlarının anlatıldığı yapımlar olduğunu haber vermektedir. Müslümanların sinemada temsiline Pakistanlı ya da İranlı bir yönetmenin değinmesi ve İslam dünyasında ortaya çıkan sorunları işlemesi son derece önemlidir. Çünkü kendi coğrafyalarında film üreten doğulu yönetmenlerin toplumsal meseleleri yansıtmada göreceli olarak daha kuşatıcı bir dil, daha makul bir yaklaşım sergiledikleri kabul edilebilir. Örneğin *Khuda Kay Liye* ve *Bol* adlı filmler, 11 Eylül sonrası ana akım sinemada resmedilen Müslüman temsil biçimlerinden önemli derecede ayrılmakta ve Müslümanlar, onların yaşamış olduğu sosyal, kültürel ve siyasal sorunlar ele alınırken; indirgemeci bir tutumun değil, uzlaşmacı ya da içe dönük bir eleştirinin öne çıkarıldığı söylenebilir. Bu eleştiri ise salt yıkıcı bir dile ve anlatıma dayanmamakta, modern dünyada Müslüman kadınları bekleyen gelişme, olgu ya da olayların neler olduğunu sinematografik bir anlatımla desteklemektedir (Namaz, 2021: 77-78). Bunun aksine Müslüman erkeği ve Müslüman kadını hegemonik bir dille temsil eden *The Siege* (1998), *Black Hawk Down* (2001) ve *The Kingdom* (2007) gibi filmler de vardır. Bu yapımlarda “terörle savaş” söylemi üzerinden İslam’ın ve Müslümanların ayrıştırıcı, ötekileştirici, indirgemeci ve çoğu zaman da

Oryantalist bir perspektiften öne çıkarıldığı ifade edilmektedir. Doğu, doğulu, terörist tanımları da bu filmler yoluyla yeniden üretilebilmektedir. *Krallık ve Ölümçül Tuzak* filmlerinde öteki, birincil anlamda Müslüman erkeğe karşılık gelmekte, ikincil anlamda ise Müslüman kadına karşılık gelmekte ve “kalıplaşmış bakış açıları” filmler aracılığıyla yeniden dolaşıma girmektedir. Buna göre doğulu/Arap/Müslüman kimliğinin “düşman, barbar, kötü adam, savaşçı/saldırgan, tuzak kurucu, tuhaf görünümlü” temsillerle dolu olduğu izah edilmektedir.

11 Eylül’le beraber bakışlar İslam ülkelerindeki sinemaya çevrildiğinde, her ülkenin kendi içindeki siyasal, kültürel, sosyal dengelerinin filmlere aktarıldığı görülmektedir. Bu anlamda Müslüman toplumlarda her sorunun altında Batılı aklın ve Batılı düşüncenin değil, bölgesel ölçekte ortaya çıkan sorunların da etkili olduğu doğulu yönetmenlerin yapımlarında ele alınmaktadır. Bu yönetmenlerin, Müslüman kadınların yaşadığı sorunları anlamada göreceli olarak daha yapıcı bir dil ortaya koyma gayreti taşıdığı söylenebilir. Yönetmenlerin çalışması gibi Dönmez Colin’in *Kadın, İslam ve Sinema* (2005) adlı eseri başta olmak üzere, İslam ülkelerindeki sinemalarda seyirci, imge ve imge-oluşturucu olarak kadınların ne gibi rolleri olduğu, kapsayıcı değerlendirmeler ortaya koyulmuş olması da oldukça önem arz etmektedir. Bu eserde, İslam dünyasında kadının temsilinin önemli örneklerinin Makhmalbaf aile sinemasında belirgin biçimde öne çıktığını açıklanır (Dönmez Colin, 2005). Bu filmlerden *Elma* (1998), *Karatahta* (2000), *Kandahar’a Yolculuk* (2001), *Utanch’ta* (2007), İranlı yönetmenlerin uzun bir dönem sinemada Müslüman kadınların yaşadıkları sorunlara yer verdiği anlaşılmaktadır. Mezkûr filmlere ek olarak Afganistanlı yönetmenler Siddik Parmak (*Osama*, 2003) ve Atik Rahimi (*Sabır Taşı*, 2012), Pakistanlı yönetmen Süheyb Mansur (*Bol, Allah’ın Adıyla ve Verna*), Malezyalı yönetmen Hanung Bramantyo (*Sevgi Ayetleri*, 2008), Iraklı yönetmen Muhammed Al Daradji (*Babil’in Oğlu*, 2009), İranlı yönetmenler Daryuş Mehrjui (*Leyla*, 1997) Resul Mollagoli Pur (*Anne Gibi*, 2006), Hümayun Assadiyan (*Altın ve Bakır*, 2011) ve Poursan Derakhshandeh (*Şşş! Kızlar Bağırılmaz*, 2013), Türk yönetmenler Alper Çağlar (*Büşra*, 2010), Levent Demirkale (*Selam*, 2013), Hasan Kıraç (*Birleşen Gönüller*, 2014) ve Hamdi Alkan (*Selam Bahara Yolculuk*, 2015) üretmiş oldukları filmlerde, müslüman kadınların yaşadıklarını doğrudan ya da dolaylı ele almaktadır.

Mezkûr filmler Müslüman kadın kimliğini ortaya koyarken yapıcı eleştiriler getirir, kadının değerine yer verir ve sosyal hayatta kadının önündeki engelleri merkeze alır, toplumsal hayattaki rolüne değinir ve toplumun kadına bakış açısına dair temsiller sunar. En nihayetinde bu filmler farklı ülkelerden farklı yönetmenlere ait olduğu için yüzeysel değil, katmanlı bir analize tabi tutulmalıdır. Bahsi geçen bazı yönetmenler, toplumsal hayatta kadınların yaşamış oldukları sorunların temelinde erkeklerin, ataerkil yapının ve toplumsal normların da etkili olabildiğine dikkat çekmektedir. Ancak doğulu yönetmenlerin filmlerinde bazen self-oryantalizm kaynaklı paradigmlar da dışa vurulabilmekte ve bu düşünce açısından Müslüman temsili (genel itibarıyla kadınlar ve çocuklar hariç) basmakalıp yargılarla betimlenebilmekte ve *Süreyya’yı Taşlamak* ve *Sabır Taşı* filmlerinde olduğu gibi indirgemeci bir bakış açısına göre değerlendirilebilmektedir. Bu noktada Oryantalizmin yalnızca Batı dünyasının doğuya yönelik ürettiği bir süreç olmadığı, Doğu’nun kendi içinden de üretilen bir süreç olduğu görülmektedir (Sarı, 2015: 499). Bu bağlamda Sarı, Doğu’nun entelektüel dünyasındaki yönetmenlerin dönem dönem kendi coğrafyalarını Batılı bir perspektiften yorumladığını ve oryantalist bakış açısını yeniden ürettiğini kaydetmektedir. Ulukütük (2015) bu bakış açısının sömürgeci bir ideolojisine dayandığını ve Doğu hakkındaki jeopolitik bir bilincin sosyolojik, tarihsel ve felsefi metinler içinde de yayıldığından söz etmektedir.

Doğulu yönetmenler gibi batıdaki yönetmenlerin de İran Devrimi ve sonrasında yaşananları beyazperdeye uyarlayan birçok film ürettiği görülmektedir. Bu filmlerde tarihsel gerçeklik kavramı ve tarih algısı yerinden edilebilmekte, yani kurgulanmış filmler gerçekliğin ve tarihin üzerinde bir güce dönüşmektedir. Örneğin *Kızım Olmadan Asla* (1991), *300 Spartalı* (2006), *Persepolis* (2007), *Argo* (2012) ve *Gece Yarısı Sokakta Tek Başına Bir Kız* (2014) başta olmak üzere birçok film, kurmaca anlatılar yoluyla tarihin egemen güçler/anlatılar tarafından yeniden yazılabildiği tartışmalarına zemin hazırlamaktadır. Bu filmlerde İslam ve Müslüman temsiliinde zaman zaman Avrupa-merkezci bir paradigma, Doğu-Batı dikotomisi bağlamında karşılaştırmalar ve biz-öteki olgusuna dair imgelemler yer alabilmektedir. İran’da, Afganistan’da ya da Pakistan’da geçen anlatılar, 11 Eylül Olaylarının da

etkisiyle terörle savaş söylemi üzerinden İslam toplumlarını basmakalıp yargılarla (gerici, ilkel, terörist, tehlikeli gibi) tasvir etmekte, özellikle de Müslüman kadın temsilini gerçekte yaşanmış hikâyelere dayanarak açıklamaktadır. Bu hikâyelere *Uçurtma Avcısı* (2007), *Süreyya'yı Taşlamak* (2008) ve *Sabır Taşı* (2012) filmleriyle yer veren doğulu yönetmenler, Müslüman kadınların sosyal hayatta karşılaştıkları olay ve olgulara daha fazla yer ayırmaktadır. Bu noktada doğulu yönetmen ve senaristlerin üç filmde de İslamcı otorite, dini yapılar, Müslüman erkekler sorgulanmakta ve bunların karşısına Müslüman kadın konumlandırılmaktadır. Üç film de din ve vicdan temelinde bir sorgulama yaparak İslami otoritelerin açmazları, adalet ve hakkaniyet mefhumunun zayıflaması ve özgürlüklerin kaybolmasını açıkça tematize etmektedir. Filmler gerçek olaylardan, hikâyelerden esinlenmekte ancak bunun temsili kendi içinde eleştirel bir dil barındırmakta, dini oluşumlar ve inançlı kesimler büyük ölçüde kıt görüşlü, sorunlu bir zihne sahip, adil olmayan, doğruyu gizleyen ve barbarca hareket eden bir bakışla ele alınmaktadır.

