

**KIRGIZİSTAN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ: KIRGIZ MUCİZESİ
FİLMLERİNİN İNCELENMESİ (1960-1980)**

Yüksek Lisans Tezi

Erkeaiym TEMİRBOLOTOVA

Eskişehir 2024

**KIRGIZİSTAN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ: KIRGIZ MUCİZESİ
FİMLERİNİN İNCELENMESİ (1960-1980)**

Erkeaiym TEMİRBOLOTOVA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2024

ÖZET

KIRGIZİSTAN SİNEMASINDA KADIN TEMSİLİ: KIRGIZ MUCİZESİ FİMLERİNİN İNCELENMESİ (1960-1980)

Erkeaiym TEMİRBOLOTOVA

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2024

Tez Danışmanı Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

Bu araştırma, Kırgızistan sinemasında “Kırgız Mucizesi” adı verilen 1960-1980’ler dönemi filmlerinde kadın karakterlerin feminist film kuramı doğrultusunda nasıl temsil edildiğini incelemeye çalışmıştır. Sinemada feminist kuramı günümüzdeki sinema kuramlarının en önemlilerinden biridir. Sinemadaki feminist kuramı, sinemada kadın hakları kadar bir değer taşımaktadır. Kadın karakterinin yapılan her filmde nasıl temsil edildiği, ne kadar görüldüğü ve ne şekilde sunulduğu feminist kuram ile okunması gerekmektedir.

Araştırmanın literatür taraması bölümünde sinemadaki feminist kuramı, Kırgız toplumunda kadınların yeri ve Kırgız sinemasının tarihçesi anlatılmaktadır. Araştırmanın bulgular bölümünde “Kırgız Mucizesi” döneminden seçilen filmler üzerinde feminist kuramı ile incelemeler yapılmaktadır. İncelemede nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi kullanılmaktadır. Buna ek olarak incelenen filmler Bechdel testi ile de değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sinemada Feminizm, Kırgızistan, Kırgız Mucizesi, Kadın.

ABSTRACT

FEMALE REPRESENTATION IN KYRGYZSTAN CINEMA: THE KYRGYZ MIRACLE FILMS (1960-1980)

Erkeaiym TEMİRBOLOTOVA

Department of Film and Television

Anadolu University, Graduate School, July 2024

Supervisor Prof. Dr. Erol Nezih ORHON

This research tries to examine how female characters are represented in Kyrgyzstan cinema in the 1960s-1980s period called "Kyrgyz Miracle" in line with feminist film theory. Feminist theory in cinema is one of the most important theories in cinema today and it carries as much value as women's rights. In every movie, how the female character is represented, how much she appears and how she is presented should be read with feminist theory.

In the literature review section of the research, feminist theory in cinema, the place of women in Kyrgyz society and the history of Kyrgyz cinema are explained. In the findings section of the research, selected films from the "Kyrgyz Miracle" period are analyzed with feminist theory. Content analysis method, one of the qualitative research methods, is used in the review. In addition, films are also evaluated with the Bechdel test.

Keywords: Feminism in cinema, Kyrgyzstan, Kyrgyz Miracle, Woman.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR SAYFASI

Bu çalışmanın yapılması benim için sadece akademik değil, aynı zamanda manevi ve duygusal değeri de taşımaktadır. Araştırma sürecinde büyüdüğüm toplumdaki kadınların gerçek durumları ile karşılaşmak, bir yandan duygusal olarak yıpratmışsa da, diğer yandan kadın hakları için mücadelemi güçlendirmemi sağlamıştır. Bu araştırma, kadın haklarının savunulması ve dünyadaki tüm kadınların mutlu olması arzusu ve isteği ile yapılmıştır.

Tezin yazma sürecinde akademik ve manevi desteğini benden esirgemeyen, beni daha aydın yollara yönlendirerek tezin her aşamasında motive eden ve akademik alanda gelişmeme katkı sağlayan değerli danışman hocam Prof. Dr. Erol Nezih ORHON'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez savunma sırasında jürilik yaparak hatalarımı düzelten ve tezin en iyi hale gelmesinde büyük katkıda bulunan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL'a ve geri dönüşleri ile çalışmamı değerli hissettiren, akademik tavsiyeleri ile beni motive eden Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN'a tüm kalbimle minnettar olduğumu belirtirim.

Tez yazma aşamasında Türkçe akademik dili doğru kullanmamda büyük katkıları olan ve Türkiye'deki hayatımda bana kardeşlik eden canım ablam Hülya KARATEPE'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez yazma sürecinde bana inanan ve hem akademik hem de sosyal hayatımda manevi destekleri ile beni güçlendiren sevgili arkadaşlarım Sabina AKBAROVA, Arailym SADYKOVA, Altynai NURLANOVA, Nuraiym TAALAI BEKOVA, Aisanat MAKSATBEKOVA, Yerkinai SMAİLOVA, Titah HARITUL ICHWANI ve sınıf arkadaşlarım Zahra MIRRZA ve İrem BAYDAR'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Son olarak, hayatımda benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, her kararında arkamda durarak her adıma saygı gösteren, uzaktan bana hep dua eden; varlıkları ile beni mutlu eden ve güçlendiren annem Dinara ZHAKSHYLYKOVA, erkek kardeşim Abdilat TEMIRBOLOTOV ve anneannem Sheker ZHAKSHYLYKOVA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Dünyada bütün kadınların özgür ve mutlu olması dileği ile,

Saygı ve sevgilerimle,
Erkeaiym TEMIRBOLOTVA.

09/07/2024

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 aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın 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 sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Erkeaiym Temirbolotova

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR SAYFASI.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaç.....	11
1.3. Önem.....	12
1.4. Varsayımlar.....	12
1.5. Sınırlılıklar.....	12
1.6. Tanımlar.....	13
2. LİTERATÜR TARAMASI.....	14
2.1. Sinemada Feminist Kuramı.....	14
2.2. Kırgız Toplumunu ve Kadın.....	23
2.2.1. Sovyet Dönemi Öncesi Kırgız Toplumunda Kadın.....	23
2.2.2. “Kız Ala Kaçuu” - Kız Kaçırma.....	27
2.2.3. Sovyet Dönemi Kırgız Kadınları.....	31
2.2.4. Bağımsızlık Dönemi Kırgız Kadınları.....	34
2.3. Kırgızistan Sineması: “Kırgız Mucizesi” ve Bağımsızlık Dönemi.....	40
2.4. Kırgızistan Sinemasında Kadın Temsiline Genel Bir Bakış.....	45
3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	51
3.1. Yöntem.....	51
3.1.1. İçerik Analizi.....	51
3.1.2. Bechdel Testi.....	51
3.2. Evren ve Örneklem.....	52
3.3. Veriler ve Toplanması.....	52
3.4. Veriler ve Analizi.....	53

