



**HAYATTA KALAN KAVRAMININ BELGESEL
SİNEMAYA İZDÜŞÜMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı Mayuk

Eskişehir 2019

HAYATTA KALAN KAVRAMININ BELGESEL SİNEMAYA İZDÜŞÜMLERİ

Nazlı MAYUK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hakan UĞURLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2019

ÖZET

HAYATTA KALAN KAVRAMININ BELGESEL SİNEMAYA İZDÜŞÜMLERİ

Nazlı Mayuk

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2019

Danışman: Doç. Dr. Hakan Uğurlu

Hayatta kalan kavramı hayatının herhangi bir döneminde cinsel şiddete maruz kalmış bireyler için “mağdur” veya “kurban” yerine kullanılmaktadır. Bu kavram farklı bakış açıları sunan dil(ler) ve kavram(lar) arayışında olan feminist çalışmaların içinde doğmuştur. Queer çalışmaların feminizme eklemlenmesiyle “dil” normları sarsmak için kullanılmıştır. Bu anlamda, feminizm ve queer teori cinsel şiddet mitleriyle mücadele etmek ve hayatta kalanı güçlendiren stratejiler geliştirmek için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu çalışma feminist ve queer araştırmalardan ve belgesel sinema literatüründen faydalanarak (cinsel şiddetten) hayatta kalan kavramının belgesel sinemaya yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklar tartışılacak ve sonrasında örneklem olarak belirlenen *Dreamcatcher* (Longinotto, 2015), *Primas* (Bari, 2017) ve *Paternal Rites* (Roskam, 2018) adlı belgeseller hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklar bağlamında çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Hayatta Kalan, Belgesel Sinema, Feminizm, Queer, Cinsel Şiddet, Dönüştürücü Sanat.

ABSTRACT

PROJECTIONS OF THE CONCEPT “SURVIVOR” ON DOCUMENTARY CINEMA

Nazlı MAYUK

Department of Cinema ve Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, August 2019

Supervisor: Doç. Dr. Hakan UĞURLU

Survivor as a concept is used in place of “victim” for the individuals who have been subjected to sexual violence at any time in their lives. The concept was born within feminist studies in search of new language(s) and concept(s) that would offer different perspectives. Through the articulation of queer studies into feminism, language has begun to be conceived as a means to shake the norms. In this sense, both feminism and queer theory have become important tools to challenge the myths about sexual violence, as well as to develop strategies to empower the survivor. This study aims to analyze the repercussions of the survivor (from sexual violence) as a concept in documentary cinema by making use of feminist and queer research and documentary cinema literature. In order to do so, the survivor concept will be discussed first, and then following examples selected as samples will be analyzed within the context of arguments that the concept is referring to: *Dreamcatcher* (Longinotto, 2015), *Primas* (Bari, 2017) ve *Paternal Rites* (Roskam, 2018).

Key words: Survivor, Sexual Violence, Sexual Assault, Documentary Cinema, Feminism, Queer, Transformative Arts.

ÖNSÖZ

Canım kardeşim Cansın'a,
Canım anne babama,
Çok sevdiğim Ceren Kalay'a,
Can dostum Eva'ya,
Sevgili Sheeren, Nur ve Fulden'e,
Çok değerli Aslı Erkan'a,
Başta Ayşe Gül Altınay ve Sema Semih olmak üzere tüm Dönüştürücü Aktivizm
canlarına,
Yürüttükleri çalışmalarla bu teze ilham olan Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği, Ebru
Nihan Celkan ve Aylin Vartanyan'a,
Değerli paylaşımları için Jules Roskam ve Esra Özban'a,
Açtıkları eşsiz mekan için SALT Araştırma'ya,

Ve bu uzun soluklu yolculukta her zaman desteğini hissettiren danışmanım Doç. Dr.
Hakan Uğurlu'ya sonsuz teşekkür ederim.

....../...../2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Nazlı MAYUK

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR DİZİNİ.....	i
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
1.6. Tanımlar	7
2. ALANYAZIN	8
2.1. Feminizm ve Queer.....	8
2.1.1. Feminizm	9
2.1.2. Queer.....	14
2.1.3. Queer/ Feminist bağlamda dil	16
2.2. Hayatta Kalan Kavramı	20
2.2.1. Kavramın kökenleri ve tanımlaması	21

2.2.2. Hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklar	22
2.2.2.1. Güçlenme.....	24
2.2.2.2. Sosyal destek	26
2.2.2.3. Şifalanma ve dönüşüm.....	27
2.2.3. Hayatta kalan ve medya.....	29
2.3. Belgesel sinema	31
2.3.1. Belgesel tanımlamaları	31
2.3.2. Belgesel tarihsel bir bakış.....	34
2.3.3. Belgesel tavır ve işlevleri.....	40
3. YÖNTEM	43
3.1. Araştırma Modeli	43
3.2. Evren ve Örneklem.....	44
4. BULGULAR VE YORUM	46
4.1. <i>Dreamcatcher</i> belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlemesi.....	46
4.1.1. Güçlenme	46
4.1.2. Sosyal destek	49
4.1.2.3. Şifalanma ve dönüşüm.....	50
4.2. <i>Primas</i> belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlemesi	52
4.2.1. Güçlenme.....	53
4.2.2. Sosyal destek.....	56
4.2.3. Şifalanma ve dönüşüm.....	59
4.3. <i>Paternal Rites</i> belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlemesi.....	61
4.3.1. Güçlenme	62
4.3.2. Sosyal destek	62
4.3.3. Şifalanma ve dönüşüm	64
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	70
5.1. Sonuç	70
5.2. Öneriler	72
KAYNAKÇA	74
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. Brenda hapishanede konuşma verirken	45
Görsel 1.1. Brenda lisede konuşma verirken	47
Görsel 1.2. Brenda bir danışanına sarılırken	49
Görsel 1.3. Brenda dönüşüm hikayesini anlatırken	50
Görsel 2. Karanlıkta dans eden Rocio ve Aldana	53
Görsel 2.1. Aldana feminist yürüyüşte	54
Görsel 2.2. Rocio feminist yürüyüşte	54
Görsel 2.3. Rocio'nun doğumgünü	55
Görsel 2.4. Rocio arkadaşının desteğiyle hikayesini anlatırken	57
Görsel 2.5. Rocio ve Aldana'nın yer aldığı performans	59
Görsel 3. Rosskam çimlerde uzanırken	61
Görsel 3.1. Jules	64
Görsel 3.2. Jules ve Andrew'un ilişkisi	63
Görsel 3.3. Animasyon	66
Görsel 3.4. Animasyon	66
Görsel 3.5. Animasyon	67

KISALTMALAR DİZİNİ

Hot Docs: Hot Docs Canadian International Documentary Festival

Sheffield Doc Fest: Sheffield International Documentary Festival

IDFA: International Documentary Filmfestival Amsterdam

Moma Doc Fortnight: The Museum of Modern Art's Festival of International Non-fictional Film and Media

UNDP: United Nations Development Programme

CŞMD: Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği

LGBTİ+: Lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseks ve diğer cinsel yönelim ve kimlikler

1. GİRİŞ

“Hayatta Kalan Kavramının Belgesel Sinemaya İzdüşümleri” başlıklı çalışma beş bölümden oluşmaktadır. İlk olarak giriş bölümünde, araştırmanın temel problemi, amaçları, önemi, varsayım ve sınırlıkları ortaya konulmuştur ve çalışmada öne çıkan terimlerin tanımlarına yer verilmiştir. Alanyazından oluşan ikinci bölümde, feminizm ve queer, hayatta kalan kavramı ve belgesel sinema olmak üzere üç ana başlık bulunmaktadır. Feminizm ve queer bölümünde her iki başlık ayrı ayrı ele alındıktan sonra queer/ feminist bağlamda dil çalışmaları incelenmiştir. Hayatta kalan kavramı kapsamında kavramın kökenleri ve tanımlanması, kavramın işaret ettiği olasılıklar ve hayatta kalan ve medya ilişkiseliliği ele alınmıştır. Belgesel sinema kapsamında ise belgesel tanımlamaları, belgesele tarihsel bir bakış ile birlikte belgesel tavırları ve işlevlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, araştırmada kullanılan yöntem üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde, bulgular ve yorum kapsamında incelemeye konu olan belgesellerin çözümlemelerine yer verilmiştir. Son olarak beşinci bölümde, çalışma kapsamında elde edilen sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

1.1. Problem

Son yıllarda sosyal medya alışlagelmiş kitlesel medya araçlarına kıyasla milyonlarca insanın kendini doğrudan ifade edebildiği bir mecraya dönüştü. 2017 yılının ekim ayında yaygınlaşan #MeToo kampanyası cinsel şiddetin dillendirilmesi açısından küresel bir etki yarattı. #MeToo kampanyası Türkiye’de #SenDeAnlat olarak karşılık buldu. Esmer’e (2017b, s.33) göre Türkiye’de ve dünyanın her yerinde taciz-tecavüz-istismar şiddetine maruz bırakılmış kişilerin yaşadıklarını anlattıkları veya failleri işaret ettikleri #SenDeanlat ve #MeToo gibi sosyal medya kampanyalarına milyonlarca kadının katıldığını görülmektedir. Bu kampanyalarla milyonlarca insan maruz kaldığı cinsel şiddetle ilgili deneyim ve duygularını doğrudan ifade etme alanı bulmuştur. #MeToo’nun dünyanın bir ucundan diğerine uzanan etkisi; konuşarak sessizliği kırmanın, birlikte hissetmenin ve direnmenin cinsel şiddetten hayatta kalanlar için ne kadar güçlendirici olduğunun bir göstergesidir.

#MeToo kampanyasının başlangıcından bir sene sonra Women's Media Center tarafından yayınlanan rapora (Ennis ve Wolfe, 2018, s.3) göre bu hashtag'in varlığı insanların hem internet ortamında hem de günlük yaşamda cinsel saldırıdan daha çok bahsetmelerine neden oldu; bu da medyanın ilgisini çekmesine yol açtı. Bu etkiyi Netflix'te yayınlanan dizilerden, Sundance'te gösterim yapan filmlere kadar hissetmek mümkündür. Netflix'te yayınlanan iki kuş-kadının maceralarını işleyen çizgi dizi *Tuca and Bertie'de* (2019) cinsel şiddetin neden olduğu travmanın uzun dönem etkisi vurgulanır. Sundance'te ilk gösterimini yapan *The Tale'de* (2018) başarılı belgeselci Jennifer Fox çocukken maruz kaldığı cinsel istismarı kurgusal filme aktararak ifade etmektedir. Bu örneklerden de görüldüğü üzere yaratıcı ifade biçimleri dile getirilmesi zor olan cinsel şiddet deneyimlerini ve neden olduğu travmayı ifade etmenin önünü açmaktadır.

Esmer'e (2017b, s.34) göre Medya'nın cinsel şiddeti haberleştirme biçimi şimdiye dek çoklukla çeşitli yanlış inanışlardan beslenmiş ve bunları yeniden üreterek ilerlemiştir. Fakat cinsel şiddete karşı sesini yükselten feministlerin müdahaleleri, son yıllarda yaygınlaşan sosyal medya kampanyaları ve medyanın artan hassasiyetiyle birlikte cinsel şiddet haber ve anlatılarının çeşitlendiği gözlemlenmiştir. "Toplumsal bakış açısını değiştiren, güçlendirici mesajlar veren, durumun kendisini tanımlayan, ortaya koyan ama şiddetten hayatta kalanları mağdurlaştırmadan, yalnızlaştırmadan toplumdaki şiddet mekanizmalarını sorgulayan, sanatı aktivizim ile birleştiren ve dili dönüştüren sanat işleri" (Kaçar, 2017, s.34) ve belgeseller bu çeşitliliğin örnekleridir.

Son yıllarda Hot Docs, Sheffield Doc Fest, Human Rights Watch Festival, IDFA ve MoMa Doc Fortnight gibi uluslararası belgesel festivallerinde gösterime giren ve hayatta kalanların güçlenme ve dönüşüm süreçlerine tanıklık eden belgesellerde bir artış görülmektedir. #MeToo kampanyasından hemen yedi ay sonra Toronto'da 25'incisi gerçekleşen Hot Docs *Silent Breakers* adında bir belgesel programı oluşturulmuştur. Bu program "kadınların sesini yükseltmesi ve sesinin duyulması" ile ilgili ve her biri kadınların yönettiği on uzun metrajlı ve yedi kısa metrajlı filmi içermektedir (Hans, 2018). Programa yakından bakıldığında kısa metrajlı belgesellerin tümünün, uzun metrajlı belgesellerin ise beşinin cinsel şiddetten hayatta kalanlarla, birinin ise cinsel şiddet failleriyle ilgili olduğu dikkat çekmektedir. *Silent Breakers* programında olan iki film Türkiye'de de gösterilmiştir. *Primas* (2017) Yeni İf Kare gösterimleriyle sadece İstanbul'da değil Türkiye'de yaklaşık 40 noktada eş zamanlı olarak seyirciyle

buluşmuştur. *A Thousand Girls Like Me* (2018) Koç Üniversitesi, Columbia Global Centers ve UNDP Avrupa ve Merkez Asya işbirliğiyle ReelLife Film Series kapsamında İstanbul’da gösterilmiştir.

Belgeselin “yaşanan dünya”yla (Juhasz ve Lebow, 2015, s.2) ilişkisi toplumsal meseleleri ele almak için uygun bir zemin yaratır. Bununla birlikte, doğrudan sinema gibi büyük yankılar uyandıran ve etkisi kurgusal filmlere de yansıyan belgesel akımlarıyla birlikte belgeselin tavır ve biçim çeşitliliği bu meselelerin yaratıcı biçimlerde ele alınmasına olanak sağlar. “Şiirsel, açıklayıcı, katılımcı, gözlemci, yansımacı ve performatif” (Nichols, 2010, s.72) tavırların her birisi farklı işlevler görür. Nichols’un kullandığı anlamıyla “tavır, bir hikaye veya bir argümanı, sınırları kesin olarak belirlenmemiş fakat hakikatın dile getirilmesine kuvvetle bağlılık gösteren belli bir yaklaşımı ifade eder” (Saunders, 2010, s.27). Bir başka deyişle, farklı işlevleri olan belgesel tavırları belgesel film yoluyla yeni bir dil yaratmak için esneklik sağlar.

Tıpkı belgesel gibi feminist ve queer çalışmalar da yeni dil(ler) yaratmak için verimli bir zemin sağlar. Feminist aktivist ve yazar Bell Hooks (2015, s.59) dil çalışmalarının önemini şu sözlerle vurgulamıştır:

Çalışmalarımızın en önemlisi olan özgürleşme yeni bir dil yaratmamızı, muhalif bir söylem ve özgürleştirici bir dil yaratmamızı gerektirir. Esasında baskı görenler nesneden özneye yer değiştirdiğinde bizimle yeni bir biçimde konuşur. Bu konuşma, bu özgürleştirici dil, sadece baskı görenler şifalandıklarında meydana çıkar .

Cinsel şiddette maruz kalanları tanımlamak için kullanılan hayatta kalan kavramı tam da Hooks’un yukarıda ifade ettiği özgürleşme olasılığını yaratır. Feminizm ve queer üzerine düşünen ve yazar Sara Ahmed (2018, s.28) bir kavram bu dünyaya aittir ama aynı zamanda bir dünyaya göre yeniden ayarlamadır, şeyleri evirip çevirmenin bir yolu, aynı şey üzerindeki farklı bir bakış açısıdır demiştir. Hayatta kalan kavramı tam da Ahmed’in işaret ettiği “yeniden ayarlama”ya tekabül eder. Türkiye’de hayatta kalan teriminin yaygınlaşması ve benimsenmesi için değerli çalışmalar yürüten Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği’ne ([http-1](http://1)) göre çok kullanılan ‘kurban’, ‘mağdur’ gibi cinsel şiddet deneyimi yaşamış bir bireyi güçsüzleştiren ve çaresizlik hissi veren kelimeler yerine ... cinsel şiddetten hayatta kalan kullanımı bir beladan, zorluktan kurtulduktan sonra, kendine tutunarak, sevdikleri ve güvendiklerinden destek alarak hayatta olduğunu ve travmanın bütün hayatını ele geçirmesini izin vermediğini vurgulayarak direnmeyi ve gücü ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, hayatta kalan kavramı şiddete maruz kalan kişiyi bir özne olarak konumlandırır ve Hooks’un yukarıdaki ifadesiyle birlikte

düşünüldüğünde denilebilir ki, hayatta kalan özne konumunda olduğunda dinleyiciyle yeni bir biçimde konuşur. Böylelikle, hayatta kalanların kendi anlatılarını oluşturmaları ve seslerini yükseltmeleri mümkün olabilir.

Çeşitli baskı mekanizmalarıyla mücadele eden kadınlarla ilgili yirmiden fazla belgesel çekmiş olan Kim Longinotto'nun (http-2) verdiği bir röportajdaki ifadesi ufuk açıcudur:

Neden hayatta kalanları filme çekmiyoruz? Neden olan bitene karşı çıkan insanları filme çekmiyoruz? Her şey gizleniyor, bu yüzden insanlar da yaşadıklarını kendi suçları zannediyor. Brenda "Senin hatan değil" diyor... Üç yaşından itibaren insanlara bunu aşılamalıyız.

Longinotto'nun ifadesi hayatta kalanlara kulak verilmesiyle yaşanabilecek değişimlere işaret eder. Hayatta kalanların kendini ifade etmesiyle hem cinsel şiddet daha çok konuşulabilir hale gelmektedir hem de hayatta kalanların iradesi vurgulanmaktadır. Hayatta kalanların hikayelerine yer veren belgeseller ise "cinsel şiddetten hayatta kalanlar için yaratılan 'kurban algısı' ve 'mağdur suçlayıcılığı'" (Soydinç, 2017, s.31) dönüştürme olasılığı taşımaktadır. Şüphesiz, bu hikayeleri anlatmak da dinlemek de kolay değildir ve birçok rahatsız edici duyguyu ortaya çıkarabilir. Fakat, bu rahatsız edici duygular aynı zamanda dönüşüm için verimli bir zemin de sağlar. Bu noktada travma anlatılarının dönüştürücü versiyonları üzerine düşünen ve yazan Dina Georgis'in (2013, s.16) ifadesine bakmakta fayda vardır:

Queer tesir normların, ahlakın ve alışkanlıkların ötesine geçebilir, ama onu ilginç kılan karşı gelmesi değil, öğrenmek için duygusal bir durumu nasıl yarattığıdır. Queer tesir bizi sarstığında kolektif hikayeler ve sosyal kimliklerin korku aşılayan, imkansız arzuları sessizleştiren ve farklılıkla yaşamının zorluğuna anlatsal çözüm sunan mekanizmalar olmasıyla ilişkilendiriz... Estetiğin bizi çekmesinin nedeni de, muhtemelen hayatta kalan hikayelerimiz için duyduğumuz çelişik duygulara bizi temas ettiriyor olmasıdır.

Yukarıdaki tartışmalar göz önünde bulunduğunda bağımsız film ve belgesel festivallerinde gösterime girmiş *Dreamcatcher* (Longinotto, 2015), *Primas* (Bari, 2017) ve *Paternal Rites* (Roskam, 2018) belgeselleri hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklar bağlamında çözümlenmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışmanın ana problemini hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıkların belgesel sinemaya nasıl yansıdığı sorusu oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Çalışmanın örneklemini oluşturan belgeseller biçim olarak birbiriyle oldukça farklılık gösterse de hayatta kalan kavramının yansımaları olan güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşüm olasılıklarını barındırmaları açısından ortaklaşmaktadırlar. Bu nedenle çalışmanın problemi doğrultusunda hayatta kalan kavramının işaret ettiği bu olasılıkların belgesel sinemaya nasıl yansıdığını feminist ve queer düşüncenin ışığında incelemek bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Bu amaca bağlı olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Hayatta kalanın kavramının işaret ettiği güçlenme olasılığı belgeselde nasıl karşılık bulmaktadır?
2. Hayatta kalan kavramının işaret ettiği sosyal destek olasılığı belgeselde nasıl karşılık bulmaktadır?
3. Hayatta kalan kavramının işaret ettiği şifalanma ve dönüşüm olasılığı belgeselde nasıl karşılık bulmaktadır?

1.3. Önem

Cinsel şiddet sonrası hayatta kalanların deneyimleri ve güçlenme süreçleriyle ilgili haber veya hikayelere medyada rastlamak oldukça zordur. Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu'nun verilerine göre 2018 yılında 440 kadın erkekler tarafından öldürülmüş ve 317 kadına cinsel şiddet uygulanmışken; Taşçier, televizyon dizilerinin bu vakalardaki rolünün apaçık ortada olduğunu belirtmiştir (<http-3>) ve *Dizilerin Şiddet Karnesi* (2019) adlı raporu yayınlamıştır. Bu rapor prime-time'da yayınlanan televizyon dizilerinde "tecavüz edilmeye çalışılan" (2019) kadınlar tespit edilmiştir. Bu rapor cinsel şiddete televizyonda normalleştirilerek yer verilmesini bulgulamıştır. Türkiye'de cinsel şiddetin medyada ve televizyondaki yansımaları üzerine birçok çalışma olsa da hayatta kalanların deneyimlerine ve şifalanma süreçlerine odaklanan medya çalışmaları oldukça kısıtlı sayıdadır. Bu çalışmanın hayatta kalan kavramının belgeselde işaret ettiği olasılıkları ele alması hayatta kalanları güçlendiren yeni bir dil kurulmasını incelemesi bakımından önem taşır. Disiplinlerarası niteliğiyle bu araştırma hem feminizm ve queer çalışmalar alanında uzmanlaşanların hem de belgesel sinema üzerine çalışanların başvurabileceği bir kaynak olarak bu alanlardaki literatüre katkı sağlar. Bununla birlikte,

son yıllarda cinsel şiddete karşı yükseltelen sesin yükselmesiyle eş zamanlı olarak belgesel sinemada hayatta kalanların deneyimlerine birinci ağızdan yer veren belgesellerin arttığı araştırmacı tarafından tespit edilmiştir. Bu anlamda bu çalışma içinde bulunduğu dönemi ele alması bakımından tarihsel bir önem de taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Örnekleme oluşturan belgeseller (cinsel şiddetten) ‘hayatta kalan’ kavramıyla ilişkilidir.
2. Örnekleme oluşturan belgeseller hayatta kalanların şifalanma ve dönüşüm süreçlerine tanıklık eder.
3. Feminist ve queer çalışmalar baskın dili ve anlayışı değiştirmek ve dönüştürmek için katmanlı bakış açıları sunar.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada hayatta kalan kavramının belgesel sinemada güçlendirici ve dönüştürücü yansımalarını bulgulamak için bir takım sınırlamalara gidilmiştir. Hayatta kalan teriminin özellikle son yıllarda yaygınlaşması nedeniyle tarihsel önemine dikkat çekmek amacıyla çalışmaya 2015 - 2019 yılları arasındaki belgeseller dahil edilmiştir. Cinsel şiddete maruz kalmış bireylerin olduğu fakat sadece hayatta kalanın şiddet deneyimini ve/ya şiddetin failini ön planda tutan ve şok değeri taşıyan belgeseller (*Leaving Neverland*, Reed, 2019; *The Reckoning: Hollywood's Worst Kept Secret*, Avrich, 2018) konu dışı tutulmuştur. Örnekleme oluşturan belgesellerin bağımsız film ve belgesel festivallerinin ev sahipliği yapması belgesellere erişimi bir nebze kısıtlamıştır. Bu kısıtlama nedeniyle *The Apology* (Hsiung, 2016) ve *A Thousand Girls Like Me* (Mani, 2018) belgesellerine erişim sağlanamadığı için örnekleme dahil edilememişlerdir.

Hayatta kalan kavramının belgesel sinemaya yansımalarını bulgulamak için öncelikle hayatta kalanların deneyimleri ve travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) ile baş etme yöntemlerini inceleyen kaynaklar incelenmiştir. Araştırmacı tarafından bu kaynakların ortaklaştığı noktalar olan *güçlenme*, *sosyal destek*, *şifalanma* ve *dönüşüm*

hayatta kalanların deneyimlerinin ve geçtikleri süreçlerin biricikliği göz önünde bulundurularak *olgu* olarak değil *olasılık* olarak değerlendirilmiştir.

1.6. Tanımlar

Hayatta kalan: Bu tezde hayatta kalan cinsel şiddete maruz kalmış ve sonrasında hayatta kalmış kişiyi ifade etmektedir. Bu kişiler herhangi bir cinsiyet kimliğine sahip olabilirler.

Kurban: Cinsel şiddete maruz kalmış kişidir.

Fail: Cinsel şiddet uygulayıcısını ifade etmek için kullanılan kavramdır. Bu kişi eş, yakın arkadaş, sevgili, ebeveyn olabilir.

Cinsel şiddet: Bireyin rızası olmadan dahil edildiği cinsel eylemler anlamındadır.

Taciz, tecavüz, istismar, istenmeyen cinsel dokunma, çocukların cinsel istismarı bu tezde sözü geçen cinsel şiddet türlerinden birkaçıdır.

Söylem: Tarihsel koşullanmayla bilgi ve anlamı üreten sistem

Heteronormatif: Heteroseksüel normlara uygun, uyan

Şifalanma: Atlatılan bir zorluğun ardından yaşanan dönüşüm süreci. İyiye gitme/kötüye gitme ayrımından kaçınmak ve her ikisini de şifalanma sürecinin bir parçası olması nedeniyle “iyileşme” yerine kullanılır.

Natrans: Cinsiyet ifadesi atanmış cinsiyetiyle (kimliğinde yazan cinsiyetle) uyuşan kişi

2. ALANYAZIN

Bu bölümde araştırmanın temelini oluşturan kaynaklara yer verilecektir. Alanyazını oluşturan kaynaklar feminizm ve queer, hayatta kalan ve belgesel sinema olarak derlenmiştir. Bu kaynaklardan edinilen bilgiler çalışmanın Bulgular ve Yorum bölümlerine ışık tutacaktır.

2.1. Feminizm ve Queer

Feminizm ve queer çeşitli baskı sistemlerini analiz etmek ve bu sistemlerle mücadele etmek için kullanılan yöntemler olması bakımından ortaklaşmaktadır. Feminizmin kökleri 18. yüzyıla uzanırken queer kuram 1990'larda şekillenmeye başlamıştır. Feminizm kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gayesiyle doğmuş bir hareket olup yıllar içerisinde ihtiyaçlara, yaşanan coğrafyalara ve maruz kalınan baskı mekanizmalarına göre çeşitlilik göstermiştir. Queer kuram ise eşcinsel ve trans hareketinin sokak mücadelesi ve postyapısalcılık başta olmak üzere birçok akımdan beslenerek normları oluşturan sistemlerin sorgulanmasına ve yaratıcı biçimlerde normların alt üst edilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bölümde feminizm ve queerin tarihsel gelişimi ve tanımları ele alınmıştır. Bununla birlikte, hayatta kalan kavramı tartışmalarının zeminini araştırmak amacıyla queer/feminist bağlamda dil çalışmalarına yer verilmiştir.

2.1.1. Feminizm

Kökleri 18. yüzyıla uzanan feminizmi Hooks (2012, s.9) “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket” olarak tanımlar. Feminist aktivist ve teorisyen Hooks’a (2015, s.12) göre “bu tanım, sorunun pratikte, cinsiyetçi düşünce ve eylemin tüm biçimlerinde yattığına, cinsiyetçilik yapan kişinin kadın, erkek, çocuk ya da yetişkin olmasının bir şey değiştirmedigine işaret eder”. Dolayısıyla, Hooks’un tanımı feminizmin sadece kadınlar için değil, toplumdaki herkesin özgürlüğü için elzem olması anlamında önemli bir hatırlatmadır.

Hooks’un feminizm tanımı, feminizmin bir hareket olmasına vurgu yapar niteliktedir. Bu noktada, Öztan’ın ifadesine bakmakta fayda vardır: Feminist hareket ile

feminist kuram ve yöntem arasındaki ilişki her zaman çok yakın olmuştur (Öztan, 2015, s.273). Dolayısıyla, feminizm bir hareket olarak öne çıksa da kuramsal olarak da her zaman eylemlilikle omuz omuza ilerlediğini vurgulamak önemlidir. Feminizmin meselesi içinde bulunduğu döneme, topluma, topluluklara ve coğrafyaya göre değişiklik göstermiştir ve yıllar içerisinde feminizm ikilikleri sorgulayarak ve sınıfsal, ırksal, etnik, dinsel, ekonomik vb. baskı unsurlarını ele alarak eklemli bir yapıya dönüşmüştür. Bununla birlikte, politik görüşlerin biricikliği feminizmi çok tanımlı bir hale getirir. Ayrıca, “feminizm epistemolojik olarak, hermenötik, marxism, eleştirel realizm, fenomenoloji, postmodernizm ve postyapısalcılık gibi farklı kuramsal ve felsefi kaynaklarla eleştirel ve zenginleştirici bir diyalog halindedir” (Öztan, 2015, s.273). Tüm bu etkenler birlikte düşünüldüğünde feminizmin sayısız tanımı yapılabilir. Dolayısıyla, bu çalışmanın sınırlılıkları dahilinde bu bölümde feminizmi tanımlar üzerinden tartışmak yerine feminizmin geniş tarihsel ve kavramsal bağlamı göz önünde bulundurularak feminizm tarihinde öne çıkan dönüm noktalarından kısaca bahsedilecek ve feminist düşünce, politika ve eylemlilikler tartışılacaktır.

Feminist düşüncenin temelleri 18. yüzyıla uzanır. Mary Wollstonecraft “1792’de kadın-erkek eşitliği üzerine *A Vindication of the Rights of Women* (Kadın Hakları Savunucusu) adlı kitabını yazmıştır” (Baştan, 2015, s.174). Wollstonecraft, feminizmin ilk temel kitabı sayılan *Kadın Haklarının Savunusu*’nda (1792) kadınların mahrumiyet ve ikincilliğini analiz ederken, eğitim üzerine odaklanmıştır (Öğüt, 2017). 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve Wollstonecraft’tan etkilenen feminist hareketin temel amaçları kadınların oy kullanması, eğitimde ve yasada erkeklerle eşit haklara sahip olmasıydı. 19. yüzyılda filizlenen feminist hareketin ileriki yıllarda ortaya çıkacak feminist harekete tezahür eden etkisi “ataerkil toplum yapısına karşı direnmek, ‘cinsel devrim’ olarak adlandırılan hareketin toplumsal statü, rol ve zihinsel yapı alanlarını etkide bulunacak, değişimi meydana getirecek anlayışların temelini atmak ve reaksiyoner bir şekle bürünmesini sağlamak olmuştur” (Millett, 2000, s.169).

