

Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus' Kuramı Çerçevesinde Asghar Farhadi'nin 'Bir Ayrılık' (A Separation) Filminin İncelemesi

Analysis of Asghar Farhadi's Movie 'A Separation' in The Context of Pierre Bourdieu's 'Linguistic Habitus' Theory

Umur Bedir, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-Posta: umurbedir@aydin.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

Asghar Farhadi,
Bir Ayrılık, Pierre
Bourdieu, Dilsel
Habitus, Toplumsal
Sınıflar.

Öz

Çağdaş İran sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Asghar Farhadi, filmlerinde modern İran'ın toplumsal yapısına gerçekçi bir üslupla ve farklı boyutlarıyla ışık tutar. Farhadi filmlerinde, günümüz İran'ında farklı toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri, mikro düzeyde yaşanan kültürel, sosyal ve kısmen de ekonomik çatışmaları ve bu tabakalar arasında kanıksanmış ve en ufak toplumsal pratiğe dahi nüfus etmiş bulunan hiyerarşileri ele alır. Yönetmenin 2011 yılında vizyona giren ve Yabancı Dilde En İyi Film Oscarı ve Altın Ayı da dahil olmak üzere pek çok ödül kazanan 'Bir Ayrılık' (A Separation) filmi ise, İranlı orta sınıf bir aile üzerinden söz konusu temayı en güçlü şekilde işler. Araştırmanın temel amacı; toplumsal hiyerarşilerin dilsel pratikler yoluyla nasıl kurulduğunu, meşrulaştırıldığını ve yeniden üretilebildiğini Bir Ayrılık filmi üzerinden ve Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus Kuramı' çerçevesinde ele almaktır. Bourdieu, Dilsel Habitus kuramı bağlamında, meşru dilsel pratiklerin toplumdaki egemen sınıfların pratikleri temelinde şekillendiğini ve dilin farklı bireyler ve toplumsal sınıflar arasındaki simgesel güç ilişkilerinin bir aracı olduğunu savunur. Bir Ayrılık filminde tasvir edilen, orta sınıftan kültürel anlamda ayrıcalıklı aile ile alt sınıf geleneksel aile arasındaki çatışmaya dayalı dilsel alışveriş, Bourdieu'nün Dilsel Habitus kuramı bağlamında sunduğu çerçeveye karşılık gelmektedir.

Keywords:

Asghar Farhadi, A
Separation, Pierre
Bourdieu, Linguistic
Habitus, Social
Classes.

Abstract

In his movies, Asghar Farhadi who is one of the most important director of contemporary Iranian cinema, shade light to social structure of modern Iran from different aspects by his realistic language. Fahradi, deal with relations between different social classes, cultural, social and partially economic conflicts in micro level and hierarchies between these social strata that inured and penetrated into even smallest social practices. Director's movie 'A Separation' which came out in 2011 and won many awards including Best Foreign Language Film Oscar and Golden Bear, handle the theme in most powerful way through the story of an Iranian middle-class family. Main aim of the research is to examine how social hierarchies establish, legitimize and reproduce by linguistic practices through the movie 'A Separation' and in the context of Pierre Bourdieu's theory 'Linguistic Habitus'. In his theory, Bourdieu argue that, legitimate linguistic practices shape by practices of dominant classes in a given society and language is a means of symbolic power relations between different individuals and social classes. Conflicting linguistic exchanges between 'highbrowed' middle-class family and traditional low-class family depicted in the movie correspond to framework presented by Bourdieu's 'linguistic habitus theory'.

Giriş:

Günümüz İran sinemasının önemli Yönetmenlerinden Asghar Farhadi'nin sinematografisini anlamak için kariyerine kısaca bakmak yararlı olacaktır. Farhadi, üniversite öğrenimini sinema üzerine yapmak isterken tesadüf eseri Tiyatro bölümünü kazanmıştır. Eğitiminin ikinci senesinde tiyatro yazarlığı konusunda uzmanlaşmaya yönelmiştir. Bu dönemde dünya ve İran edebiyatının önemli yazarlarının oyunlarını okuyunca alana ilgisi artmış ve çalışmalarını bu yönde geliştirmiştir. Okuldan mezun olmasının ardından radyo oyunları hazırlamış ve bir dönem de televizyon için dizi senaryosu yazmıştır. İran toplumunda tabu sayılabilecek konulara da değinen ve ilgi çeken 'Tale of The City' isimli bir dizi çekmiştir. Sinemaya geçişi ise tam da televizyon dizisi yazdığı dönemde, kendisine gelen film senaryosu teklifiyle başlamıştır. Dolayısıyla tiyatro ve özel olarak oyun yazarlığı onu sinema yaşamına da çok şey katmıştır. Bu anlamda Farhadi filmlerinde en çok dikkat çeken öğenin hikaye örgüsünün karmaşıklığı ve çok katmanlılığı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır ve bu durumun Yönetmenin yazarlık konusundaki yetkinliği ile doğrudan bağlantılıdır. Hatta Farhadi bir röportajında kendisini bir Yönetmenden çok yazar olarak gördüğünü belirtir (Hasannia; 2014;9).

Farhadi, filmlerindeki hikaye örgüsünü soğan halkası metaforuyla anlatır. Senaryolarını kaleme alırken öncelikle küçük bir imgeden-imaждан yola çıktığını belirtir. (Örneğin; Bir Ayrılık filminde hikayeye yön verenin, banyoda Alzheimer hastası babasını yıkayan bir adam imajı olduğunu söyler). Ardından duruma ilişkin sorular sorarak (Örneğin; Bu adam kim, ailesi nerede vs.) hikayeyi geliştirir. Ardından filmde ele alacağı tematik perspektiflere göre, tekrar başa dönerek hikayeye yeni detaylar ekler. (Örneğin Bir Ayrılık filminde sosyal ve ahlaki perspektifleri ön plana çıkaran eklemeler yapılır). Böylece iç içe geçen soğan halkaları şeklinde bir filmin senaryosu oluşur (Zilberman, 2012).

Farhadi sinemasında kurgu, seyircinin dikkatini üst düzeyde yakalamak, onu filmdeki olaylara ve karakterlere dair kendi anlamlarını yaratması ve kendi çıkarımlarını yapması konusunda teşvik etmek, yani bir anlamda seyirciyi de filmin aktif birer parçası haline getirmek amacıyla şekillendirilir. Bunu filmde bazı olayları göstermeyerek, kritik bazı soruları cevapsız bırakarak, karakterlerin geçmişlerine ilişkin diyalogların arasına sıkıştırılmış küçük ipuçlarının dışında açık bilgiler vermeyerek yapar. Burada amaçlanan cevaplar bulmaktan çok seyircinin kafasında, bizzat kendisinin cevaplandırması gereken yeni ve verimli sorular üretmek, kurgudaki ayrıntılara daha fazla yoğunlaşmasını sağlamaktır. Yönetmen filmlerinde resmettiği kişiler, olaylar ve durumlara karşı tarafsız ve nesnel bakış açısını korur. Böylece filme dair kendi öznel anlamlarını yaratma, kendi ahlaki-vicdani muhasebesini yapma sürecinde seyirciyi özgür bırakır. Klasik anlatı sinemasının aksine, Farhadi filmlerinde tamamıyla iyicil ve kötücül karakterler olmadığı gibi, seyircinin özdeşleşebileceği, bütün yüce erdemleri kendi şahsında biriktirmiş kahramanlar da bulunmaz. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, her karakter biraz sahibidir biraz yalancı, biraz fedakardır biraz bencil, biraz merhametlidir biraz da acımasız. Öte yandan Farhadi'nin çoğu filmi temel çatışmalar henüz çözümlenmeden, herhangi bir karakter haklı veya mağlup çıkmadan, belirsizlik içerisinde son bulur. Bu yüzden Farhadi filmlerinde seyirci, kendi kafasındaki sttereotipleri, kategorileri ve yerleşik değerleri

doğrulan bir final sahnesinden kaynaklanabilecek arınmadan (*katharsis*) mahrum kalır ve bu kalıpları yeniden gözden geçirmeye bir anlamda mecbur bırakılır.

Olay örgüsü kimin daha ahlaklı olduğuna dair kesin bir yargıda bulunmayı imkansız kılabilecek düzeyde çok katmanlı ve karmaşıktır. Bu durum, Farhadi'nin iletişimsizliğin, yabancılaşmanın ve ahlaki çöküntünün zengin-fakir, eğitilmiş-eğitimsiz, kadın-erkek ayrımı gözetmeksizin tüm modern yaşama sirayet ettiğini ima eden toplum eleştirisinin de temelini oluşturur (Hasannia; 2014;5). Öte yandan filmlerinin dünya çapında karşılık bulması, Yönetmenin yaptığı eleştirilerin sadece İran toplumuna özel olmadığı ve evrensel bir boyutunun da bulunduğu anlamına gelir. Ancak Farhadi'nin toplum eleştirisi onu politik sinemanın bir temsilcisi yapmamaktadır. Farhadi sinemasında siyasi, toplumsal ve kültürel eleştiri kendini sloganvari bir şekilde göstermez, bunun yerine eleştiri mikro düzeydeki hikayelerin ve gündelik ilişkilerin arka planına yerleştirilir (Koca, 2013). Farhadi'nin çerçevelediği öznelerin gündelik yaşamı ve ilişkileri üzerinden toplumsal eleştiriye dolaylı olarak ve didaktik olmayan bir tarzda yer vermesinin yanında, ele aldığı karakterlere karşı, iyi-kötü, mağdur-fail gibi kurgusal karşıtlıkların ötesinde geçen nesnel tutumu da onu politik sinemanın çoğu örneğinden ayırır.