İslam'da kadının sosyal hayattaki yerini hem dramatik hem de eleştirel bir biçimde konu edinen iki filmde ilki *Süreyya'yı Taşlamak*'ta, şeriatla yönetilen İran'da erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddete değinilmektedir. İkinci film ise *Sabır Taşı*'dır ve Taliban'ın önemli bir güç olduğu Afganistan'daki kadınların karşılaştıkları zorlukları bir kadının öz yaşam öyküsü bağlamında aktarmaktadır. 1979 İran devriminden sonra mollaların önemli bir güç haline geldiği İran'da, din adamları ve adalet ilişkisini sorgulayan *Süreyya'yı Taşlamak*, recm meselesini dair eleştiriler sunmakta ve din adamlarının toplumdaki nüfuzunun boyutları sorgulamaktadır. Diğer taraftan *Sabır Taşı* (2012) da benzer biçimde, Taliban yönetiminin Afganistan'da görünmeyen tutum ve davranışlarına eleştiriler yöneltmekte ve kamusal alanda Müslüman kadının yaşadığı sorunlara odaklanmaktadır.

İran asıllı Amerikalı yönetmen Cyrus Nowrasteh tarafından çekilen *Süreyya'yı Taşlamak*, Freidoune Sahebjam'ın (2011) eserinden uyarlanmış ve Richard Seaver tarafından 2011'de İngilizceye tercüme edilmiştir. Filmin analizinden önce dikkat çeken bazı bilgileri paylaşmak gerekir. *İsa'nın Çilesi* (2004) filminin yapımcısı Stephen McEveety, *Süreyya'yı Taşlamak* filmini de finanse etmiştir. Filmin oyuncu kadrosunda yer alan Shohreh Aghdashloo ise *Mistik İran: Görünmeyen Dünya* (2002) adlı belgesel filmin seslendirmesini yapmış, *Meryem Ana* (2004) ve *Saddam'ın Evi* (2008) filmlerinde de görev almıştır. Aynı oyuncunun Maziar Bahari'nin 2009'da BBC muhabiri olarak İran'a gittiği ve orada tutsak edilmesini konu edinen *Gül Suyu* (2014) adlı filmde de rol aldığına ulaşılmıştır. Bu filmlerdeki bazı aktörlerin *Charlie Wilson'ın Savaşı* (2007) ve *Hain* (2008) gibi politik mesajlar içeren yapımlarda da rol aldığı gözlenmiştir.

2. Temsilin Gücü ve Şiddetin Felsefi Arkaplanı

Şiddetin kökenine ilişkin bir sorgulama yapıldığında muhtemelen ilk olarak Grek Felsefesine başvurulması gerekecektir zira düşünce dünyasının yapı taşlarının sistematik olarak ilk defa Grek dünyasında karşımıza çıktığı görülür. Bu münasebetle şiddetin kökenine dair ilk kavramsallaştırmanın da Efesli Herakleitos (M.Ö. 535-475) tarafından yapıldığını söylemek mümkündür. Herakleitos'a göre evren sürekli bir çatışma halindedir. Varlık dahi bu çatışmaların içerisinde çıkmaktadır. Evrendeki bu çatışma ortamı sürekli bir savaş durumuna gönderme yapmakta ve savaş durumu varlığın hem kaynağı hem de onun yeniden yaratımın imkânını sunmaktadır. Şiddet bir kavram olarak günümüzün en tartışmalı alanlarından birisini işgal etmeye başlamış, eleştirilmiş, şiddetin görüntülerinden insanlar ve özellikle de çocuklar korunmaya çalışılmıştır. Ancak tüm bu tartışmalar sırasında en önemli alanı şiddetin fiziksel dünyada iyice arttığı bir çağda, şiddetin görüntüleri almıştır. Filmlerde, televizyonda gösterilen şiddet görüntülerinin, insan psikolojisi üzerinde etkileri olduğu ifade edilmiştir (Bakır, 2018: 167). Bu şiddetin boyutları *Süreyya'yı Taşlamak* ve *Sabır Taşı*'nda da görülmekte, kadınların yaşadıkları acılar ile onların şiddete maruz kalmaları iç içe anlatılar şeklinde sunulmaktadır. *Süreyya'yı Taşlamak* filminde şiddet, ölümcül bir darbeye sahiptir ve hikâyenin sonuna değin şiddet, tüm çiplaklığıyla seyirciye aktarılır. Şiddete uğrayan Müslüman bir kadındır ve şiddetin mekânı İran, şiddeti uygulayanlar dini otoriteyi temsilen Mollalar ve erkeklerdir. *Sabır Taşı*'nda ise şiddet, bir kadının evliliği ile başlayıp eşinin ölümüne kadar sürmekte, şiddetin kaynağı Afganistan'daki anarşi ve kaostur, bunun sebebi ise Taliban yönetimi olarak tasvir edilir. Bu filmde de şiddeti uygulayanlar diğer filmler

benzer nitelikte olup, bir ülkedeki hâkim yapı (Taliban ve El-Kaide) biçiminde öne çıkarılır. Filmde şiddete maruz bırakılan kadınlar, çocuklar ve yaşlılardır. Bu açıdan *Sabır Taşı*'nda şiddetin muhatabı olan kesimin daha geniş bir kitle olduğu anlaşılmaktadır.

Sahebjam eserinde, Süreyya'nın ölümü ile ilgili detaylı bir taşlamadan söz eder ve bunun İran'da son on beş yılda meydana gelen binden fazla vakadan yalnızca biri olduğunu kaydeder (Sahebjam, 2011). Yazara göre Ayetullah Humeyni'nin başkanlık ettiği yeni dönem, Şubat 1979'da iktidara gelen köktendinci bir rejimden başkası değildir. Bu dönemde pek çok mahkûmun ülkenin cezaevlerinden tahliye edildiğini belirten yazar, din adamı kıyafeti giydirilen ve molla unvanı verilmiş kişilerin ülkede önemli bir nüfuz elde ettiğini ve bunlardan birinin de Süreyya'nın ölümüyle sonuçlanan mekanizmaya aracılık eden Şeyh Hasan olduğunu savunur. Güvenlikle ilgili sorunlara ek olarak İran devriminden sonra özellikle sosyal, ekonomik ve sağlık alanında sorunlar yaşanmaya başladığını kaydedilmektedir (Torab, 2007). Sağlık sorunlarından dolayı en çok mağdur olan tarafların çocuklar ve kadınlar olduğu görülmektedir.

Şiddet arzusu, idam edilecek kişiye kurban merasimi şeklinde ortaya çıkarsa, bu durumda kurban olan kişi kendini savunmaktan azade kılınmış olacak, çünkü kurban merasimi doğrudan ya da dolaylı olarak kurban edecek kişileri haklı kurban olunacak kişileri ise haksız bir dereceye getirecektir. Dolayısıyla kurban edilecek olan kişinin savunma ihtimali ancak kurban şeklinde tertiplenen bir törenle ortadan kalkacaktır (Girard, 2003: 18). Filmler incelendiğinde kadının özgürleş(tiril)mesi metaforunda bir taraf adaletsizlikle suçlanmakta ancak kadının konumunu alçaltan ya da yücelten değerlerin de ne olduğuna veya bunu kimin gerçekleştirdiğine değinmemektedir. Bu sebeple de kurmaca filmlerin gerçekte yaşananları olduğu gibi değil, nispeten ya da büyük ölçüde yerinden ettiği düşünülmektedir. Süreyya'nın gerçeği ile kurmacaya dönüştürülen hikâye arasında farklılıklar bulunabilir ya da yeniden üretilen gerçeklik olgusu kendi içinde ideolojik enstrümanlar barındırabilir.

Recm kavramı, Süreyya'nın öldürülme anında tüm sinematografik unsurların kurgulanmasıyla anlatılır. Hikâyenin bu aşamasına kadar geçen süre dikkate alındığında recm, İran'ı merkeze alarak diğer Müslüman toplumlarda uygulaması devam edilen bir olgu gibi temsil edilir, recmin uygulanması Müslüman erkekler eliyle gerçekleşir. *Uçurtma Avcısı*'ndaki ölüm sahnesine benzer olarak, seyircinin Süreyya karakteri ile bir özdeşleşme durumu burada öne çıkmaktadır. Seyircinin katharsisi süreci bir taşlama olayı ve Süreyya'nın acıları arasında yaşanır ve Müslüman kadının idam sahnesinde zulüm, işkence ve merhametsizlik hâkimdir. Böylelikle anlatı, önceden yaşanan bir durumu yeniden beyaz perdeye taşıyarak konuya dikkat çekme, bakışları yeniden bu alana yöneltmekte, olası sorunların yaşanmaması adına da bir kamuoyu görevi gerçekleştirmektedir.

Süreyya'nın taşlama zamanında hem mekânın (Doğu, İran, İslam beldesi) hem de Müslüman karakterlerin olumsuz tasvirleri göze çarpar, bu olumsuz temsiller filmin bağlamı içinde kalsa da bir zümreyi aşarak sorunun ortaya çıkmasında daha geniş kitleleri temsil edici bir film dilini önelemektedir. Doğu'yu, İslam'ı ve Müslümanları konu edinen bu yapımda, Shaheen'in de (2001; 2008) altını çizdiği stereotipleştirme ve basmakalıp yargıların daha görünür biçimde yerleştirildiği gözlenmektedir. Bu yaklaşım kendi içinde Batılı bir tahakküm içermekte, Oryantalist bir refleks ile kadının bedenini politikleştirmektedir. Recm sahnesinde başvuru edilen Vertigo efekti ile şiddet çarpıcı biçimde yansıtılır. Hitchcock'un 1958 yapımı filmi *Vertigo*, film yapımcıları tarafından sıklıkla kullanılan bir yöntem olup aynı anda kamerayı nesneden uzaklaştırmak veya nesneye doğru hareket ettirmek için yakınlaştırma veya uzaklaştırma ile elde edilir. Bu efektin göze çarpan özelliği, filmde de görüldüğü üzere, "sürekli bir perspektif etkisine yol açması, konuya göre nesnenin boyutunun değiştirilmesidir" (Liang, Ranade, Wang, Bai, & Lee, 2022).