1960’lı yıllara gelindiğinde “kadınlar her ne kadar erkeklerle eşitliğini yasalarla teminat altına almış olsa da, yaşamsal pratikler bağlamında erkeklerden farklılıkları bulunmaktaydı” (Taş, 2016, s.169). Bu dönemde yükselen feminist hareket bu farklılığı cinsiyet farklılığı üzerinden tanımladı ve mücadelesinin merkezine ataerkiyi (patriyarka) yerleştirdi. Ataerki, erkeklerin, kadınların bedeni – üreme, cinsel pratikler, evlilik, ev işleri, tecavüz vb. (Güneş, 2017, s.247) – üzerinde kurdukları sistematik egemenliğe işaret

etmek için kullanılan bir terim olmuştur. Ataerkinin bir baskı mekanizması olarak nasıl işlediğini Güneş (2017, s.248) şu sözlerle ifade eder:

Erkekler arasındaki toplumsal ilişkiler dizisi olarak ataerkillik maddi bir temele sahiptir ve her ne kadar hiyerarşik olsa da karşılıklı dayanışma yaratarak kadınlar üzerinde tahakküm kurar. Ataerkillik hiyerarşik olmasına ve farklı sınıf, ırk ya da etnik kökene sahip erkeklerin ataerkillikte farklı yerlere sahip olmasına rağmen erkekler kadınlar üzerinde tahakküm kurma pratiklerinde birleşir ve bu tahakkümün devam ettirilmesinde karşılıklı bir dayanışma içindedir.

1960'larla birlikte yükselen feminist harekette “Kişisel olan politiktir” sloganı ataerkinin en temelde işlediği yer olan ev ve özel alanı ön plana çıkarmıştır ve “kişisel ve politik gerçeklik arasındaki ilişkiyi işaret ederek” (Hooks, 2012, s.65) özel alanı politik bir zemine taşımıştır. Ev içinde eşit olmayan rollere dikkat çeken feministler “aile kurumunun ataerkil yapıda olmasının cinsiyetçi sömürüyü arttıran ve çeşitlendiren bir durum olduğunu dile getirmişlerdir” (Taş, 2016, s.170). Bu tartışmalarla birlikte 1970'lerde cinsel şiddet tartışmaları ön plana çıkmıştır. Cinsel şiddet, kadınların ikincil konumlarının kökeni ve bu ikincilliğin sürekliliğini araştıran radikal feminist teorinin merkezine yerleşmiştir (Scully, 2014, s.16).

Anne Edwards (1987) başlangıçta feminist literatürde erkek şiddetinin farklı biçimlerine birbirinden bağımsız, tekil davranış kategorileri şeklinde yaklaşıldığına dikkat çeker (Scully, 2014, s.64). Fakat 1980'lerle birlikte yaygınlaşan şiddet döngüsü kavramı şiddetin sürekliliğini ve çoklu mekanizmalardan beslendiğini ortaya koyar. Örneğin, “neyin tacizkâr ve neyin önemli olduğuyla birlikte neyin taciz olarak sayılıp sayılmayacağına kimin karar verdiği ve yaşam süresince çeşitli ilişkilerde/ bağlamlarda/ durumlarda gerçekleşen saldırıların bağlayan şeyin ne olduğu” (Kelly, 2012, s.xviii) sorularının ışığında Liz Kelly (1998) “şiddet döngüsü” kavramını geliştirmiştir. Bu sorulara yanıt arayan Kelly, kavramı geliştirirken zaten var olan feminist çalışmalardan yararlanmıştı: Judith Herman (1981) ensesti patriyarkal aile normlardan sapma olarak değil, bu normların aşırılığı olarak tanımlar; Scully ve Marolla (1985) tecavüzün ‘toplum tarafından onaylanan erkeklerin cinsel saldırganlığının’ uç noktası olduğunu tartışır (Kelly, 2012, s. xviii). Herman, Scully ve Marolla şiddetin ataerkiye sinmiş olduğu argümanını öne sürer ve şiddeti beslediği yapılar bağlamında ele alır. Daha sonraları Jackson (1999) şiddetin beslediği noktaları heteronormatif yapılar içerisinde, Connell (1995) ise erkeklik inşası yapılarının içinde arar. Bu çalışmalar eklemlili ve kümülatif bir şekilde gelişerek erkek şiddetinin farklı biçimlerinin ilişkiselliğini ortaya koymuş ve

feminizmin ana mücadele alanı olan ataerki dışındaki mekanizmalara dikkatleri çekmiştir.

Ataerkiyi mücadelesinin merkezine alan ve cinsiyet farklılığına odaklanan feminist düşünce için Fransız varoluşçu düşünür Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında yazdığı *İkinci Cins* kitabındaki “Kadın doğulmaz, kadın olunur” (1973, s.301) ifadesi büyük bir önem taşır. Öztürk'e (2009, s.5) göre erkeklik tasarımının tarihsel bir düşünce, kadınlığın da toplumsal, kültürel ve tarihsel bir durum olduğu tespiti bir ifadesi olan “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözü, erkeklerle olan ilişkilerinde asla özne haline gelemeyen bir nesne rolü biçilen kadının çelişkili durumunun da bir ifadesidir. Bu sözle paralel bir şekilde gelişen cinsiyet farklılığını temel alan ve kabaca 1960'lerden 1990'lara kadar yaygın olan feminist söylem, bütün kadınları erkek egemen sistem tarafından ezilmesi anlamında ortaklaştırıyor ve ana baskı unsuru olarak ataerkiyi öne sürüyordu. Öte yandan, “feminizmin kendisini ortaya bir ataerkillik eleştirisi olarak koymasını eleştiren feministler, bu hikâyenin ya da bu büyük anlatının kadınların deneyimlerinin çeşitliliğini kapsayamadığını ısrarla vurgulamışlardır” (Direk, 2011). İlk basımını 1984 yılında yayınladığı kitabı olan *Feminist Theory from Margin to Center* adlı kitapta Hooks (2015, s.5) feminist söylemdeki “ezilen kadın” ifadesini eleştirirken ataerki dışındaki iktidar mekanizmalarına dikkat çeker:

Modern feminist düşüncenin temel ilkesi “bütün kadınların ezilmiş olduğu” iddiası olagelmıştır. Bu iddia kadınların ortak bir yazgıyı paylaştıklarını, sınıf, ırk, din, cinsel tercih gibi faktörlerin kadınların kişisel yaşamlarında cinsiyetçiliğin ne dereceye kadar baskılayıcı bir güç olduğunu belirleyen deneyim çeşitliliği yaratmadığı anlamına gelir. Bir egemenlik biçimi olarak cinsiyetçilik kurumsallaştırılmıştır fakat bu toplumdaki bütün kadınların mutlak kaderi olarak asla belirlenmemiştir. Ezilen olmak demek tercih hakkının olmaması demektir. Bu ezilen ve ezenin en temel ilişkilenmesidir. Bu toplumdaki birçok kadının (her ne kadar yetersiz olsa da) tercih hakkı var; bu nedenle sömürü ve ayrımcılık Birleşik Devletler'deki birçok kadını doğru bir şekilde tanımlayacak kelimelerdir... Kapitalizmin altında ataerki yapılandırılmıştır, ki böylece kısıtlamadan muaflik başka alanlarda mümkün olsa da cinsiyetçilik kadınların davranışlarını belirli alanlarda sınırlandırabilsin.

Hooks'un yukarıdaki ifadesi bugün “ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet, cinsellik arasındaki bağlantıların farkında olarak bu kavramları düşünme, tahlil etme ve örgütlenme çabaları”nı (Davis, 2016, s.31) işaret eden kesişimsellik tartışmalarına ışık tutar. 1989 yılında Kimberlé Crewshaw tarafından öne sürülen “kesişimsellik” kavramı etrafında şekillenen tartışmaların dayanak noktası Hooks'un da öncülerinden olduğu siyah feminizmdir. Angela Davis (2016, s.19) siyah feminizmin “içinde bulunduğumuz toplumsal dünyalarda ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıfın birbirinden ayrılmaz olduğunu göstermeye yönelik teorik ve pratik bir çaba olarak ortaya çıktığını” ifade eder. Bu

anlamda siyah feminizm, tek tip kadın meselesi olarak ele alınan ve çözüm olarak da ataerkiyle mücadeleyi temeline alan feminist söylemi sorunlu buluyordu. Dolayısıyla, kesişimsel yaklaşımla birlikte “feminizm, genellikle ayrı görmeye meyyal olduğumuz söylemler, kurumlar, kimlikler ve ideolojiler arasında bir dizi bağlantıyı fark etmemize yardımcı olmakla kalmadı, aynı zamanda bize, bizi ‘kadınlar’ ve ‘toplumsal cinsiyet’ kategorilerinin ötesine taşıyan epistemolojik ve örgütlenme stratejileri geliştirmemiz konularında yardım etti” (Davis, 2016, s.104).

1960’lar itibariyle yükselişe geçen feminist söyleme bir başka eleştiri de femizmin özne olarak sadece kadınları tanınması üzerinden gelmiştir. 1990’larda postyapısalcılığın etkisinin iyiden iyiye hissedilmesiyle “kendi içinde öz-eleştirel bir nitelik kazanarak feminist teori/ yaklaşımına ilişkin yeni kavramsal tartışmalar” (Taş, 2016, s.173) başlamıştır. 1990 yılında yayınladığı *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* adlı kitabıyla Judith Butler toplumsal cinsiyeti bir performatiflik olarak yorumladığı kuramını geliştirir. *Cinsiyet Belası* için 1999 yılında yazdığı önsözde Butler (2016, s.19-20) performatifliği şu sözlerle tanımlar:

Başlangıçta toplumsal cinsiyet performatifliğini nasıl okumam gerektiği konusundaki ipucunu Jaques Derrida’nın “Kapının Önünde” (Kafka) okumasından almıştım. Burada kanunu, yasayı bekleyen, yasanın kapısında oturan kişi beklediği bir kuvvet atfeder. Yetkili bir merciin görünürde olmayan anlamı açıklayacağı beklentisi bu otoritenin atfedilmesini ve kurulmasını sağlayan şeydir: Beklenti nesnesini çağırır. Toplumsal cinsiyet konusunda da benzer bir beklentinin, toplumsal cinsiyetin ifşa edilebilecek biz öz olduğu fikrine dayanan ve beklediği fenomenin ta kendisini üreten bir beklentinin söz konusu olup olmadığını merak ediyordum. Öyleyse ilk kerte de toplumsal cinsiyetin bu metalepsisinin etrafında döndüğünü söyleyebiliriz: Toplumsal cinsiyetli bir öz beklentisi, kendisinin dışında konumlandığı şeyi üretir. İkincisi, performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekrerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır.

Performatiflik kuramına göre “toplumsal cinsiyet, ancak performatif bir şey olarak kavranırsa, heteroseksizme karşı başka bir siyaset mümkün olacaktır” (Özkazanç, 2013, s.119). Performatiflik kuramını geliştirdiği *Cinsiyet Belası*’yla sadece toplumsal normlara değil aynı zamanda feminizmin normlarına da eleştiri getiren Butler’la birlikte queerin etkisi feminizmde belirginleşmeye başlamıştır. Ayrıca, Butler’ın “yaşam merkezli bir feminizm’e (Özkazanç, 2013, s.121) vurgu yaparken yönelttiği sorular ufuk açıcıdır:

Ona (Butler’a) göre yaşam ve ölüm soruları feminist felsefenin merkezindedir (2004:205). Yaşamla ilgili pek çok soru sorma biçimi (özellikle “iyi yaşamın” ne olduğu sorusu) vardır ama Butler bunları değil de hayatta kalma (survival) sorunu olarak öne çıkarır. “Feminist felsefe bir yandan “kimin yaşamı yaşam sayılıyor? Tutarlı bir cinsiyet, bir yaşamı yaşanır kılmak için ne kadar ve neden gereklidir” gibi analitik sorular sorarken, bir yandan da yaşamı nasıl örgütleyelim? Ona nasıl değer verelim? Onu şiddetten nasıl koruyalım? Yeni değerlere yer açmak için yaşamı nasıl zorlayalım?” gibi politik sorular aracılığıyla toplumsal dönüşüm sorusuna bağlanır (2004: 206).

Özkazanç'ın dikkat çektiği noktada Butler toplumsal cinsiyet meselesini yaşama hakkıyla ilişkilendirir. Butler'ın burada yönelttiği sorular yeni değerlere sahip, şiddetsiz ve yaşanabilir bir dünyayı, yani toplumsal dönüşümü tahayyül etmeyi teşvik eden sorular yöneltmesi bakımından çok değerlidir. Bu sorularla birlikte düşünüldüğünde feminizmin özneleri çoğalırken meselesi yaşam ve toplumsal dönüşüm olur.

Queer¹ teoriyle birlikte toplumsal cinsiyet kavramı yeniden düşünülür. “Kimliklerin kurmaca –soyut, sınırlandırılmış ve ideolojik motivasyondan doğan ürün– olduğunun kavranmasına olanak tanı”yan (Jargose, 2015 s.154) queer teoriyle birlikte yaygınlaşan ikili cinsiyet sistemi (kadın/erkek) ötesi toplumsal cinsiyet kavramının feminist düşünceye kattıklarını Direk (2011) şu sözlerle ifade etmiştir:

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın olmanın ve erkek olmanın çeşitli mekanizmalarla nasıl edinildiğini düşünmeyi sağlamakla kalmadı; kadın ve erkek olmanın tarzlarını çeşitledi ve çoğalttı... Toplumsal cinsiyetin çeşitli otorite yerlerinde, devlet, din vs., nasıl farklı ve gerilimli biçimlerde işleyebildiğini gördük. İktidarın toplumsal cinsiyetlendirmesinin iktidarın esasına, kökensel projesine ilişkin olduğunu anladık. Dahası, toplumsal cinsiyet kavramı heteroseksizmin bir eleştirisini yapabilmeye olanak tanıdı. Toplumsal cinsiyet neden ikiye sınırlı oldu ki? Bu sorunun ardından, queer çalışmaları bize toplumsal cinsiyet ile cinsellik arasında ayrım yapmayı öğretti. Toplumsal cinsiyetin erkek veya kadın tipleri ile onlara atfedilen cinsellikler arasında zorunlu bir ilişki yoktu.

Direk'in yukarıda geçen “...kadın ve erkek olmanın tarzını çeşitledi ve çoğalttı...” ifadesini açıklamak için Davis'in sözleri oldukça aydınlatıcıdır: “...trans kadınları, trans erkekleri, interseksleri, toplumsal cinsiyet uyumsuzluğunun başka birçok biçimini toplumsal cinsiyet kavramına taşımak, toplumsal cinsiyet kavramının kendisine dair normatif varsayımları radikal biçimde sarsar” (Davis, 2016, s.101). Bu da toplumsal cinsiyeti ikilikler içinde değil, çokluk içerisinde ele almayı gerektirir. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet kavramıyla birlikte feminizm yalnızca “kadın” meselleri üzerine değil farklı cinsiyetler üzerine de çalışmalarını yürüten bir disiplin haline gelmiştir. Bu tabi ki evrensel bir değişim değildir fakat birçok feminist yapılanmanın ve disiplinin öz eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini sağlamıştır. 1990'lerden sonra Eleştirel Erkeklik çalışmaları alanı ile Kuir² (Queer) kimlik ve araştırma alanının gelişimi beraberinde toplumsal cinsiyet araştırmaları yerine, feminist ve pro-feminist araştırma alanlarını yalnızca

¹ Queer Anglasakson bir kültürün içinde doğmuş bir terim olması ve Türkçe akademik kaynaklarda sıklıkla İngilizce'deki orijinal haliyle kullanılması nedeniyle bu çalışmada kelimenin orijinaline sadık kalınmıştır.

² Alıntının kaynağında Öztan queeri hem Türkçe okunduğu gibi hem de İngilizce orijinaliyle kullanmayı tercih etmiştir.

kadınlar ve/veya yalnızca iki toplumsal cinsiyet (kadınlık ve erkeklik) ile sınırlamayan “feminist araştırmalar” terminolojisi de yaygınlaşmaya başlamıştır (Özta, 2015, s.277).

Bu bölümde feminizmin ortaya çıkış, olgunlaşma ve eklemlenme süreçlerindeki hedefler, çabalar, çelişkiler, karşı duruşlar ve bu karşı duruşlardan beslenen düşünce ve yaklaşımlar kısaca ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde feminizme katmanlı bakış açıları katan queer teori ele alınacaktır.

2.1.2. Queer

Feminist düşünce ve yaklaşımda önemli bir kırılma noktasına neden olan queer teori bir anda ortaya çıkmamıştır. Eşcinsel ve trans hakları savunuculuğu, feminizm - özellikle siyah feminizm, varoluşçuluk, psikanaliz, postmodernizm, postyapısalcılık gibi birçok hareket ve disiplin queer teorisinin ortaya çıkması için elverişli ortamı hazırlamıştır. Yardımcı ve Güçlü (2013, s.18) Michel Foucault’un *Cinselliğin Tarihi*’nde dile getirdiği, cinselliğin baskıcı bir iktidara karşı özgürleşme mücadelesi veren bir güdü değil de yeni bir iktidar biçiminin işleminde merkezi rol oynayan bir tertibat olduğu düşüncesi, Judith Butler ve onu izleyen *queer* kuramcılarının dayanak noktalarından birini oluşturduğunu tartışır.

Queer hareketle paralel olarak gelişen queer kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifliği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırır (Öztürk, 2011, s.5). Bu noktada Butler’ın ‘normatif’ tanımlamasına bakmak queer tartışmalarda sıklıkla kullanılan bu terimi anlamaya yardımcı olacaktır:

“Normatif” sözünü genellikle “toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü” anlamında kullanıyorum. Fakat “normatif” terimi aynı zamanda etik gerekçelendirmeye dair, etik gerekçelendirmenin nasıl yapıldığını ve hangi somut sonuçlara varacağını anlatan bir terim (Butler, 2016, s.26).

Çıkış noktası nedeniyle genellikle LGBTİ+ hareketiyle ve meseleleriyle ilişkilendirilse de queer bugün çok daha geniş eleştirel perspektifler sağlar. Queer, teori ya da hareket ya da normatif olmayan cinsiyet kimliklerini ve/ya varoluşları ifade etmek için şemsiye bir kavram olarak kullanılabilir. Queerin kavramsal olarak neye işaret ettiğine yakından bakmak için Yardımcı ve Güçlü’nün (2013, s.17) tanımlamasına bakmakta fayda vardır:

Queer kelimesi Türkçe’de garip, tuhaf, yamuk gibi anlamlara geliyor (İngilizceye ise Almanca çapraz kesen, transversal anlamına gelen “quer”den geçmiş). Bunun yanı sıra argoda “ibne” demek. *Queer* kuramının merkezinde de acayip, tuhaf, yamuk, anormal, iğrenç, aşağılık olana; normatif alanın dışında kalana; bu alanın dışında bırakılana; normu ihlal edene bir gönderme ve bu “kötüyü”, “anormali” yeniden anlamlandırma imkânı yatıyor. Olumsuz anlamlarla yüklenmiş bir kelimenin hem bir hareketin hem de bir kuramın adı olarak benimsenerek dolaşıma sokulmasının bizzat kendisi bile bu yeniden anlamlandırma çabasının bir işareti olarak okunabilir.

Yukarıdaki queer tanımı hem kelimenin Türkçe karşılıklarına ışık tutması hem de kavramsal olarak queeri geniş bir çerçevede ele alması nedeniyle oldukça aydınlatıcıdır. İlk baskısını 1997 yılında yapan *Queer Teori: Bir Giriş* kitabının yazarı Jargose’ye (2015, s.121) göre “queer daha çok cinsel bir bağlamı kendine mesele etme eğilimindeydi. Ancak son gelişmeler, doğallıktan çıkarma projesinin eksenini genişlettiği, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet dışında kalan kimliklerin de queerin sorunu haline geldiğini işaret etmektedir”. Sakatlık, yaşlılık, etnik kimlik, muhalif duruş gibi norm dışında kalan meseleler de queerin mücadele alanıdır. Queer kuramın öncülerinden Eve Sedgwick’in (akt. Jargose, 2015, s.121) ifadesi queerin kapsayıcılığına ışık tutar:

İrk, etnisite, post kolonyal uluslar ile kimlik meselelerini içeren, kimlikleri parçalayan söylemlerin yöntemleri bir anlamda iç içe geçmiştir. Kendilerine dönük tanımlamaları “queer”i de içeren beyaz olmayan entellektüeller ve sanatçılar... parçalanmış dil, ten rengi, göç ve devlet karışıklıklarına yeni bir değer vermek için “queer”in kaldırıcısından yararlanmaktadırlar.

Queerin “ana soruları cinsel kimliğin inşası, bu kimliklerin nasıl düzenlendiği ve bu kimliklerle özdeşleşmelerin (ne tür bir) beni/bizi (nasıl) mümkün kıldığı ve/ya kısıtladığı etrafında yoğunlaşır” (Yardımcı ve Güçlü, 2013, s.18). Bu sorular, normu oluşturan kimliklerin sorgulanmasında da kullanılabilir. Dolayısıyla, queer, norm dışı olarak görülen kimliklerin ne tür baskı mekanizmalarına tabi kılındığını tanımlamak ve onlarla mücadele etmek için yöntemler sunar. Queerin etkileri sınırlı algılanmamalı; cinsel alanda aydınlanmanın; kavramsal, sistematik, yapısalcı, normatif, ilerlemeci, özgürleştirici, devrimsel ve hatta sosyal bir değişim ile post-modern bir kabul ve aynı zamanda reddediş olarak düşünülmelidir (Jargose, 2015, s.97).

“İkiliklerin bozulması stratejisi (erkek / kadın; eşcinsel/ heteroseksüel), kategorilerin yapısını bozma, özcülüğün (*essentialism*) karşısında yer alma, beden - toplumsal cinsiyet - arzu arasında nedensel ve doğrusal kabul edilen ilişkiyi bozma temellerine” (Hıdır, 2014) dayanan queer teori, öznesi olarak ikili cinsiyet sisteminin bir ucundaki “kadın”ı kabul eden feminist anlayışa öz eleştirel bir yaklaşım sağlar ve feminizmin kapsayıcı olmasının önünü açar. Bu anlamda kesişimsellikte örtüşen bir yaklaşımı da mümkün kılar. Queer ve feminizmin kesiştiği nokta olan queer feminizmi

anlamak için Butler'ın feminizme yaklaşımına bakmak faydalı olacaktır: “Denilebilir ki Butler'ın feminizmi çekmek istediği alan queer mücadeleyle özdeş: iktidarın normlarını yerinden oynatmayı tahayyül eden (Güçlü ve Yardımcı, 2013); heteroseksizm karşıtı, anti-militarist, anti-faşist, anti-kapitalist bir bağlamdır” (Hıdır, 2014).

2.1.3. Queer / Feminist Bağlamda Dil

Feminist ve queer düşünürler içinde yaşanan kültürün belirleyicisi olan söylemin temel ögesi olan dili kendi yöntemleriyle yakın plana alarak eğip bükmüşlerdir. Kimisi dışıl dil yaratma çabasında kuramlar geliştirirken, kimisi yazdıkları biyografi/anılarla marjinlerin dışında bırakıldıkları egemen dilden başkalaşan diller yaratmışlardır. Kimisi ise egemen söylemi altüst ederek yeni bir dil yaratmak için yapısökümcü bir tavır sergilemişlerdir. Ortaklaştıkları nokta ise baskın söylemle mücadele etmek ve özgürleştirici bir dil tahayyül etmektir. Dil üzerine yapılan çalışmalar söylem bağlamında “özne” tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda, konuşma / yazma eylemleri ve sessizlik de dil üzerine yapılan çalışmaların ele aldığı konular olmuştur. Dolayısıyla bu bölümde feminist ve queer dil yaklaşımları incelenirken aynı zamanda dilin yakından ilişkilendiği kavram ve eylemler olan sessizlik ve ifade etme de ele alınacaktır.

Feminist ve queer düşünürler psikanaliz, yapısalcılık, postyapısalcılık ve semiyotikten faydalanarak egemen söylemi oluşturan dil mekanizmasını incelemişler ve özgürlükçü bir dilin arayışında olmuşlardır. “Psikanaliz ile yapısalcı dilbilim arasında kurduğu ilişki”yle (Öçal, 2011, s.24) Lacan'ın çalışmaları feminist dil eleştirisinin beslendiği kaynaklardan birisi olmuştur. Dolayısıyla, feminist dil eleştirisine yakından bakmadan önce beslendiği disiplinlerin ve teorisyenlerin ilişkiselliğine bakmak faydalı olacaktır. Wright'a (2002, s.2) bu ilişkiselliği şöyle ifade etmiştir:

Postyapısalcılık, dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün kuramındaki ikili karşıtlıklara bir tepki olarak çıkmıştı. Postyapısalcılık sözlükte olana, yani dile değil, diyalog içinde olana, söyleme ağırlık veriyordu.. Saussure, gösterenin iki unsuru olarak “gösteren” ve “gösterilen” terimlerini kullanmıştır. Gösteren bir sözcüğün işitsel imgesidir, gösterilen ise buna karşılık gelen kavram. Bu kuram, katı bir dil anlayışına işaret etmektedir, özellikle de Saussure, gösteren ile gösterileni, tek bir kağıt parçasının iki yüzü gibi birbirine bağlı gördüğü için... Lacan ise tersine, gösterene öncelik vermektedir: ona göre gösterilen (anlam), Saussure'ün dikkate almadığı deneyim sürekliliği üzerinden gerçekleşen “gösterenler oyunu”nun bir etkisidir.

Dil meselesine feminist bir bakışın belirginleşmesi, 1970'lerden itibaren başlar (Öğüt, 2017). Hélène Cixous, Luce Irigaray ile Julia Kristeva egemen dile getirdikleri

eleştiriyile ileriki yıllarda ortaya çıkacak olan feminist hareketlerin tohumlarını atmışlardır. Ögüt'e (2017) göre Kristeva, Cixous ve Irigaray, yapısöküme dayanarak dil üzerine odaklanır, bir kadın yazısı yaratmaya çalışırlar. Amaçları erkek/ dişi karşıtlıklarının dil tarafından nasıl üretildiğini ve de kadının her zaman nasıl olumsuz ya da tamamlayıcı terim hâline geldiğini sorgulamaktır. Fransız feminizmi olarak anılan akımın öncüleri "1970'lerin ortalarında, 'sembolik erkek' dedikleri 'fallus-merkezli' dil düzeni içinde kadının yazma pratiği olmadığı sonucuna varmışlardır" (Wright, 2002, s.6). Böylece, "Adrienne Rich'in lezbiyen uzanım fikrine bağlı kalarak, onu cinsel farklılık ve "écriture feminine" (dişil yazın) teorileriyle ayrıntılandırmış ve dişil bir özgüllük tartışmasına dönüştürdüklerini" ifade eden Ögüt (2017) "écriture feminine"yi şu ifadeyle tanımlar:

Fransız feminizmi, dişil sesin bastırıldığı fikrinden yola çıkar; edebiyat eleştirisine taşıdığı bir teknik olan "écriture féminine" (kadın yazısı) eril dili yıkmayı hedefleyen bir başkaldırı dilidir. Bu dil, bedene, sese yakındır çünkü konuşmayla ilişkilidir. Bu da onu ritme yaklaştırır ve bilinçdışıyla ilişki kurar (Ögüt, 2017).

Bu noktada söz konusu dil çalışmalarının feminizme nasıl yansıdığına bakmak faydalı olacaktır. "Ataerkilliğin gerçekliğimizi kuran ve tanımlayan, her şeyin ne olduğunu söyleyen dili ayrıcalıklı bir gösterene, "fallus"a dayanan bir biçimde işlediği (Direk, 2014) saptamasını "kabul eden feminizme göre, varolan ataerki sistem yalnızca eşitsizliğe, sömürüye, kaynakların adil paylaşılmamasına dayanan ekonomik örgütlenmesiyle bir sorun teşkil etmez, bu sistemin kadınları yeniden üreme işlevleri bakımından inşa eden dili de kadınları tabi varlıklar, ötekiler olarak tesis ettiği için kadınların ezilmesine yol açmaktadır" (Direk, 2014). Cinsiyet farklılığı üzerinden dile eleştirel bir bakışın gelişmesiyle feminizmin ataerki eleştirisi de güçlenmiştir ve bu anlamda Cixous, Irigaray ve Kristeva'nın çalışmaları büyük bir etki yaratmıştır. Grosz'a (1989, s.39) göre "Fransız feministler, söylemin altındaki kalıpları ve yapıları sorgulamaya başlamışlar ve dilin yalnızca bir isimlendirme, etiketleme ya da iletişim kurma sistemi değil, her türlü anlam ve kökenin temelini oluşturduğunu ifade etmişlerdir". Yaptıkları analiz ve dönüştürücü çalışmalarla Fransız feministler dili yapısökümüne uğratarak egemen söylemi oluşturan öğeleri görünür kılan ve dönüştüren yöntemler sunmuşlardır. Öte yandan, özcü yaklaşımları nedeniyle ve ırk, sınıf, cinsel yönelim gibi meselelere eğilmemeleriyle eleştirilmişlerdir.

Feminizmin kimlerin meselesi olduğu sorusu 80'lerden beri tartışıl gelmiştir. Beyaz olmayan, heteroseksüel olmayan ve postkolonyal yaklaşıma sahip düşünürler dili

feminizm bağlamında yeniden düşünmüşlerdir. *Cinsiyet Belası* için yazdığı 1999 tarihli önsözünde Judith Butler (2016, s.13) “cinsel fark köktencilüğünün esasında bulunduğunu düşündüğüm heteroseksizme karşı çıksam da, fikirlerimi ileri sürerken Fransız post-yapısalcılığından faydalandım” ifadesinde bulunur. Fakat Butler’ın dil/ söylem/ özne ilişkiselliği üzerine olan düşünceleri cinsiyet farklılığına odaklanarak eril söylemi eleştiren düşünürlerden farklılaşır. Butler’ın dil ve özne yaklaşımını Özkazanç (2018) şu sözlerle açıklamıştır:

Dil bir özneliği kuruyor... Bir kez bir adla çağrıldığınızdan itibaren aslında siz bir özne oluyorsunuz. Aynı zamanda bu bir faillik anlamına geliyor... Sizi her zaman ve sürekli sonsuza kadar sabit ve zorunlu bir şekilde ezilen, kurban, edilgen bir şey olarak kurmuyor dil. Tersine, kontrol dışına çıkacak, belirli faillik etkileri yaratacak bir özne olarak kuruyor. Yani dilde böyle kuruluyor insan. Dolayısıyla, faillik diye bir şey var...Yani, insan özneliği kendi hareketleri ve edimleriyle kontrol dışı şeyler yaratabilir, alt üst edici tekrarlar yaratabilir.