Asghar Farhadi'nin 2003 yapımı 'Dancing In The Dark'tan' sonra çektiği on filmde tarzını en iyi ortaya koyan ifade 'sosyal gerçekçiliktir'. Rafine bir melodram yapısını da barındıran bu tarz kısaca, "belgesel benzeri bir üslupla toplumsal gerçekliği gözlemlemek" olarak da tanımlanabilir (Hasannia, 2014;5). Farhadi toplumsal sınıflar ve bunlar arasındaki ilişkileri de filmlerinde böylesi bir anlatı üzerinden ele alır. Kendisini orta sınıfa mensup bir birey olarak tanımlayan Farhadi, sinemasını iki ayrı döneme ayırır; Birinci döneminde, yani henüz kariyerinin başlarında yazdığı oyunlar ve ilk iki filmi (*Beautiful City* ve *Firework Wednesday*) ağırlıklı olarak alt sınıflarla ilgilidir. Bunda, Sadeq Chubak, Bozorg Alavi, Sadık Hidayet, Mahmut Dolatabadi gibi İranlı sol-toplumcu yazarların Yönetmen üzerindeki etkisi belirgindir. Hatta Yönetmenin amatör olarak sinemayla ilgilendiği öğrencilik döneminde çektiği (ve laboratuvar aşamasında kaybolan) 16mm belgesel film, meslek hastalığı nedeniyle kör olacağını bile bile çalışmaya devam eden işçilerle ilgilidir. *Firework Wednesday*'den, sonraki, *About Ally*, *Bir Ayrılık*, *Satıcı* gibi hikayelerinde ise, Yönetmen öznel deneyimlerine daha fazla yer vermeye ve orta sınıfı konu almaya yönelmiştir. Ancak bu filmlerde (*Bir Ayrılık*'ta olduğu gibi) orta sınıf üzerinden diğer sınıfların öykülerine de yer vermeye devam etmiştir (Hasannia, 2014;13).

Bu çalışmada, Yönetmenin 2011 yapımı 'Bir Ayrılık' (*A Separation*) isimli filmi merkeze alınmaktadır. Temel amaç, Farhadi'nin söz konusu filmde tasvir ettiği karakterler ve onların dilsel alışverişleri üzerinden gerçekleştirdiği sınıflı toplum eleştirisinin, Pierre Bourdieu'nün dili Yapısalcı dilbilimcilerin aksine özerk bir analiz birimi olarak değil, konuşan öznelerin toplumsal ve sınıfsal konumuyla birlikte ele alan ve onu toplumsal hiyerarşileri kuran ve yeniden üreten bir olgu olarak gören "Dilsel Habitus Kuramıyla" hangi noktalarda örtüştüğünü ortaya koymaktır. Bu bağlamda, film üzerinde yapılan analizin anlaşılır olabilmesi adına öncelikle filmin kısa bir anlatımına ve filmdeki temalara kısaca değinilmiştir. Arından, Pierre Bourdieu'nün dile yaklaşımı ve 'dilsel habitus kuramı' çerçevesinde filmin analizine geçilmiştir.

Bir Ayrılık:

Film, Termeh (Sarina Farhadi) isimli bir kızları olan Nader (Payman Moadi) ve Simin (Leyla Hatemi) çiftinin boşanmak için mahkemeye başvurmasının ardından gelişen olayları konu alıyor. Biri bankacı diğer ise öğretmen olan Nader ve Simin çifti (Lavasani ailesi) filmde, orta yaşlarda, iyi eğitilmiş, orta sınıf ve modern yaşam tarzına sahip bir aileyi temsil etmektedir. Nader'in Alzheimer hastası olan ve bu nedenle bakıma ihtiyaç duyan babası da aileyle birlikte aynı evde yaşamaktadır. Filmin açılış sahnesinde Nader ve Simin'i mahkeme salonunda, hakim karşısında görürüz. İlk sahnede fiziksel olarak görülmeyen ve sadece sesi duyulan Hakim, çifte boşanmak istemelerinin sebebinin sormaktadır. Bu sayede Simin'in, İran'daki yaşam şartlarını ve eğitim olanaklarını kızı Termeh ve kendileri için yeterli bulmadığından dolayı yurt dışında yaşamak istediğini öğreniriz. Nader ise babasına bakmak için kalması gerektiğini söyleyerek yurt dışına gitmeyi reddetmektedir. Ancak isterse Simin'in boşanıp gidebileceğini söylemekte, kızı Termeh'in de kendisiyle kalmasını istemektedir. Hakim ise, iki taraf da boşanmaya razı olsa da kızlarının velayeti üzerinde anlaşmaya varamadıkları için boşanma talebini reddeder.

Boşanma talebinin reddedilmesinin ardından Simin evden ayrılır ve annesinin yanına taşınır. Nader ise kızı Termeh ve hasta babası ile birlikte evde ağır bir sorumluluğun altına girer. Kendisi işte, kızı ise okulda olduğu zamanlarda babasıyla ilgilenmesi için Raziye (Sareh Bayat) isimli bir bakıcı tutar. Raziye ise hamiledir ve bir kızı vardır. Kocasını Hodjat'ın (Shahab Hosseini) düzenli bir işi ve geliri bulunmadığından ve borçları olduğundan, aile (Samadi ailesi) olarak ekonomik zorluklar yaşamaktadırlar. Bu nedenle Nader'in teklif ettiği işi Hodjat'ın haberi olmaksızın kabul eder. (Raziye dini ve geleneksel değerlere bağlı bir kadındır ve bu değerler çerçevesinde kadının çalışması hoş karşılanmadığından durumu kocasından gizleme gereği duymuştur). Raziye çalışmaya başladığı gün Nader'in hasta babası altını ıslatır. Yine aynı gün kapıyı açık unutunca hasta baba dışarıya çıkar. Raziye sokağa çıkan hasta adamı geri getirmek için yola çıktığında kendisine araba çarpar ve çocuğunu düşürür. (Bu olayı seyirci filmin sonunda öğrenir). Nader eve geldiğinde Raziye, babanın altını ıslattığının kendisine söylenmediğini, bu koşullarda çalışmak istemediğini, işe kendisi yerine kocasını yönlendireceğini söyler. Ancak ertesi gün Hodjat'ın bir işi çıktığından işe tekrar Raziye gelir. Ancak Raziye çocuğunu düşürdüğünden gün içinde sürekli halsizleşmekte ve sağlık sorunları yaşamaktadır. Bu nedenle Nader evde yokken, babayı yatağa bağlayarak jinekoloğa gider. Nader, Termeh ile birlikte eve gelip babasını yataktan düşmüş ve kolları yatağın demirlerine bağlanmış halde bulduğunda sinirlenir. Tam o esnada eve gelen Raziye'yi para çalmakla suçlar ve evden kovar. Raziye para çalmadığına dair Nader'i ikna etmeye çalışır, yemin eder ancak Nader onu dinlemez ve kapının dışına iterek evden çıkartır. Raziye ise kapının önündeki merdivenlere düşer ve tekrar fenalaşır.

Olay mahkemeye intikal eder. Mahkemede Raziye ve Hodjat, çocuklarının Nader'in itmesi sonucu düştüğünü iddia eder ve suç duyurusunda bulunur. Onların iddiasına göre, Nader Raziye'yi evin dışına itmiş, Raziye ise dengesini kaybederek merdivenlerden yuvarlanmış ve çocuğunu düşürmüştür. Nader'in iddiası ise, Raziye'nin çocuğunu itme sonucu değil başka bir şekilde düşürmüş olabileceği yönündedir. Ayrıca Nader, Hakim

karşısında Raziye'nin hamileliğinden haberi olmadığını iddia ederek yalan söyler. Her iki gerçeklik iddiası mahkeme (ve elbette ilgili bölümler kasıtlı olarak filmin kurgusundan çıkarıldığı için olayın nasıl gerçekleştiğiyle ilgili bilgisi olmayan biz seyirciler) önünde yarışır. Tanıklar dinlenir ve olay yeri incelenir. Mahkeme sürecinde Hodjat sinirli ve agresif tutumu nedeniyle her zaman haksız duruma düşer. Nader ise kendini iyi ifade edebildiği için neredeyse sanık olmaktan çıkarak iddia makamı haline gelir. Hatta babasını yatağa bağlayıp gittiği için asıl kendisinin Raziye'den şikayetçi olduğunu söyler.

Hodjat mahkeme sürecinde, Nader lehine yalan ifade verdiğini düşündüğü Termeh'in öğretmene gözdağı vermek için okula giderek olay çıkarır. Simin ise Hodjat'ın bu yaptıkları karşısında, kızının güvenliğinden endişe duyduğu için Nader'e kan parası ödeyerek bu işten sıyrılmayı teklif eder. Nader ise kendisinin suçlu olmadığını, bu yüzden ne olursa olsun para ödemeyeceğini söyleyerek diretir. Simin daha sonra Hodjat'a giderek kan parası ödemeyi teklif eder. İlk başta karşı çıkırsa da Hodjat borçları olduğu için teklifi kabul etmek zorunda kalır. Daha sonra Raziye, Simin'e giderek, kendisine araba çarptığını, çocuğunu bu yüzden düşürmüş olabileceğini ve Nader'in suçsuz olduğunu söyler. Ondan kan parası ödememelerini ister. Ancak Simin bu konuşmaya rağmen (muhtemelen güvenlik kaygısı daha ağır bastığından) ertesi gün Nader ile beraber kan parası ödemek üzere Hodjat ve Raziye'nin evine gider. Para ödenip anlaşmaya varılacağı sırada aile büyükleri de evde hazır bulunmaktadır. Nader bu esnada söz alarak, parayı ödeyeceğini söyler, ancak Raziye'den çocuğunun düşmesine kendisinin sebep olduğuna dair Kurana el basmasını ister. Raziye ise Kurana el basmaya cesaret edemez. Hodjat 'günahı benim üzerime hadi el bas' der. Raziye kabul etmez. Bunun üzerine Hodjat sinir krizine girerek, kapıyı çarpıp evden çıkar.

Filmin son sahnesinde Simin ve Nader tekrar boşanmak üzere hakim karşısındadır. Kızları Termeh kimi tercih ederse velayeti onda kalacaktır. Hakim salona Termeh'i çağırır. Termeh kararını verdiğini söyler ancak anne ve babasının mahkeme salonundan çıkmasını ister. Filmin sonunda Nader ile Simin mahkeme salonunun kapısında kızlarının vereceği kararı beklerken, tek ve uzun planda görülür. Termeh'in kararının ne olacağı ise filmde belirsiz bırakılmıştır. Ancak Yönetmenin, Fransa ve Tahran arasında bölünmüş orta sınıf bir aileyi konu alan 2014 yapımı 'Geçmiş' isimli filmini Bir Ayrılık filminin devamı olarak ele alırsak, bu sorunun cevabını da bulmuş oluruz. Termeh annesiyle birlikte Paris'e yerleşmeyi tercih etmiştir¹.

