

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

GÜL YAŞARTÜRK SİNEMA ve TOPLUMSAL CİNSİYET

Türk Sineması'nda Ev, Emek,
Cinsiyet ve İktidar İlişkileri



SİNEMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Türk Sineması'nda ev, emek, cinsiyet ve iktidar ilişkileri



GÜL YAŞARTÜRK

SİNEMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Türk Sineması'nda ev, emek, cinsiyet ve iktidar ilişkileri

Gül Yaşartürk

Nika Yayınevi - 171

1. Baskı: Mart 2022

ISBN: 978-625-7653-59-6

Sertifika No: 48850

Kapak Tasarımı: Aycan Kurt

Kapak Görseli: Ana Yurdu, 2015, Senem Tüzen

Sayfa Düzeni: İlhan Ulusoy

© Bu kitabın basım, yayın, satış hakları © Nika Yayınevi Basım Yayın Matbaacılık Dağıtım Reklam Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.'ye aittir. Anılan kuruluşun izni alınmadan kitabın tümü ya da bölümleri, mekanik, elektronik, manyetik ya da başka yöntemlerle çoğaltılamaz, basılamaz.

Baskı ve Cilt: Bizim Büro Matbaacılık

Sertifika No: 42488

Nika Yayınevi

Kültür Mah. Dr. Mediha Eldem Sokak No 55/2 Kızılay-Ankara

T: 0312 433 71 15

www.nikayayinevi.com.tr

info@nikayayinevi.com.tr

SİNEMA VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Türk Sineması'nda ev, emek, cinsiyet ve iktidar ilişkileri



GÜL YAŞARTÜRK



Nika Yayınevi

GÜL YAŞARTÜRK, 2010 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema TV Ana Sanat Dalı'ndan doktorasını aldı. 2001 yılından bu yana çeşitli yayın organlarında sinema yazıları yayınlandı. *Ümit Ünal Işık Gölge Oyunları* (Hazırlayan, YKY 2012), *Türk Sineması'nda Rumlar* (Agora Yayınları 2013), *Ve Sinema* (Derleyen, Doruk Yayınları 2013) adlı üç kitabı bulunmaktadır. 2011 Şubat ayından bu yana Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesidir. 2014 yılında Lancaster Üniversitesi Sosyoloji bölümünde, 2019 yılında Amsterdam Üniversitesi Kültürel Çalışmalar bölümünde kısa süreli araştırmacı olarak bulunmuştur. SİYAD üyesi sinema yazarıdır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	7
GİRİŞ	9
FEMİNİST FİLM KURAMINA BAKIŞ	23
1. BÖLÜM	
Cinsiyet ve İktidar İlişkileri	
<i>Ceviz Ağacı ve Tereddüt</i>	35
2. BÖLÜM	
Kadın Öznenin Kurulması Bakış, Ses ve Mekan Olarak Taşra	
<i>Sibel, İşe Yarar Bir Şey ve Kız Kardeşler</i>	55
3. BÖLÜM	
Kadın Emeği ve Ev İçi Emek	
<i>Zerre, Nefesim Kesilene Kadar, Toz Bezi</i>	89
4. BÖLÜM	
Babasız Evler: Anneler ve Kızları	
<i>Zefir, Köksüz, Ana Yurdu, Dirlik Düzenlik</i>	113

SONUÇ YERİNE	145
--------------------	-----

EKLER

EK 1

1994 Sonrası Türkiye Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Değişen Bir Şey Var mı? Özlem Güçlü Tarafından Yapılan Söyleşi	151
---	-----

EK 2

Erdem Tepegöz'le Zerre'ye Dair: Ancak Başkaları Yaşıyor Olduğumuzu Bize Fark Ettirebiliyor...	161
--	-----

KAYNAKÇA	166
----------------	-----

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

2010 sonrası Türk Sineması'nda toplumsal cinsiyet konusuna odaklanan elinizdeki çalışmayı Pandemi döneminde yazmaya başladım ancak tasarlanması çok daha öncesine dayanıyor. Kitap için seçtiğim filmleri patriyarka, kadın özne, kadın emeği, anne kız ilişkisi temalarını merkezine alan örneklerle sınırlandırdım. Söz konusu sınırlandırma nedeniyle kadın baş karakterli birçok film çalışma kapsamı dışında kaldı.

Ele aldığım filmlerle ilgili yazılmış tez ve makalelere, filmleri incelerken kullandığım terimlere dair açıklayıcı temel kaynaklara dipnotlarda yer vererek kitabın akademik anlamda bir başvuru metni olmasını da amaçladım.

Ekler kısmına ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Özlem Güçlü'nün doktora tez çalışması kapsamında kullanmak üzere benimle 2010 yılında yaptığı söyleşiyi ve benim Erdem Tepegöz'le yaptığım ve *Birgün Gazetesi*'nde 2013 yılında yayınlanan söyleşiyi ekledim. Erdem Tepegöz'le yaptığım söyleşiden *Zerre*'yi incelediğim başlıkta yararlanıyorum ve ne yazık ki söyleşi *Birgün* gazetesinin internet arşivinde yer almıyor.

"Feminist Film Kuramına Bakış" ve "Kadın Öznenin Kurulması" başlıklarının teorik altyapısını oluşturmamda, 2019 yazında Amsterdam School for Cultural Analysis'da (ASCA) Aslı Özgen Havekotte'nin davetiyle ziyaretçi araştırmacı olarak bulunduğum ve üniversitenin kütüphanesinde çalıştığım bir aylık kısa dönemin katkısı büyüktü. Senem

Tüzen, *Ana Yurdu* filminden sevdiğim bir kadrağı kapak görseli olarak kullanmama izin verdi, Özlem Güçlü, yaptığımız söyleşiyi bu kitap için birlikte düzenlemeyi kabul etti. Nazan Sakallı Aktaş ve Bülent Özçelik stresimi paylaştılar.

Teşekkür ediyorum.

2020 Mart- 2022 Mart
Antalya

GİRİŞ

Sinemamızın Toplumsal Cinsiyetle Derdi

Türk sinemasının toplumsal cinsiyet temsili, sinema tarihimizin ve ülkenin sosyoekonomik gelişimine paralel biçimde değişiklikler gösterir. 1950'li yıllara kadar olan dönemde melodramatik eğilimler hakimdir. 1950-1960'lı yıllarda üretilen çoğu filmde kadınlar suskunlukları üzerinden var olur, erkeğin eylemlerine bağımlıdır, anlatının sonunda da ölür. 1960'lı yıllarda toplumcu gerçekçi temalar eşliğinde çalışan kadın karakterler görürüz. 1970'lerin avantür sinemasında kışkırtılmış erkeklik temsilleriyle, 1980'lerin apolitik sinemasında cinselliğin öne çıkışı ve nihayet 1990'larda Yeni Türk Sineması çerçevesinde anılan yönetmenlerin filmlerinde femme fatale nitelikleri taşıyan, felaket getiren kadın karakterlerle karşılaşırız. Söz konusu dönemlerin yanı sıra Türk sinemasının başlangıcından itibaren kadın karakterlerin temsilinde stereotipler kullanılmıştır:

Farklılıklar anlamında dönemlere göre temel özellikleri değişebilen tek boyutlu karakterler karşımıza çıkmaktadır. Kadın karakterler Tanzimat edebiyatı geleneğinden alınan mirasla, uzun süre batılılaşma kaygılarının taşıyıcısı olmuşlardır. Örneğin Acı Hayat (Metin Erksan 1962) filminde batılı değerlere hayranlık, geleneksel değerlerden uzaklaşma Nermin'in ölümüyle sonuçlanır (...) benzer biçimde Gurbet Kuşları'nda (Halit Refiğ 1964) İstanbul'a göçle gelen ailenin oğullarından Selim

ve Murat'ın kadınlarla yaşadıkları ilişkiler bir tehlike arz etmezken ailenin diyetini kız kardeşleri Fatma canıyla öder.¹

Acı Hayat'ta Mehmet aileleriyle yaşamaya razıyken Nermin, çalıştığı kuaförde yine kadınların konuşmaları üzerinden temsil edilen tüketim kültürüne imrenir. Nermin'in orta ve üst orta sınıf hayatına özenmesi, baktıkları hiçbir evi beğenmemesi, çalıştığı iş yerindeki erkeklerin tacizine uğraması onu tüm çatışmaların ve anlamların üzerine kurulduğu karakter haline getirir. Nermin'in bir çıkmazın içinde olması; tuvaleti ortak kullanım alanında yer alan bir eve baktıktan sonra merdivenlerden koşarak indiği sahnede vurgulanır. Nermin adeta bir spiralin içinde dönüp durmaktadır. Mehmet'in bir anda zengin olup sınıf atlaması, Filiz'le birlikte olması hiçbir sorun oluşturmaz. Tüm kutsal değerlerin taşıyıcısı olan Nermin'dir ve bu nedenle ölmek zorundadır. Benzer biçimde *Gurbet Kuşları*'nda Fatma, ailenin kaybedilmemesi gereken değerlerinin vücut bulmuş halidir, karakter olarak değil anlam taşıyıcısı olarak var olur. Filmin sonunda çatıda geçen sahnede, Selim ve Murat tehdit ederek üzerine yürüdüğü için Fatma intihar eder, diğer bir ifadeyle intihara teşvik edilir. Aile Fatma'nın kaybı aracılığıyla günah çıkarır. *Gurbet Kuşları* Ayla, Fatma ve Naciye (Seval) karakterleri arasındaki karşıtlıklarla Türk sinemasının kadın stereotiplerinin mükemmel bir örneğini sunar. Ailesiyle saygı çerçevesinde değer gördüğü bir ilişkisi olan üst orta sınıf üyesi eğitilmiş Ayla'ya karşı; alt sınıf üyesi, ailesinin erkeklerinin zorbalıklarıyla yaşamak zorunda olan, nefes alacak, kişiliğini oluşturacak en küçük bir alana dahi sahip olmayan emekçi Fatma ve Yozgat'tan İstanbul'a göç ettikten sonra pavyonda çalışmaya başlayan Naciye tezat oluştururlar. Refiğ'e göre bir kadının

1 Yaşartürk, Gül, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın ve İkimizin Yerine Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC*, 2018, sayı 8(3), ss. 518-525, s. 519.

kentte var olabilmesi için Ayla gibi bir ideal uğrunda okuması ya da Naciye gibi olmaması için ailesinin yanından hiç ayrılmaması gerekir. *Acı Hayat* ve *Gurbet Kuşları*'nın yanı sıra Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963), *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968) ve Zeki Ökten'in *Sürü* (1979) filmlerinde de kadın karakterin payına düşen ölümdür.

Adı geçen örnekler arasından *Sevmek Zamanı*'ndan (Metin Erksan 1965) ayrıca söz etmek gerekir. Halil karakteri vesilesiyle sadece kendi dönemi için değil tüm sinema tarihimiz içinde farklı ve önemli bir örnektir. İki erkek karakterden Başar, kamusal alanda hakim olduğunu gördüğümüz kışkırtılmış erkeklik değerlerini temsil ederken Halil, söz konusu egemen değer sisteminin dışında yer alan bir karakterdir. Bu durum Başar'ın elinde dürbünlü avcı tüfeğinin olduğu ve korumalarının Halil'i dövdüğü poligon sahnesinde somut olarak karşımıza çıkar. Tüfek bariz bir erkeklik simgesiyken, Halil uğradığı şiddete karşı koymaz. Çünkü Başar'ın temsil ettiği değerler evreninin dışında konumlanmaktadır. Erksan'a göre böylesi bir evrende ne Halil'in ne de Meral'in var olma olasılığı yoktur. *Sevmek Zamanı* baş karakteri olan erkeğin hayatta kaldığı, yoldan çıkan kadının ise öldüğü bir film değildir. Filminin kötü karakteri Başar ve onda vücut bulan bencillik, eril rekabet gibi değerler sistemidir. Lütfi Ömer Akad da sinema tarihimizde direnen, özgürleşen ve cesur kadın karakterler konusunda öncü olarak kabul edilebilir. *Vesikalı Yarım*'in (1968) son sahnesinde Halil ve Sabiha karakterlerini tam bir karşıtlık içinde yansıtırken izleyiciye özgür olanın Sabiha olduğunu söylemekten çekinmez. Halil istemediği bir hayatı yaşayan, baba otoritesine karşı koyamamış, baba çatısından, ekonomisinden bağımsızlaşamamış dolayısıyla büyümemiş bir çocuktur. Kendi hayatı üzerinde söz sahibi değildir. Bu nedenle Sabiha'nın bakışları Halil'le değil babasıyla karşılaşır ve geri çekilir. Sabiha, doğru ya da yanlış gibi karşıtlıklardan öte biçimde, her şeyden evvel kendi hayatının kararlarını verebilen, er-

kek egemen bir kamusal alanda, kendisine dönük bakışlara aldırmandan tek başına yürüyebilen bir kadın karakterdir. Belki de Türk sinemasının ilk flanözüdür. Akad'ın güçlü ve özgür kadın karakter temsilleri *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) adlı göç üçlemesinde somut biçimde görünür. Özellikle *Gelin*'de Meryem karakterinin fabrikada işçi olarak özgürleşmesi ve eşi Veli'nin de özgürleşmesine giden yolu açması önem arz eder. Veli, babasının Meryem'i öldürmesi için kendisine verdiği silahı reddederken *Vesikalı Yarım*'de Halil'in yapamadığını yaparak babasına bağımlı yaşamayı, baba iktidarını da reddetmiş olur. 1980'li yıllarda ise cinsel özgürlük teması öne çıkacaktır ve bu tema merkezinde:

Boşanmış ya da eşini terk eden otuzlu yaşlardaki orta sınıf karakterler çoğunlukla Hale Soygazi, Müjde Ar ya da Türkan Şoray tarafından canlandırılır. 1990'larda ise, öne çıkan auteur yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterler femme fatale'e dönüşür. Meslek grubu, yaş ve sosyal çevre, arkadaşlık ve ilişkiler anlamında zengin bir karakter çeşitliliğinden söz etmek pek de mümkün değildir.²

1990'lı yılların femme fatale karakterleri arasında *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu 1999) filminin Arzu'su istisna oluşturmaktadır. Ustaoglu, İstanbul'da bir çamaşırhanede işçi olan Arzu'yu Mehmet'le ilişkisi üzerinden var etse de sınıfsal aidiyeti, tercihleri, çelişkileriyle bir karakter olarak kurmayı da başarır. 1990'lı yıllar sineması sinema yazarı Cüneyt Cebenoyan'ın önemli tespitiyle bir regresyon sinemasıdır. Cebenoyan az gelişmiş olarak tanımladığı erkek karakterlerin 12 Eylül'ün travmasıyla ve ardından gelen anti-sosyalleşmeyle ilişkisini kurmaktadır:

Sosyal ortamın geriliği bu karakterlerin birer yetişkine evrilmelerini de olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Ödipal karmaşalarını aşamamış, daha güçlü baba figürleri-

2 Yaşartürk, Gül, a.g.m., 2018, s. 519.

nin kadınlarına, yani anneyi temsil eden kadınlara yönelmişlerdir. Babayla doğru dürüst hesaplaşamadıkları ve hesaplaşacak güçleri de olmadığı için, kendi kadınları hiçbir zaman olmayacaktır, olduğunda da ona sahip çıkmayacaklardır (...) Gördüğümüz erkekler ise kadınlarla ilişki kuramayan, cinselliği ya pis bir şey (Uzak) gibi ya da doğrudan tecavüz ya da tecavüze yakın bir tarzda (C-Blok, Gemide, İklimler, Barda, Yazgı...) yaşayabilen erkekler (...) Bu regresif durumun tarihsel, toplumsal, ekonomik ve psikolojik nedenlerinin es geçilerek, insanın kötülüğü gibi metafizik bir açıklamaya ya da tamamen nedensizliğe doğru gidilmesi.³

Cebenoyan'ın baba figürüyle hesaplaşamadıklarını söylediği erkek karakterlerle, 2000'li yıllarda çekilen filmler arasında süreklilik söz konusudur. Şenay Aydemir, Minez Bayülgen'le yaptığı söyleşide ifade ettiği şekliyle taşra sıkıntısı, taşralı erkeğin dertleri, erkek çocuklarının babalarıyla olan sorunları, köy ve kasaba buhranları sinemamızın kurtulamadığı temalardır.⁴ Aydemir, taşra sıkıntısı temasının taşrada erkek olmak ve baba oğul çatışması temalarıyla iç içe ilerlediğinden söz ederek taşrayı anlatmaya olan ilginin *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle bitmiş olması gerektiğine dikkat çeker:

Bir Zamanlar Anadolu'da zirveydi. Ceylan bize zirveyi göstermişti zaten. Kaldı ki bugün çekilen hikayelerin toplumla ilgisi yok. Bugün bu ülkedeki erkeklik sorunu da böyle yaşanmıyor. Taşra krizi de... Kasabalılığa da böyle bakılmaz. Memleketteki kasabalılık derdini ille de kasabaya giderek anlatamazsınız. Buradan toplumsal temsil inşa edemezsiniz. Kasabada yaşayan için kasabada yaşa-

3 Cebenoyan, Cüneyt, "Yeni Regresif Türk Sineması", *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi*, 2010, sayı 98, ss. 56-59, s. 58-59.

4 Bayülgen, Minez, "Eleştirmen Aydemir: Türk Sinemasının Tek Derdi Taşralı Erkeğin Bunalımı", 2019, <http://www.diken.com.tr/elestirmen-aydemir-turk-sinemasinin-tek-derdi-tasrali-erkegin-bunalimi/>

manın sizin düşündüğünüz kadar sıkıntısı, mutsuz yanları yoktur. Bunu eski bir kasabalı olarak anlatıyorum. Kasabalılık, insanı İstanbul gibi kentlerde rahatsız eder. Kaldı ki bu ülkenin 60 milyonu kentlerde yaşıyor. Bunun 30 milyonu kasabalıydı, kente geldi. Ve sen kentlerdeki kasabalılığı bir türlü göremiyorsun. Halen kasabaya gidiyorsun. Bizim sinema bir türlü kente gelemiyor. Kente geliyorsa da dönüyor dolaşıyor yine periferiye sıkışıyor. Ya da kişisel hikayelere odaklanıyor. O kadar. Taşrayı yapıyorsanız da kendinizi de içinizden çıkarıp ortaya koyacaksınız. Aynı anlatıda bu şekilde kalamazsınız. Zeki Demirkubuz'un 'Yeraltı' filmindeki gibi kendinizi adeta kusabiliyor, parçalarınızı ortalığa saçabiliyorsanız, Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*'indeki gibi kendi erkekliğinize çomak sokabiliyor, arızalarınızı kurcalayabiliyorsanız filmleriniz kıymetli olur. Hem bu yönetmenler gibi kendinizi açmıyorsunuz hem de onlar gibi olmak istiyorsunuz. Sanat biraz da kendinizi ortaya koyma işidir.⁵

Türk sinemasının toksik erkeklik olarak niteleyebileceğimiz tematik yöneliminden sinema yazarı Mehmet Açar da *Görölmüştür* (Serhat Karaarslan 2019), *Kronoloji* (Ali Aydın 2019), *Küçük Şeyler* (Kıvanç Sezer 2019) ve *Nuh Tepesi* (Cenk Ertürk 2019) filmlerine değinerek söz eder. Açar, kadın hikayelerinin az olduğuna, değişik yaş gruplarından gelen erkeklerin taşrada yaşadığı çıksızlık temasının ağır bastığına dikkat çekmektedir:

Bu yıl 26. kez düzenlenen Adana Altın Koza Film Festivali'nin Ulusal Yarışma Bölümü'nde (...) yine erkek karakterlerin ağırlıkta olduğu hikâyeler öne çıktı. Ama taşra ile şehir arasında en azından bir denge olduğu kesin ve erkek karakterler açısından çıksızlıktan ziyade hastalıklı saplantıların, suçların ve varoluş sıkıntılarının

5 Bayülgen, Minez, a.g.m., 2019.

ağır bastığı söylenebilir.⁶

2000'li yıllar erkek karakterlerin bunalımlarına yer veren filmlerin yanında aynı zamanda farklı yaş gruplarından, sınıflardan, mesleklerden kadın karakterlerin karşımıza çıktığı bir sürece işaret eder.⁷ Söz konusu karakterler:

Feminist film teorisinin de temel bir sorun olarak gördüğü erkeklerle olan ilişkileri (eş, anne ya da sevgili olmak gibi) üzerinden tanımlanmaktan ziyade farklı varoluş özellikleri ve kadınlarla arkadaşlıkları bağlamında tanımlanırlarken, filmlerde karakterleri belirleyen temel bir yapı olarak patriyarka da görünürlük kazanır.⁸

Bu bağlamda farklı sınıflardan ve cinsel yönelimlerden kadınların karşılaşmalarını, diyalog kurmalarını, çatışmalarını anlatan Ümit Ünal filmleri oldukça önem arz eder. Halen içinde bulunduğumuz söz konusu dönemin bağımsız; yapım şartlarını kendisi oluşturmaya gayret eden yönetmenlerinin filmlerinde yukarıda vurgu yapılan tematik çeşitliliğin yanı sıra sektör bağlamında sürekliliğe sahip yıldız oyuncu yer almaması önemli bir öge olarak karşımıza çıkar. Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Türkan Şoray, Müjde Ar, Hale Soygazi, gibi yıldız kadın oyuncu geleneği 1990'ların sonundan itibaren modernist eğilimli filmlerle birlikte zayıflamıştır.⁹ Anneke Smelik filmlerdeki kadın yıldız kültürünün

6 Açar, Mehmet, "Erkeklik Halleri ve Arslanköylü Kadınlar", 2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/2526624-erkeklik-halleri-ve-arslankoylu-kadinlar>

7 Son dönem Türk Sineması'nda kadın karakterler hakkında ayrıntılı analizler için bkz. Çiçekoğlu, Feride, *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007. Şehrin İtirazı, Metis Yayınları, İstanbul, 2015. İsyankar Şehir, Metis Yayınları, İstanbul, 2019. Pakerman, Serazer, *Film Dilinde Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

8 Yaşartürk, Gül, a.g.m., 2018, s. 519.

9 Geleneksel anlatılarda yıldız oyunculara yer verilmesi hakkında bkz. Çakmak, Sermin, "Türkiye Sineması'nda Namus ve Beden Denetimi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2013, s. 75-78.

eril öznenin iğdiş edilme kaygısından kaçışını yansıttığını, temsil edilen imgeyi fetiş nesnesine çevirmenin iğdiş kaygısını yatıştırdığını ve tehlikeyi görmezden geldiğini söyler.¹⁰ Benzer biçimde Mulvey ve Johnston da geleneksel anlatının, yıldız kadın oyuncularını “kadını ikona dönüştüren bir fetişleştirme çabası” olduğunu belirtirler.¹¹ Yıldız kadın oyuncu kullanarak kadını ikona dönüştürme çabasından uzaklaşmak kadın karakteri iyi ve kötünden oluşan ikili değer sistemine hapseden temsilden de uzaklaşma anlamına geldiği için hayli önemlidir. Kadın karakterlerin köklü değişimine dair önemli örneklerden biri kuşkusuz *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (Hüseyin Karabey 2008) filminin kadın karakteri Ayça’dır. Tiyatro oyuncusu Ayça’nın aşık olduğu Hama Ali’yi görmek için Irak’a yaptığı yolculuğu takip eden anlatı, kadın karakterini tek başına farklı mekanlarda gösterir. Komşusuna “kimse bana nasıl yaşayacağımı söyleyemez” cümlesiyle hayatını savunur:

Kendisinden beklendiği gibi suskunlukla kendisini anlatmaz. Bağırır, çağırır, küfür eder dahası eyleme geçer. O ne istediği bilen bir kadındır. Kendisine verilene razı olmaz. Bu anlamda Ayça yaşadığı habitusa rağmen özne olmak isteyen, direnen ve bu toplumun kadınları için umut vadeden bir karakterdir. Onu çağdaşı güçlü kadınlardan ayıran da onun bu özgünlüğüdür.¹²

Reha Erdem’in *Hayat Var* (2008) filminde henüz ergenlik çağındaki baş karakter Hayat, İstanbul’un periferisinde

10 Smelik, Anneke, *Feminist Sinema ve Film Teorisi* çev. Deniz Koç, Agora Yayınları, İstanbul, 2008, s. 188.

11 Mulvey, Laura, “Feminist Film Eleştirisi Manifestosu: Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, 1997, sayı 21, ss. 38-47, s. 22.

Johnston, Claire, “Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması”, çev. Ertan Yılmaz, içinde, *Sinema İdeoloji Politika & Sinemasal Yazılar-1*, der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, Nirengi Kitap, 2008, ss. 281-297, s. 284.

12 Elmacı, Tuğba, “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında *Gitmek* Filminde Değişen Kadın İmgesi”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2011, sayı 33, ss. 185-202, s. 199.

yaşar. Hayat'ın öyküsü bize ailenin, okulun, mahallenin aynı kabusun parçaları olduğunu gösterirken, böylesi bir ortamda genç bir kızın nefes almasının da imkansız olduğunu Hayat'ın sık sık nefesinin tıkanmasıyla anlatır.¹³ Feride Çiçekoğlu'nun *Vesikalı Şehir* adlı kitabında söz ettiği üzere *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad 1959) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ 1964) gibi 1950 ve 1960'lı yıllarda yapılmış birçok İstanbul filminde, şehrin eşiğinde duyulan ve toplumsal cinsiyet açısından tanımlanabilecek bir tedirginlik kendisini gösterir.¹⁴ Yanında bir erkek olmadan kamusal alanda dolaşan kadınların varlığı şehri tekinsiz kılmaktadır. Kamusal alandaki kadın tekinsizken, kamusal alan da kadın için tekinsizdir. Özel alan kamusal alan ayrımının ve kamusal alandaki erkek egemenliğinin en temel gösterenlerinden biri Flaneur kavramıdır. Elizabeth Wilson'un Janet Woolf'a atıfla belirttiği üzere "bir kadın flaneur olamaz çünkü kadın flaneur görünmezdir".¹⁵ Flaneur, "şehirde amaçsızca dolaşan, amacı şehri deneyimlemek olan kişi"dir, kadınlar şehrin sokaklarında genellikle bir amacı gerçekleştirmek için bulunurlar.¹⁶ Bu çerçevede flaneur kavramı kadın özneyi kapsamaz. 2000'li yıllarda kadın karakter tasvirlerindeki değişimi tam da Çiçekoğlu'nun saptamasındaki şehirde gezinen kadınlar üzerinden takip etmek mümkündür. Bu değişim özellikle *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman 2005), *Şim-*

13 Çiçekoğlu, a.g.e.. 2015, s. 119.

14 Çiçekoğlu, a.g.e.. 2007, s. 83.

15 akt. Çakmak, a.g.e., s. 37.

16 akt. Çakmak, a.g.e., s. 37.

"Yürüyen kadın" anlamına gelen flanöz kavramı içinse bkz. Pollock, Griselda, "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları", çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, der. Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 187-253.

Elkin, Lauren, *Flanöz, Şehirde Yürüyen Kadınlar*, çev. Doğan Dilçun Doğan, Nebula Kitap, İstanbul, 2018.

Şenel, Burcu, "Flanöz: Şehri Adımlayan Kadınlar ve Yürümenin Dönüştürücülüğü Üzerine", *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2019, sayı 6(1), ss. 238-247.

diki Zaman (Belmin Söylemez 2012) ve *Gözetleme Kulesi*'nde (Pelin Esmer -2012) somut biçimde karşımıza çıkar. Sırasıyla *İki Genç Kız*'da Handan ve Behiye, *Şimdiki Zaman*'da Mina ve Fazi İstanbul'da keyiflerince dolaşırlar. Ne kamusal alan ne de kamusal alandaki kadın tekinsizdir artık. *Gözetleme Kulesi*'nde Seher ise yersiz yurtsuz bir karakterdir; yersiz yurtsuzluk yerleşik olmaktan çok daha güvenlidir.

Seher'in (...) yanında yaşadığı dayısının tecavüzü sonrasında evi terk etmesi, otogarda yaşaması ve çalışması, dünyaya getirdiği bebeğe annelik yapmak istemeyişi, ona yardım eden ve bebeğin sorumluluğunu üstlenen Nihat'la ilişkisinin *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da (Atıf Yılmaz-1978) olduğu gibi romantize edilmeyişi, Türk Sineması'nın yerleşik temsil geleneğinden önemli bir kopuşa işaret etmektedir.¹⁷

Bu dönemde önceki dönemlerdekinin aksine, anlamı taşıyan değil anlam inşa eden kadın karakterler arasında *Kaygı*'nın (Ceylan Özçelik 2017) baş karakteri Hasret, *Kar*'ın (Emre Erdoğan 2017) baş karakteri Müzeyyen ve *Hayaletler*'in karakterleri Ela, İffet ve Didem'den söz etmek mümkündür:

Kaygı toplumsal bellek, hatırlama ve hafıza mevhumunu Hasret adlı karakter üzerinden ele almaktadır. Böyle bir hikâyenin ana karakterinin montajcı olması hiç de tesadüfi değil. İki açıdan: İnsan zihni uykuda bile vızır vızır çalışan bir montaj stüdyosu. Kesiyor, siliyor, bastırıyor, hoşumuza giden anıları parlatıp gitmeyenleri çöpe atıyoruz. Hatıralar bu anlamda görüldüğünden çok daha “kurmaca” şeyler. İkincisi de gerçeklik iddiasındaki haberlerden doğa belgesellerine kadar izlediğimiz her şey, hem dramatik kurgu hem de post prodüksiyon anlamında, birer montaj ürünü (...) Hasret, işte bu çoğu yalan

17 Yaşartürk, Gül, a.g.m., 2018, s. 520.

dolan haberleri montajlamak zorunda kaldığında, kafasındaki sesler artık susturulamaz hale geliyor. Bastırdığı anılar, sürgit bir dönüşüm halindeki kentin gürültüleri arasından çatlaklar bulup yükselerek matkap gibi zihnini delmeye başlıyor. Bu zorlayıcı sesin izinde çıktığı yürüyüşlere bir köpek eşlik ediyor.¹⁸

Anne babası küçük yaşta ölen Hasret'e ailesi, anne ve babasını trafik kazasında kaybettiğini söylemiştir. Hasret, anne babasının öldüğü tarihte bir trafik kazasının yaşanmadığını araştırarak keşfeder. Böylece kendi tarihiyle, belleğiyle yüzleşir, bireysel ve aynı zamanda toplumsal olan travmasını hatırlar. Hasret kendi tarihini yazan bir öznedir. *Kar*'ın baş karakteri Müzeyyen'e dair en önemli belirleyen ise babasız olmasıdır. Müzeyyen'e babalık yapmayan 'baba' aynı zamanda bir başkasının, Ali'nin babasıdır. Ali, steril ve korunaklı bir hayata sahiptir ve böylesi bir hayatın yalnızca üstü örtülmüş sırlarla mümkün olduğunun bir kanıtıdır adeta. Ali'nin hikayesinin 'ötekisi' konumunda, başka bir filmde yan karakter olarak izleyebileceğimiz Müzeyyen; *Tabutta Röveşata*'da (Derviş Zaim 1996) Mahsum'un baş karakter olmasına benzer biçimde *Kar*'da tüm yersiz yurtsuzluğu, öfkesi ve isyankarlığı ile baş karakterdir. Ancak yönetmen Emre Erdoğan'ın

Ben de hem filmi yaparken hem izlerken bunu tartışmak istiyordum: Güç nedir? Müzeyyen'in erkekleştiği yerlerde güçlü olduğunu sanıyoruz. Hâlbuki Müzeyyen güçsüz olduğu için o kadar erkekleşiyor. Bu kadar maskülen olan bir kadın karakterin bir güç figürü olarak görülmesi, filmi yaptıktan sonra beni düşündürmeye başladı.¹⁹

-
- 18 Çelenk, Zehra, "Kaygı: Bir Direniş Mekanı Olarak Hafıza", 2017, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/05/17/kaygi-bir-direnis-mekani-olarak-hafiza>
- 19 Çiftçi, Ayça, Göl, Berke, "Karın Yönetmeni Emre Erdoğan ile Söyleşi", 2018,

sözleriyle ifade ettiği üzere Müzeyyen son derece maskülen, eril niteliklere sahip bir karakterdir. *Hayaletler* ise, kadın karakterlerinin kamusal alanda bir ayakta kalma, varoluş mücadelesi vermesiyle dikkat çeker. Ela, İffet ve Didem başta olmak üzere filmde yer alan farklı sınıfsal aidiyetlerden tüm kadın karakterler dayanışma ilişkisi içerisinde. *Hayaletler*, Didem'in İstanbul'da yaşanan merkezi elektrik kesintisi sırasında karanlık bir sokakta tek başına dans ettiği sahneyle sona erer. Didem'in, telefonundan yayılan cılız ışık yolunu ve etrafını aydınlatırken son nefesine dek pişmanlık duymadan bildiğinden şaşmayacağını söyleyen şarkı²⁰ eşliğinde dans etmesi kuşkusuz direniş ve umut doludur.

Kitabın Bölümleri

Kuramsal Giriş: Feminist Film Kuramına Bakış adlı bölümde, feminist film kuramında kadının özne olma sorunundan, feminist kuramcılarının büyük harfle yazdıkları Kadın miti ve buna karşın çoğul anlamlara sahip kadınlar ifadesinden, klasik yani ana akım sinemada kadın karakterlerin temsilinden ve kadınların sineması kavramından kısaca söz edilecektir. *Cinsiyet ve İktidar İlişkileri Hegemonik Erkeklik, Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık ve Direniş* başlıklı birinci bölümün kuramsal kısmında; patriyarka kavramının kültür ve dille olan ilişkisi tarif edildikten sonra Pierre Bourdieu, Raewyn Connel, Deniz Kandiyoti, Sylvia Walby'e başvurularak patriyarka ve hegemonik erkeklik açıklanmaktadır. *Ceviz Ağacı* (Faysal Sosyal 2020) ve *Tereddüt* (Yeşim Ustaoglu 2016) söz konusu teorik çerçevede ele alınan örnekleri oluşturmaktadır. *Kadın Öznenin Kurulması Bakış, Ses ve Mekan Olarak Taşra* başlıklı ikinci bölümün kuramsal kısmı; bakış kavramının Serpil

<https://altyazi.net/soylesiler/karin-yonetmeni-emre-erdogdu-ile-soylesi/>.

20 "I go by N.E.M. Yeah that's my nickname. When I glow in the dark. No remorse, no regrets, till my very last breath", Las Aves, "N.E.M", *Die In Shanghai*, 2016.

Kirel, Mary Ann Doane, E. Ann Kaplan ve Anneke Smelik, ses kavramının Anette Khun ve Kaja Silverman, taşra kavramınınsa Ayten Alkan, Ceren Lordoğlu, İlber Ortaylı, Şerif Mardin, Arzu Çur, Emek Çaylı Rahte, Tanıl Bora ve Nurdan Gürbilek'ten yararlanılarak açıklanmasından oluşuyor. *Sibel* (Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti 2018) bakış, *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer 2017) ses ve *Kız Kardeşler* (Emin Alper 2019) ise taşra kavramları temelinde ele alınıyor.

Kadın Emegi başlıklı üçüncü bölümün kuramsal kısmında Türk sinemasındaki işçi kadın karakterlerden kısaca söz edildikten sonra, kadın emeği kavramı Maria Mies ve Veronika Bennholdt-Thomsen'e, ev içi karşılıksız emek ise Christine Delphy, Gülnur Acar Savran ve Veronika Bennholdt-Thomsen'e başvurularak açıklanıyor. *Zerre* (Erdem Tepegöz 2013), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı 2015) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk 2015) oluşturulan teorik çerçeve bağlamında inceleniyor. *Babasız Evler: Anneler ve Kızları* başlıklı son bölüm ise Nancy Chodorow, Marianne Hirsch, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Carol Gilligan görüşlerinden yararlanarak anneliği ve anne kız ilişkisini ele alıyor. *Zefir* (Belma Baş 2010), *Köksüz* (Deniz Akçay Katıksız 2013), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen 2015) ve *Dirlik Düzenlik* (Nesimi Yetik 2020) ise bu bölümün filmlerini oluşturuyor.

FEMİNİST FİLM KURAMINA BAKIŞ

Feminist Film Kuramında Kadın ve Kadının Özne Olma Sorunu

Sibel Irzık ve Jale Parla'ya göre kadınlar erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorundadır, dil sürekli "kadınlar hakkında, kadınlar üzerinden ve kadınlar dolayısıyla" konuşmaktadır.²¹ Eril dil içerisinde kadınların konuşulan olma durumu Claude Lévi-Strauss'un görüşleri çerçevesinde açıklanabilir. Strauss'a, göre akrabalık bir iletişim sistemidir ve kadının akrabalık sistemi içindeki yeri, dilde kelimelerin dolaşımına benzemektedir.²² İlkel toplumlarda kadınların hediye olarak değiş tokuş edilmesi; "evlilik yoluyla akrabalığı üretir, bu da kadınlarınkini herhangi bir değiş tokuştan farklı kılar; çünkü böylece taraflar arasında sürekli bir ilişkiyi yaratır. Bu açıdan evlilik erkekle kadın arasında değil, erkek grupları arasında bir ilişkidir".²³ Böylece bir ilişkide erkekler, kadınlar aracılığıyla birbirleriyle ilişki kurmuş olurken, kadınlar bu ilişki bağlamında hak sahibi değildir. Akrabalık, "erkeklerin ve kadınların hakları arasındaki radikal farklılık üzerinde kurulur, bu aynı zamanda erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkların da belirleyici-

21 Irzık, Sibel, Jale, Parla, "Önsöz", içinde *Kadınlar Dile Düşünce*, der.Sibel Irzık, Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, ss.7-13, s.8.

22 Akt. Chaudhuri, Shohini, *Feminist Film Theorists*, Routledge, London and New York, 2006, s. 29.

23 Akt. Aydın, Şükrü, "Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist / Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2016, s. 22.

cisi olur".²⁴ Dolayısıyla kadınlar biyolojilerinden kaynaklanan özellikleri nedeniyle değil toplumsal yapının işleyişi nedeniyle denetim altına alınırlar. Judith Butler da *Cinsiyet Belası*'nda Lévi-Strauss'un görüşlerine yer verir. Kadınların evlilik kurumu yoluyla babasoylu bir klandan diğerine hediye (değiş tokuş) nesnesi olarak sunulmasının her klanın iç bağlarını ve kolektif kimliğini pekiştirdiğini, kadınların erkek grupları arasında ilişkisel bir terim işlevi gördüğünü dolayısıyla kadınların bir kimliğinin olmadığını belirtir.²⁵ Kadınların patriyarkal yapı içinde erkekler tarafından konuşulan göstergelere (sign) eşdeğer olduğu düşüncesi feminist teoriyi oldukça etkilemiştir; Pam Cook ve Claire Johnston, *Manpower* (Roul Walsh 1941) filminde, Marlene Dietrich'in canlandırdığı Fay Duval karakterini bu bakış açısıyla ele almışlardır.²⁶

Kadın Miti ve Kadınlar

Teresa de Lauretis, Michel Foucault'nun cinselliğin teknolojisi kavramından yola çıkarak toplumsal cinsiyet teknolojisi (the technology of gender) kavramını geliştirir. Foucault "teknolojilerle, iktidar (technos) ve bilginin (logos) birleşmesini kastediyordu. Bilgi aynı zamanda söylev anlamına gelir. Bu nedenle de teknolojiler iktidarın söylevleri demektir".²⁷ Ancak bilindiği üzere Foucault'ya göre iktidar

24 Aydın, a.g.e., s.22.

25 Butler, Judith, *Cinsiyet Belası*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s.96.

26 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s.29.

27 "Foucault'nun 'iktidar üretir; aslında iktidar gerçekliği üretir' ifadesi, (Hapishanenin Doğuşu 1977:194) iktidarın bir ürünü ve üreticisi olarak bireyin hem bir gerçeklik üreticisi hem de bir gerçeklik ürünü olduğu anlamına gelir. Ama bu aynı zamanda gerçekliğin iktidar ağı içindeki konumların çeşitliliğinden üretildiği anlamına da gelir. Bu nedenle Foucault iktidarın aşağıdan geldiğini öne sürer. Bütün toplumsal ilişkiler iktidar ilişkileri olduğu için, iktidarı yukardan aşağıya hiyerarşik bir yapı olarak değil, daha çok her yerde mevcut bir yapı olarak görmenin yararlı olduğunu ifade eder (Cinselliğin Ta-

her yerde mevcuttur. Bilgi, “toplumsal kurumlarda, ekonomik eşitsizliklerde, dilde ve her birimizin ve hepimizin bedenlerinde’ mücadeleyi yeniden tescilleyen sessiz, gizli bir iç savaştır”.²⁸ Foucault’nun görüşü bağlamında cinsellik teknolojileri de, devlet politikalarını destekleyen söylemler aracılığı ile cinselliğin inşa edilmesidir.²⁹ Buna göre tıp ve eczacılık, nüfus bilimi, çocuk yetiştirme ve ekonomi cinselliği inşa eden teknolojiler arasında yer alır. De Lauretis teknoloji teorisini, toplumsal cinsiyet kavramını iktidar ilişkileri içerisine yerleştirerek yeniden tanımlamak için kullanmıştır. Toplumsal cinsiyet insanların sahip olduğu biyolojik özellikleri üzerinden, bireyleri erkekler ve kadınlar olarak tayin etmektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet insanın doğuştan sahip olduğu bir özellik değil, sosyal teknolojilerin karmaşık bir ürünü olduğu için De Lauretis sosyal teknolojilerden, toplumsal cinsiyet inşasında rol aldıklarının altını çizerek toplumsal cinsiyet teknolojileri olarak söz etmektedir.³⁰ Sinema da toplumsal cinsiyet teknolojileri arasında yer almaktadır. Toplumsal cinsiyetin inşası Louis Althusser’in devletin ideolojik aygıtları olarak adlandırdığı, söylem üreten kurumlar tarafından gerçekleştirilir ve özneler bu söylemleri içselleştirir.³¹ Bu içselleştirme tamamen bir telim oluş anlamına gelmez, kırılma ve kaçış noktaları barındırır. Toplumsal cinsiyetin ana akım sinema gibi güçlü sosyal teknolojiler tarafından temsili, toplumsal cinsiyetin bireyler tarafından içselleştirilmesini ve inşa edilmesini etkiler, ancak bizim öznel kendilik tasarımıımız da (self-representation) daha geniş bağlamda toplumsal cinsiyetin sosyal inşasını etkilemektedir kısaca

rihi 1-1978:93)” akt. Hayward, Susan, *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş, Es Yayınları, İstanbul, 2012, s. 148-149.

28 Akt. Hayward, a.g.e., s.149

29 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 65.

30 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 66.

31 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 67.

gündelik pratiklerimizde kendi kendini belirleme (self de-termination) mümkündür³²

Foucault'nun görüşlerinin feminist sinema kuramındaki etkisi gerçeklik kavramında kendisini göstermiştir. İzleyici, ideolojik bir aygıt olarak sinemanın inşa ettiği homojen bir varlık değildir. İzleyiciler çoğuldur, filmi izlerken anlam üreten birbirlerinden farklı sosyo-kültürel bireylerdir, "yaş, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsellik izlemeyi ve anlam üretimini etkiler (...) hem artık kadınlığın erkeklikle ilişkili olarak tanımlanmasına gerek yoktur, hem de tek bir oluşum, Kadın, olarak görülmesi zorunlu değildir".³³ Buna bağlı olarak kadın olma hali güç ve iktidar ilişkileri içinde inşa edilir. De Lauretis'in *Alice Doesn't* ve *Technologies of Gender* kitaplarının yayınlandığı 1980'li yıllarda, feminist kuramın kadınlığa bakışını şekillendiren kuramcılardan bir diğeri de Roland Barthes'tı. Barthes'ın *Paris Match* dergisi kapağı hakkındaki ünlü metninde siyahlar hakkındaki analizini feminist kuramcılar kadın karakterlere aktarmıştır.³⁴ Söz konusu teorik inşa "büyük bir çekiciliğe sahipti, feminist analiz uzun zamandır, kadınların kültürel olarak tarih dışında konumlandığı konusunda hemfikirdi".³⁵ Bu bağlamda, kadınlara dair stereotipler basit ideolojik inşalar olmaktan çıkmıştır. Stereotipler, gündelik hayattaki etiketlemelerden bağımsız düşünülmemelidir. Dolayısıyla kadınların gündelik hayatta karşılaştıkları etiketlemelerin hangi bağlamda üretildiği de stereotiplerin analizine dahil edilmesi gereken bir konudur. Karşımızdaki sadece temsil düzeyinde bir sorun ya da mücadele değildir, temsillerde vücut bulan çelişkiler aynı

32 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 67.

33 Hayward, a.g.e., s. 150.

34 Barthes, Roland, "Günümüzde Söylen", içinde Çağdaş Söylenler, çev.Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 179-221.

35 Gledhill, Christine, "Developments in Feminist Film Criticism", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, Los Angeles, American Film Institute, 1984, s. 23.

zamanda kadınların gündelik hayatını belirleyen çelişkilerdir.³⁶ Bu nedenle, stereotipler kadınların kendilerine yönelik etiketlemelerle mücadele ettikleri ekonomik ve sosyal ilişkiler dahilinde analiz edilmelidir.³⁷ İzleyicinin politik ve ideolojik konumlanması da bu anlamda önem taşır. Cinsiyetçiliğin, imgenin içinde hazır bulunmadığını belirtmek gerekir; kadın ve erkeklerin toplumda sahip oldukları roller imgelelerin cinsiyetçi okunmasını üretir.³⁸ Ataerkil kültür içerisinde kadınlar anlam üreten değil anlam taşıyan konumundadır. Christine Gledhill ve Teresa De Lauretis büyük harfle yazdıkları Kadın miti³⁹ ve kadınlar ifadesi arasındaki boşluğa dikkat çektiler. Gledhill dilde inşa edilen Kadın miti ile tarihsel, sosyal, ekonomik güçler tarafından üretilen ‘kadınlar’ arasındaki büyük boşluğun patriyarkadan kapitalizme uzanan ilişkiyi ve burjuva ideolojisini sorgularsak görünür olacağını belirtmektedir.⁴⁰ Burada Kadın miti; hayali ve kültürel temsiller anlamına gelirken ‘kadınlar’ ise tarihsel ve spesifik, birbirlerinden farklı bireyler anlamına gelmektedir.⁴¹ Kadın miti medyada, reklamlarda, sinemada karşımıza çıkmaktadır ve kadınların bu kültürel fantezilere göre yaşaması, hayatlarını biçimlendirmesi beklenir. Kadın; dominant /baskın söylem tarafından üretilir, kurmaca bir inşadır kısaca Kadın miti dominant batı kültürel söylemlerinden damıtılarak tüm

36 Gledhill, a.g.m., s. 24.

37 Gledhill, a.g.m., s. 24.

38 Gledhill, a.g.m., s. 24.

39 “İlk görevimiz (...) sınıfımız olan ‘kadınlar’ ve mit olan ‘Kadın’ı birbirinden ayırmaktır. Bizim için Kadın yoktur, o hayali bir oluşumdur. ‘kadınlar’ ise toplumsal bir ilişkinin ürünüdür. Kadın her birimiz değildir ama ‘kadınlar’ı inkar eden politik ve ideolojik bir insanın, bir sömürü ilişkisinin ürünüdür. Kadın’ın oluş sebebi, ‘kadınlar’ gerçekliğini örtbas etmektir. Bir sınıf olmak için öncelikle Kadın mitini yok etmek gerekir” Wittig, Monique, *Straight Düşünce*, çev. Leman Sevda Darıcıoğlu, Pınar Büyüктаş, Sel Yayınları, İstanbul, 2013. s. 48-49.

40 Gledhill, a.g.m., s. 35.

41 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 61.

kadınlara mal edilmiş bir özdür.⁴² Kadın miti, kadınların farklılıklarını silen bir kavramdır. Dişillik, gizem, doğa ya da şeytan düşünceleri çerçevesinde birbirinden farklı kadınları içermeye girişimidir, 'kadınlar' ise, varlıkları kesin biçimde tanımlanmayan tarihsel varlıklara işaret eder.⁴³ Sinema perdesinde erkek bakış açısına göre inşa edilmiş Kadın mitine uygun karakterleri izleriz. Tarihsel varlık olarak kadınlar ise kadrajın dışında kalmaktadır.⁴⁴ Anneke Smelik de böylesi bir yapıda kadın öznenin; eril temsillerle, bu temsillerin ürettiği imgeyi yansıtan kadınlık arasında sıkıştığını belirtmektedir.⁴⁵

De Lauretis Kadın mitini Federico Fellini'nin *Giulietta degli Spiriti* (1965) ve Mary Ann Doane da Max Ophüls'ün *Everybody's Woman* (1934) filmi üzerinden ele almaktadır. *Giulietta degli Spiriti*'de kocası tarafından bir modelle aldatılan Giulietta, Kadın miti ve 'kadınlar' bağlamında düşünüldüğünde gerçek bir sosyal varlık olarak kadındır. Film, Giulietta'nın gördüğü kabuslar aracılığı ile geçmişine, annesi ve kız kardeşi ile ilişkilerine odaklanarak onu tarihsel bir özne olarak kurar. Giulietta gördüğü bir rüyada aynalarla dolu bir koridorda, toplumda kadına dair çatışan birçok kültürel temsilin yansımaları tarafından yakalanır.⁴⁶ Kadının imgesi, erkeğin gölgesidir; "Giulietta'nın fantezilerinde de tekrar eden imgeler, filme adını veren ruhlar, kadından ziyade erkeğe aittir".⁴⁷ *Everybody's Woman*'da film içindeki filmin karakteri Gaby Doriot ise Kadın mitinin bir temsilidir. Doane'a göre *Everybody's Woman* feminist film teorisinin en hayati temalarını görünür kılmaktadır; Gaby Doriot genel-

42 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 63.