Audre Lorde, Barbara Smith, Bell Hooks, Cherrie Moraga, Merle Woo, Paula Gunn Allen ve Gloria Anzaldúa gibi beyaz olmayan “lezbiyenler, feminist meseleler olarak ele alınan konuların, sadece beyaz, heteroseksüel kadınların ‘deneyimleriyle’ belirlendiğine, ırk ve sınıf gibi konuların es geçildiğine dikkat çektiler” (Öğüt, 2017). Böylece, 1980’lere kadar egemen söylemin dışında olduğu gibi feminist söylemin de dışında kalan özneler ve meseleler feminizmi esnetti ve çoğalttı. Audre Lorde, Bell Hooks ve Sarah Ahmed’in dili eğip bükerek yeniden inşa etmeleri bu çalışma için büyük esin kaynaklarıdır. Bu nedenle, çalışmalarına yakından bakmak faydalı olacaktır.

Dilin egemen söylemi dönüştürmek için güçlü bir mekanizma olduğunu gösteren Audre Lorde’un otobiyografik eseri olan *Zami: A New Spelling of My Name* (1982) dil ve kimlik arasındaki örüntüyü devrimci bir yaratıcılıkla ele alması bakımından ilham kaynağıdır. Keating’in (1992, s.20) ifadesi Lorde’nin çalışmasının yarattığı etkiye dikkat çeker:

Erkeklerin özdeşleştiği geleneksel hikayeler kadınların varoluşunu sessizleştirdiği için (Lorde) kadın okuyucularını konuşma güçlerine sahip çıkmaları için davet eder: ataerkil isimleri reddetmeli ve gerçekliği kendileri için tanımlamalıdır; ancak bu şekilde varolan baskı biçimlerini altüst edebilirler. Lorde *Zami*’de, dil, öz-kimlik ve eylem arasındaki hayati ilişkiselliği tasvir eder. Romanını “biyomitografi” olarak tanımlamasının da gösterdiği üzere söylemin geleneksel biçimlerini kullanır ve dönüştürür. Afrikalı köklerine sahip çıkar ve Yahudi-Hristiyan mitinin yerine geçerli bir kadın deneyimini koyar.

Dilin egemen ideolojiler tarafından bir baskılama mekanizması olarak nasıl kullanıldığına dikkat çeken ve buna karşılık bir şifalanma mekanizması olarak dilin dönüştürücü potansiyeline odaklanan bir başka siyah feminist de toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf meselesini birlikte düşünerek feminizmin esnemesinde büyük katkısı olan Bell

Hooks'tur. Sömürgecilik sürecinde kaybolan dillerin yarattığı travmaya dikkat çektiği ve buna karşı geliştirilen yöntemleri tartıştığı makalesi olan *Language: Teaching New Worlds/New Words*'te Hooks (1994) şu ifadede bulunmuştur:

Batı'nın metafiziksel düşüncesinin dualizmi bağlamında düşünceler mütemadiyen dilden daha önemli olduğu için bizi tutkuyu deneyimlemenin kıymetsiz olduğuna, derinden hissetmenin değersiz olduğuna inandıran bir toplumda dilin içinde birbirimize dokunduğumuzu görmek bilhassa zordur. Zihin ve beden ayrıştırılmasını şifalandırmak için biz, marjinalleştirilmiş ve baskılanmış insanlar kendimizi ve deneyimlerimizi dilin içinde iyileştirmeye çalışıyoruz.

Hooks'a göre (2015, s. 29) baskılananlar, sömürgeleştirilenler, istismar edilenler ve omuz omuza duran ve mücadele edenler için sessizlikten ifade etmeye geçiş şifalandıran, yeni hayat ve gelişimi mümkün kılan bir muhalefet jestidir. Dolayısıyla, sessizliği bozup kendini ifade etmek sadece bir konuşma eylemi değildir, baskılanmanın yarattığı travmayı dönüştürmektir; kişinin özgür iradesini kullanması ve direniş göstermesidir. İfade etme, karşılık verme eyleminin boş sözlerle dolu bir jest değildir, nesneden özneye geçişimizin – özgürleşmiş sesin ifadesidir (Hooks, 2015, s.29).

“Dil de bir mücadele alanıdır” ifadesinde bulunan Hooks (2015, s.58) gibi Sara Ahmed de dilin bireysel ve toplumsal dönüşüm için taşıdığı potansiyelleri vurgular ve yöntemler geliştirir. “Onun (Audre Lorde'nin) kelimeleri bana kendi tecrübelerimi, kahverengi, lezbiyen bir kadın ve kız evlat olarak tecrübelerimden beslenmem; yazar olarak dünyada nerede durduğumun tanımından, bir dünya tarafından barındırılmamanın tanımından bir teori oluşturmak için cesaret verdi” ifadesiyle Ahmed (2018, s.27) onu besleyen Lorde'yi anarak feminist düşüncenin kendisi üzerinde yarattığı tesire dikkat çeker. Oluşturduğu teoriyi “alinteri kavram” olarak adlandırır ve kavramı Ahmed (2018, s.28-29) şu sözlerle ayrıntılandırır:

Bir kavram bu dünyaya aittir ama aynı zamanda bir dünyaya göre yeniden ayarlamadır, şeyleri evirip çevirmenin bir yolu, aynı şey üzerindeki farklı bir bakış açısıdır. Daha özel olarak, alinteri kavram dünyada kendini evinde hissetmeyen bir bedenin tanımlamasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Bundan kastım açı veya bakış açısı olarak tanımlama: dünyada kendini evinde hissetmemenin nasıl hissettirdiğinin bir tanımı veya kendini evinden hissetmeme bakış açısından dünyanın bir tanımı... Alinteri kavram uğraştırıcı bir bedensel deneyimden ortaya çıkabilir. Görev zorlu olanla kalmak, bu zorluğu araştırmaya ve ortaya çıkarmaya devam etmektir... Alinteri kavramlar da bir dünyayla karşı karşıya gelme pratik deneyimiyle ve bir dünyayı dönüştürmeye çalışma pratik deneyimiyle oluşturulur.

Ahmed'in tanımladığı alinteri kavramlar bir mücadele alanı olarak dil içerisinde ve dolayısıyla egemen söylemde yeniden tanımlamalar ve yaratıcı kavramlarla yaratılabilecek dönüşümlere işaret eder. Bu çalışmanın dayanak noktalarından birisi olan hayatta kalan kavramı da Ahmed'in tanımladığı alinteri kavramın tezahür ettiği yerdir.

Bu bölümde dil, söylem, özne, sessizlik ve direniş üzerine birbirine eklemli ve birbiriyle farklılık gösteren bu çalışma bağlamında faydalanılacak feminist ve queer kuram ve tartışmalar incelenmiştir. Yukarıda tartışılan yapısökümcü ve dönüştürücü çalışmalar göz önüne alındığında iki görüş öne çıkmaktadır: 1) Dil daima söylemsel olarak üretilir (Baxter, 2003, s.10), 2) dil mücadele ve değişim ‘alan’ı olarak tanınır (Baxter, 2003, s.10).

2.2. Hayatta Kalan Kavramı

Hayatta kalan kavramının incelendiği bu bölümde ilk olarak kavramının doğuşuna ve tanımlamasına yer verilecektir. Hayatta kalan kavramının tanımını takiben kavramın işaret ettiği güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşüm olasılıkları tartışılacaktır. Son olarak, hayatta kalan ve medya ilişkiseliliği incelenecektir.

2.2.1. Kavramın Doğuşu ve Tanımlaması

Anglosakson feminist çalışmalarına bakıldığında hayatta kalan teriminin cinsel şiddete maruz bırakılmış olanları ifade etmek için 30 yılı aşkın bir süredir kullanıldığı görülmektedir. Gupta (2014) (cinsel şiddete maruz bırakılan) kadınlardan bahsederken “kurban” yerine “hayatta kalan” kelimesinin kullanımının Liz Kelly’nin *Surviving Sexual Violence* adlı kitabıyla yaygınlaştırıldığını öne sürer. Kelly (1988, s.281) aşağıdaki ifadesiyle hayatta kalan terimini çalışmasında kullanmasının esin kaynaklarını şu sözlerle dile getirir:

1980’lerde feminist çevrelerde “kurban” terimi yerine “hayatta kalan”ı tercih edilmesi kaygılarının yankısı oldu. Güç ve hayatta kalmaya olan vurgusuyla birçok beyaz olmayan ve siyah feministin çalışması çok değerli içgörü ve esin kaynakları sağladı (Bkz. C. Moraga ve G. Anzaldua (editör), *This Bridge Called my Back* (Watertown, Persephone Press, 1981); Bell Hooks, *From Margin to Centre* (Boston, South End Press, 1984); G. Hull, *All the Women are White, All the Men are Black, But Some of us Are Brave: Black Women’s Studies* (New York, The Feminist Press, 1981).

Yukarıdaki ifadesinde Kelly kitabında hayatta kalan terimini cinsel şiddete maruz kalanları işaret etmek için kullanmasının esin kaynağı olan hareket, aktivist ve düşünürlerden bahseder. Bu demek oluyor ki, hayatta kalan kelimesi birden bire Kelly’nin kitabında önerilmiş bir terim değildir. Fakat şüphesiz ki, hayatta kalan terimi radikal feminist hareketin bir çıktısıdır.

Kelly (1988) cinsel şiddetin herhangi bir biçimini deneyimlemiş kadınlardan bahsederken kadınların duygularıyla başa çıkabilmeleri, direnebilmeleri ve cinsel şiddet nedeniyle travmatik yüzleşmeler yaşamalarına rağmen iyileşebilmeleri nedeniyle ve aynı zamanda direniş ve hayatta kalma sürecinin tümüne yayılan mücadelecî varoluşu vurgulamak için “kurban” terimini değil “hayatta kalan”ı tercih eder (Panait, 2018). Böylece, hayatta kalan kavramıyla kişinin hayatını sürdürme iradesi ve direncine vurgu yapılarak bireyin bir özne olarak hayattaki aktif pozisyonu ön plana çıkarılır. Kelly ve Panait’in ifadelerinde hayatta kalan kavramı kız çocuklarını ve kadınları işaret etmektedir. Fakat bugünkü kullanımıyla hayatta kalan “kadın, erkek, trans, natrans, trans-kadın, trans-erkek” (CŞMD, 2017, s.11) gibi birçok cinsiyet kimliğine işaret etmektedir.

‘Hayatta kalan’ terimi İngilizce bir kelime olan ‘survivor’ için önerilen bir Türkçe karşılıktır. *Survivor* kelimesinin kökü olan ‘survive’ kelimesinin Cambridge Dictionary’deki (2019) Türkçe karşılıklarından bazıları şöyledir: hayatta kalmak, hayatı idame ettirmek, yaşamını sürdürmek, varlığını sürdürmek ve ayakta kalmak. Kelime kökü olan *survive*, aldığı son ek ‘(i)or’ ile *survivor* yani ‘sağ kalan kişi, kurtulan kimse’ (http-4) anlamlarına gelir.

Online etimoloji sözlüğü olan Etymonline’a (2019) göre *survivor* kelimesi “uzun süre yaşamak, birisinden daha uzun süre yaşamak” anlamına gelen *supervivere* kelimesinin 12. yüzyılda Eski Fransızca’da *sourvivre*’ye, sonrasında 15. yüzyılda İngilizce’de *survive*’a evrilmesiyle günümüze kadar ulaşan bir kelimedir. *Survive* 15. yüzyıldaki anlamıyla “sağ kurtulmak, bir başkasının ölümünün ardından var olmaya devam etmek” (http-5) anlamına gelir. *Survivor* ise 15.yüzyılın başlarında yasal anlamda “bir başkasından uzun süre yaşayan kişi” anlamında kullanılmıştır. 1971 yılında kazandığı anlam olan “bir zorluğu atlatma kabiliyeti olan kişi” (http-6) ise bugünkü kullanımına göz kırpar niteliktedir.

Bu çalışma bağlamında *survivor* yani “*hayatta kalan* hayatının bir döneminde cinsel şiddetin herhangi bir biçimine maruz bırakılmış olandır” (http-7). Cinsel şiddetten hayatta kalan kullanımı bir beladan, zorluktan kurtulduktan sonra, kendine tutunarak, sevdikleri ve güvendiklerinden destek alarak hayatta olduğunu ve travmanın bütün hayatını ele geçirmesini izin vermediğini vurgulayarak direnmeyi ve gücü ön plana çıkarıyor (http-8). Bu anlamda, hayatta kalan terimi “mağdur” ya da “kurban” kelimelerine kıyasla cinsel şiddete maruz kalmış kişiye güçlendirici bir hatırlatma potansiyeli taşır.

2.2.2. Hayatta Kalan Kavramının İşaret Ettiği Olasılıklar

Kavramların üzerine düşünülmesi, alternatif ve yeni kavramların tartışılmaya açılması, aynı zamanda “dile getirilemeyen dile getirilebilir olması” da demektir (Esmer, 2017a, s.15). Bu demek oluyor ki, cinsel şiddete maruz bırakılanları tanımlamak için sıklıkla kullanılan “kurban” ve “mağdur” gibi terimler yerine “hayatta kalan” kavramının kullanılması cinsel şiddeti ve maruz kalınan şiddet sonrası hayatta kalanın neler yapabileceğini konuşmanın önünü açmaktadır.

Alcoff ve Gray 1993’te kaleme aldıkları *Surviving Discourse: Transgression or Recuperation?* makalelerinde hayatta kalanın kendini ifade etmesi ve sessizliği bozmasının ne gibi işlevleri olduğunu tartışmışlardır. Bu makalede Alcoff ve Gray (1993, s.262) intikam ya da daha fazla aşağılanmaktan korkmaları nedeniyle sessiz kalan ve aylarca, yıllarca ve hatta on yıllarca gizli tuttıkları acının yükünü taşıyan hayatta kalanların ifade etme deneyiminin rahatlatıcı olduğu kadar dönüştürücü olduğunu da ifade ettiklerini belirtmiştir. Alcoff ve Gray’in burada ifade ettikleri dönüşüm “pasif kurbandan aktif hayatta kalana geçiş yapma”dır (1993, s.161-162). Bryant-Davis (2011, s.349) ise şifalanma pratiklerinin cinsel şiddete maruz kalanlar üzerindeki etkisini şu sözlerle ifade eder:

...sağlıksız düşünceyle mücadele etme, biliçdışı düşünceleri ortaya çıkarma, yeni baş etme stratejileri öğrenme, olumlu spiritüellik geliştirme, faydalı arkadaşlıklar geliştirme, çeşitli duyguları düzenleme, kişinin bedenini önemsemesi ve konuşulmayan deneyimlerin ifadesi. Bu iyileşme süreçleri sayısız hayatta kalanı kurbandan hayatta kalana, hayatta kalandan ışıdayana dönüşmesi için güçlendirdi.

Hayatta kalan kavramı çok sayıda farkındalık kampanyasında ve hayatta kalanların bir araya geldiği online platformlarda kullanılmaktadır. Son yıllarda oldukça yaygınlaşan online platformlar hayatta kalanların benzer deneyimler paylaştıklarını fark etmeleri ve kendilerine sosyal bir paylaşım alanı bulmalarında önemli bir rol oynamıştır. Bu platformlar fiziki bir birliktelik sağlamasa da hayatta kalanların yalnız olmadıklarını hissetmeleri ve birbirleriyle ilişkilenebilmeleri için uygun bir zemin yaratır. Burke *Me Too* (Ben De / Sen De Anlat) ifadesinin gücünü şu şekilde ifade etmiştir: “Bir yandan, ‘utanmıyorum’ ve ‘yalnız değilim’ demenin cesur bir yolu. Diğer yandan, bir hayatta kalandan diğerine ‘Seni görüyorum, seni duyuyorum, seni anlıyorum ve senin için buradayım’ demektir” (akt. Ennis ve Wolfe, 2018, s.3). Burke’nin ifadesi Me Too’nun

hızla yaygınlaşmasının hayatta kalanların yalnız olmadıklarını hissetmeleriyle olan ilişkisine işaret etmektedir.

Hayatta kalan kavramı aynı zamanda cinsel şiddet sonrası yaşanan travmayla baş etmek için rehberlik sağlayan birçok kaynakta da kullanılmaktadır. Kavramın olgunlaşma sürecinde yapılan akademik çalışmaların değeri büyüktür. *Trauma and Recovery* kitabıyla travmanın tıp literatürüne girmesini sağlayan Judith Herman (1997, s.133) “psikolojik travmanın neden olduğu temel deneyimler hayatta kalanın güçsüzleşmesi ve diğerleriyle bağını kesmesidir. İyileşme, bu yüzden, hayatta kalanın güçlenmesi ve yeni bağlar geliştirmesine bağlıdır” ifadesinde bulunur. Herman’ın bu ifadesiyle hayatta kalanın kurduğu sosyal bağları, güçlenmesini ve iyileşmesini birlikte değerlendirmektedir.

Bu bölümde *Hayatta Kalan Kavramının İşaret Ettiği Olasılıklar* başlığı altında sırasıyla güçlenme ve sosyal destek olasılıkları tartışılmış ardından şifalanma ve dönüşüm olasılığı birlikte incelenmiştir. Hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklardan şifalanma ve dönüşüm diğer iki olasılığa nazaran birbiriyle daha çok kesişmekte olduğu için tek bir başlık altında değerlendirilmiştir.

2.2.2.1. Güçlenme

Cinsel şiddete maruz bırakılan kişilerin bir daha asla yeniden güçlenemeyeceği miti oldukça yaygındır (Soydinç, 2017a, s.31). Oysa ki, hayatta kalanların güçlenmeleri elbette mümkündür. Harell (2011, s.332) *güçlenme* terimi ne anlama gelir, diye sorar ve kendi sorusunu şöyle yanıtlar: “Güçlenme içsel, davranışsal, kişiler arası ve topluluğu kapsayan birçok farklı analiz seviyelerinde tanımlanabilir. Her seviyede insanın içinde bulunduğu durum üzerinde kontrol geliştirebildikleri süreçlere işaret eder” (Harrell, 2011, s.332). Bu demek oluyor ki, güçlenme hem bireysel hem de toplumsal anlamda ele alınabilir. Bunun ötesinde, güçlenmenin içsel ve davranışsal olarak tanımlanması güçlenmenin katmanlı yapısına işaret eder.

Toplumsal cinsiyet temelli şiddet; baskın ataerkil normlar ve buna bağlı olarak gelişen toplumsal cinsiyet rolleri ve güç ilişkilerinden beslenir (Soydinç, 2017b, s.12). Bu şiddetin sürdürülmesinde kadınların ve erkeklerin nasıl davranması gerektiğine dair genel inanışlar, diğer bir deyişle mitler oldukça büyük bir rol oynar. Bu mitler – cinsel şiddetin

asıl olarak geceleri evin dışında meydana geldiği, kadınların giyim tarzlarının cinsel şiddete davet ettiği veya çoğu cinsel şiddet suçunun yabancılar tarafından işlendiği – sık sık hayatta kalanın suçlanmasına ve de etkisiz/verimsiz bir takım “güvenlik önerileri”nin, cinsel şiddeti engelleme konusunda yaygın bir yaklaşım olmasına yol açar (CŞMD, 2017, s.38). Bu güvenlik önerileri baskı oluşturur ve korku ortamı yaratır. “Güçlendirici, tarafsız, mücadele mesajı veren veya hayatta kalanın imajını duygusal olarak sömürmeyen görseller” (CŞMD, 2017, s.19) ve görüntüler kullanımı ise yaratılan korku ortamını eğip büker ve hayatta kalanların güçlenmesine olanak yaratır.

En yaygın mitlerden bir diğeri ise “mağdur suçlayıcılık” kavramının ortaya çıkmasına neden olan, şiddetin sorumluluğunun maruz bırakılan kişiye, yani hayatta kalana yüklenmesidir (Soydınç, 2017b, s.12). Mağdur suçlayıcılık hayatta kalanları maruz kaldıkları şiddetten mesul tutar ve cinsel şiddetin önlenmesinde çözümsüz bir ortam yaratır. Bu durum sıklıkla hayatta kalanların maruz kaldıkları cinsel şiddet nedeniyle kendilerini suçlamalarına neden olur. Bununla birlikte, Levine (2010, 164) hem donakalma hem de “zayıflık” ve çaresizlik nedeniyle kendini suçlamanın travmanın yaygın bileşenleri olduğunu tartışır. Hayatta kalanların kendilerini suçlamalarının hem toplumsal hem de psikolojik nedenleri göz önünde bulundurulduğunda Bass ve Davis’in (1992, s.104) hatırlatması oldukça güçlendiricidir: Bu sizin suçunuz değildi.

Deconstructing and Locating Survivor Discourse: Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse makalesinde Naples (2003, s. 1178) “hayatta kalanların ifadelerinin ve kişisel tanıklıklarının bireysel güçlenme süreçleri için olan değer”ini vurgular. Alcoff ve Gray’e (1993, s.161-162) göre dile getirme, toplumun genelini cinsel şiddetin ve kadın düşmanlığının boyutları hakkında eğitime, sorunu bireyin zihninden çıkartıp ait olduğu yer olan sosyal alana yerleştirme ve kendi yararımıza, kendimize yapıcı bir şekilde davranmak için kurbanları güçlendirme... işlevi görür. Bu ifadelerden hareketle denilebilir ki, hayatta kalanın deneyimlerini ifade etmesi güçlenme sürecinin ve yaşamlarının kontrolünü ele almalarının bir parçasıdır. İfade etmek aynı zamanda mitleri ve mağdur suçlayıcı yaklaşımı alt üst ederek şiddetin toplumsal bir sorun olarak konumlandırılmasının önünü açar ve hayatta kalanı güçlendirir. Hayatta kalanın maruz bırakıldığı şiddeti dile getirmesi şiddetin toplumsal bir sorun olarak görmesini ve dolayısıyla güçlenmesini mümkün kılar. Thompson’ın (2004, s.663) aşağıdaki ifadesi bu güçlenme ediminin nasıl işlediğine işaret eder:

İstismarın hayatta kalanın hatası olmadığı görüşü aslında topluluk dışındaki birçok insan tarafından inanılmaktadır. Hayatta kalanlar arasında kendini suçlama yaygın olduğu için bu görüşü dile getirmek kendini suçlamayı sonlandırmak için hayatta kalanlar arasında oldukça yaygındır. Kamusal görüşün sözel ifadesi hayatta kalanlar için güçlendirici bir edimdir.

Hayatta kalan kavramı yukarıdaki tartışmalarda görüldüğü gibi birçok kaynakta güçlenme ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Hayatta kalanın güçlenmesi söz konusu olduğunda toplumdaki cinsel şiddet mitleri hakkında da farkındalık oluşması gerekmektedir. Böylelikle, bu mitleri alt üst eden ve hayatta kalandan yana yaklaşımlar geliştirilebilir. Hayatta kalanların maruz kaldığı şiddet nedeniyle kendini suçlaması sık görülen bir durumdur ve buna neden olan en önemli nedenlerden birisi mağdur suçlayıcı yaklaşımdır. Dolayısıyla, cinsel şiddetin toplumsal bir sorun olduğunun altının çizilmesi hayatta kalanlar için güçlendiricidir.

2.2.2.2. Sosyal Destek

Van Der Kolk (2014, s.130) “biz insanlar memeliyiz, topluluklar içinde hayatta kalan ve can bulan yaratıklarız; bütün bu zorunluluklar uyum ve işbirliği gerektiriyor” ifadesinde bulunmaktadır. Van Der Kolk’un bu ifadesi sosyal desteğin varoluşsal nedenlere bağlı olduğunu hatırlatır. Leech ve Littlefield ise *Social Support and Resilience in the Aftermath of Sexual Assault: Suggestions across Life Course, Gender, and Racial Groups* (2011) adlı makalelerinde insanın sosyal bir varlık olduğunu hayatta kalan bağlamında tartışır ve hayatta kalanın yakınlarından, çevresindekilerden ve toplumdan aldığı desteğin şifalanma sürecindeki etkisini araştırır. Leech ve Littlefield’a (2011, s.296) göre sosyal destek cinsel istismar ve travma semptomları arasındaki bağın kopmasında merkezi bir rol oynar. Bu demek oluyor ki, hayatta kalanların yakınlarının ve toplumun desteği TSSB travmayla baş etmelerinde büyük bir etkidir. Leech ve Littlefield (2011, s.296) sosyal desteğin hayatta kalanlar üzerindeki etkisini şu sözlerle ayrıntılandırır:

Duygusal ve maddi destek formundaki sosyal destek hayatta kalanlarda doğrudan olumlu çıktılara neden olabilir. Duygusal destek bakım ve ilgi göstermekten oluşur, maddi destek ise hayatta kalanların durumlarına yön verebilmelerine yardımcı olarak bilgi ve kaynak tedariki sağlamayı ifade eder. Her iki destek türü de hayatta kalanları olumlu değerlendirmeye ve çekimsel bir şekilde değil, aktif bir şekilde mücadele etmeye yönlendirir, böylelikle dolaylı olarak başlangıçtaki önceki istismarın etkisini azaltır.

Leech ve Littlefields’a benzer bir şekilde, Judith Herman ve Bessel Van Der Kolk’un çalışmaları da hayatta kalanın diğer insanlarla kurduğu ilişkinin şifalanma

sürecinde ne kadar önemli bir rol oynadığını vurgular niteliktedir. Herman (1997, s.133) *Trauma and Recovery* adlı kitabında sosyal destek ve hayatta kalanın psikolojisinin güçlenmesi arasındaki ilişkiselliği şöyle açıklar:

İyileşme sadece yeni ilişkiler bağlamı içerisinde meydana gelebilir; izolasyon halinde gerçekleşmez. Hayatta kalan diğer insanlarla kurduğu yenilenmiş bağlarla travma nedeniyle zarar görmüş ya da hasar almış psikolojik imkanlarını yeniden yaratır.

Travmatik deneyimlerden hayatta kalanlar ve hayatta kalanlarla çalışanlar için bir rehber niteliği taşıyan *The Body Keeps the Score: Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma* kitabının yazarı Van Der Kolk (2014, s.452) travmayı iyileştirmenin diğer insanlarla (yeniden) bağ kurmayı içerdiğini ifade eder. Van Der Kolk (2014, s.454) hayatta kalanın diğer insanlarla kurduğu bağın iyileşme sürecinde nasıl bir rol oynadığını şu sözlerle ayrıntılandırır:

Travma sonrası tepkilerin hayatınızı kurtarmak için başladığını fark ettiğinizde iç dünyanın müziği (ya da kakafonisiyle) yüzleşme cesaretini toplayabilirsiniz. Size eşlik edeceğine güvendiğiniz birisini, duygularınıza güvenle sahip çıkabilecek ve duygusal beyninizden gelen acı verici mesajları dinlemenize yardımcı olacak birisini bulmalısınız. Korkularınızdan korkmayan ve sizin en karanlık öfkenize sahip çıkacak birisine, kendinizden uzunca bir süre saklamak zorunda kaldığınız parçalara ayrılmış deneyimlerinizi keşfederken sizin bütünlüğünüzü koruyacak bir rehber ihtiyacınız var.

Yukarıdaki ifadenin de işaret ettiği üzere hayatta kalanların kurdukları güvenli ilişkiler yaşadıkları travmayla yüzleşmeleri için uygun bir zemin yaratır. Tek başına hatırlaması çok zor olan anıları hatırlamayı, maruz bırakıldıkları şiddete dönüp bakabilmelerini ve bu travmatik deneyimle yüzleşebilmelerini mümkün kılar. Herman'ın yukarıdaki ifadesini ise iyileşme ve sosyal bağların birbiriyle olan yakın ilişkisini gösterir. Hayatta kalanın aldığı duygusal ve maddi destek iyileşme sürecinde aktif rol oynar.

2.2.2.3. Şifalanma ve Dönüşüm

Hayatta kalanların şifalanma ve dönüşüm süreçleri çoğu zaman iç içe gelişmektedir. Cinsel şiddetin neden olduğu travma sonrası hayatta kalanın şifalanmasında kendi hikayesinin dönüşümü büyük bir etkidir. Şifalanma sürecinde hayatta kalanın kendi deneyimini anlatmasının dönüştürücü etkisini Herman (1992, s.175) şöyle tanımlar: “(Hayatta kalan) olanları tamamen, derinlikli bir şekilde ve detaylı olarak anlatır. Bu yeniden yapılandırma işlemi travmatik belleği dönüştürür; böylelikle hayatta kalanın hayat hikayesinde yerini alabilir.” Von Der Kolk (2014, s.440) travma

sırasında kaydedilen duygu ve duyuların anı olarak değil rahatsızlık veren fiziksel tepkimeler olarak deneyimlendiğini ifade eder. Herman'ın yukarıdaki ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde denilebilir ki travma sırasında kaydedilen duygu ve duyular hayatta kalanın anlatısına dönüşerek şifalandırıcı bir nitelik kazanır.

Trauma and the Rhetoric of Recovery: A Discourse Analysis of the Virtual Healing Journal of Child Sexual Abuse Survivors adlı makalesinde Thompson (2004, s.672) hayatta kalan anlatısının şifalandırıcı etkisine dikkat çekmektedir:

Haaken “yaşanmış trajik olay ya da insanın çilesine dair sembolik hikayelerden kaynaklanan travma hikayelerinin sıradan dinleme biçimlerinden bir kopuş gerektirdiği” (*Pillar 67*) fikrini öne sürer. Farklı biçimde dinleme vurgusu sadece travmayı değil, daha çok “kopuşu dinlemeyi” öne süren Caruth tarafından da yapılmıştır: Kopuşu dinlemek “hayatta kalanın travmadan kopuşunun tanıklığını duymak”tır. Bu kopuşla şifalanma gerçekleşir. Bir başka deyişle, hayatta kalanlar travmatik olaylar hakkında yazma eylemiyle istismar travmalarından koptukları için sanal güncelerde şifalanma ve iyileşme tespit edilebilir.