Bir Ayrılık filminin merkezinde iki temel sorunsal bulunmaktadır: Bunlardan birincisi vicdan ve ahlak kavramları çerçevesinde öznel-varoluşsal bir sorgulamadır. İkincisi ise farklı toplumsal sınıflar arasındaki açık veya örtük hiyerarşiler ve tahakküm ilişkileridir. Bu çalışma daha ziyade filmin bu ikinci sorunsalı üzerine durmaktadır. Bu bağlamda filmin isminde cisimleşenin bir çiftin ayrılığından öte, daha genel anlamıyla İran toplumundaki sınıfsal ve kültürel bir ayrılıktır. Yani, her ne kadar filmin anlatısı spesifik olarak bir çiftin boşanma sürecini merkeze alsada da geleneksellik ve modernlik arasında sıkışan, fazlasıyla tabakalaşmış, ekonomik ve kültürel olarak ayrılmış bir toplumun gündelik yaşamına dair imgeler de bir o kadar ön plandadır. Söz konusu ayrışmayı Lavasani ailesi (Nader ve Simin) çifti ile Samadi ailesi (Raziye ve Hodjat

¹ Orta sınıf bireyin, gelecek için geçmişini feda ederek yurt dışına iltica etmesi her iki filmde de bariz bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

çiftinin) gündelik yaşamlarına ilişkin detaylardan gözlemlemek mümkündür. Ekonomik anlamda Nader ve Simin'in düzenli ve toplumca saygın kabul edilen meslekleri, arabaları ve babalarından kalan bir evleri vardır. Yükseköğretim mezunu olmaları, görece daha seküler bir dünya görüşüne ve yaşam tarzına sahip olmaları, çocuklarının eğitimine önem vermeleri ve kızlarına özel öğretmen tutabilecek maddi imkanlara sahip olmaları Nader ve Simin çiftini kültürel anlamda ayrıcalıklı kılmaktadır. Simin karakterinin yurt dışına gitmek konusunda ısrarı da filmde önemli yan temalardan biridir. Çünkü İran toplumunda iyi eğitim almış orta sınıf gençler arasında özellikle ABD ve Avrupa ülkelerine göç etme eğilimi ve isteğinin çok yaygın olduğu bilinmektedir² (Mohseni, 2017). Simin ve Nader karakteri tam da İranlı orta sınıflara özel bu sınıf habitusunu yansıtırken, çiftin yurt dışına gitmesi önünde bir engel gibi duran Alzheimer hastası baba figürü ise kökleri ve geçmişi temsil eder. Termeh ise ya annesiyle kalıp yurt dışında yeni bir hayata başlayacak, ya da babasıyla beraber İran'da kalacaktır. Aslında Termeh'in vereceği bu kritik karar bir bütün olarak İran toplumunun da geleceğini şekillendirecektir. Samadi ailesi ise düzenli işleri ve gelirleri olmadığı gibi, borçları bulunmaktadır. Kültürel olarak ise Lavasani ailesinin temsil ettiği ayrıcalıklı sınıfın dışında konumlandıkları filmde açıkça gösterilmiştir.

Bir Ayrılık filmi, Farhadi sinemasının kendine özgü anlatı tarzını en iyi şekilde temsil etmektedir. Bu tarzı en iyi tanımlayan kelime, Yönetmenin röportajlarında da vurguladığı üzere gerçekçiliktir (Zilberman, 2012). Gerçekçi yaklaşım, hikayeleştirme tarzından, diyaloglara, kamera açılarından müzik kullanımına kadar pek çok açıdan filmlerine yansır. Bu noktada özellikle Yönetmenin, filmlerinde karakterleri nasıl ele aldığına ve onlara nasıl yaklaştığına dikkat çekmek gerekir. Klasik anlatı sinemasının aksine Farhadi'nin filmlerinde tamamıyla iyi ve kötü karakterler yoktur. Her karakterin, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, kendine has toplumsal olarak iyi veya kötü olarak tanımlanabilecek özellikleri, ahlaki zaafı, duygusal gelgitleri, gerilimleri ve söylemsel çelişkileri vardır. Bir Ayrılık filmindeki karakterler için de aynı şey söylenebilir. Örneğin: Nader karakteri hasta babasına ve kızına karşı özverili, fedakar, güvenilir ve dürüst biri olarak görülür. Ancak film ilerledikçe Nader'in inatçı ve tavizsiz kişiliğiyle yüz yüze geliriz veya yalan söylemek ile hapse girmek arasında ikilemde kaldığı zaman tercihini yalan söylemekten yana kullandığına şahit oluruz. Simin karakteri yapıcı birisi olmasına rağmen bir o kadar da bencildir. Raziye ve Hodjat da başlarda dürüst, ahlaklı ve dindar insanlar olarak görülse de olaylar karşısında katı ikilemler içerisine düştüklerinde yalan söylemeyi veya sesiz kalıp yalana ortak olmayı tercih ederler. Dolayısıyla filmi izleyen seyirci kendisini özdeşleştireceği bir karakter (veya bir kahraman) bulamayacağı gibi, Yönetmen de karakterler arasında taraf tutmaz. Bu noktada seyirci, karakterler üzerinden kendi öznel anlamlarını yaratmakta ve ahlaki sorgulama yapmakta özgür bırakılır. Yönetmen karakterlere olduğu gibi, bu karakterlerin temsil ettikleri toplumsal sınıflara ve sınıf ilişkilerine de tarafsız bir gözlemci gibi yaklaşır. Bu durum Yönetmenin bakış açısıyla sosyolojik bakış açısı arasında bir benzerlik yaratır.

2 Kendisi de bir dönem İran'da yaşamış ve Ülkenin en iyi üniversitelerinden biri olan Tahran Üniversitesinde görev yapmış biri olan Amin Mohseni, "Iran's Over-Education Crises" başlıklı yazısında, çeşitli istatistiklerle ülkedeki beyin göçünün boyutlarını ve nedenlerini ortaya koymaktadır. Mohseni iyi eğitilmiş gençlerdeki bu eğilimi daha ziyade üniversite mezunlarının sayısındaki aşırı artışla beraber, mezunların iş bulmakta zorlanmasına bağlamaktadır. (Göçün boyutlarına ve nedenlerine ilişkin daha geniş kapsamlı veri ve yorumlar için bknz: <https://financialtribune.com/articles/economy-business-and-markets/78325/pain-of-iran-s-economy>)

Asghar Farhadi sinemasında olduğu gibi Bir Ayrılık filminde de dikkat edilmesi gereken bir diğer özellik ise diyalogların doğallığı ve zenginliğidir. Filmdeki diyaloglar bir yandan gündelik yaşamın doğallığı içerisinde akıp giderken, diğer yandan filmdeki karakterler arasındaki ilişkilere, karakterlerin geçmişlerine, kimliklerine, savundukları tutum-değerlere ve filmin kurgusu içerisindeki belirli düğüm noktalarına ilişkin çok önemli ipuçları barındırırlar. Öte yandan Bir Ayrılık filminde diyalogların çoğunlukla ateşli bir tartışmanın ve ağız dalaşının harareti içerisinde geçtiği görülebilir. Mahkeme salonunda Nader ile Hodjat arasındaki tartışmalar, evde ve boşanma davası sırasında Simin ile Nader arasında yaşanan gerilimli konuşmalar filmin önemli sahneleridir. Filmde yer alan diyalogların büyük bölümünün, karakterlerin kendilerini bir diğeri karşısında haklı çıkarma, kişiliğini kanıtlama, 'öteki' olanı saf dışı bırakma, kendi gerçeklik algısını egemen kılma aracı olarak, kısacası bir tahakküm aracı olarak işlev gördüğünü söylemek gerekir.

Farhadi tezini Nobel Ödüllü İngiliz oyun yazarı, senarist, tiyatro yönetmeni ve aynı zamanda şair ve aktör olan Harold Pinter üzerine yazmıştır. Bir röportajında, Pinter'da kendisini en çok etkileyen şeyin dilin kullanımı ve sessizlik olduğunu belirtir. "Karakterler çok fazla konuşmaktadır ancak bir şeyleri saklamak için konuşuyor gibi görünmektedirler" (Weston, 2017). İnsanlar kendilerini daha az ifade etmek için konuşuyorlar, söylenmesi gereken asıl şeyi saklamak için uzun nutuklar atıyorlar. Dildeki bu örtüklük, Bir Ayrılık filminde, toplumsal hiyerarşilerin soğuk gerçekliğini üstü kapalı biçimde açığa vuran diyaloglarda kendini gösterir. Karakterler arasındaki kültürel, sınıfsal, duygusal ve/veya maddi ayrılıklar, onlar arasındaki diyaloglarda çeşitli gürültü faktörlerinin ve engellerin devreye girmesiyle simgelenir. Bu noktada Farhadi'nin pek çok filmde kendisini gösteren ve karakterler arasındaki söz konusu ayrılıkları işaret etmek üzere kullandığı cam metaforu buna bir örnek olarak gösterilebilir. Filmin son sahnesinde boşanmak üzere olan Nader ve Simin'in arasına giren cam veya banka sahnesinde Nader ile Hodjat arasına giren cam, mekansal olarak aynı noktada dursalar da karakterlerin birbirlerini anlamalarını ve içten bir şekilde temasa geçmelerini olanaksız kılacak koşulların bulunduğu işaret eder. Öte yandan Nader ve Simin'in sorunlarını çözmek ve iletişime geçmek için kızları Termeh'i aracı olarak kullanmaları, konuşurken sürekli arkalarını dönüp başka işlerle uğraşmaları, göz göze gelmekten kaçınmaları, tartışma esnasında tarafların sürekli birbirlerinin sözünü kesmeleri ve ses yükseltmeleri, mahkemede ve diğer mekanlarda gürültü faktörlerinin varlığı kişiler arasındaki iletişimsizliği sembolize eden diğer unsurlardır.