4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	54
4.1. Örnek Filmlerde Feminist Çözümler.....	54
4.1.1. SSCB'nin Özgürleştirilmiş Kadını: “İlk Öğretmen / Birinci Mugalım” (1965)	54
i. Filmin Künyesi.....	54
ii. Filmin Özeti.....	55
iii. Filmin Karakterleri.....	56
iv. “İlk Öğretmen” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	59
4.1.2. Fedakar Anneler: “Toprak Ana / Samançının Colu” (1967)	71
i. Filmin Künyesi.....	71
ii. Filmin Özeti.....	72
iii. Filmin Karakterleri.....	72
iv. “Toprak Ana” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	75
4.1.3. Cesur Ama Arzu Nesnesi: “Cemile” (1969)	85
i. Filmin Künyesi.....	85
ii. Filmin Özeti.....	85
iii. Filmin Karakterleri.....	86
iv. “Cemile” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	94
4.1.4 SSCB'nin İdeal Kadını: “Ateşe Boyun Eğ: Urkuya / Otko Taazim: Urkuya” (1972).....	101
i. Filmin Künyesi.....	101
ii. Filmin Özeti.....	102
iii. Filmin Karakterleri.....	103
iv. “Ateşe Boyun Eğ” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	107
4.1.5. Güzellik Nesnesi Olan Kadın: “Kızıl Elma / Kızıl Alma” (1975).....	115
i. Filmin Künyesi.....	115
ii. Filmin Özeti.....	116
iii. Filmin Karakterleri.....	117
iv. “Kızıl Elma” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	117
4.1.6. Ataerkilliğin Onayladığı Kadınlar: “Kadınlarsız Erkekler / Calang Erkekter” (1981).....	125
i. Filmin Künyesi.....	125
ii. Filmin Özeti.....	126
iii. Filmin Karakterleri.....	127
iv. “Kadınlarsız Erkekler” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi.....	128
4.2. Örnek Filmlerin Bechdel Testine Göre Değerlendirilmesi.....	138
5. SONUÇ.....	139
KAYNAKÇA.....	145

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Bechdel Test'e Tabi Tutulmuş Olan Filmlerin Puan Durumları.....	138
---	------------



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

“İlk Öğretmen” Filmi

Görsel 1. Filmin Afişi.....	55
Görsel 1.1. Karakter Öğretmen Düşön.....	56
Görsel 1.2. Karakter Altınay.....	59
Görsel 1.3. Zenginler Öğretmen ile Dalga Geçer.....	61
Görsel 1.4. Genç Kız Burma ve Zengin Kişi.....	62
Görsel 1.5. Altınay’ın Evlilik Kararının Verilmesi.....	63
Görsel 1.6. Altınay’ın Kaçırılması.....	63
Görsel 1.7. Zengin Kişi ve Onun Eşi.....	64
Görsel 1.8. Altınay’ın Milletin Bakışından Rahatsız Olması.....	65
Görsel 1.9. Zengin Kişiyi Rus Polisleri Götürür.....	66
Görsel 2. Altınay ve Öğretmenin Köye Gelmesi.....	66
Görsel 2.1. Öğretmen Düşön ve Altınay.....	67
Görsel 2.2. Öğretmen ile Altınay’ın Vedalaşması.....	68
Görsel 2.3. Öğretmen ve Altınay.....	69
Görsel 2.4. Altınay’ın Bedeninin Düşön’ün Gözü ile İzlenmesi.....	70

“Toprak Ana” Filmi

Görsel 2.5. Filmin Afışı.....	71
Görsel 2.6. İkinci Dünya Savaşındaki SSCB’ın Propaganda Posterini.....	75
Görsel 2.7. Savaştan Dönen Oğul ve Onu Bekleyen Anne.....	76
Görsel 2.8. Tolgonay ve Aliman.....	77
Görsel 2.9. Aliman ile Tecavüz Eden Kişi.....	78
Görsel 3. Tolgonay ile Subankul’un Son Konuşması.....	78
Görsel 3.1. Caynak, Aliman ve Tolgonay.....	79
Görsel 3.2. Maysalbek ve Tolgonay.....	89
Görsel 3.3. Tolgonay’ın Köylülerle Tartışması.....	81
Görsel 3.4. Tolgonay ve Cekşenkul’un Eşi.....	81
Görsel 3.5. Tolgonay ve Aliman.....	84
Görsel 3.6. Tolgonay ile Aliman’ın Uzun Konuştuğu Sahnesi.....	84

“Cemile” Filmi

Görsel 3.7. Filmin Afışı.....	85
Görsel 3.8. Karakter Cemile.....	88
Görsel 3.9. Cemile ile Daniyar’ın Kaçması.....	89
Görsel 4. Seyit’in Cemile’yi Tacizciden Kurtarması.....	90
Görsel 4.1. Seyit Cemile ile Daniyar’ın Resmini Çizmesi.....	91

Görsel 4.2. Karakter Seyit.....	91
Görsel 4.3. Seyit, Cemile ile Daniyar Gittiği İçin Ağlar.....	92
Görsel 4.4. Seyit ve Annesi.....	93
Görsel 4.5. Daniyar'ın Cemile'ye Aşık Olduğu An.....	94
Görsel 4.6. Cemile ile Seyit.....	95
Görsel 4.7. Cemile'nin Kaçırılarak Evlenmesi ve Sadık'ın Bakışı.....	96
Görsel 4.8. Daniyar'ın Gözü ile Cemile.....	97
Görsel 4.9. Filmde Eril Bakış.....	98
Görsel 5. Cemile'nin Bedeni.....	100
“Ateşe Boyun Eğ: Urkuya” Filmi	
Görsel 5.1. Filmin Afişi.....	102
Görsel 5.2. Karakter Urkuya Salieva.....	104
Görsel 5.3. Urkuya'nın Annesi.....	106
Görsel 5.4. Urkuya'ın Kocası.....	107
Görsel 5.5. Urkuya ile Annesi.....	109
Görsel 5.6. Urkuya, Kaliça ve Teke.....	117
Görsel 5.7. Köylülerin Urkuya'yı Kurtarması.....	112
Görsel 5.8. Urkuya'nın Evine Haydutların Saldırması.....	113
Görsel 5.9. Karakter Urkuya Salieva.....	115

“Kızıl Elma” Filmi

Görsel 6. Filmin Afişi.....	116
Görsel 6.1. Temir’in Yabancı Kızı Takip Etmesi.....	119
Görsel 6.2. Temir’in Kızı Hayal Etmesi.....	119
Görsel 6.3. Temir’in Gözü ile Kız.....	120
Görsel 6.4. Temir ve Ailesi.....	120
Görsel 6.5. Temir Hayalinde Sevgilisi.....	121
Görsel 6.6. Temir ve Anara.....	122
Görsel 6.7. Karakter Yabancı Kız.....	123
Görsel 6.8. Temir ve Yabancı Kız Sevgilisiyle.....	124

“Kadınlarsız Erkekler” Filmi

Görsel 6.9. Filmin Afişi.....	126
Görsel 7. Karakterler Kasım ve Asel.....	129
Görsel 7.1. Karakterler Semyon ve Lyuba.....	130
Görsel 7.2. Karakter Asel.....	132
Görsel 7.3. Asel Kasım’ın Hayalinde.....	131
Görsel 7.4. Kahraman Erkekler.....	133
Görsel 7.5. Karakterler Kasım ve Omorkul.....	134

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
BM:	Birleşmiş Milletler
CEDAW:	Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women
SDSY:	Sovyet Devlet Siyasi Yönetişimi
Kırgız ÖSSC:	Kırgız Özerk Sosyalist Sovyet Cumhuriyeti
Komsomol:	Genç Komünistler Birliği
LENFİLM:	Lenin Film Stüdyosu
MOSFİLM:	Moskova Film Stüdyosu
MÖ:	Milattan Önce
SSCB :	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
STK:	Sivil Toplum Kuruluşları
TV:	Televizyon