Thompson'ın yukarıdaki ifadesi hayatta kalan anlatılarının dinleyici ve okuyucularına bir uyarı olarak görülebilir. Fragmanlar halindeki anılar ve travmatik olaydan kaynaklanan duygu ve duyuların anlatıya dönüşmesiyle hayatta kalan aslında bu olaydan kopuşunu gerçekleştirir. Bu kopuşun kendisi şifalandırıcıdır. “Cinsel şiddet ve istismarla ilgili (trans olmakla da tabi) Türkçe bilgi ve yayının çok fazla bulunmadığı ortamımızda, özellikle de acı bir dili ve mitleri yeniden üretmemeleri, güçlendirici bir dil ve sağaltıcı bakış açısına odaklanmaları açısından çok önemli... yazılar”ın (Esmer, 2017a, s.12) yer aldığı *Hayatta Kaldım* bloğunun kurucusu trans aktivist Ali Arıkan'ın (akt. Esmer, 2017, s.13) ifadesi hayatta kalanların deneyimlerini paylaşmalarının dönüştürücü etkisine işaret eder niteliktedir:

... anlattıkça değişiyor hikayeye bakış açınız. Önce çok zorlanarak anlattığınız bir olayı daha sonra neredeyse gülererek anlatır konuma geliyorsunuz. Olayın etkisinin hafiflediği anlamına gelmez bu, ama sorunsallaştırarak anlatır hale gelebiliyorsunuz. Sizin için bir yük olmaktan çıkıyor. Yalnız olmadığınızı anlıyorsunuz.

Öte yandan, cinsel şiddetin yarattığı travma hayatta kalanların deneyimlerini kelimelerle ifade etmesine engel olabilir ya da sadece sözel ifade bedendeki travmanın iyileştirilmesi için yeterli olmayabilir. Gerbarg ve Brown *Mind-Body Practices for Recovery from Sexual Trauma* (2011) adlı makalelerinde travma nedeniyle sessizleşen hayatta kalanların şifalanma süreçlerinde faydalanabilecekleri beden ve nefes

pratiklerinin cinsel şiddetten hayatta kalanlar üzerinde gösterdiği etkiyi tartışılır. Gerbarg ve Brown'a (2011, s.199) göre:

Beden zihin pratikleri bedenin iç iletişim ağını kullanarak kelime gerektirmeyen teröpatik bir yöntem sağlar. Bedenin zihinle nasıl konuşabildiğini öğrenmek konuşma yasağının önüne geçer ve sadece sözel, bilişsel veya entellektüel yaklaşımlar kullanmaktan çok daha etkin olabilir.

Harell'a (2011, s.333) göre şifalanma, kendi gücünü yeniden kazanma ve kişinin kendi sağlığı üzerindeki kontrolü kazanmasını kapsamalıdır. Hayatta kalanlar maruz kaldıkları şiddet sonrası cinsel şiddete karşı yürütülen çalışmalara dahil olarak da maruz kaldıkları travmayı dönüştürmektedirler. Bryant-Davis'in (2011, s.350) ifadesi hayatta kalanların sosyal çalışmalar yürütmesinin üzerlerindeki etkisini şu sözlerle ifade eder:

Hayatta kalanlar aktivizm ve sosyal adalet çalışmaları yoluyla da şifalanır. Cinsel şiddetle mücadele alanında çalışarak güçlenen hayatta kalanlar vardır. Bu hayatta kalanlar tecavüz kriz danışmanı, mahalle güvenlik gönüllüsü, terapist, savunucu... eğitimci ya da ilgili ebeveynler olarak çalışabilirler. Sosyal adaletin takdire değer bir çalışma olduğunu fakat kişinin kendi üzerindeki çalışmasının yerini almayacağını farkında olmak önemlidir. Kişi kendi deneyimini etrafıca ele aldıktan sonra... bir sonraki adım farklı biçimlerdeki cinsel şiddeti ortadan kaldırmayı düşünmek olabilir.

Yukarıdaki tartışmalara bakıldığında şifalanma ve dönüşüme giden çeşitli yollar olduğu ve dönüşümün daha çok bireysel bağlamda ele alındığı görülmektedir. Bireysel dönüşüm aynı zamanda toplumsal dönüşümün de önünü açar. Toplumsal dönüşüm, yalnızca kitleleri bir dava uğruna harekete geçirmekle değil, gündelik toplumsal ilişkilerin yeniden eklemlenmesiyle ve aykırı ya da yıkıcı pratiklerin açtığı yeni kavramsal ufuklarla da gerçekleşir (Butler, Laclau ve Zizek, 2005, s.22). Thompson (2004, s.668) hayatta kalanın kendini ifade etmesinin hayatta kalan topluluğunun bir bütün olarak sesini yükseltmesini hatırlatması nedeniyle aynı zamanda bir toplumsal dönüşüm olduğunu ifade eder. Dolayısıyla, hayatta kalanın şifalanması ve dönüşümü toplumsal dönüşüm olasılıklarını da beraberinde getirir.

2.3.3. Hayatta Kalan ve Medya

Butler'a (2018, s.43) göre “medya” kelimesi bize gerçekliğin bir versiyonunu dışarıdan nakleden her türlü sunum tarzını adlandırır; bizi etkileyen, onun mesajı diye adlandırabileceğimiz şeyi mümkün kılan birtakım dışta bırakmalar yoluyla işler, (Butler) bunu derken hem dışta bırakmayı (yayına hazırlıkta dışarıda bırakılanı, kenarların dışında olanı) hem de sunulana kastedir. Butler'ın ifadesinden hareketle denilebilir ki cinsel

şiddete maruz kalanların medyadaki temsilleri bir takım dışta bırakmalar yoluyla işler. Cinsel şiddete maruz kalanın tanıklığını, cinsel kimlik ve yönelimini yok sayan haber ve anlatılar cinsel şiddet mitleriyle beslenir.

Cinsel şiddet mitleri cinsel şiddeti önlemenin kadınların düzgün davranmasıyla önlenebileceğini iddia ederken erkeğin uyguladığı şiddeti doğasındaki saldırganlıkla açıklayan yargılardır. Haberlerde sıklıkla karşılaşılan “geç saatlerde sokakta olmasaymış”, “düzgün giyinseymiş” gibi yargılarla cinsel şiddetin nedeni maruz kalan kişi gibiymiş gibi yansıtılır. “Yaşanılan bir mağduriyette çeşitli gerekçelerle kabahati o mağduriyeti yaşayan kişiye yapıstırarak faili aklayan yaklaşım” (CŞMD, 2017, s.45) olan mağdur suçlayıcılık haber diline sinmiş durumdadır. Mağdur suçlayıcılık, birçok hayatta kalanın kendini ifade etmesinin önünü tıkarken cinsel şiddetin, şiddete maruz kalan kişi üzerinden konuşulmasına sebep olması nedeniyle “failler yok sayılarak toplumda cinsel şiddetin sebebi belirsiz ve çözümü olmayan bir gerçeklik olarak algılanması sonucunu da doğurmaktadır” (CŞMD, 2017, s.45). Böylelikle, medyada oldukça kemikleşmiş bir yaklaşım olan mağdur suçlayıcılık, cinsel şiddet mitlerini yeniden üreterek şiddet döngüsünü güçlendirir. Dolayısıyla, cinsel şiddet haberleri ya da hayatta kalan anlatılarında kullanılan dil kritik bir önem taşır.

Medyada yer alan şiddet haberlerinin büyük bir çoğunluğu hayatlarını kaybedenlerle ilgilidir. Bağımsız İletişim Ağı BİANET’in 2009 yılından beri cinsel şiddet vakaları da dahil olmak üzere kadına yönelik şiddetin kaydını tuttuğu *Erkek Şiddeti Çetelesi’ndeki* başlıkların çoğu kadınların öldürülmesiyle ilgilidir. Bu çetele Türkiye’de şiddet boyutunun ciddiliğine işaret eder. Bu çetelede aynı zamanda feminist hareketin yasal kazanımlarına da yer verilir. Kadına yönelik şiddetin kaydını tutmak için “yaygın medyanın haberleri”den (http-9) yararlanılan bu tabloda hayatta kalanların şiddet sonrası deneyimleri çalışmanın dışında bırakılır. Bu aslında medyada sıklıkla görülen bir durumdur.

Son yıllarda sosyal medyadaki kampanyalar cinsel şiddetle ilgili ifade biçimlerini yaygınlaştırdı. Hayatta kalanların bulunduğu platform ve bloglarla birlikte #MeeToo, #SenDeAnlat, #Susmabitsin gibi kampanyalar bu duruma örnek gösterilebilir. Yine de bu kampanyalarda çeşitli dışta bırakma mekanizmaların olduğunu hatırlamak lazım. Örneğin, küresel bir etki yaratan #MeeToo kampanyası natrans beyaz kadınların deneyimlerine odaklanması nedeniyle eleştirilmiştir. Tarana Burke “siyah, kahverengi genç kızların, queerlerin, transların” (akt. Rodrigues, 2018) #MeeToo ile yükselen

hareketin dışında bırakılmasına dikkat çeker. Türkiye’de de transların maruz kaldığı şiddete medyada çok az yer verilir. CŞMD (2017, s.8) Özgecan Aslan cinayeti gibi toplumda infial yaratan olayların farklı biçimlerde haberleştirildiğini, trans kadın Hande Kader’in öldürülmesiyle ilgili ise trans kadınlara yönelik ayrımcılığın ve/ veya yok saymanın haber dilinde de devam ettiğini, bir yandan cinsel şiddeti teşvik eden söylemlerin sosyal medyada sıkça yer aldığına şahit olduklarını vurgular. Yapısal bağlamda toplumsal cinsiyete dayalı şiddetin en savunmasız kurbanları olarak natrans kadınları kabul eden her türlü dinamik, cinsiyet ikiliklerine uymayanların yaygın bir şekilde ciddi saldırılara maruz kalmaya çok daha meyilli olduklarını yok sayar (Talusana, 2018). Oysa ki, cinsel şiddet maruz kalan kişinin cinsel kimliği gözetilmeden bir toplumsal sorun olarak ele alınmalıdır ve “cinsel şiddetin münferit değil, cinsiyet eşitsizliği, ataerkil kültür ve cinsiyet temelli şiddet gibi toplumsal sorunların bir parçası ve sonucu olduğu” (CŞMD, 2017, s.15) vurgulanmalıdır.

Soydınç’a (2017a, s.31) göre devlet politikalarının aileyi ataerkil sistemin devamına yönelik bir araç olarak kurgulaması; eril hukukun, sosyal politikaların ve özellikle sosyal destek mekanizmalarının hayatta kalanın travmatik yaşantısını tetikleyebilecek uygulamaları, cinsel şiddetin görünmezliği ve yaygın mitleri sorun alanlarını beslemekte ve güncel tutmaktadır. Politikayla paralel olarak medyanın da yaklaşımı benzer şekilde işlemektedir. Bu nedenle, medyada kullanılan dil ve yaklaşım toplumu dolayısıyla politikayı da dönüştürme ya da sürdürme potansiyeli taşır. CŞMD’ye (http-10) göre cinsel şiddeti meşrulaştıran, şiddete maruz bırakılanı suçlayan/yargılayan bir anlayış yerine, onay kültürünün yaygınlaşmasına katkı sunan, cinsel şiddeti görünürleştiren ve suç olduğunu vurgulayan, hayatta kalanı güçlendiren ve haklarını gözetken içerikler üretmek medyanın başat sorumluluklarıdır. Böylelikle, medya yaşamdan yana ve adil bir dünyanın tahayyülünü ve mümkünatını yaygınlaştıran bir rol edinebilir. Hayatta kalan terimi tam da noktada oldukça kritik bir rol oynar.

2.3. Belgesel Sinema

Belgesel terimi ilk ortaya çıktığı yıllarda kurgu filmlere işaret eden sinemadan farklı olarak gerçeğe ilişkiselliğini vurgulamak için ayrı bir sınıflandırma yaratma ihtiyacından doğmuştur. Fakat Musser’e (Glick ve Musser, 2019, s.11) göre “...belgesel geleneği sinema tarihinin bir alt kümesi olarak değil ayrı bir gelenek olarak görülmelidir.

Her iki tarih de birbiriyle kesişen, örtüşen ve iç içe geçen birbiriyle kıyaslanamayacak tarihlerdir. Belgesel pratikleri yeni medya biçimleri kullanıma girdikçe onları kendine katan bir iletişim yöntemi sunar”. Musser’ın ifadesi belgesel geleneğini sinemadan farklılaşma üzerinden değil, kendi imkanlarıyla tanımlama ve kendi zenginliğini öne çıkarmak için önemli bir uyarıda bulunur. Bu hatırlatmanın ışığında belgesel sinema başlığı altında belgeselin tanımlamalarına, belirgin karakterlerini vurgulayan belgesel tavırları ve bu tavırların işlevlerine ve belgeselin tarihçesine değinilecektir.

2.3.1. Belgesel Tanımlamaları

Hareketli görüntü gelişmeleri Kuzey Avrupa ve Amerika’da başlamıştır. Dolayısıyla sinema ve belgeselin ilk örnekleri de bu coğrafyalarda gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın sonlarında girişimciler gerçek hayat olaylarının hareketli görüntülerini ilk kaydetmeye başladıklarında kaydedilen görüntüler “belgesel” olarak adlandırılıyordu (Aufderheide, 2007, s.3). Fakat belgesel terimi bugünkü kullanımına işaret eden anlamını 1920’lerde kazandı.

İngiliz Belge Okulu kurucusu John Grierson, Amerikalı yönetmen Flaherty’nin *Moana*’sı (1926) üzerine yazdığı *eleştirisinde* “elbette, Polinezyalı bir genç ve onun ailesinin gündelik yaşamlarını gözler önüne seren bu filmin belgesel değeri vardır” (Grierson, 1926, s.86) ifadesinde bulunmuştur. Bu eleştiride belgesel terimi “ilk kez sinema hakkında, tarihsel kayıt türünden değerine vurgu yapılarak kullanılmıştır” (Saunders, 2010, s. 24). Sonraları kurmaca filminden farklılaşan bir türü ifade etmek için kullanılmaya başlanarak günümüze kadar gelen bu terim için Grierson (1932-34, s.217) belgesel hantal bir tanım ama bırakalım iş görmeye devam etsin ifadesinde bulunmuştur.

Grierson belgesel tanımı konusunda keskin sınırlar çizmemiştir. Fakat erken dönem belgesel tanımlamalarında öne çıkan iki unsur vardır: gerçeklik ilişkisi ve yaratıcılık. Ayça, Grierson’un belgesel sinema için yaptığı ‘creative treatment of actuality’ tanımlamasını, “içinde bulunan, oluşmakta olan gerçeğin (actuality) yaratıcı bir biçimde (creativity) elden geçirilmesi, işlenmesi (treatment) olarak Türkçe’ye çevirir (Erdin, 2014, s.36). Bu tanımda belgeselin gerçekle olan ilişkisiyle birlikte yaratıcılık potansiyeli de yansıtılmaktadır. Grierson’un tanımını takiben İngiliz Belge Okulu yönetmenlerinden Paul Rotha ilk olarak 1935’te yayımladığı *Belgesel Sinema* adlı

kitabında belgeseli “öğretici filmlerin basit tanımlayıcı terimlerinin ötesinde, hayal gücüne daha fazla yer veren, daha vurgulayıcı, anlam yaratma konusunda daha derin değerler taşıyan, biçim yaratmada daha yetkin, gözlem alanında daha geniş bir bakış açısına sahip olan yapımlar” (Rotha, 2000, s. 48) olarak tanımlar.

1948 yılında Dünya Belgesel Birliği 14 ülkenin imzacısı olduğu bir belgesel tanımlaması yapar: Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamlarına gelmektedir (Rotha, 2000, s.22). Bu tanım belgeselin “yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçeklik; kurgusal gerçeklik” (Akbulut, 2001, s.87) vurgusunu öne çıkarırken Grierson’un “yaratıcılık” vurgusundan oldukça uzak bir şekilde sadece eğitsel ve ideolojik amaçlara işaret eder.

Rotha’ya (2000, s.96) göre belgeseller, düşünce ve eylemlerin sürekli yorumlama değişikliği içinde kuramların yeniden oluşması ile gelişirler. Rotha’nın bu yorumu belgeselin sürekli değişen ve dönüşen anlamına ışık tutar niteliktedir. İlk yıllardaki gerçeklik tartışmaları postmodernizmin yükselişiyle yerini gerçekliğin sorgulanmasına bırakır. Gaines (1999, s.2) “postyapısalcılığın özellikle sinemasal göstergelerin işleyiş ve dolaylandırma işlevine dikkatleri çekmesi nedeniyle postmodernizmin belgesel teorisi üzerinde oldukça önemli bir etkisi olduğunu” tartışır. Corner’ın belgesel tanımı güncel teknolojilerle kendisini güncelleyen “eklektik” (Pembecioğlu, 2005, s.3) yapısını öne çıkarırken gerçeğe temkinli yaklaşımıyla postmodernizmin etkisine örnek teşkil eder: “Belgesel” gerçeğin kaydedilmiş görüntüleri ve seslerinin kullanımıyla “gerçek”e ışık tutan ve “gerçek”i raporlayan bir takım film ve televizyon (ve bazen de) radyo programlarına uluslararası ölçekte verilen muğlak ve genellikle tartışmalı bir etikettir (Corner, 1996, s2).

Gerçeklik sorunu postmodernizm ile öne çıkmış olsa da aslında “belgeselin; gerçeklikle ilişkisi, değer kriterleri ya da belgeselin öz yapısının değişkenlerine dair çeşitli belirsizlikler” (Balsom ve Peleg, 2016, s.12) her zaman tartışma konusu olmuştur. Hatta bu gerçeklik iddialarıyla birlikte belirli bir dünya görüşünü empoze etmeyi amaçlayan belgesel tanımlarına karşı oldukça radikal sesler yükselmiştir. Çektiği filmler ve kuramsal çalışmalarıyla geleneksel belgesel anlayışını sorgulayan ve sorgulatan Godmillow “sorumluluk bilinciyle, kaçınılmaz olarak yorum içeren belgesellerin ‘gerçeği

yansıtırım' iddiası ile seyirciye sunulmasına karşı çıkar ve böyle bir yaklaşımı tehlikeli bulur. Bu tür bir iddiayı taşıyan filmlerle seyirci 'salt gerçeğin' yansıtıldığı bir film izlediği yanılgısına düşürülmektedir. Oysa seyirci belgeselde gerçeğin yalnızca gerçekliğin kaydı için değil görüntüye hizmet için kullanılmış olabildiğini göz ardı etmemelidir" (Ulutak, 2007, s.63). Belgesel geleneğini radikal bir şekilde sorgulayan bir başka isim Trinh T. Min-ha'dır. 1990 yılında yayınladığı *Documentary Is/Not A Name* makalesinin giriş cümlesi olarak kullandığı "Belgesel diye bir şey yoktur" (Min-ha, 1990, s.76) ifadesini Min-ha (akt. Balsom, 2018) verdiği bir röportajda şu sözlerle açıklar:

...dışarıdan içeriye doğru bir hareketle dünyanın bize gelmesine izin vermeyi kimileri "belgesel" olarak adlandırır...içeriden dışarıya doğru dünyaya ulaşmayı kimisi "kurgu" olarak adlandırır. Fakat bu kategoriler her zaman birbiriyle örtüşür. "Belgesel diye bir şey yoktur" yazdım çünkü çalışmalarımızda böylesi bir tarafsızlık için çaba göstersek de gerçek ve gerçekliğe kesin gözüyle bakıp tarafsız bir dilin var olduğuna inanmak yanıltıcıdır".

Belgesel kavramının sürekli sorgulanır durumda olması kimi araştırmacıları yeni bir terim önermeye yöneltmiştir. 1973'te sinema kuramcısı Richard Barsam daha kapsayıcı bir isim olarak "kurgusal olmayanı" önerdi – "belgesel film tanımının yerini almayacak, bunun yerine bu tanımı ve bu heyecan verici sinema türüne dair birçok farklı yaklaşımı içine alacak bir yaklaşım" ifadesinde bulunmuştur (Saunders, 2010, s.24). Godmillow da "kurmaca-olmayan (non-fiction) teriminin belgesel teriminden daha anlamlı ve kullanılabılır olduğuna inanmaktadır" (Shapiro'dan akt. Ulutak, 2007, s.56). Öte yandan, 'non-fiction'un Türkçe karşılığı olan "kurmaca olmayan" kavramı, belgeselin kurmaca niteliğini görünmez kılması açısından eleştirilmiştir. 2009 yılında gerçekleşen Belgesel Sinemacılar 9. Konferansı'nda Enis Rıza (akt. Erdin, 2014, s.38) bu eleştirisini şöyle dile getirmiştir: "Her şeyden önce belgesel sinemanın da kurmaca olduğunu iddia ediyoruz".

Belgeselin ilk kavramsallaştığı dönemden beri yeniden yorumlamaya açık görünse de erken dönem belgesel tanımlamalarının sınırları daha belirgindir: Belgeselin gerçekle ilişkisine ve amaçlarına odaklanır. Postmodernizm ve çeşitlenen dünya görüşleriyle yoğunlaşan gerçeklik tartışmaları belgesel kavramını sorgular. Belgesel tanımları "kavramların kimlere ait olduğuna veya kim tarafından incelendiğine göre değişiklik gösterir" (Erdin, 2014, s.39). Bu tanım zenginliği ve karmaşası içerisinde belgeselin ne olup olmadığı sorusu hala güncelliğini korur. Bu noktada Bruzzi'nin ifadesi aydınlatıcı niteliktedir: Belgeselin anlamı, kimliği sabit değil akışkandır ve metin, temsil

ettiği gerçeklik ve izleyici arasındaki verimli, diyalektik ilişkiden doğar (Bruzzi, 2010, s.6).

2.3.2. Belgesel Tarihsel Bir Bakış

Belgesel tarihi üzerine çalışan birçok tarihçi “belgeselin gelişimini açıklayan linear ve progresif hatlarda belgeselin evrimini açıklamanın yollarını arayan bir aile ağacı”na (Bruzzi, 2010, s.3) ihtiyaç duymuştur. Bruzzi’ye göre (2010, s.5) Flaherty’le başlatılan “bu ‘aile ağacını’ belgesel tarihine, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, empoze etmenin sonucu dışlayıcı ve muhafazakar olan merkezi bir film kanonu yaratmaktır”. Oysaki, belgesel farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda, farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Ayrıca, “belgeselin bünyesinde barındırdığı muazzam çokluk ve çeşitlilik, konu hakkında bir soykütüğü araştırması ya da evrimsel süreçlere dair kesin bir açıklamada bulunmayı zorlaştırır” (Saunders, 2010, s.15). Dolayısıyla, belgeselin tarihini kısaca ele almak oldukça zorlayıcıdır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde belgesel tarihine dair yöneltilen bu eleştiriler akılda tutularak daha çok küresel anlamda etki yaratan belgesel hareketleriyle birlikte çalışmanın çerçevesi için gerekli görülen belgesel tarihinde öne çıkan önemli dönüm noktaları ele alınmıştır.

Belgesel tanımlamaları bölümünde de bahsedildiği gibi 1920’ler belgesel teriminin doğduğu dönemdir. Bu nedenle erken dönem belgeselcilere bakmak belgeselin oluşum sürecini anlamak için gereklidir. Erken dönem belgesel tartışmalarına bakıldığında üç isim ve gelenek öne çıkar. Doğalcı gelenek Amerikalı yönetmen Robert Flaherty ile, Rusya’da ses bulan SineGöz Dziga Vertov’la anılırken İngiliz Belge Okulu John Grierson’u getirmektedir (Köylü, 2014, s.7).

Flaherty’nin *Nanook of the North* (1922) adlı belgeseli çoğu kaynakta ilk belgesel olarak geçer. *Nanook of the North* insancıl yönü, insan-doğa ilişkisini ele alış biçimi, görüntülerin orada yaşanarak kaydedilmesi ve şairane bir biçimde bir araya getirilmesi yönüyle dönemin gezi filmlerinden ayrılmaktadır (Köylü, 2014, s.10). Flaherty eşi Frances Flaherty’nin çekimlerinde muazzam katkısıyla uzak diyarlardaki insanın doğayla mücadelesini aktardığı filmleri belgeselin temel prensiplerinin belirginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Flaherty’nin yarattığı film dilinden oldukça etkilenen John Grierson *The First Principles of Documentary* (1932-34) manifestosunu yazar. Bu manifestoyla Grierson “belgesel film, biçemi ve işlevi, estetik ve etik anlayışı için bir temel oluşturur” (McLane,

2013, s.89). Gerçeklik ve yaratıcılık vurgusu ön planda olan bu manifesto belgesel teorisinin dayanak noktası işlevini görür. Grierson Flaherty'den her ne kadar çok etkilenmiş olsa da aslında ikisinin de belgesele yaklaşımı birbirinden farklıdır. Flaherty filmi az bilinen insanlar ve yerleri keşfetmek ve gün yüzüne çıkarmak için kullanmak isterken Grierson içinde yaşadığı modern, katmanlı, endüstri toplumunu aydınlatmak ve şekillendirmek için kullanmak istemiştir (McLane, 2012, s.89).

Amerika ve İngiltere'de belgesel heyecanının başladığı dönemde Sovyetler Birliği'nde bir akım yükselmiştir: *Sine-göz*. Bu akımın öncüsü olan Dziga Vertov "kameranın yalnızca bir alıcıdan çok daha fazlası olduğunu erken dönemde kavramıştır" (Köylü, 2014, s. 22). 1923 yılında çalışmalarının belkemiğini oluşturan *Sine-Göz* manifestosunu yayınlar. Bu manifesto eşi Yelizaveta Svilova ve kardeşi Mikhail Kaufman'la birlikte çektiği *The Man With A Movie Camera* bu manifestonun yansımalarını taşır. Vertov ve arkadaşlarının çalışmaları "kendi coğrafyasını ve zamanını aşarak İngiliz Belge Okulu'ndan Fransız Yeni Dalgacılarına kadar birçok yönetmen ve akım üstünde etkili" olmuştur (Adalı'dan akt. Köylü, 2014, s.22).

1920'ler ve 1930'larda olgunlaşan erken dönem belgeselciliğin öne çıkan tartışmaları gerçekçilik olmuştur. Flaherty, "gerçeği doğallıkta" ararken (Köylü, 2014, s.31) Vertov "doğrudan kaydedilen gerçeğin toplumsal amaçla yorumlanarak kurgulanması"nı (Gündeş, 1998, s.45) amaç edinmiştir. Bu dönemde çekilen belgeseller daha çok eğitici ve bilgilendirici nitelikler taşımaktadır. Sonraki yıllarda belgesel olarak adlandırılacak filmlerin referans noktaları bu dönemlerde ortaya çıkmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla belgeselin doğası o dönemde geçerliliği olan meseleleri yansıtacak şekilde bir değişime uğradı (Saunders, 2010, s.63). İkinci Dünya Savaşı boyunca belgesel propaganda işlevi gördü, açıklayıcı, savunucu ve harekete geçiriciydi (Warren, 1996, s.9). Savaş öncesi yıllarda belgesel hareketinin olgunlaşması ve kıtalara yayılmasıyla yarattığı etki, hükümetlerin belgeselin gücünü tanımasına neden oldu. Savaş döneminde hükümetler "artık film aracını, bilgi servisleri için gerekli olan bir bölüm olarak kabul etmektedirler" (Rotha, 2010, s.189). Bu dönemde hükümet finansmanlarıyla çok sayıda belgesel üretilmiştir. Fakat bu durum belgeselcileri içerik ve yaklaşım konusunda sınırlandırmıştır. Richard Barsam'a göre 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında hem ruhen hem de nitelik olarak belgesel filmcilik dibe vurmuştur (akt. Saunders, 2014, s.67).

Savaş sonrası dönemde hızla yaygınlaşan televizyon, belgeseli üretim biçimleri, yapısı, amaçları, ulaştığı izleyici kitlesi gibi çeşitli açılardan önemli ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde sponsorluk sıkıntısı yaşayan belgeselciler çareyi televizyon için çalışmakta bulmuşlardır. Kişisel bakış açılarının doğrudan verilebilmesi ile birlikte televizyon yapımcıları belgesel filmlerin son şekli üzerinde karar verme ve tasarlama yetkisine kavuştular (Gündeş, 1998, s.98). Bu anlamda televizyon belgeselcilerin çalışmalarına bir kontrol mekanizması getirirse de “televizyon sayesinde çok sayıda belgesel ve benzeri türdeki kamuyu bilgilendirme programları tarihteki herhangi bir zamana kıyasla çok büyük bir izleyici kitlesine gösterildi” (McLane, 2012, s.186). Bir diğer taraftan “televizyonun gelişile birlikte ortadan kalkan haber filmleri, yerini yeni bir belgesel tarzına bırakıyordu” (Saunders, 2010, s.67).

1950’li yıllarda İngiltere’de ortaya çıkan Özgür Sinema Hareketi klasik belgesel kabulünden farklı bir form arayışındaydı. Sonralarında film eleştirisinde önemli bir yeri olan *Sight and Sound* dergisine dönüşecek olan *Sequence* dergisinde çalışan sinemacıların da aralarında olduğu Özgür Sinema Hareketi belgeselin gerçekle olan ilişkisinin sorgulandığı önemli bir dönüm noktasıdır. İngiliz sanat eleştirmeni John Berger (akt. Biressi ve Nunn, 2005, s. 44) Özgür Sinema Hareket’i için şunları söylemiştir:

Özgür Sinema yeni bir vizyon sunuyor. Belli bir formalizm dönemini bırakan her sanat kendini yeniden canlandırmak için...yüzünü gerçekliğe döner. Bununla beraber gerçekliğe karşı takındıkları tavır ve ona getirdikleri yorum kendi zamanlarının ihtiyaçlarınca belirlenir. Bu yüzden gerçekçiliği bir tarz olarak tanımlayamayız. Gerçekçilik hiçbir zaman bir önceki geleneğin koşulsuz bir kabulü olamaz.