Film üzerine gerçekleştirilecek analiz esas olarak filmdeki söz konusu dilsel alışverişler ve bunların toplumsal ilişkilerde birer simgesel şiddet unsuru olarak, yani dilin toplumsal hiyerarşileri kuran, meşrulaştıran ve yeniden üreten bir tahakküm aygıtı olarak işlevselliği üzerine odaklanacaktır. Bu bağlamda öncelikle analizin kuramsal çerçevesini oluşturan, Pierre Bourdieu'nün 'Dilsel Habitus Kuramı' açıklanacak, ardından filmin analizine geçilecektir.

Dilsel Habitus Kuramı:

Pierre Bourdieu'nün dile yaklaşımı, dili özerk bir analiz birimi ve bağımsız bir değişken gibi ele alan 'Yapısalcı' yaklaşımlardan farklıdır. Bourdieu'ya göre dile sınırsız

bir belirleyicilik atfeden yapısalcı düşüncenin aksine, dil alanı değil, alan dili belirler. Ona göre, sadece dil üzerinden kodlanmış mesajın içeriğine ve biçimine odaklı analiz yapmak, onu kodlayan eyleyicilerin (konuşanların) toplumsal ve tarihsel konumlanışlarını göz ardı ederek metni gerçekliğin yegane temsili gibi görmek, dile pratik kullanımından ve siyasal işlevinden kopuk, ölü bir nesne gibi yaklaşmaktır. Saussure'cü dil bilimden farklı olarak Bourdieu, “dilsel pratiklerin, dilin yalnızca yapısalcı çözümlemesiyle bulgulanamayacak güç ilişkilerini, bir dil ekonomisinin varlığını ve dönüşümünü” ortaya koyduğunu saptar (Bourse, Yücel 2012;225). Bourdieu'ye göre “dil, dilsel çözümleme için değil, ‘uygun’ zamanda, uygun şeyi konuşmak için yapılmıştır”. Dolayısıyla doğru bir dilsel analiz için, dilin dışında işleyen yapıları; tarihsel konjonktürü, iletişimsel eylemin aktörü olan öznelerin “cinsiyet, eğitim düzeyi, toplumsal köken, yerleşim bazındaki demografik koordinatlarını” da devreye sokmak gerekir. Çünkü dilsel etkileşimin niteliği, bilinçli veya bilinçdışı şekilde eyleyicilerin arkasından işleyen bu yapıya sıkı sıkıya bağlıdır. Yani, konuşan sadece o anda orada bulunan özneler değil, o öznelerin temsil ettiği (mensubu olduğu) toplumsal sınıflar, kültürel gruplar ve bunları arasındaki güç ilişkilerinin tarihselliğidir (Bourdieu, 216; 138-139).

Dolayısıyla dilsel yetiler, toplumu oluşturan her bireye evrensel olarak doğuştan gelmez. Bourdieu bu bağlamda Chomsky'nin “insan dilinin biçim ve yapılanma koşullarını belirleyen” evrensel öğelerin bulunduğunu savunan ‘evrensel dilbilim’ teorisine de mesafeli yaklaşır (Chomsky, 2001;113). Bourdieu'ye göre dil, hava, güneş, toprak gibi herkesin kullanımına açık, doğal ve sınırsız bir kaynak değildir. Aksine “meşru dile erişim son derece eşitsizdir (...) ve iktisadi mallar piyasasında olduğu gibi dilsel mallar piyasasında da tekeller vardır” (Bourdieu, 2016; 242). Dilsel anlamda var olan bu eşitsizliğin ve tahakküm ilişkilerinin içselleştirilmesi, egemen dili kullanma becerisini bir statü nişanesi haline getirir ve hatta tabi kesimler giderek kendi dillerini dahi küçümseyebilirler. Sömürgeci devletlerin işgal ettikleri bölgelerde yaşayan halkları tahakküm altına alabilmek için öncelikle yerel dillere baskı uygulama yolunu seçmesi de bu çerçevede anlaşılabilir.

Bourdieu, meşru dilsel pratiklerin toplumdaki egemen sınıfların pratiklerine göre şekillendiğini savunur. Her toplumsal sınıfın kendine has dilsel bir habitusu, yani belirli bir biçimde konuşma, belirli şeyleri dile getirme, sözlü veya sözsüz iletişim becerileri kazanma anlamında yatkınlıkları vardır. Buna karşın egemen toplumsal kesimlerin ürettiği dilsel pratikler, kamusal alanda, siyasette, medyada, iş yerinde, okul, mahkeme, devlet daireleri gibi resmi alanlarda hakim konumdadır ve bu dili konuşmak bir saygınlık nişanesi olarak kabul edilir. Tabi konumda olanlara dayatılan bu dil, aynı zamanda evcilleştirilmiş ve aşırı derecede sansüre uğramış bir dildir. Bir de bu rafine (yapmacık) dile karşı çıkan ve bu yönüyle çizgi dışı bir toplumsal kimliği ortaya koyan, tabi kesimlerin kullandığı halk dili (avam dil, argo) vardır. Bu ayırım kamusal alana erişim ve resmi ortamlarda söz almak konusunda ciddi bir eşitsizlik yaratır (Bourse vd. 2012;123). Örneğin; tabi kesimin dilsel pratikleri içerisinde yetişen bir çocuk okula başladığında, öncelikle kendisine neredeyse tamamen yabancı olan egemen dili öğrenmek zorundadır. Bu yüzden egemen sınıfa tabi olan, dolayısıyla hali hazırda egemen dilsel kurallar içerisinde yetişmiş olan bir çocuğa karşı dezavantajlı konumda olması kaçınılmazdır.

Sonuç olarak her türlü dilsel alışveriş, hatta gündelik gevezelikler bile, az veya çok, açık veya örtük biçimde toplumsal güç ilişkilerini yansıtır. Simgesel şiddet, toplumsal ilişkiler içerisinde simgesel iktidarı elinde bulunduran sınıfların belirlediği evrensel dilsel kurallara uymayı zorlayan sansür mekanizmaları üzerinden, dilin yargıçlarınınca (öğretmenler, entelektüeller, gramerciler vs) ve başkaları adına konuşma yetisini elinde bulunduranlarca (siyasetçiler, medya profesyonelleri vs.) gerçekleştirilir. Bourdieu, kuralları ve çerçevesi kültürel sermayeye sahip kesimler tarafından belirlenen, tamamıyla o topluma ve tarihsel konjonktüre has gelişen bir dil ekonomisinin varlığından bahseder. Tıpkı ticari bir faaliyette olduğu gibi, farklı dilsel habitusları yansıtan aktörler kendi dilsel ürünlerini dilsel bir piyasa içerisinde dolaşıma sokarlar. Farklı toplumsal alanların (örneğin medya, akademi, siyaset vb.) her birinin kendi içerisinde işleyen, ve alan içerisindeki sembolik mücadeleler sonucunda oluşmuş (ve sürekli yeniden tanımlanmaya devam eden) dilsel piyasa koşulları vardır. Alan içerisinde tahkim edilmiş güç ilişkilerini yansıtan ve özgül bir sansür sistemini öznelere dayatan bu dilsel piyasa içerisinde, dilsel ürünlerin olası bedeli belirlenir. Böylece aktörler söyleminin kazanacağı bedeli öngörerek dilsel pratiklerine şekil verir. Öznenin temsil ettiği toplumsal ve kültürel yapının sonucu olarak edildiği belirli bir şekilde konuşma yatkınlığı olarak dilsel habitus ile söylemin dolaşıma sokulduğu dilsel piyasanın tekil öznelere bağımsız kuralları söylemin biçimlenmesinde belirleyici olur. Yani özne yalnızca sınıfsal konumunun gerektirdiği gibi değil, içinde bulunduğu spesifik alanın kurallarına ve konjonktürel durumuna göre de söylemini şekillendirir (Myles, 1999; 887). Dolayısıyla, Bourdieu'nün önerdiği dilsel analiz “dilsel habitus ve aktörlerin dilsel ürünleri dolaşıma soktuğu dilsel ‘pazar yerinin’ analizi üzerine kuruludur. Kodların metinsel analizi ve yerinden edilmesi üzerine değil” (Bourdieu, 1991;38).

Bu bağlamda Asghar Farhadi'nin ‘Bir Ayrılık’ isimli filminden yola çıkarak gerçekleştirilecek analizde de Bourdieu'nün dilsel analize yaklaşımı belirleyici olacaktır. Yani karakterlerin kullandığı söylemlerin içeriği, söz konusu karakterlerin temsil ettiği toplumsal tabakaların simgesel güç ilişkileri içerisindeki konumları, bunların dilsel yatkınlıkları ve genel olarak konuşmanın geçtiği dilsel piyasanın analizi ile ilişkilendirilecektir. Böylelikle bir yandan tahakküm ilişkilerini kuran ve yeniden üreten bir unsur olarak dilin nasıl işlev gördüğü, diğer yandan Yönetmenin filmde karakterler arasındaki dilsel alışverişi resmederken, modern İran'daki toplumsal hiyerarşilere ilişkin nasıl bir perspektif sunduğu anlaşılmalı çalışılacaktır.

Simgesel Şiddet Unsuru Olarak Dil

Bu noktada Bourdieu'nün ‘habitus’ kavramıyla neyi kastettiğinin anlaşılması gerekir. Habitus, en genel tanımıyla “toplumsal olarak inşa edilmiş bir yatkınlıklar sistemidir”. Habitus her öznenin sosyal uzayda işgal ettiği konuma göre biçimlenmiştir. Yani toplumdaki her sınıfın (veya tabakanın) kültürel ve estetik beğenilerinden inançlarına, siyasi görüşünden konuşma tarzına, sosyalleşme mekanlarından, boş zaman faaliyetlerine, giyim tarzına ve gündelik tüketim alışkanlıklarına kadar kendine özgü yatkınlıkları (habitusu) vardır. Bu anlamda habitus, toplumsal sınıflarla sıkı sıkıya bağlantılıdır (G.