İşitsel ve görsel efektler hikâyedeki ideolojik unsurları desteklercesine kurgulanır ve şiddetin tüm boyutları beyazperdeyi kuşatmaktadır. Bu noktada filmde asıl sorunun 11 Eylül saldırıları sonrası Hollywood'da ve Batılı sinemalarda İslam coğrafyasına karşı bilinçli saldırıların yürütülmesinde görülmektedir (Yavuz, 2022). Bilinçli saldırının gerisinde ise yapımların tarihsel olarak üretildiği zaman; anlatının terörizm ve terörizme savaş olgusuyla örülmesi; belirli stereotiplerin hikâyede yaygınlaştırılması; Doğu'nun ve doğulunun yeniden ikamesinde oryantalist metinlerin yeni-biçimlerinin

temsili ön plandadır. Herhangi bir hikâyenin filme uyarlanması sürecinde izleyiciye aktardığı mesajlar, bağlamından koparılabilir. Ancak her iki filme konu olan hikâyelerin yaşanmış olması ciddi bir vakadır ve bu vaka, ekranda temsil edildiğinden farklı katmanları da içerebilir. Gerçekte yaşanmış bu hikâyeyi hem yazan hem de yöneten bir sanatçının değindiği mesele, Müslüman kadınların yaşadığı gerçekliği sinematik aygıtlarla yeniden sorgulama ihtiyacını da ihtiva etmektedir.

3. Yöntem

Filmleri analiz etmede sosyolojik yaklaşım, “filmin kültürel ve ulusal niteliğinin ne olduğu” sorusuna cevaplar aradığı gibi “filmin, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylediğine” de odaklanır. (Kabadayı, 2013: 54). Buradan hareketle yazarın da değindiği üzere, filmleri sahih biçimde incelemek ya da eleştirebilmek için filmin katmanlarını ve içinde yer alan kodları iyi okumak ve bu okumayı bilmek, tanıtabilmek gerekmektedir. Filmin sosyolojik açıdan tahlili okuyucuda, buna ilişkin bir evrenin oluşturulmasını gerektirir. Ancak sinemada toplumsal olanın ne olduğu sorunsalını, hem perdeye hem de eleştiriye, analize taşımak, görüldüğü kadar net ya da kolay olmayabilir.

Bir filmi sosyolojik anlamda analiz etmek için hikâyenin hem tekniğine hem de içeriğine bakmak gereklidir fakat film yapımında, tekniği ve içeriği birbirinden keskin bir şekilde ayırabilmek kolay değildir. Bazen saniyede bir kare (frame), bir kamera hareketi, aydınlatma estetiği ve lens kullanımı, filmdeki kurgu teknikleri anlamın inşa edilmesi sürecine etki edebilmektedir. Sosyolojik eleştiride önemli olan bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmasıdır (Özden, 2004: 154). Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanına bakıldığında toplumsal kavramların filmlerde nasıl yansıtıldığı ve somutlaştırıldığı önem arz eder. Bunun yanı sıra filmlerin sınıf, ırk, yabancılaşma, seçkinler, işlevselcilik, yaşam biçimi, cinsiyet ve değerler (Berger, 1993: 91-96) gibi katmanlar hinterlandında değerlendirilmesi de oldukça önemlidir. Özden’in de vurguladığı üzere sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir ki, bu da filmlerin betimsel bir açıdan ele almak demektir. Sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır.

Bir filmi sosyolojik, edebi, tarihsel, dramatik, teknik, felsefi, sanatsal veya başka açılardan değerlendirmek mümkündür. Her bir yaklaşım, filmi gözden geçiren kişinin farklı değerlendirme kriterleri uygulamasını içerir. Bu çalışmada analiz edilen iki film, sosyolojik film eleştirisi, medya metinlerinin toplumbilimsel çözümleme yöntemi bağlamında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme ya da eleştirel yaklaşım öncelikle Özden’in de (2004) belirttiği üzere, “filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini” kapsamaktadır. Özden’in geliştirdiği analize ek olarak Berger’in vurguladığı üzere (1993), sinemanın da bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle, filmlere en fazla uyarlanabilir sosyolojik kavramlardan beş (5) tanesinden (*bürokrasi, seçkinler, azınlıklar, stereotip, değerler*) yararlanılmış ve bu kavramlar her iki filmin sosyolojik tahlilinde de kullanılmıştır. Buna ek olarak *Süreyya’yı Taşlamak* ve *Sabır Taşı* filminin analizi yapılırken sosyolojik film eleştirisi (Özden, 2004) ile toplumbilimsel çözümleme (Berger, 1993) tekniklerinden yararlanılmıştır. Zafer Özden (2004), bir filmi sosyolojik açıdan eleştiriye tabi tutmayı ve analiz etmeyi ayrıntılı olarak açıklamakta, Berger ise (1993), böyle bir analiz için farklı katmanlar/başlıklar ortaya koymaktadır.

4. Süreyya’yı Taşlamak ya da 11 Eylül Sonrası Kameranın Yönünü Doğu’ya Çevirmek

Süreyya’yı Taşlamak’ın yazarı Freidoune Sahebjam’ın (2011) eserinde İranlı şair Hafız-ı Şirazi’nin bir beyti yer almaktadır ve bu söz, filmde siyah bir ekran üzerinde yönetmen Nowrasteh tarafından kullanılır. Anlatıya dair hiçbir bilgi yok iken izleyiciyi düşündürmeyi amaçlayan bu alıntı, filmin sosyolojik dokusuna dair önemli mesajlar içerir. Çünkü aşağıdaki cümlede değinildiği gibi İran’daki toplumsal hayata sirayet eden ettiği düşünülen sorunlar, salt bir metni aşmakta ve toplumsala dair önemli bir prolog özelliği taşımaktadır. Bu prolog filmin en can alıcı ve merak uyandıran başlangıca da işaret etmektedir.

Olmayın riyakârlık edenlerden,

Bir yanda yüksek sesle Kur'an'ı dillendirirken

Öte yanda ahlaksızlığını sakladığını zannedenlerden.

Yukarıdaki mezkûr beyit, esasında filmin hikâyesinin sosyolojik bağlamlar üzerine kurulu olduğuna dair bazı ipuçları verir: Riyakârlık, Kur'an okumak ve ahlaksızlık. Bu alıntıda geçen üç kavram, filmin başkarakteri Süreyya'nın (Mozhan Marno) hikâyesiyle yakın bir anlam kurulduğunu gösterir. Bir nehrin kıyısında bulunan kemikler ve kemiklerin tekrar kumsala gömülmesi, Süreyya'nın niçin recm edildiğiyle ilgili üç başlıklı bir sorgulamayı beraberinde getirir. Filmde bir kadının infaz edildiği bilgisini sonradan aktarılır. Film, biten bir olaydan geriye doğru sarar ve bu kurgusal süreç, kendi içinde bazı sorgulamaların olduğunu ortaya koyar. Bu sorgulama İran'da yaşanmış bir olguyu merkeze alarak İslam dünyasında kadının değerinin ve öneminin ne olduğuna yönelik sosyolojik kavramlardan “bürokrasi (İran İslam Şeriatı), seçkinler (Mollalar) azınlıklar (Müslüman kadınlar), stereotip (avam, köylüler, kadınlar), değerler (helal-haram, hak-batıl, melek-şeytan, doğru-yanlış, selamet-fitne çıkarma)” başta olmak üzere birçok kavram ve olguya temas etmektedir.

Berger'in sözünü ettiği ilk sosyolojik analize ait ilk katmanlardan biri bürokrasidir ve bu kavramın filmdeki anlamı, “toplumların büyüdükçe ve karmaşılaştıkça, süreç içinde düzenleme, işlerin herhangi bir etkinlik derecesiyle yürümesi sağlamasıdır” (Berger, 1993: 91-92). Bu kavram aynı zamanda bu düzenin bir düzensizliğe, zaman içinde bir probleme dönüşmesini de çağırır. Film en temelde İran'daki bürokrasinin bir merkezi olduğu öne sürülen İsfahan Eyaleti Kuhpaya şehrinde yaşanan hadiseye dikkat çeker. Sosyolojik eleştirinin büyük ölçüde betimleyici yani durumu tespit etmekle yetindiği dikkate alındığında (Özden, 2004: 57), filmin değer yargıları ile bürokrasi arasında sıkı bir bağ olduğu dikkat çekmektedir. Buna göre bürokrasi, İran toplumunda kadınların ve erkeklerin konumlarını, rol ve statülerini de gösterir ki, bu tabloya göre recmin gerçekleşmesi de Mollalık bürokrasisinden kaynaklı bir problemde aranmaktadır. Bu kavramın filmin genelinde açığa çıkarıldığı ve recm olayı da başta olmak üzere beldedeki sorunların temelinde mollaların içinde olduğu ve eylemlerinin sorgulanmadığı bürokratik bir oligarşiden söz edilmektedir. En nihayetinde İran İslam Devrimi'nin ardından ülkede önemli bir güce dönüşen mollalık, ülke idaresinde ve yönetiminde elit bir kitlenin söz hakkı elde etmesiyle paralel bir anlam taşır. Ancak hikâyede bu hakkın ve iktidar elitinin, zaman zaman adaletsizliği, hakkaniyetsizliği ve İslam dışılığı tarif ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bürokrasi kavramı, filmin sosyolojik temelinde yönetenler ile yönetilenler arasındaki bir kopuşu, orta yolu (vasat) bulamamayı getirmiş, bürokrasinin yanlış uygulamaları neticesinde “batıl” olana “hakk”, “hakk” olana “batıl” isnadı yapılmıştır. Mollaların içinde bulunduğu bürokrasi “bir zıtlıklar ve çelişkiler hegemonyasına” işaret etmektedir. Bu bürokrasinin sinemasal bir örneğini ise Kemal Tebrizi (2004) *Marmoulak* filminde trajikomik biçimde irdelemektedir.