1. GİRİŞ

Sinema, bir toplumun kültürünü, anlayışını, tutumunu temsil eden önemli bir sanat alanıdır. Çoğu zaman yaşam hikayeleri ve sosyo-ekonomik sorunlar beyazperdede yansiyarak anlatılmaktadır. Hayati gerçeklerin sinemada gösterilmesiyle birlikte, sinemada gösterilenler de toplumun algılayışını etkilemektedir. Sinemada yansıtılanlar toplumsal algının şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Aynı zamanda sinema, toplumsal cinsiyetin kadınlık, erkeklik, cinsellik ve mitlerin, tipolojilerin, temaların fikirlerin üretildiği ve temsil edildiği kültürel bir alandır. Bunun gibi sinemadaki fikirleri, temsilleri, bakışları ve algılayışları inceleyen bir çok kuramlar vardır. Bu kuramlardan biri de feminist film kuramıdır, sinemadaki eril bakış açısından yansıtılan dişil imajı incelemektedir. Filmlerdeki kadın rollerinde kadına nasıl davranıldığı, toplumun kadın algısında ve toplumdaki kadının yerinin belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Filmdeki erkek egemen bakış açısının, kadınları (feminenliği) nasıl ele alıp şekillendirdiği ve görsel hazzı nasıl etkilediğine bakmak gerekmektedir.

Sinemanın doğuş merkezi olan Hollywood'da çekilen ve yapılan filmlerin bir çoğunu erkek yönetmenler oluşturmaktadır ve yapımcıların da çoğunluğu yine erkeklerdir. Andrew M. Butler, bu durumun büyük olasılıkla dünyadaki tüm sinema alanlarında geçerli olduğunu söylemektedir. Sinema doğuşundan beri erkekler tarafından erkekler için erkekleri anlatarak çekildiğinden dolayı her tür sinemada bir erkek ana karakteri betimlenmektedir. Kadın karakterler, erkek karakterleri sadece memnun etmek, sinirlendirmek, kurtarılmak ve zaman zaman kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için bulunmaktadır. Bu erkek egemenliği hemen hemen tüm kültürel ürünlere yayılmaktadır; hepsinde erkek yaratıcıların sayısı kadınlardan çok daha fazladır (Butler, 2011, s. 87). Bu nedenle sinema başta olmak üzere tüm sanat ve kültürel yaratıcılıkta kadınlar tarafından kadınlar için kadınları anlatan eserlerin az sayıda yada hiç olmadığı tespit edilmiştir. Bundan dolayı sinema kuramlarından biri olan feminist film kuramına ihtiyaç duyulmaktadır.

İlk feminist film kuramcılarında biri olan Claire Johnston, klasik sinemadaki “Kadın” mitini, dişil karakteri bir kalıp, şifre ya da teamül olarak nitelendirerek analiz etmiştir. “Kadın” simgesi erkekler için taşıdığı ideolojik değeri yansıtır ve kadının kendisiyle bağlantılı olarak hiçbir anlam taşımamaktadır. Kadınlar “erkek olmadıkları”

için olumsuz bir şekilde sunulur, “kadın olarak kadın” hali ile sinemada yer almamaktadır (Smelik, 2008, s. 4). Bu durum ataerkil kültürle bir uyum içerisinde. Kadınların bu şekilde temsil edilmesi hayattaki kadın algısını da önemsizleştirerek ikinci plana itmektedir.

Sinemada kadın imgesinin nasıl yansıtıldığı, kadın hakları ve feminist bakış açısı tarafından önemli bir yere sahiptir. Sinemada kadının kadın olarak gösterilmemesi, feminist film eleştirisine göre, kadınların seslerinin olmaması ve duyulmamasına sebep olmaktadır (Gledhill, 2000, s. 74). Feminist film kuramcıları, filmlerin kadınları toplumdaki ikincil rollerini destekleyen ve pekiştiren şekillerde tasvir ettiğini belirtmişler (Ryan ve Lenos, 2012, s. 238) ve kadınların sinemada nasıl gösterilmesi gerektiği ile ilgili konu günümüze kadar tartışılan konulardan biridir. Bugüne kadar kadın rolleri yanlış temsil edilerek toplumsal cinsiyet rollerinin daha çok pekiştirildiği düşünülmektedir.

Nilüfer Timisi’ye göre, sinemadaki feminist teorisi, kadınların sinemadaki temsilini iki yönden analiz etmektedir: birincisi, kadın konusunun kadınlar için, kadınlar adına ve kadınlar hakkında olarak politik açıdan; ikincisi, estetik açı veya kadın bedeninin cinsel temsiliyeti. Bu teori üzerinde, sinemadaki kadın karakterlerinin ataerkil ideolojiyle özdeşleşerek ve toplumsal cinsiyet rollerinin bu ideolojiye uygun olarak pekiştirilerek temsil edilmesi sorgulanmaktadır (Timisi, 2011, s. 158).

Filmleri feminist kuram üzerinden okuma, tartışma ve bu kuramı esas alarak eleştirme, 1970’lerde Hollywood sineması ile başlamıştır. Daha sonra diğer ülkelerin de ulusal sineması feminist perspektifinden eleştirilerek incelenmiştir. Feminist film kuramcılarının hep eleştirdiği ve tartıştığı sinemadaki ataerkil bakış ve toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesi ataerkil topluma sahip olan Kırgız sinemasında da görülmektedir. Kırgız sineması da ataerkil düzenin kadın algısından etkilenmiş durumdadır. (http-1; 2017). Bundan dolayı, Kırgız sinemasına da feminist film eleştirisinin prizmasından bakma ihtiyacı duyulmaktadır. Kırgız sinemasının doğuşu ve gelişmesi Sovyet Birliğinin dönemine denk geldiği için ülkenin ulusal sinemasını oluşturan filmlerdeki kadın temsili SSCB’nin meşhur olan cinsiyet politikası ile de ilişkilendirilmektedir.

Ataerkil kültürünü sahiplenen Kırgızistan, XX yüzyılın 90’lı yıllarına kadar Sovyetler Birliğinin bir üyesi olmuştur. SSCB’nin politikasında Kırgızistan Orta Asya’daki “iç doğu” ve geleneksel düzeni önemseyen bir toplum olarak algılanmıştır. Sinemayı propaganda aracı olarak kullanan Sovyet İdeolojisi, Sovyet ülkelerinin sinemasında, özellikle “iç doğu” ülkeleri olan Orta Asya’daki Kazakistan, Kırgızistan,

Türkmenistan, Tacikistan ve Özbekistan sinemasında kadınları Sovyet sistemine kadar özgür olmayıp, sistemin gelişyle kurtulmuş kadınların sunumunu yapmıştır. Bundan dolayı toplumdaki sosyo-politik değişikliklerin aktarımı ve kadınların özgürleşmesi burada özellikle alakalı görülmüştür (Aidarkhanov, 2019; [http-2](#)). SSCB'nin cinsiyet politikasının sinemada uygulanması ve kadın karakterinin temsili siyasi olarak dönemin değişmesine göre olmuştur. Sovyet sinematografisinin ilk filmlerinde “Doğu’nun özgürleşmiş kadını” imajı hakimken, daha sonra ideolojik tutumlara bağlı olarak değişmiştir: emek, savaş, ev cephesi kahramanı; sadece kadın olarak kadın temsiline neredeyse hiç yer bırakılmamıştır (Abikeyeva, 2010, s. 37).