Çeğin vd. 2015; 18-19)³. Dolayısıyla filmde yer alan, Nader ve Simin ailesinin evinde koltuklarda oturulurken Samadi ailesinin evinde yer minderleri üzerinde oturulması, Raziye siyah çarşaf giyinirken Simin'in daha rahat, açık ve modaaya uygun kıyafetler tercih etmesi, Nader babasına su bidonundan su içirirken Raziye'nin kızına çeşmeden su içirmesi vb. pek çok detay sınıf habituslarının farklılaşmasını ortaya koyar. Dilsel habitus ise sınıf habitusunun yalnızca bir boyutunu oluşturur. "Söyleyiş tarzı da bedenleşmiş bir hayat tarzının bütünleyici parçası" olduğundan, sınıf habitusunun bir unsuru olarak dilsel yatınlıkların diğer yatınlıklardan arındırılarak anlaşılması mümkün değildir (Bourdieu, 2016; 145).

Öznelerin dilsel pratiklerini onların toplumsal ilişkilerinden, sınıfsal konumlarından ayrı düşünemeyeceğimize göre, iki insanın konuşması, aynı zamanda (ve kaçınılmaz olarak) onların temsil ettiği sınıflar arasında da bir konuşmadır. Her konuşma söz konusu olan iki sınıf arasındaki ezen-ezilen ilişkilerinin tarihsel birikiminin bu iki özne aracılığıyla tekrar dile gelmesidir. Filmdeki mahkeme sahnesinde, Nader ve Raziye'nin davası devam ederken, Termeh'in mahkeme koridorunda ders kitabından okuduğu pasaj aracılığıyla Yönetmen de benzer bir vurgu yapar. Pasajda "Sasaniler zamanında halk iki sınıfa ayrılmıştı; İmtiyazlılar olan üst sınıf ve normal halk" ifadeleri geçmektedir. Burada Yönetmen, mahkemede Samadi ve Lavasani aileleri arasındaki karşılaşmanın, binlerce yıla dayanan sınıfsal tahakküm ilişkilerinin bir parçası olarak görülebileceğine işaret eder.

Bir Ayrılık filminde toplumsal tabakalar arasındaki kurumsallaşmış eşitsizlikleri ve bunun dile yansımaları en iyi dışa vuran sahneler, Hodjat ve Nader'in mahkemede karşı karşıya geldiği sahnelerdir. Aydınlanmacı düşüncenin evrenselci ideali, devlet ve yasalar karşısında her bireyin (ırk, cinsiyet, kültür, gelir durumu farkı gözetmeksizin) 'eşit' olması gerektiği argümanı üzerine kuruludur. Ancak reel toplumsal koşulların yarattığı, maddi imkanlara olduğu kadar, kültürel sermayeye, egemen dile, çeşitli toplumsal becerilere ve eğitim imkanlarına vs. erişim konusundaki mevcut eşitsizlikler karşısında, söz konusu eşitlik ilkesi işlevsiz kalır. Hatta filmdeki eleştiri, tarafların eşit temsili ve tarafsızlık imajı üzerinden işleyen modern adalet mercilerinin, aslında toplumda kök salmış eşitsizlikleri gizlediği ve bunları üstü örtük bir biçimde yeniden ürettiği savı üzerine kuruludur. Bourdieu, söz konusu tarafsız duruşu veya yapay eşitlik görüntüsünü simgesel inkar olarak, yani eşitsizliklerin, daha bariz tahakküm biçimlerinin veya simgesel şiddetin geçici süreyle ve kurgusal olarak paranteze alınması olarak tanımlar. Mahkemede kendini gösteren böylesi bir paranteze alma işlemi veya eşitlik yanılması, aslında daha üst mertebede bir tahakküm stratejisinin parçasıdır. Filmde mahkeme başkanı, Nader ve Hodjat arasındaki sorunda, başlarda her iki tarafı da objektif şekilde dinler, hakkaniyet ölçülerine bağlı, tarafsız bir tutum takınıyormuş gibi görünür. Ancak bir aşamadan sonra ayrımlar dil üzerinden kendini hissettirmeye başlar. Örneğin Hakimin Nader'den ödemesi gereken paraya karşılık kefil olarak devlet memuru, öğretmen ve iş sahibi birini bulmasını istemesi, toplumda yer edinmiş hiyerarşilerin adalet sistemi üzerinden kurumsallaştığına ve mahkeme karşısında da olsa sözün değerinin onu söyleyen kişinin

3 Ancak şu noktada bir ayrım koymak gerekir ki; Bourdieu habitus kavramıyla hem "eylemi 'failsiz' mekanik bir tepki olarak gören nesnelcilikten" hem de eylemi "bilinçli bir niyetin maksatlı bir işi olarak tasvir eden öznelcilikten" ayrılır. Çünkü bireylerin toplumsal ve sınıfsal konumundan doğan habitus bireylere kılavuzluk eder, onlara belirli yatınlıklar setini dayatır ama aynı zamanda bireysel yeniliğe de alan açar. "Bu yüzden bireyler ne tamamen özgür failler, ne de toplumsal yapının pasif failleridir" (G. Çeğin vd. 2015; 18-19).

toplumsal konumuyla ve statüsüyle bağlantılı olduğuna işaret eder. Bu bağlamda sabit bir işi ve geliri olmayan Hodjat gibi kişilerin sözlerine daha az itibar edildiği anlaşılabilir⁴.

Hodjat ise bir yandan Nader ile diğer yandan da mahkeme nezdinde kurumsallaşmış ayrımcılıkla mücadele ettiği için oldukça dezavantajlı konumdadır. Öte yandan Hodjat'ın mahkemede konuşulan ve toplumdaki egemen dilsel pratikler üzerinden şekillenen resmi dile de aşina olmadığı görülür. Egemen dil (ve bunun bir yansıması olarak resmi dil) yüksek düzeyde sansür içerir, aşırı beden hareketleri,⁵ öfke patlamaları, kaba ve hakaretamiz ifadeler egemen dilden dışlanır. Bu nedenle egemen dili konuşmak duyguların aşırı düzeyde kontrolünü, mevcut dilsel piyasanın koşullarına hakimiyeti, ayrıcalıklı bir sınıf habitusunu ve bunun yarattığı dilsel yatkınlıkları içselleştirmiş olmayı, geçmişe dayanan bir kültürel-dilsel yatırımı, yani konuşma becerisini gerektirir. Bourdieu'ye göre "konuşma becerisi bir yandan gramere uygun sayısız söylem üretebilmeyi sağlayan dilsel beceriyi, diğer yandan da bu beceriyi verili bir durumda yeterli bir şekilde kullanabilmeyi sağlayan toplumsal beceriyi kapsar" (Bourdieu, 1991a; 38) Ancak filmdeki mahkeme sahnesinde Hodjat'ın, konuşma becerisinin gerektirdiği dilsel ve toplumsal becerilere sahip olmadığı açıkça görülür. Hakim karşısında süren tartışmalar esnasında sürekli öfkelerini yenemeyerek sesini yükseltir, kaba konuşmaya, Nader'e hakaret etmeye, yargılama usullerine itiraz etmeye başlar⁶. Bunun sonucunda Hakim tarafından mahkeme salonundan birkaç defa çıkarılır. Hakim burada dilsel piyasanın kuralları lehine sansürü uygulayan bir yargıç konumundadır. Nader ise kendisine sorulan sorulara sakin, akıcı ve rasyonel bir dille karşılık verir. Konuşması ve susması gerektiği yeri çok iyi bilir. Hodjat ile onun üslubunca bir polemige girmez. Nader'in bu tutumu da aslında bir nevi simgesel inkardır ve simgesel şiddetin örtük ve daha güçlü biçimde tezahür etmesine olanak tanır. Nader'in bu sakin tutumu karşısında Hodjat'ın öfkesinin katlanarak artmasının da nedeni budur. Nader kendisine üstün gelmekte, hem de bunu tamamen pasif bir strateji uygulayarak yapmaktadır. Hodjat'ın polis zoruyla mahkeme salonundan çıkarılırken "ben bu adam gibi konuşamıyorum, işte benim sorunum bu" diye bağırması egemen dile hakimiyet bağlamında eşitsizliklerin bir özeti niteliğindedir.

Filmdeki diyaloglarda dikkati çeken bir diğer konu ise her bir karakterin kendi çıkarları ve idealleri temelinde savunduğu bir gerçeklik algısı olması ve bunu diğerlerine dayatma ve hakim kılmak amacıyla yoğun bir rekabete girişmesidir. Bourdieu, kelimelerle şeyleri sınıflandırma, tanımlama, emir verme ve düzen getirme gücünü "edim söz kuvveti"

4 Mahkemenin, yalnızca Hodjat ve Nader arasındaki sorunda değil, aynı zamanda Nader ve Simin'in boşanma davasında da bariz biçimde taraf tuttuğu görülür. Ancak bu sefer kurumsallaşmış ayrımcılık yoksul ve orta sınıf nezdinde değil, kadın ve erkek kimlikleri arasında kendini gösterir. Örneğin Simin, boşanma talebinin gerekçesini açıkladığında Hakim bunları yetersiz bulur. Hakimin anlayışına göre, yalnızca erkeğin eşine para vermemesi veya şiddet uygulaması boşanma gerekçesi olarak görülebilir. Dolayısıyla Hakimin de (yine o toplumun kültürel değerleri içerisinde yetişmiş bir kişi olarak) mevcut toplumsal hiyerarşileri ve egemen cinsiyet rollerini içselleştirmemiş olması ve mutlak bir eşitlik ve adalet ilkesi temelinde hareket etmesi söz konusu olamaz. Bu nedenle orta sınıftan bir birey ve bir erkek olarak egemen kimliği temsil eden Nader yargı süreçlerinden her zaman galip çıkar.

5 Hodjat'ın öfkeli olduğunda kendine vurmaya başlaması söz konusu aşırı beden hareketlerine örnek verilebilir. Bu durum İran'ın Müslüman-Şii kültürüne ait bir ritüelin parçası olarak kendine vurma eylemiyle bağlantılı olabileceği gibi, basitçe kendini cezalandırma, ruhsal bir acıyı dışa vurma veya bunu fiziksel acıyla bütünleştirme refleksinin bir parçası da olabilir.