Süreyya'yı Taşlamak filmindeki bir diğer sosyolojik katman ise “seçkinler”dir. Bu kavram yukarıda bahsedilen bürokrasiyle de iç içe geçmektedir. Çünkü İran'daki dini bürokrasinin süreç içerisinde seçkin bir sınıf (Mollalar) doğduğuna değinilmekte ve bu seçkinlerin iktidarının geniş bir alana yayıldığı, bu kişilerin söz ve eylemlerinin İslam'ın bir emri gibi telakki edilmesini beraberinde getirdiği vurgulanmaktadır. Filmdeki seçkin mollalar, aynı zamanda “toplumsal piramidin en üstündeki piramitteki kişiler” (Berger, 1993: 92- 93) olarak da kabul edilebilir. Sonuçta seçkin mollalar bir üst sınıfı da andırır ve “gücü olan, varlıklı, etkin konumları, rol ve statüleri bulunan, üst sınıf ya da alt-üst sınıf insanlar”dır. Berger'in de söz ettiği gibi seçkinlerin karşıtı ise sıradan erkek ve sıradan kadınlardır ki, bu açıklama filmin sosyolojik temelinde de bir karşılık bulur. Çünkü burada bahsi edilen “sıradan” kesim, seçkin mollalar dışındaki “Müslüman erkekler ve Müslüman kadınlardan” müteşekkildir. Filmdeki hem sıradan hem de azınlık konumundaki karakterler ise Süreyya, Zehra ve diğer kadınlar olarak ele alınır. Toplumsal bir yapıda yer alan Müslüman kadın, kendi yaşadığı ortamda bir yabancı pozisyonuna itilebilmektedir. Bu itilmenin ana sebebi, dini otoritenin tanımlarının dışına çıkılan dindarlık, daha doğrusu temel inançlardan bir sapma olarak tarif edilir. Buna göre yoldan (hakk) sapan Süreyya'dır ve sapmanın cezası ise ağırdır. Müslüman kadının bir sapma içinde olduğu da yine mollalar elitinin kararıyla tasdik edilir. Buraya kadar sözü edilen sosyolojik veriler, “değerler” kavramının bir

iktidar tarafından belirlendiğini ve “neyin iyi, neyin kötü olduğuna dair eğilimlerin” seçkin kişilerce kavramsallaştırıldığını ortaya koymaktadır. Seçkinlerin değerleri onların davranışlarına da etki eder, sosyal olguların geniş bir yelpazesini sunar (Berger, 1993: 95). Cinsiyet, siyaset, hakkaniyet başta olmak üzere toplumsala ait kodlar, filmin genelinde değerlerle alakalı kavramların, seçkin bir zümre tarafından alt tabakaya dolaylı ya da doğrudan bir baskı aracı olarak kullanıldığını açıklamaktadır. Bir diğer kavram ise stereotip’tir, bu kavram bazen olumlu bazen de olumsuz anlamlara sahip olabilir. Ancak filmdeki stereotiplerin tehlikeli yanlarının olduğu söylenebilir. Berger burada stereotiplerin, binlerce hatta milyonlarca insanı bir çembere almak demek olduğuna vurgu yapar. Ona göre bir şey ya da kişi hakkında çok basitleştirilmiş, devamlı olmayan, bazen yanlış görüntüler veren stereotip, bireysel farklılıkları en aza indirmekte, basitleştirme, genelleme ve yok edici olma eğilimi taşımaktadır (1993: 95). Filmde stereotip kavramı dindarların tamamının tutucu bireyler olabildiği, kadınların İslam’a aykırı eylemlerinde recm hadisesinin vuku bulduğu, inançlı insanların zulme rıza gösterebildiği ya da dini otoritenin baskısı altında ezildiği, batılların her zaman olumlu özellikleri olduğu, bunun aksine doğuluların olumsuz özelliklerinin daha fazla olduğu gibi anlamlarla ilişkilendirilebilir.

Filmin sosyolojik açıdan tahlili yanında Michelle Aguayo, İslam toplumlarında kadının değeri ile ilgili önemli bir noktanın altını çizer. Yazara göre Müslüman kadının kurtuluşu retoriği ile terörle savaş arasında bir bağlantı olduğunun göz ardı edilmemesi gerekir (Aguayo, 2009). Sözü edilen bağlantı bir filmi sosyolojik olarak tahlil ederken filmin eleştirel bağlamının farklı dinamiklerle de bağlantısına temas edebileceğini işaret eder. Bu bağlantı, bir filmin üretildiği dönem ve dönemin koşullarının, filmdeki olayların (siyasal, toplumsal) yaşandığı ülke ya da ülkeler ile o filmin yapımında rol oynayan şirketlerin ve yapımcıların algı ve tutumlarının önemli olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla filmin yapım tarihi ile geçmişte ABD-İran arasındaki gerilimlerin de filmin arka planında gizil bir katman olarak durduğunun ayrı bir öneme sahip olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Film bir anlamda Müslüman kadınların özgürlüğünün dini otoriteler ya da Müslüman erkekler tarafından kısıtlanmasına yer verirken, aynı zamanda Müslüman kadınların kurtuluşunda batılı karakterlerin önemine de yer verir. Bir anlamda Müslüman kadının özgürlüğünün sesinin batının/batılının eliyle mümkün olduğu izlenimine başvurulduğunu belirtmek gerekecektir. O halde filmin görünmeyen katmanında sosyolojik mesajlar olduğu kadar politik mesajların da var olabildiği düşünülebilir. Dolayısıyla özgürlük bir karakter (Müslüman kadın) için oldukça kilit bir anahtar sözcük iken bu kavramın yeniden tahsisinde önemli bir faktör olan Avrupamerkezci bakış açısının filmin sosyolojik kareleri içinde ayrıca irdelenmesi gerektiği karşımıza çıkmaktadır.

Sherene Razack (2008) kaleme aldığı eserde, 11 Eylül sonrasında ırk düşüncesi yaklaşımını ve özellikle ‘terörle savaş’ söylemiyle karmaşık ilişkisini ortaya koymaktadır. Razack’ın analizinde ‘terörle savaş’ sembolü, “tehlikeli”, “tehlikeye atılan” ve “uygar” üç farklı insan tipini temsil etmektedir. Sözü edilen bu insan tiplerini Süreyya’yı Taşlamak’ta da görebilmek mümkündür. Filmdeki tehlikeli/yabancı damgası, kültürel bir damgaya karşılık gelmekte ve bu kavramlar kültür çatışması kavramlarını çağrıştırmaktadır. Zehra’nın recm olayını anlattığı ilk kişinin Kupayeh’e gelen Fransız gazeteci olması önemli bir ayrıntıdır. Bu karakter, Müslüman kadının sesine kulak veren tek kişidir ve Razack’ın değindiği kadının kurtuluşu teorisindeki “uygar” kategorisi içinde değerlendirilebilir. Oryantalist anlatıların temelinde, Müslüman kadının kurtuluşu ya da sesini duyurmasında batılı karakterlere önemli işlevler yüklenir, bu kişiler geç de olsa hikâyenin seyrini değiştiren kahramanlara benzetilmektedir. Fransız gazeteci, Süreyya’nın ölümüne engel olamasa da yapacağı görev çok daha önemli bir hale dönüşür. Kadının özgürlüğünün önünde engel olarak duranların dünya basınına duyurulması ve böylece kadına yönelik aşırılığın, şiddetin tasvir edilmesi gerekmektedir. Filmde “tehlikeye atılan” kategorisi Müslüman kadınları (Süreyya, Zehra) ve “tehlikeli” kategorisi de Müslüman erkekleri (köyün sakinleri, mollalar) temsil edecek biçimde kurgulanmaktadır.

Filmde temsil biçimlerinin bir başka yönü de mekânla alakalıdır. Zira sinema tarihindeki ilk filmlerden (*The Sheik*, 1921) 11 Eylül sonrasına kadar uzayan dönemde Doğulular ya da daha özelden Müslümanlar, yaşadıkları ortam itibarıyla de tehlike arz eden tipler olarak yansıtılır. Bu filmde de gazetecinin bindiği otobüsün kirli olması, Süreyya’nın yaşadığı bölgenin sessizliği, tuhaflığı,

esrarengizliği ve buna bağlı olarak beldenin kaotik bir mekâna dönüşmesi açıkça görülebilir. Bu temsil hikâyenin en başından sonuna kadar tehlikeli bir yere/mekâna da işaret etmekte, Razack'ın teorisine dördüncü bir kategori daha ekleyebilmek mümkün gözükmektedir. Dördüncü kategori “tehlîke saçan mekân” olarak zikredilebilir. Süreyya'nın recm edilme olayının vuku bulduğu zamana kadar bu kategori (tehlîke saçan mekân) Doğu'ya ait tüm bakışı ve algıyı bir sabiteye indirgemektedir. Böylece şiddet ve insandışılık, doğulu karakterin yaşadığı mekânla iç içe geçmektedir. Yönetmenin zaman zaman yerli Oryantalizme düştüğü anlaşılabilir çünkü her olumsuzluk gibi Doğu'da var olmak ve yaşamak da tehlikelerle doludur. En genel anlatımla film, Amerikan toplumunun İslam karşıtı pozisyonundan kendine fayda sağlamayı amaçlayan ve bu amaç uğruna tek boyutlu karakterler oluşturan (Kesirli, 2021) bir bakış açısıyla değerlendirilir.