Kırgız sinemasındaki kadın temsiline genel bir bakış yapılırsa, görüldüğü gibi ilk yıllarda, kadın rollerinin yelpazesi üç ana imajla sınırlı olmuştur: inatçı eşler (ama yine de ocağın bekçileri olarak kalan), kahraman kızlar ve saygıdeğer anneler. Özellikle “Kırgız Mucizesi” denilen 1960-1980 yıllar arası çekilen filmlerde kadın kahramanlar bu şekilde sunulmuştur ([http-1](#); 2017). Ayrıca saygıdeğer annelerin temsili hem ulusal edebiyatta, sanatta ve sinemada kilit öneme sahip olmuştur ve olmaya devam etmektedir (Abikeyeva, 2010, s. 37).

Bu çalışma, Kırgızistan sinemasında “Kırgız Mucizesi” adı verilen 1960-1980’ler dönemi filmlerinde kadın karakterlerin feminist film kuramı doğrultusunda nasıl inşaa ve temsil edildiğini incelemektedir.

1.1. Problem

Korunması ve savunulması gereken insan hakları listesinde kadın hakları ilk sıralarda yer almaktadır. İnsan varoluşundan beri kadınların sesi hep duyulmamıştır ve bazı gelişmemiş toplumlarda hala kadın sesinin kısılması devam etmektedir. Günümüzde bu sorun, çözümü olmayan ama hep mücadeleye ihtiyaç duyan ve her alanda kadın hakkı çalışmasını gerektiren bir sorundur. Feminizm kavramı ise, kadınlara dayanak gösteren ve onların hakkını koruyan önemli bir kavram olmaktadır.

Zamanımızdaki kadınların eğitim alması ve çalışabilmesi; politika, ekonomi, iletişim ve spor gibi her alanlarda kendilerini göstermesine imkan verilmesi, XVIII yüzyılda başlayan, XX yüzyıldan beri hala devam eden feminist hareketlerin sağladığı olanaklardır.

Kadınlara bazı hakların verilmesiyle birlikte, kadınlar, 1970’lerde Kadın Hareketlerinin etkisinden dolayı sinema tarihine ve filmlere yeni bir bakış açısıyla bakmaya

başladılar. Bu yeni bakış açısı, kadın tarihinin ve imajının sinemada olan yansıması olmuştur (Smelik, 2008, s. 2).

Feminist film eleştirisi yaklaşımına göre, kadının toplumsal cinsiyeti biyolojik cinsiyetinden önce tartışılması gereken konudur (Belkaya, 2001'den aktaran Özdemir, 2019, s. 61). Kadının olduğu gibi değil, ataerkil toplum tarafından algılandığı gibi sinemada gösterilmesi feminist film kuramının temel sorunlarından biridir. Filmlere feminist perspektifinden bakmak feminist hareketler ile beraber gelişmiştir. Christine Gledhill, sinemada “kadın olarak kadının” temsil edilmemesini kadın sesinin duyulmadığını ve kadın bakış açısından bakılmadığını belirtmektedir. Feminist film eleştirmenleri de bu konu üzerinde çalışmaktadırlar.

Feminist film kuramı, feminizm kavramının tanımlamasından gelmiştir. Feminist film eleştirisi kadının gerçek hali ile neden temsil edilmediğini, kadın karakterleri gösterilirse de, sunulmasında erkek söyleminin yürütülmesini sorgulamaktadır (Gledhill, 1999'den aktaran Özdemir, 2019, s. 118). Sinemadaki kadın temsilinin erkek tutumundan ele alınması ve hayattaki “gerçek” kadınla filmdeki “yanlış” kadının uymaması feminist film eleştirmenlerinin ele aldığı konudur. Erkeği merkeze alan beyazperdede kadınlara verilen yer, melek anneler, sessiz eşler, zayıf kız kardeşler, kurbanlar, baştan çıkaran fahişeler, pasif, korunamayan ve bağımlı roller olmuştur. Molly Haskell, Joan Melen, Marjorie Rosen sinema toplumdaki gerçekliği yansıttığını varsaymaktadır ve filmlerdeki kadınlara verilen yer esasında toplumun kadınlara olan davranışını göstermektedir (Timisi, 2011, s. 162). Aynı şekilde Kırgızistan sinemasındaki kadın temsilini anlatmadan önce Kırgız toplumunun kadına olan davranışını incelemek gerekmektedir.

Kırgız toplumundaki kadınlara verilen yerden bahsedilecek olursa, kadın hakkının ikinci planda olması cinsiyetin erkek değil kız olarak doğmasından itibaren başlamaktadır. Kırgız kültüründe erkek doğduğunda düğün yaparak kutluyorlar ancak kız doğduğunda sadece “kırk yılkılı” oldum diyorlar. Ailede ikincisi de kız doğduğunda kıza Uulbolsun (anlamı: oğlan olsun), Uulkelsin (oğlan gelsin), Canıl (yanılsın sonrakisi oğlan olsun), Burulsun (sonrakisi oğlana dönsün), Uulcan (oğlan canı olsun) v.b. bunun gibi isimleri sonraki çocuk oğlan olsun niyetiyle verilmektedir. Bu gibi isim vermeler kız çocuğunun değeri oğlandan daha az olduğunu göstermektedir. Kırgız ailelerinde de kızıdan önce istenilen çocuk oğlandır ve bu durum hala günümüzde de devam etmektedir. Kız çocuğuna “bizim ailede misafirsin aslında evleneceğin aileye aitsin” denilerek

büyütülmektedir (Akylbekova, Eraliev, 2021; http-3).

Kız çocuğu, küçüklüğünden “bizim gurur duyabileceğimiz iyi bir gelin ve iyi bir eş olmalısın” diyenleri dinleyerek, gelinin vazifelerine hazırlanılmaktadır. Kırgız toplumunun düşüncesine göre, genç kızlar becerikli, zayıf, utangaç, nazik olmalı ve onu koruması için yanında kocaya ihtiyacı vardır; evlenmeyen kız yarımır. Evlendikten sonra iyi bir gelin olarak değerlendirilmesi için yemek, temizlik, dikiş nakış yapabilmeli; az konuşup çok iş yapmalı, her zaman güler yüzlü olup herkese iyi davranmalıdır (Bazarkulov, 2022, s. 49). Yani kız çocuklarına küçüklükten başlayan ayrımcılık gelin olduğunda da devam etmektedir. Kız çocuğu kendi ailesi tarafından bir birey olarak değil, gelin olmaya hazır olarak yetiştirilmektedir. “Kız başka evin ışığıdır”, bu Kırgız atasözüne göre, kızın bir birey olmasından önce bir gelin olmasının önemsendiği söylenmektedir.

Kırgız toplumlarında kız çocuğunun büyümesini içinde bulunduğu tüm toplum takip etmektedir. Bundan dolayı “Kıza kırk evden yasak” atasözü de vardır. Kız çocuğu yetişkin bir kız olup evlenene kadar herkesin gözü önündedir. Geleneksel bir Kırgız ailesinde, bir kız çocuğu bir evde büyüdüğü andan itibaren tüm toplum onu yetiştirmektedir. Kız bunun doğru olduğunu kabul edip verilen öğüt ne olursa olsun, ruhuna sindirmelidir. (Akmataliyev 2000’den aktaran Bazarkulov, 2022, s. 50) Kızın oturması, ayakta durması, yemek yemesi, misafirlere çay ikram etmesi, selam vermesi, konuşması, gülmesi kontrol altındadır. Bu tür bir kontrol, yalnızca kızın ahlaki gelişimine, iyi bir eş ve anne olmasına özen gösterilmesi olarak kabul edilmektedir. Bir kız doğrudan bir erkeğin gözüne bakamaz, bir erkeğin önünden yolunu keserek geçemez, geçerse erkeğin yaşamdaki yolunu kapatır; kızlar bunun gibi yasaklarla büyütülmüştür ve bazı köylerde hala devam etmektedir (Akmataliev 1993’ten aktaran Bazarkulov, 2022, s. 50). Buna göre, Kırgız toplumunun ataerkil bir toplum olduğu anlaşılmaktadır.