43 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 64.

44 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 68.

45 Smelik, a.g.e., s. 12.

46 Chaudhuri, a.g.e., s. 63.

47 Chaudhuri, a.g.e., s. 63.

leştirilmiş arzusunun yani Kadın mitinin gösterenidir.⁴⁸ Doriot karakterinin Kadın mitinin göstereni olmasında sesin kullanımı önemli bir rol üstlenmektedir. Doriot'nun bedeni ile eşleşmeyen, bedeninden ayrılmış sesinin ve mekanik imgesinin nihai sonucu Kadın mitini oluşturmaktadır.⁴⁹ Anneke Smelik ise, Marleen Gorris'in *A Question of Silence* (1982) ve *Broken Mirrors* (1984) filmlerini ele alır. Söz konusu filmlerde Kadın mitinin yapı bozuma uğratıldığını, karşımıza çoğul kadınların çıktığını belirtir;

Gorris'in filmleri, yaş, sınıf ya da ırksal açılardan farklı olan çok sayıda kadını beyazperdede temsil eder. Bu farklılıklar, cinsel farklılığın ikiliğini parçalar ve bu sayede kadınlar, eril düzenin dışında temsil edilebilir ve gösterilebilir olurlar. Kadınlar arasındaki farklılıkların dağılması, kişisel farklılıkların sahneye konduğu bir bağlam yaratır. Bazen bu farklılıklar çelişkilere yol açar.⁵⁰

Klasik anlatı sinemasının aksine, Gorris'in filmlerinde kadın karakterlerin farklılıkları ve dostlukları vurgulanır, deneyimlerine yer verilir.

Klasik / Ana Akım Anlatı ve Kadınların Sinemasında Kadının Konumu

Laura Mulvey'in belirttiği gibi klasik anlatı sineması, erkek kahramanın izleyicinin vekilini canlandırdığı bir dünya yanılısaması yarattığına izleyiciyi ikna etmek için uğraşır.⁵¹ Klasik anlatı yapısının biçimsel özellikleri ve anlatı yapısı da bu ikna sürecini destekler. Kadın karakterin pasif ve bakılası

48 Doane, Mary Ann, "Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 1988, 1(2), ss. 3-14, s. 3.

49 Doane, a.g.m., 1988, s. 3.

50 Smelik, a.g.e., s. 132.

51 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 35.

olduğu yerde erkek karakter hikayeyi ileri taşıyan yegane unsurdur, izleyici erkek karakterle özdeşleştiği için anlatıyı kendisinin düzenlediği ve kontrol ettiği yanılsamasına sahip olur.⁵² Klasik anlatı sinemasında kadın, erkek izleyicinin fantezilerini yansıtmaya için adeta bir ayna işlevi görür. Bedeni erkek izleyicinin bakışı için pasif nesne konumundadır, bakılmak için oradadır, perdedeki erkek karakterler ise bakışın taşıyıcısı aracıdır.⁵³ İzleyici erkek karakterle özdeşleştiğinde, onun arzusuyla da özdeşleşir. Filmin hikayesini sürükleyen, ileri taşıyan yegane öge, erkek karakterin arzusudur. Vladimir Propp, dünyanın farklı yerlerinden öykülerde farklı karakterler tarafından üstlenen ancak her seferinde aynı amaca hizmet eden yedi rol ve her öyküde ortaya çıkması muhtemel otuz bir işlev ortaya koymuştur. Bu şema, yapısalcı anlatı bilimcilerin Oedipus mitinin batı anlatısına yön verdiğini ortaya koymalarını sağlamıştır.⁵⁴ De Lauretis de anlatı yapılarına ödipal arzunun yön verdiğini belirtir. De Lauretis Propp'un daha az bilinen *Oedipus in the Light of Folklore* adlı çalışmasından yola çıkar; bu çalışmada Propp, Oedipus mitinin daha geniş anlamda bir sosyal dönüşümü somutlaştırdığını söylemektedir.⁵⁵ Şöyle ki, önceki sosyal düzende güç kraldan kızının yani prensesin evliliği aracılığıyla damadına geçerken sonrasında güç kraldan doğrudan oğluna aktarılır.⁵⁶ Oedipus ise bu değişimin somut olarak görüldüğü yerdir. Örneğin prenses; kahraman için zorlu görev ya da gizem anlamına gelirken, artık kahraman Thebes kentine girerken onun yoluna çıkarak bilmece soran canavar Sphinx'in rolüne indirgenmiştir.⁵⁷ Kahraman

52 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 35.

53 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 35.

54 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 70.

55 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 70.

56 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 70.

57 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 71.

bilmeceyi çözerek canavarı yener ve kraliçe ile evlenme hakkını kazanır. Kadın, *Uyuyan Güzel* masalında olduğu gibi, kahramanın yolculuğunun sonlandığı yeri temsil etmektedir; kahramanı bekler, erkek onunla birlikte yerleşik olur ve sonsuza dek mutlu yaşarlar.⁵⁸ Kahraman bilmeceyi çözdükten sonra canavara yani Sphinx'e ne olduğu bilgisi verilmez. Kadınların en çok neyi arzuladığı sorulmaz, daha da önemlisi kadınların bu soruyu kendilerine sormaya, dile getirmeye izinleri yoktur.⁵⁹

Birçok film ödipal yörüngeyi izler. Erkek kahraman yolculuğa çıkar, sınırı geçerek farklı bir alana girer. Erkek, kültürün aktif ilkesidir, kadın ise onun arzusunun hedefidir, nesnesidir ya da aşılması gereken engel, çözülmesi gereken bilmecedir.⁶⁰ Öyküyü sürükleyen arzu erkeğin arzusuyken, kadın karakter için aynı durum söz konusu değildir. Kadın karakter soru sormayan, aksine hakkında sorular sorulan bir gizemdir; "farklılıklar inşa etmek, her metne kendine özgü cinsel farklılık öğeleri katmak anlatının işlevidir (...) okuru, erkeği fail, kadınıysa yabancı olarak atayan ikili bir karşıtlığa göre inşa eder".⁶¹ Biyolojik farklılıklar temelinde inşa edilen aktif erkek özne ve edilgen kadın karşıtlıklarına sahip olan bir anlatı yapısı kuşkusuz güç ilişkileri inşa eder. Anlatının ödipal olma nedeni içeriği değil, karakterlerin rolleri ve cinsel farklılıkları aracılığıyla "iktidarı ve konumları belirleyen" yapısıdır.⁶² Klasik anlatı yapısına sahip çoğu Hollywood filmi, erkek karakterin gönülsüz bir Kadın karakteri fethetmesi hakkındadır. Bu anlatılar Kadını anlatının gizemi ve bilmecesi olarak konumlar. Femme fatale karakterine sahip film noir türü Kadının anlatının gizemini temsil etmesinin

58 Chaudhuri, a.g.e., s.71.

59 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 71.

60 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 71

61 Smelik, a.g.e., s. 13.

62 Smelik, a.g.e., s. 13.

en somut örneğini oluşturur. Ancak kadın karakterlerin her zaman fethedilen konumda oldukları ve evcil, evcil olmayan biçiminde kutuplaştırıldıkları *You've Got Mail* (Nora Ephron 1999) gibi Hollywood romansları da ödipal anlatı yapıları için iyi örneklerdir.

Miklós László'nun *Parfumerie* adlı oyunundan uyarlanan⁶³ *You've Got Mail* tezgahkar kız ve NY152 takma isimleriyle internette birbirleriyle flört eden Kathleen Kelly ve Joe Fox hakkındadır. İki karakter gündelik hayatlarında tanışır ancak birbirleriyle yazıştıklarını bilmezler. Anlatının yarısına gelindiğinde Joe Fox, Sphinx rolündeki sevgilisi Patricia sayesinde hayattan ne beklediği sorusunu yanıtlar, kendisiyle yüzleşir. Fox, Patricia'yı terk ettikten sonra karaktere ne olduğu bilgisi filmde yer almaz. Fox, yazıştığı kişinin Kathleen Kelly olduğunu öğrenir. Böylece izleyici her iki karaktere eşit biçimde konumlanmışken Joe Fox'un egemen bakışıyla özdeşleşerek onun hakim, tanrısal gözünden Kathleen Kelly'ye bakarak onu gözetlemeye ve keşfetmeye başlar. Kathleen Kelly ise sadakatini ispatlaması için bir sınavdan geçirilir; her ikisini de yakından tanımadığı internette yazıştığı NY152 ve gündelik hayatında ilgi duyduğu Joe Fox arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılır. Oysa izleyici iki seçeneğin de aynı kişi olduğunu bilmektedir. *You've Got Mail* gibi, Amerikan değerlerini taşıyan erkek karakterin kadın karakteri elde ettiği Hollywood romanslarının daima sınıfsal çatışmalara dair ideolojik bir arka plana sahip olduğunu, romansın bu çatışmanın ve çelişkilerin üstünü örtmeye yaradığını da belirtmek gerekir. Filmin başında anlatının çatışmasının temelini Kathleen Kelly'nin annesinden miras kalan şehrin en eski çocuk kitapçısını, tekelci sermayenin vücut bulmuş hali olan Fox ailesi tarafından inşa edilen

63 Ernst Lubitsch'in 1940 tarihli *The Shop Around the Corner* filmi de aynı oyundan uyarlanmıştır. Aynı dükkanda çalışan Alfred Kralik ve Klara Novak takma isimlerle mektuplaşırlar. *You've Got Mail*'de ise mektuplaşmanın yerini mailleşme alır.

kitapçı nedeniyle kapatmak zorunda olması oluşturmaktadır. Ancak film ilerledikçe öykünün ilgi odağı dükkanın kapanmasından, Kathleen ve Joe arasındaki ilişkiye doğru geçiş yapar. Orta sınıf küçük esnafın dükkanını kapatmak zorunda kalması ve büyük sermayeye teslim olması, kentin geçmişinin, belleğinin de yok olması anlamına gelir. Film Kathleen'nin Fox'lara ait çok katlı kitapçıya hayran olmasıyla sona ererken, olası bir evliliği, Kathleen'nin özgürlüğünden ve tarihinden vaz geçmesi karşılığında çözüm ve ödül olarak sunar. Kathleen'i kamusal alandan ev içi alana taşır. Kuşkusuz bu vesile ile kentsel dönüşüm ve kapitalizm de her türlü sorunun çözümü olarak sunulur ve kutsanır.

Kadınların sineması, ödipal yörüngeye sahip filmlere bir yanıt olarak düşünülebilir. Kadınların sineması, kadın yönetmenlerin yönettiği, kadın izleyiciyi hedefleyen ve kadın karakterlerin merkezde olduğu filmlerden oluşur. "Rethinking Women's Cinema" adlı makalesinde De Lauretis, kadınların sinemasını "kadınlar tarafından kadınlar için yapılan sinema" olarak tanımlar ve böylesi bir sinemada karakterlerin 'kadın' 'dişil' ya da 'feminist' gibi kimlik tanımlarına sahip olacağını söyler.⁶⁴ Kadınların sineması, kadın karakterlerin negatif ya da pozitif temsil edilmesinden fazlasını gerçekleştirir. Kadınları sosyal özneler olarak gösterir, bunu kadınların arasındaki sınıf, yaş ve cinsellik gibi tüm farkları kabul ederek yapar.⁶⁵ De Lauretis bu konuya, Lizzie Borden'ın, *Born in Flames* (1983) filmini örnek vermektedir. *Born in Flames* zamanı belirsiz bırakan ancak çekildiği dönemin gerçekliğini yansıtan bir distopyadır. Bu özelliği ile François Truffaut'nun 1966 yapımı *Fahrenheit 451*'ini andırır. *Born in Flames* izleyicisini toplumsal cinsiyet bağlamında kadın, ırk ve sınıf bağlamındaysa çoklu, heterojen olarak konumlayarak kadınların kimliklerinin çoklu sosyo-tarihsel

64 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 68.

65 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 68.

özgölükler içinde düşünölmesine olanak sağlamaktadır.⁶⁶ Kadınların sineması kavramı Chantal Akerman örneğinde olduğu gibi çoğunlukla avangart pratikler için kullanmıştır. De Lauretis daha sonra “Guerilla in the Mist” başlıklı makalesinde, yerel ölçekte güncel sorunlardan yola çıkan, özel olarak evrensel bir bakışı hedeflemese de evrensel izleyici kitlesine de hitap edebilen filmlerin kadınların sinemasında alternatif filmler olarak işlev gördüklerini belirtmiştir.⁶⁷

66 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 69. Born in Flames’le ilgili güncel bir analiz için bkz. Kuryel, Aylin, “Ateşlere Doğmak”, 2016, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ateslere-dogmak/>

67 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 69-70.

1. BÖLÜM

Cinsiyet ve İktidar İlişkileri: Hegemonik Erkeklik, Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık ve Direniş *Ceviz Ağacı, Tereddüt*

Toplumsal cinsiyet ilişkileri temel olarak bir iktidar ilişkisi-
dir. Simone de Beauvoir toplumsal cinsiyet ilişkilerini ka-
dınlara hükmedilmesi sorunu olarak görmüş ve ele almış-
tır.⁶⁸ Pierre Bourdieu ise söz konusu iktidar ilişkilerini eril
tahakküm kavramı ile açıklamıştır. Bourdieu'ya göre "top-
lumsal düzen eril tahakkümü tasdik etmeye yarayan devasa
bir sembolik makine gibidir".⁶⁹ Toplumsal cinsiyet düzenini
iktidar üzerinden analiz ettiğimizde, kadınlar ve erkekler
arasında tarihsel olarak kurulmuş bir iktidar ilişkileri örün-
tüsü olduğunu, kadınlar ve erkeklerin birbirlerine iktidar
ilişkisi ile bağlı olduklarını görürüz.⁷⁰ Ancak, ataerkillik ve
patriyarka kavramı ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki ik-
tidar yapısından söz etmek için öncelikle toplumsal cinsiyeti
ve toplumsal cinsiyetin dil içerisinde nasıl inşa edildiğini kı-
saca açıklamak gereklidir.

68 Akt. Connel, Raewyn, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, Ay-
rıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s. 58.

69 Bourdieu, Pierre, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, İs-
tanbul, 2015, s. 22.

70 Connel, a.g.e., 1998, ss. 62,140.

Jacques Lacan'a göre ödipal öncesi aşamadan ödipal aşamaya geçiş, dile yani sembolik düzene girmek ve dolayısıyla babanın yasasını kabul etmek anlamına gelir.⁷¹ Ödipal öncesi süreçte anneye bütünleşmiş olmanın emniyet duygusu yitirilir. Ödipal aşamaya geçiş "her bireyin içinde yitirilmiş bütünlüğe bir özlem bırakır; bireyin yaşamı artık hep bir telafi yaşamı olacaktır, hep pre-ödipal aşamaya dönüp o noksansızlığı bir daha yakalamak isteyecektir".⁷² Bireyin arzusunu ifade aracı dildir ve dil Lacan'a göre babanın (otoritenin, yasanın) dilidir. Babanın dili aracılığı ile;

çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da farkına varır. Erkekler bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırlar; babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye çalışırlar.⁷³

Kadınlar; erkekler tarafından yapılmış bir dil içinde yaşamak zorundadır ve dil sürekli kadınlar hakkında, kadınlar üzerinden ve kadınlar dolayımıyla konuşur.⁷⁴ Irzık ve Parla'nın dikkat çektiği üzere, önemli olan kadınlar hakkındaki ne söylendiği, nasıl bir imge oluşturulduğundan ziyade:

(...) tek tek kadınlardan soyutlanmış, kendisine hem olumlu hem olumsuz bazı özellikler atfedilen bir kadın kavramının, başka şeyler hakkında, özellikle iktidar iliş-

71 Bu konuda ayrıntılı okumalar için bkz. Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Direk, Zeynep, der. *Cinsiyetli Olmak*, YKY, İstanbul, 2014, ve Hayward, a.g.e.

72 Parla, Jale, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi", içinde *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel Irzık, Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, ss.15-35. s. 31.

73 Parla, a.g.e., s. 31.

74 Irzık, Parla, a.g.e., s. 8.

kileri ve kimlikler hakkında konuşmanın kültürel aracı olup, bir tür “süper gösteren [signifier]” işlevi yüklenmesidir. Kadınların bu anlamdaki dile düşmüşlükleri, edilgin bir konuma itilmiş olmalarından daha karmaşık bir sorun oluşturur.⁷⁵

Simgesel düzen yani kültür aynı zamanda bedenlerimizi ve kimliğimizi belirleyen normlara yani kurallara sahiptir. Alison Stone, cinsiyet dediğimiz şeyin toplumsal cinsiyet olduğunu, iki kavramın anlamlarının aynı olduğunu söylemektedir.⁷⁶ Cinsiyetten söz ederken rollerden ve uyulması gereken kurallardan konuşuruz ki bu da zaten toplumsal cinsiyettir. Toplumsal cinsiyet bize belli biyolojik özelliklerimize göre nasıl davranmamız gerektiğini söyleyen normlardır.⁷⁷ Toplumsal cinsiyete dair neyin doğal neyin anormal olduğu fikri de kültürel bir inşadır. Judith Butler’ın tespitiyle toplumsal cinsiyet performatiftir icra edildiği tekrar edildiği ölçüde mevcut olur.⁷⁸ Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliğine dair görüşleri Raewyn Connel’in hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılan kadınlık açıklamalarıyla benzerlikler taşır. Connel hegemonik erkekliğin biyolojik özelliklerle XY kromozomlarıyla değil, ideal olarak gösterilen erkeklik imajlarıyla inşa edildiğini belirtir.⁷⁹ Çoğu erkeğin görünümü ideal erkek imajlarına benzemese de erkekler, söz konusu imajların hakimiyetini sürdürmesi için desteklerini sürdürürler. Çünkü “ataerkil yapının nimetlerinden yani kadınların genel olarak tabi kılınıp madunlaştırılmasından avantaj sağlarlar”.⁸⁰ Connel’e göre kadınlar evrensel biçimde

75 Irzık, Parla, a.g.e., s. 8.

76 Stone, Alison, *Feminist Felsefeye Giriş*, çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever, Otonom Yayınları, İstanbul, 2016, s.110.

77 Stone, a.g.e., 2016, s. 119.

78 Akt.Stone, a.g.e., 2016, s. 102.

79 Connel, a.g.e., 1998, s. 122.

80 Connel, Raewyn, *Erkeklikler*, çev. Nagihan Konukçu, Phoenix Yayınları, Ankara, 2019, s. 153-154.

erkeklerin çıkar ve arzularına biat etmeye yönlendirilir; kültürel ve ideolojik desteğin verildiği kadınlık örüntüsü ise ön plana çıkarılmış kadınlıktır.⁸¹ ‘Diğer’ erkeklik biçimleri ve ön plana çıkarılmış kadınlık; hegemonik erkekliğin, ataerkil düzenin işlemede birlikte işlev görürler. Ataerkilliğin sürmesi için hegemonik erkekliğe ihtiyacı vardır.

Cinsiyete dayanan ezme ve sömürü biçimleri, diğer ezme ve sömürü biçimlere indirgenemediği ve kapitalizmin işleyişiyle de açıklanamadığı için farklı bir terimle açıklanmaya ihtiyaç duyar. Patriyarka terimi bu noktada, kendi işleyiş kuralları olan ayrı bir mantığa sahip bir sistemi ifade etmek için ortaya çıkmıştır. Patriyarka terimi süreç içerisinde, evrensel tek bir sistemin var olduğuna, kadınların aynı sistemin farklı tezahürleri ile karşılaştığına dair soyut, tek boyutlu; “farklı toplumsal cinsiyet düzenlemelerinin iç işleyişini ortaya koymaktan çok karanlıkta bırakan” bir erkek egemenliği kavramı olarak yerleşmiştir.⁸² Oysa cinsiyete dayanan güç ilişkilerini ekonomiden, sınıf ve ırk kavramlarından bağımsız ele almak mümkün değildir. Kadınların ezilmesi, “iktidarın ve maddi kaynakların toplumdaki dağılımıyla ilgili ilişkilere özgü ve onlarla bağlantılıdır. Toplumsal cinsiyet; etnisite ve sınıf kavramları somut toplumsal ilişkiler içinde birbirinin içine geçmiştir ve birbirleri tarafından eklemlenir. Bunları hiçbirine ek değildir önceliği yoktur”.⁸³ Sınıf ve ırk kavramlarının cinsiyete dayanan güç ilişkilerinde belirleyici etkisine dikkatimizi çeken diğer bir kuramcı da Raewyn Connel’dir.⁸⁴ Connel, liberal feminizm ve rol teorisine bir alternatif oluşturan kategorici yaklaşımın yapısalcılığı ve biyolojiyi temel

81 Connel, a.g.e., 2019, s. 246, 251.

82 Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 125-126.

83 Yuval- Davis, Nira, *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 29.

84 Bu konuda ayrıca bkz. Davis, Angela, *Kadınlar Irk ve Sınıf*, çev. Selda Arıt, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2019.

aldığını, kadın ve erkek kategorilerini mutlak kabul ettiğini belirtir.⁸⁵ Kadın ve erkek kategorilerini mutlak kabul eden bu anlayış, ‘tüm kadınlar’ ve ‘tüm erkekler’ kategorileriyle toplumsal cinsiyet mevzusuna homojen bir yapı temelinde bakmamıza neden olur. Connel böylesi homojen bir yapıya dair kurgunun, düşüncenin önündeki en önemli iki engelin yani belirleyenin sınıf ve ırk olduğunu belirtir.⁸⁶

Patriyarka ise Latince pater (baba) ve archie (egemenlik) kelimeleri ile akrabadır. Babanın iktidarı, egemenliği anlamında kullanılsa da erkek ve kadınların baba ve anne olmaktan önce bir biçimde eş olduklarını göz önüne aldığımızda, sadece babanın egemenliği anlamına gelmediğini, babanın egemenliği ile sınırlı olmadığını görmek mümkündür. *Patriyarka Kuramı*’nın yazarı Sylvia Walby patriyarkayı, “erkeklerin kadınlar üzerinde egemen olduğu, kadınları ezdiği ve sömürdüğü toplumsal yapılar sistemi” olarak tanımlar.⁸⁷ Walby’e göre “patriyarka kavramı ve kuramı, kadınların egemenlik altına alınmasının farklı boyutlarının derinliğini, yaygınlığını ve iç içe geçmişliğini ortaya çıkarmak için” gereklidir.⁸⁸ Heidi Hartmann, patriyarkal ilişkileri, “erkeklerin kadınların emeklerine el koyması sürecindeki esas belirleyen” olarak görür, ev işi ve ücretli emek “kadınların erkekler tarafından sömürülmesinin iki önemli boyutu”dur.⁸⁹ Kadınlar emek piyasasında erkeklerden daha az ücrete tabidirler, yüksek ücretli işlerde erkeklere rakip olamazlar. Bu sayede, “ev içi alanda kadınlar karşılıksız biçimde ve erkeklerden daha fazla ev işi yaparlar; emeğe el koymanın bu iki türü birbirini güçlendirir, “kadınların ücretli emek gücündeki dezavantajlı konumları evlilik ilişkilerinde, ailedeki konum-

85 Connel, a.g.e., 1989, s. 89.

86 Connel, a.g.e., 1989, s. 91,93.

87 Walby, Sylvia, *Patriyarka Kuramı*, çev. Hülya Osmanağaoğlu, Dipnot Yayınları, İstanbul, 2016, s. 39.

88 Walby, a.g.e., s. 12.

89 Akt. Walby, a.g.e., s. 18.

ları ise ücretli emek gücünde savunmasız kalmalarına” neden olur.⁹⁰ Patriyarka birçok toplumsal yapıyla ilişkili olarak ele alınması gereken bir kavramdır. Ücretli emek, ev işi, cinsellik, kültürel yapılardaki patriyarkal ilişkiler, şiddet ve devlet bu yapılar arasında yer almaktadır.⁹¹ Benzer biçimde Connell de, kadınlarla erkekler arasındaki güç ilişkilerine emek, iktidar ve kateksis (arzu) yapılarının temel oluşturduğunu söylemiştir.⁹² Connel’in belirttiği emek, iktidar ve kateksis yani arzu birbiriyle bağlantılıdır, iç içe geçmiştir.⁹³ Bu üç yapının işlemlerini sağlayan aile, işyeri, kamusal alanda geçerli olan ritüeller eril otoriteyi sürdürür ve her biri kendi cinsiyet rejimine sahiptir.⁹⁴

Gündelik dilde erkek egemenliği, kadınların ezilmesi gibi yüzeysel ve yetersiz açıklamalarla geçirtilen patriyarka Beauvoir, Connel, Kandiyoti, Yuval Davis ve Walby gibi birçok kuramcının dikkat çektiği üzere her şeyden evvel kendi dinamiklerine, işleyişine sahip tarihsel ve toplumsal bir yapıdır. Kurallarını erkeklerin belirlediği bir yapıdır, farklı erkeklikler arasında hegemonik erkeklik üzerinden hiyerarşi yaratırken tüm kadınları da eğer bu yapı içerisinde var olmak istiyorlarsa biat etmeye teşvik eder.⁹⁵

90 Walby, a.g.e., s. 19.

91 Walby, a.g.e., s. 20,33,40.

92 Akt. Segal, Lynne, *Ağır Çekim*, çev. Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992, s. 131.

93 Connel kateksisi “bir kişinin başka bir kişiye duygusal bağlanımını örgütleyen yapı” olarak açıklar. a.g.e., 1998, s. 152.

94 Segal, a.g.e., s. 131.

95 Kandiyoti’nin ataerkil pazarlık olarak açıkladığı bu durum Walby’de ezenin bakış açısına uyum sağlamak ve düşmanla işbirliği yapmak olarak tanımlanır. Kandiyoti, a.g.e., s. 126 ve Walby, a.g.e., s. 190.

Pakerman ise Gilles Deleuze ve Felix Guattari’den yararlanarak “Azınlıklar da çoğunluksal olabilir. Bir azınlık kendisini ezen sistemin destekçisi hatta iyi bir oyuncusu olabileceği gibi, eline güç geçtiğinde başkaları üzerinde benzer baskılar oluşturabilir. Çoğunluksal düşüncenin dışına çıkmak sandığımız kadar kolay değildir” yorumunu yapar. Pakerman, a.g.e., s. 41.

Ceviz Ağacı: Rüya, Serap ve Yaprak

(Faysal Sosyal 2020)

Ceviz Ağacı Türk sinemasında karşımıza çıkan baba yoksunluğu, babayla hesaplaşma, yetersiz baba temasına sahip filmlerin bir başka halkasını oluşturuyor.⁹⁶ Türk Edebiyatı ve Sineması'nın ilk yıllarından bu yana konu edindiği doğu-batı karşıtlığı temasını işlemesinin yanında, 12 Eylül darbesini geri planda ele alıyor. Doğru-batı karşıtlığı Serap ve Yaprak karakterlerinin karşıt konumlanması ile görünür kılınıyor. Ahmet'in nişanlısı Serap doğru ve batının sentezinin vücut bulduğu mükemmel bir kadın imgesi olarak yer alırken, Rüya da Hayati'nin öğrencilik yıllarında aşık olduğu ancak 'açılmadığı' soyut kadın imgesidir. Her iki kadın da isimleri aracılığı ile imkansız olana atıf yapar. Yaprak ise İstanbul'a tayin olmayı, resimlerinin İstanbul'dan sonra Paris'te Londra'da sergilenmesini ister. Aç gözlüdür, hırslıdır. Çevresindeki erkekler ona sürekli had bildirir, arzu ve istekleri, dünya görüşü sistematik olarak küçümsenir.⁹⁷

Oysa Hayati'nin Rüya'nın yerine koyduğu, Rüya'nın imgesini yansıttığı Serap hikayeleri yayınlanan bir yazar olmasına rağmen 'yazarım' demez, "ben öyle kendimce yazıyorum bir şeyler" der. Kanaatkardır, mütevazıdır. Yaprak sahip olduğu hayattan daha fazlasını istediği için cezalandırılır. Serap izleyiciye; doğru, iyi ve sevmeye layık kadının özelliklerini gösterir. 12 Eylül darbesi Hayati'nin gardiyan

96 Söz konusu filmler arasında *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik 2010), *Araf* (Yeşim Ustaoğlu 2013) *Daha* (Onur Saylak 2017), *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan 2018) ve *Nuh Tepesi* (Cenk Ertürk 2020) yer alır.

Bu konuda bkz Yaşartürk, Gül, "Babayı Öldürmenin Karşı Konulamaz Hazzı: Türk Sineması'nda Baba Oğul Çatışmasının Fonunda; *Gişe Memuru*", içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12-15*, der. Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2016.

97 Had bildirme ifadesini mansplaining anlamında kullanıyorum. Mansplaining terimi için bkz. Goodwin, Kim, "Mansplaining, Explained in One Simple Chart", 2018, <https://www.bbc.com/worklife/article/20180727-mansplaining-explained-in-one-chart>

babası İhsan aracılığı ile işlenir. İhsan arkadaşı Recep'in işkence ile öldürülmesinin ardından "kalp krizinden ölmüştür" yazan belgeyi imzalar ve vicdan azabı ile kendini asar. Hayati filmin sonunda babasına dönüşür, onun cezasını üstlenir, babasının çekmesi gereken cezayı çeker. Yaprak'ı iki kez öldürmeye niyetlendiğini; saç kurutma makinesinin kablosunu incelttiğinde ve çaya fare zehiri koymayı istediğinde görürüz. Murat'ın Yaprak'ı öldürdüğünü görür ancak müdahale etmez ve bu nedenle suçlu olduğunu söyleyerek cinayeti üstlenir. Polisler Hayati'yi almaya geldiklerinde, üzerinde babasının gardiyan kıyafeti vardır, karakolda aynı kıyafetle sorgusu yapılır. *Ceviz Ağacı*, 12 Eylül özelinde geçmişin bugünümüzü biçimlendirdiğini geçmişin suçlarının bedelini ödediğimizi söylemektedir.

Hayati küçük yaşta, iktidar figürü babanın intiharına tanık olarak babanın ölümüyle iğdiş ettiği bir erkek evlattır.⁹⁸ Bu durum, Hayati'nin Connel'e atıfla erkekliğin normatif tanımları dışında yer alan, ikinci konuma itilmiş bir erkekliğe sahip olmasına neden olur.⁹⁹ Hayati, babasının intiharına tanık olan, yemek yapan ve takdir, teşekkür edilmeyen bir erkek olmasıyla, özel yaşamına dair dedikodu konusu edilmesi, terk edilen taraf oluşu ve cinsel sorunlarının mahkemede eş tarafından dillendirilmesi gibi öğelerle normatif erkekliğin dışında 'eksik' bir erkek olarak konumlanır. Dolayısıyla filmin bütününde Hayati'ye hegemonik erkeklik gözünden bakılmaktadır. Boşanma duruşmalarının olduğu günün akşamı Yaprak, Hayati'nin başucuna koyduğu çiçekleri fırlatarak şöyle der: "Bıktım senin bu korkaklığından, pısırlıklığından, mıy mıy konuşmandan iğreniyorum senden anlıyor musun" Hayati'nin suçlu olmadığı halde hapse girmesi bu bağlamda

98 Gişe Memuru'nda baba oğul arasında aynanın kullanıldığı, baba ve oğulun birbirilerinin devamı olduklarının ima edildiği sahnenin bir benzeri Hayati'nin babasının küçük aynasına bakarak tıraş olduğu sahnede karşımıza çıkar. Hayati aynada babasını görür. Yansımada yer alan baba karakteri de Hayati rolündeki Serdar Orçin tarafından canlandırılır.

99 Connel, a.g.e., 2019, s. 153 ve a.g.e., 1998, s. 245.

telafl edici bir erkeklik işlevi görür. Eksikliğini tamamlar ve onun normatif erkeklik tanımı içerisinde yer almasını sağlar.¹⁰⁰ Ancak aynı zamanda babasının hayatını tekrar eder, babasına dönüşür. Hayati'nin okuduğunu gördüğümüz ilk kitap Oğuz Atay'ın *Korkuyu Beklerken* adlı romanıdır. Böylece Oğuz Atay karakterleri ile ilişkisi somut biçimde kurulur. Nurdan Gürbilek'in, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki erkek karakteri tarifi birebir Hayati ile örtüşür. Atay'ın karakterlerinin ayırt edici özelliklerinden biri kudretsizliktir ve bu özellik babadan mirastır.¹⁰¹ *Tutunamayanlar*'ın karakteri Selim az gelişmiş bir babanın az gelişmiş tek oğludur, pısırsık bir babanın ürünüdür, Atay'ın karakterleri çocukluğunu yaşayamadan büyümek zorunda kaldıkları için  ocuk kalmışlardır, hayat acemisidirler, hayat bilgisinden yoksundurlar.¹⁰²

Hayati'nin erkekliğin normatif tanımlarına uymaması kendisini en çok boşanmak üzere olduğu eşi Yaprak'la ilişkisi ekseninde gösterir. Anlatı Hayati'nin bakış açısından kurulmuştur, çiftin boşanmak üzere olduğu ve Hayati'nin kanser olan annesi Kadife'nin üzülmemesi için boşanma aşamasında birlikte yaşamayı sürdürdükleri bilgisi izleyiciye, Yaprak tarafından iletilir. Anlatıda eksik olansa Yaprak'ın bakış açısıdır. Boşanma kararı alınana dek neler yaşandığını görmeyiz. Yaprak'ın öfkesi, acımasızlığı, keskin reddedişleri karşısında çaresizce onay talep eden bir erkek karakter söz

100 Hayati'nin, Yaprak'ın bir başkasıyla olan ilişkisi ve Yaprak'ın öldürülmesi aracılığıyla geçmişteki travmasıyla yüzleşmesi *Mustafa Hakkındaki Herşey* ( ağan Irmak 2004) ile benzerliğe sahiptir; *Mustafa Hakkında Herşey*'de "karısının aldatmasıyla birlikte narsistik bir yara alan ve geçmişteki travmasıyla hesaplaşan erkek özne, fallik kayıplar karşısında yas tutarak oğluyla ve annesiyle yeni bir ilişkiye başlar. Karısının aşığı olan ve alt sınıftan gelen Fikret'i serbest bırakarak annesiyle yüzleşir ve annesinin onun geçmişteki su una yönelik sağaltıcı rolünün de katkısıyla yeni bir erkek varoluşu ortaya koyar." Yüksel, Eren, "2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2013, s. 199.

101 Gürbilek, Nurdan, *Kötü  ocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 53.

102 Gürbilek, a.g.e., 2004, s. 53.

konusudur. Hayati'nin 'eksikliğinin bir anlam taşıyıcı olarak Yaprak üzerinden ifade edilmesi ilk sekansta başlar. Hayati annesiyle kahvaltı ederken, annesi: "Şu Yaprak'ı bir akşam yemeğe getir de şöyle güzelce bir yemek yiyelim" der. İzleyen sahnede Hayati sınıfta pencereden dışarı bakarken Yaprak'ın bahçede okula gelişini izler aynı anda Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* adlı kitabından bir bölüm okuyan öğrencinin sesini duyarız:

Bu sabaha uyandığımda karım evde yoktu pek umursamadım doğrusu onun böyle erken gidip geç gelmelerine alıştım. Hatta bu haliyle çoktan beri çocukluk yıllarımda evden sık sık giden ama seyrek gelen babamı anımsatıyordu bana. Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim halde bir türlü ısınamadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum. İkisi arasında gözle görülür bir fark yoktu; ya da babam, kılık değiştirip karıma dönüşmüştü sanki, onun bedeninde yaşıyor, ellerime ellerini onun ellerinden uzatıyor, gözlerime onun gözlerinden bakıyor ve beni onun evden gidişiyle yalnız bırakıyordu.¹⁰³

Bu referans filmin temel çatışmasını da kurmaktadır. Yaprak özelinde kadın karakter, erkeği iğdiş etmekte, erkeğin eksikliğini hatırlatmakta ve tehdit edici tüm anlamları taşımakta, kendisiyse anlam inşa etmemektedir. Daha da önemlisi, babanın bakışı ile eşin, kadının bakışını bir tutan bu söylem aslında kadınlarla kurulacak ilişkiyi, kadının gözünde 'saygın' bir yer edinebilmeyi, baba ile olan ilişkinin niteliğine bağlar. Erkek evladın her şeyden evvel Babanın bakışı ile kurulduğunu, babanın onayına ihtiyacı olduğunu söylemekte, normatif bir erkek olabilmek için babanın onayını talep etmektedir.

103 Toptaş, Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, İstanbul, 2018, s. 167.

Ceviz Ağacı büyük aile olarak inşa edilmiş, özel hayatın var olmadığı bir kasaba, mahalle hayatı tasvir eder. Karakterlerin artık hayatta olmayan babalarının arkadaşları baba işlevine sahiptir. Herkes her şeyi görür, duyar ve bilir. *Mekan Olarak Taşra* başlığında söz edildiği üzere, Türkiye'nin toplumsal yapısında birey hem ailesinin hem de mahallesinin bir üyesi kabul edilir.¹⁰⁴ Mahalle dışarısı değil evin devamı olan bir mekandır ve mahallede 'bakış'la sağlanan bir sosyal kontrol söz konusudur.¹⁰⁵ Sosyal kontrolü sağlayan bakış aynı zamanda patriyarkal anlamda düzen sağlayan bir bakıştır. Hayati, Yaprak'ın evi terk ettiğini kahve sahibi İsmet'ten öğrenir. Film boyunca Hayati ve Yaprak'ın ilişkisi hakkında "yerim la ben onun yazarlığını herif iki satır yazı yazıcam diyene dek karısına sahip çıksa ya, atı alan Üsküdar'ı geçti" gibi hegemonik erkeklik söylemlerini tekrar eden biçimde konuşan üç erkek tiplene olumlu temsil edilmeseler dahi, mahallenin evin devamı olduğunu, evde olup biten her şeyden mahallenin haberinin olduğunu gösterirken patriyarkal düzenin sözcülüğünü de üstlenmiş olurlar. Filmdeki ilişkilere Deniz Kandiyoti'nin klasik patriyarkal sistemi tarifi ve Heidi Hartmann'ın patriyarkayı erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliklerini paylaşımları bağlamında açıklaması eşliğinde bakmak mümkündür. Kandiyoti'ye göre klasik patriyarkal sistemde otoriteyi erkek soyundan devam eden geniş aile içerisinde yaşlı erkek elinde bulundurur, saygınlık kalıpları yaşa dayalıdır, kadınlar ve erkekler için farklı hiyerarşiler söz konusudur.¹⁰⁶ Hartmann da erkeklerin, patriyarkal sistem içerisindeki hiyerarşik konumları birbirinden farklı olsa da kadınları kontrol etmek konusunda bir dayanışma içinde olduklarını söyler;

104 Akt. Lordoğlu, Ceren, *İstanbul'da Bekar Kadın Olmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018, s. 121.

105 Akt.Lordoğlu, a.g.e, s. 128-129.

106 Kandiyoti, a.g.e., s. 186.

Patriyarkayı, yararlı bir biçimde, maddi temeli olan ve hiyerarşik olsa da erkekler arasında, onların kadınlara egemen olmalarını sağlayan bir karşılıklı bağımlılık ve dayanışma kuran ya da yaratan erkekler arası toplumsal ilişkiler dizisi olarak tanımlayabiliriz. Patriyarka hiyerarşik olsa da ve farklı sınıflardan, ırklardan ya da etnik gruplardan erkeklerin patriyarka içinde farklı yerleri olsa da erkekler aynı zamanda kadınlar üzerindeki egemenlik ilişkilerini paylaşmak bakımından birleşmişlerdir; bu egemenliği sürdürmek için birbirlerine bağımlıdırlar. Hiyerarşiler en azından kısmen “işler” çünkü statükoda müktesep çıkarlar yaratırlar.¹⁰⁷

Okulda öğretmenler odasında geçen sahnede yaşça büyük bir erkek öğretmen Hayati ve Yaprak arasında baba rolünü üstlenerek, liyakat temelinde meslektaş ve eşit olmalarına rağmen, ‘kızım’ ifadesiyle hitap ettiği konuşmada Yaprak’a had bildirir:

Kızım bak kocanla sorunlar yaşıyor olabilirsin ama onun ideallerine sanatına dair böyle konuşmak pek yakışmadı sanki hem de bu kadar milletin önünde (...) Evlendikten sonra hiçbir şey yayınlamadıysa bunda senin hiç mi payın yok ?

Aynı öğretmen, Yaprak’ın yeni resmini iş arkadaşlarına gösterdiği, evde geçen sahnede de yer alır. Sahne aç, karşı aç çekimiyle ikiye bölünmüştür, Hayati ve yanındaki üç öğretmene karşı Yaprak ve yanındaki iki öğretmen doğu-batı karşıtlığını temsil eder:

Hayati: Büyük ressamların ancak biçimleri taklit edilebilir zaten yoksa gerçek bir eserin arkasındaki gayreti, ıstırabı ya da sanatçının bütün bir tecrübesini taklit etmenin

107 Hartmann, Heidi, “Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği”, içinde *Kadının Görünmeyen Emeği*, der. Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demiryontan, Yordam Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 157-203, s. 174.

imkanı yok. Bu yüzden taklit edilen biçim, zamanla ait olmadığı dünyanın üstünde eğreti bir elbise gibi durmaya başlar.

Yaşça büyük bir erkek öğretmen: Şair gibi konuştun Hayati helal olsun sana...

Yaprak ve yaptığı resim küçük düşürülür. Yaprak 'taklitçi' olmakla itham edilir ve elbirliği ile Yaprak'a tekrar had bildirilmiş olur. İki sahnede de saygınlık kalıplarının yaşa dayandığını, yaştan ya da diğer farklılıklardan kaynaklanan hiyerarşik konumlarına rağmen, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliklerinde ortaklaştıklarını görmek mümkündür.

Ceviz Ağacı baş karakterinin 'eksik' oluşunun nedenlerini sırasıyla 12 Eylül darbesine, baba intiharına ve nihayet batı değerlerinin vücut bulduğu kadın karaktere yüklerken, *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan 1965) ve *Yol* (Şerif Gören, Yılmaz Güney 1982) filmleriyle biçimsel bir ilişki kurar.¹⁰⁸ Hayati, sık sık göl kıyısında bir kulübeye gider. Kulübe babasının münzevi bir arkadaşına aittir. Yaprak'ın evi terk ettiğini öğrendikten sonra teknede evlilik fotoğraflarını, evlilik cüzdanını ve fotoğraflarını göle atar. Karşı kıyıda cinayeti gördüğü ve ateş ettiği sahne Başar'ın Halil ve Meral'e ateş ettiği sahneyi hatırlatır. Ancak iki filmin tematik anlamda birbirlerinden farklı olduklarını belirtmek gerekir. *Sevmek Zamanı* karşıtlıklarını kadın karakterleri aracılığı ile değil Başar ve Halil aracılığı ile kurar. Başar batıyı temsil ederken Halil doğuyu temsil eder. Meral, Başar'la birlikte olduğu sırada Halil'e aşık olur, seçim yapar, seçiminin peşinden gider. Kendi dünyası ve Halil'in dünyasının bir sentezini kurar. *Sevmek Zamanı* izleyiciye Başar'ın temsil ettiği değerlerin hakim olduğu bir dünyada kimsenin mutlu olamayacağını söyler. Halil ise bu değerlerin karşısında konumlanır, Başar'ın rekabetçi eril bir karakter olduğunu somut biçimde gösterir. *Ceviz Ağacı*'nda

108 Yaşartürk, Gül, "Ceviz Ağacı!", 2020, <http://www.cinedergi.com/2020/07/23/ceviz-agaci/>

ise Hayatî'nin hapisane odasında duvarda *Yol* (Şerif Gören, Yılmaz Güney 1982) filminin afişi yer alır. Böylece Seyit Ali ve Hayati, Zine ve Yaprak arasında kurulan ilişkiyle Yaprak'ın 'günahkar' oluşunun bir kez daha altı çizilir.

Tereddüt: Şehnaz ve Elmas, Birbirinden Güç Alan Kadınlar

(Yeşim Ustaoglu 2016)

Yeşim Ustaoglu *Araf* (2012) ve *Tereddüt*'te (2016) Smelik'in tarifiyle farklı ve birbirileri ile dayanışma, duygu ortaklığı içinde olan kadınları anlatır.¹⁰⁹ Smelik yaş, sınıf ya da ırksal açılardan farklı kadınlar temsil edildiğinde, bu farklılıkların, cinsel farklılığın ikili yapısını parçaladığını böylece kadınların, eril düzenin dışında temsil edilebilir olduklarını söyler.¹¹⁰ Bu sayede "kadın kategorisi çoğul hale gelir; toplumsal ve tarihsel birer özne olan kadınlardır onlar".¹¹¹ Yönetmenin *Bulutları Beklerken* (2003) filminde Ayşe / Eleni karakteri Rum kimliği ile yüzleştikçe komşularından uzaklaşarak içine kapanır, çevresindeki kadınlar da giderek onu ötekileştirir. *Pandoranın Kutusu*'nun (2008) kadın karakterleri Nesrin ve Güzin kardeşler. Aile içindeki çözülmemiş çatışmalara dair yüzleşme yaşar ve çoğunlukla birbirlerine öfke kusarlar. Nesrin ve Güzin, başka kadınlara temas etmezler, kendi dünyalarında kapalıdırlar. *Araf* ise birçok açıdan farklı üç kadın karakteri karşımıza çıkarır ve kadınlardan ikisinin gündelik hayatta kabul görmeyecek arkadaşlığını anlatır. Zehra geleneksel bir aileye mensup genç bir işçi kadındır, Derya ile aynı işyerinde çalışırlar. Derya bir erkekle evlenmeden birlikte yaşadığı için geleneksel normların dışında konum-

109 Bu bölüm, Yaşartürk, Gül, "Tereddüt: Eril Tahakkümün O Belirsiz Gölgesi", *Ayrıntı Dergi*, 2017, sayı 19, ss. 105-108'de yayınlanan yazının eklemeler yapılarak genişletilmiş halinden oluşmaktadır.

110 Smelik, a.g.e., s. 132.

111 Smelik, a.g.e., s. 132.

lanır. Meryem, alt sınıf bir çekirdek ailenin ev kadınıdır, bir gün son derece karanlık, klostrofobik ve soğuk bir mekan olarak sunulan evini sessiz sedasız terk eder. Meryem'in büyümemekte ısrar eden oğlu ve alkolik eşini; evini terk etmesi Türk Sineması'nın alışık olduğu kadın temsillerini yıkar. Daha sonra *Toz Bezi*'nde (Ahu Öztürk 2015) Nesrin karakteri de kızını, Hatun'a emanet ederek Meryem'in açtığı yolu takip edecektir. *Araf*'ta Derya erkek şiddetine maruz kalırken, Zehra bir tuvalette düşük yapar. Zehra'nın yaşı, ait olduğu sınıf ve baş etmek zorunda olduğu travma onu *Tereddüt*'ün Elmas karakteriyle akraba kılar.