Baudrillard'a göre birini yok etmek için en iyi strateji, kendisini tehdit eden her şeyi ortadan kaldırmaktan ve böylece onu, bütün savunma olanaklarından yoksun bırakmaktan geçmektedir (Baudrillard, 2012: 139). Filmde Süreyya (kadın imgesi) mollalar için bir tehdittir ve herhangi bir suçu olmadığı halde kendisine erkekler tarafından zina isnat edilmektedir. Mollalar bu bağlamda kendi otoritelerini korumak amacıyla bir suçlu aramakta ve kendi güçlerini halka hissettirmektedir. Başta din adamları zümresi (İranlı mollalar), sonrasında iftiraya uğrayan Süreyya'nın kocası, kendilerine gelebilecek her türlü tehlikeyi engellemek amacı gütmekte, gerçekleştirdikleri idamı (kadının taşlanarak öldürülmesi) toplum nezdinde meşru kılmaya çalışmaktadırlar. Bunun aksine Müslüman kadın, bütün savunma pratiklerinden yoksun bırakılmakta, eşi Ali ve molla tarafından büyük bir cezaya uğramaktadır. Recm cezası için en büyük kanıt, evli bir kadının zina ile suçlanmasıdır. Yalancı şahitler ayarlanarak Süreyya'nın başka erkeklerle ilişkiye girdiği ileri sürülerek onun recm edilmesinin önü açılmaktadır. Bu yönüyle Müslüman kadınların, “tehlîkeye atıldığı” ve Müslüman erkeklerin ise hakkı, hukuku ve adaleti devre dışı bırakarak esasında “tehlîkeli oldukları” sonucu ortaya çıkmaktadır.

Filmin sonlarına doğru Süreyya'nın taşlanarak öldürüldüğü sahne oldukça dikkat çekicidir. Kadının taşlandığı süre içerisinde, kameranın hem onun yüzüne hem de molların elindeki Kuran'a doğru yaklaşması paralel bir kurguyla aktarılır. Gösteren ve gösterilen arasında bir anlamsal ilişki olduğuna değinen yönetmenin tercihi, bu hadisenin iki farklı biçimde yorumlanmasını da beraberinde getirmektedir. İlk, kameranın taşlanan bir kadının yüzündeki kanın akmasına odaklanması ki, bu hadiseyi daha dramatik bir forma büründürmekte, kadının özgürlüğünün alınması, haksızlık ve merhametsizlik gibi mefhumlara vurgu yapılacak şekilde düzenlenmektedir. İkinci anlatımda ise molların elindeki Kur'an'ın sürekli bir şekilde kamera kadrına girmesi, anlatılacak konunun daha yakın plandan gösterilmesidir. Böylece yapılan eylemin İslam'da ve Kur'an'da olabilme ihtimali, molların elindeki kutsal kitap metaforuyla desteklenmektedir. Söz konusu sahnede, kutsalın ölümünü meşru hale getiren bir temsil ağırlık kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle Süreyya'nın ölümüne neden olan eylemler dizisi ve ona fırlatılan taşlar ile kutsal arasında bir bağlantı olabileceği anlamı ortaya çıkarılmaktadır. Soraya'nın (Süreyya) taşlandığı sahne, filmin en gerçekçi ve dramatik anına seyirciyi de ortak kılmakta ve bakışı Soraya'nın yüzünden akan kana odaklamaktadır. Bu yönüyle şiddetin sadece bir olgudan ziyade kanla birlikte anlamlandırılması şiddetin, ekranda dikkat çekici bir enstrüman olarak kullanıldığını imlemektedir. Müslüman kadınların yaşadığı acıların dramatik bir biçimde sahnelenmesinde mesajın etkisi, şiddet anlatılarıyla donatılmaktadır.

Süreyya'yı Taşlamak filminin sosyolojik analizindeki “bürokrasi, seçkinler, azınlıklar ve değerlerin” birbiriyle doğrudan bağlantılı olduğu, birbirlerini takviye eden bir işleve sahip oldukları anlaşılabilir. Diğer taraftan stereotip kavramının bunlardan ayrıldığı söylenebilir. Böylece sosyolojik analiz, filmdeki temel paradigmaları anlamada ve okumada farklı anlamların yattığını gösterir. Bürokrasi, seçkinler, azınlıklar ve değerler filmdeki İran'daki dini otorite, yönetici elitler ve molla karakteri ile bağdaştırılmaktadır. Toplumsal sorunların ortaya çıkmasına, büyümesine etki eden tutum ve davranışlar ile bireylerin ve yöneticilerin dini yanlış yorumlaması arasında sıkı bir bağ olduğu ileri sürülebilir. Bununla beraber geçmişte yaşanmış bir hadisenin genele indirgenmesi, tüm olumsuzlukların bir inancı referans göstererek yorumlanması ise stereotipleştirici bir okumaya götürebilmektedir. Filmde azınlıkların yani kadının sosyolojik temsilinde mollaların ve onların baskı kurduğu avam tabakanın

görüşleri hâkimdir. Bürokrasiyi elinde tutan dinamikler (dini otorite) kavramlara yüklediği anlamların içini de kendisi doldurmaktadır.

5. Sabır Taşı ya da Müslüman Kadının Kurtuluşu Söylemi

Sherene Razack'ın (2008) 'terörle savaş' söyleminde üç kalıplaşmış figürden, kategoriden söz eder. Bunlar "tehlikeli" Müslüman erkek, "tehlikeye düşen" Müslüman kadın ve "medeni/uygar" Avrupalıdır. Bu kategorizasyon aynı zamanda tehditkâr bir üçüncü dünya nüfusuna karşı kendini savunmak amacıyla siyasi, askeri ve yasal güç kullanabilen demokratik Batı uluslarının bir mit yaratmasını ortaya koyar. Bu mit, Müslümanların siyasi topluluklardan kovulması, damgalanması, gözetim altına alınması, hapsedilmesi, işkence görmesi ve bombalanması şeklinde bir sürecin haklı çıkarılmasına teşvik eder. Razack'a göre (2008) bu düşünce, dünyayı hak eden ve hak etmeyenler arasında bölen bir düşünceye, ırksal bir tasnife, ötekileri askıya alma fikrine alıştırılan bir sürece tekabül eder. Ancak bu düşünce bizi, Müslüman nüfusun korunması ve güvenliğin sağlanması adına Ebu Gureyb'te kötü muamelelere maruz bırakılan Müslüman kadınlara ve esirlere neler olduğunu anlatmaya sevk edememektedir. Çünkü 'kamplar,' özgürlüklerin askıya alındığı yerler veya kurumlardır, hukukun üstünlüğü buralarda geçerli değildir.

11 Eylül sonrası sinemada önemli bir mesele haline gelen Müslüman kadınların toplumdaki konumu, değeri üzerine hem batılı hem de doğulu yönetmenlerin yer verdiğini bir kez daha hatırlatmak gerekir. Müslüman kadının sinemada temsilinde gerek doğu toplumunda gerekse batı toplumunda yaşadığı sorunlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu başlıkta Doğu'da filmler üreten ve Batı'da sinema eğitimi alıp yine orada yapımçılık yapan sanatçılardan birinin çalışmasına yer verilmektedir. 11 Eylül sonrası İslam toplumlarında kadının yeri ve önemi üzerine Afganistanlı yönetmenlerin nasıl bir bakış açısı geliştirdiği üzerine yoğunlaşmaktadır. 11 Eylül sonrası Doğu'da, İslam dünyasında Müslüman kadının temsili eğilen yönetmenlerin bir arayış içerisine girdikleri görülür. Belki de 11 Eylül, Müslüman toplumların kendilerini sinema aracılığıyla yeniden okumasına, anlamasına, anlatmasına ve sorunların kökeninde yatanları fark etmede bir milattır denebilir.

Afganistan kökenli Atik Rahimi'nin *Yeryüzü ve Küller*'den (2004) sonra çektiği ikinci film *Sabır Taşı*, yönetmenin aynı ismi taşıyan eserinden sinema uyarlanmıştır. 2008'de Fransa'nın en önemli edebiyat ödüllerinden Goncourt ödülü alan eser, ilkin Fransızca olarak kaleme alınır, daha sonra Polly McLean tarafından İngilizceye tercüme edilir. Türkiye'de ise bu eserin tercümesi Volkan Yalçıntoklu tarafından yapılır ve eserin basımı Can Yayınları tarafından gerçekleştirilir. Eserin önsözünde Halit Hüseyini (Khaled Hosseini) Afgan toplumunun en çok kuşatılan üyelerinin kadınlar olmasının can sıkıcı bir gerçek olduğuna vurgu yapar. Hüseyini'ye göre Taliban'ın gelişinden çok önce, Afgan kadınlar temel haklar ve hürriyetlere sahip olmak için epeyce mücadele etmişlerdir. Birkaç kentsel alan dışında ataerkil aşiret hukuku sebebiyle kadınların çalışma, eğitim, yeterli sağlık hizmetlerinden yeterince yararlanamadıkları, kişisel haklarından mahrum bırakıldıkları görülmektedir. Afganistan'da yaşanan savaşlar, insanların yerinden edilme ve anarşi ile çok daha kötü hale gelmiş, son yıllarda bazı gelişmeler olsa da, çok sayıda kadın, toplumsal hayata katılımdan kabile gelenekleri tarafından mahrum bırakılmaya, sorgusuz sualsiz mutlak egemenliğin altında çürümeye devam etmektedir. Afgan kadınları çok uzun süredir meçhul ve sessiz kalmışlardır.

Eserin adı gibi filmin adı da, Pers kültüründen izler taşır. Çünkü Pers folklorunda "syngue sabour" yani sabır taşı, kendisine güvenenlerin kötü durumlarını emen sihirli bir kara taşır. Bu taşın adı "sabır taşı"dır ve çok fazla sıkıntı ve acı çektikten sonra, patlayacağı gün kıyametin olacağına inanılıyor. Filmde acıyı çeken kadın (Golshifteh Farahani), yarı ölü haldeki eşinin bakımını üstlenir ve yaşadığı yerde her gün bombalar patlar. "Yaralanan sen; derdi, ıstırapı çeken benim" der kadın. Hiçbir şey kadın için yolunda gitmez iken Taliban örgütü, mahalleye ve kadının evine operasyon yapar. Taliban'ı sorgulayan yönetmenin kamerası, örgütün elemanlarının evdeki durumu ile filmin başındaki alegorik anlatımı karşılaştırırcasına düzenlenir. Bu sahnede özgürlük, adalet, vicdan ve hak mefhumlarının Taliban'dan ne kadar uzakta olduğu vurgusu vardır. Rahimi bu vurgusunda anarşiyi besleyen ve kaosun egemen olmasını sağlayan Taliban örgütünü hedefine alır. Bu örgütün sorunsal yapısı her yönüyle

sorgulanmalı ve neyi amaçladıkları eylemleri üzerinden hafızada yer edinmelidir. Masum sivilleri sorumsuzca hedef alan bir örgütün, kendi halkına adaleti getirmesinin zor olduğu vurgusunu içeren eleştirel sinematik yaklaşım, şiirsel bir dil bağlamında karşı-söylem geliştirir. Çünkü ortada dökülen onca kanın hangi akılla döküldüğünün hesabını soran Rahimi, izleyiciye bir insanlık vahşetinden tablolar göstererek Talibancı zihniyeti daha yakın plana alır.