Gerçeklik anlayışına ek olarak “ayrıcalıklı ya da kibirli, basmakalıp ya da propagandacı değil; hayat dolu, aydınlatıcı, kişisel ve tazeleyici” (Anderson’dan akt. Barsam, 1976, s.18) bir form arayışında olan Özgür Sinema Hareketi klasik belgesel anlayışının değişmesinde önemli bir role sahiptir. Bununla birlikte 16 mm’lik taşınabilir kamera ve eş zamanlı ses kaydı gibi teknolojik gelişmeler de yeni yaklaşımların doğmasına olanak sağlamıştır. Fransa’da Sinema Gerçek (Cinema Verité) ve Amerika’da Doğrudan/ Dolaysız Sinema (Direct Cinema) gözlemci yaklaşımlar sergileyerek klasik belgesel anlayışından farklılaşmışlardır. Bazı kaynaklarda Sinema Gerçek ve Doğrudan Sinema birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Bu nedenle, McLane’ın vurguladığı ayrıma bakmak iki hareketin farkını tanımak için faydalıdır: “Doğrudan sinema hayatın kendisini açığa çıkarmasını isterken Sinema Gerçek hayatın özünü (*raison d’être*) açıklamak istedi” (McLane, 2012, s.233). Özgür Sinema Hareketi’yle birlikte bu iki akım özünde farklılıklar barındırsa da “anında olayın kaydedilmesi, önceden tasarlanmış senaryonun

bulunmayışı, stüdyo dışında çalışılması, taşınabilir hafif araç-gerecin kullanılması, gerçek insanın görüntülenmesi, film yapımcısının alıcı yönetmeni ve kurgucu görevini üstlenmesi gibi önemli ortak özellikler” (Gündeş, 1998, s.94) de taşımaktadır.

Kabaca 1960’ların sonundan 1980’lerin ortasına kadar dünya çapındaki belgeselciler ve video sanatçıları gelenekselleşmiş “dünyayı olduğu gibi” kaydetme mücadelesini yöntem edindi (Kahana, 2016, s.531). “On yıllardır süregelen devrimci kültürel ve politik hareketler”in (Kahana, 2016, s.532) meyve verdiği bu dönemde çekilen belgeseller sosyal etki yaratma amacını da taşıyordu. Örneğin, feminist hareketin yükselmesiyle doğan ihtiyaçlar doğrultusunda feministler farkındalık yaratma, bilinçlendirme, acil eylem ve deneyim aktarımı amaçları taşıyan belgeseller üretttiler. Lesage’a (1978, s. 508) göre feminist sinemacıların özellikle “gerçekçi” belgesel yapısı kullanmalarının nedeni bu filmleri çekmeyi acil bir eylemlilik olarak görmeleri ve feminist analizin başka türlü ulaşamayacağı birçok kadına ulaşması için 16 mm’lik eğitsel filmleri kütüphanelere, okullara, kiliselere, sendikalara... sokmak istemeleridir.

1985 itibariyle ise queer çalışmaların yaygınlaşmasıyla hem queerler tarafından queerler hakkında çekilen hem de yapısı queerleşen belgeseller çoğalmıştır. 1985 sonrasında queerleşen belgeselleri Holmlund ve Fuchs (1997, s.4) şu sözlerle ifade etmiştir:

...gey, lezbiyen ve ...queer politik hareketlerin yan etkileri ve katkıları kamusal alan, topluluk ve ulus ile ilişkili kimlik ve politikayı yeniden tanımladı...Bu eserlerin kayıt altına almak ve (yeniden) düşünmek istediği durum ve kişiler akışkan, risk altında ve değişim halinde oldukları için birçoğu belgesel biçimlerini karıştırmışlardır; bazıları karışık medyumlar kullanmışlardır ve bilinçli bir şekilde belgesel ve kurgu ayrımlarını bulanıklaştırmışlardır.

Kimliğin ve politikanın yeniden düşünülmesine olanak veren queer, belgeselin de yeniden düşünülmesine olanak sağlamıştır. Belgeseli yeniden düşünmek farklı medya araçları, çeşitli belgesel tavırlarını birlikte kullanmaya yöneltmiştir. Hegemonik söylemi yapıbozumuna uğratan queer düşünceyle farklı bakış açıları geliştirmenin önü açılmıştır. Holmlund ve Fuchs’a (1997, s.5) göre farklılığın ikilikli modellerinin cinsiyet, ırk, cinsellik ve yaşı nasıl tahayyül edildiği, yaşandığı ve temsil edildiğini sınırlandırması nedeniyle “farklı” “pozitif imgeleri” ve istemli konuşmayı oluşturan şeylerle mücadele edilmesi gerekmektedir.

1960’larda eşzamanlı ses kaydını mümkün kılan hafif kamera icadının belgesel teorisi ve pratiğini kökten değiştirmesi gibi dijital video teknolojisi bütün aşırılığıyla gerçekliğe dair yeni yaklaşımlara olanak sağladı (Balsom ve Peleg, 2016, s.16). İnternetle birlikte oluşan yeni nesil medya ve platformlar belgeselin formunu çeşitlendirdi.

İzleyicinin aktif rol aldığı interaktif belgesellerle belgesel kendine yeni bir mecra edindi. Michiel ve Zimmerman (2013, s.355) belgesel analog filmin sabit, hareketsiz nesnelerinden uzaklaşarak artık kendini akışkan, işbirlikçi, form değiştiren, karşılaşmalara elverişli bir ortam sağlayan bir şekilde yeniden tanımlıyor ifadesinde bulunmuştur. Gerçekten de akıllı telefonların da yaygınlaşmasıyla amatör çabalar artmış, belgeselin yapım ve dağıtım biçimleri radikal bir biçimde çeşitlenmiştir.

Dijital medya teknolojilerinin hızla gelişmesinin yanı sıra yeni dağıtım ve gösterim platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte Alter ve Corrigan (2017, s.6) 21. yüzyılın deneme film (essay film) için altın çağ olarak görülebileceğini tartışır. İlk örnekleri 1890’ların sonlarına kadar uzanan deneme film, belgesel ve kurgu ayrımının bulanıklaştığı yerlerde dolaşır. Alter ve Corrigan (2017, s.3) deneme filmlerin paylaştığı ortak özellikleri “hakikat ve kurgunun bir karışımı, sanat ve belgesel biçimlerinin karışımı, kişisel ya da öznel bakış açısının ön planda tutulması, kamu hayatına odaklanma, işitsel ve görsel hitaplar arasında dramatik gerginlik ve izleyicilerle diyalojik karşılaşma” olarak tanımlar. Bu anlamda, deneme filmler belgesele katmanlı olanaklar sunar.

Belgesel medya çalışmaları 1960’lardaki başlangıcı ve 1990’lardaki akademik yükselişinden beri belirli bir olgunluk seviyesine ulaştı, bu da akademisyen ve tarihçilere belgesel formunun hızlandırılmış dönüşümlerine daha hızlı ve uygun bir şekilde karşılık vermelerini mümkün kıldı (Kara ve Marcus, 2016, s.2). Günümüze gelindiğinde belgeselci kadınları görünür kılarak belgesel tarihini yeniden yorumlayan bir bakış açısıyla ele alan McLane’in 2012 basımlı *A New History of Documentary*’si, belgesel teriminin ortaya çıktığı tarihin öncesinden bugüne kadar belgesele dair eleştirel yaklaşımları bir araya getiren Kahana’nın 2015 basımlı *The Documentary Film Reader*’ı ve belgeseli “gezegen, göç, iş, seks, virüs, din, savaş, eziyet ve denetim” bağlamlarındaki eleştirilerini biraraya getiren Lebow ve Juhasz’ın 2015 basımlı *A Companion to Contemporary Documentary Film* gibi geleneksel belgesel anlayışını tanıyan, aynı zamanda eleştiren ve alternatifler sunan kaynaklar bulunmaktadır. Joshua Glick’in (Glick ve Musser, 2019) aşağıdaki ifadesi, güncel olarak belgeselin nasıl ele alındığıyla ilgili kısa bir özet niteliğindedir:

Güncel yazılar belgesel formunu en az dört şekilde ele alır: Hollywood – Silikon Vadisi bağlamında eskiden yapımcı olan mega stüdyolar için gelir akışı; temsil türlerinin günlük deneyim ve dünyaya dair bilgiyi nasıl şekillendirdiğini araştıran sanatsal çalışma; aktivistler için politik eleştiri ve sosyal düzenleme aracı biçimi ve gazetecilikten halk tarihine ve oyuna kadar her şeyi etkisi altında bırakan “üç boyutlu”(immersive) hikaye anlatıcılığı için yeni yeni gelişmekte olan

medya.

Bu bölümde, belgeselin teorik ve pratik gelişimi tarihsel bağlamda genel hatlarıyla ele alınmıştır. Belgesel pratiği ve tartışmalarının başladığı ilk günlerden bugüne belgesel eklektik yapısıyla çağın getirdiği teknolojik ve kültürel olanaklardan faydalanmış ve bazen de onlara meydan okumuştur. Belgesel pratiği ve teorik çalışmaları çoğu zaman birbirini besleyen bir diyalog içerisinde. Bununla birlikte, farklı zamanlarda ortaya çıkan akımların da kendisinden önceki akımlarla ilişkilmesi belgesele bir bütünsellik katar. Postmodernizmle birlikte belgeselde gerçekliğin yeniden değerlendirilmesi belgesele çoklu biçimler ve olasılıklar katmıştır. Belgeselin “yaşanan dünya” (Lebow ve Juhasz, 2015, s.2) ile ilişkisi amaç, form ve medya değiştirse de çoğu zaman ön plana çıkmıştır.

2.3.3. Belgesel Tavrı ve İşlevleri

“Çok sayıda kitabıyla 1980’lerden beri üniversitelerdeki birçok dersi şekillendirmiş olduğu şüphe götürmeyen” (Bruzzi, 2010, s.3) Bill Nichols belgeselcilerin hangi yöntemlerle gerçekliği belgesele taşıdığını incelemiştir. Nichols’un geliştirdiği tavırlar belgeselin eklektik yapısını anlayabilmek için hem teorik hem de pratik anlamda oldukça kullanışlıdır. Bu tavrılara yakından bakmadan önce Saunders’ın (2010, s.38) Nichols’un sınıflandırdığı altı tavır hakkındaki hatırlatmasına bakmakta fayda vardır:

Herhangi bir açıklamada bulunmadan önce şunu hatırlatmak gerekir ki bu “tavırlar” hiç de bütünüyle dışlayıcı değildir; kimi filmler belli bir tavra daha büyük bir yatkınlık gösterirken, birçok film, yönetmenin işine gelen veya ele alınan konunun ifade edilmesinde en çok işe yarayacak olan yaklaşımların bir karışımını ortaya koyar. Bununla birlikte, bu sınıflandırma kategorileri kabaca belli dönemlere, hareketlere ve itkilere (itkiyi hareketten daha genel ve coğrafi/ politik anlamda daha dağınık olarak tasarlıyoruz) tekabül etse de Stella Bruzzi’nin (2005) eleştirisini hatırlamak gerekirse, bu kategorileri kesin bir evrimsel sürecin ifadesi olarak görmek hatalı olur.

Nichols, belgesel sinemada öne çıkan altı tip tavır tanımlar: şiirsel, açıklayıcı, katılımcı, gözlemci, yansımacı ve edimsel. Şiirsel tavır Nichols’un belgesel tarihinde kronolojik olarak belirlediği tavlardan ilkidir. Şiirsel tavır, bilginin doğrudan aktarımı, belirli bir argüman ya da bakış açısını sürdürme veya çözülmesi gereken sorunların sunumuna alternatif biçimlere sahip bilgi olasılıklarını geliştirmeye elverişlidir (Nichols, 2010, s.162). İzleyici deneyimi açısından doğrudan bilgi edinimi yerine, çağrışımlar yoluyla yaratılan duygulanımlar öne çıkar ve nesnellik kaygısından uzak bir şekilde öznel

bir yaklaşım ve estetik algısı ön plandadır. Şiirsel belgesel bu özelliklerini avant-garde filmlerden almıştır. Nichols (2010, s.164) avant-garde filmlerin “sanatçının hayal dünyasına” odaklandığını, “şiirsel belgesellerinse hammadde için dünya tarihinden yararlandığını, ancak bu maddeyi özgün biçimlerde kullandığını” ifade eder. Alışıl gelmişin dışında ışıktandırma, linear anlatı çizgisini bozuma uğratan kurgu yapısı ve animasyon kullanımı gibi tekniklerle şiirsel tavır belgesele zengin olanaklar katar. Sürrealist sinemanın öncülerinden Germaine Dulac’ın yönettiği *La Germination d’un Haricot* (1928) ve Joris Iven’in *Regen*’i (1929) şiirsel belgesellerin erken dönem örneklerindendir.

Açıklayıcı tavır doğrudan izleyiciye hitap eder; bir nesnellik izlenimini muhafaza ederek, mantıklı ve değişmez varsaydığı “doğru” ve “yanlış” kavramları eşliğinde belli bir konu hakkında didaktik bir söylemde bulunur (Saunders, 2010, s.38). Görüntüler gerçekliğe dair kanıtlar sunar ve belgesel otorite figürü bir anlatıcı tarafından seslendirilir; bu anlatıcı bazen görünür bazen görünmezdir. Anlatıcı ve görseller yardımıyla didaktik bir biçim oluşturulur. Bu biçim vasıtasıyla “objektif olma izlenimi” yaratılır. Açıklayıcı tavır objektif olma ve güçlü bir şekilde desteklenmiş bakış açısı izlenimini vurgular (Nichols, 2010, s.169). Belgeseldeki görseller, ara yazılar ve varsa röportajlar “objektiflik izlenimini” güçlendirmek için kullanılır. Açıklayıcı belgeseller 1920’lere dayanır ancak bugün hala bir hayli etkilidir (Nichols, 2010, s.159). Flaherty ve Grierson’un belgeselleri açıklayıcı belgesellere örnek teşkil eder. Günümüzde Discovery Channel, İz TV gibi belgesel kanallarında yayınlanan belgeseller açıklayıcı tavırdan faydalanır.

Taşınabilir kamera ve eş zamanlı ses kaydı teknolojisinin gelişmesiyle paralel olarak gözlemci tavır belirir. “1960’lar Amerika’sında olgunlaşan doğrudan sinema hareketi” (Saunders, 2010, s.38) gözlemci belgesellere ilk örneklerini oluşturur. Artık belgeselciler hayatı bize kamera önünde vuku bulduğu şekliyle, olduğu gibi, “doğrudan”, dolaysız ve “sorunsuz” bir şekilde, görüntüsü ve sesiyle birlikte, neredeyse canlı canlı gösterebilmektedirler (Candan, 2012, s.76). Gözlemci belgesellerde yönetmen kendisini görünmez kılarak kaydettiği anları en saf haliyle yakalamaya çalışır. “Sosyal aktörlerin sözlerini ve eylemlerini çekimden çekime bağlayan güçlü bir devamlılık algısı” (Nichols, 2010, s.211) yaratılır. Bütün bunlar birlikte düşünüldüğünde gözlemci tavırdaki belgeselci kendini belgeselin teknik olanaklarından faydalanarak görünmez kılar. Bu şu demektir, belgeselde tanık olunan hikaye/ oluş bir süreklilik izler ve belgeselcinin olası müdahaleleri de gizli bir şekilde yapılır.

Gözlemci belgesellerden farklı olarak katılımcı belgesellerde belgeselci kendisini gizlemez. Bazen kendisi görünür, bazen ise sesi duyulur. Belgeselci sosyal aktörlerle röportaj yapar ya da bir şekilde etkileşime geçer; fakat belgeselin argümanını sosyal aktörlerin yorumları oluşturur. Katılımcı belgeselde amaçlanan “yönetmenin ortaya konan durum içerisinde konumlandığında ne hissedeceği ve durumun bundan ne şekilde etkileneceğini” (Nichols’tan akt. Saunders, 2010, s.39) filmde göstermektir. Katılımcı belgeseli Cinéma Vérité ile örneklendiren Candan’ın (2012, s.76) ifadesi katılımcı tavrın anlaşılmasını kolaylaştırır niteliktedir:

Cinéma Vérité “katılımcı tarz”ın bir örneğidir. Belgeselci kamera önünde olanlara dahil olur, müdahale eder, insanlara sorular sorar, onları kendi gerçeklerini ifade etmeye zorlar. Bunu yaparken de bir yandan da izlediğimiz belgeselin nasıl ortaya çıktığı konusunda bize ipuçları verir, temsili sorunsallaştırır. Pasif bir şekilde perdeki hareketli görüntülerin ve eşzamanlı akan sesin büyümesine kapılıp, izlediklerimizin bir “sinema gerçeği” olduğunu unutmamızı engeller.

Nichols “belgesel yapımı geleneklerine, bazen de saha çalışması ya da röportaj gibi yöntemlere dikkat çeken” (Nichols, 2010, s.151) belgeselleri yansımacı belgesel olarak tanımlar. Anlatı yapısı, ses, kamera ve montaj yoluyla “gerçeklik algısı”na müdahale edilir ve gerçeklik üretimi süreci ön plana çıkarılır. Genel hatlarıyla yansımacı belgeseller belgeselin temel prensiplerini sorgular. Bill Nichols’a göre 1970 ve 1980’li yılların başında çekilen feminist belgesel filmler farklı bir politik perspektif sunmaları bakımından, belgesel sinemada ayrı bir tür olarak ortaya çıkan reflexive (yansımacı) belgesellerin ilk önemli örneklerini oluşturmuşlardır (Çakaroz’dan akt. Erdin, 2014, s. 65). *The Man With A Movie Camera* (Vertov, 1929) yansıma belgesellere “en bariz erken örneği teşkil eder” (Saunders, 2010, s. 40). Bu belgeselde film yapım sürecine dair gelenekler altüst edilmiştir. Öte yandan, Trinh T. Minha’nın *Reassemblage*’ı (1982) Batı Afrika kültürüne bakarken antropoloji yönteminin geleneksel varsayımlarını sorgula”ması (Nichols, 2010, s.156) nedeniyle yansımacı tavra örnek gösterilebilir.

Edimsel (performatif) belgeseller ise şiirsel belgesellere benzer olarak daha çok duygulanım yaratımı üzerine yoğunlaşır. Performatif belgeseller “deneyim ve hafızanın öznel niteliklerine vurgu yapar” (Nichols, 2010, s.202). Bu demek oluyor ki, performatif tavra sahip olan belgesellerde tarih genel bir bağlamda ele alınmaz, deneyimler ve hafıza yoluyla daha öznel bir bakış açısıyla ele alınır. Nichols, Agnès Varda’nın *The Gleaners and I*’ını (2000) performatif belgesele örnek gösterir ve bu tavrın “belgeselcinin kendi perspektifinden doğan deneyimin duygusal karmaşasına vurgu yap”tığını (Nichols, 2010, s.202) ifade eder. Bu da öznelliği güçlendirir. Ayrıca, Nichols performatif belgeselde “kurgu filme doku ve yoğunluk veren dışavurumcu yöntemlerin (bakış açısı çekimleri,

müzik, ruhsal durumların görselleştirilmesi, flashback, sabitlenmiş kare vb.)” (Nichols, 2010, s.206) kullanıldığını da belirtir.

Nichols’un geliştirdiği bu altı tavır sınıflandırması belgeselin yöntemlerine yakından bakabilmek için oldukça faydalıdır. Bu tavırlar belgeselin sunduğu olanakların önemli birçoğuna işaret eder ve birkaçı birarada bir belgeselde kullanılabilir. Bununla birlikte, bu altı tavır belirli dönemlerle ilişkilendirilse de farklı dönemlerde de ortaya çıkabilirler. Akılda tutmak gerekir ki, Nichols’un sınıflandırmaları her ne kadar belgeseli yöntem, akım ve olanakları bakımından yakından tanımayı sağlasa da belgeselin olanaklarını tümüyle kapsadığı şeklinde yorumlanmamalıdır.



3. YÖNTEM

Çalışmanın yöntem bölümünde ilk olarak *araştırma modeli* ile çalışmanın yöntemi kuramsal çerçeve dahilinde açıklanmaktadır. Ardından, *evren ve örneklem* ile çalışmanın kapsadığı alan ve seçilen örnekleme belirtilmektedir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada “hayatta kalan” kavramının belgesel sinemaya nasıl yansıdığı incelenirken tema analizi yönteminden faydalanılmıştır. Braun ve Clarke’a (2006, s.10) göre tema analizi veriler kapsamındaki paternleri (temaları) tespit, analiz ve rapor etme yöntemidir. Tema analizinin amacı veriler dahilindeki önemli ya da ilginç olan patern ve temaları belirlemek ve bu temaları araştırmaya yön vermek ya da bir meseleyle ilgili söz söylemek için kullanmaktır (Maguire ve Delahunt, 2017, s.3353). Tema analizinin tanımı ve amacı hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıkları tespit etmek ve bu olasıkların belgesel sinemadaki yansımalarını bulgulamak için uygun bir yöntem olduğunu göstermektedir.

Bilimsel araştırmalarda çoğunlukla, araştırmaya uygun tek bir yöntemden bahsetmek mümkün olmayacağı gibi aynı isimle anılan bir araştırma yöntemi bile zamana ve uygulayıcılara bağlı olarak birçok farklı yolla yapılabilir (Mazlum ve Mazlum, 2017, s. 17). Bir yöntemin tek ve katı bir işleyişi yoktur ve her yöntem uygulayıcısıyla birlikte yeniden yorumlanır. Bu çalışmada yöntemsel olarak tema analizinden faydalanırken araştırmacının pozisyonu itibarıyla kuramsal boyutta feminist/queer düşünce ve çalışmalardan yararlanılmıştır. “Değişim, dönüşüm ve eşitlikçi hedefleriyle eleştirel araştırma yaklaşımları”na (Özta, 2015, s.286) sahip feminist yaklaşımla birlikte “belirli bir norma sıkışıp kalmayı reddederek, normali oluşturan her ne ise onunla bir direniş ilişkisi sürdür”en (Jargose, 2015, s.121) queer yaklaşım bu çalışmaya ışık tutmuştur.

Tema analizinin birçok uygulanma biçimi vardır. Fakat Braun ve Clarke’nin geliştirdiği çerçeve tema analizinin uygulama sürecini aydınlatması nedeniyle diğerlerinden ayrışır. Braun ve Clarke’ın (2006, s.6) belirlediği çerçeve altı maddeden oluşmaktadır: 1) Verilerle ilişkilenecek, 2) Öncül kodları oluşturmak, 3) Temaları araştırmak, 4) Temaları gözden geçirmek, 5) Temaları oluşturmak ve tanımlamak, 6) Raporu oluşturmak. Maguire ve Delahunt (2017, s.3354) bu bölümlerin lineer olmadığını

vurgular. Bu demek oluyor ki, altı bölümden oluşan bu çerçeve uygulanırken belirli bir sıra izlenilmez ve bu bölümler araştırma sürecine yayılır. Marguire ve Delahunt'un hatırlatmasını akılda tutarak Braun ve Clarke'ın çizdiği çerçeve bu çalışmada şu şekilde uygulanmıştır: Araştırmacının politik pozisyonu itibariyle belirlediği araştırma problemine yanıt aramak için yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılmıştır. Hayatta kalan kavramıyla ilişkili olarak elde edilen veriler *güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşüm* başlıkları altında değerlendirilmiştir. Örneklemi oluşturan belgeseller bu başlıklar altında incelenmiştir ve bu başlıklar altında hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklara dair bulgulara yer verilmiştir. Sonuç bölümünde ise elde edilen veri ve bulgular çalışmanın bütünü göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Belgesel sinema bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Örneklem belirleme yöntemi olarak “araştırma sorununa en uygun olan öğelerin seçimine özen gösterilen” (Şimşek, 2012, s. 121) amaçlı örneklem seçilmiştir. Örneklemi oluştururken anakım medyadaki mağdur suçlayıcı anlatılara alternatif sunan “endüstriyel modelin yaptırımları ve kar motivasyonları dışında kalan işleri işaret etmek için alternatif veya bağımsız medya çalışma alanı” (Juhasz, 2001, s.1) dahilinde olan belgesellere yer verilmiştir. Holmlund ve Fuchs'a (1997, s.5) göre “farklı” görmek ve konuşmak “olumlu imajları” ve istemli konuşmayı oluşturan şeylerle dair kültürel varsayımlara meydan okumayı gerektirir. Bu ifadeden hareketle, örneklem oluşturulurken bağımsız belgesel/film festivallerinde gösterime giren ve cinsel şiddet mitlerini alt üst etme olasılığı taşıyan belgesellere yer verilmiştir. Hot Docs, Sheffield Doc Fest, Women Make Movies veri tabanları öncelikli olmak üzere birçok festival programı incelenmesinin ardından araştırma kriterlerine uyan belgeseller belirlenmiştir. Belirlenen belgesellere erişim izni sağlamak için belgesel yönetmenleri, yapımcıları ve festival organizatörleriyle iletişime geçilmiştir.

Örneklemi oluştururken öncelenen bir diğer unsur da hayatta kalanların yaş, etnik köken, sınıf, cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği gibi çeşitliliğinin ön plana çıkarılmasıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Longinotto'nun *Dreamcatcher*'ı cinsel şiddete maruz kalmış seks işçilerine, tutuklulara ve genç kızlara odaklanması nedeniyle; Bari'nin *Primas*'ı ise cinsel saldırı ve istismardan hayatta kalan iki genç kızın deneyim ve dönüşüm süreçlerine tanıklık sağladığı için örnekleme dahil edilmiştir.

Araştırmacı hayatta kalan anlatısına sahip belgesellerin daha çok natrans kadın ve genç kızlar üzerine olduğunu tespit etmiştir ve hayatta kalan transları merkezine alan belgesel film örneklerine ulaşmakta güçlük çekmiştir. Hayatta kalan trans anlatısına sahip bir belgesele ulaşmak için Pembe Hayat KuirFest direktörü Esra Özban’la iletişime geçmiş ve Özban’ın yönlendirmesiyle *Paternal Rites*’ın yönetmeni ve yapımcısı olan Jules Rosskam’la irtibat kurmuştur. Böylelikle, Rosskam’dan alınan izinle *Paternal Rites* çalışmaya dahil edilebilmiştir.

Özetlemek gerekirse, çalışmanın sınırlılıkları içerisinde ve belirlenen amaçlar doğrultusunda 2015 – 2019 yılları arasında bağımsız film festivalleri ve belgesel festivallerinde gösterilen ve hayatta kalanları merkezine alan belgeseller seçilmiştir:

Film Adı	Yönetmen	Yıl
<i>Dreamcatcher</i>	Kim Longinotto	2015
<i>Primas</i>	Laura Bari	2017
<i>Paternal Rites</i>	Jules Rosskam	2018

4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın *bulgular ve yorum* bölümünde, çalışma kapsamında örneklem olarak belirlenen *Dreamcatcher* (Longinotto, 2015), *Primas* (Bari, 2017) ve *Paternal Rites* (Roskam, 2018) belgeselleri feminist ve queer yaklaşımlardan faydalanarak hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlenmiştir. Belgesel çözümlemelerinde hayatta kalan kavramının işaret ettiği güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşüm olasılıklarına dair yansımalar bulgulanmıştır.

4.1 *Dreamcatcher* belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlenmesi

Dreamcatcher bir hayatta kalan ve sosyal çalışan olan Brenda'nın sokaklardan, evine; tutuklu seks işçilerine danışmanlık verdiği hapishaneden, risk altındaki genç kızlarla çalıştığı liseye uzanan hayatına tanıklık sağlar. Kendisi de bir eski seks işçisi olan Brenda geçmişinde edindiği deneyimleri yaptığı çalışmalar vasıtasıyla dönüştürür ve birlikte çalıştığı kadın ve genç kızlara destek sağlar. *Dreamcatcher* hem Brenda'nın hem de danışmanlık verdiği kişilerin şifalanma süreçlerine ışık tutar.

4.1.1. Güçlenme

Brenda bir hayatta kalan olarak oldukça güçlü bir portre çizmektedir. Her zaman enerji doludur ve farklı alanlarda çalışmasının yanı sıra ailesiyle güçlü bir ilişki kurmuştur. Bununla birlikte, *Dreamcatcher* boyunca Brenda'nın çalıştığı farklı alanlar ziyaret edilir ve bu alanlarda gerçekleştirdiği güçlendirme çalışmalarına tanıklık edilir.



Görsel 1. Brenda hapishanede konuşma verirken

Brenda'nın tutuklu kadınlarla olan çalışması sırasında yaptığı konuşmada kadın dayanışmasının ne kadar güçlendirici olduğunu vurgular ve birlikte güçlenmenin mümkün olduğunun altını çizerek. Brenda konuşmasını sabıka kaydının temizlendiği haberini paylaşarak sonlandırır. Görsel 1'de görüldüğü gibi paylaştığı haber tutuklular tarafından alkışlanarak karşılanır. Brenda'yla benzer geçmişlere sahip olan tutuklular için Brenda'nın davası bir emsaldir. Brenda sabıka kaydının temizlenmesi işleminde ona yardımcı olan avukatı tanıtır. Avukatın yaptığı konuşma tutuklu kadınlara atfedilen suçu onların üzerinden alıp toplumun bir sorunu olarak yeniden çerçevelemesi açısından oldukça önemlidir:

Muhtemelen hala size davranılma biçiminin hak ettiğiniz şey olduğunu düşünüyorsunuz. Benim işim bütün dünyayı size yapılanlardan sorumlu tutmak. Brenda'yla yaptığımız şey şuydu: Mahkemeye gittik ve dedik ki: "Sabıka kaydına suç işlendiği her seferde ona (Brenda'ya) bir suçlu gibi davranıyorsunuz ve bu yanlış ve hukuki sistem olarak siz, bunu yapmamalısınız. Onun hayatta kalmaya çalıştığını görmeliydiniz. Brenda hukukun uygulanmasına yardımcı oldu, çünkü bu yasa kanunlaşana kadar yargı sistemine gidip "Bu hükümlerin hiçbirisi en baştan beri verilmemiş olmalıydı" demenin yolunu bilmiyorduk. "İnsanları bir hayatta kalan olarak görmek yerine onlara bir suçlu gibi davranıyordunuz."

Brenda'nın avukatının konuşması Bass ve Davis'in ifade ettiği gibi cinsel şiddetin hayatta kalanların suçu olmadığını vurgular ve cinsel şiddeti toplumsal bir sorun olarak değerlendirir. Bu anlamda, avukatın konuşması hayatta kalanların kendilerini suçlamak yerine sorunu farklı bir bakış açısıyla ele almalarını mümkün kılar. Bu anlamda avukatın konuşması hayatta kalanlara güç verir.