Tereddüt patriyarkanın en önemli araçlarından biri olan eril tahakküm hakkındadır. Eril tahakkümün; hegemonik erkeklik içinde farklı sınıflara ait, farklı hiyerarşilerde bulunan iki erkek Cem ve Elmas'ın isimsiz kocası tarafından nasıl uygulandığını gösteren bir filmidir. Connel'e göre erkekliğin fiziksel anlamı: "Boy pos ve şekli tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilere sahip olmayı ve belirli becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını bunun öteki insanlara sunulmuş biçimini içerir. Bunların hiçbirisi hiçbir anlamda XY kromozomlarının sonucu değildir".¹¹² Kısaca erkeklik bir performanstır ve pratikler bütünüdür. Connel'in belirttiği üzere hegemonik kadınlık biçimi yoktur. Kadınlık biçimleri toplumsal ilişkiler bağlamında net biçimde tanımlanmıştır, farklılaşmanın temeli ise kadınların "küresel düzeyde erkeklere tabi kılınmasıdır. Biçimlerden biri bu tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında tanımlanır ve erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilir".¹¹³ Connel kadınların tabi kılınmaya boyun eğmelerini, erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirilmelerini ön plana çıkarılmış kadınlık olarak adlandırır. *Tereddüt*'te Cem'i Connel'in tarifine uygun biçimde

112 Connel, a.g.e., 1998, s. 122.

113 Connel, a.g.e., 1998, s. 246.

ele almak mümkündür. Cem, kendi beden imajını ve hatta eşi Şehnaz'la olan imajını öteki insanlara sunma biçimiyle kendisini inşa eden bir karakterdir. Şehnaz, Cem'in hayatında Cem'e tabi olduğu, koşulsuz boyun eğdiği ölçüde var olabilir. Örneğin Cem, Şehnaz'ın Cuma akşamı eve geldiğini bilir ama buna rağmen Şehnaz onu aradığında telefonunu açmaz, gece ikide eve gelebilir ve telefonunu neden açmadığı konusunda açıklama yapmakla yükümlü değildir. Diğer yandan Cem aynı hakkı Şehnaz'a tanımaz. Filmin İngilizce adı Clair Obscur olarak belirlenmiş, aslen bu isim bir aydınlatma terimi, 'ışık-gölge sanatı' anlamına geliyor. Açık, koyu ve belirsizlik gibi anlamlara da sahip. Şehnaz ve Elmas'ın hayatlarında belli belirsiz hissettikleri eril tahakkümle yüzleşmelerini ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Terreddüt Şehnaz'la açılır ve Şehnaz'la kapanır. Bu bağlamda Şehnaz filmin baş karakteridir. Şehnaz'ın eşi Cem, Şehnaz'ın hayatındaki yeri ve anlamıyla paralel biçimde karşımıza daha geç ve parçalı biçimde çıkar. Önce bilgisayar ekranından gelen bir sestten ibarettir. Ardından klostrofobik bir evde sürekli porno izlediğini görürüz. Umut ise Şehnaz'la dayanışma, üretim ve paylaşım içeren eşit bir ilişki kurar. Şehnaz'ın Cem'le ilişkisi kadının nesneleşmesini ve hiçleşmesini karşımıza çıkarırken, Şehnaz'ın özel alanda yani evinde şiddete maruz kalması özel olanın politik olduğunu da hatırlatır. Çünkü bu ifade, özel alanda evde gerçekleşen şiddetin çözüm adresinin kamusal alan olduğunu söyler:

Özel olan politiktir ifadesi aynı zamanda, tarihsel olarak kadınlar ve kadınlıkla özdeşleştirilen ev içi yaşamdaki ezme-ezilme ilişkilerinin de ancak politik meseleler olarak tanımlandıklarında çözülebileceklerine işaret eder. Buradan hareketle kamusal/özel ayrımı sorunsallaştırılır ve kamusal olanın erkeklerin, özel ve ailevi olanın kadınların alanı olarak tanımlanmasına da itiraz edilir. Bu

itiraz hem kadınların kamusal alanda karar alma süreçlerine katılımının önündeki yapısal engelleri vurgular, hem de özel alanda ve aile içinde ortaya çıkan baskı ve ezilme ilişkilerinin nasıl gizlendiğini hatırlatır.¹¹⁴

Cem’le evliliği içerisinde Şehnaz, Cem’in istediği bir kadın olması gerektiğine ve Cem’in istediği kadın olma halinin aynı zamanda kendi isteği olduğuna da inanmıştır. Smelik’in de belirttiği gibi:

Deneyim yalnızca kişisel değil, toplumsaldır da: Kadın olduğunuzu biliyorsanız; belirli bir gruba ya da sınıfa ait olduğunuzu, dolayısıyla toplumsal cinsiyetinizi de biliyorsunuz demektir. Dişil özne, kişinin hem kendi içinde hem de dış dünyayla olan ilişkisinde edindiği, cinsiyetle ilgili alışılmış bir deneyimin sonucudur. Dişil özneyi değiştirmek demek, deneyimi -başka bir deyişle, kabul görmüş olanı- değiştirmek demektir.¹¹⁵

Şehnaz’ın yaşadığı ilişkinin bir özne olarak kendisini hiçeştiren bir ilişki olduğunu fark etmemesi (filmin adıyla birlikte düşündüğümüzde bir tereddüt, belirsizlik hissiyatı) Smelik’in belirttiği bağlamda cinsiyetle ilgili alışılmış, kanıksanmış deneyimin böyle olmasıyla ilgilidir. Tam da bu nedenle şiddet ve istismar dendiğinde toplumsal belleğimizde doğrudan, somut sahneler yer alır. Şehnaz’ın ilişkisiyle yüzleşmesi, Umut’la yaşadığı dostluk, Elmas’la karşılaşması ve Elmas’ın öyküsüyle paralel gelişir. Umut; adının çağrıştırdıklarına uygun biçimde farklı erkekliklerin olabileceğine dair bir umuttur aynı zamanda.

Geleneksel pornografiyi basit biçimde, kadının erkeğin zevkine, fetişizmine hizmet eden nesne konumunda olduğu bir tür olarak tanımlarsak sürekli porno izleyen Cem’in,

114 Diltemiz Mol, Merve, “Özel Olan Politiktir”, 2021, <https://feministbellek.org/ozel-olan-politiktir/>

115 Smelik, a.g.e., s. 14.

Şehnaz'dan beklentisini anlamamız da mümkün olur. Şehnaz, Cem'in işyerine gittiği sahne ve devamında kalabalık bir grupta bara gittikleri sahnede gördüğümüz üzere Cem'in dikkatini cezbetmek, bakışının nesnesi olmak için adeta sürekli 'aşırı' bir kadınlık gösterisi, performansı sergilemek zorundadır. İlişkinin bitmesinin "başarısızlık" olarak addedildiği, kadının kendisini başarısız ya da yetersiz kelimeleriyle nitelemeye zorlandığı bir kültür içerisinde Şehnaz da kocasını "kazanmak" ve onun istediği gibi olmak için uğraşır. Bu tabloda ilk çatlak Şehnaz'ın Cem'le birlikteliğinde talep eden, aktif özne rolünü üstlendiği sahnede karşımıza çıkar. Şehnaz'daki değişimde Umut'la dostluğunun verdiği cesaret, mutluluk ve özgüvenin etkisi önemlidir. Şehnaz artık Cem'in bir tasarısı, fantezi nesnesi olmaktan çıkmıştır.

Şehnaz'ın iki hayatı, iki evi vardır; ilki İstanbul dışında çalıştığı hastane yakınlarındaki kasabada kaldığı, ikincisi de Cem'le yaşadıkları evdir. Şehnaz'ın iki hayatının mekânsal sunumu aynı zamanda filmin eril kültüre dair söylemini de oluşturuyor. Bir tarafta ferahlık, doğa, uçurum, dalgalar ve uçsuz bucaksız deniz, kısaca su. Diğer tarafta kapalı, boğucu, karanlık mekanlar. *Tereddüt*, sembolik düzeni yasa ve değişmezlikle karakterize eder, dişil olanın bastırıldığı ve bastırıldığı sürece de patlamakla tehdit ettiği bir düzendir bu.¹¹⁶ Şehnaz'ın bastırılan dişilliğini, uçurumlarda yüz yüze gelmekten son derece heyecan duyduğu dalgalarda görürüz. Aynı şekilde bir kız çocuğu olan Elmas'ın otorite, hiyerarşi ve tecavüz anlamına gelen ev hayatıyla; sigara içerek nefes alabildiği balkon, karşı karşıya konumlanan mekanlardır. Şehnaz'ın sürekli dokunabildiği, ulaşabildiği su, Elmas'a neredeyse hiç temas etmez. Elmas, kocasının ve kayınlıdesinin öldüğü gece balkonda donmak üzereyken karşı komşusu tarafından fark edilir. Dolayısıyla ironik biçimde

116 Akt. Jaime, Bihlmeyer, "Jane Campion's *The Piano*: The Female Gaze, the Speculum and the Chora within the H(y)st(e)rical Film", *Essays in Philosophy*, 2003, 4(1), Article 13, s. 2.

dışarısı Elmas'ın hayatta kalmasını sağlamıştır. Balkon aynı zamanda, yaşıtı ve lise öğrencisi karşı komşusuyla iletişim kurabildiği tek mekandır. Dış mekan ve iç mekan, doğa ve kültür karşıtlığında, dışı olan ve dizginlenemeyen doğa iken kültür, şiddettir ve patriyarkadır.

Çocuk yaşta zorla evlilik sinemamızın sıkça üzerine eğildiği bir mevzu değil. *Lal Gece* (Reis Çelik 2012) bu konuyu merkezine alan yakın tarihli filmlerden biridir. *Lal Gece* ile *Terreddüt*'ün mevzuya bakışı arasında önemli farklar mevcut. *Lal Gece*, Kars'ın Ardahan ilçesini mekan olarak kullanır ve böylece zihnimizdeki çocuk yaşta zorla evliliğe dair coğrafi ezber pekişmiş olur. Oysa *Terreddüt* Elmas ve eşinin aidiyetlerini belirsiz bırakarak mevzuyu 'yöresel' olmaktan çıkararak dikkati patriyarkaya çeker. *Lal Gece*'nin büyük kısmı damat ve gelin adlı karakterlerin evlilik gecesinde, yatak odasında geçer. Filmin ana karakteri damat ve onun duygu dünyasıdır. Çocuk yaşta annesini öldürdüğü için uzun süre hapis yatan karakter, hapisten çıktıktan sonra ailesinin dayatması nedeniyle evlenmiştir. Gecenin sonunda sabah olmak üzereyken kız çocuğu durumu kabul edip, yatağa oturur, gelinliğini çıkarmaya başladığında kamera evin dışına çıkar ve damadın intihar ettiğine dair bir el silah sesi duyulur. Film, damat adlı karakterin vicdan hesaplaşması ve kız çocuğuna acıması üzerinden izleyiciye, kamu vicdanına sahte bir arınma duygusu yaşatır. *Terreddüt* ise aksine; bir kız çocuğu için böylesi bir kabul ve alışma halinin imkansız olduğunu sert biçimde yüzümüze çarpar. Jared Mobarak'ın filmle ilgili yazısında belirttiği gibi "Terreddüt; "kurbanlar için bir filmidir (...) kapalı kapılar ardında yaşanan insan hakları ihlallerinin patriyarka tarafından sansürlenmesine izin vermez. Bu nedenle bir melodram değildir. Gerçek hayattır".¹¹⁷ Elmas pasif, sessiz ve kabul eden, kurbanlaştırılan bir karakter değildir. Elmas'ın hastanedeki terapi sürecinde içinde bastırıldığı

117 Mobarak, Jared, "Clair Obscur TIFF 2016 Review", 2016, <https://thefilmstage.com/reviews/tiff-review-clair-obscur/>

her şey dışarıya yıkıcı biçimde taşar. Tıpkı Şehnaz'ın Cem'le kavga ettiği ve onu terk ettiği süreçte hırçın ve güçlü dalgalar misali çıldırmasında olduğu gibi.

Yeşim Ustaoglu *Tereddüt*'te Şehnaz'ın yanına Elmas'ı, Elmas'ın yanına karşı komşusu olan genç kadını ekler. İsimsiz karşı komşusu, her gün müzik dinleyip ve dans ederken Elmas'ın kendisini izlediğini bilir. Sabah Elmas'ın balkonda donmak üzere olduğunu görür ve nihayetinde Elmas'ı hastanede ziyaret eder, elini tutar ve birlikte müzik dinlerler. *Tereddüt* bu üç kadının birbirlerinin hayatlarına nasıl dokunduğunu, birbirlerine destek olduklarını ve birbirlerinin hayatlarını değiştirdiklerini gösterir.

2. BÖLÜM

Kadın Öznenin Kurulması Bakış, Ses ve Mekan Olarak Taşra *Sibel, İşe Yarar Bir Şey, Kız Kardeşler*

Bakış

Sinema kuramında bakıştan söz edildiğinde yapılması gereken ilk açıklamalardan biri look ve gaze arasındaki farka dairdir. Look Türkçe’de bakmak olarak çevirebileceğimiz bir kelime iken gaze, nazar ya da delici bakış ifadeleri kullanılarak çevrilmiştir.¹¹⁸ Serpil Kirel bakmak (look) ve bakış (gaze) arasındaki farkı oldukça sarıh biçimde tarif etmektedir; “bakmak kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli biçimde kullanıldığı bir duruma dönüştüğünde bakmaktan değil bakıştan söz edilir. Gözün görme yeteneği masum bir haldir, bakmak ise merak, haz alma niyeti ya da bakışla bir şey anlatma isteği ile kullanılabilecek bir eylem olabilir. ‘Bakış’ ise artık bu

118 Çalışmada bakış kelimesi gaze anlamında kullanılacaktır.

Nergis Abıyeva İngilizce’de gaze ve glance kelimeleri hakkında şunları söylemektedir: “Kabaca ‘bakış’ olarak çevrilebilecek bu iki kavram anlam bakımından oldukça farklıdır. Bakmanın nasıl olduğuna göre şekillenmiştir. Gaze, bir şeye, dikkatli bir şekilde bakmaktır. ‘Gaze’de içe işleyen, derin bir bakış söz konusudur. Ters olarak ‘glance’de ise hızlıca bir bakıp geçme durumundan söz edebiliriz. Bu bakış, yüzeyseldir”

Abıyeva, Nergis, “Mieke Bal’ın Rembrandt’ı Bıraktığı Yerden: Cinsiyet ve Bakış”, 2015,

<https://www.birikimdergisi.com/guncel/1192/mieke-bal-in-rembrandt-i-biraktigi-yerden-cinsiyet-ve-bakis>

eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir".¹¹⁹ Bu açıklamada yer alan iktidar örüntüleri ve haz alma niyeti bakış kavramını anlamak için anahtar kavramlardır. Bakan ve bakılan arasındaki uylaşım da ana kural bakılanın bakıldığı- nın farkında olmaması ve karşılık vermemesi gerekliliğidir. Eğer bakılan, bakana karşılık verirse bu durum izleyiciyi rahatsız edecektir. Gözetleyenin bakışı kendisine geri dön- düğünde yani gözetlediği açığa çıktığında bu bakışı imha eden, bakanı utandıran bir durumdur.¹²⁰ Kirel'e göre bakışın nasıl düzenlendiğini anlamak için; kim bakıyor, kime bakı- yor, izleyenin konumu nasıl düzenlenmiştir ve "bakış trafi- ğinin toplumsal cinsiyet açısından uygulayımı nasıl yorum- lanabilir" soruları sorulabilir.¹²¹ Kirel'in Titian'ın 1555 tarihli "Aynalı Venüs" resmi üzerinden belirttiği gibi bakılan ba- kıldığıının, bakanın farkında değilse ve karşılık vermiyorsa o zaman röntgenci bir konum söz konusudur.¹²² Mary Ann Doane "Film and the Masquerade Theorising the Female Spectator" adlı makalesinde izleyicinin röntgenci bakışını ve kadın izleyicinin konumunu Robert Doisneau'nun *Dolay- lı Bir Bakış* adlı fotoğrafı üzerinden açıklar.¹²³ Fotoğrafta bir çift, iki çerçevenin bulunduğu bir vitrinin önünde durmuş içeri bakmaktadır. İzleyici ise dükkanın içinde, onlara gizli- ce bakan röntgenci konumunda yer almaktadır. Vitrinde yer alan resimlerden biri nü iken diğerininse sırtı izleyiciye dö- nüktür. Kadın, sırtı izleyiciye dönük olan resme bakmakta ve bu resim hakkında yanındaki erkeğe yorum yapmaktay- ken erkekse nü resme bakmaktadır. Nü resim:

119 Kirel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstan- bul, 2012, s. 137.

120 Denzin, Norman, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, SAGE, London, 1995, s. 3.

121 Kirel, a.g.c., s. 144.

122 Kirel, a.g.c., s. 144.

123 Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade Theorising the Female Spec- tator", *Screen*, 1982, 23 (3-4), ss. 74-87, s. 84-85.

Yüzeye / fotoğrafa / vitrine eğri açıyla yerleştirilmiştir; böylece izleyici de kocanın gördüğünü görebilmektedir. Doane'a göre, fotoğrafın sorunsalını belirleyen şey kocanın bakışıdır ve bu bakış kadının bakışını ortadan kaldırmaktadır. Kadın, izleyici için anlamlı olan hiçbir şeye bakmamaktadır. Mekanın tam merkezine yerleştirilen kadın, adamın bakışları, fetişleştirilmiş kadının resmi ve izleyicinin oluşturduğu üçgende yadsınmıştır; böylece izleyici erkek bakış konumuna yerleştirilmiştir. Espriyi yakalamak için, gizlice bakacak daha iyi bir şey keşfeden erkeklerle suç ortağı olmamız gerekir. Bütün açık saçık şakalar gibi bu da kadının aleyhine işler. İkonografik olarak, resimdeki çıplak kadınla arasında karşıtlık oluşturulmuştur. Kadının arzusunun resmedilmesine izin verilmemiştir; baktığı şey izleyici için bir boşluktur.¹²⁴

Kadının, bakışının hedefi olacak bir arzu nesnesine sahip olması mümkün değildir. Kadının bakışı kadrajdaki nesneler tarafından örtülmektedir. Bu nedenle kadının arzusu temsilde yokluk olarak yer almaktadır diğer yandan erkeğin bakışının nesnesi izleyici için, izleyicinin bakması için orada yer almaktadır; çıplak fetişistik kadın bedeni.¹²⁵ Fotoğrafta yer alan çiftten bakışın kadın öznesi anlatının merkezinde yer almasına rağmen fotoğraf tarafından nesne olarak ele geçirilmekte ve etkisiz hale getirilmektedir.¹²⁶ Doane'a göre bu fotoğraf kültür ürünlerinde hakim olan "bakmanın cinsel politikasını tasvir etmektedir".¹²⁷ Çünkü görüntüde yer alan kadın karakterin baktığı ve arzuladığı şeyin ne olduğu belirsizdir, önemsizdir. İzleyici, erkek karakterin arzu nesnesi görünür olduğu için ona bakmak zorunda kalır, "öyle ki ataerkil kültür sahnelerine bakmak ve bundan hoşlanmak

124 Akt. Pollock, a.g.m., s. 240.

125 Doane, a.g.m., 1982, s. 84-85.

126 Doane, a.g.m., 1982, s. 84-85.

127 Akt. Pollock, a.g.m., s. 240.

için biz kadınların varsayımsal olarak erkek kılığına bürünmemiz gerekir. Erkek konumunu benimsemek ya da kadının aşağılandığı görüntülerden mazoşistik bir zevk almak dışında seçeneğimiz kalmaz".¹²⁸

Bakışla ilgili ikinci önemli tartışma kadın karakterin ve izleyicinin bakışa sahip olup olmayacağı, sahip olacaksa bu konumun eril bir konum mu yoksa dişil bir konum mu olduğuna dairdir. E. Ann Kaplan "Is the Gaze Male" adlı makalesinde bakış eril midir sorusunu tartışmıştır. Kaplan'a göre bakışa sahip olmak ve onu harekete geçirmek 'erkek' bir konumda olmayı, yani egemen konumda olmayı gerektirmektedir.¹²⁹ Kadın karakter erkek karakteri kendi bakışının nesnesi haline getirebilir ancak buradaki sorun kadının arzusunun bir gücünün olmayışındır, roller tersine dönse de temeldeki egemenlik ve teslimiyet ilişkileri olduğu gibi kalmaktadır.¹³⁰ Kaplan, bakışa sahip olmanın, onu yönlendirmenin dil ve bilinçdışının yapısı itibarıyla eril olarak gerçekleştiğini belirtmektedir.¹³¹ Kaplan makalesinde 1970'li yıllara ait *Saturday Night Fever*, *Urban Cowboy*, *Moment by Moment* gibi filmlerde Hollywood geleneğinin kırıldığını belirtir. Söz konusu filmlerde kadın karakterlerin eylemi kontrol ettiğini, John Travolta ve Robert Redford gibi oyuncuların kadınların bakış açısından arzu nesnesi olarak konumlandırıldıklarını söyler.¹³² Ancak kadının bakışın sahibi olduğu söz konusu durumun gerçekleşmesi için örnek verilen filmlerde, erkek karakterin tüm eylemi kontrol ettiği geleneksel rolünün dışına çıktığını ve kadın karakterin bakışın taşıyıcısı ve eylemi başlatan kişi olabilmesi için maskülen bir rol üstlendiğine dikkat çekiyor. Kısaca kadın karakter eğer bakışı ve eylemi

128 Pollock, a.g.m., s. 242.

129 Akt.Hayward, a.g.e., s. 71-72.

130 Akt.Smelik, a.g.e., s. 9.

131 Akt.Smelik, a.g.e., s. 9.

132 Kaplan, Ann.E, *Women and Film*, Routledge, London and New York, 2001, s. 29.

üstleniyorsa aynı zamanda dişil özelliklerinden arınmış soğuk ve hırslı kişilik özellikleri sergiler.¹³³ Kültürümüz sınırları çizilmiş, erkeklik ve kadınlık adı verilen cinsel farklılık mitleri üzerine kurulmuştur. Bakış aygıtını kullanarak, voyeurism (röntgencilik) ve fetişizm¹³⁴ aracılığı ile erkeğe öncelik tanır ki bunlar eril süreçleridir çünkü erkeğin arzusu güç ve eylemi taşıırken kadının arzusu güç ve eylemi taşımamaktadır.¹³⁵ Kaplan, Gillian Armstrong'un 1979 tarihli *My Brilliant Career* filmi üzerinden konuyu ayrıntılı biçimde açıklamaya çalışır. Filmde Harry, Sybylla'nın bakış açısından bir arzu nesnesi olarak konumlanırsa da kadın karakterin arzusu güçsüzdür. Bunun sebebi Kaplan'a göre Harry ve Sybylla ilişkisinin Harry'nin teklifi ile başlamasıdır, bu ilişki kadının özgürlüğünün ve yazma eyleminin sonunu getirdiği için Sybylla ilişkiyi sonlandırır.¹³⁶ Bakışın kendisi eril değildir ancak üstlenilmesi aktif olması daha önce de belirtildiği gibi dil ve bilinçdışı yapı tarafından belirlenen haliyle eril, maskülen pozisyon olmak zorundadır. Kadının nesneleştirilmesi basit biçimde erotik bir amaç taşımaz, kadının oluşturduğu tehdidi (kadının kastrasyonu anımsatması) ortadan kaldırmayı amaçlar.¹³⁷ Linda Williams ünlü makalesi "When the Woman Looks" da belirttiği üzere ana akım sinemada kadın karakter, kendisini arzulayan erkeğe bakmakta başarısız olur.¹³⁸ Klasik anlatı sinemasında görmek, arzulamak anlamına gelir. Bu bağlamda sessiz sinema dönemindeki iyi kadın karakterlerin neden çoğunlukla kör

133 Kaplan, a.g.e., s. 29.

134 Söz konusu kavramlar hakkında bkz. Nemes, Jill, "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu", çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal Ortak Kitap*, 1998, sayı 2, ss. 71-98, Smelik, a.g.e. ve Mulvey, a.g.m.

135 Kaplan, a.g.c., s. 29.

136 Kaplan, a.g.e., s. 29.

137 Kaplan, a.g.e., s. 31.

138 Williams, Linda, "When the Woman Looks", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 83-100, s. 61.

olduklarını anlamak mümkün hale gelmektedir, kör olmaları arzu duymadıklarının imasıdır. Mary Ann Doane kadın karakterlerin bakışla ilişkisini korku filmleri üzerinden açıklamaktadır.¹³⁹ Korku filmlerinde aktif sorgulayan, merak eden bakışa sahip olan kadın karakter kurbandır. Diğer bir deyişle kadın bakışı cezalandırılır, anlatı süreci merak ve arzuyu mazoşist bir fanteziye dönüştürür.¹⁴⁰ Doane, düşüncesini *The Two Mrs. Carrolls* (Peter Godfrey 1947) filmi üzerinden açıklar. Sally Morton Carroll karakteri merdivenlerin tepesindeki odada, kocası tarafından yapılmış ve kocasının kendisini öldürme planının kanıtı olan, kendi grotesk ve biçimsiz resmini bulur. Kadın karakterin aktif araştıran bakışı kadının aynı anda kurbanlaştırılmasıyla mümkündür, kadın karakterin sergilenişinin yeri, kendisine karşı öfkenin açığa çıkarılması için tasarlanmış bir görme süreci mekanına dönüşmektedir.¹⁴¹

Tüm egemen imgeler eril inşalardır. Julia Kristeva tam da bu sebeple, dişilin ne olduğunu, dişilin ne olabileceğini bilmenin mümkün olmadığını, kadın kelimesinin temsil edilmeyen, konuşulmayan anlamların ve ideolojilerin dışında kaldığını söylemiştir.¹⁴² Pek çok eleştirmen radikal feminist sanata, kadının meta olarak üretilmesini altüst edecek bir estetik üretime odaklanmak gerektiğini belirtmiştir. Avantgarde filmlerden ziyade Hollywood filmleri bizi büyüler çünkü ne kadar kabul etmek istemesek de haz, nesneleştir-

139 Doane, Mary Ann, "The 'Woman's Film': Possession and Address", in *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 67-83.

140 Doane, a.g.m., 1984, s. 72.

141 Doane, a.g.m., 1984, s. 72.

142 Akt. Kaplan, a.g.e., s. 33.

Dişil kavramı hakkında Susan Hayward'ın *Sinemanın Temel Kavramları* adlı kitabı iyi bir başvuru metnidir: "Kız çocuk erkek çocuk gibi, simgeselin öznesi haline gelmez çünkü yetkili konuşma konumu babaya aittir ve dil fallus tarafından ifade edilir. Kız çocuk, simgeselin nesnesidir dolayısıyla arzusunun öznesinden çok nesnesidir ve bu durumda belirleyici olan unsur kız çocuğa ait olmayan dildir" Hayward, a.g.e., s. 385.

me ile özdeşleşmemizden kaynaklanmaktadır.¹⁴³ Smelik'in belirttiği üzere bakıştan alınan haz, cinsel farklılık ve cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkileri üzerinden oluşmaktadır, bu ikisi olmasa bakıştan alınan haz sorun teşkil etmeyecektir.¹⁴⁴ Smelik, *Bağdat Cafe* (Percy Adlon 1987) adlı filme dair analizinde, ressam Rudi ve ona poz veren aynı zamanda Rudi'nin aşık olduğu Jasmin karakteri arasındaki ilişkide eril bakışın arzuladığı nesneyi sahiplenme girişiminde bulunmadığına, ilişkinin tamamen kadın karakterin onayına tabi olduğuna, kameranın ressamın yani arzulayan eril karakter Rudi'nin bakış açısında konumlanmadığına dikkat çeker.¹⁴⁵ Kısaca filmlerde kurulan bakış mekanizması, cinsel farklılık üzerine inşa edilmiş bir iktidar ilişkisine sahipse gaze'den söz etmek mümkün hale gelmektedir.

Ses

Sinemada kadın sesinin yeri ve kullanımı gerek teorik anlamda gerekse uygulama anlamında önemli bir konudur. *In a World* (Lake Bell 2013) klasik anlatı sinemasında eril ve dişil sesin kullanımını, toplumdaki cinsiyet rolleri ve sinema endüstrisindeki patriyarkal yapı ile ilişki içinde ele aldığı için bu konuda örnek olarak verilebilecek bir filmidir. Carol karakterinin Hollywood filmlerindeki eril seslendirme geleceğine karşı mücadele etmesini ve sonunda dış ses anlatıcı olarak iş bulmasını eleştirel bir dille anlatmaktadır. Carol karakteri aksan konusunda seslendirme koçluğu yapmakta-

143 Kaplan, a.g.e., s. 33.

144 Smelik, a.g.e., s. 95.

145 *Bağdat Cafe'de* "Rudi'nin Jasmin'e karşı arzu beslediği gösterilir, ancak ne kamera onun arzulu bakışlarına konumlanır, ne de Rudi arzuladığı nesneyi sahiplenme girişiminde bulunur. Rudi'nin arzusu tamamen 'eksiklik'le aktarılır. Dolayısıyla, Jasmin'e olan arzusu yüzünden incinebilir olma halini korur. Başka bir deyişle, Bağdat Kafe'de eril bakış kendini nazara dönüştüremediğinden iktidar alanının ve hakimiyetin dışında kalır. Bu yüzden, eril öznenin kimliğinin kabulü tamamen dişil öznenin rızasına bağlı hale gelir" Smelik, a.g.e., s. 155.

dır ve aksan koçluğunu bırakarak sadece seslendirme (voiceover) yapmak istemektedir. Bu alanda duayen olan babası Sam ise sektörde kadın sesinin kabul görmediğini belirterek kızının seslendirme yapamayacağını söyleyerek hem onun şevkini kırmakta hem de kızını baba onayından mahrum bırakmaktadır. Carol yerine seslendirme sektöründe ünlü olan Gustav karakterini sahip olmadığı oğul yerine koyarak ona destek olur. Ancak Carol hem babasının hem de babasının veliaht olarak gördüğü karakterin önüne geçerek *The Amazon Games*'in fragman seslendirmesine seçilir.¹⁴⁶ *The Amazon Games*'in Geena Davis¹⁴⁷ tarafından canlandırılan yapımcısı Katherine'nin Carol'a söylediği gibi, ses güç anlamına gelmektedir; "senin sesin onu iştien her kıza ilham verecek" Filmin son bölümünde, *The Amazon Games*'in fragmanı ile Carol'un babası Sam'in peşinden gitmesinin koştut kurgu ile verilmesi, *The Amazon Games*'in konusu ile Carol'un, babası ve Gustav karakterinde temsil edilen patriyarkal yapı ile mücadelesi arasında ilişki kurmaktadır. İn a World'ün ana meselesi olan çerçeve dışından gelen, her şeyi bilen iktidar sahibi anlatıcı sesin kadın olmasına *Brave* ve (Brenda Chapman, Mark Andrews 2012). *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven 2015) de örnek olarak verilebilir. *Brave*'in başında daha sonra baş karakter olduğunu anlayacağımız Merida tanrısal anlatıcı¹⁴⁸ konumunu üstlenir. Merida'nın sesi çoğu zaman

146 *The Amazon Games* filminin fragmanında kullanılan tanıtım metni şu şekildedir: "bir dünya ki dönüşüm geçirmiş melez bir barbar erkek ırkı yeryüzünün çorak topraklarından besleniyor. İnsanoğlunun yerini kadınların aldığı bir çağ. Destansı bir güç savaşı barbar düşmanı çökertecek. Bir kadın başkaldırıp imkansızın sınırlarını aşmaya cüret ediyor. Bir kuşağa ilham vermiş bir edebiyat şaheseri. Cesur bir savaşçının ülkesi için verdiği savaş anlatan bir dürtleme olarak karşınızda"

147 Geena Davis *Thelma ve Louise* (Ridley Scott 1991) filminin baş karakterlerinden birini canlandırmasını yanında Geena Davis Institute on Gender in Media adındaki enstitü ile sinema sektöründe kadın varlığını desteklemesiyle tanınmaktadır.

148 "Tanrısal (omniscient/omnipresence) üçüncü kişi anlatıcı: Anlatıcının her şeyi bilen bir yaklaşımı vardır. Öykü kişilerinin düşüncelerini, ruhsal durumlarını, geçmişlerini ve geleceklerini bilir, her zaman ve her yerdedir. Kısacası her şeyin tüm ayrıntısını, görünen ve görünmeyen yönlerini bi-

bedeninden ayırır ve iç mekana hapsedilmez. *Mustang*'de ise anlatıcı Lale'dir:

Anlatıyı yorumladığı zamanların dışında öykü 'şimdiki zaman'a dönüş yapar ve artık anlatıcının sesine gerek kalmaz. Anlatıcının sesi karakterin yaşamını denetleyen bir güce dönüşür ya da kılavuzluk yaparak olacakları önceden haber verip, sahneler arasında kavramsal bağlantılar kurar. Zaman zaman araya giren bu ses olayları yorumlar, bazı durumlara mizah katar ve dersler çıkarılmasını sağlar. Katılamadığı olayları da aktaran bu sesin doğaüstü bir yetiye ve iktidara sahip olduğu söylenebilir.¹⁴⁹

Ancak bazen de Kuhn'un örnek verdiği *Mildred Pierce* (Michael Curtiz 1945) filminde olduğu gibi, kadın karakter anlatıcı olarak görünmesine rağmen filmin sonunda, aslında dedektif tarafından sorgulandığı ortaya çıkar.¹⁵⁰ Dolayısıyla filmin anlatısını kuran flashback Mildred'a değil dedektife aittir. Kuhn'a göre anlatıcının şimdiki zaman dilinde konuşması onu özne konumuna yerleştirmektedir.¹⁵¹

Feminist film eleştirisinde en hayati konu, kadınların kadınlar olarak temsil edilmiyor oluşlarına dair tartışmadır. Kadınların sesi yoktur, kadın bakış açısı işitilmemektedir.¹⁵² Chaudhuri'nin belirttiği gibi sinemada kadın öznenin ses bağlamında, yeni doğmuş bebeğin konumunda olması istenir.¹⁵³ Bağımsız kadın karakterin yardıma ihtiyaç duyduğu

lebilme gücüne sahiptir ve ayrıca da alabildiğince özgür olup anlattıkları üzerinde yorumlar da yapabilir" Sözen, Mustafa Fadıl, "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2008, sayı 5(2), 167-182, s. 71.

149 Birincioğlu, Yıldız Derya, "Hafıza Mekânın Ölü Zaman Sızıntısı: *Mustang*", *Sinecine*, 2016, sayı 7(2), ss. 95-122, s. 103, 4 no'lu dipnot.

150 Kuhn, Annette, *Women's Pictures*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985, s. 52.

151 Kuhn, a.g.e., s. 49.

152 Gledhill, a.g.m., s. 18.

153 Chaudhuri, a.g.e., s. 55.

sahneleri içeren korku filmlerinde, kadın karakterin yeni doğan bir bebeğin çıkardığı türden anlaşılmayan seslerle kendisini ifade etmesiyle sıkça karşılaşırız. Klasik anlatı sinemasında kadın sesi ve kadın söylemi sistematik olarak bastırılmıştır ya da yoktur (absent) ve anlatıyı kontrol eden söylem sürekli olarak erkeğe aittir.¹⁵⁴ Diğer bir ifadeyle ana akım sinemada kadınlar kendi öykülerini anlatmazlar, kendi imgelerini kontrol etmezler. Sesin bu şekilde kullanımı kadın karakterlerin patriyarkal terimler çerçevesinde ideolojik olarak konumlanmalarını destekler. Klasik anlatı sinemasında erkek özne dilsel söylemsel bir otorite sahibidir kadın özne ise güven hissettirmeyen, başarısız ya da uysal itaatkar konuşmayla ilişkilendirilir.¹⁵⁵ Kadınlar konuşsa da bu konuşma gevezelik, agresiflik, mırıltı ve anne nasihatlerinden ibarettir.¹⁵⁶

Kaja Silverman 1988 yılında yayınlanan *The Acoustic Mirror* adlı kitabında, klasik anlatı sinemasında kadın sesinin kullanımını incelemiştir. Klasik anlatı sinemasında kadın sesini ağlama, çılgılık ya da kesik kesik nefes almak gibi mutlaka bedenle ilişkili biçimde kullanmaktadır, kadınlar söz konusu olduğu zaman ses beden senkronizasyon kuralına uyulmaktadır.¹⁵⁷ Kadınlar anlatıda otorite sahibi bir sese sahip değildir, söylem üretiminden dışlanmış, öykünün içindeki emniyetli yerlerle sınırlandırılmışlardır.¹⁵⁸ Konuşmaları güvenilmezlik, engellenme ya da itaat etme ile ilişkilendirilmektedir.¹⁵⁹ *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles-1942) filmindeki gibi her şeyi bilen ayrıcalıklı eril anlatıcı konumu kadınlara bahşedilmez. Silverman'a göre *A Letter to Three*

154 Kuhn, a.g.e., s. 88.

155 Silverman, Kaja, "Dis-Embodying the Female Voice", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 131-150, s. 131.

156 Silverman, a.g.m., s. 131.

157 akt.Chaudhuri, a.g.e., s. 45.

158 Silverman, a.g.m., s. 132.

159 Akt.Chaudhuri, a.g.e., s. 45.

Wives (Joseph L. Mankiewicz 1949) sesi bedeninden ayrılmış (disembodied) kadın anlatıcıya yer vermesi bağlamında bir istisna teşkil etmektedir, *The Wizard of Oz* (Victor Fleming 1939) filmindeyse, Oz'un aslında bir perde gerisinde saklanan ufak tefek bir adam olduğu ortaya çıktığında, ses konuşanla yani bedenle eşleştiği için, sese ait güç ortadan kalkmaktadır.¹⁶⁰ Benzer bir durum *Dr. Mabuses Testamente* (Fritz Lang 1933) filmi için de geçerlidir. Sesin kaynağı ortaya çıktığında etkisini yitirmektedir. Bedenden ayrılmış ses tam otoriteyle konuşur çünkü Yasa'nın sesidir.¹⁶¹

Sinemanın kadın temsili konusunda sesi ve bedeni araç-sallaştırması aslında aynı amaca hizmet etmektedir. Dişil özne, eril özneye tamlik yanılması sağlamak için iğdiş edilmenin yükünü taşır; "sinemada eril sesin bedenden ayrı kullanılması durumuna çok sık rastlanırken, dişil ses, onu söylemin dışında tutan bedenin sınırları içine kapanmıştır. Bu yolla dişil sesin dilde, anlamda ya da iktidarda 'gösteren' konumuna geçmesi çok zordur".¹⁶² Kadın karakter için hakim olan uyulaşım, kadın karakterin duyulmadan sadece görülmesine izin verilmesidir. Böylece kadının karanlık kıta olarak betimlendiği kültürel kodları çağırılmış olur, kadının görülmeden sadece sesinin işitilmesini sağlamak ise tehlikelidir çünkü kadını erkek bakışının ötesine yerleştirerek bakışın sağladığı anlam yükümlülüklerinden bağımsızlaşmasına neden olup, ana akım sinemanın sırtını yasladığı görsel rejimi bozguna uğratabilir.¹⁶³ Erkek karakter için hakim olan uyulaşım ise tamamen farklıdır. Erkek özne konumu görünür olmadığı fakat duyulur olduğunda güçlüyken kadının özne

160 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s.51-52.

161 "With its omniscient vision and audition, the disembodied voiceover speaks with utmost authority; its voice is that of the Law" akt.Chaudhuri, a.g.e., s.52.

162 Smelik, a.g.e., s.15.

163 Silverman, a.g.m., s.135.

konumu ise daha ziyade görünür olmasıyla ilişkilidir.¹⁶⁴ Klasik anlatı sinemasında ses kullanımı, kadını içeride yani emniyetli bir mekanda görsel ve işitsel anlamda kontrol altına alınmasından ve erkeğin dışarıda yüce, ulvi görüş konumunun imkanlarına sahip olmasından ibarettir.¹⁶⁵ Erkekler aktif biçimde görme ve işitme, kadınlarsa pasif biçimde görülme ve işitilme ile ilişkilidir.

Mekan Olarak Taşra

Mekan toplumsal olarak üretilen bir yapıdır ve ilişkiseldir. Toplumsal öznelerin etkinlikleriyle, “yeniden yapılanır, yeniden üretilir, dönüşür, toplumsal faillerin deneyimleri mekana anlam yükleyerek onu yeniden tanımlar, diğer yandan mekânsal biçimler de faillerin davranış kalıplarında belli etkiler yaratır ve tüm bu süreçler belli yapısal ve tarihsel koşullar altında gerçekleşir”.¹⁶⁶ Mekanın yeniden üretimini iktidar ve ideolojiyle ilişkisinden bağımsız ele almak mümkün değildir. Ayten Alkan, “Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekanın İzini Sürmek” başlıklı yazısında Marksist yaklaşımların mekanın yeniden üretim süreçlerini yansızlıktan kurtararak toplumsallık, iktidar ve politikayla ilişkisini kurduklarını, mekanın ideolojik ve politik süreçlerden ayrıştıramayan toplumsal bir ürün olduğunu ortaya koyduklarını belirtir.¹⁶⁷ Marksist yaklaşımların mekanı ele almalarındaki en önemli sorun sınıfsal çelişkilerin cinsiyetsiz olduğunu varsayımıyla hareket etmeleridir oysa toplumsallık dediğimiz kavram cinsiyete dayanan ilişkiler tarafından daima yeniden kurulmaktadır.¹⁶⁸ Toplumsallık cinsiyetli bir inşadır.

164 Silverman, a.g.m., s.135.

165 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s.52.

166 Akt. Alkan, Ayten, “Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekanın İzini Sürmek”, içinde *Cins Cins Mekan*, der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 7-36, s. 9.

167 Alkan, a.g.m., s. 13.

168 Akt. Alkan, a.g.m., ss. 14,8.

Ceren Lordoğlu da, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve mekanın karşılıklı ve sürekli olarak birbirlerini inşa eden, farklılaşan ve birbirinden bağımsız ele alınması mümkün olmayan toplumsal süreçler olduğunu söylemektedir.¹⁶⁹ Lordoğlu'na göre mekan çok boyutlu, değişken ve aynı zamanda çelişkilidir.¹⁷⁰ Çelişkili mekan fikri, kadınların mekan üzerinden yaşadıkları sınırlandırma ve baskılara karşı geliştirdikleri taktik, güçlenme olanaklarına odaklanmayı ve çelişkili mekanı görünür kılmayı amaçlar.¹⁷¹

Lordoğlu, İstanbul'da *Bekar Kadın Olmak* adlı önemli çalışmasında, Türkiye'de kamusal alanın gelişim sürecinin kendisine has karakteristik özelliklerinden söz etmektedir. Osmanlı'da mahalle kavramının en önemli belirleyeni kolektif ve içine kapalı bir yapıya sahip olmasıdır.¹⁷² Kolektif yapıdan kast edilen, kentin bütününe ödemesi gereken vergi miktarının kentteki mahallelere bölünmesidir. Mahallede yaşayan bir kişi vergi vermediğinde diğerleri onunkini de ödemek zorundadır. Osmanlı'da 19.yy sonunda dek kimlik belgesinin olmadığını, insanların yaşadıkları mahalleye göre tanımlandığını da eklemek gerekir.¹⁷³ İlber Ortaylı'nın belirttiği gibi Osmanlı'da mahalle, birbirine yabancılaşmış, sosyal ve hukuki yönden bağımsız hanelerden oluşmaz, birey hem ailesinin hem de mahallesinin bir üyesi kabul edilir.¹⁷⁴ Batıdaki anlamıyla kamusal alanı belirleyen en önemli kavramlardan biri olan private kelimesi Türkçe'de daha ziyade 'mahrem'

169 Lordoğlu, a.g.e., s. 16.

170 Akt. Lordoğlu, a.g.e., s. 23.

171 Lordoğlu'nun Gillian Rose'dan aktardığı çelişkili mekan kavramı (2018,24), çalışma kapsamında yer almayan *Mustang* filmi ile bir hayli örtüşmekte. Birincioğlu'nun "Hafıza Mekanın Ölü Zaman Sızıntısı: Mustang" adlı makalesi Mustang filminde karakterlerin yaşadıkları / hapis oldukları mekanı dönüştürmelerine dair yaptığı tespit Rose'un çelişkili mekan fikriyle paralellik arz etmektedir. Bkz. Birincioğlu a.g.m.

172 Akt. Lordoğlu, a.g.e., s. 121.

173 Akt. Lordoğlu, a.g.e., s. 121-123.

174 Akt. Lordoğlu, a.g.e., s. 121.

anlamına gelmektedir. Bu nedenle mahrem kelimesi ‘private’ kelimesinin batı kamusal alanın gelişiminde ifade ettiği anlamı karşılamamaktadır.¹⁷⁵ Mahalle dışarısı değil evin devamı olan bir mekandır. Avrupa’da sanayi devrimi sonrası özel alan kamusal alan ayrımının ve kamusal alandaki erkek egemenliğinin en temel gösterenlerinden biri kuşkusuz Flaneur’dür.¹⁷⁶ Flaneur, erkeğin kamusal alanda serbestçe gözlem yapmasını, seyretmesini, bakışa sahip olmasını ifade etmektedir. Osmanlı Türk modernleşmesinde de Şerif Mardin ve Fuat Keyman’ın dikkat çektiği üzere, mahallede ‘bakış’la sağlanan bir sosyal kontrol söz konusudur.¹⁷⁷ Bu metaforik gözün eril bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bakışla sağlanan sosyal kontrol ya da diğer bir ifadeyle göz, Arzu Çur’un taşrada kadın olma haline dair analizlerinde somut biçimde karşımıza çıkmaktadır;

Kamusal alanda kadınların erkeklerle aynı mekanlarda bulunabilmeleri, kadın özgürlükleri açısından gerçek bir kazanım olsa da, kadınlara hareketlerine dikkat etme kısıtlılığı getirir. Kadınların sokağa çıkmaları erkeklerin kadınlara “rahat vermeleri” koşuluyla bir özgürlüktür. Bunun dışındaki her halde sorumluluğun kadında olacağını her iki taraf da bilir. Güzelseniz bakarlar. Çirkin-seniz de bakarlar. Bakılan olmak zordur. Eliniz ayağınıza dolaşır. Çünkü siz erkekler gibi sokağın sahibi değil, misafirisinizdir. Seyirliksinizdir¹⁷⁸

Kadın bakma ve gözleme hakkına sahip değildir. Kadınlar hem kentte hem de taşrada kendilerine korunaklı alanlar yaratmak zorundadırlar. Kendilerine var olma mekanları yaratamadıklarında ise bulundukları yerden gitme duygusu

175 Akt. Lordoğlu, a.g.e., s. 122.

176 Flaneur için bkz. Pollock, a.g.m., s.218-232 ve Wilson, Elizabeth, “Görünmez Flâneur”, *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, 1992, sayı143, ss. 54-65.

177 Akt. Lordoğlu, a.g.e., ss. 128-129

178 Çur, Arzu, “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları”, içinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 115-137, s. 128.

kendisini gösterir; “aradığını bulamama halet-i ruhiyesinin ağır bastığı zamanlarda yoklayan, uzaklara gitme hissi kendini bir türlü sağaltamayan kadınlarda yer yer nüksediyor. Türkiye taşrasının kadınlık hallerini en çok gitme arzusu ve yine de her şeye rağmen yeni başlangıçlara inanma ve bunu gerçekleştirme dirayeti anlatıyor”.¹⁷⁹ Ancak uzun zamandır Türkiye’de şehir ve taşrayı birbirlerinden net biçimde ayrı özelliklerle tarif etmek pek mümkün değildir. Hem şehirler taşralaşmakta hem de taşrada şehirleşmenin veçheleri karşımıza çıkmaktadır.¹⁸⁰ Kent taşra ilişkisindeki değişimi ekonomik yapının değişiminden ayrı ele almak elbette mümkün değildir. Kentin kendisine özgü “iktisadi, toplumsal, kültürel vb. yapılar, izotop ayrılmasındaki gibi, şehrin mekansal bütünlüğünden ve tarihsel sürekliliğinden kopuyorlar. Şehir kültürünün unsurları, yoğunlaştırılmış haplar halinde, her yerde konuşlandırılabilir hale geliyor”.¹⁸¹ Bir kentin merkezindeki hareketlilikten fiziki ve duygusal anlamda uzakta olan ancak kentin sınırları içerisinde yer alan ilçeler de pekala taşra özelliklerine sahip olduğu gibi kente özgü olduğunu düşündüğümüz büyük alış veriş merkezleri gibi yapılar taşrada da karşımıza çıkmaktadır. Artık taşra kelimesinin anlamı mekânsal bir tanımdan ziyade “şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları” ifade eder hale gelmiştir.¹⁸² Bu bağlamda taşra yalnızlığa, kendini farklı hissetmeye dair bir hissiyatın ismidir.

Taşralaşmanın ve taşranın kaybının sinemadaki tezahürlerini, Asuman Suner’in *Hayalet Ev* adlı kitabında buluruz.

179 Çaylı Rahte, Emek, “Bize Her Yer Taşra”, içinde İradenin İyimsirliği, der. Aksu Bora, Ayizi Yayınları, Ankara, 2015, ss. 71-115, s. 84.

180 Bora, Tanıl, “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, içinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 37-66, s. 44.