Kırgızlarda kadın “alınan”, erkek ise “alan” taraf olmuştur. Yani kadın sosyal statüsü yönünden hep bir yere ait olmuştur: evlenene kadar anne babasına hizmet etmek zorunda, annesinden iyi bir eş olmayı öğrenmek zorunda; evlendikten sonra iyi bir anne ve eş olmalıdır. Bundan dolayı kadının çoğu zaman seçme şansı olmadığını söyleyebiliriz; toplum her zaman ona hazır görevleri vermiştir.

Kız gelin olduktan sonra onun doğurmasını bütün akraba ve aileleri beklemektedir. Doğurmayan yada doğuramayan kadın değersiz ve bahtsız olarak görülmektedir. Bununla ilgili atasözü de vardır “*Tuubagan katından ulaktuu ečki artık*” anlamı da “Doğum

yapmamış kadından oğlaklı keçi daha iyidir’’ (Usubalieva 2013’ten aktaran Bayrak İşcanoğlu 2018, s. 7).

Geleneksel Türk toplumlarında anne, çocuğun büyüülmesinden, eğitilmesinden ve terbiye edilmesinden sorumludur. Ataerkil toplumda baba dışarıdaki işleri halleder, anne evdeki işleri halletmeli ve çocuklara bakmalıdır. Kırgızlarda da kadın kocasına saygı duyup ona sadık olmuştur ve çocuklarına terbiye verirken de babanın yerinin büyük olduğunu ve ona saygı duyulması ve dinlenilmesi gerektiği vurgulamıştır. Babalarda çocuklarına terbiye verme konusunda sorumluluğun daha az olduğu görülmüştür. Anne ise evin ocağı gibi görülmüştür (Alimbekov 1996’dan aktaran Bazarkulov, 2022, s. 48). Kırgız halkının aile geleneklerinde ve örf adetlerinde hala özel bir yer anneye verilmektedir. Sosyal dönüşümlerden bağımsız olarak annenin durumu her zaman en yüksektir (Bekturganova, 2009, 10). Bundan itibaren Kırgız edebiyatında, Kırgız kültürünün mitolojisinde anne karakteri kutsal olarak sunulmuştur ve vatanla da metaphor bağlantısı vardır.

Kırgızlar, İslam dinini kabul edene kadar Tanrıcılığa inanmıştır ve ateşe, suya, toprağa ve gökyüzüne kutsal olarak bakmıştır. İnsanın yaratılmasının temelini oluşturan olarak gökyüzünü bir erkek, toprağı da bir kadın olarak saymıştır. Toprağa da Umay Ana (bazen Toprak Ana) denilmiştir. Umay Ana gebe ve doğuracak olan kadınlara yardım eder diye inanmışlardır. Toplumun ideal ve iyi kadınlarını Umay Ana ile eşit görmüştür. Umay Ana tüm annelere yardım eder ve çocukları korur diye düşünmüştür. Çocuklarını savaşa gönderen anneler de “seni Umay Anan korusun” diyerek göndermiştir. Günümüzde de Kırgız halkı Nevruz Bayramını kutlarken Umay Ananın ismini söyleyerek dilek dilemektedir (Bekturganova, 2006, s. 10). Kırgız sinemasında da anne karakteri Umay Ana’nın arketipinden yola çıkarak gösterilmektedir.

Kırgızistan’da devlet düzeyinde kadınların toplumda konuşabilen bir birey olarak yerini almaya başlaması SSCB sisteminin gelmesiyle başlamıştır. 1920’lerden 1990’lara kadar Sovyet döneminde Kırgızistan, gücün komünist partinin elinde olduğu Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerinin bir parçası olmuştur. Bu dönemde, kadınların konumu da dahil olmak üzere kamusal yaşamda ciddi değişiklikler meydana gelmiştir. 1917 yılına kadar Orta Asya bölgesine Sovyet ideolojisinin destekçileri olan bolşevikler gelene kadar Kırgız kadınları eğitim almamışlardır. Bolşevikler Ekim 1917 senesinde iktidara gelir gelmez, kadın hareketlerinin önemini ve ideolojik temellerini önemseyerek ilk yasa eylemlerinden kadınların ve erkeklerin eşit olduğunu beyan etmiştir. Öneriler ve talepler

kadınlar tarafından söylenerek devrimle beraber ideolojik destekle kavuşmuş ve uygulaması hedeflenerek Sovyet hükümetinin devlet düzeyindeki eylemine dönüşmüştür (Gök ve Kodaman, 2022, s. 24). Ancak Kırgızistan'daki kızları ve kadınları eğitmeyi, Kırgız toplumu bu değişikliği hemen kabul edememişti; on, on beş yıl gerektirmiştir. Böyle bir sebeplerden dolayı Sovyet gücünün ilk yıllarında, ataerkil geleneklerle mücadele etmeyi ve kadınların kamu yaşamına katılımını arttırmayı amaçlayan reformlar kabul edilmiştir. Bu, Kırgızistan'daki kadınların eğitim almaya, siyasi yaşama katılmaya ve erkeklerle eşit çalışmaya başladığı gerçeğine yol açmıştır. Ancak bu değişikliklere rağmen, Kırgızistan'daki kadınlar toplumda eşitsizlikle karşılaşmaya devam etmiştir. Toplumun kızların eğitilmesine karşı çıktığı durum 1965'te çekilen “İlk Öğretmen” filminde de yansıtılmıştır.

Kırgızistan, Sovyet Birliğinin reformlarında “İç Doğu” olarak adlandırılmıştır. Kırgızistan ile birlikte Kazakistan, Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenistan ülkelerine de Sovyet Cumhuriyetinin “İç Doğu” ülkeleri denilmiştir. “İç Doğunun Kadınları”, SSCB'nin Avrupa kısmına kıyasla en çok ezilen kategori olarak tanımlanmıştır. Bu baskının temeli, yerel bağlamın özellikleri tarafından belirlenmiştir: Bu bağlamda, Orta Asya ve Kazakistan kadınları, Orta Rusya'daki kadınlara göre daha fazla ezilmiştir, çünkü sınıf ve aile baskısına ulusal baskı da eklenmiştir... Kadın, ev eşyası ve özel mülk gibi erkek konumunda olmuştur. Bir eşya olarak, bir çeyiz karşılığında alınıp satılmıştır (Shchurko, 2014, s. 127).

Sovyet dönemine kadar Kırgızistan'da kadının konumunu inceleyen birçok eserde çok eşlilik, kızların erken yaşlardan itibaren başlık parası olarak satılması, kadının miras yoluyla nakli, kız kaçırma, dövme, öldürme gibi olumsuz eğilimler işlendiği yazılmıştır. Ailedeki tüm mülkiyet ve miras hakları kocanın elinde olmuştur (Shchurko, 2014, s. 127). 1930'lara kadar okuma yazma bilen Kırgız kadınları son derece nadir olmuştur. 1926 tarihli Tüm Birlik Nüfus Sayımına göre, okuma yazma bilen Kırgız kadınları ancak yüzde 0,3'ünü oluşturmuştur (Kanimetov 1969'dan aktaran Shchurko, 2014, s. 128).