Bir hayatta kalan olarak Brenda yaşadıklarını sağaltamadan oldukça küçük yaşta seks işçiliğine başlamıştır ve sabıka kaydı da seks işçiliği üzerinden oluşturulmuştur. Fakat Brenda'nın yasal süreci bir avukatla izlemesi ve mahkemenin kararlarını etkileyecek argümanlar sunmasıyla Brenda'nın sabıka kaydı temizlenmiştir. Brenda'nın suçlamalara itiraz etmesinin ardından seks işçiliğini suç olmaktan çıkaran bir yasa tasarısı önerilmiştir. Brenda'nın yasal süreci eyalet çapında bir etkinin olasılığını doğurmuştur. Brenda kararlılığından aldığı güçle yaşadığı travmadan çıkmış, yasal hakkını savunmuş ve davayı kazanmıştır. Brenda'nın bu süreci hem kendisini hem de hayatta kalan tutukluları güçlendiren niteliktedir.

Sokakta ve hapishanede destek mekanizmaları yaratan Brenda aynı zamanda bir lisede çalışır. Risk altındaki genç kızlarla okul sonrasında verdiği atölyelerde kendi deneyimlerinden bahseder, erkeklere hayır diyebilmenin önemini anlatır ve genç kızları “hayır” diyebilmeleri için kendi dillerini oluşturmaya teşvik eder. Sınıftaki genç kızlar çocukken maruz bırakıldıkları cinsel şiddeti anlatırlar. Sonrasında nasıl kimseyle paylaşamadıklarını, birileriyle paylaştıklarında kimsenin onlara inanmadıklarını anlatırlar. Brenda ise:

Dört beş yaşlarındayken cinsel istismara maruz kaldım, hayatımın büyük bir kısmında cinsel istismara maruz kaldım... Ben de bunun benim suçum olduğunu düşündüm. Bende bir sorun var sandım. Çünkü bu başka kimsenin başına gelmiyor sanıyordum. İstismar korkunçtu. Korkunç olan bir başka şey ise, olanları anlattığımda bana inanmayan insanlardı. Dolayısıyla, bu durumla tek başıma baş etmem gerektiğine ve bir şekilde bunun benim hatam olduğuna inandırdı. Fakat bugün her birinize ve hepinize bunun sizin hatanız olmadığını söylemek için varım. Bu sizin hatanız değil... Bu sizin hatanız değil, bu sizin hatanız değil.

Brenda bu kez birlikte çalıştığı genç kızlara maruz kaldıkları cinsel şiddetin onların suçu olmadığını hatırlatır. *Dreamcatcher*'da Brenda verdiği eğitimlerde aslında kendi güçlenme sürecini paylaşmaktadır. Bu süreçten edindiklerini diğer hayatta kalanlarla paylaşarak onların kendilerini suçlamamaları ve hayır diyebilmeleri için onları teşvik eder. Böylelikle kendi güçlenme sürecini diğer hayatta kalanlarla paylaşır. Benzer deneyimlerden geçen Brenda'nın ısrarla “Bu sizin hatanız değil” vurgusunu yapması genç kızların güçlenerek maruz bırakıldıkları şiddet nedeniyle kendilerinin suçlamalarının önüne geçerek hayatta kalanları güçlendirir. “Bu sizin hatanız değil” vurgusu hayatta kalanların kendilerini suçlamalarını sonlandıran ve böylelikle cinsel şiddeti toplumsal bir sorun olarak konumlandırmaları nedeniyle güçlendiricidir.



Görsel 1.1. Brenda lisede konuşma verirken

Birçok hayatta kalanın maruz kaldığı cinsel şiddet ve saldırı deneyimlerini paylaştığı *Dreamcatcher* Brenda'nın içinde bulunduğu ortamlara tesir eden neşesi, ettiği danslar ve söylediği şarkılarla ajitasyondan uzak bir dil kurarak Brenda'nın çizdiği güçlü portre vurgulanır. Görsel 1.1'de görüldüğü üzere hayatta kalanların gülümseyen ifadelerine sıklıkla yer verilmektedir. Bu imgeler ana akımdaki hayatta kalanın çaresiz ve utanan çağrışımlar yaratan temsillerini alt üst eder ve hayatta kalanı mağdurlaştırmayan ve güçlendiren imgelerini oluşturur.

4.1.2. Sosyal destek

Dreamcatcher Brenda ve Stephanie'nin arabayla karanlık sokakları dolaşarak sokakta çalışan cinsel şiddetten hayatta kalmış seks işçilerine danışmanlık vermeleriyle başlar. Brenda ve Stephanie onları arabaya davet eder, dinler ve ihtiyaçları var mı yok mu diye sorar. Arabaya binen kadınlardan birisi maruz kaldığı şiddeti, diğeri de bağımlılık problemini paylaşır. Her ikisi de içinde bulundukları çözümsüzlükten nasıl çıkacaklarını bilemez durumdadır. Bu noktada kendisinin de bir hayatta kalan olduğunu vurgulayan Brenda'nın yanıtı belgeselin üzerine kurulduğu zemini yankılar: “Koşulsuzca birisinin seninle ilgilenmesini istiyorsan, biz buradayız.” Brenda'yla birlikte *Dreamcatcher*'ı kuran Stephanie, Brenda'nın kaldığı yerden devam eder:

Bu gece yardım almak için hazır mısın? Sana baskı yapmak ya da seni yargılamak için burada değiliz. Hazır olduğun zaman haber verirsin... Bu organizasyonun adını biliyor musun? Dreamcatcher Vakfı. Yakalamak istediğin hayaller var mı? Bütün bunlardan sıkılıp bunaldığında bizi ara, sana yardım edelim.

Belgeselin ilk dakikalarında yer alan bu diyaloglar sistemden umudunu kesmiş kadınların umutsuzluğunu kıran bir işlev görür. Tabi ki her şey pür pak değildir. Fakat Brenda ve Stephanie Dreamcatcher arabasıyla seks işçilerinin çalıştığı sokaklarda dolaşarak onlarla doğrudan temas haline geçer, onlara yalnız olmadıklarını hatırlatır ve onlara istedikleri zaman ulaşabilecekleri bir destek mekanizması olduğunu anlatır. Brenda ve Stephanie'nin sunduğu sosyal destek hem duygusal hem de maddi anlamda hayatta kalanlara dokunmaktadır.



Görsel 1.2. Brenda bir danışanına sarılırken

Brenda ve Stephanie de birer hayatta kalandır. Diğer hayatta kalanlara sundukları sosyal destek boyunca birbirlerine de destek olurlar. Brenda bir danışandan destek talep eden bir telefon aldığı anda doğrudan Stephanie'ye ulaşır ve ikisi birlikte hareket ederler. Brenda ve Stephanie sadece birlikte çalışmaz, aynı zamanda birbirlerine duygusal destek sağlar. Brenda yürüttüğü çalışmalara avukatı, psikolog olan kızı ve eski aracısı olan Homer'ı da dahil eder. Yakınlarıyla birlikte güçlenmiş olan Brenda birlikte çalıştığı kadınlarla da yakın temas kurmaktadır.

Brenda'nın diğer hayatta kalanlara sağladığı sosyal destek sarılmalar vasıtasıyla imgelere yansır. Görsel 1.2'de görüldüğü gibi Brenda danışanlarına sıklıkla sarılmaktadır. Brenda yaptığı çalışmalarla hayatta kalanlara yalnız olmadıklarını hatırlatır ve aynı zamanda duygusal destek sağlar. Brenda'nın yaygınlaştırdığı birliktelik hissi belgeselin ilerleyen dakikalarda Brenda'nın birlikte çalıştığı hayatta kalanların şifalanma süreciyle desteklenmektedir.

4.1.3. Şifalanma ve dönüşüm

Belgeselin açılış sahnesi Brenda'yı büyük resmin içerisinde konumlandırır. Brenda geçmişinde zorlu deneyimlerden geçmiştir; bugün ise eskiden çalıştığı sokaklarda arabayla dolaşır ve danışmanlık sağlar. Bir sonraki sahne ise Brenda'nın geçmişini yakın plana alır. Brenda daha sonradan kendi hikayesi olduğunu anlaşılabilecek hikayeyi anlatır:

Tanıdığım bir kız var. Chicago'nun batı yakasına taşındı. Altı aylıkken annesi öldü. Velayeti büyükannesine verildi. Büyükannesi bir alkolikti. İşe gidiyordu ama fiziksel, duygusal ve psikolojik olarak ona şiddet uyguluyordu. Henüz dört, beş yaşlarındayken cinsel istismara maruz kaldı... Büyükannesinin onunla ilgilenmesi için tuttuğu kişiler onu taciz ettiler... Seks işçilerinin çalıştığı sokakta otururdu... onları izlerdi... Bir gün büyükannesine sordu: "Bu kadınlar ne yapıyor?" Büyükannesi dedi ki: "O kadınlar arabaya biniyorlar... adamlar da onlara para veriyor..." bir gün seks işçilerinin çalıştığı sokağa gitti, bir arabaya bindi... Bu genç kadın yirmi beş yıl süren seks işçiliğinde beş kez vuruldu, on üç kez bıçaklandı... Bir gün bir arabaya bindi, arabadaki adam onu altı blok boyunca yerde sürükledi, yüzündeki ve bedenindeki deriler soyuldu. Bir daha yüzü olmayacağını düşündü... ve bugün o genç kadın karşınızda...

Brenda yukarıdaki ifadesinde kendi dönüşüm sürecinden bahseder. Dört beş yaşlarında cinsel istismara maruz kaldıktan sonra erken ergenlik döneminde seks işçiliğine başlar ve yirmibeş yıl kadar seks işçiliği yapar. Maruz bırakıldığı şiddetli bir cinsel saldırı sonrasında fiziksel bir iyileşme sürecinden geçer. Bu süreç onun için aynı zamanda yeni kararlar aldığı bir süreç de olmuştur. Sonrasında seks işçiliğini bırakır ve sosyal çalışma alanında çalışmaya başlar. Diğer hayatta kalanlarla iletişime geçer ve çalışmalarını hayatta kalanların ve seks işçilerinin destek alabilecekleri mekanizmalar yaratmaya dönüştürür. Bryant-Davis'in ifade ettiği gibi Brenda sosyal çalışmalar alanında çalışarak şifalanma sürecine devam eder.



Görsel 1.3. Brenda dönüşüm hikayesini anlatırken

Brenda hikayesini anlatmaya başladığında gençlik zamanlarından fotoğraflar hikayeye eşlik eder. Yukarıda anlatmış olduğu ifadesinde kendisini “Bir daha yüzü olmayacağını düşündü...” diyerek tanımlar. Bu tanım maruz bırakıldığı şiddetin izini işaret eder. Görsel 1.3’te görüldüğü gibi elinde mikrofonla kararlılıkla duruşu ve hikayesini “bugün o genç kadın karşınızda duruyor” diyerek bitirmesi geçirdiği şifalanma ve dönüşüm sürecinin bir göstergesidir.

Belgeselin ilk 10 dakikası Brenda’nın geçmiş deneyimleri ve bugünkü ilişkilenmeleri hakkında ipuçları verir. Bu girişten sonra Brenda’nın günlük yaşamı ve çalışmaları bir süreklilik içerisinde yönetmenin genellikle kendini görünmez kılmasıyla yansıtılır ve kurguyla da bu süreklilik desteklenir. Bu anlamda, Longinotto gözlemci belgesel tavırdan faydalanır. Brenda’nın girdiği farklı ortamlar aynı zamanda sokakta çalışanların, tutuklu olanların ve risk altındaki genç kızların yaşadıkları şiddet deneyimlerini dile getirmeleri ve dinlenilmeleri için olanak sağlar.

Dreamcather’da güçlü bir hayatta kalan portresi çizen Brenda’nın kırılğanlıklarına da yer verilmektedir. Belgeselin sonlarına doğru, Brenda yaklaşan ameliyatının da kaygısıyla duygusal bir süreçten geçer. “Travmayla mücadele etmek büyük çaba gerektiriyor. Genç kızlarla çalışıyor olmam zorlanmadığım anlamına gelmiyor” diyerek Brenda bu duygusal sürecin temellendiği travmasına ve şifalanma sürecinin gerektirdiği çabaya işaret eder.

Belgeselin sonlarına doğru Brenda okul, hapishane ve sokakta danışmanlık verdiği kadın ve genç kızlardan üçünü ziyaret eder. Evini terk eden Sherita sevgilisiyle birlikte yaşamaya başlar, Marie arınma sürecine girer, yakında hapishaneden çıkacak olan Dianah'nın görüşmediği annesi onu ziyarete gelir, Dianah hapishaneden çıktığında yalnız olmayacaktır. *Dreamcatcher* ana odağında Brenda'nın şifalanma ve dönüşüm sürecini işlerken aynı zamanda Brenda'yla birlikte dönmüş kadınların da hayatlarına odaklanır.

4.2. *Primas* belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlenmesi

Primas çocukluğunda cinsel şiddete maruz kalmış Rocio ve Aldana'nın hikayelerine odaklanmaktadır. Rocio dokuz yaşındayken ölümcül bir cinsel saldırıya maruz kalmıştır. Aldana ise uzun yıllar boyunca babası tarafından cinsel istismara maruz bırakılmıştır. İki kuzen olan Rocio ve Aldana *Primas*'ta buluşur, maruz bırakıldıkları cinsel şiddeti dile getirir ve cinsel şiddetin neden olduğu travmayı sanat yoluyla dönüştürmenin yollarını keşfeder. *Primas* iki kuzenin Buenos Aires'ten Quebec'e uzanan yolculuklarıyla Rocio ve Aldana'nın birbirlerine destek olma ve sanatı bir ifade biçimi olarak kullanma süreçlerine ışık tutar.

4.2.1. Güçlenme

Rocio ve Aldana maruz bırakıldıkları cinsel saldırıdan sonra büyük bir iradeyle hayata tutunmuşlardır. Bazen gösterdikleri direnç etrafındakileri şaşırtmıştır ve bu direnç kimileri için öğretici de olmuştur. Rocio dokuz yaşındayken ölümcül bir cinsel saldırıya maruz kalmış ve sonrasında bedeni yakılmıştır. Rocio ateşe verilen bedenindeki yanıkların neden olduğu deri kayıplarını yamayan doktoruyla altı yıl sonra buluşur. Doktorun söyledikleri Rocio'nun sergilediği gücün iyileşme sürecini nasıl etkilediğini ve doktorun bakış açısını nasıl değiştirdiğini gösterir:

İyimserliğin beni şaşırtıyordu. Her şeyin yolunda olduğunu söylüyordun, bu bana güven verdi. Açıkçası kendime ilk soruşum değildi... acaba hasta sağ kalsa mı, kalmasa mı daha iyi olur diye. Çok çabalasa bile... Tanrı değilsin tabi... Ama bazen karar verebilmek için keşke olsam diyorsun. Ne kadar yanıldığımı düşünüp durdum. Seni ilk gördüğümde, başına gelenleri öğrenince hayatta kalmamanın senin için daha iyi olabileceğini düşündüm. Anlıyor musun? Ama bu konuda tamamen yanılmışım. Artık sağ kalmanın en iyisi olduğundan hiç şüphem yok. Bu deneyimden çok şey öğrendik.

Rocio henüz dokuz yaşındayken maruz kaldığı bu ölümcül saldırıdan iyileşirken güçlü motivasyonu ve iyimserliğiyle şifalanma sürecine girmiştir. Şifalanmak için kendi gücünü kullanmıştır. *Primas* Rocio'nun saldırıya uğramasından altı sene sonra

çekilmiştir. *Primas*'ta Rocio'nun saldırıya uğradığı zaman hastanedeki görüntülerine de yer verilmiştir. Hastane kıyafetleri içerisinde Rocio'nun yaraları henüz yeni kapanmaktadır. Rocio kameraya bakarak yemek yemektedir. Rocio oldukça neşelidir.



Görsel 2. Karanlıkta dans eden Rocio ve Aldana

Aldana Rocio'yu Buenos Aires'te ziyarete geldiğinde birlikte dışarı çıkarlar. Bir barda dans ederler. Bardan çıktıklarında hava yağmurludur. Görsel 2'de görüldüğü üzere karanlık sokakta ellerinde şemsiyeyle yürürken *Singing in the Rain* şarkısını söyleyerek neşeyle dans ederler. Belgesel boyunca tekrar eden karanlık sokak görüntüleri genellikle kadınların gece sokakta olmasının onlar için tehlikeli olduğunu mitini hatırlatan ve aynı zamanda alt üst eder niteliktedir. Oysa, *Primas*'taki iki genç hayatta kalan geceleri korkmadan ve neşeyle sokakta dolaşabilmektedir. Bu anlamda, Rocio ve Aldana'nın gece sokakta dans ettmeleri cinsel şiddet mitlerini yıkan ve güçlendiren bir nitelik taşır.

Rocio ve Aldana hayatta kalanlara ve faillere toplumun ve hukuk mekanizmalarının nasıl yaklaştığının farkındadırlar ve feminist bilince sahiptirler. Bu da onları güçlendirmiştir. Böylelikle, cinsel şiddeti normalleştiren sistemlere karşı seslerini yükseltirler. Rocio'nun "Bir kızın tecavüze uğradığını duymak o kadar şaşırtıcı değil; oysa bu korkunç bir şey" ifadesi medyanın cinsel şiddeti haberleştirme yaklaşımına ve genel algıya işaret eder ve onları eleştirir. Aldana ise "Sokaklarda böylelerinden öyle çok var ki ve yargıçlar onlara 10 yıl veriyorlar. Bu işi sadece bir kez yapacaklarını sanıyorlar oysa milyonlarca araştırma bunun aksini kanıtlıyor" diyerek yasal sistemi eleştirir. Rocio

ve Aldana maruz bırakıldıkları şiddet karşısında medyayı, toplumu ve yasal süreçlerin işleyişini eleştirirken oldukça güçlü bir portre çizerler.



Görsel 2.1. Aldana feminist yürüyüşte



Görsel 2.2. Rocio feminist yürüyüşte

Belgeselin başlarında Rocio ve Aldana maruz kaldıkları şiddeti ifade ederek özgürleşirken belgeselin sonlarına doğru feminist duruşları güçlenmektedir. Rocio artık

hayatta kalanların eski nesle kıyasla kendini daha çok ifade edebildiğinin altını çizer: “O zamanlar tecavüz kesinlikle saklanırdı. Ama artık bu konuda konuşuyoruz...Tecavüze hayır!” Tecavüzün ve cinsel şiddetin dile getirilebilmesi için feministlerin yıllar süren mücadelesinin etkisi Rocio’nun sözlerinde yankılanır. Rocio ve Aldana’nın Quebec’te katıldığı feminist yürüyüş bu yankıyı görselleştirir. Görsel 2.1 ve 2.2’de Aldana ve Rocio yüzlerine çizdikleri feminalarla yürüyüşe katılmaktadır. Ellerindeki pankartlarla müzik eşliğinde ilerleyen neşeli kalabalığa yaklaşırken Rocio Arjantin’deki yürüyüşlerden bahseder: “(Feministler) önemli bir dava olunca protesto ediyorlar. Arjantin’in güzel tarafı da bu. İnsanlar gerçekten dayanışıyor”. Rocio ve Aldana katıldıkları feminist yürüyüşte ellerinde pankartlarla kalabalığa karışırlar. İki kuzen de güçlü bir şekilde cinsel şiddete karşı ses çıkartırlar.

4.2.2. Sosyal destek

Primas’ta hayatta kalanların biraradalıktan aldığı güçlenme, şifalanma süreçlerinde oldukça büyük bir rol oynar. Rocio’nun on beşinci yaş günü kutlaması iyileşme sürecinde destek aldığı yakınlarını bir araya getirir. Rocio’nun doğumgünü büyük bir kalabalıkla şenlik içerisinde kutlanır. Bu kutlama sahnesi aynı zamanda Rocio’nun maruz kaldığı şiddete ve sonrasında gösterdiği hayatta kalma direncine ve yakınlarının desteğiyle güçlenmesine vurgu yapar. Rocio’nun bedenindeki yaraların iyileşme sürecinde büyük bir etkisi olan doktorundan gelen mektup bunu kanıtlar niteliktedir:

Uzaktaymışım gibi görünse de, her zaman sana yakın olacağım... Yamadığımız deriden tek bir parçayı bile kaybetmedin. O deri senindi ve daima senin olacak ama tutması için gereken güç senden, ailenden ve bir an önce iyileşmeni uman herkesten geliyordu.

Doktorun mektubundan da anlaşılacağı üzere Rocio’nun yakınlarından aldığı güç iyileşme sürecinde oldukça etkili olmuştur. Annesi mektubu okurken Rocio ailesi, arkadaşları ve yakınlarıyla temas halindedir. Kamera ağlarken gülümseyen Rocio ve yakınlarına döner. Mektup bittiğinde kamera birbirine sıkıca sarılan Rocio’yla annesine, ardından da Rocio’yla birlikte dans eden kalabalığa yönelir. Doğumgününe katılan herkesin birarada olduğu bir fotoğraf çekimiyle sonlanan sahne Rocio’yu güçlendiren ve onunla birlikte güçlenen kalabalığı imgeler. Görsel 2.3’teki bu sahne hayatta kalanların güçlenirken yakınlarından aldığı desteği imgeler.



Görsel 2.3. Rocio'nun doğumgünü

Herman'ın da ifade ettiği gibi hayatta kalanların travmatik deneyimlerini bir anlatıya dönüştürmeleri şifalanma süreçlerinin önemli bir adımıdır. Bu anlatıyı oluştururken bir yakınlarından destek almaları ihtiyaçları olan gücü verebilir. *Primas*'ta Rocio maruz kaldığı şiddeti metaforlar yardımıyla ifade etmeye çalışır. Fakat bir metafordan yardım almasına rağmen hikayesini tamamlayamaz. Bu nedenle, yakın arkadaşından hikayesini tamamlamasını ister. Rocio'nun travmatik deneyimi arkadaşının desteğiyle yavaş yavaş bir anlatıya dönüşmektedir. 2.4'teki görselde arkadaşı Rocio'nun ihtiyacı olan rehberliği yapmaktadır.



2.4. Rocio arkadaşının desteğiyle hikayesini anlatırken

Günlük olarak fısıltıyla seslendirilenler Rocio'nun zorlukla ifade ettiği şeylerdir. Dile getirilmesi Rocio için o kadar zordur ki, timsah kızın hikayesini ilk seslendirdiğinde arkadaşından yardım ister:

Rocio: Sevgili günlük, sana timsah kızın hikayesini anlatacağım. Her gece Paris'e gider ve geri dönermiş. Bir gece yürürken küçük bir kıza araba çarptığını görmüş. Kızı vahşice bağlayıp turuncu bir arabaya atmışlar. Ve... Öyküye devam edemeyeceğim ama bunu yapacak bir arkadaşım var.

Arkadaşı: Kıza tecavüz etmişler, onu dövüp yakmışlar. Ama uyanmış. Saldırgan öldü sanıp onu bırakmış ama kız uyanmış. Şimdi anlatma sırası sende.

Rocio: ..Bir hastanede uyanmış. Birtakım cihazlara bağlıymış. Ne olduğunu bilmiyormuş ama ailesinin, arkadaşlarının bir sürü doktorun ve başka insanların desteğiyle altı ay sonra küçük kız toparlanmış. İyi olmuş. Tedavilerle, iniş çıkışlarla ve çok çabayla evine ve büyüdüğü köye geri dönebilmiş.

Hikayesini bitirmekte zorlanan Rocio'ya arkadaşısı sarıldığında Rocio anlatmaya devam ederek hikayesini yukarıdaki cümlelerle sonlandırır. Rocio ve arkadaşının anlattığı hikaye hayatta kalanın maruz kaldığı şiddeti ifade etmesinin ne kadar zorlayıcı olduğunu ve kendi hikayesini arkadaşının desteğiyle anlatabildiğini gösterir. Bununla birlikte, Rocio'nun sözleri şifalanma sürecinde yakınlarından aldığı desteği de işaret eder. Hayatta kalan hikayesini anlatırken yalnız değildir, böylelikle arkadaşından aldığı güçle kendisini ifade edebilir.

4.2.3. Şifalanma ve dönüşüm

Primas'ta Rocio ve Aldana maruz kaldıkları travmayı dile getirerek ve beden pratikleriyle ifade ederek şifalanma ve dönüşüm süreçlerini yaşarlar. Belgeselin başlarında Rocio hikayesini timsah kız metaforuyla anlatırken Aldana'yla olan konuşmasında sözel olarak doğrudan ifade edebilmektedir. Aldana babası tarafından cinsel istismara maruz bırakılmıştır ve bu nedenle maruz kaldığı istismarı ifade edebilecek noktaya gelmesi yıllarını almıştır. Failin bir aile bireyi olması nedeniyle Aldana ne yapacağını bilemez ve bu durumu kimseye paylaşmak istemez. Aldana maruz kaldığı istismarı ifade etmesinin onu nasıl dönüştürdüğünü şu sözlerle ifade eder:

Ne yapacağımı bilmiyordum, çünkü o babamdı... (Annem) ondan ayrıldı, bende annemle anneannemin yanına taşındım... Beni her gün arıyordu... Beni kontrol etmek için saatlerce konuşuyordu... Kendimi suçlu hissetmeme sebep oluyordu. “Annene söylersen üzülür ve bu senin suçun olur” diyordu. O yüzden bir şey diyemiyordum. Annemle teyzem bana garip bir şey olduğunu anlamaya başladılar. Sordular, ama bilmiyordum. Hiçbir şey olmadı, dedim. Beni psikoloğa gönderdiler. Hepsi de konuyu açmaya çalıştı ama ben sözünü etmiyordum... Hayatım hakkında yazmaya başladım. Kız kardeşim ve annem hakkında yazdım. Sıra babama gelince sorunun bu olduğunu anladım. O zaman... psikoloğa geri döndüm... Bana garip bir şeyler olduğuna dair ipuçları verdim ona. Derken bir gece film izliyordum... bu konu hakkındaydı ve anneme anlattım... Sonra psikoloğa anlattım ve terapiye başladım... Bundan söz etmenin, içimi dökmenin iyi olduğunu fark ettim. Hakkımda çok şey açıklıyordu ve başkalarına yardımı dokunabilirdi. Böyle şeyler yaşayan çok kişi var. Kendimi daha özgür hissettim. Bu, içe atılacak bir şey değil.

Aldana'nın yukarıdaki ifadesi bir çocuğun cinsel istismarı anlamlandırma sürecinin ne kadar zorlayıcı olduğunun göstergesidir. Aldana istismarın dokuz yaşlarındayken başladığını söyler, daha sonra ifade edeceği üzere ihbarda bulunduğuysa 17 yaşındadır. Bu demek oluyor ki, Aldana hayatının neredeyse yarısı kadar bir süreyi bu travmayı yalnız başına anlamlandırmaya çalışarak geçirmiştir. Annesi, teyzesi ve psikologlar her ne kadar Aldana'nın ne tür bir zorluk yaşadığını paylaşması için çabalamış olsa da Aldana ancak yazı yazarak kendini sağalttığına ve televizyonda kendi hikayesine benzer bir hikayeye tanık olduğunda neye maruz kaldığını anlamlandırır ve dile getirir. Sonraları “içini dökmenin” onu özgürleştirdiğini ifade eder. Aldana konuşarak sekiz yıl kadar sakladığı yükten kurtulur ve kendini özgür hissederek şifalanır. Arıkan'ın da ifade ettiği gibi maruz kalınan şiddet deneyimi paylaşıldıkça hayatta kalanın hikayeye bakışı değişmektedir ve hayatta kalan yalnız olmadığını anlamaktadır.



Görsel 2.5. Rocio ve Aldana'nın yer aldığı performans

Aldana'nın maruz kaldığı istismarı anlamlandırma ve ifade etme süresi oldukça uzun sürmüştür. Gerbarg ve Brown'un ifade ettiği üzere bedensel pratikler hayatta kalanların üzerinde terapötik bir etki yaratmaktadır. Rocio ve Aldana sahneleyecekleri performansa hazırlanırken bir yandan şifalanma süreçleri devam eder. Konuşarak ifade edemediklerini beden pratikleriyle bu performansta sergilerler. Bu performans döngüler üzerinedir. Eğitimcilerden birisi döngüleri şu şekilde örneklendirir: “Ayın döngüsü, yaşam döngüsü, bir kadının döngüsü”. Bu döngüler hayatta kalanların dönüşüm süreçlerine işaret eder. Rocio, Aldana ve diğer dansçılar daire şeklinde aydınlatılmış karanlık sahnede çizdikleri soyut resimleri beden hareketleriyle yorumlar, kavga ve mücadele mimleri yaparlar. Dolunayı andıran bir daire içerisinde Rocio ve Aldana yerde uzanmaktadır. Kadraja bu daireyi kesen diğer iki daire de dahil edilir. Orada da yerde yatanlar vardır. Bu sahne hayatta kalanların yalnız olmadıklarını soyut bir dille anlatır. Görsel 2.5'te görüldüğü üzere yerde yatanların hepsi kendi hızlarında yavaş yavaş doğrulurlar. Bu sırada Aldana'nın anlattıkları performansa dış ses olarak eşlik eder:

Her şeyin başladığı zamanı, konuşmaya başladığım zamanı düşündüm. Veya konuşmak üzere olduğum zamanı... Zamanın nasıl geçtiğini, kaygının içinde nasıl büyüdüğünü yazmışım... Sonra bir rüya gördüm. Annem bir mahkeme salonunda benimle birlikteydi. Ariel de bir avluydaydı. Bizi gördü ve gülümsedi. Neredeyse sadistçe bir gülümsemedir bu. Ben de öfkeyle onun kahrolası gülümsemesinden nefret ettiğimi anneme söyledim. Annem dedi ki “Nefretini besleme, ancak kendine zarar verirsin. O orada, sen burada, bu taraftasın.” ...Sanırım o rüya şunu anlamamı sağladı. Yaptığı her şeyde korkunç bir nefreti içinde taşıyordu. Hayatı boyunca çektiği birçok şeyin nefretini böyle ifade ediyordu. O yüzden ondan nefret etmemin bir anlamı yoktu çünkü nefret edilendense nefret eden için daha acı verici bir durum bu. Mahkeme bir ay önce yapıldı...ama

gitmek istemiyordum...onu görmek istemiyordum...Her şey geri geldi. İyileştiğini söylüyorlar ama iyileşmiyorsun. Bu çok, çok yavaş bir süreç. Ataklar kısalıyor ama üzüntü hep geri geliyor.