Yönetmen Rahimi, bir kadının, kocasının son nefesini verene değin onun yanında durmasını düşünmeye davet eder. Beklemek en büyük ıstıraba dönüşür çünkü beklenen kişi uzun bir süredir uykuda, komada, yarı ölü bir haldedir. Kadının film boyunca yaptığı iç monologlar yerini seyircinin de sabrını zorlayan bir yapıya dönüşür, İslam beldelerinde kadınları bekleyen kadere ya da kader gibi görülen manzaralara vurgu yapılır. Kadının kendi babasından göremediği sevgiyi, şefkati yuvasında da göremediğini anlarız. Velhasıl film, bir aile yapısındaki sevgisizliğin yol açtığı derin izleri betimlerken babanın gafletini öne çıkarır ve onun kişisel hırsları yüzünden gelinen durumu ortaya koyar. Filmdeki en büyük eleştiri ataerkil, erkek egemen yapıyadır çünkü bu yapı tüm yönleriyle çözüm değil, sorun üreten bir fabrikaya benzetilir. 12 yaşındaki kızını 40 yaşındaki bir adamla evlendirme amacı taşıyan babanın tek derdi, bildircinlere olan aşırı sadakatidir ve bu sadakat, hane halkına gösterilmemektedir.

Yıllardır sabrettiği halde hiçbir şeyin değişmediğini gören kadın için evden kaçış bir özgürlük alanına dönüşür. Hem sosyal hayatta hem de ev içi alanda kadının aşağı, ikincil, ezilen ve marjinalleştirilmiş bir konumda olduğuna yer veren Zabihzadeh, çalışmasında, kadına yönelik aile içi şiddet konusuna değinerek bu durumun, Rahimi'nin bir ürünü olmadığını söyler. Yazar, bir hayal gücü değil, gerçekçi bir şekilde tasvir edilen bir gerçekle karşı karşıya kaldığımızı ifade eder (Zabihzadeh, Hashim, & Wei, 2015: 52-53). Zabihzadeh'e göre Afgan kadınların acınası koşullarını değiştirmek ve kadınlarının çektiği sefaleti göstermek için bir avuç edebi şahsiyetin, özellikle Rahimi gibi Afgan diasporasından olanların, çalışmalarından söz eder. Toplumsal cinsiyete dayalı şiddeti ortadan kaldırmaya dönük propagandaya başvuran Rahimi'nin, eşitlikçi bir toplum için savunuculuğuna yöneldiği ve Sabır Taşı'nda sıradan Afgan kadınlarının günlük yaşamlarını tasvir etmeye çalıştığına değinilir.

Normal bir yaşam sürerken eşine anlatamadığını, onun ölüm döşeginde anlatan kadın, evlilik süresince sesi çıkmayan, dinlenmeyen ve ikincil plana atılan bir nesne gibi temsil edilir. Evine baskın yapıldığında kendisi korumak için yalan söylemek zorunda kalan kadının durumu, yönetmenin gözünden Afgan toplumundaki adalet, merhamet ve namus üçgenine çevrilir. Bu üç önemli kavramdan yoksun kalan toplumun hastalıklı bir topluma dönüştüğü anlaşılabilir. Filmin ortalarından itibaren hikâyeyi feminist bir yapıya dönüştüren/eviren yönetmen Rahimi, kadının dramını, acısını kendi bedeni üzerinde her türlü tasarrufunun meşru ya da mantıksal bir açıklamaya doğru evirir. Hem romana hem de filme konu olan kişi gizlidir. Ancak gizli olsa da esas olan yaşanan acılar ve çekilen çileler iken *Sabır Taşı*'ni, erotik sahnelerle donatma amacı güden yönetmen, sorunlu bir anlatı tarzını uygulamaya geçirmeyi denemektedir. Gerçek bir hayat hikâyesi olarak başlayan filmde yönetmen Rahimi, bu topraklarda hem kan, gözyaşı ve kaosun bitmediğine ağırlık verir, hem de hikâyeyi erotik kodlarla teşhir etmeyi öne çıkarır. Neticede film, Müslüman kadının sorunlarına eğilerek onun özgürlüğünü, görüşünü kısıtlayan ataerkil yapıya eleştiriler sunarken diğer yandan da Müslüman kadının mahremiyetini, kendini ifade etmesini sorunlu bir perspektiften yorumlamaktadır. Bu bakış açısında, Müslüman erkeğin her yönüyle iticiliği baskın olduğu ve bu baskın gücün aynı zamanda mahvedici bir yapıya sahip olduğu dile getirilmektedir. Müslüman kadın ise sinemasal açıdan erotize edilmekte, kadının yaşadığı sorunların çözümsüzlüğüne vurgu öne çıkmakta, aynı zamanda mekânın da ölümcül bir manzarayla aktarıldığı bir anlatı yapısı ortaya çıkmaktadır.

Sabır Taşı'nin sosyolojik açıdan tahliliyle *Süreyya'yı Taşlamak* filminin toplumsal kodlarının örtüştüğü görülmektedir. Her iki filmde de Müslüman kadının, sınırlı bir evrende yaşamını sürdürdüğü görülür. Bu filmde bürokrasi olgusunun *Süreyya'yı Taşlamak*'ta olduğu gibi dini bir bağı (El-Kaide, Taliban) olduğu ve bunun da doğrudan seçkinlere atıf yaptığı zikredilmektedir. Filmdeki azınlıklar en nihayetinde Müslüman kadınlar ve çocuklardır. Değerler ise egemen toplumdan ve otoriteyi sağlayan mekanizmadan ayrı düşünülmemektedir. Stereotip ise ilk filmin analizinde olduğu gibi, indirgemeci bir

toplum algısı oluşturmakta, bir bölgede (Afganistan) yaşayanların tamamının kötülüğe bulaşmış olacağı paradoksunu sunmaktadır.

Sabır Taşı'nın sosyolojik analizinde ilk kavram bürokrasidir. Bu kavram Afganistan'daki Taliban yönetimi ile anlandırılır. İlk filmde olduğu gibi buradaki bürokrasi kendi içinde ciddi bir kargaşa, çatışma yaşamaktadır. Bazen söz ile bazen de silah ile şiddete başvurduğu düşünülen bürokrasi, sistemsiz bir toplumu ve huzurun olmadığı bir mekândan haber vermektedir. Kavramın filmdeki sosyolojik bir diğer anlamsal karşılığı ise kapalı bir toplumda gelişen olayların duvarların ötesinde başlayıp bitmesidir. Kaotik manzaranın mimarı ve cereyan eden çatışmanın temeli, sorunların kökeni yönetim mekanizmasından kaynaklıdır.

Sabır Taşı'nın bürokrasi ile seçkinler tabakası arasında doğrudan bir ilişki vardır. Asayışı ve yönetimi sağlayan seçkin sınıf El-Kaideli militanlardan oluşmaktadır. Ayrıca bu seçkin sınıfın varlığının hem fiilî hem de bir sözlü anlamda bir şiddeti barındırdığı aktarılmaktadır. Bunun tam karşısında ise azınlıklar (Müslüman kadın) vardır ve sistemin işleyişinde herhangi bir etkileri bulunmamaktadır. Özellikle ana kadın karakter üzerinden inşa edilen sosyolojik söylem, filmlerle ilgili çözümleme yapıldığında hem sosyal yapıyı hem de filmlerin dilini daha iyi anlayabilmeyi gerektirmektedir. Kabadayı (2013“ele alınan filmlerle kültür ve kültürün diğer alanları arasında bağlantı kurmanın” gerekliliğinden söz etmektedir. Bu bağlamda sabır taşının esasında Pers kültüründen bazı izler taşıdığını bilmek gereklidir. Bu düzlemde film (*Sabır Taşı*) sadece bir “izlenince olmaktan çıkmaktadır ve toplumsal anlamlarla kurulu yoğun bir anlatıya dönüşür”. Anlatıyı analiz etmek, içinde yaşadığımız kültürün de irdelenmesine aracı olmaktadır (Kabadayı, 2013). Çünkü Pers kültüründe “*syngue sabour/sabır taşı*”, kendisine güvenen kişilerin (kadının), kötü durumlarını emen sihirli bir kara taş olarak kabul edilmektedir. Filmdeki ana kadın karakterin çektiği ıstırap, tüm acıların sonunda patlayacak ve adeta bir kıyamet gerçekleşecektir.

Filmdeki sosyolojik analizde öne çıkan stereotip kavramı, *Süreyya'yı Taşlamak* filmindekine benzer bir kullanım içermektedir. Buna göre Müslüman kadın ve Müslüman erkeğe dair yapılan tasvirler, tektipleştirici, kutuplaştırıcı bir dile sahiptir. Elbette gerek İran'da gerekse Afganistan'da dini yapıların yanlış tutum ve inançlarından kaynaklı problemler var olabilmektedir. Ancak *Sabır Taşı*'nda kadının (la femme) bir adının bile olmaması dikkat çekicidir. Bu durum belki de toplumda kadının bir adı, değeri, itibarı olmamasına atıf da olabilir. Fakat filmin sosyolojik görünümünde Müslüman karakterler, Müslüman belde ve İslam, çoğu zaman indirgemeci yaklaşımlarla tarif edilmekte, bu da bir olgu üzerinden genellemelerin yaygınlaşması tehlikesini barındırmaktadır. Değerler kavramı ise bürokratik aygıtlarla anlamlı hale getirilmekte ve değerlerin inşa edilmesinde Taliban yönetiminin ciddi bir etkisi olduğunu göstermektedir.