Haziran 1918'de Pişpek'te (şimdiki Bişkek) “Çalışan Kadın” sendikası örgütlenmiştir. Birliğin amacı, “bir kadını maddi açıdan tamamen bağımsız bir insan ve kamusal yaşamda yararlı bir vatandaş yapmak”, “bir kadın yetiştirmek ve onu ülkenin sosyal ve siyasi yaşamına entelektüel olarak ilgilendirmek” olmuştur (Tatibekova 1963'ten aktaran Shchurko, 2014, s. 129).

14 Haziran 1921'de Türkistan Merkez Yürütme Kurulu, *kalım*'ın (başlık parası)

kaldırılmasına ve evlenme yaşının yükseltilmesine (kadınlar için 16, erkekler için 18) ilişkin bir kararname çıkarmıştır. *Kalım*'ın kaldırılmasıyla birlikte çok eşlilik ve kızların zorla evlendirilmeleri yasaklanmıştır (Shchurko, 2014, s. 128).

1925'lerde kadınların kendilerini geliştirebilmesi için göçmen “kırmızı yurtlar” oluşturulmuştur. “Kırmızı yurtlar”, kütüphane, doğum ve sağlık merkezi, her türlü sorularla danışabilme, seminerler, bununla birlikte el sanatları nakış dikiş öğretimleri görevlerini yapmıştır. (Shchurko, 2014, s. 130). Sovyet Kırgızistan'daki kadın nüfusla çalışmanın bir özelliği daha vurgulanmalıdır: yani, tüm projeler tamamen kadınlara yönelikti. Bunun nedeni, erkek nüfusun yüksek düzeydeki direnci olan saldırganlık olmuştur (Shchurko, 2014, s. 130). Bu demek, yüz yıl önceki Kırgız toplumunda kadın yerinin değişmesine o dönemin gelenekselci cemiyetinin gösterdiği tepkisi olmuştur.

1917 yılında yönetime gelen Kırgızistan Komünist partisinin gazetesinde komünistlerin Kırgız kadınların toplumun eziyetinden kurtardığı belirtilmiştir: Komünist partisinin gelişi ile kadınların haklarının korunması, eğitim almaya, çalışmaya ve yönetimde, partilerde yer alma hakkının kazanmasına yol açıldığı yazılmıştır (Kırgızistan Komünist partisi gazetesi, 1960, s. 3). Yani Sovyet sistemi, ilk döneminde toplumda siyasi sistemin modernleştirilmesinde önemli bir görev olarak görülen kadınların siyasi hayata katılımına ihtiyaç duymuştur. Tüm iktidar yapılarında kadınların temsil edilmesi, her zaman Sovyet iktidarının politikasının önemli bir parçası olmuştur (Maksimov 2016'dan aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 30).

Bolşevikler, kadın emeğini bir iş gücü kaynağı olarak kullanmasına rağmen 1930'lardan sonra büyük aile sahibi anneliği ve evliliği güçlendirmeye ve kadınları ev kadını olarak aile sorumluluklarının üstesinden gelmeye yönelik politikalar uygulamaya çalışmıştır. Anneliği korumaya yönelik politikalar, aileyi toplumun temel taşı olarak görmüş ve yasalarla onaylanmıştır (Pushkareva 2008'den aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 35). Şöyle ki, Bolşeviklerin kadınlarla ilgili yürüttüğü sistemi zıt bir şekilde olmuştur: kadınlar eğitim alıp Sovyet ülkesi için çalışmakla birlikte evlenerek aile kurup çocuklu da olmak zorundaydı.

Büyük Vatanseverlik Savaşı (1941-1945), kadınların ülkenin kamusal yaşamındaki konumunu kökten değiştirmiştir. Kadınların toplumsal üretime geri dönüşü olmayan bir kitlesel katılımı süreci gerçekleşmiştir ve bu, kadınların ebedi kaderi hakkındaki klişelerin değişmesine yol açmıştır. 1 Ekim 1941'de Cumhuriyet endüstrisinde 12,6 bin kadın istihdam ediliyorsa, 1 Ocak 1944'te 22,3 bin (% 58,2) kadın çalışan durumda

olmuştur. Kadınların çalışmadığı tek bir işletme olmamıştır. Kırgızistan kadınları cephede savaşın en zorlu sınavlarına onurla göğüs germiştir (Bekturganova, 2009, s. 13). Ancak, kadınların ücretli işgücüne yoğun katılımı veya eğitim ve öğretim fırsatlarının genişletilmesi, geleneksel cinsiyet rollerinde büyük bir değişimi getirmeden tam tersine Sovyet toplumunda erkeklerin statüsünün yükseltilmesi öne çıkmıştır (G. Schrand 2002'den aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 37). İkinci Dünya Savaşı sonrasında erkeklerin sayısı azalmıştır ve genel nüfusun da azalmasından dolayı kadınların doğurganlık “görevi” daha çok önemslenmiştir.

Kulbubu Bekturganova, (2009) Sovyet iktidarı yıllarında, bir kadının statüsünü değiştirmede dünya pratiğinde inanılmaz bir deney yapıldığını vurgulamaktadır. Uzun vadeli sonuçların yanı sıra ölçeği, uygulama hızı ve ideolojik yönergeleri açısından görkemli olmuştur. Emekçilerin kafasında bir devrim gerçekleşmiştir, halkların yaşam biçimlerinde, ailelerinde ve kültürlerinde köklü değişiklikler yapılmıştır. Mevcut kota sistemi, kadınlara ekonomi ve devlet yönetiminde yüksek liderlik pozisyonlarının üçte birini sağlamıştır (Bekturganova, 2009, s. 15). Bununla birlikte, belgeler, genel olarak, Sovyet hükümetinin ailede yüzyıllar boyunca oluşan geleneksel hak ve yükümlülük dağıtımını değiştiremediğini göstermektedir. Aslında, kadının “sömürüsü” başka bir boyut kazanmıştır: Aile içindeki “sömürü”, üretim ve kamu işlerindeki “sömürü” ile tamamlanmıştır. Bu nedenle, Bekturganova, (2009) geçmişi idealize etmek yanlış olduğunu belirtmektedir. Ulusal, mesleki ve bölgesel gibi her türlü alandaki kadın eşitsizliği ve zıtlıklar; bununla birlikte kadın sağlığını, anneliği ve çocukluğu koruma sorunları hayatın gerçekleri olmaya günümüzde de devam etmektedir (Bekturganova, 2009, s. 15).