Aldana'nın ifadesi iyileşme sürecinin ne kadar uzun sürdüğüne ve travmanın yeniden tetiklenmeye açık olduğuna dikkat çekmesi bakımından oldukça önemlidir. Ayrıca, Aldana'nın kendini duyduğu nefretten özgürleştirilmesi yaşadığı dönüşümü işaret eder. Bununla birlikte, performanstaki döngü teması hayatta kalanların travmatik bir deneyimden sonra yeniden yaşama tutunma süreçlerini, bir diğer deyişle dönüşümlerini simgeler.

4.3. *Paternal Rites* belgeselinin hayatta kalan kavramı bağlamında çözümlenmesi

Jules Roskam *Paternal Rites*'ta çocukken maruz kaldığı cinsel istismarla yüzleşir ve travmanın belleği nasıl etkilediğini, cinsel istismara tanık olan aile bireylerinin nasıl tepki verdiğini ve bu tepkinin kendi üzerinde yarattığı uzun süreli etkisini araştırır. Roskam kendi hikayesini anlattığı belgeselinde deneme filmin olanaklarından faydalanır: Animasyon, geçmiş ve bugünden video kayıtları, panoramik doğa görüntüleri ve 16mm'lik film kesitleriyle *Paternal Rites*'ın görsel zeminini oluşturur. Roskam'ın anne babasıyla ve partneriyle yaptığı mülakatlar ve terapist rolündeki anlatıcının ifadeleriyle belgesel seslendirilir. Roskam bugünden yaklaşık kırk yıl öncesine bakarak ailesiyle ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi gözden geçirir.

4.3.1. Güçlenme



Görsel 3. Rosskam çimlerde uzanırken

Paternal Rites'ta Rosskam çocukluğunu ve çocukluğu süresince ailesiyle olan ilişkisini anne ve babasıyla ve partneriyle yaptığı görüşmelerin ses kayıtlarıyla aktarır. Çocukluğunda maruz kaldığı istismarı bu ses kayıtlarında araştırırken geçmişten ve bugünden görüntülerini kullanır. Kullanılan görseller hem geçmişe hem de bugüne işaret eder. Jules'un bugününden görüntüler onun neşeli, gülümseyen ve şefkatli hallerine odaklanır. Görsel 3'te görüldüğü gibi Jules'un gülümserkenki hali sıklıkla diyaloglara eşlik eder. Bu imgeler hayatta kalanın umutsuz ve çaresiz temsillerini alt üst etmesi bakımından güçlenmeye ışık tutar. Jules'un annesiyle yaptığı görüşmelerden birisinde annesi “Birçok şeyin üstesinden geldin ve sorunların olduğunda her nasıl ortaya çıktılarsa onlarla mücadele etmek için istekli oldun” diyerek Jules'un değişime ve dönüşüm için gösterdiği güce işaret eder. Bu da, hayatta kalanın direncine işaret ederek hayatta kalanın maruz kaldığı şiddet sonrası tekrar güçlenemeyeceği mitini yıkar.

4.3.2. Sosyal destek

Paternal Rites'ta yönetmen Jules Rosskam çocukluk döneminde maruz kaldığı istismarla yüzleşmektedir. Bu süreçte anne, babası ve partneri Alex'le yaptığı diyaloglar

geçmişte ve bugün aldığı sosyal destek konusunda bilgi verir. Anne ve babasıyla olan diyalogları belgeselin ortalarına kadar üstü kapalı devam eder. Jules çocukluğu süresince yaşadıklarına tanıklık arayışındadır:

Belki de bu yolculuğun bir nedeni de ailemde olan her şeyin tanıksız ve bu nedenle de gerçeküstü hissettirmesidir. Bu yüzden, bir parçam diğer insanların anılarıma tanıklık etmesi için yollar mı arıyor diye merak ediyorum.

Jules'un babasıyla yaptığı görüşmelerden bir bölümünün sonlanmasıyla Jules karlar üzerinde koşarak daireler çizmeye başlar. Bu geçişle birlikte Jules tekrar iç dünyasına döner. Alex, Jules'un iç dünyasına bakabilmesi için yanındadır ve Jules'a babasıyla görüşmesinin nasıl geçtiğini sorar. Jules'un cevabı babasıyla olan görüşmesine taşıyamadığı duyguları ve düşüncelerini yansıtır: "...bana ve diğer insanlara karşı sorumlu olduğumu anladığımı hissetmediğim sürece onunla ilişki kuramam... bir de babasının beni istismar ettiğini öğrenene kadar bana nasıl davrandığı konusu var. Bunu bir türlü atlatamıyorum." Jules büyükbabası tarafından cinsel istismara maruz bırakıldığını ancak belgeselin ortalarına doğru dolaylı bir biçimde ifade eder. Jules'un Alex'le olan diyalogu Jules'un çocukken alamadığı sosyal desteğe dair fikir verir:

Alex: Bir baba olsaydın, çocuğun olsaydı ve çocuğunun istismara maruz kaldığını öğrenseydin ne yapardın?

Jules: ...Kesinlikle dört yıl boyunca onunla konuşmamazlık etmezdim. Sadece yıllar boyunca eşim çocuğumla konuşmam için beni zorladıktan sonra onunla konuşmazdım. En sonunda onunla konuştuğumda onu sorgulamaz, gerçekten ne olduğundan nasıl emin olabiliyor ve bana neden önceden söylemedi diye sormazdım. Kısacası, babamın yaptıkları dışında her şeyi yapardım.

Alex: Baban her şeyi yanlış yaptığı için üzgünüm.

Alex'in yukarıdaki ifadesi Jules'un babasından duymak istediği özrü hatırlatır. Alex, Jules'un yol arkadaşı olarak geçmişteki yaralarını saran ses olmaya devam eder. Bu anlamda, Alex'in yanıtı Jules'un geçmişe bakışını kolaylaştırır. Alex Jules'un yaşadıklarına tanıklık etmektedir. Alex, Jules'un güçlkle baktığı geçmişine birlikte bakarak, hislerini ve düşüncelerini dile getirmesine yardımcı olur.

Alex'in telkin edici sözleri ve desteğiyle Jules yıllarca konuşmaktan kaçındığı cinsel istismarı dile getirebilir. Jules çocukken uyuyamadığında annesinin yanına gittiğini fakat annesinin onunla ilgilenmediğini anlattığında Alex "O an psikolojik destek almak için uygun bir zaman olan, farklı bir tepkinin, farklı bir ilişkiyi doğurduğu ve olanları annenle paylaştığın bir ortamın yaratıldığı bir an olabilirdi... Acı çekeceksen de yalnız çekmemelisin" diyerek Alex travmatik olaylar sonrası sosyal desteğin önemini vurgular. Alex'in bu ifadesi sosyal desteğin hayatta kalanların yeniden güçlenmeleri için olan önemini işaret etmektedir. Jules'un çocukluğunda maruz kaldığı istismar nedeniyle

yaşadığı iç sıkışmaları anne ve babasının görememesi, hatta Jules'un açık bir şekilde maruz kaldığı şiddeti annesine ifade etmesinin ardından babasının uzun yıllarca istismarı görmezden gelmesi Jules'un bu travmayı derinliklerine gömmesine ve yaklaşık 40 yıl kadar bir süre içinde taşımasına neden olmuştur.

Paternal Rites boyunca Jules girdiği diyaloglar aracılığıyla maruz kaldığı istismarı uzunca bir süre kimseyle paylaşamamasının nedenini araştırır. Jules küçükken çocuklarda farkındalık yaratmak için verilen “iyi dokunuş, kötü dokunuş” eğitimini aldığını ve deneyiminin ne olduğunun farkında olduğunu söyler. Ama yine de konuşamaz. Marilyn, Jules'un davranışlarında gözlemlediği değişiklikler üzerine onunla konuşmaya çalışır. Jules uzunca bir süre sessiz kalır. Bu süreçte erkek kardeşi agresiftir ve çocukken Jules'u döver. Fakat Jules annesini buna inandıramaz. Babası oldukça ilgisizdir; eve geldiğinde içki içer ve ulaşılmazdır. Jules'un babasına dair yorumları modern, batılı ve ataerkil aile yapısından tanıdık olan tipik baba tasvirini işaret eder: “İşe gidip para kazanıp eve döndüğünde tek yapması gerekenin şapkası ve ceketini çıkarmak olduğunu, karısı ve çocuklarıyla masaya oturduğunda ona tapacaklarını fakat ondan hiçbir şey istemeyeceklerini düşünüyor” diyerek babasıyla ilgili olan sorunun aslında tipik bir babalık sorunu olduğuna dikkat çeker. Böylelikle, Roskam yaşananları sadece bireysel bir sorun olarak görmez ve toplumsal düzleme oturtur. Jules'un anne ve babasıyla yaptığı görüşmeler ve Alex'le birlikte bu görüşmelerin üzerine düşünmesi neden uzun yıllar boyunca maruz kaldığı istismarı dile getiremediğini açığa çıkarır. Jules bir çocukken ihtiyacı olan desteği ailesinden görememiştir. Fakat Alex'le birlikte geçmişine bakmak yaşadığı travmayla yüzleşmesine olanak verir.

4.3.3. Şifalanma ve dönüşüm

Roskam bu belgeseli ilk çekmeye karar verdiğinde tam olarak ne aradığını bilmediğini ifade eder. Fakat babasının duygusal olarak kendisinden ve ailesinden kopuk olması belgeselin çıkış noktasını oluşturan sorun olarak görmektedir. Jules doğmadan önce babasının nasıl biri olduğunu çözme arzusuyla 1974 yılında anne ve babasının Amerika'nın bir ucundan diğerine uzanan yolculuğunun rotasını 2013 yılında partneri Alex'le birlikte kat eder. Yolculuğun ardından anne ve babasıyla yaptığı röportajlarla birlikte belgeselin odağı değişir. Alex'le olan diyaloglarının da yardımıyla Jules kendisini çocukluğunda maruz bırakıldığı istismar üzerine düşünür, konuşur ve konuştururken bulur. Bu anlamda belgeselin kendisi Jules için bir şifalanma aracına dönüşür. Üç yıla

yayılan belgesel yapım sürecinde hem belgeselin içeriği hem de Jules’un geçmişiyile ilişkilenme biçimi dönüşür.



Görsel 3.1. Jules

“Altı hafta boyunca ülkenin bir ucundan diğer ucuna ailemin hayaletlerini kovaladıktan sonra eve döndük. Batıya doğru olan bu açılım içe döndü” yazısının ekranda belirmesiyle belgeselin içeriğinin dönüşümü vurgulanır. Panoramik doğa görüntülerine eşlik eden röportajında Jules babasıyla olan röportajına başlar. Bu sırada, babasına hangi durumlarda aile içinde kendini rahat hissettiğinden çocukları hakkında neler hissettiğine kadar uzanan sorular sorar. Babasıyla olan görüşmelerinde ilişkilerindeki kopukluğa dikkat çeker ve babasının çocuklarını umursayıp umursamadığını sorduğunda olumlu cevap alır. Babasının “olduğun kişi olarak seni kabul etmeye olan açıklığım ve istekliliğim” ifadesiyle birlikte ekran ikiye bölünür. Görsel 3’te görüldüğü üzere sağ tarafta Jules’un çocukluğundan, sol tarafta ise bugününden görüntüler belirir. Ekranın ikiye bölünmesiyle Jules’un geçmişi ve bugünüyle birlikte trans özneliliği yansıtılır. Jules’un babasıyla yaptığı röportajlar babasıyla etkileşimde olmasına neden olur fakat Jules’un içi tam olarak rahat değildir. Her ne kadar istese de babasını tam olarak affedemez. Yine de belgesel süresince Jules’un babasıyla olan ilişkisi değişmektedir. İlk röportajdan yaklaşık bir yıl sonra babası terapiye başlar ve Alex bu durumu “Senin (Jules) şifalanman dalga etkisi yaratıyor” diyerek belgesel yapım sürecinin sadece Jules için değil, Jules’la diyalogda olanlar için de şifalandırıcı olduğunu vurgular.



Görsel 3.2. Jules ve Andrew'un ilişkisi

Paternal Rites'ın açılışı belgesele rehberlik eder niteliktedir: Jules'un anne babasının çıktıkları yolculuktan bir fotoğraf, Jules'un çocukluğundan ağlarkenki görüntüsü, büyükbabasının el sallarkenki görüntüsü ve Jules'un kardeşi Andrew'la olan fotoğrafında aralarında bulunduğu kesitler birbirini takip eder. Jules'un Andrew'la olan fotoğrafının üzerinde Görsel 3.2'deki animasyon belirir. Animasyon yumruklarını sıkarak birini tasvir eder. Bu görsel, tasvir edilen kişinin duygusal olarak zorlandığını çağırıştırır. Bu anlamda hikayeyi geçmiş ve bugünle birbirine bağlayan bir kadraj oluşur. Biraz sonra görüntülere terapistin sesi eşlik eder. Terapistin seslendirdiği metin belgeseldeki imgeleri ve sesleri çözümlemek için bir rehber niteliğindedir:

Tehlike algılandığında beden bizi savaş ya da kaç tepkisine hazırlar. Eğer savaşamaz ya da kaçamazsak ölmeye hazırlanırız. Donakalırız. Acıyla baş etmek için endorfin salgılanır. Zihin, beden ve deneyimden bağı koparır. Travma başa çıkma becerimize ağır basar. Her şeyden kopuk olduğumuzda travmatik deneyim örtülü belleğe işlenir. Yani, anı kelimeler ya da hikaye yerine imgeler, ses, koku, duyumlar ve yoğun duygular olarak beynin farklı bölümlerine işlenir. Tehlike geçtiğinde kelimeler kullanarak deneyimi örtülü bellekten açık belleğe taşımamızdır. Bir anlatı yaratmak sadece deneyimi değil, olayın ardından hayata ve kendimize dair neye inandığımızı da tasvir eder.

Terapistin seslendirdiği metin belgeselin biçimine de ışık tutmaktadır. 2013 kışında başlayıp 2016 kışına kadar olan bir süreci takip eden belgesel bugünden geçmişe bakarak örtülü bellekteki imge, ses, koku, duyumlar ve yoğun duygular olarak işlenmiş olan anılar bir anlatıya dönüşür. Böylelikle, belgesel yapım süreci Jules için bir şifalanma sürecine dönüşür. *Paternal Rites* yapımı süresince Jules maruz bırakıldığı istimar ve

istismara tanıklık eden (edemeyen) anne ve babasıyla yüzleşme yaşar. Bu anlamda, *Paternal Rites* Jules'un travmanın yaklaşık kırk yıllık bir sürece sinen uzun dönem etkisiyle nasıl ilişkilendiğine ışık tutar.



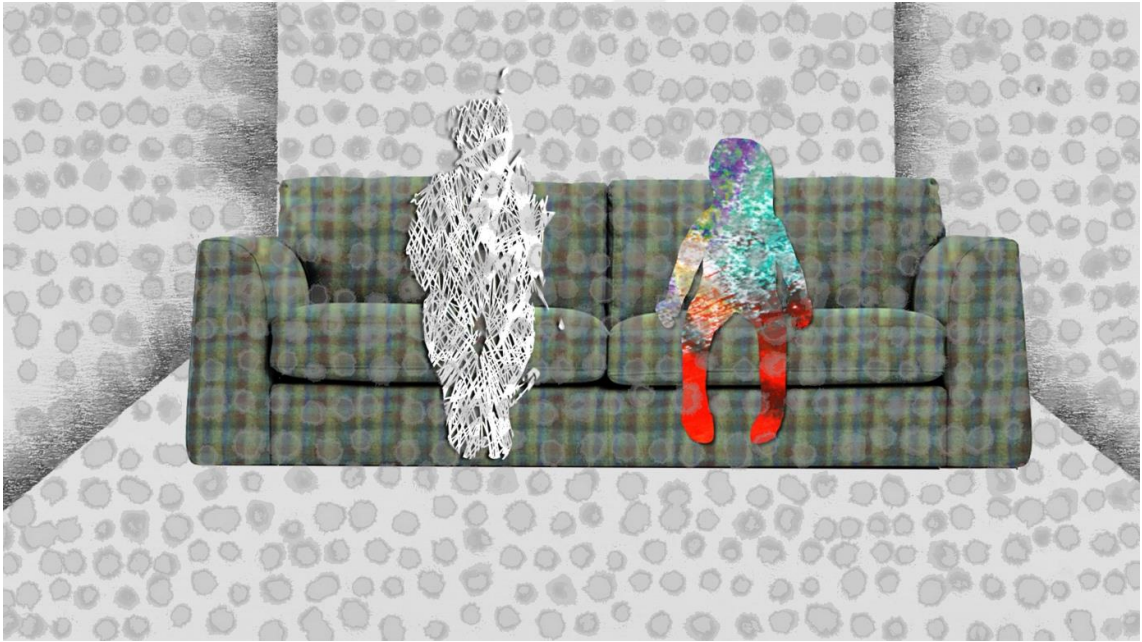
Görsel 3.3. Animasyon



Görsel 3.4. Animasyon

Birbirini takip eden geçmişten ve bugünden görüntüler yerini yavaş yavaş animasyona bırakır. Görsel 3.3'deki beyaz arka planın üzerinde deliği andıran siyah bir halka oluşur. Bu halkanın içi renklerle dolar. Sonrasında bu renkler görsel 3.3'deki kız

çocuğu imgesiyle bütünleşir. Bu sırada terapistin sesi duyulur: “Biraz önce kendini koruyamadığın şeyin ailen olduğunu söylemiştin, ona odaklanmak istiyorum”. Jules’un derinliklerinde saklı olan travmaya neden olan olayı çözümlemek için terapistin sesi ve animasyon belgesel boyunca birlikte kullanılır. Bu anlamda animasyon hem Jules’un zihnindeki kopuk anıları imgeleştirmek hem de belgeselin bütünlüğünü sağlamak için kullanılır. Belgeselin açılışında terapistin sesi aynı zamanda dinleyiciyi / izleyiciyi konumlandırmak için de kullanılır: “Travmanın yol açtığı krizi dinlemek sadece olanları dinlemek değil, hayatta kalanın bu travmadan kopuşunu dinlemektir. Bir başka deyişle, dinleyicinin yaşayacağı zorluk bu kopuşu nasıl dinleyeceğidir”. Terapistin ifadesi Caruth’un hayatta kalanların travmadan kopuşlarıyla anlatı oluşturabileceğine dair ifadesini hatırlatır. Bu bağlamda düşünüldüğünde izleyici Jules’un travmadan kopuşuna tanıklık eder.



Görsel 3.5. Animasyon

Belgeselin sonlarına doğru Jules kendisi hakkında konuşmaktan kaçındığı kardeşiyle ilgili önceden hatırlamadığı şeyleri hatırlar. Bu aynı zamanda, aralarındaki köklü gerilimin nedenlerine de işaret eder. Görsel 3.5’te yer alan animasyonda Jules’un anılarının berraklaşmasıyla Andrew da belirir. Jules’un maruz kaldığı istismara dair hatırladıklarını bir anlatıya dönüştürme sürecinin parçası olan animasyonda Andrew’un bir karalama olarak belirmesi hafızanın travma durumunda nasıl işlediğini imgeleştirir. Jules’un hatırladıkları pek net değildir ama hatırlayamadıklarının yarattığı duygulanım

çok yoğundur. Daha önceden beliren animasyon görselleri üst üste biner ve terapistin ifadeleri izleyicinin animasyonu anlamlandırması için rehberlik eder:

Son seansımızda televizyondan başka yerlere bakabilmiştin ve kanepede kardeşin Andrew'un seninle birlikte olduğunu görmüştün. Sonrasında kulübede kendini yerde kıvranmış halde ve sonrasında yine dedenin odasında battaniyenin altında gördün. Andrew'un seni rahatlatmaya çalışarak sana bir şeyler söylediğini hatırlıyorsun. Battaniyenin altındaki imgeye ve Andrew'un kulağına fısıldadığı şeylere gidelim.

Jules daha çok hatırladıkça Andrew'e karşı daha farklı bir yaklaşım geliştirmeye başlar. Andrew'a ulaşmaya çalışır fakat Andrew kendini iyi hissetmemektedir ve Jules ile görüşmekten kaçınır. Sonunda Andrew'a yazdığı mektubu Alex'e okur. Jules kameranın karşısındadır ve mektubuyla Andrew'a seslenir:

...Bunu yazmayı zorlaştıran şeylerden birisi senin olanları hatırlayıp hatırlamadığından emin olmamam. Ama eğer hatırlıyorsan benim de hatırladığımı bilmek umarım seni rahatlatır. Belki de içinde taşıdığın sır budur. Belki de benim de hatırladığımı bilmek seni yavaşça yok eden bu sırdan kurtarabilir. Büyükbaba beni istismar ettiğinde orada olduğunu biliyorum. Her şeyi hatırladığımı söylersem yalan söylemiş olurum. Açıkçası, hatırlamak istemiyorum. Gerçek bir hayat sürdürebilmek için bu anıların çoğunu aklımın ve bilinçaltımın ücra köşelerinde saklamayı seçtim. Fakat bazı şeyler hatırlıyorum. Seni hatırladığımı ve büyükbabanın sana yaptırdığı şeyleri hatırlıyorum... Eğer o dairede olanları sen de benim hatırladığım gibi hatırlıyorsan... Bunu sana şunu söylemek için yazıyorum: Seni suçlamıyorum, sana kızgın değilim. Olanlar senin suçun değildi. Kendini affetmelisin... Benimle birlikte ileriye bakabilmeni istiyorum: Geçmişin geçmişte kalmasına izin ver... Eğer bu anıya eklemek istediğin şeyler varsa ben buradayım... Muhtemelen işe yaramayacak son bir ricada bulunacağım: Lütfen bu bilgiyi alıp derinliklerine gömme, kendini dünyadan daha fazla izole etmek için bunu bir neden olarak kullanma. Hala geç değil. Sevgiyle, Jules.

Jules mektubu okumayı bitirirken ekranda çocukluğundan görüntüler belirir. Mektubu okumayı bitirmesiyle çocukluk görüntüsü yavaş yavaş silinir ve çizgilere dönüşür. Belgeselin başlarında kardeşinden bahsetmek istemezken Jules *Paternal Rites*'ı Andrew'a yazdığı mektupla sonlandırır. Belgeselin açılışında beliren halka geri gelir ve tüm görüntüler bu halkanın içerisine girerek kaybolur. Böylelikle, belgeselin başında terapistin seslendirdiği metnin işaret ettiği gibi travmanın neden olduğu hisler, imgeler ve sesler bir anlatıya dönüşür.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Hayatta Kalan Kavramının Belgesel Sinemaya İzdüşümleri başlıklı bu çalışmada feminist ve queer yaklaşımın kaldırıcından faydalanılmıştır. Hayatta kalan kavramı ve belgesel sinema üzerine yapılan literatür taraması belgesel sinemada hayatta kalan kavramının yansımalarını araştırmak için gerekli temeli sağlamıştır. Tema analizi yöntemiyle hayatta kalanlar için rehber niteliği taşıyan ve cinsel şiddet üzerine yazılmış kaynaklar incelenmiş ve hayatta kalan kavramının ilişkilendirildiği temalar olarak “güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşüm” olasılıkları olarak belirlenmiştir. Örnekleme oluşturan belgeseller bu olasılıklar bağlamında analiz edilmiştir.

Çalışma evreni belgesel türlerinin (televizyon, habercilik, interaktif vb.) zenginliği göz önünde bulundurularak belgesel sinema ile sınırlandırılmıştır. Örnekleme oluştururken hayatta kalanların cinsel kimlik ve cinsel yöneliminin çeşitliliğini yansıtan belgesellere yer verilmesi amaçlanmıştır. Örnekleme oluştururken dikkat edilen bir başka kriterde belgesellerin hayatta kalanları güçlendirme potansiyeli taşımasıdır. Tüm bunlar birlikte değerlendirildiğinde çalışmanın örneklemini *Dreamcatcher*, *Primas* ve *Paternal Rites* belgeselleri oluşturmuştur.

Belgesel tarihi ve tavırları üzerine yapılan alanyazı çalışması belgeselin “yaşanan dünya”ya ışık tutan ve sürece odaklanan yapısı itibarıyla hayatta kalanların güçlendirici anlatılarının aktarılması için uygun bir zemin sağladığını göstermektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, örnekleme oluşturan belgeseller tavır bakımından birbirinden oldukça farklılaşmaktadır. Longinotto’nun *Dreamcatcher*’ı yönetmenin görünür müdahalesi olmadan ve kurguyla zamansal ve anlatısal devamlılığın sağlanmasıyla gözlemci belgesel tavrından beslenir. Bari’nin *Primas*’ında şiirsel, gözlemci ve katılımcı belgesel tavırlarından öğeler gözlemlenmiştir. Simgeler, metaforlar, soyut ifadeler kullanımıyla şiirsel belgesel tavır özelliklerinden, Rocio ve Aldana’nın on beş dakika süren diyalogunun kesintisiz aktarımıyla gözlemci tavidan ve Bari’nin Rocio ve Aldana ile doğrudan etkileşimiyle katılımcı belgesel tavrından faydalanmaktadır. Roskam *Paternal Rites*’da deneme filmin deneyselliğe açık yapısından faydalanır ve çeşitli medyumlar kullanarak katmanlı bir görsel anlatı sunar. *Paternal Rites* anlatısını yönetmenin birinci

şahıs pozisyonundan kurmasıyla örneklemini oluşturan diğer iki belgeselden ayırır ve yönetmen belgeselde kendi hikayesini anlatır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan belgeseller tavır olarak çeşitlilik gösterse de, hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıkları barındırmaları açısından ortaklaştıkları saptanmıştır. Kavramın işaret ettiği olasılıklar olan güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşümün bazen imge bazen de genel yargıları alt üst eden hikayeler olarak seçili belgesellere yansıdığı gözlemlenmiştir.

Örneklemini oluşturan belgeseller hayatta kalanın tekrar güçlenmeyeceğine dair olan cinsel şiddet mitini alt üst eder niteliktedirler. *Dreamcatcher*'da maruz kaldığı cinsel saldırı sonrası bir vakıf kurarak hayatına yeniden başlayan Brenda, *Primas*'ta ateşe verilen bedenindeki yaraların iyileşmesi süresinde doktoruna güç veren Rocio ve maruz kaldığı istismarı dile getiren Aldana, *Paternal Rites*'ta hayatını tüm potansiyeliyle yaşama cesareti gösteren Jules hayatta kalanların yeniden güçlenmelerine dair örnekler teşkil etmektedir. Seçili üç belgeselde de hayatta kalanların çeşitli duygulanımlarına tanık olunsa da gülümsemeleri, neşeli ve şefkatli halleri oldukça öne çıkmaktadır. Bu da hayatta kalanların ana akım medyadaki çaresiz, üzgün ve pasif temsillerine meydan okumaktadır. Buna ek olarak, *Dreamcatcher* ve *Primas*'ta cinsel şiddetin hayatta kalanların suçu olmadığı hatırlatılır ve cinsel şiddet toplumsal bir sorun olarak konumlandırılır.

Sosyal destek örneklemini oluşturan üç belgeye çeşitli biçimlerde yansımıştır. *Dreamcatcher*'da Brenda'nın birlikte çalıştığı hayatta kalanlara sunduğu destekle birlikte kendi yakınlarından aldığı destek; *Primas*'ta Rocio ve Aldana'nın yakınlarından, doktor ve trapistlerinden ve sanat eğitmenlerinden aldıkları destek; *Primas*'ta ise Jules'un partneri Alex'ten aldığı destek ön plana çıkmaktadır. *Primas*'ın iki ana karakteri olan Rocio ve Aldana'nın iki hayatta kalan olarak belgesel boyunca birbirlerinin yol arkadaşı olmaları hayatta kalanlar arasındaki dayanışmaya ışık tutar. Seçili belgesellerde sosyal desteğin hayatta kalanların hikayelerini paylaşma ve şifalanma süreçlerinin ayrılmaz bir parçası olduğu tespit edilmiştir.

Dönüşüm ve şifalanma süreçlerine dair yansımalar bir başlık altında değerlendirilmiş olmasına rağmen bu süreçlerin üç belgeye de farklı biçimlerde yansıdığı tespit edilmiştir. *Dreamcatcher*'daki hayatta kalan Brenda kurduğu vakıftaki çalışmalarla kendi dönüşüm ve şifalanma sürecini sürdürürken, *Primas*'taki Rocio ve Aldana maruz kaldıkları şiddeti dile getirerek, yazdıkları hikayeler ve sanatsal ifadeler

yoluyla şifalanır ve dönüşürler. *Paternal Rites* 'ta ise Roskam yaşadığı travmanın neden olduğu yoğun duygulanımları belgesel aracılığıyla bir anlatıya dönüştürerek şifalanır.

Yapılan çalışma sonucunda hayatta kalan kavramının işaret ettiği olasılıklar olarak belirlenen güçlenme, sosyal destek, şifalanma ve dönüşümün birbiriyle kesişen ve birbirini besleyen süreçler olduğu saptanmıştır. Bu nedenle ayrı başlıklar altında yapılan incelemelerde birbiriyle örtüşen olasılıklara dair bulgulara da yer verilmiştir. Yapılan bu çalışma ışığında örneklemini oluşturan belgesellerin hayatta kalanı mağdurlaştırmayan ve güçlendiren belgesel örnekleri teşkil ettiği saptanmıştır. Bu belgesellerin taşıdığı güçlendirici niteliğin hayatta kalanların deneyimleri ve ihtiyaçlarıyla ilgili bir diyalog ortamı yarattığı düşünülmektedir. Seçili belgesellerin doğrudan hayatta kalanların sesine alan sağlaması ve ajitasyondan uzak dili izleyenlerin tinine dokunma olasılığı taşımaktadır. Bu anlamda, bu belgeseller izleyicilerin genel yargılarını sarsma, hayatta kalanla empati kurma ve toplumsal yapıyı sorgulama olasılıkları taşımaktadır. Bu noktada Butler, Laclau ve Zizek'in (2005, s.22) "toplumsal dönüşüm... aykırı ya da yıkıcı pratiklerin açtığı yeni kavramsal ufuklarla da gerçekleşir" ifadesini hatırlayarak denilebilir ki; seçili belgeseller sadece bireysel değil, toplumsal dönüşüm olasılığı da barındırmaktadır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan belgesellerin festivallerde gösterime giren belgeseller olması bu belgeselleri oldukça kısıtlı bir kitleye ulaştırdığı tespit edilmiştir. Dönüştürücü ve güçlendirici anlatılara sahip belgesellerin anaakımlaştırılması üzerine çalışmalar yapılması bu belgesellerin erişilebilirliğinin önünü açacağı düşünülmektedir.