181 Bora, Tanıl, a.g.m., s.45.

182 Gürbilek, Nurdan, Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 50.

Suner'in nostalji filmleri olarak nitelediği filmlerde taşra Gaston Bachelard'a atıfla mutluluk mekanı işlevi görmektedir, geçmişteki taşra yaşantısı, çocukluğun mutlu mekanı olarak tasvir edilir ve bu filmlerde taşra biraz hüznü olsa da kesinlikle kasvetli olmayan mekanlardır.¹⁸³ Çünkü taşra samimiyetiyle ve sahip olduğu değerlerle, yabancılaşmış ilişkilerin hakim olduğu kente karşı konumlanmaktadır. Suner taşra meselesini Nuri Bilge Ceylan sineması bağlamında da tartışır. Suner'e göre Nuri Bilge Ceylan filmlerinde çocukluk ve taşra geçmişe değil şimdiye aittir, yönetmenin filmlerini karşı nostalji olarak nitelemek mümkündür.¹⁸⁴ Ceylan'ın filmleri taşrayı masalsı bir mekan olarak idealize etmez. *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002); "geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse" ona bakmaktadır.¹⁸⁵ Emek Çaylı Rahte de *Yozgat Blues'u* (2013) benzer bir perspektiften ele almaktadır. Son dönem Türk sineması "taşranın bakışını görünür kılmayı" dert edinmektedir ve bu bağlamda *Yozgat Blues* "zamane taşrasını olağan haliyle bugünkü dönüştüğü biçimiyle (...) abartısız ve yalın" anlatmak isteyen bir filmidir.¹⁸⁶ Taşranın bakışı kavramını ise Nurdan Gürbilek'in "Taşra Sıkıntısı" adlı metninde buluruz. Gürbilek, taşranın kendisini taşra olarak adlandırması, ayrıştırması için kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerektiğini belirtir; "Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisi-

183 Suner, Asuman, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 53,55, 58.

184 Suner, a.g.e., s. 106-120.

185 Suner, a.g.e., s. 107.

186 Çaylı Rahte, a.g.m., s. 78-79.

ne kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye onları o zaman boğmaya başlar".¹⁸⁷ Gürbilek'in taşraya dair analizleri 2000 sonrasında çekilen çoğu filme hakim olan atmosferi tarif etmektedir.

Sibel: Dişi Kurt İçindeki Gücü Keşfeder

(Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti 2018)

Sibel, Giresun Kuşköy'ünde geçer. Beş yaşında geçirdiği ateşli hastalık sonrasında konuşamamaya başlayan yirmi beş yaşındaki Sibel, ıslık dilini kullanır. Ancak ıslık dili köy halkının telefonların çekmediği yükseklikte kullandıkları bir iletişim aracı olduğu için Sibel herkes tarafından eksik, sakat, uğursuz olarak algılanmaktadır. Kısaca öteki konumundadır. Kimse onunla arkadaşlık etmek istemez, onu kına ya da düğüne çağırılmaz. Sibel köy halkına kendisini kabul ettirmek, dağda yaşadığına inandığı kurdu avlamak için her gün tarlada çalıştıktan sonra dağda kurduğu tuzağın başında bekler. Babası da köy halkı gibi Sibel'i dişil bir konumda görmez. Bu nedenle onun serbest biçimde gezmesine izin verir, küçük kızı Fatma'yı sınırladığı biçimde Sibel'i sınırlamaz. Sibel dağda Kurt yerine Ali ile karşılaşır. Ali ile ilişkisi, Sibel'in hayattaki duruşunu, hayatı algılayışını değiştirmesinin yanında tarihi yeniden yazmasını da sağlar. Çünkü Narin karakteri de Fuat'la kaçmış, Narin'in abileri Fuat'ı öldürmüştür. Narin yaşadığı ilişki nedeniyle bir nevi cezalandırıldığı için köyün dışında yalnız başına yaşar. Sibel ise bu öyküyü yeniden yazar, kendisini kabul ettirmek için mücadele eder. Filmde feminist film kuramı açısından baktığımızda öne çıkan ilk tema simgesel kültürde dil içerisinde yer almayan Sibel'in baba iktidarının temsili, fallik bir simge olan tüfekle dolaşmasıdır. İkinci tema ise Sibel'in bakış açısından Ali'nin bir arzu nesnesi olarak konumlanmasıdır.

187 Gürbilek, a.g.e., 1995, s. 52.

Üçüncü tema ise kardeşi Fatma'nın ve babası Emin'in üzerinde son derece belirleyici olduğunu gördüğümüz mahalle baskısı, mekan olarak taşra mevhumudur.

Dil Lacancı perspektiften bakıldığında simgesel kültüre giriş anlamına gelir.¹⁸⁸ Çocuğun imgesel evreden simgesele geçmesi ötekinin dilini konuşmasıyla gerçekleşir. Simgesele girmek aynı zamanda baba yasasını kabul ederek dile girmek demektir. Bu bağlamda Sibel dilin içinde yer almaz ancak yaşadığı topluluk içerisindeki diğer kadınlardan farklı biçimde özgürce zaman ve mekan sınırlandırması olmaksızın dolaşabilir. Çünkü sözün; dilin yerine ikame bir fallus, tüfek taşır yanında. Öykü evreninde ise tüfek, kurdu avlama aracıdır. Sibel dili konuşmasa da babanın yasasını simgesel anlamda sürekli yanında taşır ve aslında bu yasayı kabul eder. Zaten bu yasaya karşı çıkacağı için babasıyla çatışma yaşayacaktır. Simgesel kültür Gayle Rubin'in belirttiği gibi aynı zamanda kadınların değiş tokuşu üzerine kuruludur.¹⁸⁹ Değiş tokuş sistemi içine girmeyen kadınlar toplumun dışında yer alır. Lévi- Strauss'a göre kadınlar babasoylu iki klan arasında evlilik kurumu aracılığıyla değiş tokuş edilirler, böylece her klan iç bağlarını ve kolektif kimliğini pekiştirirken kadınlar erkek grupları arasında ilişkisel bir terim işlevi görmüş olur.¹⁹⁰ Dolayısıyla kadınlar kendi başlarına bir kimliğe sahip değildir. Irigaray ise eril egemen dil içerisinde evlenmemiş kadının işaretlenmemiş konumda olduğunu belirtir, çünkü evlenmemiş kadın henüz kadın olmayandır.¹⁹¹ Evlenmemiş

188 Bu konuda bkz. Hayward, a.g.e., s. 372-387.

Çoban, Barış, "J. Lacan: Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi" içinde *Kadife Karanlık I: 20. Yüzyıl İletişim Kuramcıları*, haz. Nurdoğan Rigel, Gül Batuş, Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, Su Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 277-295. Özalmete, Erdem Onur, "Uzak'a Lacancı Bir Bakış", içinde *Ve Sinema*, der. Gül Yaşartürk, Doruk Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 197-217.

189 Akt. Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 208.

Bu konuda ayrıca bkz. Donovan, a.g.e., s.205 ve Butler, a.g.e., s. 96-97.

190 Butler, a.g.e., s. 96.

191 Irigaray, Luce, "When Our Lips Speak Together", *Signs*, 1980, 6 (1), ss. 69-

kadın, Lévi-Strauss'un belirttiği şekliyle erkek grupları arasında ilişkişel bir değiş tokuş vaadidir. Sibel'in Ali ile birlik-teliği (Narin ve Fuat ilişkisindeki gibi) değiş tokuşun temel kurallarına karşı gelmesi ve uylaşımı bozmuş olması anlamına geldiği için filmin temel çatışmasını oluşturur.

Sibel ormanda Ali ile karşılaştıktan ve onu yaralayarak kısa bir süreliğine yerleşik olmasına neden olduktan sonra Ali, Sibel'in bakış açısından arzu nesnesi olarak konumlanır. Sibel'in baktığı yer Griselda Pollock'a atıfla karanlık bir boş-luk değildir, diğer yandan bakışın üstlenilmesi aktif olması, dil ve bilinçdişı yapı tarafından belirlenen haliyle maskülen pozisyonu gerektirir.¹⁹² Kaja Silverman'ın gaze'in sembolik düzenin taşıyıcısı olduğu ve gaze'i belirleyen temel şeyin arzulanan nesneyi sahiplenmek olduğunu da hatırlamak gerekir.¹⁹³ Sibel'in, Ali'nin çıplak bedenine yönelttiği bakışın özünde röntgenci bir bakış olduğu yorumunu yapabiliriz. Sibel, aslen eril bir pozisyonu devşirmektedir, eril pozisyon-da yer alan bir kadındır. Kaplan'ın belirttiği gibi erkeğin ar-zusu güç ve eylemi taşıırken kadının arzusu ise taşımaz.¹⁹⁴ Sibel'in arzusu güç ve eylemi sadece silah olduğunda taşır, gücünü ondan alır. Bu bağlamda düşündüğümüzde Sibel'in arzusu güçsüzdür, Ali'nin gidişine engel olamaz ve Ali ile birlikte olması Sibel'in hareketliliğine engel olur. Filmin yön-etmenlerinin Ali karakterini klasik anlatı filmlerinde oldu-ęu üzere kadın karakterin varlık nedeni olarak kurmadıkla-rını de eklemek gerek. Zencirci, Ali'ye dair şunları söylüyor;

(...) Bir de şunu istedik: Filmdeki hiçbir erkek karakter, Sibel'in aldığı kararlarda etkili olmasın, zorlayıcı olma-sın. Sibel kendi kararını kendi versin. Onlar arkada des-teklıyorlarsa desteklesinler, desteklemiyorlarsa da önü-

79, s.74.

192 Pollock, a.g.m., s. 240 ve Kaplan, a.g.e., s. 30.

193 Akt. Smelik, a.g.e., s. 155.

194 Kaplan, a.g.e., s. 29.

ne geçmesinler. Baba da, Ali de filmde bunu yapıyor (...) Ali'yi sadece bir kıvılcım olarak görmek lazım. Sibel bir şey ararken Ali'yle karşılaşılıyor. Ali'nin Sibel'e kattığı en büyük şey, ilk defa Sibel'e önyargısız bakan bir karakter olması (...) İçerideki kıvılcımı yakıyor Ali ama Ali orada olsa da, olmasa da Sibel zaten Sibel.¹⁹⁵

Sibel'in ormanda karşısına çıkan Ali simgesel anlamda var olmayan, simgesel düzen tarafından yok sayılan bir insandır. Sibel'i karşılaştığı erkeğin karşısında eril iktidar konumuna yerleştirerek, bakışın gücüne sahip olmasını sağlayan şey hem Ali'nin simgesel düzen dışında yer alması hem de Sibel'in silah yani simgesel anlamda fallus taşımasıdır.¹⁹⁶ Ali ile birliktelik yaşadktan sonra kamusal alanda dolaşma özgürlüğü ve simgesel fallusu elinden alınır. Narin'le aynı konuma oturur. Çünkü baba yasasına karşı gelmiştir. Lévi-Strauss'un belirttiği, erkek grupları arasında ilişkisel bir terim işlevi görme niteliğini kaybetmiştir.

Sibel'de kurulan evrende Sibel, kardeşi Fatma ve babası Emin dahil olmak üzere köyde yaşayan tüm bireyler Şerif Mardin ve Fuat Keyman'ın belirttiği bağlamda 'bakış'la sağlanan bir sosyal kontrol çerçevesinde yaşarlar.¹⁹⁷ *Ana Yurdu*'ndakine benzer biçimde, herkesin her şeyi gördüğü, bildiği, birbirine aktardığı ve böylece her şeyden haberdar olduğu bir atmosfer söz konusudur. Topluluğa ait bireylerin birbirlerinin hayatları üzerindeki kontrolü her şeyden evvel Narin'de karşımıza

195 Ildır, Aslı, "Sibel'in Yönetmenleri Çağla Zencirci & Guillaume Giovanetti ile Söyleşi", 2019a, <https://altyazi.net/soylesiler/sibelin-yonetmenleri-c%CC%A7ag%CC%86la-zencirci-guillaume-giovanetti-ile-soylesi/>

196 Fallusun simgeselin göstergesi ve boş bir farklılık işareti olduğuna aynı zamanda da sahip olmadığımız bütünlüğün bir göstereni olmasına dair bkz. Sarup, Madan, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 31.

Saygılıgil, Feryal, "Feminist Film Kuramı", içinde *Sinema Kuramları 2*, der. Zeynep Özarslan, Su Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 143-167, s. 151-152.

Butler, a.g.e., s. 103, Hayward, a.g.e., s. 385, Smelik, a.g.e., s. 160 ve Donovan, a.g.e., s. 215.

197 Akt. Lordoğlu, a.g.e., ss. 128-129.

çıkır. Ailesinin haberi ve onayı olmadan Fuat'la kaçtığı için, Fuat Narin'in gözü önünde öldürülmüştür. Narin bu nedenle köyün dışında tek başına yaşar. Nişanlısı Ahmet'i beğenmediğini çekinerek ima eden Çiçek'e "Narin gibi yalnız mı kalmak istiyorsun" yanıtını verir kendisinden yaşça biraz büyük bir kadın. Çiçek evleneceği kişiyi seçebilmek istemektedir ve bu nedenle filmin sonunda, Sibel'e gülümser. Köydeki sosyal kontrol ilk olarak Sibel'in babasına görücü kadın Feride'nin geldiği sahnede karşımıza çıkar. Söz konusu sahnede, Sibel yataktan geç kalkmıştır. Çekim Sibel'in pencerenin ardından gözetlemesi ve dinlemesine de yer verir:

Feride- Aynur da kızlarla seni yapayalnız bırakıp gitti

Emin- Yalnız falan değilim Sibel var yanımda

Feride- Benim gördüğüm gelen misafire çayı senin koyduğun. Koskoca muhtar. Sibel beş yaşında ateşlendiğinden beri bir kelime çıktı mı ağzından? Islık dili... Sen ben anlıyoz Allah korusun sana bir şey olsa ne olacak. Ben ayıplamak için demiyorum ya ... Şu üstünün başının haline bir bak ya buruş buruş. Bunu bir tek ben demiyorum bütün köyün dilinde bu haberin olsun.

Emin- Bu köyün adeti ne zaman değişti erkek adama çöpçatanlık yapmak nerden icap etti birini beğenirsem sana söylerim sen de gider istersin

Feride ve Emin arasında geçen konuşmada, Ortaylı'nın belirttiği anlamda bireyin hem ailesinin hem de mahallesinin bir üyesi kabul edildiğini, mahallenin dışarısı değil evin devamı bir mekan olduğunu görmek mümkündür.¹⁹⁸ Sibel yaşı büyük olduğu için evin annesi rolüne yerleştirilmiştir, babasının yemeğinden ve giyiminden sorumludur. Bu sorumlulukları yerine getirmemesi aile içi bir mesele/onların sorunu olarak görülmez. Sibel'in gelen misafire çay koyma-

198 Akt. Lordoğlu, a.g.e., ss. 121-122.

ması ya da babası Emin'in gömleğini ütülememesi Emin'in eril imgesine zarar veren bir "eksiklik" olarak yorumlanır. Çünkü aile aynı zamanda mahalledir. Sibel'i, ev içi emek bağlamında da ele almak mümkündür. Tarlada çalıştığını görürüz ancak emeğinin karşılığı olan ücreti aldığı gösterilmez, filmin son bölümünde babasıyla yaşayacağı tartışmada ücreti babasının aldığı ima edilir. Tarlada çalışmasının yanında babası ve kardeşinin gündelik hayatlarını sürdürmeleri için ücretsiz ev emeği/bakım emeği üretir.¹⁹⁹ Nihan Boyar'ın ifade ettiği üzere: "Hane içinde ataerkil rejime bağlı olarak yapılan düzenlemeler, cinsiyetçi bakışta 'doğallaştırılmış işgücünü' kullanarak emeği biyolojik gücünden koparıp, ahlak sınırlarının içine konumlandırır. Bu sayede, kadının asli vazifesine dayalı bir üretim alanı yaratılmış" olur.²⁰⁰ Sibel'in akşam eve geç geldiği bir sahnede, babasının yemek hazırlaması için Sibel'i beklediği ve televizyon izlediği gösterilir. Sibel'in Ali ile ilişkisinin ortaya çıkmasının ardından Fatma'nın nişanının bozulması ve Fatma'nın okula gidemeyişi de köydeki sosyal kontrolün neticesinde gerçekleşir. Fatma ayrı bir birey olarak görülmez, Sibel'in baba yasasına karşı gelmesi kardeşi Fatma için de bağlayıcılık arz eder. Emin'in kendisine dair eril imgesini köyün mahallelinin bakışı ve beklentileri üzerine inşa etmesini ise köyün çıkışındaki tek yön köprüde Sibel'e şiddet uyguladığı sahnede görürüz. Babasının çalışması için yolladığı tarladan erken dönen Sibel, köprüde babasıyla karşılaşır:

Emin- Tarlaya dön

Sibel- Hayır

Emin- Sen bana karşı mı geliyorsun (ittirir) ? Tarlaya dön

199 Emek gücünün yeniden üretimi ve ev içi karşılıksız kadın emeği için ayrıca bkz. Ecevit, Yıldız, "Emek", içinde *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, ed. Yıldız Ecevit, Nadide Karkıner, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2013, ss. 24-50.

200 Boyar, Nihan, "2000 Sonrası Türk Sineması'nda İşçi Kadın Temsili: Zerre, Toz Bezi ve Şimdiki Zaman Örnekleri", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2019, s. 11.

Sibel- Çöpçatan sana birini bulmuştu ya onu al da o git-sin tarlaya ya da kendin git

Filmin son bölümünde gerçekleşen bu tartışma sahnesinde belirleyici olan, Emin'in arabası durduğu için durmak zorunda kalan ve bu nedenle Emin ve Sibel'i izleyen diğer araştırmacıdır. Emin, Sibel'le tartışırken sürekli diğer arabadaki insanlara bakar; Emin ve Sibel onları izleyenlerin bakış açısından da gösterilir. Filmin yönetmenlerinden Çağla Zencirci, Emin karakterinin erkek egemen zihniyetin baskısı nedeniyle kendi içinde çelişki yaşayan ve aslında istediği gibi hareket etmeyen bir karakter olduğunu belirtiyor:

(...) Aynı zihniyetin erkekler üzerinde de bir baskısı var, bundan çok az bahsediliyor. Çoğunlukla erkekler de kendi içlerinde ne düşünürlerse düşünsünler, bir süre sonra o düşündüklerini uygulayamaz hâle geliyorlar (...) Bunu baba karakterinde göstermek istedik. Kendi içindeki gücü nedeniyle aslında toplumu hiçbir şekilde takmayacak bir adam. Muhtar olmuş, belli bir karizması ve gücü var. Zaten dışarıdan gelen baskılara hiçbir şekilde paye vermeyecekken bir zayıflık ânında bilinen son konfigürasyona geri dönüyor. 'Sen evden çıkma, sen şunu yapma' (...) Kendi istediği şekilde davrandığı zaman toplum tarafından dışlanıyor. Aslında ikili bir hareket var. Sadece kadınla ilgili değil, erkeklerle de ilgili²⁰¹

Dolayısıyla Emin'den beklenen babasına başkaldıran kızına şiddet uygulamasıdır. Sibel'in meydan okumasıyla birlikte belindeki tabancasını kızının başına dayar. Sibel, *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz 1997) filminde Uğur'un Bekir'in kendisine doğrulttuğu silaha karşı durmasını hatırlatır biçimde babasının iktidarına karşı durur. Çağla Zencirci Sibel karakterini doğadaki dişi kurttan yola çıkararak oluşturduklarını söylüyor:

201 İldır, a.g.m., 2019a.

Sibel içindeki bu gücü keşfettiğinde ilk yaptığı şey ise en yakınındaki sürü üyesine dönmek; Fatma'ya. "Bu kız yüzünden başıma neler geldi" demek yerine, onu kanatlarının altına alıyor. Daha sonra baba da büyük kızının değişip güçlendiğini fark ediyor. O da ona göre arkasında durmaya başlıyor yeniden.²⁰²

Sibel kendisini küçük düşürerek kına gününden kovan, Ali ile birlikte olduğunu hem babalarına hem de köyün kadınlarına söyleyerek şiddete maruz kalmasına sebep olan kardeşi Fatma ile dayanışma gösterir. Kızkardeşlik (sisterhood) düşüncesi çerçevesinde değerlendirebileceğimiz biçimde, zorbalığa uğramadan okul servisine gidebilmesi için elinden tutarak köyün meydanında onunla birlikte yürür. Benzer biçimde filmin başında ona "uğursuz" diyen Çiçek'in gülümsemesine karşılık verir. Sibel hayatı ve çevresindeki insanları değiştiren güçlü bir karakterdir.

Narin'in Fuat'ı beklediği gibi ömrünü Ali'yi bekleyerek geçirmeyeceğini biliriz.

Sibel tarihi yeniden yazar.

İşe Yarar Bir Şey: Leyla'nın Sesinin ve Bakışının Peşinden Gitmek

(Pelin Esmer 2017)

İşe Yarar Bir Şey'in öyküsü temel olarak İstanbul'dan İzmir'e yapılan bir tren yolculuğunda tanışan oyuncu olmak isteyen hemşire Canan ve avukat/şair Leyla'nın dostluğunu anlatmaktadır.²⁰³ Canan iş arkadaşı doktor Hüseyin'in ricasıyla,

202 İldır, a.g.m., 2019a.

203 Filmi, ölüm olgusu ve anamorfoz kavramları eşliğinde tartışan bir makale için bkz. Özdemir, Berceste Gülçin. "İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfozik Bakış", *SineFilozofi Dergisi*, 2019, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı, ss. 493-517.

Filmi, hareket imge ve zaman imge sinemasıyla ele alan bir makale için bkz. Güven Akdoğan, Özge, "İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve

İzmir’de uzun zamandır felçli olarak yaşayan Yavuz’un ötenazi isteğini gerçekleştirmek için yola çıkmıştır, Leyla ise yirmi beş yıldır görmediği lise arkadaşlarının davet ettiği yemeğe katılmak için. Canan ve Leyla’nın deneyimlerinin ortak noktası ise gönülsüzlüktür: “Zor bir şey benim için. Ben de senin gibi son anda vaz geçiyordum” der Leyla.

Film feminist film kuramı bağlamında birçok açıdan ele alınmaya uygundur. Leyla bakışa ve sese sahip bir kadın öznedir, yazardır. Leyla’nın şairliği hayata müdahale etmeyi, hayatın içinde etkin olmayı ve hayatı değiştirme talebini de içerir. Bunun en somut halini Canan’ı sahiplenmesinde, onunla kız kardeşlik ilişkisi kurmasında görmek mümkünken, ‘işe yarar bir şey’ yapma bağlamında önce Yavuz’u ölüm isteğinden vaz geçirme arzusunda ardından Yavuz’un son saatlerini anlamlı kılmak için çaba harcamasında da görmek mümkün. Filmde kız kardeşlik ilişkisi sadece Leyla ve Canan’la sınırlı değildir. Trenin restoranında sınıfsal aidiyetleri birbirinden farklı kadınlar bir araya gelir ve gündelik hayatlarına dair konuşurlar. Leyla ve Canan trenin gece mola verdiği anlarda sokaklarda amaçsızca dolaşır. İşe Yarar Bir Şey filminin kıymetli çabası, Doane’ın belirttiği şekliyle aktif, sorgulayan, merak eden bakışa sahip olan kadın karakterin kurban edilmesi kalıbına uymayışı, kadın bakışını cezalandırmayışıdır.²⁰⁴ Leyla’nın Canan’a eşlik etme, hiç tanımadığı bir eve tereddütsüz biçimde girme amacının önemli bir kısmını Canan’a destek olmak oluşturuyorsa diğer kısmını da kuşkusuz merak ve heyecan duygusu oluşturmaktadır. Yavuz nasıl tanıştıklarını sorduğunda üçünün arasında geçen konuşma Leyla’nın hayatla ilişkisini anlatır niteliktedir:

Leyla- Canan trende anlattı bana

Canan- Ben hiçbir şey anlatmadım siz kendiniz anladınız. Öyle sorular sordu ki

Zaman”, *SineFilozofi Dergisi*, 2018, sayı 3(6), ss. 3-22.

204 Doane, a.g.m.,1984, s. 72.

Yavuz- Şairler soru sorarlar değil mi Leyla Hanım? Merak ederler. Merak biterse kenara çekilip ölümü beklemek lazım değil mi?

Leyla- Buraya meraktan geldiğimi mi düşünüyorsunuz?

Yavuz- Yaşamak istediniz bence bu anı. Bir insanın ölümüne şahit olmak az şey mi?

Leyla filmin başından itibaren merak eden gözleyen bir karakter olarak kurulduğu için Canan'a eşlik etmek istemesi filmin bütünüyle, öykü dünyasının mantığıyla uyum arz etmektedir. Filmin açılışında Leyla'nın iç sesi, konuşması duyulur, tren garındaki saatin ve yeni evli çiftin fotoğraf çekimine eşlik eder. Leyla'nın sesi bu son derece kısa süren bölümde bedeninden ayrılmış biçimde kullanılır, sesin kime ait olduğunu görmeyiz. Bu nedenle tam otoriteyle konuşmaktadır.²⁰⁵ Ancak bir dakikadan kısa bir süre sonra izleyici hemen cam kapının ardında Leyla'nın silüetini görür, kamera onun volta atmasını izlediği zaman sesin ona ait olduğu açık biçimde anlaşılır. Leyla kapıdan bekleme salonuna girdiğinde konuşması da sona erer. *İşe Yarar Bir Şey*'de kamera çoğunlukla karakterlerin karşısında göğüs hizasında, gözetleyen bir konumdan ziyade izleyen üçüncü kişi bakışını taşıyor. Paralel biçimde Leyla'nın bakışı da gizlenen, röntgenci, kendisine geri döndüğünde onu utandıracak bir bakış özelliği taşıyor. Zaten çoğu zaman baktığı, izlediği kişinin bakışı ona geri dönüyor. Leyla'nın bakışı arzu içermiyor, sahiplenmiyor, Leyla görülme korkusu taşıyor. Tüm bu sıralanan nedenler Leyla'yı gözlemci bir özne konumuna oturtuyor. Örneğin trendeki ilk sahnesinde film boyunca karşımıza tekrarlayan bir motif (leitmotif) olarak çıkacak grafitti çizen genci gözlemliyor, ancak röntgenci konumunda olmadığı için kendisini saklamıyor, önce ıslık çalmayı deniyor sonra da sesleniyor.

205 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 52.

Leyla'nın ikinci kez iç sesini duyduğumuz²⁰⁶ sahne ilginçtir çünkü bir erkek (garson) tarafından engellenir. Filmde karakter düzeyinde karşımıza sadece dört erkek çıkar. İlki Canan'ın babası, ikincisi perdeyi kapatan garson, üçüncüsü tek başına içen ve yemek yiyen nihayet dördüncüsü ise Yavuz'dur. Söz konusu dört erkekten hemen hiçbirisi simgesel anlamda iktidar konumuna oturmaz. Canan'ın babası da restoranda yemek yiyen yolcu da kadınların hayatlarına müdahale etmez yasa koyucu değildirler. Özdemir'in belirttiği gibi Yavuz hayat tarafından iğdiş edilmiş bir karakterdir.²⁰⁷ Dördünün tek istisnası ise Leyla'nın bakışına engel olan, ona ve izleyiciye simgesel anlamda yasayı hatırlatan garsondur. Ancak Leyla yine de perdeyi aralayarak gözlememeyi sürdürür. Söz konusu sahnede Leyla bira içmektedir ve evinin kapısını boyayan bir adamı izlemektedir. Bu sahne dışında Leyla çoğunlukla kendi kompartımanında otururken, gece karanlığında kasaba ve apartman silüetlerine bakar, bakışlarına eşlik eden iç sesi konuşması da bu nedenle bir nevi içeri hapsolmuş durumdadır. Filmsel zamanda sabah olduktan sonra Leyla'nın iç sesine ve bakışına bir süre ara verilir. Leyla'nın bakışına yeniden, Yavuz'la tanıştığında pencereden sahildeki Canan'ı izlerken geri döneriz. Film, sözü Leyla'nın ilk kitabından konuşmakta olan Yavuz'dan alarak Leyla'nın iç sesine devreder. Leyla kendi parasıyla çıkardığı ilk şiir kitabını anlatır, bir yandan da Canan'ı izlemektedir. Bu sahnedeki bakış da röntgenci bir

206 Leyla'nın evinin kapısını boyayan adama bakarken iç sesinden duyduğumuz "Kırmızı yeşil mavi turuncu ben turuncuyum ve hiçbir şey turuncu ile kafiyeli değil" dizesi onun karakterini tanımlar nitelikte. Filmin sonunda Yavuz, Leyla için "ya bişi sorucam siz neden kendinizi bu kadar koruyorsunuz saklanıyorsunuz? böyle kuytuda bir yerdesiniz kimsenin uzanmayacağı bir kuytuda. Orada kalmak istiyorsunuz kendinizi korumak için" yorumunu yapar. Abbas Bozkurt da filmin içine sığdığımız çerçevelerle ilgili olduğunu söylemektedir.

Bozkurt, Abbas, "İşe Yarar Bir Şey: Çerçevenin İçine Giriyoruz", 2020, <http://www.altiyazi.net/gozecarpanlar/ise-yarar-bir-sey-cercevenin-icine-giriyoruz/>

207 Özdemir, a.g.m., s. 514.

bakış değildir zira Canan da arkasına dönerek bakışa karşılık verir, izleyiciye ve Leyla'ya bakar.

İşe Yarar Bir Şey'de De Lauretis'in belirttiği şekliyle çoğul kadın kategorisiyle karşılaşırız.²⁰⁸ Doane da, kadın kategorisi kavramının farklı sosyo-tarihsel bağlamlardaki fiziksel özneye atfı yapmadığını aksine tarihsel özne olarak tanımlanmış kadınlar arasındaki farkları sildiğini belirtmektedir.²⁰⁹ Şair ve avukat Leyla, hemşire Canan, dansçı Dilara ve şarkıcı Gülistan'ın bir araya geldiği sahne *A Question of Silence*'in (Marleen Gorris 1982) üst-orta sınıf bir sekreter, işçi sınıfı büfe çalışanı ve bir memurla evli üç çocuklu ev kadınından oluşan üç karakterini anımsatır.²¹⁰ Kadınların yaş ve sınıfsal farklılıklar bağlamında temsil edilmesi cinsel farklılığın ikili yapısını parçalar. Böylece kadınlar, eril düzenin dışında temsil edilebilir, toplumsal ve tarihsel birer özne haline gelirler. Birbirinden farklı sınıf ve aidiyetlerden olan dört kadın ölümden konuşur ve dertleşir. Sevgililikten, aşktan ve erkeklerden konuştuklarında ise ilişkiyi toplumsal bağlamından soyutlamadan, ilişkiye mitsel anlam yüklemekten, romantize etmeden yaparlar bunu. Benzer biçimde Yavuz ve Leyla'nın Julio Cortazar ve şiir odaklı konuşmasında, Canan hem görsel (tek başına ve kadrajın merkezinde konumlanır, Leyla ve Yavuz karşılıklı konuşurken Canan'a da bakarlar) hem de içerik anlamında dışarıda bırakılmaz. Canan şiirden anlamadığını, romantik olmadığını söyleyerek "şiir sevenler hayalperesttir" der. Leyla "sen hayal kurmaz mısın" diyerek yanıtlar. Böylece sürüp giden konuşmada eşit ve yatay bir ilişki kurulur. Canan'ın oyuncu olmak istemesi ve şiir sevmemesi bir sorun oluşturmaz. Kadının bir gizem, metafor olmasını ise Leyla'nın katıldığı yemekte arkadaşlarının

208 Akt. Smelik, a.g.e, s. 132.

209 Doane, a.g.m., 1988, s. 4.

210 Film hakkındaki analiz için bkz. Ertür, Başak, "Kahkahaların Gücü 1", 2020, <https://www.5harfliler.com/kahkahalarin-gucu-i/>

onun hakkında konuşmalarında görmek mümkündür. Lise arkadaşları Leyla'dan Kadın şair olması vesilesiyle adeta bir bilmece, gizemmiş gibi söz eder, her biri farklı bir parça ekler bu bilmeceye:

Şair bu ayıp mayıp dinlemez diyosun. Şair kafasına göre yaşar ne güzel

Duydun mu kadın kırkıktan sonra çıtır sevgili yapmış, adam oyuncuymuş (...) yakışıklıdır o zaman sefası olsun

Tren arıza yapmış sabaha kadar bir istasyonda kahvede beklemişler tam macera. Şairler sever böyle şeyleri.

Bir türlü Leyla'yı ve hayatını çözemez, parçaları birleştiremezler. Pelin Esmer klasik anlatı yapısını kullanmış olsaydı, bu yemek sekansıyla filmi başlatıp, Leyla'nın gizeminin çözülmesiyle filmini bitirebilirdi. Ancak filmin başından itibaren Leyla'yı tarihsel ve toplumsal bir özne olarak inşa etmesi, filmin son bölümünde lise arkadaş grubunun söylediklerinin bir parodiden ibaret kalmasını, büyük harfle yazılan Kadın mitinin²¹¹ içinin boşalmasını sağlıyor. Söz konusu sahnenin bitiminde, masadaki erkeklerden biri Leyla'nın bir şiirini okumaya başlar ancak (Yavuz'un Leyla'nın ilk şiir kitabından söz ettiği sahnede olduğu gibi) sesi yavaşça kısılır ve sözü Leyla devralır. Leyla'nın sesi mekan ve zaman arasında geçiş işlevi görür, yemek yenilen mekandan otele giden yola, gece otel odasına, ertesi sabah otelin balkonuna ve nihayet filmin son gününe Yavuz Bey'in evine taşır izleyiciyi. İç ses burada filmsel zamana denk düşecek biçimde Leyla'nın konuşmasına bağlanır. Leyla'nın iç sesi tıpkı gar sahnesinde olduğu gibi, bedeninin bulunduğu mekandan ayrılmış biçimde kullanılır ve Leyla tam otoriteyle konuşmuş olur.

211 Bu konuyla ilgili olarak bkz. Gledhill, a.g.m., s. 35 ve Wittig, a.g.e., s. 48-49.

Kız Kardeşler Karabasan Olarak Taşra

(Emin Alper 2019)

Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015) adlı filmlerini biçimlendiren temel öge mekandır.²¹² Yönetmen, mekânı özellikle ışık kullanımıyla klostrofobik biçimde inşa eder. *Tepenin Ardı* ve *Kız Kardeşler* bu bağlamda hayli benzer. İki filmde de dağların arasına yerleştirilmiş karakterlerin öyküsünde çıkışsızlık duygusu ağır basar. *Abluka* şehrin ortasında geçmesine rağmen ismiyle müsemma, verdiği his yine aynıdır. *Kız Kardeşler*'de çıkışsızlık ve hapis olma duygusu, her fırsatta karşımızda duvar gibi yükselen dağlar ve karanlıklarda düğüm olmuş ağaç kökleriyle veriliyor. Veysel'in ilk bölümde, akşam yemeği sonrasında kendisiyle dalga geçilmesine kızıp, öfkeyle gecenin bir vakti dışarı çıktığı sahnenin duygusu bu anlamda verilebilecek örneklerden biridir. Veysel köyün biraz dışında sabit konumlanmış kameraya doğru yürür, bir süre sonra karşısına görünmez bir engel çıkmış gibi korkuyla durur. Onun açısından baktığımızda karanlıkta yükselen bir ağaç görürüz. Veysel geri döner. Köyden çıkışa dair tek sahne Necati Bey'in ayrılma sahnesidir. Bu sahnede dahi yolun başka bir yere çıktığını görmeyiz aksine uzaklaştıkça fondaki dağlar daha da büyür. Yolun çekimi köye ait dağ görüntüsüyle kesilir. Köyden adeta çıkış yoktur. Filmin başında köydeki yaşama dair umut veren Reyhan'ın oğlu Gökhan'ın, son bölümde ölmesi yönetmenin mekânsal anlamda yaratmaya çalıştığı karanlık ve çıkışsız atmosferi öyküsel anlamda da pekiştirmiş olur. *Kız Kardeşler*, önce Havva sonra Nurhan'ın eve dönüşüyle başlar. Kardeşlerin en büyüğü Reyhan onları evde karşılar. Öykünün gizemi ve düğümü olarak yorumlanabilecek Reyhan'ın eve dönüşünün sebebi

212 Bu bölüm, Yaşartürk, Gül, "Kız Kardeşler: Gitmesek de Görmesek de O Köy Bizim Köyümüzdür", 2019, <http://www.cinedergi.com/2019/09/13/kiz-kardesler-gitmesek-de-gormesek-de-o-koy-bizim-koyumuzdur/> başlıklı yazının eklemeler yapılarak genişletilmiş ve düzenlenmiş halinden oluşmaktadır.

anlatının bütününe şekil verir. Ailenin kendisini sürdürmesi için yüzleşilmeyen, üstü örtülen bir sır vardır. Reyhan'ın, Necati Bey'le birlikte olduğu ve Gökhan'ın bu birliktelikten dünyaya geldiğine dair söylem, Reyhan'ın pencereden Necati Bey'e baktığı, gizlice onu takip ettiği ve nihayet Necati Bey'in de uzun süre arkasına dönerek Reyhan'a baktığı görüntü düzenlemeleriyle desteklenir.

Emin Alper filmin “üç kadın ve onların hayatları üzerinde hak sahibi olmaya çalışan üç erkek hakkında” olduğunu ifade eder.²¹³ Lakin Reyhan, Reyhan'ın babası Şevket ve Necati Bey'in üzerinde güçlerini sergiledikleri ve zarar verdikleri karakter Veysel'dir. Veysel Ergüç'ün ifadesiyle “madun olanlar içinde bile Veysel ötekidir”.²¹⁴ Veysel, *Tepenin Ardı*'ndaki Zafer karakterinin devamıdır bir bakıma. Eril sistemin fallik iktidar simgesiye Necati Bey'dir. *Kız Kardeşler*'de Reyhan, Nurhan, Havva, Şevket ve Veysel'in içinde bulunduğu durum kıyısına itildikleri kentin gözünden kendini eksik görmenin, iktidara tabi olmanın ve hegemonik erkekliğin bir keşişimidir.²¹⁵ Reyhan Havva'nın getirdiği çocuk kıyafetlerine hayranlık duyar, Havva'nın sürekli çamaşır yıkamak istemesi kente özenmek ve yerini beğenmemek olarak görülür ve eleştirilirken nihayet Şevket hariç karakterlerin hepsi kentte yaşamaya büyük bir arzu duyar. Gürbilek, taşranın kendisini taşra olarak ayırıştırması için kendisinden esirgenmiş başka bir hayatın, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması gerektiğini, kendisini bu merkezin gözüyle görmesi ve onun karşısında kendisini eksik, hissetmesi gerektiğini belirtiyordu; “Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye,

213 Afşar, Gülay, “Berlin Yolcusu Kız Kardeşler Gece Gündüz'de”, *Gece Gündüz*, 4 Şubat 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LUn-bNacOIY>

214 Ergüç, Veysel, “Kız Kardeşler Filminde Öznenin Durumu: Judith Butler Perspektifinden Bir Okuma”, *Sinecine*, 2020, sayı 11(1), ss. 81-103, s. 99.

215 Gürbilek, a.g.e., 1995, s. 52 ve Ergüç, a.g.m.

içi boşalmış bir dış gibi gelmeye onları o zaman boğmaya başlar".²¹⁶ Filmde kendilerini kentten ve kentte yaşayanlardan alacaklı hisseden karakterler için taşra boğucudur. Taşra imgesi, kapanmış olan madenden kömür çıkaran köylülerle, boğazı kesilerek sürüsü çalınan çobanlarla, babadan oğula aktarılan bir miras olarak intiharla, besleme olarak gidemeyip geride kalan mutsuz kadınlarla ilişkili biçimde sunulur. Judith Butler'a göre birey kendisini suçlu hissederek, iktidara tabi olmakta ve özne haline gelmektedir.²¹⁷ Özne, iktidar tarafından tabi hale getirilmeyi "toplumsal yaşamda varlık kazanmak kabul görmek tanınmak ve idrak edilmek" için arzulamaktadır.²¹⁸ Tabi olmayı arzulayan öznenin kendisini tabi kılan normları tekrar etmesi gerekir.²¹⁹ Reyhan ise tam da bu nedenle Necati Bey'in evinden geri gönderildiği için suçluluk duymaktadır. Necati Bey özelinde kendilerine "besleme olarak iş verecek iktidarın olmadığı yerde gerek Nurhan'ın gerekse kardeşleri ve babasının kendilerini yok hükmünde gördüklerini bundan dolayı 'maduniyeti arzuladıklarını' düşünmek mümkündür.²²⁰

*Kız Kardeşler'*de hegemonik erkekliğin beklentilerini karşılamadığı için eril toplumsal yapının en altında Veysel karakteri yer alır. Veysel'in karanlıkta yalnız kalmaya dair korkusuyla, davar hırsızlarının çobanları öldürme tehdidinden korkmasıyla dalga geçer. Kendisini sevmeyen bir kadınla evlendirilmiştir, iç güveysi olarak Reyhan'ın evinde yaşar, kızların babası dahil hiç kimse ona saygı duymaz. Evdeki güç hiyerarşisinde Reyhan ve Şevket'in altında yer alır. Şevket, "kızlarıyla ilişkisini iktidar üzerinden kurmayan, kuramayan ve erkekliğini daha 'az erkek' gördüğü damadı Veysel

216 Gürbilek, a.g.c.,1995, s. 52.

217 Akt.Ergüç, a.g.m., s. 90.

218 Akt.Ergüç, a.g.m., s. 92.

219 Akt.Ergüç, a.g.m., s. 93.

220 Ergüç, a.g.m., s. 98.

üzerinden kanıtlayan” bir baba figürüdür.²²¹ Birçok sahnede Veysel üzerinde hegemonik erkeklik üzerinden iktidar kurar ve ona ne yapıp ne yapamayacağını söyleyerek alanını belirler. Karakterlerin içinde yaşadığı eril sistem bağlamında düşündüğümüz zaman Veysel iktidarsızlığa tekabül etmektedir. Rakı masasına bile fazla görülür. Necati Bey’e “bu çocuğun babasının sen olduğun söyleniyor” dediği için şiddete maruz kalır ardından Reyhan ona tecavüz eder. Reyhan’ın Veysel’e tecavüz edişinin gösterilmesiyle tezat biçimde, Veysel’in Reyhan’a tecavüz girişimi yarım bırakılarak, zararsızlaştırılır. Havva eve dönünce yalnız kalamadıkları için birlikte olamıyorlarmış gibi gösterilir. Oysa Veysel’i sevmediği her halinden belli olan Reyhan’ın, Havva eve gelmeden önce evlilik içi tecavüz yaşadığını düşünmek mümkündür.

Kız Kardeşler’de aydın bir figür olarak doktorun temsili açısından Necati Bey’e de bakmak gerekir. Özellikle 1960’lı yılların toplumsal gerçekçi filmlerinde aydın kimliğiyle, köylülerle dayanışma ilişkisi içinde sunulan öğretmen ve doktor karakterlerle birlikte düşünüldüğü zaman Necati Bey söz konusu idealizmin ters yüz edilmiş halidir.²²² Fatma Cihan Akkartal’ın belirttiği gibi “kendisinden iş isteyen yarım akıllı Veysel’in de insan olduğunu tespit etmekle, mide bulandırıcı bir hümanizmin” sözcülüğünü üstlenir.²²³ Uzun süren kötü öksürüğüne rağmen Nurhan’ı tedavi etmeyen anca kötülediği zaman muayene etmeden ilaç yollayan Necati Bey, iki yüzlü taşra aydını olarak Nuri Bilge Ceylan karakterlerini andırır. Muhtar, kızların babası Şevket ve Veysel’in dahil olduğu rakı sekansı *Kış Uykusu*’nda (2014) öğretmen Levent’in odanın ortasına kustuğu sahneyi karak-

221 Ildır, Aslı, “*Kız Kardeşler*”, 2019, <https://filmloverss.com/kiz-kardesler/>

222 1960’lı yıllardaki toplumsal gerçekçi filmlerin aydın karakterleri hakkında bkz. Güler yüz, Behçet, “Sürü Umudun Başkenti, Yoksulluğun Yeni Yüzü”, *Altıyazı Dergi*, 2008, sayı 74, ss. 64-65.

223 Akkartal, Fatma Cihan, “*Kız Kardeşler Bir Sonsuz Döngü*”, 2019, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kiz-kardesler-bir-sonsuz-dongu/>

terler arasında kurulan ilişki dengesi, çatışma ve çatışmanın ilerlemesi bağlamında hayli çağrıştırmaktadır.

Kız Kardeşler kısır döngü ve kendini tekrar etme üzerine bir filmidir. Sürekli takla atan köyün delisi, kasabaya gelen arabalar ve bu arabaların camlarından köye bakışımız hiçbir şeyin değişmediğine, değişmeyeceğine dair bir duygu verir. Nurhan ve Havva'nın beslemelik yaptıkları evden sadece dönüşlerini görürüz, gidişlerini görmeyiz. Kasabada yaşadıkları ev adeta bir hayal mekanına benzer nerede olduğu gösterilmez, kardeşlerin yaşadığı köyle arasında mekânsal bir devamlılık ilişkisi kurulmaz. Bu nedenle köy, çıkışı olmayan bir karabasan gibidir. Kardeşlerin annesinin Şevket'le ilişkisi, Reyhan'ın Veysel'le ilişkisine benzer. Şevket'in anlatımıyla, kızların annesinin tüm kardeşleri besleme olmuş ama o köyde kalıp ve evlendiği için hep pişmanlık duymuştur. Reyhan da köyü terk edemediği için evlenmek zorunda kalmıştır tıpkı annesi gibi. Veysel de babasının kaderini tekrar etmiştir. Aslında her şeyin aynı kaldığı, Gökhan gibi umut veren güzel şeylerin bile uzun ömürlü olmadığı bir yerdir burası. Filmin sonunda Nurhan tam ortada yüksek ateşle yatarken, babanın diline doladığı tekerleme de bu çıkmazın, kısır döngünün bir diğer ifadesidir.

3. BÖLÜM

Kadın Emegi ve Ev İçi Emek *Zerre, Nefesim Kesilene Kadar, Toz Bezi*

Türk Sineması'nda kadın emegi temsili oldukça sınırlıdır.²²⁴ Ertem Göreç'in toplumcu gerçekçi akımla anılan filmi *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ilk akla gelen örnekler arasında yer alır. Fatma, boya fabrikasında çalışan işçi kadın karakterdir. Aynı fabrikada yönetici ve anlatının kötü karakteri Fahri'nin Paris'te resim eğitimi alan yeğeni Nevin'le karşıt biçimde ele alınır. Doğu batı ve gelenek modernlik temelindeki söz konusu karşıtlık bağlamında işçi dedesi ve birlikte büyüdüğü Ekrem'le yaşayan Fatma geleneksel değerleri temsil eder, çocuksudur, birlikte yaşadığı iki erkeğin koruması altındadır. Nevin ise aksine ailesizdir, 'köksüz'dür. Fatma ve Ekrem evlilik hazırlığı yaparken, Turgut'la ilişki yaşayan Nevin 'ait olduğu yere' Paris'e geri döner. Nevin filmin birçok sahnesinde kendisi gibi sanatçılardan oluşan kalabalık ve sürekli eğlenen bir grupta birlikte gösterildiği için sanatçıların, en-

224 Daha fazla film örneği için bkz. Altan Deniz, Şükriye Suderin, "Yakın Dönem Türk Sinemasının Yoksul Kadınları: Zerre, Toz Bezi ve Nefesim Kesilene Kadar Filmlerinin Sosyolojik Çözümlemesi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Elmacı, Tuğba, "Türk Sineması'nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emegi Meselesi: Zerre Filmi Örneği", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC*, 2017, sayı 7 (3), ss. 506-520.