Cinsiyet politikasını Sovyet iktidarı, sistematik olarak yapmakla birlikte sinema aracılığıyla da gerçekleştirmiştir. Sinemanın toplum üzerindeki etkisinin farkına varan Sovyet hükümetinin ideologları, “cinsiyet mitolojisini” inşa etmek için etkili bir araç olarak film endüstrisine başvurmuşlardır. Kırgız sineması Sovyet dönemindeyken geliştiği için Kırgız filmlerinin başlangıcı Sovyet sisteminin propagandası üzerinden olmuştur. Kırgızistan sinemasındaki ilk film Vasili Pronin tarafından 1955'te çekilmiş olan “Saltanat” filmidir. Filmin adı kadın isminden konulmuştur. Başroldeki karakter Saltanat hayvancılık uzmanıdır ve kadınların da erkekler gibi çalışabileceğini göstermektedir. Ancak Saltanat, çelişkili duygularla parçalanır - zeki ve gururlu, aile temellerine ve kocasının tiranlığına itaat etmek zorunda kalır (Aidarkhanov, 2019; <http->

3). Kadınların sinemada bu şekilde sunulması sık işlenen konulardan birisi olmuştur: kocasıyla zorla evlendirilen genç bir kadın kocasını terk eder, evden kaçır, devrimci bir harekete katılır, komünist erkek veya kız kardeşinin desteğiyle Rusya'ya okumaya gider, başarılı bir öğrenci olarak ülkesine döner ve Sovyet hükümeti için çalışır.

Kırgızistan sinemasının tarihçesinden bahsederek, film eleştirmenleri, Kırgız sinematografisinin gelişiminde iki aşamayı belirtmektedir: Bu, yirminci yüzyılın 60'ların ortalarından 70'lerin sonuna kadar olan dönemi kapsayan “birinci dalga” veya “altmışlar çağı” dönemi ve yirminci yüzyılın 90'larına denk gelen “ikinci dalga” dönemi ya da “doksanların çağı”. Kırgız sinemasının birinci dalgası Melis Ubukeyev, Tolomush Okeyev, Bolot Shamshiev, Gennadi Bazarov v.b. gibi yönetmenlerin çektiği filmleri ile “Kırgız Mucizesi” olarak adlandırılmıştır (Tokoeva, 2017, s. 106). Bu yönetmenlerle Kırgız sinematografisinin eserleri, SSCB dışında dünya ekranında görünmeye başlamıştır. Cumhuriyet için gerçek bir zafer zamanı, altın çağın başlangıcı olmuştur. Kırgızistan'da ulusal sinemanın başarısı, dünya çapındaki film yapımcıları arasında “Kırgız Mucizesi” ismi verilmiştir (Beishenalieva, 2021, s. 97). Böylece 1960'ların ve 1970'lerin filmleri, sinema tarihinde “Kırgız Mucizesi” olarak geçerek Kırgız sinematografisini tanıtmakla beraber, aynı zamanda sanatsal gerçeklik anlayışının gelişiminde belirli bir kilometre taşı olmuştur. Hayatın derinliklerini istila eden film yapımcıları, toplumsal yeniden örgütlenmenin karmaşık süreçlerini perdede yeniden yaratmışlardır. Zhumabubu Tokoeva, (2017) “Kırgız Mucizesi” filmleriyle ilgili gerçek ve aynı zamanda destansı, efsanevi içeriği ile her birinin kendine özgü tarihsel zamanı olduğunu belirtmektedir (Tokoeva, 2017, s. 106). Kırgız sinematografisine “Kırgız Mucizesi” isminin verilmesinde yazar Cengiz Aytmatov'un da emeği vardır. Çünkü o dönemdeki ünlü filmlerin çoğu Aytmatov'un eserlerinin uyarlamalarından çekilmiştir.

Toplumdaki “Kırgız Mucizesi”, Kırgız sinema tarihinde, Kırgızistan'ın kültür ve tarihini ve sosyal oyun konularını yansıtan seçkin filmlerin sunulduğu bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönem Kırgız sinematografi tarihinde önemini korumaktadır ve çağdaş Kırgız sinematografisini etkilemektedir. 1986'da İngiliz aktör Peter Ustinov, İtalyan film yönetmenleri Michelangelo Antonioni ve Bernardo Bertolucci gibi ünlü yabancı sinema figürleri Kırgızistan'daki Issyk-Kul Forum'a gelmiştir. Sinema dünyasının önemli şahısları, Kırgız sineması ve yetenekleri ile aktif olarak ilgilenmiştir. Ziyaret sırasında “Kyrgyzfilm” film stüdyosunu ziyaret etmiştir, senarist ve yönetmenlerden oluşan bir ekiple görüşmüştür. M. Beishenalieva (2021), bu ciddi ziyaret, bireyselliğini

kaybetmeden bir başarı elde etmeyi başaran Kırgız film endüstrisinin uzun yıllara dayanan çalışmalarının özetlendiğinin belirtisi olduğunu söylemektedir (Beishenalieva, 2021, s. 98). SSCB'nin dağılmasından sonra Kırgız film endüstrisi sağlam malzeme tabanını kaybetmiştir ve devlet desteğinden mahrum kalmıştır. 1990'larda neredeyse hiç film yapılmamıştır. Ancak zorluklara rağmen günümüzde ulusal sinema yaratıcı geleneklerini korumayı başarmıştır (Beishenalieva, 2021, s. 98).

“Kırgız Mucizesi” olarak tanınan Tolomush Okeyev'in “Çocukluğumuzun Gökyüzü” 1966, “Ateşe Boyun Eğ” 1972, “Kızıl Elma” 1975 filmleri, Almanya, İtalya ve İsviçre'deki uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmıştır. Örneğin “Ateşe Boyun Eğ” 1972 filminde Sovyet iktidarının cinsiyet politika propagandasının olduğu fark edilmektedir. Film komünistler için çalışan kadın hakkındadır, aynı zamanda gerçek olaydan da uyarlanmıştır. Yukarıdaki filmler ile beraber Kırgız ünlü filmlerin arasında kültürel değerlilikleri öne çıkaran yapımlardan “Toprak Ana” 1967, “İlk Öğretmen” 1965, “Cemile” 1969 v.b. filmleri sayılabilmektedir.

Bu çalışmanın problemini Kırgızistan sinemasında “Kırgız Mucizesi” adı verilen 1960-1980'ler dönemi filmlerinde kadın karakterlerin feminist film kuramı doğrultusunda nasıl inşaa ve temsil edildiğini incelemek oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışma Kırgızistan sinemasındaki “Kırgız Mucizesi” denilen 1960-1980'li yıllarda çekilmiş filmlerin üzerinden kadın karakterlerinin nasıl temsil edildiğini feminist film kuramı açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada Kırgız kültüründeki kadınlara verilen yer anlatılarak “Kırgız Mucizesi” filmlerine feminist film teorisi çerçevesinde bakılmaktadır. Araştırma, aşağıdaki şu sorulara yanıt bulmayı hedeflemektedir:

- Kırgız toplumunda kadına nasıl bir yer verilmiştir?
- Sovyet döneminde kadın imajının oluşması ne şekilde yer almıştır?
- Kırgızistan sinemasında Kırgız Mucizesi dönemi ve bağımsızlık dönemi nasıl olmuştur?
- Kırgızistan sinemasında kadın nasıl temsil edilmektedir?
- “Kırgız Mucizesi” filmlerinde kadınlar feminist bakış açıdan nasıl okunabilir?