Cinsel şiddet ne yazık ki genellikle ölüm üzerinden haberleştirilmekte ve anlatılara uygulanmaktadır. Ölümle sonuçlanan cinsel şiddet/saldırı vakalarının çok yüksek olması nedeniyle cinsel şiddet üzerine yapılan haber ve anlatıların bu vakalara odaklanması oldukça anlaşılırdır. Öte yandan, cinsel şiddetten hayatta kalanların hikayelerine yer verilmesi hem şiddetin görünürleştirilmesi hem de hayatta kalanların birbirinden güç alması ve çözüm olanakları üzerine düşünmesi açısından çok değerlidir. Her cinsiyet kimliğinden ve her cinsel yönelimden bireylerin deneyimlerine odaklanan hayatta kalan anlatıları ve belgeselleri çoğaltılması oluşturulabilecek diyalog ortamının önünü açar. Bu nedenle, hayatta kalanları merkezine alan belgesellerin çoğaltılması,

yaygınlaştırılması ve belgesellerin gösterimi sonrası söyleşi yapılması bu diyalog ortamının yaratılmasında büyük bir rol oynayabilir. Ayrıca, bu çalışmanın sınırlılıkları nedeniyle yer verilmeyen interaktif belgesel olanaklarından faydalanılarak hayatta kalan anlatıları oluşturulmasının belgesel alanına önemli bir katkısı olacağı düşünülmektedir. *Space We Hold* ([http-11](http://11)) belgeselinin hayatta kalan anlatısına sahip interaktif bir belgesel olması bakımından bu tür çalışmalara bir örnek teşkil edebilir.

Bu çalışmanın farklı disiplinlerden beslenmesi nedeniyle oldukça geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Belgesel ve feminizm/queeri bir arada ele alan Türkçe kaynaklara pek rastlanmamıştır. Belgesel üzerine yapılan Türkçe çalışmalar çoğaltılabilir ve queer feminist bir bakış açısıyla yorumlanabilirler. Feminist bir bakış açısıyla belgesel tarihindeki kadın ve queer yönetmenlerin görünürleştirildiği çalışmalarla belgesel tarihini yeniden yorumlamasının alana katkı sunacağı düşünülmektedir. Son olarak, günümüzde tüm kaynak sıkıntılarına rağmen Türkiye’de çok sayıda bağımsız belgesel çekilmektedir. Bu belgeseller üzerine yapılan feminist/queer çalışmalara tarihi bir önem taşıyabilir.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2017). Feminist Bir Yaşam Sürmek. (Çev: S. Aydaş). İstanbul: Sel Yayınları.
- Akbulut, N. (2001). Belgesel Film Yapımı Estetik Yaklaşım Gerektirir. N. Pembecioğlu (Ed.), *Belgesel Film Üstüne Yazılar* (s.88-90). Ankara: Babil Yayıncılık.
- Alcoff, L. and Gray, L. (1993). Survivor Discourse: Transgression or Recurperation? *Signs* Vol. 18, No.2 (Winter, 1993), 260-290. The University of Chicago Press Publishing.
- Alter, N ve Corrigan, T. (2017). *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Balsom, E. (2018). There is no such thing as documentary: Interview with Trinh T. Minh-ha. <https://frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha?language=de>. (Erişim tarihi: 18.03.2019).
- Balsom, E. ve Peleg, H. (2016). *Documentary Across Disciplines*. Cambridge: Mit Press.
- Barsam, R. (1976). *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York: Dutton.
- Bass, E. Ve Davis, L. (1992). *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivors of Child Abuse*. New York: Harper & Row Publishers.
- Baştan, A. (2015). Bastan, Ajda. (2015). Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatro. *The Journal of Academic Social Sciences*. 21. 173-173.
- Baxter, J. (2003). *Positioning Gender in Discourse: A Feminist Methodology*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.

- Biressi, A. and Nunn, H. (2005). Reality TV: Realism and Revelation. London & New York: Wallflower Press.
- Bruzzi, S. (2010). New Documentary. 2nd Edition. New York: Routledge.
- Butler, J. (2016). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi. (Çev: Başak Ertürk). 5. Basım. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Butler, J. (2018). *Kırılgan yaşam ve birlikte yaşamamanın etiği*. (Çev: Ferit Burak Ayder). Duvar dergisi, Aralık – Ocak 2018, s.42-51.
- Butler, J., Laclau, E. ve Zizek, S. (2005). Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar. (Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.
- Braun, V. ve Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2). s. 77-101.
- Bryant-Davis, T. (2011). Surviving Sexual Violence: A Guide to Recovery and Empowerment. United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Candan, C. (2012). “Cinéma Vérité” Değil “Direct Sinema”. *Altyazı Dergisi*, Şubat Sayısı, s.76.
- CŞMD (2017). *Doğru Kelimeleri Kullanmak: Cinsel Şiddet Üzerine Haber Oluşturmak*. <http://cinselsiddetlemucadele.org/wp-content/uploads/2018/01/Dogru-KelimelerDIGITAL2.pdf> (Erişim tarihi:18.11.2018)
- Connell, R.W. (1995) Masculinities. Berkeley: University of California Press.
- Corner, J. (1996) The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary. Manchester, Manchester University Press.

- Davis, A. (2016) Özgürlük Kesintisiz Bir Mücadeledir. (Çev: Ayşe Düzkan). İstanbul: Güldünya Yayınları.
- De Beauvoir, S. (1973). The Second Sex. New York: Vintage Books.
- Direk, Z. (2011). Feminizmin Sorunları. *Amargi: Feminist Dergi*.
<http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1280>. (Erişim tarihi: 13.4.2019)
- Ennis, E. and Wolfe, L. (2018). #MeToo: The Women's Media Center Report. The Women's Media Center.
<http://www.womensmediacenter.com/reports/media-and-metoo-how-a-movement-affected-press-coverage-of-sexual-assault>.
(Erişim tarihi: 03.02.2019)
- Erdin, H. (2014). Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine. Ö. İpek (Ed.), *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine* (s.35-75). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esmer, H. (2017a). Ali Arıkan. *Şifalı Bilgiler*, Sayı: 1, (s.11-12).
<http://cinselsiddetlemucadele.org/wp-content/uploads/2017/08/Dergi-Digital.pdf>
(Erişim tarihi: 04.05.2019).
- Esmer, H. (2017b). Cinsel Şiddet ve Medya Üretimleri. *Şifalı Bilgiler*, Sayı: 2, (s.32-35).
<http://cinselsiddetlemucadele.org/wp-content/uploads/2018/01/dergi-2-DIGITAL.pdf>
(Erişim tarihi: 05.05.2019)
- Gaines, J. (1999). Introduction: The Real Returns. J. M. Gaines & M. Renov (Ed.), *Collecting Visible Evidence* (sayfa no:1-19). Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Georgis, D. (2013). The Better Story: Queer Affects from the Middle East. New York: Suny Press.
- Gerbarg, P. L. and Brown, R. P. (2011). Mind-Body Practices for Recovery from Sexual

- Trauma. T. Bryant-Davis (Ed.), *Surviving Sexual Violence: A Guide to Recovery and Empowerment* (s.199-215). United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Glick, J. and Musser, C. (2019). Documentary's Longue Durée: Reimagining the Documentary Tradition. *World Records Journal: Ways of Organizing*, vol:2. <https://vols.worldrecordsjournal.org/02/04>. (Erişim tarihi: 05.05.2019).
- Grierson, J. (1926). Flaherty's Poetic Mohana. J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (s.86-87). New York: Oxford University Press.
- Grierson, J. (1932-34). First Principles of Documentary. J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (s.217-225). New York: Oxford University Press.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (s.215-216). New York: Oxford University Press.
- Grosz, E. (1989). *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Australia: Allen & Unwin.
- Gupta, R. (2014). 'Victim' vs 'Survivor': Feminism and Language. <https://www.opendemocracy.net/en/5050/victim-vs-survivor-feminism-and-language/>. (Erişim tarihi: 03.02.2019).
- Gündeş, S. (1998) *Belgesel Sinemanın Yapısal Gelişimi – Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Güneş, F. (2017) Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, Sayı: 2, s. 245-256. <http://dergipark.gov.tr/firatsbed>. (Erişim tarihi: 13.04.2019)

- Hans, S. (2018). Breaking the silence: Hot Docs 2018 addresses the #MeToo moment. *Sight&Sound*.
<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/festivals/hot-docs-2018-documentary-silence-breakers-me-too-movement>.
(Erişim tarihi: 12.03.2019)
- Harrell, S. P. (2011) Writing Your Way to Peace and Power: Empowerment Journaling as a Pathway to Healing and Growth. T. Bryant-Davis (Ed.), *Surviving Sexual Violence: A Guide to Recovery and Empoverment* (s.328-348). United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Herman, J. (1992). Trauma and Recovery. New York: BasicBooks.
- Hıdır, N. (2014). Queer Olmayan Bir Feminizmin İmkansızlığı. *Kaos GL*, Eylül-Ekim 2014. <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=17837>. (Erişim tarihi: 03.04.2019)
- Hooks, B. (1984). Feminist Theory from Margin to Center. United States: South End Press.
- Hooks, B. (1994). Language: Teaching New Worlds/New Words.
<http://newlearningonline.com/literacies/chapter-7/hooks-on-the-language-of-power>. (Erişim tarihi: 05.05.2019)
- Hooks, B. (2012). Feminizm Herkes İindir: Tutkulu Politika. (ev. Aysel Yıldırım, Berna Kurt, Ece Aydın, şirin Özgün). İstanbul: BGST Yayınları.
- Hooks, B. (2015). Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black. New York: Routledge.
- Holmlund, C. and Fuchs, C. (1997). Between the Sheets, In the Streets. Visible Evidence, Vol:1. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jackson, S. (1999) Heterosexuality in Question. London: Sage.
- Jargose, A. (2015). Queer Teori: Bir Giriş. (ev: Ali Toprak). İstanbul: Nota Bene

Yayınları.

Juhasz, A. and Lebow, A. (2015). *A Companion to Contemporary Documentary Film*. United Kingdom: John Wiley & Sons, Inc.

Kaçar, Ş. (2017). Sanat cinsel şiddet üretmekten muaf bir alan mı? *Şifalı Bilgiler*, Sayı 1, S.32-34. <http://cinselsiddetlemucadele.org/wp-content/uploads/2017/08/Dergi-Digital.pdf>. (Erişim tarihi: 03.02.2019)

Kahana, J. (2016). *The documentary film reader: history, theory, criticism*. New York: Oxford University Press.

Kara, S. and Marcus, D. (2016). *Contemporary Documentary*. London; New York: Routledge.

Keating, A. (1992). Making "Our Shattered Faces Whole": The Black Goddess and Audre Lorde's Revision of Patriarchal Myth. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 13(1), 20-33.

Kelley, E. R. (2015) *Bringing Survivor Discourse into the Dominant Discourse*. Master Essays.13. <https://collected.jcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1012&context=mastersessays>. (Erişim tarihi: 18.10.2018)

Kelly, L. (1988). *Surviving Sexual Violence*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Kelly, L. (2012). Standing the test of time? Reflections on the Concept of the Continuum of Sexual Violence. J. M. Brown & Sandra L. Walklate (Ed.), *Handbook on Sexual Violence* (s.xvii- xxvi). Cambridge: Polity Press.

Köylü, D. (2014). Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler. Ö. İpek (Ed.), *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Üzerine*, s.3-33. İstanbul: Agora Kitapevi.

- Leech, T. G. J. and Littlefield, M. (2011). Social Support and Resilience in the Aftermath of Sexual Assault: Suggestions across Life Course, Gender, and Racial Groups. T. Bryant-Davis (Ed.), *Surviving Sexual Violence: A Guide to Recovery and Empowerment* (s.296-317). United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Lesage, J. (1978). The political aesthetics of the feminist documentary film, *Quarterly Review of Film Studies*, 3:4, 507-523.
- Levine, P. A. (2010). *In an Unspoken Voice*. California: North Atlantic Books.
- Maguire, M., & Delahunt, B. (2017). Doing a Thematic Analysis: A Practical, Step-by-Step Guide for Learning and Teaching Scholars. *AISHE-J*. 8(3), 3352-33514.
- Mazlum, M. ve Mazlum, A. (2017). Sosyal bilimlerde araştırma yönteminin belirlenmesi. *Route Educational and Social Science Journal*. 4(16), 1-21. <http://www.ressjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=705>. (Erişim tarihi:12.03. 2019)
- McLane, B. (2012). *A New History of Documentary Film*. (Second Edition). New York: Continuum International Publishing Group.
- Michiel, H. & Zimmermann, P. (2013). Documentary as an Open Space. B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (s.355-365). United Kingdom: British Film Institute.
- Minh-Ha, T. (1990). Documentary Is/Not a Name. *October*, 52, 77-98. The MIT Press.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. New York: University of Illinois Press.
- Murthy, R. (2016). Victim, survivor or just a person? <http://ywcarichmond.org/sexual-violence/salanguage/>. (Erişim tarihi:12.04.2019)

- Naples, N. (2003). Deconstructing and Locating Survivor Discourse: Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse. *Signs*, 28(4), 1151-1185.
- Nichols, B. (1991). Representing Reality Issues and Concepts in Documentary. ABD: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). Introduction to Documentary. Second Edition. Indiana: Indiana University Press.
- Öçal, K. (2011). Dişil Dil ve Eko-feminist Bağlamda Latife Tekin ve Muniar. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Öğüt, H. (2017) Edebiyatta Feminizm ve Feminist Edebiyat Eleştirisi. <https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-feminizm,1120>. (Erişim tarihi: 10.05.2019)
- Özkazanç, A. (2013). Butler'ın Feminizmi: Siyasi bir Okuma için Kılavuz. Mülkiye Dergisi, 37 (4), s. 188-1138.
- Özkazanç, A. (2018). Kavramsal Tartışmalar: Feminist ve Queer Düşüncede Söylem Eleştirisi. <https://hrantdink.org/tr/asulis/faaliyetler/projeler/1217-kavramsal-tartismalar-feminist-ve-queer-dusuncede-soylem-soylesisi>. (Erişim tarihi: 01.06.2019)
- Öztaş, E. (2015). Feminist Araştırmalar ve Yöntem. F. Sayılıgil (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s.271-290). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Öztürk, Ş. (2009). Feminizm. Cogito. Sayı: 58, Bahar dönemi.
- Öztürk, Ş. (2011). Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram. Cogito. Sayı 65. Bahar dönemi.

- Panait, M. (2018). Surviving Sexual Violence. Feminist Perspectives.
<https://viva.media/surviving-sexual-violence-feminist-perspectives>.
(Erişim tarihi: 09.03.2019)
- Pembecioğlu, N. (2005). Belgesel Film Üstüne Yazılar. Ankara: Babil Yayıncılık.
- Rodriguez, D. (2018). Centering Trans Survivors in the #MeToo Movement.
<https://www.nsvrc.org/blogs/centering-trans-survivors-metoo-movement>.
(Erişim tarihi: 06.05.2019)
- Rotha, P. (2000). Belgesel Film. (Çev: İbrahim Şener) İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Saunders, D. (2014). Belgesel Sinemaya Giriş. (Çev. Nejat Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Scully, D. (2014). Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme. (Çev. Şirin Tepeli, Lalepar Aytek). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Soydinç, L. (2017a). Cinsel Şiddet ve Güçlenme. Feminist Psikoloji ve Terapi Yaklaşımı. *Şifalı Bilgiler*, Sayı:1, (s.30-31).
<http://cinselsiddetlemucadele.org/wpcontent/uploads/2018/01/dergi2DIGITAL.pdf>. (Erişim tarihi: 05.05.2019)
- Soydinç, L. (2017b). Bir Psikolojik ve Sosyal Şiddet Biçimi Olarak “Mağdur Suçlayıcılık”. *Şifalı Bilgiler*, Sayı:2, (s.12-14).
<http://cinselsiddetlemucadele.org/wp-content/uploads/2018/01/dergi-2-DIGITAL.pdf>. (Erişim tarihi: 05.05.2019)
- Şimşek, A. (2012). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Talusan, M. (2018) Trans Women and Femmes Are Shouting #MeToo – But Are You Listening? <https://www.them.us/story/trans-women-me-too>.

(Erişim tarihi: 09.06.2019)

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler* (s.163-175), Cilt 2, Sayı 5.

Taşçer, G. (2019) Dizilerin Şiddet Karnesi.

Thompson, R. (2004). Trauma and the Rhetoric of Recovery: A Discourse Analysis of the Virtual Healing Journal of Child Sexual Abuse Survivors. *JAC*, 24(3), s.653-677.

Ulutak, İ. (2007) Jill Godmillow ve Filmleri. *Belgesel Sinema 2007* – Ankara: Belgesel Sinemacılar Derneği.

Warren, C. (1996). Beyond Document: Essays on Non-fiction. Hanover, NH : Wesleyan /University Press of New England.

Wright, E. (2002). Lacan ve Postmodernizm. (Çev: Ebru Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları.

Yardımcı, S. (2012). Ne o, ne bu, ne şü: Queer Kuramı ve Kimliksizleştirme. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749>

Yardımcı, S & Güçlü, Ö. (2013). Queer Tahayyül. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Van Der Kolk, Bessel. (2014). The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Penguin Group.

(http-1) <http://cinselsiddetlemucadele.org/2016/06/26/kavram-tartismalari-1/>.

(Erişim tarihi: 23.03.2019)

(http-2) <https://lwlies.com/interviews/kim-longinotto-dreamcatcher/> .

(Erişim tarihi:05.05.2019)

(http-3)<https://t24.com.tr/haber/chp-li-ilgezdi-den-dizilerin-siddet-karnesi-siddetin-her-turlusunu-iceren-diziler-toplumu-etkiliyor,825723>.

(Erişim tarihi: 06.05.2019)

(http-4) <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/survive>.

(Erişim tarihi: 12.03.2019)

(http-5) https://www.etymonline.com/word/survive?ref=etymonline_crossreference.

(Erişim tarihi: 12.03.2019)

(http-6) https://www.etymonline.com/word/survivor#etymonline_v_24572.

(Erişim tarihi: 12.03.2019)

(http-7) <https://bunuyapabiliriz.tumblr.com/kavramlar>.

(Erişim tarihi: 12.03.2019)

(http-8)<https://m.bianet.org/bianet/kadin/172148-cinsel-siddeti-onlemek-icin-herkesin-yapabilecegi-bir-sey-var>.

(Erişim tarihi: 06.06.2019)

(http-9)<http://bianet.org/bianet/bianet/133354-bianet-siddet-taciz-tecavuz-cetelesi-tutuyor>.

(Erişim tarihi: 03.03.2019)

(http-10) <http://cinselsiddetlemucadele.org/projeler/oyle-degil-boyle-2019/>.

(Erişim tarihi: 07.03.2019)

(http-11) <http://spacewehold.nfb.ca/>

(Erişim tarihi: 03.08.2019)

Film, dizi ve belgeseller

Avrich, Barry (2018), The Reckoning: Hollywood's Worst Kept Secret, ABD.

Dulac, Germaine (1928), La Germination d'un Haricot, Fransa.

Flaherty, Robert (1922), Nanook of the North, ABD.

Flaherty, Robert (1926), Moana, ABD.

Fox, Jennifer (2018), The Tale, ABD.

Hannawalt, Lisa (2019), Tuca and Bertie, ABD.

Hsiung, Tiffany (2016), The Apology, Kanada.

Iven, Joris (1929), Regen, Hollanda.

Mani, Sahra (2018), A Thousand Girls Like Me, Fransa/Afganistan

Reed, Dan (2019), Leaving Neverland, ABD.

T. Minha, Trinh (1982), Reassemblage, ABD.

Varda, Agnès (2000), The Gleaners and I, Fransa.

Vertov, Dziga (1929), The Man With A Movie Camera. Sovyetler Birliği.

EKLER

EK 1. *Dreamcatcher* (2015) filminin künyesi

Yönetmen: Kim Longinotto

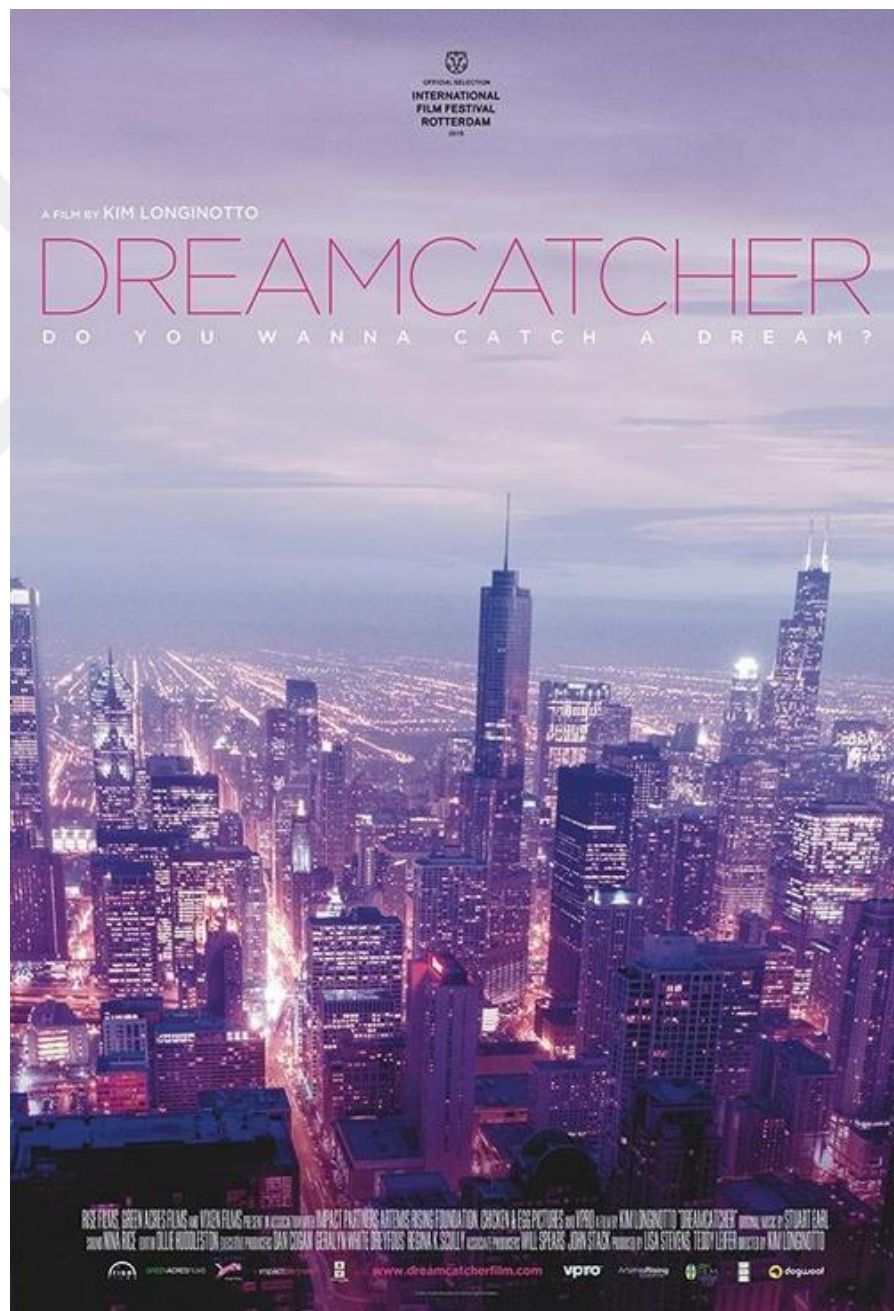
Yapımcılar: Teddy Leifer, Lisa Stevens

Kurgu: Ollie Huddleston

Müzik: Stuart Earl

Ses: Nina Rica

Yapım Ülkesi: Birleşik Krallık



EK 2. *Primas* (2017) belgeselinin künyesi

Yönetmen: Laura Bari

Yapımcılar: Andreas Mendritzki, Aonan Yang

Görüntü yönetmeni: Laura Bari, Glauco Bermudez

Kurgu: Laura Bari

Müzik: Florencia Di Concillio, Marco Liy

Yapım  lkesi: Kanada, Arjantin



EK 3. Paternal Rites (2018) belgeselinin künyesi

Yönetmen: Jules Rosskam

Yapımcılar: Jules Rosskam, Marc Smolowitz

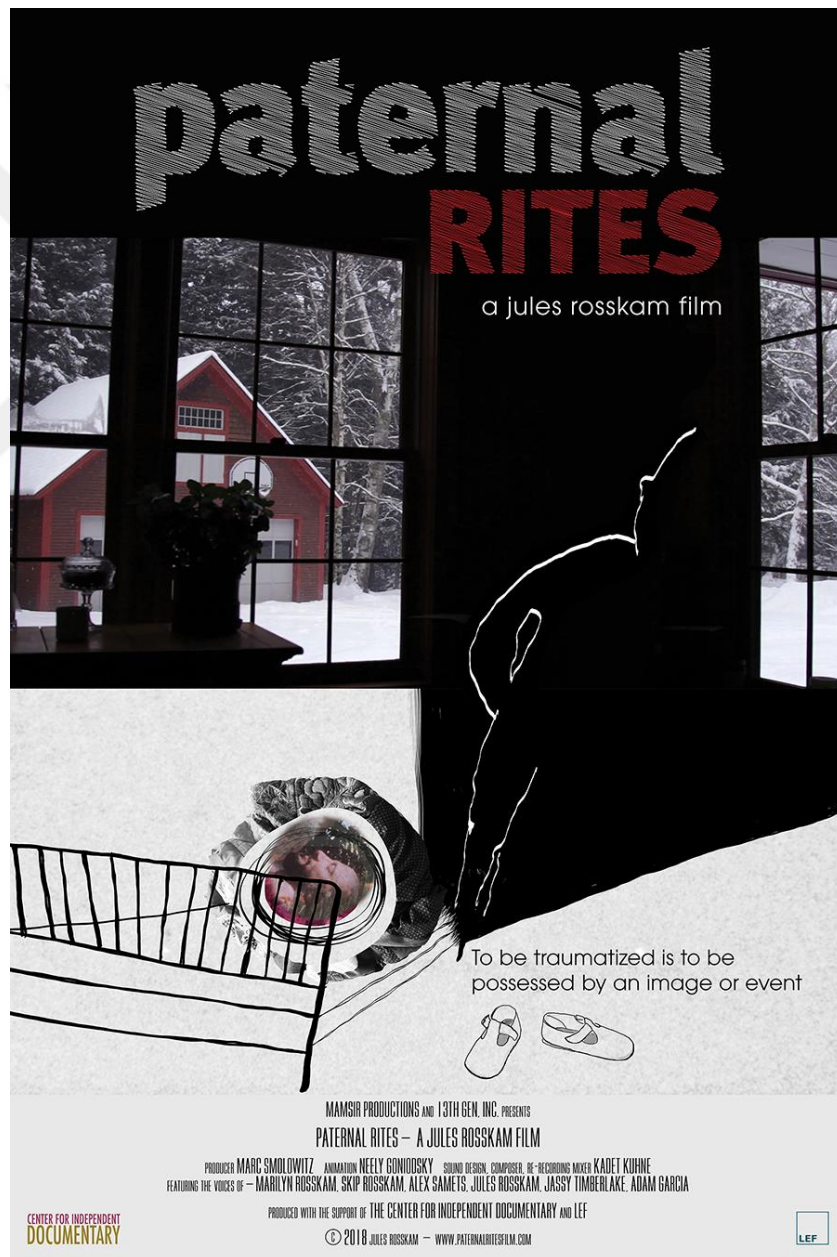
Görüntü yönetmeni: Jules Rosskam

Kurgu: Jules Rosskam

Animasyon: Neely Goniodysky

Ses ve Müzik: Kadet Kuhne

Yapım  lkesi: Amerika Birleşik Devletleri



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Nazlı MAYUK
Yabancı Dil: İngilizce
E-Posta : nazlimayuk@gmail.com

Eğitim

- 2007 – 2011, Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü
- 2013 – 2014, Sheffield Hallam University, Humanities Department, Film and Screen Studies

Projeler

- 2017 – Devam: Sabancı Üniversitesi, *Dönüştürücü Aktivizm: Toplumsal Cinsiyet ve Siyaseti Yeniden Düşünmek*: Katılımcı
- 2017: Yaşama Dair Vakıf & British Council, *Next Generation*: Asistan
- 2015 – 2016: InEnArt Research Platform, *Searching Traces*: Asistan

Tez, “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olarak yazıldı.		
Dış kapak ve iç kapak sayfası eklerde belirtilen şekilde düzenlendi.		
Ön sayfalar i, ii, iii şeklinde Romen rakamları ile numaralandırıldı.		
Dizinler, “Tez Yazım Kılavuzu”na göre sıralandı ve metin içindeki yerleşime göre sayfa numaraları verildi.		
Özet ve Abstract hazırlandı.		
Onay sayfası “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olarak hazırlandı ve imzalatıldı.		
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi sayfası imzalandı.		
Simgeler, kısaltmalar, tablolar ve şekillerin tamamı kontrol edilerek ilgili dizinde gösterildi.		
Ana metinde harf karakteri, harf büyüklüğü ve satır aralıkları “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olacak şekilde düzenlendi.		
Görsel öğeler, tablolar (çizelgeler), şekiller ve denklemler metin içine “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun şekilde yerleştirildi.		
Kaynakça “Tez Yazım Kılavuzu”na göre düzenlendi.		
Kaynakların tamamına tez içerisinde atıfta bulunularak kaynakça bölümünde yer verildi.		
Etik Kurul onayı gerekli ise teze eklendi. (Etik Kurul onayı gerekmiyorsa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).		
Anket, görüşme veya veri formları kullanıldıysa ilgili kurumlardan alınan izin yazıları ve formlar teze eklendi. (Bu formlar kullanılmadıysa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).		
Ekler “Tez Yazım Kılavuzu”nda belirtildiği şekilde sunuldu. (Ek kullanılmadıysa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).		
Güzel Sanatlar Enstitüsüyle ilgili anasanat dallarında sergi, konser, gösterim vb. sunumları hazırlandı.		

“.....” başlıklı Tez,
yukarıdaki listede yer alan konularla ilgili olarak tarafımızca kontrol edilmiş ve
gerekleri yerine getirilmiştir.

....../....../.....

Nazlı MAYUK

Doç. Dr. Hakan UĞURLU