6 Hodjat daha önce ayakkabı tamircisi olarak çalıştığı yerden, mahkemeye başvurmasına rağmen parasını alamamıştır. Bu nedenle adalet sistemine olan inancı büyük oranda zedelenmiştir. Nader ile olan davasında da ikinci bir adaletsizliğe maruz kalmakta olduğunu düşündüğünden öfkelidir. Öfkeli olduğu için de, bulunduğu dilsel Pazarın (mahkemenin) kurallarına uymakta, yani otosansür uygulamakta zorlanır.

olarak tanımlar. Ona göre, sözün gerçekliği kurgulama konusundaki etkililiği olarak simgesel iktidarı, simgenin kendisinde, yani dilsel ifadenin kodlanmış biçiminde aramak boşunadır. Dilin sahip olduğu bu yetke –“ifade ederek inşa etme, dünyanın temsillerini etkileyerek dünyayı etkileme gücü”- ona dışarıdan gelir. Bu yönüyle “Simgesel iktidar, kelimelerin ve onu söyleyen kişilerin meşruiyetine inancı yaratan belirli bir ilişkide ve bu ilişki tarafından tanımlanır” (Bourdieu, 2016; 144). Özetle sözün taşıdığı yetke, içeriğinden ziyade onu kimin söylediğine, konuşanın toplumsal ilişkiler içerisinde taşıdığı meşruiyete bağlıdır. Filmde de her karakterin savunduğu ve diğerlerine dayatmaya çalıştığı belirli konular vardır. Simin’in kızıyla yurt dışına gitmek istemesi, Nader’in babasını gerekçe göstererek bunu reddetmesi, öte yandan Simin’in ısrarına rağmen Nader’in Raziye ve Hodjat’a kan parası ödemekte son ana kadar diretmesi buna örnektir. Ayrıca filmde bir tarafta Nader’in diğer tarafta ise Samadi ailesinin Raziye’nin bebeğini nasıl düşürdüğüne ilişkin birbirinden farklı iki gerçeklik kurgusu vardır. Gerçekliği, onu savunan karakterlerin çıkarları ekseninde belirli yönlerden çarpıtan (Hatta filmin sonuna kadar seyirci de gerçeğin ne olduğunu bilmemektedir) bu iki kurgudan hangisinin doğru kabul edileceğine ise mahkeme karar vermektedir. Sonuçta ise galip gelen Nader’in kurgusudur. Bunda Nader’in egemen dili iyi bir şekilde kullanabilme yetisine sahip olmasının payı önemlidir. Bu anlamda Nader’in konuyla ilgili olay yerinde soruşturma yürüten polisler hem etkili konuşarak hem de canlandırma yaparak, kendi kurgusunu Samadi ailesi karşısında başarılı şekilde savunduğu sahne örnek gösterilebilir. Ancak Nader’in kurgusunun baskın gelmesinde toplumsal konumunun ve sınıf aidiyetinin payı daha büyüktür. Örneğin mahkeme sürecinde Samadi ailesini savunan hiçbir tanık bulunmaz. Buna karşın Nader’i desteklemek ve ona kefil olmak için pek çok ‘hatırı sayılır’ insan araya girer. Örneğin Termeh’in öğretmeni Madam Ghahrae’nin (Merila Zarei) Nader için referans olması ve celsenin sonunda Hakime Nader ve ailesinin böyle bir suça bulaşmayacak, saygın insanlar olduklarını söylemesi yargı sürecinde etkili olmuştur. Öte yandan Nader’in komşusunun polis tarafından olay yerinde soruşturma yürütüldüğü sırada onun lehine ifadelerde bulunması da önemlidir.

Sözün taşıdığı erk, aynı zamanda diğer sınıfları ve toplumsal katmanları da kendi bakış açısı ve dünya görüşü çerçevesinde tanımlama ve anlamlandırma konusundaki üstünlüğü içerir. Filmde egemen ve tabi sınıfları temsil eden Lavasani ve Samadi ailelerinin birbirleri hakkında belirli ön yargılara ve stereotiplere sahip olduğu görülür. Özellikle mahkeme sahnesinde tarafların birbirlerine sürekli “sizin gibiler” şeklinde genelleme ifadeleriyle yaklaşmaları bunun en bariz örneğidir. (“Allah sadece sizin gibiler için”, “Şeref onların umurunda değil, benim umurunda” gibi). Örneğin: Nader’in Raziye’yi hırsızlıkla suçlaması ve tabi sınıftan insanları orta sınıf üyelerinden haksız yere para tırtıklamaya çalışan açgözlü kişiler olarak görmesi⁷, Madam Ghahrae’nin Hodjat’ın eşini dövdüğünü (Raziye’nin çocuğunu bu yüzden düşürmüş olabileceğini) düşünmesi söz konusu ön yargılara örnektir. Bunun tersine, Hodjat ise Nader’i potansiyel olarak kibirli ve ahlaksız biri olarak gördüğü için onun bazı noktalarda haklı olabileceği ihtimalini

7 Nader’in bir sahnede kızından benzincide verdiği bahşişi geri almasını istemesi, Hodjat ve Raziye ile babasının bakımı için ödeyeceği ücret konusunda sıkı pazarlık yapması buna örnek gösterilebilir. Ayrıca Nader filmin bir sahnesinde “ben evime herkesi sokamam” demektedir. Zaten başka bir sahnede de Raziye’yi bir yakınlarının tavsiyesi üzerine bulduklarını öğreniriz. Buralardan hareketle Nader’in tabi sınıflara yönelik genel bir önyargı ve güvensizliğinin olduğunu görmek mümkündür.

göz önünde bulundurmaz. Hodjat'ın (ve onun temsil ettiği tabi sınıfların) gözünde Nader gibiler (egemen sınıflar) onursuz ve 'tanrıtanımazdır'. Ancak tarafların birbirine yönelik bu önyargılarına karşı Yönetmenin yaklaşımı ve hikayenin akışı daha nesnedir. İzleyici filmin devamında, parayı Raziye'nin çalmadığını, Hodjat'ın ise eşini dövmediğini öğrenir. Ayrıca her iki tarafın da belli noktalarda yalan söylediğine, ahlaki ve vicdani değerleri ile kimi zaman bunlarla çelişen bireysel çıkarları arasında gelgitler yaşadığına şahit olur. Dolayısıyla Yönetmenin, bu iki farklı sınıftan insanın birbirleri hakkındaki ön yargılarını paylaşmadığı söylenebilir.

Örneğin filmde Samadi ailesinin Lavasani ailesine göre daha dindar-muhafazakar bir yaşam tarzına sahip olduğu görülebilir. Bu durum, Raziye'nin giyim tarzından, kararsız kaldığı durumlarda dini fetva hattını aramasından, erkek doktora muayene olmak istememesinden anlaşılabilir. Buna karşın Lavasani ailesinin ise daha dünyevi bir ahlak anlayışı ve rasyonel bir söylem çerçevesinde hareket ettiği görülür. Farhadi filminde dindar-seküler yaşam tarzları arasındaki bu ayrımın, toplumdaki sınıfsal ayrımlara da denk düştüğünü ima eder. Mahkemede geçen bir sahnede Nader "Allah üzerine yemin mi etmeliyim" diye çıkışır. Hodjat kısık bir sesle araya girerek "sanki Allaha inanıyorsun da" der. Bunun üzerine Nader "Hayır, Allah sadece sizin gibiler için" diye ironik şekilde karşılık verir. Buradan hareketle İran toplumunda tabi sınıfların, orta sınıfa göre daha dindar bir yaşam tarzına sahip olduğuna dair yaygın bir kanı olduğu söylenebilir. (Ancak Yönetmenin böylesi genelleyici bir kanıya karşı çıktığı görülür. Çünkü filmde her karakter, dine aykırı bir biçimde kendi çıkarlarını merkeze alarak belirli konularda yalan söyler.) Ancak dini söylem tabi sınıfa özgü olmaktan çok onun temayüz etme stratejisinin bir parçası olarak dilsel pratiklerinde yer etmiş bir unsurdur⁸. Örneğin Raziye'nin, Nader'i para çalmadığına ikna etmek için Allah ve Şehitler (İmam Rıza gibi o toplumda kutsal sayılan kişiler) üzerine yemin etmesi, Hodjat'ın doğru söylediğine dair Kurana el basması için Madam Ghahrae'ye baskı yapması, dini referansların özellikle alt sınıfların dilsel habitusu ve daha genel olarak yaşam tarzı içerisinde yalnızca daha bariz göstergelere dönüştüğüne işaret eder. Bu bağlamda, Nader egemen dile hakimiyet ve toplumsal ilişkiler içerisindeki konumuyla, buna karşılık Hodjat ve Raziye'nin ise dini söylem yoluyla sözünü etkin ve güvenilir kılmaya çalıştığı bir sözel alışveriş söz konusudur. Ancak dini söylemin, mevcut dilsel piyasa koşulları içerisinde o kadar da etkili olmadığı anlaşılabilir.