Hamarat, Hülya, Takımcı, Dilek, "Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 2013, sayı 64, ss. 203-220 ve Boyar, a.g.e.

telijansiyanın metonimisi haline gelir. Lütü Ömer Akad'ın "Göç" üçlemesinde yer alan *Gelin* (1973) ve *Diyet* (1974) filmleri, Akad'ın çoğu filmi için söylenebileceği gibi öncü filmlerdir. *Gelin*'de Meryem'in oğlu Osman'ı hastaneye götürmesine yardım eden aile, mahallelinin mesafeli durduğu işçi karı kocadır. Akad, Türk Sineması'nın dönemsel uylaşım-larını yıkararak, kentli modern komşuyu örneğin Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'nda (1964) olduğu gibi yozlaşmış, yoldan çıkaran, kötü kodlarıyla temsil etmez. Giriş bölümünde de söz edildiği üzere, işçi olmak hem Meryem hem de eşi Veli üzerinden bireyselleşmeyi ve özgürleşmeyi temsil eder. *Diyet* ise bir cıvata fabrikasında çalışan Hasan ve Hacer'in sınıf bilinci kazanmasını anlatır. Akad'ın ifadesiyle "kır kesiminden sermayesiz olarak gelip fabrikada çalışan insanların yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşması; ben neredeyim, başkaları nerede? Ben hangi taraftayım?" sorularını sorduk-ları bir süreci izleriz.²²⁵ Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* (1984) filminde Aygöl, Cemal aracılığı ile fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Cemal ve Aygöl'ün eşi Cuma arasında hege-monik erkeklik üzerinden bir hiyerarşi kurulur. İşçi kadının varlığı cinsellik ve aşk aracılığı ile ele alınır, Nihan Boyar'ın belirttiği gibi "Aygöl'ün fabrika işçisi olarak bile sermaye (kamusal alan) ilişkileri içinde var olması, onun evde otorite rolü üstlenmesini sağlamıştır. Ancak temelde, Aygöl bu otoriteye karşı bir aidiyet kurmadığından, gücü asıl sahibine devredeceği erkeği arzulamaktadır".²²⁶ İrfan Tözüm'ün *Fazilet*'inde (1984) köyde yaşayan altı çocuklu bir ailenin en büyük çocuğu olan Fazilet on iki - on üç yaşlarında besleme olarak, bale öğretmenini Alev ve eşi Selim'in yanına yerleşir. Film Fazilet ve eşi inşaat işçisi Aziz'i, *Acı Hayat*'ta (Metin

225 Akt. Algan, Necla, "Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta Lütü Akad", 2018, <http://neclaalgan.com/turkiyenin-gorsel-belleginde-bir-uncu-ve-bir-usta-lutfi-akad/>

226 Boyar, a.g.e., s. 52.

Erksan-1962) Nermin ve Mehmet'in ele alınmasına benzer biçimde konumlar. Fazilet'in Nermin gibi bir apartman dairesinde yaşamak istemesi Ferhunde Özbay'ın analizini akla getirir. Özbay'a göre 1950-1980 arası dönemde "Kentli ev kadını olmak köydeki bütün genç kızların rüyasıdır. Bu rüya kırsal kesimdeki ağır iş yükünden kurtulma rüyasıdır; aile içindeki yaşlı kadının otoritesinden kurtulma ve 'kendi evinin kadını' olma rüyasıdır".²²⁷ Bu çerçevede tekrar baktığımızda, Fazilet ve Aziz yatak odalarını yerde yatan küçük kızları Çiğdem'le paylaşmak zorundadır, Fazilet'in amcası da onlarla birlikte aynı evde kalır. Fazilet, Alev'in işlerini yaparak maaş almasıyla tezat oluşturacak şekilde kendi evinde de bu işleri ücretsiz yapmayı sürdürür. Nermin'in güzellik salonunda çalıştığı için sürekli olarak üst sınıf üyesi kadınların söylemlerine maruz kalmasına benzer biçimde Fazilet de Alev'in dünyasının bir parçası haline gelerek sınıfsal gerçekliğinden kopar. İki filmin öykü dünyasında Mehmet tersane, Aziz de inşaat işçisiyken Nermin kuaförde çalışır, Fazilet ise üst sınıf mensubu bir kadının evinde. Bu vesilesiyle tüketim kültürü ve kapitalizmle ilişkilendirilenler kadın karakterler olur. Fazilet ev içi emek ve sınıf sorunundan ziyade bireysel kimlik krizi merkezinde ele alınır. Ceren Candemir'in dikkat çektiği üzere *Fazilet* filminde "iki kadının evin hanımı-hizmetçi denklemindeki ilişkisi bir mikro iktidar ilişkisidir".²²⁸

Kadın Emegi Kavramı

Maria Mies kadın emeğini, kadın emeği ve sömürgeler arasında kurduğu benzerlik üzerinden açıklar.²²⁹ Her ikisi de

227 Akt. Acar Savran, Gülnur, *Beden Emek Tarih*, Kanat Yayıncılık, İstanbul, 2013. s. 41.

228 Candemir, Ceren, "Fazilet Neden Delirdi", 2015, <https://bianet.org/biamag/yasam/169206-fazilet-neden-delirdi>

229 Mies, Maria, "Sunuş", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008a, ss. 9-25.

doğa kültür karşıtlığı bağlamında doğa hanesine yerleştirilir. Geri kalmış, az gelişmiş olarak nitelenir ve ücretli emek sermaye ilişkisi dışında tanımlanır; oysa Mies, kapitalizmin sadece ücretli emek sermaye ilişkisinden ibaret olmadığını belirtir.²³⁰ Kadınların doğum yapması, çocuk büyümesi ve ev içindeki emekleri biyolojik cinsiyetin doğa ile ilişkili olarak anlamlandırılması nedeniyle 'çalışma' olarak nitelenmez. Mies'in belirttiği üzere emek artı değer üreten çalışma anlamına gelir.²³¹ Kadınlar ekonomik ve siyasi krizlerden en çok etkilenen grubu oluşturur. Prekarya konumunda, güvencesiz, yarı zamanlı işlerde kötü koşullarda çalışır. Vasıflı ve iyi ücretli bir işte çalıştıklarında, erkeklerden daha az kazanır ve kriz olduğunda erkek çalışandansa kadının işten çıkarılması tercih edilir.²³² Christine Delphy'e göre kadınların ev dışında çalışması ve sınıfsal aidiyetleri; kadın olarak sömürülmeleri tarafından koşullanmaktadır.²³³ Delphy'e paralel olarak Raewyn Connell de belirli iş tiplerinin belirli insan kategorilerine bölüştürüldüğünden söz ederek, bu durumu cinsel işbölümü olarak tanımlar.²³⁴ Örneğin bir firmaya giren

230 Mies, a.g.m., 2008a, s. 17.

231 Mies, Maria, "Cinsiyete Dayalı İşbölümünün Toplumsal Kökenleri", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008b, ss. 101-151, s.104.

232 Bennholdt Thomsen, Veronika, "Kadın Emeğinin Geleceği ve Kadına Yönelik Şiddet", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008a, ss. 177-202, s. 177.

233 Delphy, Chirstine, "Baş Düşman", içinde *Kadının Görünmeyen Emeği*, haz. Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demiryontan, Yordam Kitap, İstanbul, 2012, ss. 89-115, s. 111.

Ayrıca Yıldız Ecevit'in belirttiği üzere: "Kadınlar ve erkekler sadece meslekler arası ayrıştırılmaz, aynı zamanda aynı işyerinde bu defa dikey olarak ayrıştırılırlar. Bu, bir işyerinde kadınların vasıf gerektirmeyen veya pek az gerektiren, dolayısıyla statüsü ve ücretleri düşük işlerde, erkeklerin de vasıflı ve statülü işlerde yığılmaları demektir. İşyeri hiyerarşisinde yukarıya doğru çıkıldıkça işler daha çok değerli hâle gelir. Kadınların yukarıdaki, üst düzey işlere erişmesi ise zordur." Ecevit, a.g.m., s. 30.

234 Conell, a.g.e., 1998, s. 141.

işçiye erkek olduğunda farklı kadın olduğunda farklı işler verilmektedir. Connell, Ruth Cavendish'in "Women on the Line" adlı araştırmasını aktarır, hem fabrikada hem de sendikada yönetimi elinde bulunduran erkekler, kadın işçilerin kendi konumlarını değiştirme girişimlerine karşı çıkmaktadırlar.²³⁵ Cavendish'in "Women on the Line" adlı araştırmasında yer alan fabrikada erkek işçilerin yaptıkları işler daha yüksek ücretlendirilmiştir, bazı erkekler kadın işçilerden daha kolay bir işe sahip olmalarına rağmen kadın işçilerden iki kat daha fazla ücret almaktadır. Bu durum, erkeklere ve kadınlara eşit ücret ödenen bir ülke olan Avustralya'da dahi aynıdır, "Avustralya'da kadınların gerçek ortalama geliri yine de erkeklerin ortalama gelirinin yarısından azdır".²³⁶ Sonuç olarak; kapitalizmin temel belirleyeni toplumsal cinsiyet ilişkileri tarafından yaratılan iktidar ve kar olanaklarıdır.²³⁷ Herhangi bir krizde ilk elde işten çıkarılan olmak ya da prekarya konumunda düşük ücretle kötü koşullarda çalıştırılmak kadınların emek piyasasından uzak durarak ev kadını olmayı tercih etmelerine neden olur.

Veronika Bennholdt-Thomsen, kapitalizmde kadın emeğinin soyut iş gücü olduğunun altını çizerek ve daha da önemlisi kadın iş gücünün biyolojik cinsiyete doğa üzerinden atfedilen anlamlar çerçevesinde algılandığını belirtir.²³⁸ Kadın olmak doğa kültür karşıtlığı bağlamında anlamlandırılır; cinsellik ve şefkatle ilişkilidir. Kadınlardan 'doğalarına' uygun, ev içi rollerinin de devamı olarak yorumlayabileceğimiz biçimde güler yüzlü, şefkatli, anlayışlı ve bakımlı olmaları, güzel görünmeleri beklenir. Kadınlar, bir işe girebilmek için liyakatleriyle, kendilerine özgü nitelikleriyle değerlendirilmez, söz konusu beklentiler çerçevesinde değerlendirilir. Bi-

235 Akt. Connell, a.g.e., 1998, s. 143-145.

236 Connell, a.g.e., 1998, s. 146.

237 Connell, a.g.e., 1998, s. 147.

238 Bennholdt-Thomsen, a.g.m, 2008a, s.185-194.

ricik değil, birbiriyle değiştirilebilir görülürler.²³⁹ Bu durum çoğul anlamları olan kadınlar kelimesi ile değil tekil ve soyut Kadın mitiyle de bağlantılıdır aynı zamanda. Kadınlar iş gücü olduklarında “özel sınırları uzamsal, sözlü ve fiziksel bakımdan sürekli ihlal edilir” ve popüler kültür imgeleminde de cinselliği temsil ederler; “ofis araçlarıyla birlikte satın alınan, fabrikanın ya da ofisin cinsel kısmı olur. Büro aletleri ve iş-kıyafetleri reklamları, etrafta çıplak halde oturan sekreterleri ve kadın ofis çalışanlarını gösterir”.²⁴⁰ Kadının çalışmasına dair kültürel imgelemin kadını nesneleştirme gündelik hayattaki pratiği pekiştirir ve sürdürür. Erkekler söz konusu olduğunda işgücünün yani emeğin kendisi bir meta iken, kadınların durumunda birey metadır.²⁴¹ Bu nedenle erkekler uzun vadeli olarak işe alınırlar dolayısıyla çalışmak erkekler için kariyer anlamına gelir. Kadınlarsa çocuklarının ve ev işlerinin tüm sorumluluğu kendilerine ait olduğu için, yaşlıların, hastaların bakımı üstlendikleri için geçici işlerde çalışır. Çocuk bakımından sorumlu olmak kadınların çalışma hayatlarına ara vermelerine de neden olur. Kadınların “sosyal güvenlikle yararlanma hakkı geçici iş sözleşmeleriyle, düşük ücretler almalarıyla engellenir. Böylece yaşamak için erkeklere bağımlı hale gelirler”.²⁴² Bennholdt-Thomsen’a göre sosyal güvenliği olmayan geçici işlerde düşük ücretlerle çalışmak yani korumasız istihdam biçimleri, işveren, devlet ve evli erkeklerin çıkar ortaklığını yansıtmaktadır.

239 Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 189.

240 Akt. Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 185-186.

241 Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 189.

242 Yazar bu durumun Nazi Almanyası’ndaki çalışma koşullarıyla ilişkisini kurar; “Nazi Almanyası’nda işçiyi çabuk tüketecek ve zamanından önce çürüğe çıkaracak nitelikte işlerde masrafı azaltmak için kadınlar ve yabancılar çalıştırılır. Kadınlar ve yabancılar ya hiç ya da düşük sosyal sigorta hakkı elde eder” Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 194.

Ev İçi Emek

Bugün bildiğimiz anlamıyla ev kadını tarihsel bir sürecin sonunda 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Öncesinde ev içi ücretsiz üretim ve ev dışında çalışmak arasında bir farktan söz etmek mümkün değildi. Bennholdt-Thomsen ev kadınının ortaya çıktığı tarihsel surece “evcilleştirme” ya da “evkadinlaştırma” adını verir, kadınların ev işlerinden sorumlu olması “doğal yatkınlıklarından” ötürü değildir, tarihsel bir sürecin sonucudur.²⁴³ Ev emeği ücretsizdir. Chirstine Delphy’nin belirttiği üzere ev emeği mübadele alanından dışlanmıştır, ev emeğinin “karşılığında kadınların ellerine gecen, yaptıkları işten bağımsızdır ve onun karşılığı olarak sunulmaz; yani yapılan işin karşılığı olarak hak edilen bir ücret gibi değil, bir bağış gibi verilir”.²⁴⁴ Marksist teori, ev emeğini artı değer üretip üretmediği üzerinden analiz etmiştir. Ancak Gülnur Acar Savran’ın belirttiği üzere, “karşılıksız ev emeğini harcayanın neden kadınlar olduğu sorusu” görmezden gelinmiş ve tartışma sadece işçi ailesi üzerinden sürdürülmüştür.²⁴⁵ Oysa ki işçi ailesinin değişen tüm koşullara rağmen ayakta kalması emek gücünün yeniden üretimi sayesinde mümkün olur. Marx ikinci olarak da, “insanların üretimi, gelecek kuşakların doğurulması, bakılması, yetiştirilmesi’ni tahlil dışında” bırakmaktadır.²⁴⁶ Marksist analizlerdeki boşlukları dolduranlarsa, ev emeğine kapitalizm ve patriyarka ilişkisi bağlamında bakan sosyalist feministler olacaktır. Sosyalist feministler, “kadınların karşılıksız ev emeğinin hem kapitalizmin hem patriyarkanın yeniden üretilmesindeki belirleyici rolü” üstünde durdular.²⁴⁷ Bennholdt-Thomsen’in, kapitalizmde kadın emeğinin soyut

243 Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008b, s. 245.

244 Delphy, a.g.m., 2012, s. 93.

245 Acar Savran, a.g.e., s. 17.

246 Acar Savran, a.g.e., s. 29.

247 Acar Savran, a.g.e., s. 18.

iş gücü olduğu ve kadın iş gücünün biyolojik cinsiyete doğa üzerinden atfedilen anlamlar çerçevesinde algılandığına dair tespitine paralel olarak ev emeğinin karşılıksız olması da kadınların aile bireylerine olan duygusal bağları ile açıklanır. Kadınların sevgilerini, aşklarını kısaca duygularını gösterme ve kanıtlama biçimi olarak görülür, doğallaştırılır. Böylece kadınların ev içindeki emeğinin kapitalist sistemin devamlılığındaki rolünün üstü mitsel olarak örtülmüş olur. Sara Ahmed'in yerinde ifadeleriyle "eşit olmayan bir emek dağılımını meşru kılmanın en iyi yolu o emeğin insanları mutlu ettiğini söylemek değil midir? karşılığı ödenmeyen ya da az ödenen emeğe rıza gösterilmesini güvence altına almanın en iyi yolu bu rızanın iyi hislerin kaynağı olduğunu iddia etmek değil midir?".²⁴⁸ Ev emeğinin karşılıksız olduğuna inanılmasının bir diğer nedeni de 'mesai' süresinin, ne zaman başlayıp bittiğinin belirsiz olmasıdır. Kadınların günlük yaşam akışının tamamen ev emeğinden oluşmasıdır:

Bu işlerin mesai saatleri yoktur, günlük yaşamla iç içe girmiş, onun parçası haline gelmiş bir emek sürecini oluşturur bunlar. Ev kadınlarının çalışmalarını, boş zamanlarını, günlük yaşamlarını birbirinden ayırmak çok güçtür. Yapılan işler günlük yaşamın ta kendisidir. Çalışma zamanı ile çalışma-dışı zaman ayrılmaz birbirinden. Dinlenmek ise her zaman, yapılması gereken işlerden birinin yanına eklenir: Dinlenirken sökülük dikmek, alışveriş listesi yapmak, oturduğu yerde çamaşırları katlamak bu iç içeliğin tipik örnekleridir (...) Bu işlerin nasıl sıralanacağı, hangilerinin nereden bölünüp neyle iç içe geçeceği, ev kadınının kendi seçiminden çok evin diğer fertlerinin, kocanın ve çocukların ihtiyaçlarına göre belirlenir.²⁴⁹

Kadınlar evde çocuk bakımını yaparken erkekler bu sa-

248 Ahmed, Sara, *Mutluluk Vaadi*, çev. Deniz Mayadağ, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 77.

249 Acar Savran, a.g.e., s. 20.

yede emek piyasasında kadınlar karşısında daha şanslı olur. *Kadın Emegi* başlığı altında belirtildiği üzere kadınların ev işlerinden ve bakımdan sorumlu olmaları geçici işlerde çalışmalarına, iş hayatında kariyer yapmamalarına neden olur. Bu nedenle ev emeği hem patriyarkanın hem de kapitalizmin çıkarınadır, her ikisinin de yeniden üretimini sağlayan önemli bir etkidir. Heidi Hartmann'a göre kadınlara 'doğalarına' göre davranılması ve kadınların çalıştıkları işlerde ikincil planda kalmaları şaşırtıcı değildir çünkü: "Aile dışındaki, işgücü piyasasındaki cinsiyete dayalı işbölümü, kadınların erkeklere maddi bağımlılıklarını korur, kadınlar kendileri ücretli olsalar bile".²⁵⁰ Patriyarka ve kapitalizm birbirini destekler ancak değişen dönemsel şartlara; kadın işgücüne duyulan ihtiyaca göre birbirleriyle çelişmelerinin de mümkün olduğu göz önüne alınmalıdır.

Zerre: Beden Gücü Yetmediğinde

(Erdem Tepegöz 2013)

Zerre'nin hayli minimal bir öyküsü var.²⁵¹ Zeynep engelli kızı Gülçin ve annesinin bakımından sorumlu vasıfsız bir işçidir. Zeynep'in güvencesiz/kayıt dışı işçi konumunda çalıştığı tekstil atölyesinden sigorta zamanı geldiği için apar topar atılmasıyla başlayan film, birikmiş kira borcunu ödemesiyle son bulur. Söz konusu minimal öykü anlatımı biçimsel olarak, karakterin kamusal alan ve iç mekanla ilişkisi anlamında İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri anımsattı-

250 Akt. Acar Savran, a.g.e., s. 46.

251 Bu bölüm Yaşartürk, Gül, "*Zerre: Kendini Tüketen Bir Kentin, Kendini Tüketen İnsanlarının Hikayesi*", *Mesele Kitap Dergisi*, 2013, sayı 77, ss. 50-51, başlıklı yazının eklemeler yapılarak genişletilmiş halinden oluşmaktadır.

Adı geçen yazıdaki *Zerre* filmiyle ilgili analizlere Yaşartürk, Gül, Uçar İlbuğa, Emine, "Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve *Zerre* Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu", *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuramı ve Araştırma Dergisi*, 2014, sayı 39, ss. 159-180'de de yer verilmiştir.

ğı gibi Jean-Pierre Dardenne ve Luc Dardenne sinemasıyla da benzerliklere sahiptir. İşçi kadın baş karaktere sahip ve İtalyan Yeni Gerçekçi gelenekten etkilenen *Zerre* bu anlamda sinema tarihimizde bir ilk olarak kabul edilebilir. *Zerre*'nin, sinema tarihimiz düşünüldüğünde ilişkili olduğu yegane film ve karakter kuşkusuz *Umut* (Yılmaz Güney 1970) ve Cabbar'dır. Güney'in filmi melodramatik öğelere sahipken *Zerre*, öyküsündeki duygusal içeriği biçimiyle (renk, mekan kullanımıyla) ve anlatımıyla kıran bir yapıya sahiptir. Cabbar kurtuluşu kendi iradesinin, emek gücü dışında arayan ve hazine hayaline umut bağlayan 'umutsuz' bir karakterken, Zeynep son ana dek beden gücü ve emeğiyle geçimini sağlamak için uğraşan bir karakterdir.

Zeynep'in hayatına bakıldığında eril iktidarın, patriyarkanın hayatı üzerindeki boğucu nefes aldırmayan belirleyiciliği net biçimde görünürdür. Çalıştığı atölyede "yemeğiniz bittiyse iş başına, oyalanmayın" diyen ve hemen ardından Zeynep'i zorla kapının önüne koyanlar erkektir. Bennholdt-Thomsen, kadınların toplumda koruyucuya ihtiyaç duyduğunu, yalnız bir kadının 'sahipsiz bir mal parçası' gibi muamele gördüğünü ve zor yoluyla idare edilebildiğini ifade etmektedir.²⁵² Söz konusu analizler Zeynep'in ev sahibiyle ve işverenlerle ilişkisini tarif eder niteliktedir. Emlakçı, organ mafyası aynı zamanda ev sahibi Kudret Zeynep'i sürekli taciz eder, kısa bir süre çalıştığı şehir dışındaki tekstil fabrikasında kadınlar mesai sonrası ustabaşlarıyla eğlenmeye ve birlikte olmaya zorlanır. Zeynep, fabrikada tecavüz girişimine maruz kalır. Ayakta kalmak için *Ladri di Biciclette*'de (Vittorio De Sica 1948) Antonio Ricci karakterine benzer şekilde sürekli direnir ve uğraşır. Kendisinin ve ailesinin günlük öğünleri esnaf lokantasında çalışan Remzi'nin verdiği artan yemeklerden oluşur, cami önünde evde yaptığı lavanta bohçalarını satmaya çalışır, tuhafiye dükkanlarını,

252 Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 194.

lokantaları kapı kapı gezerek çalışana ihtiyaçları olup olmadığını sorar. İnsan olarak varlığı, kendiliğinden bir şeyleri hak etmesine yeterli değildir. Tepegöz'ün kamerası karakterin ardında, Tarlabası'nı günü kurtaracak bir iş bulmak için arşınlamasını takip ederken *Ladri di Biciclette*'de olduğu gibi mekanın dönemsel gerçekliğine de aynı anda tanıklık etmemizi sağlar. Tepegöz, Zeynep'in işten atılmasıyla başlayan burun kanmasının, karakterin iç çatışmasını betimlemek için kullandığı bir imge; vücudun ağlamasının ve kusmasının yansıması olduğunu belirtiyor:

Filmlerdeki metaforlar ve sinemasal görsellik; alt katmanlarda anlatmak istediğinizi gösterme gücünü kullanmanız için size çok yardımcı oluyorlar ve iyi kullanabilirseniz çok güçlü bir anlatım dili ortaya çıkabiliyor. Bu ilgimi çekiyor ve üzerine çalışıyorum. Bu yüzden "Zerre" de birçok görsel imge ve metafor üzerine kurulu. Zeynep'in sade hayatını izlerken içinde bulunduğu evrenin içinde ne kadar küçük bir tanecik olduğunu görüyoruz. Tıpkı Zeynep'in de hayatında dolanan toz ve küçük tanecikler gibi. Filmin ötesini anlatmak istediği bir dil bu. Buna istinaden burun kanaması da, Zeynep'in iç çatışmasını betimlemek için kullandığım bir imge. Vücudun ağlaması kusmasının yansıması.²⁵³

Havada uçuşan zerrelere ya da Zeynep'in kanayan burunun yanı sıra Zeynep ve ailesinin yaşadığı hayatın kırılabilirliğine, korunaksızlığına atıf yapan sokak kapısı ve filmin sonunda mutfakta ilk kez pişirilen etin de metafor olduğundan söz etmek mümkün. Sokak kapısının sadece isimden ibaret, adının çağrıştırdığı hiçbir işlevi yerine getirmeyen bir nesne olması, içerisi ve dışarısının güvenlik anlamında çok da bir farkı olmadığını söylüyor. Zeynep'in evin içinde de çoğunlukla evin dışında giydiklerini giymesi, onun için ev

253 Yaşartürk, Gül, "Ancak Başkaları Yaşıyor Olduğumuzu Bize Fark Ettirebiliyor" Erdem Tepegöz'le Söyleşi, *Birgün Pazar*, 14 Nisan 2013a.

içi alanın dışarıdaki hayatın, mücadelenin bir devamı olduğunu ortaya koyuyor. Ev yerleşik/güncel anlamıyla, çelik kapıların ardında, güvenli ve sığındığımız bir yerse, Zeynep'in yaşadığı yere bu manada ev demek pek de mümkün değildir. Zeynep'i sürekli tehdit eden ev sahibinin ilk olarak kapıya zarar vermesi anlamlıdır. Evdeki ikame eril iktidar olarak kabul edilebilecek Remzi'nin kapının kapanması için kurduğu uyduruk düzenek ise içerisi ve dışarısı arasındaki geçişliliği onaylar niteliktedir. Zeynep'in ev sahibi hem emlakçısıdır hem de organ mafyasıdır. Hem ev hem de organ alıp satmaktadır. Mekansal korunaksızlığın, hayatın korunaksızlığı ile ilişkilendirilmesinin ardından dönüşen kent, mekan ve organ ticareti arasında kurulan bu ilişki yönetmenin kent, insan ilişkisine dair sunduğu çerçeveyi tamamlar. Nitekim organ mafyası teklifsizce, elini kolunu sallayarak, doktor kılığında eve girip, Zeynep'in kızından kan örneği alır. Dışarısı içeridedir. İçerisi de dışarıdadır. Zeynep'in film boyunca çalıştığı üç iş de kayıt dışıdır. Ecevit enformel istihdamı şöyle açıklamaktadır:

Yasal ve kurumsal koruyucu düzenlemelerin olmadığı bir iş ortamında sosyal güvenlik kurumlarına kayıtlı olmadan çalışmaktır. Kadın emeğini erkek emeğinden ayıran önemli özelliklerden biri, kayıt çalışmanın kadınlar arasında çok yaygın olmasıdır. Kayıt dışı çalışmak kadınların bir tercihi değil, bir zorunluluğudur (...) Kadınlar düzenli, güvenceli işler bulamadıklarında bu tür kayıt dışı işleri kabul etmek zorunda kalırlar. Ücret pazarlığı yapamazlar.²⁵⁴

Zeynep, haftalık yevmiye ile çalışmak için gittiği Trakya'daki fabrikada Ecevit'in belirttiği gibi ücreti az bulmasına rağmen pazarlık yapmaz. Buna mukabil, emeği de 'yeterli' değildir. Fabrikada kadın işçilerden ustabaşlarıyla birlikte olmaları da beklenmektedir. *Zerre'*de Zeynep özelinde kadın

254 Ecevit, a.g.m., s. 31.

emeğinin ele alınması Bennholdt-Thomsen'in soyut emek kavramı çerçevesinde sunduğu analizle örtüşmektedir. Bennholdt-Thomsen kişilikle cinselliğin ayrılması normu temelinde kadınların cinselliği temsil ettiğini, ofis araçlarıyla birlikte satın alınan, fabrikanın ya da ofisin cinsel kısmı olduklarını belirtir.²⁵⁵ Zeynep'in şehir dışında yatılı çalışmaya gittiği fabrikada işçi kadınların ustabaşılarla birlikte olması konuşulmayan ve üstü örtülü biçimde uzlaşma sağlanmış bir konudur. Tüm kadın işçiler bunu bilir ve çalışmaya devam etmek uğruna karşı çıkmazlar. Bennholdt-Thomsen'in belirttiği gibi erkeklerin durumunda emek gücünün kendisi bir meta iken kadınların durumunda bireyin kendisi metadır. Kadın, emek piyasasında liyakati ile değerlendirilmez.

Fabrikadan ayrılan Zeynep, Kudret'in üstü kapalı teklifini nihayet kabul eder. Söz konusu teklif filmin son bölümüne dek izleyici için belirsizliğini korur. Zeynep böbreği karşılığında aldığı avansla ilk kez evinde yemek pişirir ve et yer. Kudret'in "kendini sat" sözünü düşündüğümüzde Zeynep'in yediği etin kendi eti olduğunu anlamak zor değildir. Karanlık ve küçük mutfakta et pişirirken mutfak penceresinden görülen havai fişek gösterisi sahneye ironik bir kutlama/zafer duygusunun eşlik etmesini sağlar. Yaşadığı hayatın, büyük kent İstanbul'un Zeynep'e sunabildiği en büyük mutluluk tavuk eti yiyebilmesi olur.

Nefesim Kesilene Kadar: Serap'ın Baba ve Ev Arayışı (Emine Emel Balcı 2015)

Nefesim Kesilene Kadar baş karakteri tekstil işçisi Serap'ın kendisine babasıyla birlikte bir hayat kurma çabasını anlatır. Serap'ın tek başına büyük kentte ayakta durma çabası *Zerre*'de Zeynep'in mücadelesi bir hayli benzemesinin yanında karakterlerin motivasyonları farklıdır. Zeynep iş pe-

255 Bennholdt-Thomsen, a.g.m., 2008a, s. 186.

şinde koşarken Serap baba peşinde koşar. Haftalık yevmiye aldığı sabit bir işi vardır. Atölyenin ustabaşı, yöneticisi olan Sultan sert mizaçlı bir kadın olmasına rağmen işyeri kurallarına öncelik verir ve işçilere karşı koruyucu davranmaya çalışır. Dolayısıyla *Nefesim Kesilene Kadar* baş karakterin işçi olarak varoluşunu somut biçimde görünür kılmasından ziyade, evsizliğine/yurtsuzluğuna son verme çabasına odaklanıyor. Söz konusu çabanın merkezinde ise baba figürü yer alır. Annesi öldüğü, kamyon şoförü olan babası kaçakçılıktan hapse girdiği için Serap'ın yetiştirme yurduna yerleştirildiğini, oradan kaçtığını filmin son bölümünde Funda ile konuşması sırasında öğrenir izleyici. Serap'ın, gündelik hayatta güvende hissetmediği sürekli kendisini kollamasını gerektiren, yorucu nefes nefese koşturmacasına eril iktidar, baba güvencesine sığınarak bir son vermek istediğini sezeriz. Babasızlığın yarattığı duygu bir karmaşaya kaosa işaret eder ki kamera hareketlerinin karakterin peşinden sürüklenmesinin oluşturduğu atmosfer de böylesi bir debelenme didinme halidir tam olarak. Serap'ın baba özlemi simgesel düzen içerisinde kendisini emniyette hissetme arzusundan ve bütünlüklü bir özne olarak kurma isteğinden kaynaklanır.

Serap cinsiyetsiz bir karakterdir.²⁵⁶ Erkek çocuğu gibidir, görünmezdir. Filmin açılışında eril bir mekan olan halde telaşla koştururken çıkar karşımıza, babasını aramaktadır. Kimse onu görmez, fark etmez. Bu cinsiyetsizlik hali en çok da mesai bitiminde genç kadınların tuvalette üstlerini değiştirdikleri ve makyaj yaptıkları, eğlendikleri sahnede kendisini gösterir. Kadınların şakalaşmaları, sesleri kadraj dışından gelirken görüntüdeki Serap yalnızdır. Kızkardeşlik üzerinden kurulan diyaloglara, ritüele istese de dahil olmaz. Benzer biçimde, ilgi duyduğu Yusuf'un kur yapmasına, attığı

256 Acaroğlu, Devrim, Günerbüyük, Çağdaş, "Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın Arası Yok Ya Cinsel Obje Ya Ana", 2015, <https://www.evrensel.net/haber/264194/yonetmen-emine-emel-balcikadinligin-arasi-yok-ya-cinsel-obje-ya-ana>

adımlara karşılık vermez aksine kaçır. Dış dünya/simgesel diğer bir ifadeyle kültürel düzen; kendisini yeterli, tamamlanmış görmediği ve kendisini eksik gördüğü için erişemediği bir alandır. Filmin önemi, anti kahraman bir kadın yaratmasıyla ilişkilidir. Yönetmenin belirttiği gibi bir kadın karakter kötülük yaptığında şeytansı kadın figürüne dönüşmekte insan olarak temsil edilmemektedir:

Halbuki bir erkek bunu yaptığı zaman, erdemlere, hatalara sahip biri oluyor, kader kurbanı oluyor, neticede insan oluyor (...) Güvensizlik yaşamınızın ortasına oturduğu zaman, geri kalan her şeyi ona göre şekillendirirsiniz. Geçmiş yaşam benim için de referans oldu. Geldiği yerin çok karanlık bir yer olduğunu düşünüyorum.²⁵⁷

Yönetmenin sözünü ettiği insani zaafılarıyla inşa edilen erkek karakterler, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan başta olmak üzere sinemamızda sıkça karşımıza çıkıyor. Serap'ın karakterinde Melanie Klein'a atıfla haset duygusunun baskın olduğu söylenebilir. Klein'a göre haset duyulan ilk nesne, besleyen memedir:

Zira bebek bu memede kendi arzuladığı her şeyin bulunduğunu, memenin sınırsız süt ve sevgi verebileceğini, ama bunları kendi doyumunu için alıkoyduğunu zanneder Klein'a göre. Arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı bir duygu olan hasetin o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yöneldiğini belirten Klein, açgözlülükten farklı olarak hasetin öncelikle anneye ve memesine kötülük atfetmek, kötü dışkıları ve benliğin kötü parçalarını anneye ve memeye bağlantılandırmak olduğunu öne sürer.²⁵⁸

257 Acaroğlu, Günerbüyük, a.g.m.

258 Akt. Bozkurt, Ahmet, "Haset ve Şükran", Virgül, 2000, s. 26, <https://www.metiski.com/catalog/text/56924>

Serap'taki haset kendisinin istediği ve sahip olmadığı şeylere sahip olan herkese; Dilber'e, Yusuf'a hatta babasına duyduğu alacaklı olma hissiyatında, öfkede kendisini gösterir. Kendisine bir 'yuva' vermek zorunda olduğunu düşündüğü babasını zapt etmeye çalışması bu hasetten kaynaklanır. *Pandoranın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu 2008) filmindekine benzer bir aile dinamiği izleriz. *Pandoranın Kutusu*'nda Nesrin anneye, anneden onay almamış Güzin ise babasıyla özdeşleşmiştir. Serap'ın ablası babalarının güvenilmez ve sorumluluk almayan karakterinin annelerini hasta edip ölümüne neden olduğuna inanırken, Serap babasına güvenir ve onu annesinin ölümünden sorumlu tutmaz. Dış dünyada kendisini var edebilmek için babasının gözünde var olmayı, onun onayını almayı ister.

Nefesim Kesilene Kadar'da tekstil atölyesi Serap için ikame bir ev işlevi yerine getiriyor. Bu durumun en önemli nedeni kuşkusuz *Gözetleme Kulesi*'nde olduğu gibi evin şiddet içeren, karanlık, emniyetsiz bir mekan olarak temsil edilmesidir. Ablasının eşinin Serap'ın üstünü aradığı sahnede üst araması taciz niteliği taşıyor bir hayli uzun sürer. Üst araması kadraj dışında kalırken Serap'ın ablasıyla göz teması kurmaya çalıştığını görürüz. Abla eril otoriteye boyun eğerek, karşı çıkmaz. Walby kadınların ayakta kalmak için ezenin bakış açısına uyum sağlamak zorunda kaldığını söylerken Julia Kristeva, "Kadınların Zamanı" adlı makalesinde, simgesel sözleşme içinde kadınların yeri ne olabilir sorusunu sorar ve kadınlardan öteden beri talep edilegelmiş olan işlevin toplumsal simgesel sözleşmeyi korumak, düzenlemek ve süreklileştirmek olduğunu söyler.²⁵⁹ Abla karakteri annesiyle özdeşleşerek 'anneme ne çok çektirdi' sözüyle nitelediği babasına benzer bir eş bulmuştur ve belki de öğrenilmiş çaresizlikle onun iktidar alanında kendini güvende hissetmektedir. Ev; duygusu itibarıyla hapisane gibidir. Her

259 Walby, a.g.e., s. 190, Kristeva, Julia, "Kadınların Zamanı", çev. İskender Sa-
vaşır, *Defter Dergisi*, 1994, sayı 21, ss. 7-29, s. 17.

akşam yapıldığı anlaşılan, üzerinde uzlaşa sağlanmış çanta boşaltma ve üst arama ritüeli eve girişe eşlik eder. Uyuyabilmek için bu ritüelin tamamlanması gerekir. Evde Serap'ın özel alanı saldırı altındadır, korunaklılığını mahremiyetini yitirmiştir. Odasına haberi olmadan girilir, eşyaları darma-dağın edilir. Evin aksine atölye ise son derece aydınlık ve ferah hatta güvenli bir duygu verir. Filmin çoğunun dış mekanda geçtiği ve boğucu /basık bir atmosfere sahip olduğu düşünüldüğünde iç mekan olmasına rağmen atölyenin baş karakter açısından duygusal işlevini net biçimde görmek mümkündür. Atölye, Serap'ın güvenle geceyi geçirdiği, birikimini sakladığı ve anne figürü gibi işlev gören Sultan karakteriyle olumlu ilişki kurmasına vesile olan bir mekandır.

Sultan, depoda kaldığı anlaşıldığında Serap'ı korurken, Dilber ve şirketin tahsilat işlerini yapan Yusuf'un işyerinde flört ettikleri ortaya çıktığında Dilber'i kovar. Yusuf'u ise 'patron' olarak anılan atölyenin sahibine şikayet eder ancak Yusuf işten atılmaz. Dilber'in yerini Serap, Serap'ın yerini de Funda alır. Böylece Bennholdt-Thomsen'in soyut emek kavramı bağlamında kişilikle cinselliğin ayrılması normu temelinde kadınların cinselliği temsil ettiğine dair tespiti *Zerre'de olduğu gibi Nefesim Kesilene Kadar'da da görünürlük kazanır.*²⁶⁰ Toplumsal ahlak kadın bedeni üzerinden işler, tanımlanır ve anlamlandırılır.

Toz Bezi: Nesrin, Zeynep ve Serap'ın İzlerini Takip Ediyor

(Ahu Öztürk 2015)

Toz Bezi Kars'tan İstanbul'a göç etmiş, ev işçiliği yapan Hatun ve Nesrin adlı iki karaktere odaklanır. Maltepe'de iki katlı bir binada komşu olan Hatun ve Nesrin çalışmak için Kadıköy ve Moda'ya gider. Hatun'un işvereni Ayten, Nesrin'in işvereni Aslı ikinci olarak en sık gördüğümüz karakterler-

260 Bennholdt-Thomsen, a.g.m, 2008a, s. 186.

dir. Nesrin'in evi terk etmiş olan eşi Cafer (Cefo) Nesrin'in hayatındaki etkisi itibariyle simgesel anlamda yokluğu hissedilen bir karakterdir, Hatun'un eşi Şero ise Hatun'a yük olması üzerinden tanımlanır. *Toz Bezi* ev işçisi olma halinin yanı sıra kadınların patriyarka ile ilişkisi hakkında da düşünen bir film. İki kadının 'kadınlık' üzerinden kendilerini işverenleri ile karşılaştırmalarıyla, sonlara doğru eşleri hakkında yaptıkları küsmelerine neden olan gergin tartışma aslında söylemsel bağlamda aynı hattı izlemektedir.

Toz Bezi'ndeki kamera kullanımı *Zerre* ve özellikle *Nefesim Kesilene Kadar*'ın Zeynep ve Serap'ı takip ediş biçimini anımsatıyor. Nesrin'in varoluş mücadelesi, Zeynep ve Serap'ın dur durak bilmeyen koşturmacasına benziyor bir hayli. Nesrin'in de tıpkı Zeynep gibi insan olarak var olması ve çabası yaşamasına yetmiyor. O da çözüm olarak kocası Cefo'nun yaptığı gibi geleneksel rollerinden bağımsızlaşarak yok olmakta buluyor çareyi. Hatun, sınıf ve cinsiyet mevhumlarının kesişiminde, hem işverenin evinde çalışıp kendi evinde de ücretsiz ev emekçisi konumunu sürdürdüğü için evliliği de devam eder. Buna bağlı olarak toplumsal simgesel düzen içinde bir yere sahiptir. Nesrin ise böylesi bir düzende kocasını olduğu gibi kabul etmediği, ona karşı çıktığı için varlığını sürdüremeyen taraftır. Bu minvalde film eril sistem içinde var olabilmek için Hatun'un da dile getirdiği üzere erkeğin, eşin gerekli olduğunu gösterir. Nesrin'in ortadan kayboluşu oldukça simgeseldir. Filmde buna dair hiçbir açıklama, ima yer almaz anlatıyı bir yapı olarak kabul edersek o yapıda Nesrin'in yeri yoktur. Hatun'un ise Moda'dan ev alarak sınıf atlama arzusunda Nermin'in ve Fazilet'in izlerini görmek mümkündür.

Toz Bezi Nesrin'in sokakta gizlenerek bir evi gözetlemesiyle açılır. Sonradan öğreneceğimiz üzere, evi terk eden eşini bulmak umuduyla onun kardeşinin evini gözetlemektedir. Nesrin'in her gece Cefo'yu aramasına, telefonun kapalı olduğunu duymasına, mutsuzluğuna ve çaresizliğine tanık

oluruz. Gündüz Nesrin’in peşinden sallanarak telaşla koşan kamera, gece genel planda, sabit bir açıdan ve uzaktan bakar, Nesrin ve Asmin’e. Evin sessizliğini, boşluğunu ve anlamsızlığını hissederek bu sayede. “Eve neşesini ve anlamını veren Cefo muydu ?” sorusu akla gelir. Aksu Bora, evdeki pek çok şeyin, kişisel anlatının aktarıcıları olarak tortulaşmış kişisel anlamları taşıdığını söylemektedir.²⁶¹ Nesrin’in ve Hatun’un kişisel anlatısında eş hem yakınılan ama aynı zamanda ihtiyaç da duyulan dolayısıyla varlığı elzem olan bir şeydir. Gül Özyeğin’in belirttiği gibi:

Kocanın otoritesi aileseldir ve egemen olabilmesi ailenin geçimini sağlayan kişi olmasından kaynaklanmaz. Erkekler kadınlara egemen olma meşru statülerini ataerkil aile içindeki konumlarından alırlar. Böylece, evin reisi erkek (koca) aile geçimini sağlayan kişi olmadığı zaman bile kadınların emeği üzerinde erkek denetiminin sürmesini açıklayabilmek için erkek denetimine ilişkin soruyu önce alışılmış ataerkil cinsiyet düzeni ve cinsiyet kimliği kavramları düzeyinde ortaya atmamız gerekir.²⁶²

Nesrin Cefo’ya iş bulmadan eve gelmemesini söylemiştir, Şero ise evde varlığını sürdürür ancak akıtan banyo lavabosunda temsil edildiği üzere tamamen işlevsizdir, Vardır ama yoktur.²⁶³ *Toz Bezi*, erkeğin denetim sağlamasının, egemenliğinin yanında kadınların bu egemenliği bir gereklilik ihtiyaç hali olarak kabul ettiklerini de ortaya koyar. Evin düzenini sağlamak ve ‘erkeği evde tutmak’ olumlu bir değer olarak çıkar karşımıza:

Temizlik işlerinde çalışan kadınların kendi toplumsal statülerini yükseltmek ve ev hanımı karşısında güç ka-

261 Bora, Aksu, *Kadınlarm Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 65.

262 Özyeğin, Gül, *Başkalarının Kiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 100.

263 Bu konuda yönetmenle yapılmış söyleşiye bakılabilir Bozkurt, Abbas, Çiftçi, Ayça, “Toz Bezi: Madunu Kendinde Kısırtmak”, 2016, <https://bianet.org/biamag/kultur/173774-toz-bezi-madunu-kendinde-kistirmek>

zanmak için sıklıkla kullandıkları söylemsel strateji de kendine bakıp evini ihmal eden orta sınıf kadını imgesi üzerinden kurulmaktadır (...) Bu iki zıt kadın imgesinin karşılıklı çalışmasına biraz yakından bakıldığında, kadınların ancak “kurban”lar olarak (cefakar, çilekeş kadın) olumlu bir değer taşıyabildiklerini, bu konumdan kurtulma yolundaki girişimlerinin (bireysellik iddiası gibi) bu olumlu değeri yok ettiğini görmek mümkündür.²⁶⁴

Bora’nın sözünü ettiği söylemsel stratejiyi, Hatun ve Nesrin birbirlerine karşı da kullanırlar. Filmin son bölümünde, Nesrin’in elektrik faturasını ödeyemediğinden yakınmasıyla başlayan, iki karakter arasında gerginlik ve küslükle sonuçlanacak konuşma tam da kadınlık odaklı bir içeriğe sahiptir:

Hatun: Zor günler için işte koca. O kadar ki gölgesi olsun

Nesrin: Sen de o kadar kıızıyorsun Şero abiye

Hatun: Ben Şero’yu evden kovdum mu? Sen Cefo’yu evden kovdun

Nesrin: Ben senin kadar etseydim Cefo’ya zaten şimdiye kaçırdı. Şero abi yine iyidir

Hatun: (küfür eder)

Kadınlar arasında saygınlığın, statünün, makbul kadın kimliğinin kadının evi bir arada tutabilme becerisi ile değerlendirildiği bu konuşmada açıktır. Özyeğin kadınların ev hizmetine girmelerini, eşlerinden izin alamadıkları için hem modern hem de enformel emek güçlerinin dışında kalmalarıyla açıklar.²⁶⁵ *Toz Bezi*’nde Hatun ve Nesrin’in eşleri ile aralarında çalışma konusunda bir diyalog geçtiğine tanık olmayız. Ancak iki karakterin de sürekli iç mekanda var ol-

264 Bora, Aksu, a.g.e., s. 76.

Eda Ağca’nın Hatun ve Nesrin arasındaki ilişkiyi, ‘kadınlık’ görevinde muvaffak olmak ve ‘kadınlık’ görevini yerine getirmek üzerinden tartıştığı yazısı için bkz. Ağca, Eda, “Toz Bezi’nin Feminist İzleri”, 2016, <https://biri-kimdergisi.com/guncel/7650/toz-bezinin-feminist-izleri>

265 Özyeğin, a.g.e., s. 88.

ması, iç mekan üzerinden tasvir edilmesi böylesi bir durumun onlar için de geçerli olduğunu düşündürür. Nesrin'in kamusal alanda telaşla dolaşmasının her zaman bir nedeni kısaca amacı vardır; eşine ulaşmak. Bu amaç dışında Nesrin daima hızla evine yürür. Kent ona bir şey ifade etmez. Keza aynı durum Hatun için de geçerlidir:

Nesrin için, hatta kent hayatı konusunda ondan çok daha kıdemli ve açıkgoz olan Hatun için, şehirde yürümek bir avarelik, bir ferahlık hissi vermiyor hiçbir zaman. Beraber akşam vapurunda ufku seyredip beş dakikalığına dinlenebiliyorlar en fazla, şehir fırsat verirse, uzakları seyredip kederlenebiliyorlar. Kamera etrafa onların hizasından bakarken sürekli sokakların içinde bir devinim hâlinde olsa da, hep dört duvar arası bir sıkışmışlık hissi veriyor.²⁶⁶

Nesrin ve Hatun için Hatun'un evinin balkonu, dertleştikleri bir sosyalleşme mekanıdır. Hatun'un kenti deneyimlediği tek sahne ise filmin sonunda Asmin'le gece yürüdüğü sahnedir. Oysa Cefo özelinde inşaat işçisi olmak ya da Şero örneğinde kahvede çalışmak sosyalleşmeyi de kendiliğinden beraberinde getirmektedir.

Toz Bezi Hatun ve Nesrin'in ev işçisi olma hallerini karakterlerinin bakış açısıyla, izleyiciyi onların tarafında konumlayarak anlatır. Nesrin yaptığı işten memnun olmayan bir işverene üzgün bir ifadeyle kocasının evi terk ettiğini söylediğinde izleyici doğru söylediğini bilir. Bora'nın belirttiği üzere, "ev işinin ayırt edici niteliği olan 'karşılıksızlık' ve 'görünmezlik', ücretli ev emeğinin de herhangi bir istihdam ilişkisinden nitelikçe farklı bir konumda oluşunun en önemli nedenidir".²⁶⁷ Ev emeğinin karşılıksız ve görünmez olması ev işçisi ve işveren arasında Özyeğin'in samimiyet olarak ta-

266 Bozkurt, Abbas, "Toz Bezi: Şehrin Tozu", 2016, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/toz-bezi-2/>

267 Bora, Aksu, a.g.e., s. 71.

nımladığı türde bir ilişki biçiminin oluşmasına neden olur.²⁶⁸ Ev işçisi ve işveren arasındaki iş ilişkisi arkadaşlık, ablalık adı altında görünmez kılınır:

Eğer işveren oradaysa, işveren kadınla sosyalleşme dönemleri için daha rahat akışı sayesinde gerçekleşir. Bu kadınlar arasındaki sınıfsal ve kırsal/kentsel ayrımlarının sarsılıp silikleştiği hissedilir. işveren ile işçi arasındaki açıklık kapanabilir; yapay yakınlık ilişkileri harekete geçirilebilir. işçi kendini işverenin arkadaşı ve dengi gibi görebilir ve orta sınıfın olanaklarından yararlanabilir (...) Ev hizmetlileri için iyi muamele “yakın olmak” ve ilintili olmak demektir; “abla/kardeş” metaforunun uygulamada gerçekleşmesidir (...) tanımı gereği, samimiyet farklılıkların bir biçimde inkarını içerir. Ev hizmetinde ise, bu ilişkiyi yapılandıran kimi statü ve sınıf farklılıklarını idare edilebilir hale getirmeye ve örtmeye yarayan bir stratejik araç işlevi görür.²⁶⁹

Özyeğin’in sunduğu bağlamda filme baktığımızda, işveren konumunda olan Ayten ve Aslı’nın Hatun ve Nesrin çalışırken kahve içtiklerini ya da oturduklarını görürüz. Aslında çalışanlarının yaptıkları işi yapabilecek durumda olmalarına rağmen yapmamayı tercih ederler. İşveren ve ev işçisinin yaptıkları işler kategorik yani statüsel olarak ayrılır. Özyeğin, işvereni ile arkadaş olduğunu aktaran bir ev işçisinin, ütülediği kıyafetleri kendisinin değil işverenin yerleştirdiğini aktarır.²⁷⁰ Benzer biçimde Bora da işverenlerin ev işini bütünüyle ev işçilerine bırakmadıklarını sadece rutin ve kaba işleri devrettiklerini söyler:

İşçinin kadınlığı ile kendi kadınlıkları arasındaki ayrımı işleri böyle farklılaştırarak kuruyorlar. Buradaki sınıfsal

268 Özyeğin, a.g.e., ss. 157-180.