Sonuç

11 Eylül sonrası sinemanın politik bir aygıt olarak kullanılmasının en bariz örneğini, İslam'ın ve Müslümanların, kadın hakları üzerinden hedefe oturtulmasında görülebilir. Böylece terörle savaşın gerekçesi, hukukun olmadığı bir beldenin kamuoyuna sunulmasıyla aşılmış olur. *Sabır Taşı* (2012) filminde olduğu gibi *Süreyya'yı Taşlamak*'ın sosyolojik bağlamdaki analizinde Müslüman kadının toplumsal baskı, statü, roller, ataerkil yapı ve toplumsallaşma kavramları dikkat çekmektedir. Bu kavramlara yüklenen anlamlarda gücü elinde bulunduran kitleye (mollalara) ve bizatihi gücü elinde olanın kendi inancına (İslam'a) göndermelerin yapıldığı görülmektedir. Bu haliyle toplumsal sorunlar genel bir kitle göz önünde bulundurularak sinematografik anlatımlara tabi tutulabilmektedir. Bu anlatım yoluyla bireysel anlamda Müslüman kimliği, daha genel bağlamda ise İslam dini olumsuz temsillerle kuşatılmaktadır. 11 Eylül sonrasında sinema filmlerinde Doğu'yu, İslam'ı ya da Müslümanları konu edinen filmler, gerek Batı'daki gerekse Doğu'daki yönetmenlerin dikkatini çekmeye devam etmektedir. Türkiyeli, İranlı, Afganistanlı, Pakistanlı ve Hindistanlı yönetmenlerin filmlerinde hikâyenin kahir ekseriyetini Müslüman kadınlar üzerine kuran yapımlar, ülkelerin kendi içindeki toplumsal, ekonomi-politik ve kültürel perspektiften bu meseleleri irdelemektedir. Dolayısıyla üretilen filmler ile dönemin koşulları arasında sıkı bir bağ olduğu unutulmamalıdır.

Müslüman kadınların sorunlarına yer veren ve doğulu yönetmenlerin kamerasından üretilen filmler, bu konuyu anlatı içerisinde ele alırken geçmişe, tarihe not düşülen olaylara bakarak bir sinema dilini esas alabilmektedir. Bu film dilinde kadınların erkek egemen toplumda yaşadığı sorunların farklı boyutları ve derinlikleri var olduğu eleştirel bir minvalde değerlendirilir. Müslüman kadınların yaşadığı sorunlara değinen ve köken olarak doğulu sinemacıların ürettiği *Süreyya'ya Taşlamak* ve *Sabır Taşı* filmlerinde, Müslüman erkeklerin ve hâkim yapının dayatmalarına, haksızlıklarına ve adaletsizliklerine dikkat çekilmek istenmiştir. Bu hâkim yapı Süreyya'nın hikâyesinde İran'daki Mollalık müessesesi, *Sabır Taşı*'nda ise Taliban'dır.

Süreyya'ya Taşlamak filmi gerçekte yaşanmış bir olaydan esinlenerek yapılmış ve İslam'da recm olgusunu gündeme taşıyarak kadınların zulme uğrama, sesi kısılma durumlarına odaklanmıştır. Bu filmde Müslüman kadın, Müslüman erkek tarafından bizatihi yönetilmekte, idare edilmektedir. Müslüman kadın her türlü sorundan, hatadan uzak olmalıdır ancak bir Müslüman erkek için ise durum farklılık arz edebilir. Film aynı zamanda Müslüman erkek egemen yapının her icraatını İslam'a mal etmesine, dinin bir otoriteye teslim edilmesini de yakın takibe alır. Bu otoritede kadının hiçbir hakkı olmadığı, keyfi uygulamalarla kadının varlığının ortadan kaldırılabileceği söz konusudur. Filmin geçtiği mekân ve bu mekândaki erkek temsilleri kesin bir ayrımla “şiddet üreten, adaletsizlikle yönetilen ve merhametsiz bir toplum” telakkisine atıflar yapar. Bu telakkiiyi bir yere kadar Müslüman kadının saflığını, masumluğunu ve güçsüzlüğünü ortaya koyarken anlatının her aşamasında Müslüman erkeği indirgemeci (tüm Müslümanların şiddet uyguladığı ya da şiddete meyilli oldukları) Bir anlayışla değerlendirir. Neticede filmde bir tek iyi erkek karakter vardır ki, o da batılı gazetecidir. Bu gazeteci, özgürlüğü elinden alınan Müslüman kadının sesi, dünyaya açılan kapısı mahiyetindedir. Tüm olumsuz özelliklerin Müslüman erkeğe, dini otoriteye yüklendiği yapımda “yalnız iyinin” batılı bir karaktere atfedilmesi düşündürücüdür. Yönetmenin doğulu olması, meselenin sinemaya aktarılmasında sorunlu yönleri ve yanları barındırdığı gerçeğini değiştirmemektedir. 11 Eylül sonrasında genel olumsuz temsillerin Müslüman erkek karakterlerle işlendiği, Müslüman kadının özgürlüğünün, yaşamının tehlikelerle dolu olduğunu anlatan film, acı bir finalle bitse de bundan sonraki süreçte Müslüman kadının sesini duyanların batıda yaşadığı bilincini hafızalara kazımaktadır.

Taliban'ın katı tutumlarını tasvir ederken cinsiyetçi bir tavır takınan Rahimi ise *Uçurtma Avcısı* ve *Süreyya'ya Taşlamak* filmlerinde Radikal İslamcılarının tümüyle sorunlu olduklarını, görünmeyen yüzlerinin ahlaksızlıklarla dolu olduğunu ve adaletten uzak bir görünümde olduklarını kendi senaryosuna (*Sabır Taşı*) taşımaktadır. Ezilen, madunlaştırılan Müslüman kadın temsilini ve Afgan toplumunda yaşayan kadınların toplumsal sorunlarını filminde öne çıkaran yönetmen, Taliban yönetiminin adil olmayan uygulamalarını ve erkeği ölüm döşeginde olsa bile ona hizmetçi gibi bakmaktan başka bir işi olmayan, hayatın içinde sıkışan ve sesi duyulmayan kadınların hikâyesini anlatma çabasındadır. Bu çaba içinde kadın, sosyal hayattan uzaktadır ve özgürlüğü Müslüman erkek, otorite tarafından esir edilmiştir. Hikâyenin ortasından itibaren Müslüman kadının yaşadığı sorunların temelinde iktidardan kaynaklanan sorunların yattığı anlaşılmaktadır. *Süreyya'ya Taşlamak*'ta olduğu gibi bu yapımda da İslam ve Müslüman tanımlarının ötekileştirici üsluplarla çevrili olduğunu söylemek mümkündür. İslam toplumlarında (Afganistan, Pakistan...) kadının konumunu ve sosyal hayattaki yerini tümüyle cinsiyetçi bir merkezden ele alan *Sabır Taşı*'nda Müslüman kadının, erkeğin arzularına hizmet etmekten başka işlevi olmadığı mesajının öne çıktığı ileri sürülebilir. Adalet, merhamet ve namus olgusu üzerinden aile, kadına şiddet, evlilik temalarına yönelen *Sabır Taşı*, ötekinin (Müslümanların) iyi özelliklerinin olmadığı bir dünyayı resmederek, 11 Eylül sonrası sinema filmlerindeki Oryantal hafızanın temel dinamiklerine vurgu yapmaktadır.

Her iki film de sosyolojik açıdan derin mesajlarla donatılmıştır. Bu bağlamda bürokrasi, seçkinler, azınlıklar, stereotip, değerler kavramları çerçevesinde sosyolojik bir analiz yapıldığında, filmlerde ortak bazı noktalar olduğu gözlenmiştir. Her iki filmde de bürokrasi ve seçkinler, bir iktidar elitinden söz etmekte ve toplumsal hayatın düzenlenmesinde bu kavramların son derece etkili olduğunu açığa çıkarmaktadır. Her iki film de dini yapıların toplumsal hayatta nüfuzları olduğunu (Taliban-El Kaide, İran Şia'sı, mollaları), Müslüman kadınların toplumsal hayatta adaletsizliklere maruz kaldıkları, çoğu zaman zulüm karşısında seslerinin kesildiği, böylece bir “öteki”ye dönüştüğünü veya azınlık olarak

hayata tutundukları, toplumsal hayatta neyin değerli neyin değersiz olduğu hususunda asıl belirleyici faktörün seçkinlere (din adamları, dini örgütler) ait olduğu gözlenmiştir. Aynı zamanda her iki filmde Müslüman imgesinin sadece bir açıdan temsilinin sorunsallar içerdiği, bu sorunsalın ise öteki'yi anlamada ve tanımda belirli sabitelere bağlı kalınması tehlikesini doğurabileceği söylenebilir.