Filmde tabi sınıflara yönelik resmedilen bir diğer önyargı ise erkek egemen değerlerin kent yoksulları içerisinde daha baskın olduğu, buna karşın orta ve üst sınıflarda kadının bağımsız ve özgür olduğu yönündedir. Ancak Yönetmenin filmde karakterlerin gündelik yaşamlarına, söylem ve tutumlarına ilişkin detayları serimlemesiyle bu önyargı da belirli anlamda tersine döner. Filmin başında Simin ekonomik olarak eşinden bağımsız, kendi kararlarını alabilen ve kendini güçlü şekilde ifade edebilen bir kadın imajı çizerken, Raziye daha sessiz, içine kapanık, kocasının kararlarına ve onayına tabi

⁸ Filmden yola çıkarsak, dini söylemin ve dini göstergelerin tabi sınıflar tarafından, onların kendi aralarındaki ve diğer sınıflarla olan etkileşimlerinde daha sık kullanılıyor oluşu, dinin eşitleyici, tüm inançlıları 'kulluk' semsiyesi altında birleştiren anlayışıyla bağlantılı olabilir. Bu yolla tabi sınıflar, dünyevi-maddi ilişkilerden türeyen ve toplumdaki yerleşik sınıf hiyerarşilerinin yarattığı dezavantajlı konumlarını az da olsa dengelemelerine hizmet edecek bir simgesel sermayeye erişmeye çalışıyor olabilirler.

bir kadın olarak görülür. Ancak Yönetmen kadının toplumsal konumuna dair var olan bu sınıfsal farklılığı katı bir karşıtlık olarak resmetmez. Örneğin; Simin evi terk ettiğinde Nader, kızı Termeh'e çamaşır makinesinin hangi ısı ayarında çalıştığını sorar. Filmde, erkeğin çamaşır makinesinin nasıl çalıştığını bilmediğini gösteren bu ayrıntı, Nader ve Simin arasında da geleneksel olarak tanımlanmış belirli toplumsal cinsiyet rollerinin varlığına işaret eder. Benzer şekilde Hodjat'ın kendisine yöneltilen önyargılı suçlamalar karşısında eşine karşı şiddet uygulamadığını ve bunu yanlış bulduğunu vurgulaması, cinsiyet eşitsizliği bağlamında her iki aile arasında çok derin farklar olmadığını ortaya koyar. Cinsel kimlikler arasındaki geleneksel hiyerarşilerin dile ilişkin yansımalarını her iki aile içerisinde de görmek mümkündür. Örneğin Nader hakkını savunmak konusunda daha baskın bir yapıdayken, Simin olası münakaşalardan kaçınmaya, zorluklar ve haksızlıklar karşısında kolay pes etmeye daha meyilli bir yapıdadır⁹. Bu durum Simin'in patriyarkal bir toplum yapısı içerisinde kadın kimliğine sahip olmasının bir sonucu olarak da okunabilir.

Toplumsal ilişkilerle de güçlenen bu dil becerisinin veya dilsel pratikler yoluyla temayüz etme stratejilerinin nasıl edinildiği (veya aktarıldığı) da Bourdieu'nün üzerinde durduğu konulardan biridir. Hem Bourdieu, hem de Yönetmen bu anlamda iki önemli sosyal kuruma işaret eder; Bunlardan birincisi aile, diğeri ise eğitim kurumlarıdır. Her iki kurumsal yapı da sınıf habitusunun aktarılmasına hizmet eder. Bourdieu, ailenin çocuğuna devrettiği kültürel mirasın belirleyici olduğuna ve belirli bir kimliğin benimsetilmesine dayandığına sıkça vurgu yapar. Ona göre, insanın birincil toplumsallaşmasına zemini olan aile mensubiyeti, "ailenin ahlaki yeniden üretimine, yani burjuva hanedanlığının meşru mensubiyetine temel oluşturan değerlerin, erdemlerin, becerilerin aktarımına da katkıda bulunur" (Bourdieu, 2015;121).¹⁰ Filmde de Termeh karakteri üzerinden ailenin söz konusu rolüne ilişkin vurguları görmek mümkündür. Nader'in, kızı Termeh'e kendi sınıf mensubiyetinin gereği olan pek çok değeri ve beceriyi kazandırmak için çaba harcadığı görülebilir. Baba ve kızın arabayla benzin istasyonuna girdikleri sahne buna örnektir. Nader, kızına para verip benzin doldurmasını ve ücretini ödemesini ister. Termeh parayı ödeyip arabaya bindiğinde Nader para üstünü sorar. Termeh para üstünü bahşiş olarak bıraktığını söyler. Nader ise duruma itiraz eder; "Benzini onlar doldurunca bahşiş verilir" der. Kızından gidip verdiği bahşişi geri almasını ister. Termeh bundan hoşnut olmasa da babasının ısrarı üzerine gidip parayı geri almak durumunda kalır. Burada Nader, kızına belki de standart bir eğitim kurumunda asla edinmeyeceği toplumsal bir beceriyi; alt sınıflarla olan iletişimde temayüz etme stratejilerini kazandırmaktadır.¹¹

9 Simin'in filmin başında eşya taşıyıcılarına hemen parayı vermesi ve Hodjat ve Raziye ile düştükleri durumda da hakkını savunmak gibi bir zahmete girmeyip buldukları kötü durumdan olabildiğince erken ve zarar görmeden kurtulmak için bir an önce ödenecek tutarı ödemeyi kabul etmesi işleri dallandırıp budaklandırmadan kolayca zor durumdan kaçma eğilimi olduğunu gösteriyor.

10 Filmin pek çok yerinde işaret edildiği üzere, çocuğun toplumsal itibarı ailenin taşıdığı itibara sıkı sıkıya bağlıdır. Termeh'in okulundaki ve çevresindeki insanların, Nader'in karıştığı olaydan haberdar olduklarında ondan uzaklaşmaya başlaması buna örnek olarak gösterilebilir.

11 Bir başka örnekte, Raziye ile maaş konusunda konuştuklarında Nader'in kendi teklifini hemen savunmaya geçmesi ve "piyasa bu, ben bu kadar verebilirim istersen gel yoksa başka biriyle konuşacağım" demesi, karşındakinin zaten zor durumda olduğunu bilmesinden, Raziye'nin bu teklifi kabul edeceğini düşünmesinden ve kendi teklifi ne olursa bunu karşındakinine kabul ettirebileceğini tahmin etmesinden kaynaklanıyor ve bundan yararlanıyor. Nader muhatabıyla anlaşma niyeti beslemiyor, kendi teklifini diretiyor. Raziye'ye sözel olarak seçme şansı verse de onun üzerine baskı yaparak kendi teklifini kabul ettirmiş oluyor.

Farhadi bir röportajında neden filmlerinde genellikle orta sınıfı konu aldığından ve bu sınıfların toplumun geneli için neden belirleyici olduğuna açıklık getirir. Çünkü alt sınıflar ve üst sınıflar gündelik yaşamda birbirlerinden çok fazla yalıtılmışken, orta sınıf her ikisiyle de ilişki halindedir. Bu iki sınıf arasında bir aracı konumunda bulunması ve ayrıca en kalabalık toplumsal grubu oluşturması orta sınıfı bütün bir toplumun geleceği açısından belirleyici ve önemli hale getirir (Hasannia, 2014; 14). Bu yüzden orta sınıf birey, bir yandan üst sınıflar nezdinde güven oluşturacak, diğer yandan alt sınıflarla (veya bir alt sınıfa düşmemek adına verdiği) mücadelesinde kendisine üstünlük sağlayacak dilsel pratikleri ve ayrıca ahlaki kodları edinmek zorundadır. Nader'in (ve onun temsil ettiği orta sınıfın) hayatı ve ilişkisel süreçleri bir dövüş müsabakası gibi algılayıp yaşamadaki en önemli etken de bu mücadelecî sınıf habitusudur. Bu yüzden kızı Termeh'e, sınıf bilincine sıkı sıkıya bağlı olan hakkaniyet ölçülerini oluşturan değerler sistemini ve bu ölçüler kendi aleyhine aşıldığında hakkını nasıl savunması gerektiğini bizzat öğretmek zorundadır. Nader'in bu bağlamda güvenilir ve ahlaklı insan imajını taşıdığı da söylenebilir. Bankada çalışırken elinde tomarla parayla görüldüğü sahne buna örnektir. Bu durum üst sınıfların ona güvendiğini ve bunca parayı emanet ettiğini de gösterir. Ayrıca boşanmak üzere olduğu eşinin bile onun güvenilir bir insan olduğuna dair referans olması da bu anlamda önemli bir göstergedir. Nader bu ahlaki kodları kızına da aktarmak için çaba gösterir. Nader'in, Termeh'i Arapça dersi çalıştırdığı sahne buna örnek gösterilebilir. Nader, Arapça kelimeleri sıralamakta, Termeh ise bu kelimelerin Farsça eş anlamlısını söylemektedir. Kelimelerden birine Termeh, yine Arapça kökenli bir kelimeyle karşılık verince Nader itiraz eder. Termeh ise kitapta öyle yazdığını söyler. Bunun üzerine Nader “yanlış yanlıştır” der ve kızından öğretmeni notunu kıracak olsa da doğru bildiklerinden asla şaşmamasını ister. Bütün bu örnekler, Bourdieu'nün değerlerin ve erdemlerin olduğu kadar, toplumsal dilsel becerilerin kazanılmasında da aileden devralınan kültürel sermayenin temel önemde olduğuna ilişkin vurgusuyla örtüşmektedir. Ayrıca Termeh örneğinde görüldüğü üzere, çalışma ve yaşam disiplininin, sorumluluk duygusunun gelişiminde de ailenin önemli bir rolü vardır (Termeh'in mahkeme salonunda dahi ders çalışmayı ihmal etmiyor olması buna örnektir). Dilsel beceriler özelinde düşünersek, bu konuda Termeh'in yetkin olduğu gözlemlenebilir. Bir sahnede, babasının ifadelerindeki çelişkileri yakalayarak onun, Raziye'nin hamile olduğunu bilmediği yalanını ortaya çıkarır. Mahkemede tanık olarak çağırıldığında, Hakime babası lehine yalan ifade verip durumu kotarmayı başarır. Bu yönüyle, Termeh karakteri üzerinden Yönetmen, Hodjat ve Nader arasındaki, özellikle sınıf habitusunun bir bileşeni olarak değerler sisteminin edinilmesinin, dilsel beceriler veya dilsel yatkınlıklar konusundaki eşitsizliklerin, daha toplumsallaşmanın ilk aşamalarında, aileden devralınan kültürel miras dolayısıyla oluştuğuna işaret etmektedir¹².