269 Özyeğin, a.g.e., ss. 157,180-181

270 Özyeğin, a.g.e., s. 155

ayrım, erkek ve kadın işleri arasındaki ayrımla benzer bir mantığı takip ediyor: Bir tarafta tekrara dayalı, rutin, ‘tarih dışı’ işler, diğer tarafta kültürel sermaye ve yaratıcılıkla bağlantılandırılanlar. Bir tarafta beden, öteki tarafta ‘ruh’!.²⁷¹

Görünürdeki eşit ilişkinin gerisinde görünmeyen bir hiyerarşi vardır. Nesrin mutfakta gizli gizli bir şeyler atıştırır örneğin ya da Hatun, Ayten kendisine ‘otur’ diyerek izin verdiğinde aynı masaya oturabilir. Nesrin bir puzzle parçasından sorumlu tutulur. Aslı, Nesrin’in ortaokul mezunu olduğunu bilmesine rağmen ona iş bulma sözü verir. Bulamayınca ortaokul mezunu olduğunu yüzüne çarpar. Onu küçük düşürür. Hatun Ayten’le kardeş olduklarına Ayten’in mirasını ona bırakacağına inanır. Oysa Özyeğin’in vurguladığı üzere samimiyet, abla ilişkisi profesyonel bir ilişki değildir ve patriyarkal hiyerarşik bir güç ilişkisi türüdür. Hatun, ücret artışı talep etmeye ve hakkını savunmaya çekinir çünkü aralarındaki ilişki iş ilişkisi üzerinden değil samimiyet üzerinden yapılanmıştır.

271 Akın, Kiraz, “Aksu Bora ile Röportaj Toz Bezi’nde Kadınlık Sınavları”, 2016, <https://www.5harfliler.com/aksu-bora-ile-roportaj-toz-bezinde-kadinlik-sinavlari/>

4. BÖLÜM

Babasız Evler: Anneler ve Kızları

Zefir, Köksüz, Ana Yurdu, Dirlik Düzenlik

Sinemamızda anne kız ilişkilerini odak noktasına alan filmlerden özellikle 2010 sonrasında söz etmek mümkün hale gelmiştir. Öncesindeyse *Tutku* (Feyzi Tuna 1984) ya da *Benim Sinemalarım* (Füruzan ve Gülsün Karamustafa 1990) gibi anne kız çocuğu ilişkisini sadece kıskançlık ve rekabetten ibaret sunan sınırlı sayıda örnek vardır. 2010 sonrasında karşımıza çıkan filmlerse anne kız çocuğu ilişkisindeki olumsuz duyguların nedenlerini, maddi temellerini ortaya koymaya çalışan daha derinlikli karakterler ve öykülere sahiptir. *Zefir, Köksüz, Ana Yurdu* ve *Dirlik Düzenlik*'teki anne kız, kız kardeş ilişkilerine Marianne Hirsch, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva ve Luce Irigaray gibi annelik üzerine çalışan kuramcılar bağlamında bakarken Türk Modernleşmesinin kadını birey olarak nasıl kurduğundan da bağımsız düşünmemek gerekir.²⁷² Türk Sineması'nda baba oğul ilişkisini konu edinen hemen her filmde nasıl ki Oğuz Atay karakterlerinin izlerini sürebiliyorsak, aşağıda daha ayrıntılı biçimde söz edileceği üzere anne kız, kız kardeş ilişkilerini konu edinen söz konusu filmlerin karakterlerinde de Leyla Erbil, Tezer Özlü ve son dönemden Elif Şafak gibi yazarla-

272 Bkz. Yaşartürk, Gül, "Ana Yurdu'nda Yazmanın ve Hazzın İmkânları", *Toplum ve Bilim*, 2020a, sayı 151, ss. 110- 124.

rının izlerini sürmek hayli mümkün. Kaldı ki bu ilişki *Ana Yurdu*'nda, Nesrin'in masasında ve valizinde gördüğümüz Tezer Özlü kitaplarıyla somut biçimde kuruluyor.

Annelik patriyarkal yapı çerçevesinde ele alınıp yorumlanması gereken kurumdur, annelik erkek beklentileri ve yapıları tarafından biçimlendirilir ve kadınların kendileri tarafından tarihlendirilmeyen bir kadın deneyimidir.²⁷³ Marianne Hirsch anne kız ilişkilerini ele alan üç görüş olduğunu söyler.²⁷⁴ İlki Freudyen odipal paradigmayı ve yeni Freudyen teoriyi özellikle nesne ilişkilerini takip eder ki literatürde sıkça atıf yapılan Nancy Chodorow da bu görüşe dahildir. İkinci görüş Carl Gustav Jung'un düşünceleri üzerine oturur. Üçüncü görüş ise başta Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous olmak üzere düşüncelerini Jaques Lacan üzerine temellendiren Fransız feministlerini kapsar. Bu bölümde, Freudyen gelenek ve Fransız feministlerinin düşünce geleneği kısaca özetlenecektir.

Freud, kız çocuğunun penis kıskançlığı hakkındaki çalışmalarının yetersizliğini itiraf eder ve böylece Elektra kompleksinin aksini kanıtlamış olur.²⁷⁵ Erkekler sadece aynı cinsteki ebeveynleri yani babaları ile kastrasyon tehdidi altında rekabet eder, arzularının nesnesi ise kız çocuklarında da olduğu üzere annedir. Erkekler rekabet ve arzu nesnesi birbirinden ayrı olduğu için odipal çatışmayı çabucak çözerlerken kız çocukları ise aksine hem rekabet ettikleri hem de arzularının nesnesi olan annelerine karşı belirsizlik hissederekler.²⁷⁶ Freud anneye odipal dönem öncesinde hissedilen bağlılığın hiçbir zaman babaya duyulan arzu ile tamamen yer değiştirmedeğini söyler, aynı şekilde annenin ödipal red-

273 Akt. Hirsch, Marianne, "Mothers Daughters", *Signs*, 1981, 7 (1), ss. 200-222, s. 20.

274 Hirsch, a.g.m., s. 204-205.

275 Hirsch, a.g.m., s. 205.

276 Hirsch, a.g.m., s. 206.

di de tam olarak aşamaz.²⁷⁷ Erkek çocuğu bağımsız olmaya teşvik edilirken anne, kız çocuğunu kendisinin bir uzantısı, devamı olarak algılar. Anne kız çocuğu arasındaki ego sınırları daha kaygan ve belirsizdir:

Hemcins olmanın getirdiği aynılık, kız çocuk ve anne arasında yakın bir bağlılığı yaratırken, bazen de çatışmaların kaynağı olabilir (...) kadın bedenine dair kritik olan dönemlerde anne kız ilişkisine bakılınca, ilişkinin bağlılık ve çatışma arasında gidip gelen yapısı gözlemlenebilir. Annenin kendine benzeyen bir kız çocuk büyütme arzusu ve kız çocuğun farklılığına, ayrışmasına tolerans gösterememesi, annenin kendi kadınlık deneyiminin ilişkiye yansımaları, büyümekte olan kız çocuğun anneye kendi erken dönem travmalarını çağrıştırmaları gibi durumlar, kız çocuğun anneye aynılığının bedeli olarak yaşanan sorunlardır²⁷⁸

Kız çocuk ve anne arasında ego sınırlarının kaygan olmasından, aynı cinsiyete sahip olmaktan kaynaklanan sorunlardan Simone de Beauvoir *İkinci Cinsiyet*'te ayrıntılı biçimde söz eder. Beauvoir'a göre "kız anne için hem kendisinin bir sureti hem de bir başkasıdır".²⁷⁹ Anneler kız çocuklarına kendi kaderlerini, hayatlarını kısaca bildikleri yaşam şeklini dayatırlar. Kızlarını "kendilerine benzeyen bir kadına dönüştürmeye çalışırlar (...) toplum kızını o şekilde daha kolay kabul edeceği için onu 'gerçek bir kadın' olarak yetiştirmenin daha ihtiyatlı olacağını" düşünürler.²⁸⁰ Gerçek bir kadın olarak yetiştirmek, annenin inandığı doğrulara göre

277 Hirsch, a.g.m., s. 206.

278 Şimşek, Ceren, "Anne Kız İlişkisinde Aynılığın Karmaşası", 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/05/16/anne-kiz-iliskisinde-ayniligin-karmasasi>
Bu konuda ayrıca bkz. Donovan, a.g.e., s. 196-212.

279 Beauvoir, Simone de, *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Savran, KoçKam, İstanbul, 2019, s. 25.

280 Beauvoir, a.g.e., s. 25.

yetiştirilmek anlamına gelir. Kız çocuğu için aslında erkek çocuğunda da olduğu gibi ilk başta anne dünyanın merkezidir, hakimidir. Ancak çocuk büyüdükçe kültüre, simgesel evrene adım attığında Beauvoir'in ifadesiyle "erkek üstünlüğü de daha çok kendisini gösterir".²⁸¹ Anneyle özdeşleşme yetersiz olmaya tatmin edici olmamaya başlar. Kız çocuğu kültüre giriş yapıp anneden uzaklaştığında "dünyanın efendilerinin kadınlar değil erkekler olduğunu anlar".²⁸² Hülya Durudoğan'ın belirttiği gibi Freud'a göre "kız çocuğunun annesine olan sevgisi, onun kendisine penis vermediği inancıyla nefrete dönüşür ve bir tür haksızlığa uğramışlık hissiyle sevgisini babasına yönelir".²⁸³ Bu eksikliği babasının telafi edeceğini, ona simgesel anlamda penis vereceğini düşünür. Kız çocuğun penis arzusu, feminist kuramcılar tarafından erkek çocuğun sahip olduğu ayrıcalıkların simgesi ve ayrıcalıklı bir statünün kiskanılması olarak yorumlanmıştır.²⁸⁴

Nefesim Kesilene Kadar'da Serap karakterinde açık biçimde gördüğümüz gibi kız çocuğunun varoluşunu kurması babanın sevgi ve şefkatini onayını görebilmesine bağlıdır. Keza *Ceviz Ağacı*'nda aynı durum Hayati için geçerlidir. Kendisini bütünlüklü ve tam bir 'erkek' olarak kuramayışının nedeni babanın eksikliğine tanık olması olarak gösterilir. Beauvoir'a göre "şayet baba, kızına şefkat gösterirse, kız kendi varoluşunun görkemli bir biçimde doğrulandığını hisseder. Başkalarının güçlkle edindiği meziyetlerin tümüyle birden donatılmıştır tatmin olmuş ve ilahlaştırılmıştır".²⁸⁵ Ancak Beauvoir babanın dünyanın anahtarını elinde tutan tek kişi olmadığını,

281 Beauvoir, a.g.e., s. 30.

282 Beauvoir a.g.e., s. 30.

283 Durudoğan, Hülya, "İkinci Dalga Fransız Feminizmine Kısa Bir Bakış", içinde *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 67-97, s. 74.

284 Donovan, a.g.e., s. 198

285 Beauvoir, a.g.e., s. 31.

küçük kız çocuğunun yetişkin kadınların erkeğe gösterdiği coşkulu saygıyı görmesi ve tanık olmasının, bu erkekleri bir kaidenin üzerine yerleştirmesine yeteceğini belirtir.²⁸⁶ Beauvoir, Chodorow ile temel olarak aynı şeyden söz etmektedir, kültür erkeklerin varoluşunu kutsar, erkeklere önem ve güç atfeder. Bu durum annenin evin içerisinde çocuk bakımından ve çocuğa şefkat göstermekten sorumlu olan kişi olmasıyla (çocuğun sevgiyi tensel temas anlamında yoğunluklu olarak anneden alması gerektiği düşünülür) ilişkili olduğu kadar; babanın evin dışıyla, kamusal alanla, özgürlükle, keşfetmekle kısaca hayatla ilişkilendirilen kişi olmasıyla da ilgilidir. Sonuç olarak kültür içerisinde var olan kız ve erkek çocukları da söz konusu anlam dünyasının kodları doğrultusunda yaşayıp hissetmeye başlar. Nitekim Chodorow bu durumun değişmesinin ancak birincil ebeveynliğin paylaşımıyla mümkün olduğunu söyler.²⁸⁷ Beauvoir, kadınların anne olma deneyimini patriyarkal yapı bağlamında değerlendirir. Kadınlar anne olduklarında toplumsal hayatta eril kültürün neden olduğu tüm yoksunluklarını çocukla telafi etmeye çalışırlar; anne çocuğuna öfke duyduğunda ya da şiddet uyguladığında “bir erkekten, dünyadan ya da kendisinden öğ alıyordur ama darbeleri yiyen çocuktur”.²⁸⁸ Alison Stone, Beauvoir’ın annelik hakkındaki görüşlerini yorumladığı, açıkladığı çalışmasında annenin başka alanlarda aşkınlık, aşkın olma şansına sahip olmadığında çocuğunu kendi ikizi yapmaya çalışarak teselli bulduğunu, çocuk sahibi olmakla bu aşkınlık olasılıklarını ikame ettiğini belirtir.²⁸⁹ Kadınlar hayatlarında feragat ettikleri her şeyin acısını anne olduktan sonra çocuklarından çıkarabilirler. Bir kadının hayattaki tek motivasyonu ve yaşam

286 Beauvoir, a.g.e., s. 31.

287 Donovan, a.g.e., s. 212.

288 Beauvoir, a.g.e., s. 255.

289 Stone, Alison, “Beauvoir and the Ambiguities of Motherhood”, in *The Blackwell Companion to Simone de Beauvoir*, eds. Nancy Bauer, Laura Hengehold, Wiley Blackwell, Oxford, 2017, ss. 122-134, s. 4-5.

amacı çocuğuna bakmak haline gelirse, çocuktan ayrılmak ya da çocuğun ondan ayrı büyümesi fikrini hoş karşılamaması da mümkündür. Beauvoir'a göre tüm bu kalıplar tiran anneler üretir ve çocuklar bağımsız olmak adına anneleri reddetmek zorunda kalır.²⁹⁰ Sonuç olarak hayatının tüm anlamını çocuğunda arayan bir anne tam da egemen kültürün anneliğe dair mutluluk vaadinin aksine kendisini mutsuzluğa mahkum eder.²⁹¹ Her çocuk büyümek ve anneyi geride bırakmak zorundadır. Annelik patriyarkal güç ilişkileri tarafından romantize ve dikte (mandate) edilir.²⁹² Annelik içgüdüğü fikrini çevreleyen güçlü bir inanç sistemi söz konusudur.

Anne kız ilişkisini ele alan üçüncü gelenek Fransız feministlerinin düşünce geleneğidir. Bu gelenek çerçevesinde anne kız ilişkisi, anne kız soy ağacı hakkında düşünce üreten filozoflardan Kristeva anneyi geride bırakma ve anneden ayrılma zorunluluğunu abjeksiyon kavramıyla açıklar. Kristeva'ya göre, insan sembolik düzene girer girmez abjeksiyonla karşılaşır, tüm uygarlık tarihi abjeksiyon tarihidir.²⁹³ Kadın tüm karşıtlıkları bedeninde barındırır, doğurduğu için hem kutsaldır aynı zamanda dehşet verir. Çocuğun simgesel düzene girmesi için o ana dek birlikte olduğu anesini reddetmesi gerekir. Anne "çocuğun bedeninin ve kültürün sembolizminin dışkıladığı bir mutlak başkadır".²⁹⁴ Dolayısıyla hem anne kız ilişkisi hem de kadınlararası ilişkiler abjeksiyon mantığı tarafından dolayımlanır.²⁹⁵ Kadın-

290 Stone, a.g.m., s. 5.

291 Stone, a.g.m., s. 5.

292 Nicolson, Paula, "Motherhood and Women's Live", in *Thinking Feminist: Key Concepts in Women's Studies*, eds. Diane Richardson, Victoria Robinson, The Guilford Press, New York, 1993, ss. 201-224, s. 208.

293 Direk, Zeynep, "Simone de Beauvoir Abjeksiyon ve Eros Etiği", içinde *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek. Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 35-67, s. 49.

294 Direk, a.g.m., s. 50.

295 Direk, a.g.m., s. 50.

lararası ilişkilerde karşıt duygular yoğun biçimde yaşanır. Kadınların “birbirlerine duydukları yoğun sevgi ve yoğun öfke öncelikle anne kız ilişkisi içinde yaşanan bu gerilim (...) kadınların erkeklerle ilişkileri kadınlarla ilişkilere tercih etmemelerinin de sebebi kadınlararası ilişkilerin bu tuhaf zorluğudur”.²⁹⁶ Anne üzerine çalışan diğer Fransız filozof Irigaray ise egemen kültürde anne kız ilişkisinin bir soyağacı olmadığını söyler. Irigaray’ın belirttiği gibi:

Batı kültürü erkeğin erkekle konuştuğu tekmantıklı yani monologic ve tekciinsiyetli bir kültürdür (...) batı kültürü özdeşlik mantık ve ussalık tasarımları açısından simgesel olarak tam anlamıyla erildir, kadınsa ya bu kültürün dışarısında kalmış bir boşluk ya da simgeleştirilemeyen bir kalıntıdır. Dişil kendisini bu kültürde daima bir eksiklik bir öykünme ya da bir yoksunluk diye tanımlar. Öyleyse kadının altından kalkılamaz sorunlarla karşılaşması hiç de sürpriz değildir. Bu sorunlar kadının doğasının değişmez özelliklerinden kaynaklanmayıp kadının simgesel düzen karşısındaki konumunun sonucudur. Nefret, kıskançlık ya da rekabet kadınlar arasında oldukça yaygındır çünkü kadın bunların üstesinden gelebileceği bir simgesellik bulamaz kendisine.²⁹⁷

Irigaray, anne kız ilişkisinin simgesellikten yoksun olduğunu söylerken, *Ben Sen Biz* adlı kitabında Meryem ve oğlu İsa’nın görünürlüğüne karşın Meryem ve annesi Anne’nin kültürel imgelemdeki eksikliğinden dem vurur.²⁹⁸ Anne kız çocuğu ilişkisi toplumsal ve kültürel temelde temsil edilmemektedir. Benzer biçimde Hirsch de baba kız ayrılığını anlatan Kral Lear’ın, anne oğul ilişkisini anlatan Hamlet’in ve Kral Oedipus gibi büyük öykülerin yanına koyabileceğimiz

296 Direk, a.g.m., s. 51.

297 Sarup, a.g.e., s. 172.

298 Irigaray, Luce, *Ben Sen Biz*, çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal, İmge Yayınları, İstanbul, 2006, s. 23-24.

anne kız çocuğu sevgisini, bağlılığını anlatan bir öykü, mit olmadığını söylemektedir.²⁹⁹ Kristeva ve Irıgaray simgesel düzenin kadınları dışlama temeline kurulmuş olan söyleminin nasıl yıkılabileceği ve çoğul bir söylem yaratılabileceği hakkında düşünmüşlerdir.

Toparlamak gerekirse, özellikle radikal feministlerin vurguladığı gibi annelik patriyarkal toplumlarda kadının baskılanmasındaki anahtardır.³⁰⁰ Annelik temel olarak idealize edilmiş özellikler bütününden oluşan ve patriyarka tarafından inşa edilen bir mittir. Bu mit çerçevesinde anne olmayan kadınlar başarısız ve dişi olmayan olarak görüldükleri gibi hayatlarında annelik dışında sahip oldukları motivasyonları ve tutkuları ayıplanır, anne olan kadınlarınsa her daim güçlü, sevgi dolu, affedici olduklarına ve bencil olmadıklarına dair bir inanç oluşturulur.³⁰¹ Söz konusu mit hem annenin kendisine hem kızına hem de ikisinin ilişkisine zarar verir. Bu nedenle tüm anneler çocuklarını ve kendilerini mutlaka hayal kırıklığına uğratacaktır. Anne suçlama üzerine temellenen televizyon dramaları, filmler ve reklamlar gibi popüler kültür imgelerinde soğuk reddeden nörotik ve yetersiz anne portreleri karşımıza sıkça çıkar. Diğer yandan *Ceviz Ağacı*, *Nefesim Kesilene Kadar*, *Zefir*, *Köksüz* ve *Dirlik Düzenlik*'te farklı biçimlerde karşımıza çıktığı üzere babaların yoklukları bir şekilde sorun oluşturur. Erkekler baba konumuyla mitolojik statülerini sürdürür, kız ve oğullarının hayranlığını ya da özlemini talep/hak ederler, kadınlarsa mükemmel olmayan, kusurlu ve eksik olarak görülür.³⁰² Feminist teorinin amacı birincil ebeveynliğin paylaşılmasının önemini ön plana çıkarmak olduğu kadar anneliği patriyarkal baskılardan azade kılabilmehtir.

299 Hirsch, a.g.m., s. 202.

300 Nicolson, a.g.m., s. 201.

301 Nicolson, a.g.m., s. 202-203.

302 Nicolson, a.g.m., s. 203.

Zefir: Zehirli Mantar

(Belma Baş 2010)

Zefir, on yaşlarındaki Zefir'in Ordu'nun Çambaşı Yaylası'nda babaannesi Selvi ve dedesi Hüsnü'yle olan yaşamını anlatır. Zefir'in babası ölmüştür, annesi Ay ise son bölümde gördüğümüz fotoğraflardan anlaşıldığı üzere, uluslararası bir yardım kuruluşunda çocuklar için gönüllü olarak çalışmaktadır. Ay, Zefir'i önce arkadaşlarına emanet etmiş en sonunda anne ve babasının yanına yerleştirmiştir. Film, Ay'ın uzun bir süre için uzaklara gideceğini Zefir'e açıkladığı süreci merkezine alır. Ay'ın kızını terk eden bir anne olması onu *Toz Bezi*'nde Nesrin karakteriyle akraba kılar. *Zefir* ve *Toz Bezi*'nin farkı, *Zefir*'de kız çocuğun gözünden arzu nesnesi olarak konumlanan anneye bakılması ve anne karakterinin gizemli ve soyut çizilmesidir. *Toz Bezi*'nde ise Nesrin maddi temelleriyle somut biçimde oluşturulmuş bir karakterdir. İzleyici Nesrin'in neyi neden yaptığına, hislerine tanık olur bu nedenle Nesrin'e öfke duymaz. Oysa Ay'ın ölümü izleyiciyi üzmez. *Zefir*'de Ay'ın temsiline De Lauretis'in kadının anlatının gizemi olmasına dair açıklamaları, Paula Nicolson'un anne suçlama hakkındaki görüşleri bağlamında bakılabilir.³⁰³

Filmin açılışında üst açıdan doğada yeşillikler arasında yazılmış Zefir isminde i harfinin noktasının giderek büyüyen parlak kırmızısı dikkat çeker. Bu kırmızılık ilerleyen sahnelerde zehirli mantarlara dikkatimiz çekildiğinde anlam kazanmaya başlar. Yönetmen Baş, karakterinin adını açıklarken Zefir'in ses olarak zehirle ilişkisinin de altını çiziyor:

Zefir, Batı'dan esen hafif ve ılık rüzgâr demek ve filmin baş karakterinin adı. Mitolojide, Apollon'dan kıskandığı aşkı Hyakinthos'un ölümüne sebep olan Batı Rüzgarı Tanrısı'nın adı aynı zamanda. Dolayısıyla Kuzey Rüzgarı Tanrısı Boreas'ın (yani ilk filmime adını veren Poyraz'ın)

303 Bu konuda bkz. akt Chaudhuri, a.g.e., ss. 70, 71 ve Nicolson, a.g.m., s. 203.

kardeşi (...) Ayrıca kelimenin sessel çağrışımlarının da (zehir, zifir, zahir vb.) filmin temalarına uygun düştüğünü düşünüyorum.³⁰⁴

Zefir'in zehirli olmasının nedeni annesine duyduğu öfkedir kuşkusuz. Ay bir yandan annelik mitine uymayan bir karakter olmasıyla anti kahramandır ancak film boyunca Zefir'le özdeşleşen izleyicinin gözünden aynı zamanda tam bir gizem ve bilinmezlik halesiyle çevrilidir. Ay'ın gizemi o öldükten sonra ajandasının içinden çıkan yabancı çocuklarla çekilmiş fotoğraflarla az da olsa aydınlanır. De Lauretis'e göre anlatı yapılarına ödipal arzu yön vermektedir, odipus miti sosyo tarihsel koşullar sonucunda anlatıya yerleşmiştir.³⁰⁵ Kral Oedipus'ta kadının; erkeğin arzusunun hedefi ve nesnesi olmasına dayanan anlatı yapısı egemen sinemada sıkça karşımıza çıkar. Kadın karakter, öykünün çözülmesi gereken bilmecesidir.³⁰⁶ Zefir gibi izleyicinin de gözü sürekli yollardadır. Anneyi bekleriz, Zefir'in özlemini, arzusunu hisseder ve merak ederiz. Anne kimdir? Neden gitmiştir? Anne çıkageldiğindeyse tam anlamıyla bir eksiklik duygusu atmosfere hakim olur. Ay sorularımızın hiçbirinin yanıtını vermez. Film Ay'ın nereden çıkıp geldiğini, ne zaman ve nereye gideceğini söylemez. İzleyici olarak bilğimiz Zefir'in bildikleriyle sınırlıdır. Bu bağlamda Ay tam anlamıyla ismiyle müsemma biçimde anlatının gizemini oluşturur. Gözde Orhan ve Nurçin İleri'nin belirttikleri gibi: "Annenin soğukkanlılığı, kızına şefkat gösterse de, gizli gizli gözyaşı dökse de onu 'terk ediyor' oluşu, gitmek istediği hayata duyduğu inanç hem Zefir'i hem de izleyiciyi öfkelenendirir. Anneyi elbirliğiyle uçurumdan aşağıya iteriz".³⁰⁷

304 Karsan, Kaan, "Röportaj: Belma Baş, Zefir" 2011, <https://eksisinema.com/roportaj-belma-bas-zefir/>

305 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 70.

306 Akt. Chaudhuri, a.g.e., s. 71.

307 Orhan, Gözde, İleri, Nurçin, "Ne Demiş Uçurumda Açan Çiçek Yurdum-sun Ey Uçurum", *Kampfpfplatz Dergi*, 2013, sayı 4, ss. 231-244, s. 234.

Ay'ın Zefir'in taleplerini karşılamayan gizemli bir karakter olması, Zefir'le özdeşleşen izleyiciyi öfkelenendirir. Zefir annesini 'git öyleyse' diyerek ani biçimde uçurumdan ittiğinde ve devamında anne rahmini andıran mizansene sahip bir sahnede annesine veda ettiğinde Ay için üzülme-yiz. Yönetmenin belirttiği üzere Zefir yas tutmaktan çok bir tamamlanmışlık duygusu ve tatmin yaşar.³⁰⁸ Çünkü nihayet annesi üzerinde kontrol sağlayabilmiş, onunla bütünleşme olanağına kavuşmuştur. Ay'ın izleyicide öfke yaratması, eylemlerinin meşru olduğuna dair bir hissiyatın oluşmaması ve en önemlisi öldüğünde üzüntüye neden olmaması anne suçlamayla ilişkilidir. Nicolson'un ifade ettiği gibi, günlük anne kız ilişki deneyimi annelik mitinin çelişkilerini görür-nür kılar; tamamen güçlü anne inancı bir taraftan anneyi suçlamayı diğer taraftan da mükemmel anne fantezisini beraberinde getirir.³⁰⁹ Anneliğin idealize edilmiş özelliklerden oluşan inşa edilmiş bir mit olması hem anneyi hem de çocuğunu hayal kırıklığına uğratacaktır.

Ay, Beauvoir ve Stone'un belirttiğinin aksine hayattaki tek motivasyonu annelik olmayan, başka bir alanda kendisine aşkınlık olanağı yaratmış dolayısıyla çocuğunu ikizi yapmaya çalışmayan, bir annedir. Ancak sorun Orhan ve İleri'nin de dikkat çektikleri gibi Ay'ın ütöpik bir figür olmasına tezat biçimde Zefir'in verili toplumsal/simgesel düzene ait bir karakter olmasıdır.³¹⁰ Filmin sonunda Zefir'in annesinin eşyaları arasında bulduğu Ay'ı kalabalık bir çocuk grubuyla gösteren fotoğraf, Ay'ın ihtiyacı olan başka çocuklara gönüllü olarak annelik yaptığını ortaya koyar. Bu durum Ay'ın kızını 'terk etmesine' rasyonel bir neden sunma çabasını yansıtır, karakterin annelik mitinden çok da uzaklaşma-

308 Saydam, Barış, Civan, Celil, "Büyüme-k Ölümü Kabullenme-k Midir? Belma Baş ile Söyleşi", 2011, <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/23-buyumek-olumu-kabullenmek-/default.aspx>

309 Nicolson, a.g.m., s. 203.

310 Orhan, İleri, a.g.m., s. 237 ve 239.

dığını söyler. Nihayetinde izleyicinin Ay'ı 'mazur' görmesini, 'affetmesini' sağlar.

Diğer yandan *Zefir*'in, yokluğu ile var olan bir baba figürü hakkında olduğunu da eklemek gerekir. *Zefir*'de anne çocuk ilişkisine kural koyan figürün yani Babanın yasasının eksikliği hissedilir. Zefir bir yanıyla *Nefesim Kesilene Kadar*'ın annesiz büyümüş baş karakteri Serap'a benzer. Cinsiyetsiz bir görünüme sahip olan Serap varoluşunu kurabilmek için babasının sevgi ve şefkatini, onayını görmeye ihtiyaç duyar. Benzer biçimde Zefir de cinsiyetsiz bir görünüme sahiptir ancak babasını küçük yaşta kaybetmiştir. Varoluşunu kurabilmek için annesiyle ve annesinin arzusuyla özdeşleşmek ister. Ay ise kızını arafta bırakır.

Köksüz: Feride'nin Bitmeyen Çilesi

(Deniz Akçay Katıksız 2013)

Köksüz İzmir'in Çamdibi semtinde geçer. Merkezi olarak ele aldığı temaların yanında Selçuk Candansayar'ın belirttiği gibi kentin taşrasında yaşamayı ve kentli olamama halini de ele almaktadır.³¹¹ İzmir karakterlerin ruh haliyle uyumlu biçimde deniz kıyısında dahi ferahlatmayan, hayli karanlık ve boğucu bir atmosfere sahiptir. Filmde, *Zefir* ve *Dirlik Düzenlik*'e benzer biçimde hemen hiç adı geçmeyen, ne zaman kaybedildiği bilinmeyen bir baba söz konusudur. Yine *Dirlik Düzenlik*'te olduğu gibi baba sadece bir fotoğrafta karşımıza çıkar ve yokluğunun gölgesi ise ağır biçimde hissedilir. Nurcan, büyük kızı Feride, küçük kızı Özge ve on yedi yaşlarındaki oğlu İlker, dışarıdan merdivenle bağlanan iki katlı bir evin üst katında yaşar. Alt katın babanın ölümünden sonra kullanılmadığını, Nurcan'ın üst katta çocuk-

311 Candansayar, Selçuk, "Köksüz: Öl(e)meyen Baba ve Olunamayan Kentlilik ya da Çağdaş bir Feride Hikayesi", 2014, <https://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/>

larla yaşadığını anlarız. Film arabanın satılmasının yarattığı krizle başlayıp, Feride'nin evlenmesinin yarattığı krizle sona erer. İki kriz de evdeki baba figürünün eksikliği ile ilişkilidir. Deniz Akçay Katıksız'la yapılan söyleşilerde ve eleştiri yazılarında filmin baba eksikliğini dert edinmesi sıkça tartışıldı.³¹² Yönetmen çekimler sırasında verdiği bir söyleşide babasızlık duygusundan yola çıktığını belirtmektedir.³¹³ Köksüz özellikle Nurcan ve Feride çatışması ekseninde ilerliyor gibi görünse de tüm ilişki yapısının esas belirleyenin baba sözünün egemenliği, kısaca patriyarka olduğunu görmek zor değildir.

Filmin çatısı babanın yokluğu, babaya ihtiyaç duyulması üzerine kurulur. Söz konusu çatı özellikle İlker'in Gülten'le ilişkisine karşılık olarak Gülağa'nın evdeki varlığına dair sahnelerin koşut kurgusuyla oluşturulmuştur. Gülağa bozuk mutfak tesisatını tamir eder ve duvara çivi çakarken, kısaca evdeki eril figür boşluğunu doldururken, İlker 'erkekliğini' kendisine ispatlamak için arkadaşının annesiyle birlikte olur. Babaya duyulan ihtiyaç koşut kurguda inşa edilen anlamın yanında Nurcan'ın kendisini kurduğu söylem ve eylemlerinde de gösterilir. Nihayet İlker'in hüznünün sebebi olarak da karşımıza çıkar. Arkadaşlarının babalarından söz ettikleri sahnede, İlker boynu bükük biçimde dalıp gidecek, trafiğin ortasında bir arabanın peşinden "baba" diye bağırıp ağlayarak koşacaktır. Benzer biçimde Nurcan ve kızı

312 Bkz. Cömert, Hasan, "Bir Ayağı Eksik Aileler", (tarihsiz), <https://eksisinema.com/roportaj-deniz-akcay-koksuz/>
Aytaç, Senem, Göl, Berke, "Deniz Akçay Katıksız ile Köksüz Üzerine", 2013, <https://altyazi.net/soylesiler/deniz-akcay-katiksiz-ile-koksuz-uzerine/>
Bozkurt, Abbas, "Köksüz: Kanepeye Çöken Histeri", 2014, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/koksuz-kanepeye-coken-histeri/>

313 "Evin tek erkek çocuğu (...) babadan doğan otorite boşluğunu doldurmak, aile reisi olmak istiyor ama yaşı da ekonomik gücü de buna izin vermiyor. Aslında bu tabiri çok kullanmak istemesem de Freudyen bir film oldu bu. Ben babamı erken yaşta kaybettim ve o yüzden sanırım, filmdeki 'babasızlık' duygusunu iyi biliyorum. Buradan yola çıktım" Yılmaz, Sümer, Işıl, "Deniz Akçay ile Köksüz Filmi Üzerine", 2013, <https://blog.adresgezgini.com/koksuz-filmi-uzerine-turk-izleyicisi-entrik-kurguyu-seviyor>

Feride'nin ilişkisinde temel belirleyen Nurcan'ın Feride'yi kaybettiği eşinin, evin babasının yerine koymasıştır. *Köksüz* İlker ve Özge'nin arabayı kaçırdıkları sahneyle açılır.³¹⁴ Baba öldükten sonra kimsenin direksiyonuna geçmediğini anladığımız arabanın atıl ve yarı yolda kalan hali filmin isminin çağrıştırdığı tüm anlamları simgeler. Feride, sokakta İlker'in peşinden koşarken kamera arabanın içinde yüzünde çaresiz bir ifadeyle yalnız kalan Özge'ye bakar. Ardından filmin ismi belirir: *Köksüz*. Özge'nin aile içindeki çatışmalar nedeniyle yalnız kalması son bölümde folklor gösterisi sekansında tekrar edecektir. Feride işten geç çıkmak zorunda olduğu için Nurcan tek başına gitmeyi reddeder ve Özge ikinci kez aile içi kriz nedeniyle yalnız kalır, gösterisini kimse izlemez. Özge'nin hayal kırıklığı filmin başındaki aidiyetsizliğe, ailenin işlevsizliğine, yalnızlığa kısacası babasız olma haline dair duyguyu tamamlar, pekiştirir. İlker'in zapt edilemezliği ile Özge'nin sorgusuz biati ve uysallığı arasındaki tezat da üzerinde durulması gereken bir konudur.

Özge ailesinin babanın ölümünden önceki anısına sahip çıkan tek aile ferdidir. İçerisinde babanın fotoğrafının da yer aldığı aile albümü, Özge'nin masasının üzerinde durur. Özge ablası Feride'den ve zor da olsa annesinden kısaca hayatındaki kadın figürlerden onay ve şefkat alır. Ancak aynı durum İlker için söz konusu değildir. Nurcan tam da Chodorow'un belirttiği biçimde İlker'e farklı davranır:

Chodorow annelerin oğullarına ve kızlarına farklı davrandıklarını ve oğullarını yuvadan daha erken attıklarını başka bir deyişle onları pre oedipal evreden ödipal evreye doğru yönlendirdiklerini öne sürer. Farklı bir cinsiyete sahip oldukları için oğullar kimliklerini anneye ve

314 *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim 1996), *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik 2010), *Karnaval* (Can Kılıçoğlu 2013), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven 2015) ve *Kasap Havaşı* (Çiğdem Sezgin 2015) filmlerinde de arabanın iktidar otorite kavramlarıyla ilişkili biçimde özellikle babaya / eril iktidar figürüne meydan okuma anlamında kullanılması dikkat çeker.

dişil olana karşı biçimde oluşturmalarıdır. Dolayısıyla oğlanlar kızlara oranla daha keskin bir ego sınırları algısı geliştirerek duygusal bağlılığı reddetmeyi ve bastırmayı öğrenmek zorunda kalırlar. Kızlar da annelerinden ayrılmak zorundadır ancak pre oedipal evrenin uzaması nedeniyle bu ayrılış bulanıktır ve hiçbir biçimde oğlanlardaki kadar keskin değildir.³¹⁵

Evde Özge hariç kimse İlker'e anlayış göstermez, ihtiyacı olan onayı vermez. Anneannesinin söylediği "sen evin erkeğisin" sözü ailenin birinci kuşağına ait olan yaşlı bir kadının gelenekselliğinden fazlasını ifade eder. Patriyarkal toplum yapısı içinde İlker'in konumunda bir erkekten 'evin erkeği' olması beklenir. Tam da bu nedenle arabanın satılması ve ablasının evlenmesi hakkında fikrinin sorulmaması İlker'in iki kez evi terk etmesiyle sonuçlanır. Özge'nin sahip olmadığı bağımsızlığa ve sorumsuz olma hakkına İlker sahiptir. Eril bir figür olarak umutsuzca aradığı onayı farklı biçimlerde, arkadaşı Halil'in annesinden ve kendi anneannesinden görür. Filmin sonunda uyuşturucu kullandığını anlayan ablası Feride'nin ağlayarak da olsa "ben yorulduğum beni kurtar İlker" feryadı İlker açısından geç gelen bir onay içerir.

Köksüz'de Nurcan ve Feride arasındaki ilişkiyi Chodorow'un görüşlerine paralel bir bakış açısına sahip olan Carol Gilligan'a ve Beauvoir'a başvurarak açıklamak mümkündür. Filmin henüz ikinci sahnesinde gösterildiği üzere Feride işyerinde görünmezdir;

Feride, otomobili neden kullan(a)maz? Belki de Feride'nin asli trajedisi bu sorudur. 32 yaşında çalışan bir kadın olmasına karşın otomobil satılır, hayta oğlan bir kaza yapmasın diye. Otomobil ve şehir henüz erkeklerle aittir; taşranın kadınlarına değil. Kapının önünde otomobil durmasına karşın, işe otobüsle gidip gelir (...) işyerinde çay kahve servisi yapan görevliye bir türlü ken-

315 Donovan, a.g.e., s. 210.

disini gösteremez. Kadın mı görmez, o mu gösteremez? Belki de kadınla aslında aynı sınıfsal kökten olduklarından kadın onu ciddiye almaz, Feride ise var olduğunu kendisi de hissedemediğinden, yanlış yerde, yanlış konumda olduğu kaygısından sesini yüksek çıkaramaz (...) Feride, işte bir şekilde okuyarak mahallenin dışına çıkmış, modern olduğu anlaşılan bir işletmenin açık ofisinde bir pozisyona gelebilmiştir ama henüz bu mekânsal değişim, karakterinde bir değişime yol açamamıştır. O mahallenin sessiz, utangaç hanım kızı; bu halinin koruyuculuğundan da memnun gibidir. İstemeyi öğrenememiş, verilmeyi beklemeyi bilmektedir.³¹⁶

Feride gelenek ve modernlik, taşra ve kent hayatı arasında bocalar, kim olduğunu, hayattaki amacını keşfetmek istediğini görürüz. Kendisine ilgi gösteren iş arkadaşının sinemaya gitme teklifini kabul eder. Fakat gidemez. İş dışındaki zamanına annesi el koymuştur. Anne ve kız arasındaki çatışmanın yegane nedeni babanın kaybının; erkek figürünün yokluğudur. Nurcan evde bir erkeğin olması gerektiğini düşünür, erkeğin yokluğunu güçsüzlük ve eksiklik olarak algılar. Tam da bu nedenle doğum gününde 'başlarında' bir erkek olmadığı için dışarı çıkmak istemez, kendisini güçsüz ve eksik hissettiği için Özge'nin folklor gösterisine tek başına gitmez, kız kardeşinin Karşıyaka'daki evine giderken sürekli savunma halindedir en sonunda vapurdan indikten sonra bisikletle çarpışır. İzmir hem Nurcan'ın hem de Feride'nin deneyimlerine, ruh hallerine uygun biçimde basık ve boğucu bir kent olarak temsil edilir. Robert Seindenberg ve Karen DeCrow'un *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*³¹⁷ adlı kitaplarında anlattıkları gibi Nurcan agorafobiye sahip bir karakterdir. Ömrü boyunca özel alanda kalmış, özel alanda kendisini em-

316 Candansayar, a.g.m.

317 Bkz. Seindenberg, Robert, DeCrow, Karen, *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*, çev. Nur Nirven, Afa Yayınları, İstanbul, 1988.

niyette hissetmiştir, kamusal alana dair bir deneyimi yoktur. Feride’yi evin erkeği olarak görür ve onu kendisine bağımlı kılar, kızı üzerinde tahakküm oluşturur. Feride annesinin tahakkümünden kurtulabilmek için bu tahakkümün ait olduğu patriyarkal yapıdan bağımsız hareket etmez, örneğin ayrı bir ev tutmaz. Patriyarkal yapının sınırları çerçevesinde evden ayrılabilmek için evlenmek zorunda olduğunu bilir. “Annesi için ifade ettiği evin erkeği rolünden, kendi evinin erkeğine sığınarak kurtulur”.³¹⁸ Belki Nurcan da böyle yaptığı ve mutsuz olduğu için Feride’ye “mutsuz olacaksın” der. Beauvoir’in söylediği gibi:

Kızın annesi karşısında kendi özerkliğini olumlamak istemesi, “annenin gözünde bu iğrenç bir nankörlük işaretidir, kendisinden kaçan bu istenci ‘yola getirmek’te inat eder, suretinin ‘bir başka’ haline gelmesini kabul edemez. Erkeklerin kadınların yanında tattığı mutlak olarak üstün olduğunu hissetme zevkini kadın yalnızca çocuklarının özellikle de kızlarının yanında deneyimler; ayrıcalıklarından otoritesinden vaz geçmesi gerektiğinde kendini yoksun bırakılmış hisseder. (...) onun bağımsızlığı bütün umutlarını yıkar. İkili bir kıskançlık duyar. Hem kızını kendisinden alan dünyayı kıskanır hem de dünyanın bir bölümünü ele geçirerek onu kendisinden çalan kızını.”³¹⁹

Feride karakteri neden bu mengineye olma haline, sıkışmışlığa katlanır? Misal, işyerinde sabah sunum yapmak için hazırlanırken İlker kelimenin düz anlamıyla saldırıp parasını çalar ya da Özge ile olan diyalogunda folklor kursuna devam etmediği, derneği bıraktığı ortaya çıkar. Hoşlandığı erkeklerle flört etmek istese de edemez çünkü kendi ihtiyaçlarını ön plana alması mümkün değildir. Mutfakta akıtan lavabo için tamirci bulup eve getirmesi gerekir, işyerinde akşam

318 Yaşartürk, a.g.m., 2020a, s. 111-112.

319 Beauvoir, a.g.e., s. 260.

toplantıya katılmak zorundadır ama aynı anda annesini tek başına Özge'nin folklor gösterisine gitmesi için ikna etmeye çalışır. Nurcan hiçbir biçimde işbirliği yapmaz ve sinir krizi geçirir. Feride ağlar. Çaresizdir, elinden hiçbir şey gelmez. Suçlu ve yetersiz hisseder. Gilligan kadınların kendini feda etme ahlakına sahip olduklarını belirtir. Kadınlar yakınlarına bakım göstermeyi ahlaki bir sorumluluk olarak görür dolayısıyla kendini düşünmeyi yani 'bencil' olmayı ahlak dışı bir tavır olarak algılar: "Onaylanma ihtiyacı ile diğer insanlara bakma ve onlara yardım etme isteğini birleştiren ahlaki gelişim (...) bağımlılığın pasifliği ve bakımın aktifliği arasında kalır ve insiyatif alamaz"³²⁰ Kadınların bakım ve şefkat göstermeyi ahlaki bir sorumluluk olarak içselleştirmeleri ergenlik dönemine dek uzanır. Ergenlik döneminde "başkalarını düşünmek adına kendi seslerini susturmayı öğrenirler. Kendi iç seslerini fark etmez hale gelirler kimlik krizi ve ahlaki inanç sistemi sorunu demektir bu. Kendi sesini başkasının sesinden ayıramaz"³²¹ Kendi sesini başkasının sesinden ayıramamak; kendini ifade edememek, kendisi ve başkaları arasındaki sınırı net biçimde çizememek anlamına gelir. Kadınlar yakın ilişkide oldukları, birlikte yaşadıkları insanları düşünmeden kendileri için bir karar almakta zorlanırlar.³²² Feride'nin ızdırabı da tam olarak bu arada kalma halinden kaynaklanır. Gilligan'ın belirttiği gibi, annesinin ve kardeşlerinin sorumluluğunu üstlenirken aslında kendisinden feragat eder, vazgeçer. Nurcan da Beauvoir'ın belirttiği gibi, kızı üzerindeki ayrıcalıklarından ve otoritesinden vaz geçmektense ölmeyi tercih eder. Ancak ölürken dahi kızını suçlu hissettirme derdindedir. Nurcan, yönetmenin ifadesiyle, bir kere daha kocasını kaybedecek gücü olmadığı ve

320 Gilligan, Carol, *Kadının Farklı Sesi Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*, çev. Duygu Dinçer, Fulden Arısan, Merve Elma, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2017, ss. 142, 154, 159.

321 Gilligan, a.g.e., s. 112.

322 Gilligan, a.g.e., s. 118.

ikinci bir kayıp yaşamak istemediği için saatli bir bomba gibi kendisini imha edecektir.³²³

Ana Yurdu Entelektüel Kadının Uğursuzluğu

(Senem Tüzen 2015)

Ana Yurdu'nun baş karakteri Nesrin'dir. İstanbul'da yaşayan Nesrin, kürtaj olmuş ve eşinden ayrılmıştır. Ayrıldığı eşinin oyuncu olduğunu annesi Halise ile arasında geçen bir konuşma sırasında öğreniriz. Romanını bitirmek için yakın zamanda kaybettiği anneannesi Zela'nın Niğde Altunhisar'daki evine gelmesi, Nesrin'in film ya da dizi senaristi olduğunu düşünmemizi sağlar. Nesrin, anneannesinin evinde yalnız kalmak istediğini söylemesine rağmen eve gelişinden kısa bir süre sonra annesi Halise de eve gelir. Halise ve Nesrin arasındaki ilişki giderek gerilimli bir hal alır. Halise, kızının kürtaj olmuş, boşanmış ve işsiz bir kadın olmasını kaygı verici bulur. Nesrin için sürekli olumsuz düşünür, Nesrin'in hayatının kötü bir yöne doğru ilerleyeceğine dair bir saplantı geliştirir. Halise, "evlilik kurumuna, eş ve anne olmaya, bir kadının köyde nasıl davranması gerektiğine dair konuşmalar yapar. Halise'nin sözcülüğünü üstlendiği eril muhafazakar bir söylem Nesrin'i kuşatmaya başlar".³²⁴

323 Düzgün, Gülhan, "Söyleşi: Bu Filmde Başrol Ailenin. Köksüz", 2013, <https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=308>

324 Yaşartürk, a.g.m., 2020a, s. 111.

Ana Yurdu'nu Jacques Lacan kavramları ile ele alan bir yazı için bkz. Cöbek, Gözde, "Ana Yurdu: Arada Kalmışların Öyküsü", 2016, <http://www.diken.com.tr/anayurduaradakalmislarinoykusu/>

Carl Gustav Jung üzerinden inceleyen bir makale için bkz. Ataman, Afif, "İki "Kişilik Düello Anayurdu; Anne Kız Çatışması Üzerine Bir İnceleme", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 2017, sayı 16 (4), ss. 1182-1196. Foucault'nun iktidar kavramı üzerinden okuyan bir makale için bkz. Velioglu Metin, *Özgür*, "Annem İzin Vermese Bu Film Çekmeyecektim: Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması", *SineFilozofî Dergisi*, 2019, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı, ss. 474-492.