Filmlerde müslüman erkeklerin kontrolündeki kamusal hayatın baskıcı bir dile, tutucu bir yaklaşıma sahip olduğuna değinmektedir. Dolayısıyla böyle bir ortamda kadınların haklarının askıya alındığı, onların etken değil edilgen bir konumda oldukları, toplumdaki rol ve görevlerinin erkekler tarafından gasp edildiği sonucu çıkmaktadır. Bu filmler, kadının temsil biçimindeki sorunları anlamak için müslüman erkeklere ve onların İslam'ı anlama ya da algılama biçimlerine, dinin kendisi olarak dayatılan paradigmaya bakılması gerektiğini öngörmektedir. Bu yönüyle yönetmenlerin filmlerinde bir realiteye ışık tutma çabası, gerçeği anlatma çabasının hakim olduğu da görülebilir. Nihayetinde müslüman kadının temsilinin bir yaşanmışlık, tarihsel bir gerçeklik durumu da görünür kılınmaktadır. Bununla beraber *The Stoning of Soraya M.* (2008) ve *The Patience Stone* (2012) filmlerinde eleştirinin asıl odağı müslüman erkeklerdir. Ancak filmin genelinde bu sorunun kaynağı İslam olarak gösterilmektedir. Bir inancı yaşayanlardan bir inanç sisteminin kendisine yöneltilen eleştirilerin kendi için bir tezat barındırdığı, hem İslam'a hem de Müslümanlara dair genelleyici, basmakalıp yargıların yeniden üretildiği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Aguayo, M. (2009). Representations of muslim bodies in the kingdom: deconstructing discourses in hollywood. *Global Media Journal*, 2(1), 41-56.
- Alalawi, N. (2015). How Do Hollywood Movies Portray Muslims and Arabs after 9/11? "Content Analysis of The Kingdom and Rendition Movies. *Cross-Cultural Communication*, 11(11), 58-62. doi:<https://doi.org/10.3968/7642>
- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema.* (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Bakır, B. (2018). *Sinema ve psikanaliz.* İstanbul: Hayalet Kitap.
- Balcı, Ş., & Çifçi, M. (2021). "Makul"ü öldürmek: kalifat dizisinde müslüman kimliğinin temsili. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 237-250. doi:10.47951/mediad.1011477
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz cinayet.* (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, A. (1993). *Kitle iletişiminde çözümleme yöntemleri.* (M. Barkan, N. Bayram, D. Güler, U. Demiryay, A. Tunç, N. Ulutak, & A. Yüksel, Çev.) Eskişehir.
- Demir, T. (2020). *Amerikan hollywood sinemasında islamofobi: keskin kişancı film örneği incelemesi.* Batman: Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Downing, J., & Wilkins, K. (2002). Mediating terrorism: Text and protest in interpretations of The Siege. *Critical Studies in Media Communication*, 19(4), 419- 437.
- Dönmez Colin, G. (2005). *Kadın, islam ve sinema.* Ankara: Agora Kitaplığı.
- Eijaz, A. (2018). Trends and patterns of muslims' depictions in western films: an analysis of literature review. *Mediaciones*, 14(21), 19-40. doi:10.26620/uniminuto.mediaciones.14.21.2018.19-40
- Fidan, M. (2021). Oryantalizm ve batı sineması: midnight express (1978) filmi örneği. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 11(1), 1-30. doi:10.53495/e-kiad.825627
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve kutsal.* (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Yayınları.
- Haider, M. (2019). The socialization of the muslim body and space in hollywood. *Sociology of Race and Ethnicity*, 1-14. doi:<https://doi.org/10.1177/23326492198859>

- İnam, A. (1997). Şiddet üzerine düşünceler. *Felsefe Dünyası Dergisi*(24), 8-11.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kesirli, A. (2021, 02 08). *BeyazPerde*. www.beyazperde.com: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-145549/elestiriler-beyazperde> adresinden alındı
- Kiran, U., Qamar, A., Adnan, M., & Youssef, E. (2021). Muslims depiction in hollywood movies: a qualitative study. *PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology*, 18(8), 1126-1136.
- Liang , Y., Ranade, R., Wang, S., Bai, D., & Lee, J. (2022, 8 11). The “vertigo effect” on your smartphone: dolly zoom via single shot view synthesis.
- Namaz, Y. (2011). 11 eylül sonrası amerikan sinemasında öteki`nin sunumu. *Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı*.
- Namaz, Y. (2021). *Sinematik Söylemler - Sinema Filmlerinin Felsefesi*. Bursa: Mümbit Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Qumlil, K. (2009). Arabs and Muslims in Hollywood Breaking Down the Siege. K. Qumlil, M. Guggisberg, & D. Weir (Dü) içinde, (Ed.) içinde, *Understanding Violence: Context and Portrayals* (s. 15-24). Oxford: Inter-Disciplinary Press. (s. 15-23). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Razack, S. H. (2008). *Casting out: the eviction of muslims from western law and politics*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.
- Sahebjam, F. (2011). *The stoning of soraya m.: a story of injustice in iran*. (R. Seaver, Çev.) New York: Arcade Publishing.
- Senanayake, H. (2021). Hollywood and wicked other: the identity formation of “western us” versus “muslim others”. *Open Political Science*(4), 64-67. doi:<https://doi.org/10.1515/openps-2021-0007>
- Shaheen, J. (2001). *Reel bad Arabs: how hollywood vilifies a people*. New York: Olive Branch Press.
- Shaheen, J. (2008). *Guilty: hollywood's verdict on arabs after 9/11*. New York: Interlink Publishing Group.
- Torab, A. (2007). *Performing islam: gender and ritual in iran*. Leiden-Boston: Hotei Publishing.
- Uluç, G., & Küngerü, A. (2018). Sinemada Arapların Temsiline Bir Örnek: “Keskin Nişancı” Filmi. (68), 1-13. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/547715> adresinden alındı
- Watt, D. (2012). The urgency of visual media literacy in our post-9/11 world: Reading images of Muslim women in the print news media. *Journal of Media Literacy Education*, 4(1), 32-43.
- Yavuz, A. Ö. (2022, 07 05). Süreyya'yı taşlamak: bir oryantalist iftirası. <http://ayvakti.net>: <http://ayvakti.net/?p=2220> adresinden alındı
- Yel, A. M. (2018). *Medya ve Sinemada Temsil Edilme Biçimleriyle İslam Karşıtlığı*. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 5-16.
- Yousaf, M., Sial, N., Munawar, A., & Shahzad, M. (2020). Stereotyping of islam and muslims in hollywood movies: an analysis of representation. *The Scholar Islamic Academic Research Journal*, 6(1), 63-95. doi:<https://doi.org/10.29370/siarj/issue10ar9>
- Zabihzadeh, S. R., Hashim, R. S., & Wei, G. C. (2015). Domestic violence against women in Atiq Rahimi's *The Patience Stone*. *GEMA Online Journal of Language Studies*, 15(3), 51-66.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Araştırmacıların katkı oranı beyanı / Contribution rate statement of researchers: Birinci yazar /First author % 50, İkinci yazar/Second author % 50'dir.
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).

Extended Abstract

After the September 11 incidents in 2001, the role of movies in both Western and Eastern cinema has become important in narrating the historical events and the problems experienced by people to the audience. Movies mediate the reconstruction of the real through the impact of 9/11 and this reconstruction is equipped with ideological representations. The directors of *The Stoning of Soraya M.* (2008) and *The Patience Stone* (2012) movies are originally Eastern (from Iran and Afghanistan) and both directors touch on essential points regarding the representation of Muslim women and men after September 11.

When the movies after September 11 are examined, it is seen that directors living in different worlds and regions spread their representations of eastern and Muslim men and women into the narrative process with different aspects. This study focuses on how two eastern directors handled the representations of Muslim women and men in their movies after 9/11. In Iranian director Cyrus Nowrasteh's *Stoning Soraya M.* (2008) and Afghan director Atiq Rahimi's *The Patience Stone* (2012), it is revealed how references are made to the Muslim women's place in social life, violence, freedom and the emancipation of Muslim women. The core of *Stoning Soraya M.*'s narrative is entwisted with the fundamentalist, bigoted, violence prone and primitive people. The figure that hinders the emancipation of the Muslim woman can only be overcome by one circumstance: A Western hero. In fact, this savior character freely gets into the privacy of the Eastern woman and the sharing of the same environment with the Eastern woman and the Western individual instantaneously can be considered as a reference to a subconscious. According to this view, while the house and face of the Eastern woman are open to her close, this scene in the movie recommends and are accompanied by a Eurocentric though that allows the Westerner to step easily into the Easterner's own world. The displacement of an Eastern/Muslim woman or the reconstruction of her privacy can be seen as a sign of how, as Yegenoglu (2013) puts the imperialist fantasies are articulated with Orientalist discourse.

Rahimi, who takes a sexist stand while describing the rigid behaviors of Taliban, engraves in his scenario that the Radical Islamists that we are accustomed to in the films *Kite Runner* and *Stoning Soraya M.* are entirely problematic, that their unseen faces are full of immorality and that they are far from justice. Emphasizing the image of a woman in search and oppressed as a commodity in the society she lives, the director describes Islam and Muslims with a marginalizing rhetoric and insulting approaches through his film language and implications. He approaches the station and the place of women in social life in Islamic societies (Afghanistan, Pakistan...) from a completely sexist center and concludes that women have no other occupation than serving the desires of men. Focusing on the themes of family, violence against women and marriage through the phenomenon of justice, compassion and honor, *The Patience Stone* has the reflex of imprisoning the audience in a spiral of verisimilitude by mentioning a stereotypical, degrading, vulgar and rotten society that does not introduce the good features of the other (Muslims) in any of its scenes.

The representation of Muslim women in both films is surrounded by political, intellectual and social problems in Islamic geographies. On the basis of the problems experienced by Muslim women, the religious attitudes, preferences and behaviors of Muslim men and the way they understand Islam have an important role. In the movies, it is pointed out that those who have real power in cities and countries where such problems are experienced in this context are Muslim men. The movies refer that the public life under the control of Muslim men has an oppressive language and a conservative approach. Therefore, in such an environment, it is concluded that women's rights are suspended, they are in a passive position rather than active one, and their roles and duties in society are usurped by men. These movies suggest that in order to understand the problems in the representation of women, it is necessary to look at Muslim men and their way of understanding or perceiving Islam and the paradigm imposed as religion itself. From this aspect, it can be seen that the effort to shed light on a reality and to tell the truth have dominance in the film of the directors. However, the main focus of criticism in *The Stoning of Soraya M.* (2008) and *The Patience Stone* (2012) is Muslim men. But, throughout the film, the source of this problem is shown as Islam itself. It is understood from those who live a belief that the criticisms directed at a belief system contain a contradiction in itself and that generalizing and stereotypical judgements about both Islam and Muslim are reproduced.