Bourdieu'nün kültürel-toplumsal eşitsizlikleri kuran bir unsur olarak çokça üzerinde durduğu konulardan bir diğeri de eğitimidir. Ayrıca 'Bir Ayrılık' filminde de eğitim önemli bir temadır. Eğitim, Bourdieu'nün düşüncesinde, “çağdaş toplumlarda statünün ve ayrıcalığın dağılımının biçimlenmesinde”, öte yandan toplumların tabakalaşmasında belirleyici bir öge olarak “kültürel sermayenin çeşitli biçimlerinin üretimi, aktarımı ve

¹² Raziye, Alzheimer hastası adamın altını değiştirmek zorunda kaldığında küçük kızının ona “babama söylemem” demesi de aynı şekilde temel değerlerin, ‘söylenebilecek ve söylenemeyecek’ şeylerin ailede öğrenildiğini göstermektedir.

biriktirilmesi açısından” merkezi bir role sahiptir (Swartz, 2015;263). Eğitim kurumları ailede edinilen sınıf habitusunu meşrulaştıran ve ‘objektif olarak’ tasdikleyen yapılardır. Eğitim sistemi sosyal ve kültürel olarak egemen sınıflar tarafından kontrol edildiğinden, hakim sınıf habitusuna sahip olan öğrencilerin okul bilgisine belirli bir yatkınlık taşıdığı varsayılır. Aynı şekilde egemen sınıflara mensup öğrenciler, tabi sınıflara nazaran okul diline daha aşinadır. Bu durum tabi sınıflardan gelen öğrencilerin akademik başarısızlığını da açıklar (Nash, 1990; 435-436). Filmde bu ayrımı Termeh ile Hodjat’ın kızı arasındaki farklardan görebilmek mümkündür. Termeh’in en önemli ayrıcalığı okuldaki bilgiye, çalışma disiplinine ve dile hakim olan bir ailede yetişmesi ve ailesinin maddi olanaklarının evde özel ders almaya elverişli olmasıdır. Annesi Simin zaten bir öğretmendir, ayrıca Termeh sürekli babasıyla birlikte ders de çalışmaktadır. Dolayısıyla Termeh açısından okul ile sınırlı kalmayıp ev ortamına da yayılan ve genişleyen sürekli bir eğitim olanağı vardır (Amiri, 2013;429). Filmin çoğu bölümünde hem Nadir hem de Simin, içinde buldukları zor ve sıkıntılı duruma rağmen kızlarıyla birlikte ders çalışmaktan, ona ders çalışmayı hatırlatmaktan geri kalmamaktadır. Nadir polis tarafından gözaltında tutuluyorken bile kızını karşısında gördüğünde ona ilk olarak sınavı olup olmadığını sorması önemli bir detaydır. Aile üyeleri olumsuz bir durum oluştuğunda veya kendi aralarında tartışırken Termeh’i duymaması ve kötü görüntüye şahit olmaması için dışarı çıkartması, bu orta sınıf ailenin eğitime, çocuk psikolojisine ve çocuk yetiştirmeye verdikleri değeri gösterir. Bunun tersine Simin’in annesinin çocuğunu düşüren Raziye’ye mahkemede “On sekiz yaşında çocuğun bıçaklanmadı ya... Daha gençsin. Seneye yine denersin” demesi, aynı özenin tabi sınıftan çocuklara gösterilmediğine işaret eder. Nader olaylardan kızının olumsuz etkilendiğini ileri sürdüğünde, Hodjat’ın “seninkisi çocuk da bizimkisi hayvan mı” diye çıkışması söz konusu ayrımın en net ifade edildiği sahnedir.

Sonuç

Pierre Bourdieu’nün ‘Dilsel Habitus’ kuramı çerçevesinde, İranlı Yönetmen Asghar Farhadi’nin ‘Bir Ayrılık’ filminin incelendiği bu çalışmada, söz konusu kuramla, filmde tasvir edilen karakterler arasındaki dilsel alışverişlerin pek çok noktada paralellik arz ettiği söylenebilir. Bourdieu sınıf habitusunun bir boyutu olarak dilsel habitus kavramı çerçevesinde, toplumdaki farklı sınıfların farklı dilsel yatkınlıklara sahip olduğunu, egemen sınıfların dilsel pratiklerinin aynı zamanda o toplumda kurumsal olarak kabul görmüş meşru dili yansıttığını ve bu nedenle içerisinde yetiştikleri ailenin sınıfsal konumu ve eğitim durumları gereği egemen dile erişimi kısıtlı olan (veya bu dile yabancı olan) tabi kesimlerin toplumsal ilişkilerdeki dezavantajlı durumunu ortaya koyar. Bourdieu ayrıca her türlü dilsel pratiğin kaçınılmaz olarak konuşan özneler ve onların temsil ettiği farklı toplumsal konumlar arasındaki yerleşik hiyerarşileri yansıttığını, bu yönüyle de az veya çok (açık veya örtük) simgesel şiddet içerdiğini savunur. Dolayısıyla dilsel habitus kavramı çerçevesinde yapılan bu incelemede, dilsel pratiklerin metinsel analizinden çok, konuşan öznelerin toplumsal konumuna (ki bunlar sınıfsal olabildiği gibi cinsiyet temelli konumlar da olabilir) ve egemen (aynı zamanda meşru) dili belirleyen kurallar olarak dilsel piyasa koşullarına odaklanılmıştır.

Habermas'ın 'iletişimsel eylem' kuramıyla ortaya attığı evrenselci ideale yönelik Bourdieu'nün geliştirdiği eleştiri, Yönetmenin toplumsal ilişkilere ve etkileşimlere yönelik bakışını yansıtmaya açısından önemlidir. Bourdieu'ye göre Habermas tüm özel çıkarların özgür katılımına dayalı siyasal konsensüs ortamı idealini içeren 'kamusal alan' kavramını ortaya atarken veya eşit öneme sahip yurttaşların diğerlerinin bakış açısını anlamaya ve ona diğerlerinininkiyle aynı değeri vermeye çalışacakları bir tartışma ortamı adına 'iletişimsel eylem' modelini öne sürerken, "tüm bunlar için karşılanması gereken ekonomik ve toplumsal koşullar sorusunu bastırır ve gizler" (Bourdieu, 2016) . Siyasal süreçleri konsensüse dayanan, şiddet ve sansür içermeyen argümantatif konuşma olarak diyalog ilişkilerine indirger, ancak toplumsal iletişim ilişkilerinin (bu ister mikro isterse de makro çaptaki iletişim ilişkileri olsun) aynı zamanda birer egemenlik ilişkisi olduğu gerçeğini göz ardı eder. Yönetmen de esasında sınıfsal ve cinsiyet temelli ayrıcalıklara, konuşan aktörler arasındaki kurumsallaşmış güç asimetrilerine ve bunlara bağlı olarak aktörlerin dilsel yetileri ve edim söz kuvvetleri arasındaki orantısızlıklara vurgu yapar. Bu bağlamda sınıfsal ve kültürel olarak belirgin şekilde tabakalaşmış modern İran toplumdaki ilişkilerin resmedildiği bu filmdeki aktörler de, konsensüse ulaşmak için değil, kendi konumlarını ve çıkarlarını simgesel şiddet yoluyla karşıdakilere dayatmak için iletişime geçerler. Eğitim durumları ve sınıf habitusları gereği, ne iletişim süreçlerine eşit katılım hakkına ne de bu tartışmalarda temayüz etmelerine olanak tanıyacak eşit dilsel yeteneklere sahiptirler. Dolayısıyla Yönetmenin mevcut sınıf ilişkileri içerisindeki eşitsiz konumları yapay bir eşitlik görüntüsü altında gizleyen ve bunları yeniden üreten evrenselciliğe ve bu tür bir evrenselcilikten beslenen mahkemeler ve okul gibi kurumlara yönelttiği eleştiri tam da Bourdieu'nün yaklaşımıyla benzer. Bu anlamda Farhadi'nin, 'Bir Ayrılık' filmindeki modern toplum eleştirisinin yalnızca bir toplumsal iletişimsizlik (birbirini anlamama, önyargılı yaklaşma) meselesi olarak anlaşılması yanıltıcıdır. Film, daha yapısal bir düzlemde, Bourdieu'nün yaklaşımına benzer şekilde, diyaloglarda yansımasını bulan bir sınıflı toplum ve bu toplumu işler kılan kurumsal yapıların eleştirisi üzerine kuruludur.

Kaynaklar

Amir, A. (2013). Sociological Look at The Dialogue A Separation Film Directed By Asghar Farhadi, Interdisciplinary Journal Of Contemporary Research In Business, 2:12,

Bourdieu, P. (1991a). "The Economy of Linguistic Exchange", Language and Symbolic Power (Ed: Thompson J. B.), Basil Blackwell Pub.

Bourdieu, P. (1991b). "The Production and Reproduction of Legitimate Discourse", Language and Symbolic Power (Ed: Thompson J. B.), Basil Blackwell Pub.

Bourdieu, P. (2015). Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, Ankara: Heretik Yay.

Bourdieu, P. (2016). Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları, Metis Yayınları: İstanbul.

Bourdieu, P. Wacquant, L. (2016). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, İletişim Yayınları: İstanbul.

Bourse, M, Yücel, H. (2012). *İletişim Bilimlerinin Serüveni*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Chomsky, N. (2001). *Dil ve Zihin*, Ayraç Yayınları: Ankara.

Çeğin, G. Göker, E. (2015). “Araştırmasından 50 Yıl, Kitabından 35 Yıl Sonra Ayrım”, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Ankara: Heretik Yay. (s. 9-21).

Hassannia, T. (2014). *Asghar Farhadi: Life and Cinema*, The Critical Press.

Koca, A. (2013). *Politik Sinemaya İnanmıyorum*, <http://www.on5yirmi5.com/haber/sinema/filmler/137540/politik-sinemaya-inanmiyorum.html>, Erişim Tarihi: 27.06.2018.

Mohseni, A. C. (2017). “Update From Iran: Iran’s Over Education Crises”, <https://blogs.worldbank.org/arabvoices/iran-education-crises>, Erişim Tarihi: 20.07.2018.

Myles, J. (1999). *From Habitus to Mouth: Language and Class in Bourdieu’s Sociology of Language*, Springer Pub. *Theory and Society*, (28:6, ss. 879-901).

Nash, R. (1990), *Bourdieu on Education and Social and Cultural Reproduction*, Taylor & Francis, Ltd., *British Journal of Sociology of Education*, Vol. 11, No. 4, pp. 431-447,

Swartz, D. (2015). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi*, İletişim Yayınları: İstanbul.

Weston, H. (2017). “Between Stage and Screen: A Conversation With Asghar Farhadi”, <https://www.criterion.com/current/posts/4406-between-stage-and-screen-a-conversation-with-asghar-farhadi>, Erişim Tarihi: 27.06.2018.

Zilberman, A. (2012). *Asghar Farhadi Talks “A Separation”*, <https://brightestyoungthings.com/articles/byt-interview-asghar-farhadi-talks-a-separation>, Erişim Tarihi: 27.06.2018.