Türk Modernleşmesi, annelik, Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar üzerinden tartışan bir makale için bkz. Yaşartürk, a.g.m., 2020a.

Halise ve Nesrin'in ilişkisinde Halise'nin annesi Zela'nın gölgesi, varlığı da hissedilir. Her şeyden evvel kaldıkları ev Zela'nın ölene dek yaşamış olduğu evdir. Tüzen, Irıgaray'ın söylediği anlamda bir anne kız ilişkisi simgeselliği kurar.³²⁵ Filmde Zela'nın evi Halise ve Nesrin'i nihai bir ana rahmi gibi kapsar. Zela'nın fotoğrafının asılı olduğu duvarın önünde yan yana oturan Nesrin ve Halise'yi gösteren sahne, üç kuşak kadının ilişkisine dair dişil soykütüğü yansıtan bir imge oluşturur.

Hasan Akbulut'a göre *Ana Yurdu*, taşradaki aile evine dönerek kendisi ve geçmişiyle hesaplaşan erkek karakterin anlatıldığı Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu filmlerine benzetmektedir: "Nuri Bilge Ceylan'ın, taşraya dönerek film çekmek isteyen karakterleri gibi Nesrin de romanını yazmak için köye döner".³²⁶ Nesrin, taşraya dönen bir entelektüeldir. Akbulut'un işaret ettiği ve açtığı yoldan devam edecek olursak, *Mayıs Sıkıntısı*'nda (Nuri Bilge Ceylan 1999) film çekmek için köyüne dönen Muzaffer, *Kış Uykusu*'nda (Nuri Bilge Ceylan 2014) kitabını yazmak için taşraya yerleşmiş olan Aydın, *Ahlat Ağacı*'nda (Nuri Bilge Ceylan 2018) kitabını yayınlattmaya çalışan Sinan karakterleriyle Nesrin arasında çok temel bir fark olduğunu görürüz. Nesrin düşünceleri, sahip olduğu hayat deneyimiyle bir karakter/birey olarak kabul görmez. Beden olarak kabul edilir, evlenmesi ve doğurması gerekir. Bunları yapmadığı için başarısız ve 'uğursuz' addedilir. Kürtaj olmuş ve boşanmış olması kısaca kendi bedeni üzerindeki tasarrufu hakkında tüm kasabanın söz söyleme hakkı vardır. Oysa Muzaffer, Aydın ve Sinan fikirleri, eylemleri, ilişkileriyle var olurlar. Bedenleri kendi tasarruflarıdır ve bedenleriyle ne yaptıkları film evreni içindeki karakterler ve dolayısıyla izleyiciler tarafından

325 Irıgaray, a.g.e., 2006, s. 23-24.

326 Akbulut, Hasan, "Film Festivalleri Bağlamında Ana Yurdu Filminin Çerçevesi Bir Türkiye Metaforu Olarak *Ana Yurdu*", *İlef Dergisi*, 2020, sayı 7(2), ss. 217-246, s. 226.

konu edilmez, sorgulanmaz. Nesrin'in yazma planı, isteği ve çabası; özel hayatının, her gün nereye gidip, kiminle ne konuştuğunun sorgulanmasıyla ciddi biçimde sekteye uğrar. Nesrin yazamaz. Linda Nochlin'in 1971 yılında yazdığı literatürdeki temel metinlerden biri olan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" adlı makalesinde belirttiği gibi:

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de 'toplumsal koşullar'dan 'etkilener' ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir (...) Sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.³²⁷

Sanat yapının üretim sürecinden söz ederken üretim; kendinden menkul bir yetenek halesine büründürülür. Sanatçının sınıfsal aidiyeti, toplumsal çevresi ve bir yapı olarak patriyarkanın etkisi görmezden gelinir. Rozsika Parker ve Griselda Pollock'un belirttikleri gibi kadının tarihsel ve ideolojik konumu, kadınların sanatsal üretimlerini analiz etmek için değerlendirilmesi gereken en önemli öğelerdir.³²⁸ Kadının sanatsal ve sosyal yapılarla ilişkisi farklıdır. Nochlin, kadın ressamların 19.yy sonuna dek çıplak modellerle çalışmalarının yasak olmasını kurumsal ayrımcılığa örnek olarak verir.³²⁹ Nochlin'in söylediği gibi, sanat üretimi özerk bir etkinlik değildir:

327 Nochlin, Linda, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", çev. Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, der. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 119-161, s. 135-136.

328 Akt. Gouma -Peterson, Thalia, Mathews, Patricia, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, der. Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 13-119, s. 17.

329 Nochlin, a.g.m., s. 140.

Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının bireysel bir dehadan veya onun eksikliğinden kaynaklanmadığını toplumsal kurumların niteliğine, bu kurumların belli sınıflarda veya gruplarda neyi yasaklayıp neyi desteklediğine bağlı olduğunu söyleyebileceğimize göre artık soruya daha mantıklı bir yerden bakabiliriz.³³⁰

Ana Yurdu’nda Nesrin’in yazmak için kendine ait bir odası yoktur, anneannesi Zela’nın evine gelmesinin nedenlerinden biri de budur muhtemelen. Ancak orada da, annesinin patriyarkayı temsil eden ve taşıyan bakışı sürekli üstündedir. Halise, Beauvoir ve Hirsch’in belirttikleri anlamda kızını uzantısı, devamı olarak algılayan, kızının kendisinden farklı bir insan olmasını istemeyen bir annedir.³³¹ Kızı kendisi gibi olmazsa, kızının toplumda var olmasının mümkün olmadığını düşünür. Kaderini, hayatını kısaca doğru bildiği yaşam şeklini ona dayatır. Halise, Hirsch’in belirttiği gibi, patriyarkal kültürde kadın olmaya dair içinde bulunduğu çelişkiyi ve müphemliği Nesrin’e yansıtır. Nasıl ki kendi ifadesiyle on sekiz yaşında evlenip, gençliğini yaşamadıysa ve ‘sarı gür bıyıklı beden eğitimi öğretmenine’ duyduğu, kendisine dahi itiraf edemediği aşk içinde uhde kaldıysa, Nesrin için de duygularını bastırdığı bir hayatın doğru olduğuna inanır.

Halise ve Nesrin arasındaki ilişkinin dinamiklerini, her birinin karakterini Tezer Özlü ve Leyla Erbil’in eserlerinden bağımsız ele almak mümkün değildir.³³² Nesrin bavulunda taşıdığı Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’ndeki gibi evliliğinde mutsuz olmuş, topluma ve toplum kurallarına ayak uyduramayan, sınırlarını çizmek isteyen, yabancılaş-

330 Nochlin, a.g.m., s. 135-136.

331 Beauvoir, a.g.e., s. 25, Hirsch, a.g.m., s. 205.

332 Romanların analizleri için bkz. Şahin, Elmas, “Leyla Erbil’in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım”, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009 ve Güngör, Meliha, “Kadın Yazarların Romanlarında Ataerkinin Gölgesindeki Anne Kız İlişkisi”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

ma yaşayan bir kadındır.³³³ Annesiyle ilişkisi özellikle Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* adlı romanından izler taşır. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nuriye'nin Nermin'i 'yola getirmek' için kullandığı söylemlerin aynısını Halise Nesrin'e karşı kullanır ve Nuriye'nin yaptığı gibi Nesrin'i evin içinde gözetler:

Nermin ise evcil bir yaratık olma niyetinde değildir (...) kendisine dayatılan kurallara uymayı kabul etmek istemez. O farklı olmak ister (...) O annesine inat, topluma inat var olma mücadelesi, verir. Kişisel bir mücadeledir bu özgürlük adına verilen. Var olurken de toplumun koyduğu tüm değerlere baş kaldırarak kazanmak ister özgürlüğünü.³³⁴

Kadının yerinin ev, görevinin de karılık ve annelik olduğuna inanan annesinin namus konusundaki baskıcı tutumları ve cinsellik konusundaki tutucu görüşleri Nermin için oldukça tedirgin edicidir. Annesinin bakışlarını her an üzerinde hisseden Nermin için ev, ev olmaktan çıkar. Anne otoritesi ile kuşatılmış olan ev, güvende hissettiren sıcak bir yuva değil, kaçıp kurtulması gereken bir yerdir.³³⁵

Nesrin, Nermin'den farklı olarak İstanbul'da kendisine bir hayat kurmuş olsa da anne kız ilişkisinde almış olduğu yaraların bugününü etkilediğini görmek mümkündür. Beden ve bedenle ilişkili anlamda cinsellik her iki karakter için de ağır bir yük haline gelmiştir. *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin, annesinin çocukken ona giydirdiği mayoyu "gırtlığa kadar kapalı, yarım paçalı acayip bir şey" olarak tarif eder, bu mayo içinde kendisini bir deniz hayvanına benzetir.³³⁶ *Ana*

333 Ankay, Nurcan, "Tezer Özlü'nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım", *Turkish Studies International Periodical For the Languages*, 2009, sayı 4(8), ss. 469-492, s. 470,471.

334 Şahin, a.g.e., s. 263.

335 Güngör, a.g.e., s. 9.

336 Akt. Şahin, a.g.e., s. 296.

Yurdu’nda Nesrin’in konu komşuya inat astığı mor iç çamaşırını annesi bir tülbindin ardına saklar. Çünkü patriyarka:

Kadın bedenini değersiz ve işleyişini de utanç verici olarak tanımlayarak anne-kızların özsaygılarını zedelediği gibi birbirlerine saygı duymalarını da zorlaştırır. Kadın bedenini tehdit olarak algılayan bir sistem elbette anne-kız arasında ya da genel olarak kadınlar arasında oluşabilecek güçlü bir bağı ya da dayanışmayı toplumsal cinsiyet yapılanması açısından tehlikeli bulacaktır. Bu yüzden ataerkil düzen kadın bedenini değersizleştirip yaratıcı gücünü küçümseyerek bu bağı oluşmasını engellemeye çalışır.³³⁷

Halise’nin film boyunca giderek artan dozda Nesrin’in nereye, saat kaçta gittiğini kiminle görüştüğünü sorgulaması ve olumsuz öngörülerini, Nesrin’i bedenine dair tüm yargılardan ve yüklerden özgürleşmek ve kurtulmak istediği bir sona doğru iter. Tıpkı Nuriye’nin Nermin’e yaptığı gibi:

Kadın bedeninin her an etiketlenebildiği “tuhaf” bir evde ve toplumda sağlıklı bir cinsel kimlik edinemeyen Nermin hem bedenini gizleyebileceği hem de bedeninden gizlenebileceği bir yer arar (...) Sonunda, kamusal ve özel hayatta bir türlü gizleyemediği, attığı her adımda engele dönüşen, utanç duymasına yol açan kontrol edemediği kadın bedenini yok etmeyi düşünür.³³⁸

Ana Yurdu’nun sonunda, Nesrin’in annesinin öngördüğü şeytana, canavara dönüşmesini patriyarkal toplum yapısına dönük bir eleştiri olarak yorumlamak mümkündür. Susan Gubar ve Sandra Gilbert’in 1979 yılında yayınlanan *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adlı eserlerinde belirttikleri gibi, 19.yy kadın yazarları patriyarkal topluma duydukları öfkeyi yarattıkları deli kadın karakterler aracılığı ile eleştirmiş-

337 Güngör, a.g.e., s. 6.

338 Güngör, a.g.e., ss. 15,17.

lerdir.³³⁹ Bu “öfkeli ve deli kadın, hem yazarın hem de uysal kadın kahramanının kabul etmiş görüldüğü patriarkal yapıyı tahrip etmeye uğraşacaktır. O, bir anlamda yazarın ikizi, endişesi ve öfkesinin imgesidir”³⁴⁰ *Ana Yurdu*’nda Nesrin’in bir kadın karakter yaratmaya çalışması ve nihayetinde Nesrin’in de yönetmen Senem Tüzen’in yarattığı bir karakter olması filmin öz-düşünümsel³⁴¹ niteliğine işaret eder. Nesrin, yaratıcısının /yönetmenin ikizi, endişe ve öfkesinin imgesidir.

Dirlik Düzenlik: Bu Dünyada Yeri Olmayanlar

(Nesimi Yetik 2020)

Dirlik Düzenlik Çanakkale’de yaşayan tarih öğretmeni Hicran, mesleği belirsiz bırakılan kardeşi Vildan ve yaşlı anneleri Dudu’nun ilişkilerini anlatır. Babanın ne zaman ve neden öldüğü olay örgüsünde yer almaz. Vildan annesinden gizle-

339 Gubar, Susan, Gilbert, Sandra M, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, çev. Nil Sakman, Aylak Adam Yayınları, İstanbul, 2016.

340 Cangöz, Neslihan, “Ana Yurdu Filmi Üzerine Bir Derkenar”, 2016, <https://birikimdergisi.com/guncel/7710/ana-yurdu-filmi-uzerine-bir-derkenar>

Berna Moran da deli kadın ve canavar arasındaki ilişkiden söz etmektedir; “Romancılar ataerkil düzene duydukları isyanı açıkça değil de kaçık bir kadın karakter aracılığıyla dile getirirler. Bir yanda yapıtın kadın kahramanı melek prototipini temsil ederken, deli kadın «canavar» prototipine uyar ve aslında bu ikisi yazarın bölünmüş kişiliğini, iki ben’ini dramatize ederler. Çünkü yazar kadın, gerçekte ne olduğu ile ne olması istendiği arasındaki bölünmüşlüğü yaşamaktadır ve yapıtın karakterleri bu yaşantıyı sergilerler.” akt. Şahin, a.g.e., s. 276.

341 Lunn, öz-düşünümselliği şöyle tarif eder: “modern sanatçılar, yazarlar ve besteciler, genellikle çalışmakta oldukları medya ya da malzemelere, kendi sanatlarındaki yaratma süreçlerine dikkati çekerler. Örneğin romancılar, roman yazmayla ilgili sorunları kendi eserlerinde ortaya koyarlar (...) Modernist eser kendi gerçekliğini bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa vurur” Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınları, İstanbul, 2011, s. 55,56.

Öz-düşünümsellik için ayrıca bkz. Orr, John, *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, İstanbul, 1997 ve Kovács, András Bálint, *Modernizmi Seyretmek*, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, İstanbul, 2010.

yerek bazı geceler bir barda şarkı söyler, evli bir erkekle olan ilişkisini de annesinden saklamaktadır. Hicran ve Vildan arasında geçen konuşmadan öğreneceğimiz üzere, Dudu ve Vildan birlikte yaşarken Hicran mezun olduktan sonra tayin isteyerek onların yanına gelmiştir. İki kız kardeş arasında çocukluklarından itibaren ebeveynlerinden aldıkları ya da alamadıkları sevgiyle alakalı olarak bir haset ilişkisi oluşmuştur. *Pandoranın Kutusu* ve *Nefesim Kesilene Kadar*'da olduğu gibi kardeşler aile tarihine dair farklı hikayeler kurmuşlardır. Vildan gerçekliğini, babası Hicran'ı okuttuğu için kendisinin konservatuar sınavlarına giremeyip çalışmak zorunda kalması üzerine inşa etmiştir. Hicransa; kendisi engelli ve 'çirkin' Vildan 'güzel' olduğu için Vildan'ın daha çok sevildiğine dair bir anlatı oluşturmıştır. Babalarının evdeki kadınlara psikolojik şiddet uyguladığını söyleyen Vildan; *Pandoranın Kutusu*'nda Güzin ve *Nefesim Kesilene Kadar*'da Pınar Gök tarafından canlandırılan isimsiz abla karakteri gibi, eziyet eden erkek imgesinin peşinden koşar. Hicran ise "Napsın adam, kapasitesi buna yetiyor köyden şehre gelmiş bizi okutmuş siz ne dersiniz deyin ben seviyorum babamı" cümlesinde ifade ettiği gibi Serap'a benzer biçimde babaya dair "olumlu" bir öykü kurar ve bu öyküye inanır.

Vildan'ın evli olan Zafer'le ilişki sürdürmesi, Hicran'ın araba almak istemesi, Dudu'nun ise evdeki huzursuzluktan kaçmak için Hikmet ile evlilik planları yapması kız kardeşler arasındaki gerilimin tırmanmasına neden olur. Hicran, Vildan ve Dudu arasındaki ilişkiye yön veren haset ve bu haset vesilesiyle kardeşlerin birbirlerine söylemlerini inşa edense İrigaray'ın tarifiyle fallosantrik paradigmadır.³⁴² Tek cinsiyetli kültür içerisinde kendilerine ait bir özne konumundan yoksun olan kadınlar 'özne konumu'ndan konuş-

342 Berktaş, Fatmagül, "Felsefenin Kadına Bakışı", içinde Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 23-35, s. 27.

tukları zaman sembolik sistemdeki eril konuma yerleşmiş olurlar.³⁴³ Dolayısıyla üç kadın, özellikle de Hicran ve Vidan birbirleriyle babanın dili yani eril dil ile iletişim kurar ve bu dil aracılığı ile birbirlerine düşmanlık gösterirler. *Dirlik Düzenlik*, tıpkı İngmar Bergman'ın *The Silence* (1963) ve *Cries And Whispers* (1972) filmlerinde olduğu gibi "birbirini sevmeyen kız kardeşler"³⁴⁴ öyküsüdür. Kadın arkadaşlığını ele alan çoğu filmde karşılaştığımız üzere, kadın psişesi şeytanlık, kıskançlık ve erillikle ilişkilendirilir.³⁴⁵

Dirlik Düzenlik, *Köksüz*'le de hayli akraba bir filmidir. Baba figürü, yokluğu ile var olur. Hiç sözü edilmez, bir fotoğraf karesinde evdeki kadınlara sert biçimde baktığı sahnede kısa süre görünür. Babanın eksikliği filmin atmosferinde belirleyici bir etkiye sahiptir. *Köksüz*'de sürekli çatışma halindeki Nurcan ve kızı Feride'nin yerini *Dirlik Düzenlik*'te Hicran ve Vildan alır. Hicran, Feride'nin aksine kendisini evin babası ve annesinin kocası konumuna atayarak; evdeki "boşluğu" doldurmayı görev edinmiştir.³⁴⁶ Hicran ve Vildan'ın çatışmasında baba eksikliğinin yoğun biçimde hissedilmesinin en önemli sebebi patriyarkal yapıdır kuşkusuz, yanı sıra sınıfsallığın belirleyiciliği de somut biçimde görünürdür. Evde

343 Direk, Zeynep, "Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı", içinde *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, haz. Serkan Delice, Cüneyt Çakırlar, Metis İstanbul, 2012, ss. 72-93, s. 81.

344 Öztürk, Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınları, İstanbul, 2000, s.191, bu konuda ayrıca bkz. Öztürk, a.g.e., s. 197-198.

345 Hollinger, Karen, *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, University Of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, s. 32.

346 Asiye Dinçsoy bu tespiti destekler biçimde, filme dair şunları söylemektedir "Hicran'ın bir bırakmama hâli var. Bir şeyleri bırakmama, kopmama, bir şeyleri toplama, biriktirme. Her ne kadar ona (Vildan) evden gitmesini söylese de yine o onun peşinde olacak yani. Mesela annesinin de evlenmemesini istiyor; 'beni yalnız bırakmayın' diyor. Yalnız da kalmak istemeyen bir karakter. Ama bir yandan da diğer kadınlarla sürekli bir çatışma hâlinde. Yani biraz öfkeye, biraz sevgiye ama bastırılmış bir sevgiye tutundum diyebilirim. Çünkü, baba figürü yok ve Hicran biraz baba olmuş gibi ailede bir yandan" Sarısoy, Zekican, "Ne Vazgeçebiliyorsun Ne de Birlikte Yaşayabiliyorsun", 2020, <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/ne-vazgecebiliyorsun-ne-de-birlikte-yasayabiliyorsun-i-22110>

üş kadının, aslında eril figüre ihtiyaç duyduklarına dair en önemli simge de babanın silahıdır. Silah ilk olarak Vildan'ın kendisini koruma amacıyla arabasında bulundurduğu bir nesne olarak karşımıza çıkar. Ardından Hicran bu silahı kullanarak annesinin düğününe engel olur. Film iki kız kardeşin kendini korumak ve iktidar sağlamak gibi patriyarkal yapıdan bağımsız düşünölemeyecek amaçlarla, babanın iktidarının simgesine ihtiyaç duyduklarını söylemektedir. Filmin son sahnesinde zapt edemedikleri bu iktidar göstereni diğör bir ifadeyle babanın gölgesi ellerinde patlar, kelimenin düz ve tüm yan anlamlarıyla onları yok eder.³⁴⁷ Irigaray felsefesi bağlamında ifade edilecek olursa; fallus merkezli bir dünyada Vildan ve Hicran, boşluk, yokluk, görünmezlikten ibarettir, temsil edilmezler.³⁴⁸ Hayward'ın belirttiğı gibi kız çocuğun simgesel düzende 'Ben' kelimesinde ifadesini bulan biçimde özne olması mümkün değildir; "yetkili konuşma konumu babaya aittir (...) Kız çocuk, simgeselin nesnesidir dolayısıyla arzusunun öznesinden çok nesnesidir ve bu durumda belirleyici olan unsur kız çocuğa ait olmayan dildir".³⁴⁹ Kadın sadece simgesel düzene, eril anlam dünyasına ait terimler tarafından tarif edilir. Dolayısıyla 'Babanın Oyunu'nda; birbirlerini sevmeleri hemen hemen imkansız olan, nesneler ve rakipler haline gelirler.³⁵⁰ Aslında Hicran

347 Hicran'ın annesiyle olan sorunlu ilişkisi *The Piano Teacher* (Michael Haneke 2007) filmindeki Erika Kohut ve *Black Swan* (Darren Aronofsky 2010) filmindeki Nina Sayers'i hatırlatır. Adı geçen iki filmde de kadın karakterlerin anneleri, kızlarının özel alanını kontrol eden ve yöneten, kızlarını kendilerinin uzantısı olarak gören fallik anneler olarak kurulmuştur. Hicran'ın ölüm korkusundan söz ettiğı kahvaltı sahnesinde, uyuyan annesinin yanına uzanarak hüznölü bir ninni söylediğı sahnede ve nihayet annesinin evlenmesine 'seni çok seviyorum beni yalnız bırakmayın' diyerek engel olduğı sahnede gördüğümüz anneden kopamayış halinin nedenleri filmde güçlü biçimde oluşturulmamıştır.

348 Taburoğlu, Özgür, *Diinyevi ve Kutsal*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 286.

349 Hayward, a.g.e., s. 385.

350 Esayan, Natali, "Anneler ve Kızlar: Unless Romanı'nda Kadın Dayanışmasının Gerekliğı", *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi Kİ-LAD*, 2004, sayı 3(5), ss. 9-19, s. 13.

ve Vildan arasında eril bir dille ifade edilen haset simgesel düzendeki kadın arkadaşlığının bir niteliği olarak kabul edilebilir. Hicran ve Vildan'ın ortak noktası babadan yani iktidardan alacaklı hissetmeleridir. Ebru Çiğdem Thwaites *Kıskanmak* filminde, Seniha'nın Halit'e duyduğu öfkeyi Slavoj Zizek'ten yola çıkarak şöyle açıklar:

Ondan öç almaya çalışarak ifade eder, çünkü onu kendi hazzını çalan öteki olarak kurgular. (...) Çünkü Seniha maruz kaldığına inandığı adaletsizliğin kökeni olan toplumsal yapıları sorgulamaktansa, adaletsizliği ağabeyine kötülük yaparak eşitlemeye çalışır. Oysa Halit de kendisiyle aynı toplumsal düzenin ve onun değerler sisteminin ürünüdür. Başka bir deyişle, Seniha eşitliği adaletsizliği eşitlemekte görür. Kıskançlığını bir adalet istemi olarak ifade eder, meşrulaştırır. Zizek'e göre, adaletsizliği eşitlemeye dayalı bir adalet anlayışı hazzın yasa tarafından dağıtımın ilkesini onaylar. Böyle bir anlayış, haddinden fazla haz aldığını düşündüğü 'öteki'nin hazzını kısıtlamaya dayanır (...) Seniha'nın örneğinde olduğu gibi, haset; değerli bir nesnenin bir başkasına ait olmasını kıskanmaktan çok, o kişinin o nesneden aldığı hazzı çekememekle ilgilidir. Dolayısıyla, bu nesneyi ötekinin elinden almak çoğu zaman haset edeni rahatlatmaz. Haset duygusundan arınmak için ötekinin o nesneden haz alma imkanını ortadan kaldırmak gerekir.³⁵¹

Benzer biçimde Hicran ve Vildan birbirlerini kendi hazlarını çalan ötekiler olarak konumlarlar. Maruz kaldıkları inandıkları adaletsizliğin nedeni olan, onları birbirlerine düşman kılan patriyarkal yapıyı sorgulamazlar. Örneğin iki karakter de, taşrada bekar bir kadın olarak yalnız yaşama-

351 Slavoj Zizek'in "The Terrorist Resentment" (<https://www.lacan.com/zizfrance1.htm>) adlı metninden akt. ve yorumlayan Thwaites, Ebru Cigdem, "İktidar, Haz Ve Hınc; Kadınlar Ve Despotlar Kıskanmak", içinde *Ve Sinema*, der. Gül Yaşartürk, Doruk Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 217-245, s. 239.

nın zorluklarını göze almak ve sorumluluğunu üstlenmek yerine 'baba evinde' kalmanın güvenliğini ve refahını tercih ettiklerinin farkında değildir. Michael Haneke'nin *The Piano Teacher* (2001) filminin başında anne karakterinin, dışarıdan gelen Erika'nın yeni aldığı elbiseyi bularak yırtmasını anımsatan kırmızı palto sahnesinde olduğu gibi birbirlerinin hazzını yok etmeye çalışırlar. Hicran kardeşinin yeni paltosunun aynısını almıştır, Vildan Hicran'ınkinde izmarit söndürür. Vildan ehliyet sahibi olduğu ve şirketin kendisine verdiği arabayı kullandığı için Hicran kredi çekerek kırmızı bir araba alır. Hicran Vildan'ı, yaşadığı ilişkiyi annelerine söylemekle ve hazzını elinden almakla tehdit ettiğinde ise Vildan Hicran'a şiddet uygular, onu boğmaya yeltenir.

Cries And Whispers'da karakterler iç mekana yani özel alana hapsedilerek, soyutlanmıştır. *Dirlik Düzenlik*'te Hicran çalıştığı okulun kapısından girerken öğrencileri onunla dalga geçer, Vildan ise kısa süren ve dışarıdan görüntülenen, dolayısıyla konuşulanların net duyulmadığı bir sahnede iş arkadaşları ile yemek yer. Vildan'ın ne iş yaptığını anlamak mümkün değildir. İki kadın da, uzmanlık alanlarında sahip oldukları yetkinliklerini işyerinde sergilerken gösterilmez. Örneğin Hicran'ı ders anlatırken, öğrencileri onu dinlerken ya da dersine hazırlanırken görmeyiz. Hicran ve Vildan, duygusal çatışma ve içsel dengesizlikten ibaret karakterler haline gelirler. Hicran ve Vildan'ın dış mekandaki var olma hali; iç mekandaki yani özel alandaki çatışmalarını, duygularını dış mekana taşıdıkları, adeta bir fanusta var olma halidir. Filmin, deniz kıyısında geçmesine tezat biçimde ferahlık içermeyen iki sekansı vardır. Bunlardan ilkinde Vildan'ın torpido gözünde bulundurduğu babalarına ait silah ortaya çıkar ve Hicran filmin sonunda olacakları haber verir biçimde kardeşine silah doğrultur. Uzaktan gözetlediğimiz Vildan, evli sevgiliyle görüşebilmek için telefonda konuşur. Aynı sekansta üç kadının hayatlarının, ümitlerinin karaya oturmuş olmasını simgeler biçimde; sahildeki bir kayığa

binmelerini, denize açılmadıkları halde nereye gitmek istedikleri hakkında konuşmalarını izleriz. Deniz kıyısındaki ikinci sekansta ise Hicran ve Vildan birbirlerine olan haset ve öfkelerini kusarlar.³⁵² Fakat sonrasında, karakterlerde ve ilişkilerinde bir değişim ortaya çıkmadığı için bir yüzleşmeden söz etmek mümkün değildir. Hicran'ın, Vildan ve Dudu'yu havuza götürdüğü sekans üç kadını ana rahmini çağrıştıran suyun içinde şefkatle bir araya getirir başta. Kısa süre sonra kardeşler arasındaki haset burada da kendisini gösterir, Hicran'ın sudan çıkmasıyla sekans sona erer. *Dirlik Düzenlik, Cries And Whispers* ile görsel üslup bağlamında da benzerliklere sahiptir. Bergman, "Anna dışında tüm kadın karakterleri fetişleştirerek cinselliklerini kontrol altına almaya çalışır".³⁵³ *Dirlik Düzenlik*'te kamera gözetleyen bir konumda Hicran ve özellikle Vildan'ı izler. Filmin hemen başında yer alan bir sahnede Vildan evli sevgilisini uzaktan izlerken kamera da onun yarı karanlık yarı aydınlıkta kalan yüzünü gösterir. Aynı karakterin kırmızı elbisesiyle şarkı söylediği sahnede kamera, daha sonra geceyi birlikte geçireceği erkeğin bakış açısına yerleştirilir. Bu sayede Vildan arzu nesnesi olarak konumlanır, fetişize edilir.

Sonuç olarak Dudu, Hicran ve Vildan kamusal alanda aile ilişkilerinden ve özel alandan bağımsız kurdukları bir ilişkiyle yer almayan karakterlerdir.

Soyutlanmış, yalnız ve ümitsiz sunulan bu üç kadın için son kadrada gördüğümüz gibi gelecek karanlıktan ibarettir.

352 Bu sahne *Kusursuzlar*'ın (Ramin Matin 2013) son bölümünde, Yasemin ve Lale'nin karanlıkta yoğun rüzgarla mücadele ederken aynı zamanda birbirleriyle yüzleştikleri bölümle birlikte okunmaya elverişli bir zemin sunar. Tartışma ve yüzleşme sonrasında erkeklerle dolu bir minibüsün arkasında sessiz biçimde oturan Yasemin ve Lale'nin patriyarkal kuşatılmışlığa rağmen yan yana ve birlikte olmak zorunda oldukları vurgulanır.

353 Öztürk, a.g.e., s. 193.

SONUÇ YERİNE

2010- 2020 yılları arasında çekilmiş on iki filmde; patriyarka, kadının özne olarak varlığı, kadın emeği, anne kız ve kız kardeş ilişkileri ön planda olan görünür temalardır. Söz konusu filmlerin bazılarında görünür ve somut, bazılarındaysa görünmeyen ve anlatı dışında bırakılan bir babaya duyulan özlem, baba eksikliğinden kaynaklanan sorunlar söz konusudur. Karakterlerin çoğunun ‘baba yoksunluğu’ üzerine inşa olduğunu söylemek mümkün. Ancak burada belirtilmesi gereken şey, baba yoksunluğu tespitinin babayı yüceltme niyeti taşımayan bir yorum olduğudur. En somut haliyle *Köksüz* ve *Zefir*’de gördüğümüz gibi eril figüre önem atfeden bizzat patriyarkanın, simgesel düzenin kendisidir. Eril figürü yani babayı kamusal alan ve özgürlükle, anneyi ise çocukla yakın ilişkiden sorumlu kılan böylesi bir yapı, anneye ‘kadın’ olarak dişil kimliği ile farklı bir birey olma hakkı tanımaz. Slavoj Žižek “Müstehcen Efendi” adlı makalesinde Lacan’dan yararlanarak babanın eksik, kafası karışık ve güçsüz bir yaratık olduğunu pekala bildiğimizi ancak simgesel otoritesine inandığımızı yazar:

Baba figürüyle yaşantımız eksik ve fazlalık arasında gidip gelir. ‘Baba her zaman ya çok fazla ya da çok azdır.

Asla uygun dozda alamayız onu. Ya varlığı eksiktir, ya da çok fazla vardır' (Jacques Lacan, 1991:346). Bir yandan olmayan babanın tekrarlanan motifi ile karşı karşıyayız, onun yokluğu gençler arasındaki suç oranının yüksekliğine varana kadar birçok şeyden sorumlu tutulur, baba etkili bir şekilde var olunca da, varlığı zorunlu olarak rahatsız edici, kaba, uygunsuz, baba otoritesinin vakarına uyumsuz olarak görülür, sanki varlığının kendisi zaten rahatsız edici bir fazlalıkmış gibi³⁵⁴

Ceviz Ağacı'nda Hayati'nin babası; Zizek'in Lacan'dan aktardığı şekliyle güçsüz ve çok az bir babadır. Eksiktir. Hayati'nin tüm hayatındaki eksik varoluşunun müsebbibidir. *Tereddü*t ise bizzat baba mevhumunun kendisiyle ve patriyarkayla ilgili bir anlatıdır. Şehnaz ve Elmas'ın hegemonik erkeklik tarafından nasıl sakatlandıklarını izleriz. *Sibel* de hegemonik erkekliği ve patriyarkayı sorunsallaştırır. Baba karakteri Emin 'kafası karışık' bir babadır. Toplumsal baskıyla yani hegemonik erkekliğin dayattıklarıyla kızları arasında bir denge kurmaya çalışır. Emin'in eksik baba ve fazla baba olmak arasında gidip geldiği anlatı, Sibel'in başlattığı değişimin arkasında durduğu, ona destek verdiği bir bölümle kapanır. Ancak asıl öykü tam da filmin bittiği yerde başlar sanki, *Sibel* ve kız kardeşinin nasıl bir hayatı olacaktır? *İşe Yarar Bir Şey*, kadınların babalardan, sevgililerden ve eşlerden bağımsız özneler olarak birlikte ayakta durma olasılıklarıyla ilgilenir. *Kız Kardeşler*'de, kastre edilmiş bir fi-

354 Slavoj, Zizek, "Müstehcen Efendi", çev. Mustafa Yılmaz, *Toplum ve Bilim*, 1996, sayı 70, ss. 63-78, s. 68-69. 2. No'lu dipnot.

Baba sorunu ile ilgili Işıl Cinmen'in Bülent Somay'la iki bölüm halinde gerçekleştirdiği söyleşileri oldukça aydınlatıcıdır. Bkz. Cinmen, Işıl, "Bülent Somay ve Psikanaliz", 2015a,

<https://www.haberturk.com/yasam/haber/1075695-bulent-somay-ve-psikanaliz>

Cinmen, Işıl, "Türkiye'nin Ruh Hali Nasıl Bülent Somay Röportajı", 2015b, <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1078520-turkiyenin-ruh-hali-nasil-bulent-somay-roportaji>

gür olan Veysel, 'eksik, kafası karışık ve güçsüz ancak simgesel otoritesine inanılan' Şevket ve fallik bir güç figürü olan Necati'den oluşan hiyerarşik bir erkeklik evreni sunulur. Necati dışında herkes aynı evrene ve aynı boğucu karanlığa mahkum gibidir.

Zerre, baba yani eril figür yokluğunun anlatının atmosferini biçimlendirdiği filmlerden biridir. Babanın adı dahi geçmez ancak baba adeta yokluğu ile var olur. *Zerre*'nin karanlık ve boğucu evreninde Zeynep hayatta kalmak için böylesine uğraşırken, kızının babasının nerede olduğu sorusu akla gelir. Zeynep; *Toz Bezi*'nde Nesrin, *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap, *Ana Yurdu*'nda Nesrin, *Köksüz*'de Feride gibi nefes nefese bir koşu içindedir. Emek gücünün, kol gücünün karakterin hayatta kalmasına yetmediği bir dünya tasviri söz konusudur. Sınıfsallık ve patriyarka ayrı ayrı ve birlikte köşeye sıkıştırır Zeynep'i. *Toz Bezi*'ndeysen Nesrin; *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap'ın babasının peşinden koşmasına ve babasını aramasına ya da *Köksüz*'de İlker'in babasının olduğunu düşündüğü arabanın peşinden trafiğin ortasında ağlayarak koşmasına benzer biçimde kocası Cefo'nun peşinden koşar, onu arar, onun hayalini görür. *Toz Bezi*'nin benzer anlatılardan iki temel farkı filmin Nesrin'e başka bir hayat seçeneğini ve olasılığını sunmasının yanında Nesrin ve Hatun arasındaki dayanışma ve simgesel kardeşlik ilişkisidir. *Toz Bezi*; *Zefir*'de izlediğimiz öykünün aksine kadın karakteri eşin yokluğunun belirlediği çıksız karanlık bir dünyaya mahkum etmez, Nesrin'in kızı Asmin'i Hatun'a teslim ederek kendisine yeni bir hayat kurmasına izin verir. *Nefesim Kesilene Kadar* tekstil işçisi genç bir kadın olan Serap'ı odak noktasına almasına rağmen filmde baskın olan tema babanın yetersizliği ve güçsüzlüğüdür. Cinsiyetsiz bir görünüme sahip olan Serap varoluşunu kurabilmek için *Ceviz Ağacı*'ndaki Hayati'ye benzer biçimde babasının sevgi ve şefkatini, onayını görmeye ihtiyaç duyar. Bu nedenle babasıyla iletişim halinde olabilmek adına onu kontrolü altında

tutmaya çalışır. *Nefesim Kesilene Kadar*, 'ev'i tehlikeli bir mekan olarak sunar. Serap için çalıştığı tekstil atölyesinin deposu ve tekstil atölyesinin bizzat kendisi ev sıcaklığına sahip, evin ikamesi güvenli bir mekandır.

Ana Yurdu'nda patriyarkal düzenin sözcülüğünü üstlenen kadınlar Nesrin'in etrafını sarmıştır. Nesrin kendi istediği gibi biri mi yoksa annesi Halise ve anneannesi Zela'nın istediği gibi bir insan mı olması gerektiğine karar vermeye çalışır. Halise ve Zela, *Köksüz*'de Nurcan ve Feride'de olduğu gibi patriyarkal değerler çerçevesinde yaşamış, kendi isteklerini göz ardı etmiş kadınlardır. Nesrin onlar gibi olmak istememekle birlikte, kim gibi olmak istediğinden de emin değildir. Bu kimlik mücadelesinde patriyarkal değerlerin asıl kurucusu olan baba figürü anlatı dışında konumlanır. Babanın yasası ve kurallarıysa Halise ve Nesrin arasında aşılmaz bir duvar gibi yerini alır. *Ana Yurdu*'nda kadın karakterin kimliğini bulma mücadelesi bir nevi çıldırma delirme haliyle, Nesrin'in annesinin gözünde bir 'öteki' olmasıyla nihayete erer. *Köksüz*'ün yönetmeni Deniz Akçay Katıksız "Ben babamı erken yaşta kaybettim ve o yüzden sanırım, filmdeki 'babasızlık' duygusunu iyi biliyorum. Buradan yola çıktım" ifadesiyle Zefir'in, *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap'ın ve nihayet *Köksüz*'ün karakterlerinin duygularını dile getirir.³⁵⁵ *Köksüz*'de Nurcan, kızı Feride'nin kendisinden farklı olmasını ve kendisinden kopmasını kabul etmez. Filmde İlker'in bir türlü zapt edilemeyişi, evdeki tamir işlerinin yapılamayışı, Nurcan'ın kendi doğum günü dahil olmak üzere evin dışına adım atmak istemeyişiyle oluşturulan çıkışsız karanlık atmosfer tamamen babanın yokluğunu ele verir. Babanın yokluğunu bir sorun olarak tanımlar. *Köksüz*'de Feride'nin kimlik mücadelesi bir kaçışla ama patriyarka tarafından kendisine çizilen sınırlar içinde kalan bir kaçışla sonlanır. Yoksa evden ayrıлып kendisine bağımsız ve yeni bir hayat kurma cesaretiyle değil. *Zefir*'de Zefir'in annesi Ay'a öfke

355 Sümer, a.g.m.

duymasının temeli; böylesine bir öfkenin ve şiddetin mümkün olmasının sebebi simgesel düzendir. Zefir'in 'ehlileşmesi' için kural koyucu bir babaya ihtiyaç olduğu görülür. Zefir annesinin arzusuyla özdeşleşme ihtiyacı içindedir ve bu özdeşleşmeyi gerçekleştiremediği için boşluktadır. Zefir bir yanıyla da *Nefesim Kesilene Kadar*'ın baş karakteri Serap'a benzer. Cinsiyetsiz bir görünüme sahip olan Serap varoluşunu kurabilmek için babasının sevgi ve şefkatini, onayını görmeye ihtiyaç duyar. Benzer biçimde Zefir de cinsiyetsiz bir görünüme sahiptir, simgesel düzende bir özne olabilmek için babanın gözünden onay almaya ihtiyaç duyar. *Dirlik Düzenlik*, *Köksüz* ve *Ana Yurdu* ile bir hayli akrabadır. Filmin açılışında üç kadının yaşadığı evdeki huzursuzluk ve çatışma Dudu'nun astığı kendisine ve Vildan'a ait olan iç çamaşırları arasındaki tezatla ifade edilir. *Ana Yurdu*'nun da açılış bölümünde Nesrin ve Halise arasındaki değer çatışmaları, Nesrin'in önce tülbent altına gizlediği daha sonra açığa astığı iç çamaşırı ile temsil edilir. *Dirlik Düzenlik*; ölmüş bir babanın geride bıraktığı, kavga eden kadınlardan oluşan bir atmosfere sahiptir. Ölmüş babanın silahında cisimleşen hayaletiyse üç kadının hayatını gölgeler ve sınırlarını belirler. Evdeki gerilime bulunan kaçışçı çözümler *Köksüz*'de olduğu gibi patriyarkal sistemin çizdiği sınırlar dahilindedir.

Türk sinemasında kadın karakterleri merkezine alan ve çalışma kapsamında yer almayan filmlerden *Kar* ve *Hayaletler*'de de kadın karakterlerin babaları görünür değildir. *Kar*'da baba figürünün yokluğu Zizek'in "onun yokluğu gençler arasındaki suç oranının yükseklğine varana kadar birçok şeyden sorumlu tutulur" ifadesiyle ilişkili olumsuz bir atmosfer yaratır. *Hayaletler*'de ise Ela, İffet ve Didem kendi kararlarını alan, uygulayan, ne istediğini bilen karakterlerdir. Baba figürünün yokluğu sorun yaratan bir eksiklikten ziyade karakterlerin özgürce hareket etmesini sağlayan bir atmosferin oluşmasını sağlar gibi görünmektedir.

1994 Sonrası Türkiye Sinemasında Toplumsal Cinsiyet: Değişen Bir Şey Var mı?³⁵⁶

Özlem Güçlü Tarafından Yapılan Söyleşi

Özlem Güçlü Yeni Türkiye Sinemasının ‘yenilikleri’ düşündüğünde, toplumsal cinsiyet temsilleri açısından -tematik veya biçimsel olarak- bir ‘yenilikten’ söz etmek mümkün mü? Varsa bu ‘yenilikleri’, değişimi nerelerde görüyorsun?

Gül Yaşartürk Yeni Türkiye Sinemasından kimleri kast ediyorsun biraz açar mısın?

ÖG: 1994 sonrasında aslında bugüne kadar olan zamanı. Ama esas olarak 1994’te ilk kuşak olarak görülebilecek belki Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu ve ticari sinema ayağında da yeni bir formülle eski Yeşilçam konu ve temsillerini Hollywood cılasıyla sunan *Eşkiya*’nın

356 Dr. Özlem Güçlü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesidir.

Bu söyleşi, Güçlü’nün, “Silent Female Characters in the New Cinema of Turkey: Gender, Nation and the Past” PhD Thesis, Centre For Media and Film Studies, School of Oriental and African Studies, University of London, 2013 çalışması kapsamında kullanılmak üzere 2010 yılında gerçekleştirilmiştir. Söyleşi başlığı ise sonradan, bu kitap için eklenmiştir.

yolunu açtığı kanattan bahsediyorum. Tek tek yönetmenler üzerinden ya da genel olarak bir eğilim görüyorsan ondan bahsedebilirsin.

GY Şimdi, ayırmak gerek. Yeni bir kuşak var ilk filmlerini çeken, onları kapsamayacak söyleyeceklerim. Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Pelin Esmer bir akım başlattılar, onlardan önceki kuşak senin sözünü ettiğin. Yanlıyorsam düzelt 1990'lı yıllarda ilk filmlerini yöneten yönetmenlerden söz ediyorsun. O zaman ciddi bir ataerkil eğilimden söz edebilirim. Genelleme yapmayı istemiyorum pek. Ben Reha Erdem'i, Derviş Zaim'i hele hele Ümit Ünal'ı çok ayrı yere koyarım. Serdar Akar, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz tam karşı kutupta yer alır. Olumlu olanlardan başlasam Derviş Zaim'in kadın temsilleri, kadını çok kutsayan hatta tanrıçalaştıran temsiller.

ÖG *Tabutta Röveşata* örneği için de aynı şeyi düşünüyor musun?

GY Tabii ki hayır. Orada bir yüceltme yok. *Filler ve Çimen* ve özellikle *Çamur* için söyledim.

ÖG Tahmin ettim. Sessizleştirme örneklerinden biri olarak görüyorum çünkü *Tabutta Röveşata'yı*. O yüzden sordum.

GY *Tabutta Röveşata'yı* başkası yapsa çok karşı olduğum bir film olurdu ama Derviş Zaim yapınca orada bir erkek egemen tavır olmadığına dair fikre sahibim nedense.

ÖG İçerik olarak dediklerine katılıyorum kesinlikle. Ama sanki filmde kadının sesi ve bir süre sonra da görüntüsü pek garip bir şekilde kesiliyor. Uzun uzun sessiz karelerde izliyoruz, ve sonra yok oluyor hikayeden. Neyse, böldüm söylediklerini.

GY O filmde erkek egemen dünya, bir üst belirleyen gibi Mahsun'un da kurbanı olduğu.

ÖG Evet bunda çok haklısın.

GY Dolayısıyla aslında kadının suskunluğu özelinde düşünürsek, o Mahsun'un da altında kalan bir yerde hiyerarşik olarak erkek egemen sistemden zarar görüyor. Sessizliği o

şekilde düşünülebilir belki. Mahsun kamusal alanda özgürce hareket ederek hayatta kalabiliyor. Mahsun evsiz ama bir kadının evsizliği bedenini satmasıyla mümkün oluyor sanırım ne dersin?

ÖG Dediğim gibi bu dediklerine hak vermekle birlikte sanki daha ötesini göremediğimiz ne dediğini, hissettiğini göremediğimiz bir kadın var.

GY Evet en geride kalıyor. En altta. Hikayede sistemin en çok zarar verdiği insan konuşmuyor.

ÖG Evet. Kesinlikle. Bir de hikayede Mahsun'u belaya sürükleyen ki Mahsun aslında tamamen bela içinde, sonra kaybolan bir tarafı da var. Bu da beni biraz kuşkuda bırakıyor.

GY Normalde yani daha konvansiyonel bir tarzda düşünürsek kadın karakter erkek karakteri bela içine çeker ama kendisi daha iyi durumda olur. Mesela Zeki Demirkubuz'da böyledir.

ÖG Evet.

GY Erkeği iğdiş eder sürükler canını acıtır *Tabutta Rövaşata*'da pek öyle değil.

ÖG Evet genelde 1994 sonrası benim de çokça sezdiğim bir durum bu.

GY Kadın kendisi de bela içinde çırpınıyor her an ölümle burun buruna hem de cinsel anlamda tehlikede. Yani erkek şiddetine açık. Fiziksel anlamda, sağlık anlamında uyuşturucu kullandığı için hayatı tehlikede. Bu nedenle bana Derviş Zaim daha samimi geliyor daha içten. Açıkça söylemek gerekirse kadın düşmanı bir tavır yok sanki.

ÖG İstersen diğer yönetmenler için de neler düşündüğünden devam edelim. Ben daha sonra filmler özelinde de birkaç şey soracağım.

GY Tabii Derviş Zaim'den sonra hatta aslında ondan önce sinema içinde yer alan Ümit Ünal geliyor. Onun filmlerinde maşizme karşı ciddi bir tavır olduğunu düşünüyorum

ÖG Ben de kesinlikle katılıyorum.

GY *Ara* ve *Ses* de onun bakışıyla ilgili önemli ipuçları sunuyor. *Ara*'daki erkeklerin cinselliği sabit değil örneğin.

ÖG Evet öyle.

GY Reha Erdem'e geçecek olursak özellikle *Korkuyorum Anne* ciddi bir erkeklik eleştirisine sahip. Son sahnesinde iki erkek karakterin tırmandığı bir tepe ya da kayalık var, gerçeküstücü bir sahne. Onu açık biçimde tırmanmak zorunda kaldıkları fallik bir simge olarak düşündüm.

ÖG Evet bence de. *Korkuyorum* anne diye bağıırıyordu Keten sonra da.

GY Evet evet zaten tırnak içinde kullanıyorum ikisi de "erkekliği kurulmamış" karakterler. Bunun derdini, ıstırbını yaşayan karakterler ve toplumun beklediği anlamda erkek olmanın aslında çok zor hatta korkulası bir şey olduğunu anlatıyorlar. Olmak da istemiyorlar zaten. Evlenmeden çocuk sahibi olan bir İpek'le, on sekiz on dokuz yaşlarında genç bir kadın olan Ümit'in aynı evde yaşaması, İpek'in yoldan çıkaran bir tehdit olarak görülmeyişi sinemamızın kentli yalnız yaşayan kadına dair geleneklerine / kodlarına tamamen aykırı bir sunumdu.

ÖG Telesekreter mesajındaki 'eril' sese birlikte gülmeleri de önemli değil mi?

GY Tehdidi birlikte savuşturdular bir de küçümsediler. Tabii tehdit olmaktan çıktı karikatürize bir şey oldu aslında. Erdem alternatif / kan bağı olmayan bir aile kuruyor filmde.

ÖG Evet!

GY Yani Keten'in babası yok, Ali'nin annesi yok bir de bebek var yeni doğan. Ferzan Özpetek filmlerindeki gibi bir şey yapıyor

ÖG Evet doğru. *Hayat Var* filmi; aile, kadınlık, erkeklik ve ev üzerine neler düşünüyorsun peki?

GY *Hayat Var* daha karmaşık bir film. Aklımı çok karıştırdı bir süre. Aslında ikiye bölundüm. Çocuğun zarar göreceğine dair bir beklenti yaratıyor film. Çocuk karakter olması biraz benim geri durmama neden oldu. Ne diyordun?

ÖG Ama boşa çıkardığı da oluyor bu beklentiyi diyecek-tim.

GY Son sahnesi çok açık ferah.

ÖG Diğer kanada gecelim mi?

GY Olur.

ÖG Maşızmlle ilişkili kanat sanırım bu.

GY Evet aslında çok net. Karmaşık bir durum yok. Lars Von Trier'in yaptığı işlere benziyor Zeki Demirkubuz'un kadın düşmanlığı. Daha doğrusu kadın korkusu. İkisi pa-
ralel gidiyor. Kadın onun gözünde o kadar güçlü bir varlık ki gücü bir erkeğin kanını emer, onu yok eder. Erkek çöker kadın ayakta kalır. İstisnasız her filminde böyle. Kötücül bir güç ama bu.

ÖG *Kıskanmak*'da biraz şaşıtı bu sanırım. Mesela 3.*Sayfa*'yı düşündüğünde Meryem adamı mahveder ama kendi rahat eder.

GY Evet

ÖG İsteddiği adamla evlenir, mala mülke konar falan. Ama Seniha evi, ağabeyine sattıramaz kendi de batır en so-nunda.

GY Ama ağabeyinin hapiste olmasından haz duyuyor kadın. İnanılmaz bir yüz ifadesi. Üzülür gibi ama üzölmü-yor aslında

ÖG Ağabeyinin hapiste olmasından da Mükerrrem'in düştüğü durumdan da haz duyuyor

GY Tabii öç alıyor.

ÖG Evet.

GY Zaten ince ince örüyor ağını ve sonunda amacına ulaşıyor. Tip olarak da örümceğı örnek almış olabilir Zeki Demirkubuz. Kambur siyah giyen bir kadın.

ÖG Evet olabilir. Örgü örüyordu bir de sürekli.

GY Kuytuda sürekli. Evet öyle. Sessiz aynı böcek gibi. Kesin öyle düşünmüştür. Bir de zaten o çok bariz; cinselliğı olan kadınları ahlaken yozlaşmış sunuyor. Cezalandırıyor. Ne olduğunu bilmiyoruz Mükerrrem'e. Ama Seniha bir bi-

çimde hayatta kalıyor.

ÖG Peki bu maşist kanadı, kadın temsilleri açısından değerlendirirken, erkekliklerin nasıl çizildiği konusunda da ne düşündüğünü söyleyebilir misin? Çünkü, 1994 sonrasında kadınların tersine erkek temsillerinin çeşitlendiğini, derinleştğini düşünüyorum.

GY Evet doğru. Zeki Demirkubuz'un erkekleri aşık oluyor. Hastalıklı biçimde ve hayata karşı zayıflar çoğunlukla. Hayatı yüzeysel algılıyorlar kadınlara oranla. Kadınlar kadar zeki değiller aslında. Son derece geleneksel erkekler. Ancak aşk söz konusu olduğunda içinden geldikleri değerleri yok sayıyorlar. İlk aklıma gelenler bunlar. Nuri Bilge Ceylan'da daha farklı bir durum var.

ÖG Erkekler açısından mı?

GY Evet. *Üç Maymun* hariç, onun erkek karakterleri entelektüel erkekler. Malum zaten aynı hikayeyi anlattı. Birbirini izleyen, gelenekselden, taşra kültüründen gelen erkekler. Yaşamları değişse de özləri değişmeyen erkekler. Kadını yargılıyorlar aslında. Zeki Demirkubuz'da böyle bir şey yok. Onlar aşık ve gözleri görmüyor. Kim olduğu fark etmiyor. Ama Nuri Bilge Ceylan açık biçimde 'iyi kadın' 'kötü kadın' 'serbest kadın' 'ahlaklı kadın' 'değerli kadın' 'değersiz kadın' ayrımı yapıyor. Bu özellikle *Uzak*'ta çok bariz.

ÖG *İklimler*'de de öyle değil mi ?

GY Tabii. Evet unutmuşum. Bebeksi kadın, çocuk kadın. Bir de cinselliğin yaşanacağı vamp kadın var karşı kutupta. Korkunç. Çocuk kadın, korunmaya muhtaç. Onun peşinden çalıştığı sete gidiyor. Ama diğer taraf insani saygıyı bile hak etmiyor. Devam edeyim mi yeterli sanki.

ÖG *Üç Maymun*'un kadın karakteri hakkında ne düşündüğünü merak ediyorum. Aslında bu merak sorusu.

GY Bir yozlaşma öyküsü anlatılıyorsa sanırım bu dünyada genel bir eğilim, kadının cinselliği devreye giriyor. *Tabutta Röveşata*'da olduğu gibi. Erkek zihnen, ruhuyla yozlaşırken kadın bedenini satıyor / bedeni el değiştiriyor bunu düşünün-

yorum genel olarak Serdar Akar hakkında ise *Birikim*'de yayınlanan bir yazımın³⁵⁷ ana fikrini verebilirim genel olarak. *Barda* örneğinden gidecek olursak Nejat İşler'in canlandırdığı karaktere sempati duymamamızı sağlıyor. Bu ciddi bir sorun. Nejat İşler'in canlandırdığı karakter rehin aldığı kadına hiç dokunmuyor film boyunca. Kesintisiz şiddet ve tecavüz izliyoruz ama son ana dek baş karakterle kadın karakter arasında adeta bir flört / aşk ilişkisi kuruyor Serdar Akar.

ÖG Ben bu açıdan hiç düşünmemiştim.

GY Net anımsamıyorum kadın karakterin sevgilisi var mıydı filmde.

ÖG Hep sınıf ve ahlak üzerinden kurduğu ikilik beni sinir etmişti. Bunu açtığın iyi oldu.

GY Nejat İşler'in rehin aldığı karakter, grupta cinsel ilişki deneyimi olmayan tek kadın.

ÖG Sevgilisi yoktu galiba...

GY Filmde, gruptaki kadınlar arasında 'ahlak' hiyerarşisi kuruluyor.

ÖG Evet böyle bir vurgusu vardı. Doğru şimdi hatırladım.

GY İlk işkenceye uğrayanlar cinsel ilişki deneyimi olanlar hatta biri kürtaj olmuştu. Filmin başında bu bilgiyi izleyiciye veriyor.

ÖG Evet.

GY Pelin, Aynur ve Sevgi'ye uygulanan şiddete birebir tanıklık ediyoruz. Nejat İşler'in filmin sonunda gerçekleşen tecavüzü ise uzaktan siluet görüntüsüyle veriliyor. Yani diğer karakterlerin aksine mahrem bir alana sahip olarak tanımlanıyor.

ÖG Evet evet!

GY Sanki bir ilişki var ve sanki kadını seviyor. Ve sanki kadının rızası var. Bunu planlayıp planlamadığını sormak isterdim Serdar Akar'a.

357 Yaşartürk, Gül, "Gemide Barda Her Yerde Testesteron", *Birikim*, 2007, s. 216, ss. 98-100.

ÖG ‹Ne alakası var bu filmin / öykünün matematiği için gerekli bir şeydi› gibi bir yanıt da gelebilir.

GY Selim’miş karakterin adı bu arada. Hiç inandırıcı olmaz öyle bir yanıt.

ÖG Filmde genelde adıyla hitap etmedikleri için akılda kalmamış olabilir.

GY Bir de yazıda Selim’in konuştuğuna, diğer karakterlerin aksine sürekli söylev verdiğiğine sınıfsal konumunun hıncını alan haklı bir karakter olarak temsil edildiğine değinmişim. Burada Nejat İşler’in yıldız oyuncu olarak izleyicinin özdeşleşmesindeki etkisi asla yadsınamaz. Melis Birkan’la birlikte bize yakışan bir çift kurulmuş oluyor. Çok art niyetli bir film bence *Barda*.

ÖG *Gemide* için de benzer bir şey düşünüyorsun sanırım. İnternette bir forumda filmin konusunun “dört erkeğin bir fahişe kadına bir gemide taciz, tecavüz ve her türlü şiddeti” olarak özetlendiğini okumuştum. Çok yanlış bir özet sayılmaz. Seks işçisi kadına tecavüzün hak görülmesi meselesi çok öne çıkıyordu filmde. Tecavüzü haklılaştırmak için sonrasında “aşık oldum” diyen bir karakter vardı mesela.

GY: Asuman Suner’in *Hayalet Ev* kitabında iyi bir analiz var kısa da olsa.

ÖG Evet evet.

GY Orada dediğini aktarabilirim.³⁵⁸ “Hesaplaşma vasıtası olur” yorumunu yapmış. Bir de yan sayfada “kadının pazarlanması üzerinden hayatta kalma mücadelesi verirler” demiş. Onun dışında düşününce, kadının yabancı oluşu ve konuştuğu dili kimsenin anlamayışı garip geldi.

ÖG Evet çok önemli bence de!

GY Filmde Kaptan İdris’in ifadesiyle, bir memleketse o gemi, gemideki kadın neden ‘yabancı’?

ÖG ‘Yabancı kadına tecavüz edilir, tehdit dışardan gelir’, vs. olarak okunabilir tabii. Seks işçisinin Türk yapılmaması

358 Suner, a.g.e., s. 310-311.

bence önemli. Bunu bir secim olarak görüyorum.

GY Evet haklısın. Mahrem olan kadınlar, görünür olmayan kadınlar. Anneler, kardeşler, sevgililer hayalet gibiler. Onlar yok. Bir tane kadın var onun da konuştuğu dil ve ne dediği önemli değil.

ÖG Peki ticari sinema kanadı için de toplumsal cinsiyet temsillerini kısaca yorumlayabilir misin? Yukarıdaki tablonun neresine düşüyorlar sence?

GY Ticari sinema dendiğinde aklıma Cem Yılmaz geliyor. Şahan Gökbakar ondan önce.

ÖG Yılmaz Erdoğan...

GY Çağan Irmak filmleri. Bir de yeni romantik komedi filmleri çıktı ciddi bir furya.

ÖG Yavuz Turgul filmlerini de ekleyebiliriz bence.

GY Çok geniş bir yelpaze oldu. Çok genel söyleyecek olursam onlarda daha yüzeyde kalan sunumlar var. Yukarıda konuştuğumuz çatlak sesler pek yok. Daha düz, sorun göstermeyen. Sorun derken Serdar Akar sinemasındaki gibi, toplumsal eleştiri yapayım derken bunu erkeklik ve erkekliğin eksikliği üzerinden anlatmaya girişmeyi kast ettim. Ana akım sinemada sanırım daha geleneksel rol kalıpları var.

ÖG Ben de katılıyorum sana. Eski kalıplara abartı derler ama bu dönem ticari sinemada sürekli yüzeyde ikili karşıtlıklar üzerine çizilmiş karakterler var.

GY Çok yüzeysel, izleyicinin algısını dünyasını çok zorlamayacak, ters giden bir şey olduğunu sezdirmeyecek ve öfkelendirmeyecek sunumlar.

ÖG Peki son soruma geçiyorum. Yukarıda bahsettiğin 'yeni' sinemanın toplumsal cinsiyet resminde, bu resmin içinde İstanbul Kanatlarımın Altında ve *Eşkıya*'daki gibi 'ses-siz / dilsiz' yani konuşmayan, *Gölge Oyunu* ve *Masumiyet*'teki gibi konuşamayan ya da *Uzak*, *9*, *Gemide* ve *Gölgesizler*'de olduğu gibi film içinde bir şekilde sesini duymadığımız kadın karakterlerle sıklıkla karşılaşmamızı, bu karakterlerin bu dönemde ortaya çıkışını neye bağlıyorsun? Bu resim

içinde fonksiyonları ne sence, ne olabilir daha doğrusu? Tek ve yekpare bir grup değiller tabii ki. Benzerlikleri kadar farklılıkları da var

GY Sanki kadını gizli, gizemli özölemeyen bir şey gibi görüyor olabilirler. Ürküyor olabilirler. Ne kadar dışarıda bırakılırsa o kadar huzurlu ve sorunsuz. Erkek egemen dil belki de kadınların dilinden anlamıyor. Bilmiyorum ya da dinlemek ve ona kafa yormak istemiyor. Bu da aslında erkekliğin yetersizliğine dair bir korku olabilir. Oraya geliyoruz sonunda. Kendindeki eksikliği ve sorunu görmekten duyulan korku. Kadını “zapt edememekten” duyulan korku. Çünkü erkek olmak kadına egemen olmak üzerinden tanımlanıyor. Kendilerini ne kadar güçsüz görüyorlarsa kadını o denli dışarıda bırakıyor olabilirler.

Erdem Tepegöz'le Zerre'ye Dair: Ancak Başkaları Yaşıyor Olduğumuzu Bize Fark Ettirebiliyor...

Gül Yaşartürk

Birgün, Pazar 14 Nisan 2013

Erdem Tepegöz'ün geçtiğimiz yıl Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi İlk Film, En İyi Yönetmen ve SİYAD En İyi Film ödülleri alan filmi *Zerre*, son dönem Türk Sineması'nda sıkça karışımıza çıkan belgesel ve kurmacanın birlikteliğinden – sentezinden oluşan bir üsluba sahip. Filmin baş karakteri, bir yandan İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerini andıran bir doğallıkla “gerçekte” var olduğunu bildiğimiz, sanatsal anlamda müdahale edilmemiş mekanlarda dolaşüyor, yönetmen Tarlabası'nı, tekstil atölyelerini, tekstil fabrikasını ve işçilerin kaldığı çadırları bize olduğu gibi gösteriyor. Ancak diğer yandan Jale Arıkan tarafından canlandırılan Zeynep, ezber bozan kurgu bir kişilik. Zeynep “işçinin sermayesi bedenidir” düşüncesini hatırlatır biçimde gücünün yettiği son noktaya dek çabalıyor ancak “bedeni” yetmiyor. Bu bağlamda, işçiyi; bedenini parçalarına ayırıp satmak zorunda bırakan yeni dünya düzenine dair bir film aynı zamanda *Zerre. Tepegöz*, filminde uçuşan toz zerrecikle-

ri, baş karakterin film boyunca kanayan burnu, evlerimizde kendimizi güvende hissetmemizi sağlayan çelik kapılarımızın aksine, bir omuz darbesiyle yıkılıveren kapı ve en önemlisi üç kadının filmin sonunda yedikleri etten müteşekkil, oldukça güçlü metaforlarla örülü sinematografik bir dünya kuruyor.

Gül Yaşartürk *Zerre'*de Türk Sineması izleyicisinin pek de alışık olmadığı bir yoksulluk manzarası çıkarıyorsunuz karşımıza. Yoksulluk dendiğinde en katıksız halini bize sunan *Umut* filmiyle Yılmaz Güney'dir sanıyorum. Son yıllarda yoksulluğun farklı görünüşleri ile tekrar karşılaşmaya başladık. Sizi *Zerre'*yi çekmeye götüren süreci, 'ben bu filmi çekmeliyim bu öyküyü anlatmalıyım' dedirten motivasyonu anlatır mısınız? Türk Sineması'nda yoksulluk temsilleri üzerine ne düşündüğünüzü de öğrenmek isterim.

Erdem Tepegöz Kesin yargıları sevmesem de yoksulluğun iki tip olduğunu gözlemliyorum genelde. İlki yoksul olduğunu, öyle devam edeceğini kabullenmemek ve umut ile yakınma arasında yaşanıp geçen bir yoksulluk tipi, diğeri ise yoksul olduğunun farkında olmayan bir yoksulluk. Zeynep ikinci tip bir hayat kesiti içinde. Yaşama mücadelesini ancak barınma ve yiyecek temini düzeyinde elzem ihtiyaçlar için sürdürebiliyor. Bu yaşam içinde ne yakınmaya vakti var ne de başka hayat kesitlerini fark etmeye. Bir iş bulmalı çalışmalı ve karnını doyurmalı. İnanmak istemesek de milyonları bulan hayatlar bunlar. Zeynep öyküsü yazılmadan önce de yine Tarlabası civarında benzer bir yaşam kesitine şahit olmuştum ve oradan beslenerek temel öyküyü Zeynep'in üzerine kurmaya karar verdim.

GY Filmde Zeynep kadar başrolde olan karakter; Tarlabası. Tarlabası'nda hayalet evler ve o sokaklarda yaşam mücadelesi veren insanlar. Kentsel dönüşüm *Zerre'*nin ortaya çıkmasında ne kadar etkili oldu ya da kentsel dönüşüm açısından *Zerre'*yi yorumlar mısınız? Film izlerken aklıma hep *Ekümenopolis* vardı.

ET O bölge şu an epey değişiyor. Bu da yaşanan hayatları tabii ki etkiliyor. Mücadele söz konusu olunca bence mekan sadece fon oluyor. Eskiler gidiyor yerine yeniler geliyor. Eskiler yenilenmiyor. O yüzden bu bir yatay dönüşüm. Alt-takini yukarıya taşıyan oradakilerin imkanlarını geliştiren bir dikey dönüşüm değil. Bir yer değiştirme. Adı üstünde kentler değişiyor insan kayboluyor. Metropollerdeki kaçınılmaz süreç maalesef bu. *Zerre*'yi çekerken de bu dönüşüm ve savaş sonrası boşaltılmış sokaklar gibi terk edilmiş Tarlabası'nı; Zeynep'in ruh hali ile imgelemek, öykünün görsel dilini vurgulamış oldu.

GY Zeynep'in hayatının sekiz, dokuz gününü izliyoruz ancak bu yoksulluğun arka planını, karakterin filmin dışındaki kalan, sizin bildiğiniz dünyasını biraz anlatır mısınız ?

ET Altın Portakal'da filmin galasından iki üç gün sonra bir izleyici geldi ve filmin sonrasıyla ve filmle ilgili çıkarımlarda bulundu. Çok şaşırmıştım, karakter dökümünde hiç tasarlamadığım alternatif bir bağlam kurmuştu sonrası için. Ucu açık izleyicinin tamamladığı filmleri seviyorum, gerçek hayat kesiti duygusunu daha iyi veriyor bana. Bu yüzden her öykü, izleğin penceresinden farklı bir anlam ve görüntü sunuyor. Bunu izleyenlere bırakmak daha doğru sanırım.

GY Söyleşilerinizde Zeynep'i güçlü bir karakter olarak çizdiğinizizi belirtiyorsunuz. Böylesi karamsar bir atmosferde izleyicinin dikkatini ayakta tutan yegane faktör gerçekten Zeynep'in sonu gelmeyen inadı, ayakta kalma mücadelesi ve çabası.

ET Evet, Zeynep'in yaşadığı mücadele içinde artık kabuksulaşmış bir hayatı var. Acı eşiği yüksek ve dursa düşeceği bir çizgide. Tabii, filmde olanları tamamen Zeynep'in gözünden gördüğümüz ve yaşadığımız için diğer tüm karakterleri ve yaşamı da Zeynep'in teğet geçmesi ile deneyimliyoruz. Onun yanındaki bir göz gibi. İçinde bulunduğu karamsar hayat kesiti de filmin atmosferini ve rengi bize vermiş oluyor.

GY Zeynep'in varlığına ayakta durmasına en çok destek olan insan Remzi. Ancak aralarındaki ilişkinin niteliğine dair bir ipucu bulamıyoruz filmde. Aralarındaki dayanışmaya ve ilişkiye dair fikrinizi almak isterim

ET *Zerre'*de tüm karakterler birbirine bir şekilde bağlılar. Doğrudan bir çıkar olmasa da hayat kesitleri birbirlerine değerek geçiyor. Zeynep annesi ve kızı, Remzi, Kudret, işçiler, işçi başları. Birbirlerinden beklentileri var. Doğudan çalışmaya yeni gelmiş Remzi'nin de Zeynep'le yollarının kesişmesi ile belki biraz o evin erkeği rolüne adaymış gibi davranışı belki de arada bir sıcak bir evde kalması (kalabalık ve soğuk bir evde yaşıyor) işyeri harici birileriyle temas etmesi onu iyi hissettiriyor. Ancak başkaları yaşıyor olduğumuzu bize fark ettirebiliyor çünkü. Duygular ve hisler yaşamı vurguluyor. Remzi ile Zeynep'in de, insanın doğasında olan içgüdüsel dayanışmadan ötesi, izleyicinin öznel yorumlamasına girer ki hoşlanma, hayranlık veya yardımlaşma yanlış yorumlama sayılmaz.

GY Zeynep işten atılırken tartaklanıyor ve burnu kanamaya başlıyor. Filmin sonuna dek burun kanaması sürekli tekrarlanıyor. Buna benzer birçok metafor kullanıyorsunuz.

ET Filmlerdeki metaforlar ve sinemasal görsellik; alt katmanlarda anlatmak istediğinizi gösterme gücünü kullanmanız için size çok yardımcı oluyor ve iyi kullanabilirseniz çok güçlü bir anlatım dili ortaya çıkabiliyor. Bu ilgimi çekiyor ve üzerine çalışıyorum. Bu yüzden *Zerre* de birçok görsel imge ve metafor üzerine kurulu. Zeynep'in sade hayatını izlerken içinde bulunduğu evrenin içinde ne kadar küçük bir tanecik olduğunu görüyoruz. Tıpkı Zeynep'in de hayatında dolanan toz ve küçük tanecikler gibi. Filmin ötesini anlatmak istediği bir dil bu. Buna istinaden burun kanaması da, Zeynep'in iç çatışmasını betimlemek için kullandığım bir imge. Vücudun ağlaması, kusmasının yansıması.

GY Zeynep, Taksim'de İstiklal Caddesi'nin yanı başında yaşamasına rağmen bir kez olsun oraya gitmiyor. Kentin

merkezinin yanı başında ama oradaki tüketimden, hayattan bihaber, oraya temas etmeyen bir karakter yaratmışsınız.

ET Orada yaşayan çoğu insan gerçekten de öyle. Orada doğmuş, büyümüş, okumuş olup, Taksim'in üst tarafı Cihangir'i hiç görmemiş. Memleketine gitmiş ama İstanbul'un Anadolu tarafına hiç geçmemiş o kadar çok insan var ki. Başlarda sorduğumda şaşıırıyordum sonradan alıştım buna. Hatta Tarlabası'nda kırklı yaşlarda bir adam vardı. Dükkanı boşaltmadıysa halen oradadır. Lastik tamiri yapıyordu. Köprüyü yıllar önce iki kere görmüş. Askere giderken ve döndüğünde. Bunlar ve öteleri çok gerçek. Zeynep de bu gerçekler üzerine yaşayan bir karakter. O yüzden film İstanbul'da geçse de simgeleri olmaksızın pek bilinmedik kuytularında dolaşıyoruz.

Bilimsel ve Diğer Makaleler

- Akbulut, Hasan, "Film Festivalleri Bağlamında Ana Yurdu Filminin Çerçevesi Bir Türkiye Metaforu Olarak *Ana Yurdu*", *İlef Dergisi*, 2020, sayı 7(2), ss. 217-246.
- Ankay, Nurcan, "Tezer Özlü'nün Eserlerinde Otobiyografik Anlatım", *Turkish Studies International Periodical For the Languages*, 2009, sayı 4(8), ss. 469-492.
- Ataman, Afif, "İki "Kişilik Düello Anayurdu; Anne Kız Çatışması Üzerine Bir İnceleme", *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 2017, sayı 16 (4), ss. 1182-1196.
- Bihlmeyer, Jaime, "Jane Campion's The Piano: The Female Gaze, the Speculum and the Chora within the H(y)st(e)rical Film", *Essays in Philosophy*, 2003, 4(1), Article 13.
- Birincioğlu, Yıldız Derya, "Hafıza Mekânın Ölü Zaman Sızıntısı: Mustang", *Sinecine*, 2016, sayı 7(2), ss. 95-122.
- Bora, Aksu, *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Cebenoyan, Cüneyt, "Yeni Regresif Türk Sineması", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, 2010, sayı 98, ss. 56-59.
- Doane, Mary Ann, "Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 1988, 1(2), ss. 3-14.
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade Theorising the Female Spectator", *Screen*, 1982, 23(3-4), ss. 74-87.
- Elmacı, Tuğba, "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2011, sayı 33, ss. 185-202.
- Elmacı, Tuğba, "Türk Sineması'nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emeği Meselesi: Zerre Filmi Örneği", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC*, 2017, sayı 7 (3), ss.506-520.
- Ergüç, Veyssel, "Kız Kardeşler Filminde Öznenin Durumu: Judith Butler Perspektifinden Bir Okuma", *Sinecine*, 2020, sayı 11(1), ss. 81-103.
- Esayan, Natali, "Anneler ve Kızlar: Unless Romanı'nda Kadın Dayanışmasının Gerekliği", *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi KİLAD*, 2004, sayı 3(5), ss. 9-19.
- Güleryüz, Behçet, "Sürü Umudun Başkenti, Yoksulluğun Yeni Yüzü", *Altyazı Dergi*, 2008, sayı 74, ss. 64-65.
- Güven Akdoğan, Özge, "İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman", *SineFilozofi Dergisi*, 2018, sayı 3(6), ss. 3-22.
- Hamarat, Hülya, Takımcı, Dilek. "Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 2013, sayı 64, ss. 203-220.
- Hirsch, Marianne, "Mothers Daughters", *Signs*, 1981, 7 (1), ss. 200-222.

- Irigaray, Luce, "When Our Lips Speak Together", *Signs*, 1980, 6 (1), ss. 69-79.
- Kristeva, Julia, "Kadınların Zamanı", çev. İskender Savaşır, *Defter Dergisi*, 1994, sayı 21, ss.7-29.
- Mulvey, Laura, "Feminist Film Eleştirisi Manifestosu: Görsel Haz ve Anlatı Sineması", çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare*, 1997, sayı 21, ss. 38-47.
- Orhan, Gözde, İleri, Nurçin, "Ne Demiş Uçurumda Açan Çiçek Yurdumsun Ey Uçurum", *Kampfplatz Dergi*, 2013, sayı 4, ss. 231-244.
- Özdemir, Berceste Gülçin, "İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine Ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış", *SineFilozofi Dergisi*, 2019, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı, ss. 493-517.
- Sözen, Mustafa Fadıl, "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi", *Selçuk İletişim Dergisi*, 2008, sayı 5(2), ss. 167-182.
- Şenel, Burcu, "Flanöz: Şehri Adımlayan Kadınlar ve Yürümenin Dönüştürücülüğü Üzerine", *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2019, sayı 6(1), ss. 238-247.
- Velioglu Metin, Özgür, "Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim: Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması", *SineFilozofi Dergisi*, 2019, Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Özel Sayısı, ss. 474-492.
- Yaşartürk, Gül, "Ana Yurdu'nda Yazmanın ve Hazzın İmkânları", *Toplum ve Bilim*, 2020a, sayı 151, ss 110-124.
- Yaşartürk, Gül, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: Mavi Dalga Filminde Özne Olarak Kadın ve İkimizin Yerine Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC*, 2018, sayı 8(3), ss. 518-525.
- Yaşartürk, Gül, "Tereddüt: Eril Tahakkümün O Belirsiz Gölgesi", *Ayrıntı Dergi*, 2017, sayı 19, ss. 105-108.
- Yaşartürk, Gül, Uçar İlbuğa, Emine, "Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu", *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2014, sayı 39, ss. 159-180.
- Yaşartürk, Gül, "Ancak Başkaları Yaşıyor Olduğumuzu Bize Fark Ettirebiliyor" Erdem Tepegöz'le Söyleşi, *Birgün Pazar*, 14 Nisan 2013a.
- Yaşartürk, Gül, "Zerre: Kendini Tüketen Bir Kentin, Kendini Tüketen İnsanlarının Hikayesi", *Mesele Kitap Dergisi*, 2013, sayı 77, ss. 50-51.
- Wilson, Elizabeth, "Görünmez Flâneur", *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, 1992, sayı 43, ss. 54-65.
- Zizek, Slavoj, "Müstehcen Efendi", çev. Mustafa Yılmaz, *Toplum ve Bilim*, 1996, sayı 70, ss. 63-78.

İnternet Kaynakları

- Abıyeva, Nergis, “Mieke Bal’ın Rembrandt’ı Bıraktığı Yerden: Cinsiyet ve Bakış”, 2015,
<https://www.birikimdergisi.com/guncel/1192/mieke-bal-in-rembrandt-i-biraktigi-yerden-cinsiyet-ve-bakis> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Acaroğlu, Devrim, Günerbüyük, Çağdaş, “Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın Arası Yok Ya Cinsel Obje Ya Ana”, 2015,
<https://www.evrensel.net/haber/264194/yonetmen-emine-emel-balcı-kadinligin-arasi-yok-ya-cinsel-obje-ya-ana> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Açar, Mehmet, “Erkeklik Halleri ve Arslanköylü Kadınlar”, 2019,
<https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/2526624-erkeklik-halleri-ve-arslankoylu-kadinlar> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Afşar, Gülay, “Berlin Yolcusu Kız Kardeşler Gece Gündüz’de”, *Gece Giindüz*, 4 Şubat 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=LUn-bNacOly> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Ağca, Eda, “Toz Bezi’nin Feminist İzleri”, 2016, <https://birikimdergisi.com/guncel/7650/toz-bezinin-feminist-izleri> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Akın, Kiraz, “Aksu Bora ile Röportaj Toz Bezi’nde Kadınlık Sınavları”, 2016, <https://www.5harfliler.com/aksu-bora-ile-roportaj-toz-bezinde-kadinlik-sinavları/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Akkartal, Fatma Cihan, “Kız Kardeşler Bir Sonsuz Döngü”, 2019, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kiz-kardesler-bir-sonsuz-dongu/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Algan, Necla, “Türkiye’nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta Lütfi Akad”, 2018,
<http://neclaalgan.com/turkiyenin-gorsel-belleginde-bir-öncü-ve-bir-usta-lutfi-akad/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Aytaç, Senem, Göl, Berke, “Deniz Akçay Katıksız ile Köksüz Üzerine”, 2013,
<https://altyazi.net/soylesiler/deniz-akçay-katıksız-ile-köksüz-üzerine/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bayülgen, Minez, “Eleştirmen Aydemir: Türk Sinemasının Tek Derdi Taşralı Erkeğin Bunalımı”, 2019, <http://www.diken.com.tr/elestirmen-aydemir-türk-sinemasının-tek-derdi-taşralı-erkeğin-bunalımı/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bozkurt, Abbas, “Köksüz: Kanepeye Çöken Histeri”, 2014,
<https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/köksüz-kanepeye-cöken-histeri/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bozkurt, Abbas, “Toz Bezi: Şehrin Tozu”, 2016,
<https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/toz-bezi-2/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bozkurt, Abbas, Çiftçi, Ayça, “Toz Bezi: Madunu Kendinde Kısırtmak”, 2016,

- <https://bianet.org/biamag/kultur/173774-toz-bezi-madunu-kendinde-kistirmek> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bozkurt, Abbas, “İşe Yarar Bir Şey: Çerçevenin İçine Giriyoruz”, 2020, <http://www.altiyazi.net/gozecarpanlar/ise-yarar-bir-sey-cercevenin-icine-giriyoruz/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Bozkurt, Ahmet, “Haset ve Şükran”, *Virgöl*, 2000, sayı 26, <https://www.metiskitap.com/catalog/text/56924> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Cangöz, Neslihan, “Ana Yurdu Filmi Üzerine Bir Derkenar”, 2016, <https://birikimdergisi.com/guncel/7710/ana-yurdu-filmi-uzerine-bir-derkenar> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Candansayar, Selçuk, “Köksüz: Öl(e)meyen Baba ve Olunamayan Kentlilik ya da Çağdaş bir Feride Hikayesi”, 2014, <https://ayrintidergi.com.tr/koksuz-olemeyen-baba-ve-olunamayan-kentlilik-ya-da-cagdas-bir-feride-hikayesi/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Candemir, Ceren, “Fazilet Neden Delirdi”, 2015, <https://bianet.org/biamag/yasam/169206-fazilet-neden-delirdi> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Cinmen, Işıl, “Bülent Somay ve Psikanaliz”, 2015a, <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1075695-bulent-somay-ve-psikanaliz> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Cinmen, Işıl, “Türkiye’nin Ruh Hali Nasıl Bülent Somay Röportajı”, 2015b, <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1078520-turkiyenin-ruh-hali-nasil-bulent-somay-roportaji> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Cöbek, Gözde, “Ana Yurdu: Arada Kalmışların Öyküsü”, 2016, <http://www.diken.com.tr/anayurduaradakalmislarinoykusu/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Cömert, Hasan, “Bir Ayağı Eksik Aileler”, (tarihsiz), <https://eksisinema.com/roportaj-deniz-akcay-koksuz/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Çelenk, Zehra, “Kaygı: Bir Direniş Mekanı Olarak Hafıza”, 2017, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/05/17/kaygi-bir-direnis-mekani-olarak-hafiza> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Çiftçi, Ayça, Göl, Berke, “Karin Yönetmeni Emre Erdoğan ile Söyleşi”, 2018, <https://altiyazi.net/soylesiler/karin-yonetmeni-emre-erdogdu-ile-soylesi/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Diltemiz Mol, Merve, “Özel Olan Politikadır”, 2021, <https://feministbellek.org/ozel-olan-politiktir/> erişim tarihi 25 Mayıs 2021.
- Düzgün, Gülhan. “Söyleşi: Bu Filmde Başrol Ailenin. Köksüz”, 2013, <https://www.antraksinema.com/makale.php?id=308> erişim tarihi 20 Nisan 2020.
- Ertür, Başak, “Kahkahaların Gücü 1”, 2020, <https://www.5harfliler.com/kahkahalarin-gucu-i/> erişim tarihi 20 Kasım 2020.
- Goodwin, Kim, “Mansplaining, Explained in One Simple Chart”, 2018,

<https://www.bbc.com/worklife/article/20180727-mansplaining-explained-in-one-chart> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Ildır, Aslı, "Sibel'in Yönetmenleri Çağla Zencirci & Guillaume Giovanetti ile Söyleşi", 2019a, <https://altyazi.net/soylesiler/sibelin-yonetmenleri-c%CC%A7ag%CC%86la-zencirci-guillaume-giovanetti-ile-soylesi/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Ildır, Aslı, "Kız Kardeşler", 2019, <https://filmloverss.com/kiz-kardesler/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Karsan, Kaan, "Röportaj: Belma Baş, Zefir", 2011, <https://eksisinema.com/roportaj-belma-bas-zefir/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Kuryel, Aylin, "Ateşlere Doğmak", 2016, <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ateslere-dogmak/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Mobarak, Jared, "Clair Obscur TIFF 2016 Review", 2016, <https://thefilmstage.com/reviews/tiff-review-clair-obscur/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Sarısoy, Zekican, "Ne Vazgeçebiliyorsun Ne de Birlikte Yaşayabiliyorsun", 2020, <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/ne-vazgecebiliyorsun-ne-de-birlikte-yasayabiliyorsun-i-22110> erişim tarihi 20 Kasım 2020.

Saydam, Barış, Civan, Celil, "Büyümek Ölümü Kabullenmek Midir? Belma Baş ile Söyleşi", 2011, <https://www.hayalperdesi.net/soylesi/23-buyumek-olumu-kabullenmek-/default.aspx> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Şimşek, Ceren, "Anne Kız İlişkisinde Aynılığın Karmaşası", 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2020/05/16/anne-kiz-iliskisinde-ayniligin-karmasasi> erişim tarihi 20 Haziran 2020.

Yaşartürk, Gül, "Ceviz Ağacı !", 2020, <http://www.cinedergi.com/2020/07/23/ceviz-agaci/> erişim tarihi 20 Ağustos 2020.

Yaşartürk, Gül, "Kız Kardeşler: Gitmesek de Görmesek de O Köy Bizim Köyümüzdür...", 2019, <http://www.cinedergi.com/2019/09/13/kiz-kardesler-gitmesek-de-gormesek-de-o-koy-bizim-koyumuzdur/> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Yılmaz Sümer, Işıl, "Deniz Akçay ile Köksüz Filmi Üzerine", 2013, <https://blog.adresgezgini.com/koksuz-filmi-uzerine-turk-izleyicisi-entrik-kurguyu-seviyor> erişim tarihi 20 Nisan 2020.

Kitaplar ve Derleme Kitap İçinde Makaleler

Acar Savran, Gülnur, *Beden Emek Tarih*, Kanat Yayıncılık, İstanbul, 2013.

Ahmed, Sara, *Mutluluk Vaadi*, çev. Deniz Mayadağ, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016.

- Alkan, Ayten, "Cinsiyet Dinamiklerinin Peşinden Mekanın İzini Sürmek", içinde *Cins Cins Mekan*, der. Ayten Alkan, Varlık Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 7-36.
- Barthes, Roland, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.
- Beauvoir, Simone de, *İkinci Cinsiyet*, çev. Gülnur Savran, KoçKam, İstanbul, 2019.
- Bennholdt Thomsen, Veronika, "Kadın Emeğinin Geleceği ve Kadına Yönelik Şiddet", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008a, ss. 177-202.
- Bennholdt Thomsen, Veronika, "Neden Üçüncü Dünya'da da Hala Ev Kadınları Yaratılıyor", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008b, ss. 245-259.
- Berktaş, Fatmagül, "Felsefenin Kadına Bakışı", içinde *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 23-35.
- Bora, Tanıl, "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", içinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 37-66.
- Bourdieu, Pierre, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- Butler, Judith, *Cinsiyet Belası*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.
- Chaudhuri, Shohini, *Feminist Film Theorists*, Routledge London and New York, 2006.
- Connel, Raewyn, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Connel, Raewyn, *Erkeklikler*, çev. Nagihan Konukçu, Phoenix Yayınları, Ankara, 2019.
- Çaylı Rahte, Emek, "Bize Her Yer Taşra", içinde *İradenin İyimserliği*, der. Aksu Bora, Ayizi Yayınları, Ankara, 2015, ss. 71-115.
- Çiçekoglu, Feride, *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- Çiçekoglu, Feride, *Şehrin İtirazı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Çiçekoglu, Feride, *İsyankar Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2019.
- Çoban, Barış, "J. Lacan: Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi", içinde *Kadife Karanlık I: 20. Yüzyıl İletişim Kuramcıları*, haz. Nurdoğan Rigel, Gül Batuş, Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, Su Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 277-295.
- Çur, Arzu, "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları", içinde *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, ss. 115-137.
- Yuval-Davis, Nira, *Cinsiyet ve Millet*, çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

- Delphy, Chirstine, "Baş Düşman", içinde *Kadının Görünmeyen Emeği*, haz. Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demiryontan, Yordam Kitap, İstanbul, 2012, ss. 89-115.
- Denzin, Norman, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, SAGE, London, 1995.
- Direk, Zeynep, (der), *Cinsiyetli Olmak*, YKY, İstanbul, 2014.
- Direk, Zeynep. "Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı", içinde *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, haz. Serkan Delice, Cüneyt Çakırlar, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 72-93.
- Direk, Zeynep, "Simone de Beauvoir Abjeksiyon ve Eros Etiği", içinde *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, Koç Üniversitesi Yayınları. İstanbul, 2010, ss. 35-67.
- Doane, Mary Ann, "The 'Woman's Film': Possession and Address", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 67-83.
- Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Durudoğan, Hülya. "İkinci Dalga Fransız Feminizmine Kısa Bir Bakış", içinde *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, der. Hülya Durudoğan, Fatoş Gökşen, Bertil Emrah Oder, Deniz Yüksek, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, ss. 67-97.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ecevit, Yıldız, "Emek", içinde *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, haz. Yıldız Ecevit, Nadide Karkiner, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2013, ss. 24-50.
- Elkin, Lauren, *Flanöz, Şehirde Yürüyen Kadınlar*, çev. Doğacan Dilcun Doğan, Nebula Kitap, İstanbul, 2018.
- Gouma -Peterson, Thalia. Mathews, Patricia, "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, der. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 13-119.
- Gıllıgan, Carol, *Kadının Farklı Sesi Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*, çev. Duygu Dinçer, Fulden Arısan, Merve Elma, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2017.
- Gledhill, Christine, "Developments in Feminist Film Criticism", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, Los Angeles, American Film Institute, 1984.
- Gubar, Susan, Gilbert, Sandra M, *Tavan Arasındaki Deli Kadın*, çev. Nil Sakman, Aylak Adam Yayınları, İstanbul, 2016.
- Gürbilek, Nurdan, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
- Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Hayward, Susan, *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. Uğur Kutay, Metin

- Çavuş, Es Yayınları, İstanbul, 2012.
- Hartmann, Heidi, "Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği", içinde *Kadının Görünmeyen Emeği*, der. Gülnur Acar Savran, Nesrin Tura Demiryontan, Yordam Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 157-203.
- Hollinger, Karen, *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, University Of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- Irigaray, Luce, *Ben Sen Biz*, çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal, İmge Yayınları, İstanbul, 2006.
- Irzik, Sibel, Parla, Jale, "Önsöz", içinde *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel Irzik, Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 7-13.
- Johnston, Claire, "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması", çev. Ertan Yılmaz, içinde *Sinema İdeoloji Politika & Sinemasal Yazılar-1*, der. Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji, Nirengi Kitap, 2008, ss. 281-297.
- Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Kaplan, Ann.E, *Women and Film*, Routledge, London and New York, 2001.
- Kırcı, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Kovács, András Bâlint, *Modernizmi Seyretmek*, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, İstanbul, 2010.
- Kuhn, Annette, *Women's Pictures*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
- Lordoğlu, Ceren, İstanbul'da *Bekar Kadın Olmak*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018.
- Lunn, Eugene, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Dipnot Yayınları, İstanbul, 2011.
- Mies, Maria, "Sunuş", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008a, ss. 9-25.
- Mies, Maria, "Cinsiyete Dayalı İşbölümünün Toplumsal Kökenleri", içinde *Son Sömürge Kadınlar*, der. Veronika Bennholdt-Thomsen, Maria Mies, Claudia Von Werlhof, çev. Yıldız Temurkürkan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008b, ss. 101-151.
- Nelmes, Jill, "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu", çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal Ortak Kitap*, 1998, sayı 2, ss.71-98.
- Nicolson, Paula, "Motherhood and Women's Live", in *Thinking Feminist: Key Concepts in Women's Studies*, eds. Diane Richardson, Victoria Robinson, The Guilford Press, New York, 1993, ss. 201-224.
- Nochlin, Linda, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", çev. Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, der. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 119-161.
- Orr, John, *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, İstanbul, 1997.
- Özalmete, Erdem Onur, "Uzak'a Lacancı Bir Bakış", içinde *Ve Sinema*, der. Gül Yaşartürk, Doruk Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 197-217.

- Özyeğin, Gül, *Başkalarının Kiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Öztürk, Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınları, İstanbul, 2000.
- Pakerman, Serazer, *Film Dilinde Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Parla, Jale, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi", içinde *Kadınlar Dile Düşünce*, der. Sibel Irzık, Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 15-35.
- Pollock, Griselda, "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları", çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, der. Ahu Antmen, içinde *Sanat Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 187-253.
- Sarup, Madan, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- Saygılıgil, Feryal, "Feminist Film Kuramı", içinde *Sinema Kuramları 2*, der. Zeynep Özarslan, Su Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 143-167.
- Segal, Lynne, *Ağır Çekim*, çev. Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
- Seindenberg, Robert, DeCrow, Karen, *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*, çev. Nur Nirven, Afa Yayınları, İstanbul, 1988.
- Silverman, Kaja, "Dis-Embodying the Femastonele Voice", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 131-150.
- Smelik, Anneke, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. Deniz Koç, Agora Yayınları, İstanbul, 2008.
- Stone, Alison, *Feminist Felsefeye Giriş*, çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever, Otonom Yayınları, İstanbul, 2016.
- Stone, Alison, "Beauvoir and the Ambiguities of Motherhood", in *The Blackwell Companion to Simone de Beauvoir*, eds. Nancy Bauer, Laura Hengehold, Wiley Blackwell, Oxford, 2017, ss. 122-134.
- Suner, Asuman, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Taburoğlu, Özgür, *Dünyevi ve Kutsal*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Thwaites, Ebru Cigdem, "İktidar, Haz Ve Hınç; Kadınlar Ve Despotlar Kıskaçlamak", içinde *Ve Sinema*, der. Gül Yaşartürk, Doruk Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 217-245.
- Toptaş, Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, İstanbul, 2018.
- Yaşartürk, Gül, "Babayı Öldürmenin Karşı Konulamaz Hazzı: Türk Sineması'nda Baba Oğul Çatışmasının Fonunda; Gişe Memuru", içinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12-15*, der. Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2016.
- Walby, Sylvia, *Patriyarka Kuramı*, çev. Hülya Osmanağaoğlu, Dipnot Yayınları, İstanbul, 2016.
- Williams, Linda, "When the Woman Looks", in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, American Film Institute, Los Angeles, 1984, ss. 83-100.
- Wittig, Monique, *Straight Düşünce*, çev. Leman Sevdâ Darıcıoğlu, Pınar

Yayınlanmamış Tezler

- Altan Deniz, Şükriye Suderin, "Yakın Dönem Türk sinemasının Yoksul Kadınları: Zerre, Toz Bezi ve Nefesim Kesilene Kadar Filmlerinin Sosyolojik Çözümlemesi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Aydın, Şükrü, "Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist / Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2016.
- Boyar, Nihan, "2000 Sonrası Türk Sineması'nda İşçi Kadın Temsili: Zerre, Toz Bezi ve Şimdiki Zaman Örnekleri", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Kültür Üniversitesi, 2019.
- Çakmak, Sermin, "Türkiye Sineması'nda Namus ve Beden Denetimi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Güngör, Meliha, "Kadın Yazarların Romanlarında Ataerkinin Gölgesindeki Anne Kız İlişkisi", *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Şahin, Elmas, "Leyla Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- Yüksel, Eren, "2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2013.

GÜL YAŞARTÜRK SİNEMA ve TOPLUMSAL CİNSİYET

2010- 2020 yılları arasında çekilmiş on iki filme odaklanan *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet*'in ana temaları patriyarka, kadının özne olarak varlığı, kadın emeği, anne kız ve kız kardeş ilişkileri. Söz konusu filmlerin bazılarında görünür ve somut, bazılarındaysa görünmeyen ve anlatı dışında bırakılan bir babaya duyulan özlem, baba eksikliğinden kaynaklanan sorunlar söz konusudur. Babayı kamusal alan ve özgürlükle, anneyi ise çocukla yakın ilişkiden sorumlu kılan yapı, anneye "kadın" olarak dişil kimliği ile farklı bir birey olma hakkı tanımaz.

Bu kitapta, kadın karakterlerin bakış, ses ve taşra özelinde mekanda varoluşları üzerinden özne olma olasılıkları tartışılmakta, patriyarkal yapı, emek gücü içerisindeki konumları, anne-kız ilişkileri göz önüne alınarak filmlere dair bütünlüklü bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmaktadır.

   NikaYayinevi
www.nikayayinevi.com.tr

ISBN 978-625-7653-59-6



9 786257 653596