1.3. Önem

Günümüzde filmlere feminist eleştiri perspektifinden bakmak film eleştiri alanında önemli öğelerden biri olmuştur. Bugüne kadarki feminist film eleştirmenlerinin çabası bir filmin feminist kuramla okunmasıdır. Bu araştırmanın önemi ve özgünlüğü de; önceden Kırgızistan sinemasının feminist film kuramı ile çok az sayıda incelendiği tespit edilmiştir. Kırgız sinemasındaki kadına verilen yeri daha önce düzenli olarak araştırılmamıştır. Bundan dolayı Kırgız sinemasındaki “Kırgız Mucizesi” ismi verilen, Kırgız sinema tarihindeki en önemli olarak sayılan filmlerin üzerine başlamıştır. “Kırgız Mucizesi” filmleri 1960 ile 1980’li yılların filmlerini kapsamaktadır. Kırgız film eleştirmenlere göre, bu yıllar Kırgız sinemasının en gelişmiş dönemi olmuştur.

Sinemanın toplum üzerindeki etkisini esas alacak olursak oradaki kadın yerinin nasıl gösterildiği de öneme alınması gerekmektedir. 1960’lardaki feminist film eleştirmenleri, kadınların medyada ve sinemada nadiren görüldüğünü belirtmişlerdir; görüldüğü halinde de ya eş, anne, kız evlat, kız arkadaş olarak ya da geleneksel kadın mesleklerinde çalışırken (sekreter, hemşire, kabul görevlisi vb.); ya da seks objesi biçiminde gösterilmektedir. Baş kahramanın hep erkek olması ve onların ya başarıya ulaşmasında ya da kötü duruma düşmesinde kadının sebep olarak gösterilmesi toplumdaki eşitsizliğin sinemada da yansıdığını anlatmaktadır. Bu açıdan filmlerin feminist kuramla okunması önemli bir inceleme türü olmalıdır. Yapılan çalışma, Kırgız sinemasındaki kadının yerini inceleyerek Kırgız toplumundaki kadın rolünü filmler üzerinden belirlemesiyle önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki görüşlerin doğruluğu varsayılmaktadır:

- Kırgız sinemasında toplumsal cinsiyet rolleri görülmektedir.
- Erkek hazzı (male gaze) feminist film teorisi Kırgız sinemasında da tespit edilmektedir.
- Kırgızistan sinemasında kadınlar erkek egemen bakış açısı ile sunulmaktadır.
- Bağımsızlık öncesi Kırgız sineması, Sovyet iktidarının propagandasının etkisi altında kalmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma, daha net bir sonuca ulaşabilmesi için Kırgız sinemasındaki en gelişmiş dönemi, 1960-1980’lerde çekilen filmlerle sınırlandırılmıştır. Araştırmanın sınırlılığını

Tolomush Okeyev, İrina Poplavskaya, Genadi Bazarov, Algimantas Vidugiris ve Andrei Konchalovsky'in filmleri oluşturmaktadır. Araştırma, aşağıdaki filmler ile sınırlandırılmıştır:

“İlk Öğretmen / Birinçi Mugalim” 1965, Andrei Konchalovsky

“Toprak Ana / Samançının Colu” 1967, Gennadi Bazarov

“Cemile” 1969, İrina Poplavskaya

“Ateşe Boyun Eğ: Urkuya / Otko Taazim: Urkuya” 1972, Tölömüş Okeev

“Kızıl Elma / Kızıl Alma” 1975, Tölömüş Okeev

“Kadınlarsız Erkekler / Calang Erkekter” 1981, Algimantas Vidugiris

1.6. Tanımlar

Feminist Perspektif; Herhangi bir olaya yada esere veya sanat dalına kadın rolunun, kadın yerinin ve haklarının önemslenerek bakılmasıdır.

Ataerkil Toplum; Hayatın her türlü alanında erkeklerin hükmetmesi ve önemsenmesi olarak sayılmaktadır. Ataerkil toplumda toplumsal cinsiyet rolleri öne çıkmaktadır ve kadınların yeri ikinci plandadır.

Cinsiyet Politikası; SSCB'nin iktidara yeni geldiği zaman Komünist hükümetinin ‘mükemmelliğini’ göstermek için eğitimde, tarım alanlarında ve sanayi işgücünde kadınlar ile erkeklerin eşit olduğuna inandıran sistem ve propaganda.

“Kırgız Mucizesi”; “Kırgız Mucizesi” ifadesi, Kırgız sinema tarihinde dünya çapında bir dönemi ifade etmektedir. ‘Kırgız Mucizesi’, 1960 ile 1980’lerde Kırgız sinemasının altın çağını anlatmak için kullanılan bir terimdir.

2.LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Sinemada Feminist Kuramı

Feminist hareketler toplumdaki kadınların haklarını savunurken, feminist kuramın sinemaya feminist bir perspektifle bakılmasını sağlamaktadır. Feminist film eleştirisi yönünden çalışan kuramcılar, sinemada kadınların toplum içindeki ikincil rollerini onaylayan ve bu bakışı pekiştiren yaklaşımlarla gösterildiğini fark etmişlerdir.

1970’lerde feminist film kuramı ilk dönemini geçirip, 1970’lerin ortasından 1980’lerin başına kadar ikinci döneme devam edip, 1980’lerin ortasından bugüne kadar üçüncü dönemi olarak sayılmaktadır (Hayward, 2012, s. 137).

Film üzerine feminist perspektifler, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkan çeşitli kadın özgürlüğü hareketleri kapsamında gelişmiştir (Kaplan, 2000, s. 1). Feminist dalganın film çalışmalarına gelmesi, 1972’de New York ve Edinburgh’taki kadın film festivalleri ile başlamıştır, 1970’lerin başlarında popüler olan Molly Haskell’in *From Reverence to Rape* (1974), Marjorie Rosen’in *Popcorn Venüs* (1973), Joan Mellon’un *Women and Sexuality in The New Film* (1974) kitapları ile sinemada feminist perspektifi daha çok vurgulanmıştır (Stam, 2014, s. 182), 1972’de kurulan *Women and Film Press* ve 1974’te kurulan *Jump Cut*, ilk feminist film yayınları olmuştur. (Juhasz 2001’den aktaran Özdemir, 2019, s. 54).

Birçok tarihinin belirttiği gibi, yüzyıllar boyunca dönemseller olarak farklı milletlerdeki kadınlar sosyal, politik ve entelektüel marjinal eleştirmelerine, ataerkillik kültürlerde susturulmalarına karşı direnmiş ve yeni bilgi üretmeye koyulmuşlardır. Film çalışmaları feminist perspektiflerle zenginleşir çünkü feminist kelimesi kadınlara karşı belirli bir duruşu ima eder: genel olarak toplumsal cinsiyet farklılığıyla ilgilenmeyi ama özel olarak kadınların perspektifini ele almayı ve onların kaygılarıyla özdeşleşmeyi içermektedir. Feminist film teorisini şunu sorar: Filmdeki imgeler ile bunların üretildiği bağlam arasındaki ilişki nedir? (Kaplan, 2000, s. 1).

Bazı feminist kuramcılar şu soruları sormaktadır: Filmdeki kadın imgeleri ile hem bireysel hem de toplumsal/tarihsel oluşumu olan fantezi, arzu, bilinçdışı istek ve korku düzeyi arasındaki ilişkiler nelerdir? Belirli bir filmde kimin arzusu iş başındadır? Kimin bilinçdışına hitap edilmektedir? Nasıl ve neden? Film, kadınlara, bilinçdışına, toplumsal imgeleme ve kadınların söylemsel inşasına dair soruların sosyal bilimlerde, doğa bilimlerinde ya da tıpta alabileceğinden farklı değerler alabileceği bir meta-arazi

sunmaktadır. Bu şekilde film, feminist çalışmaları yeni teoriler geliştirmeye ya da kabul görmüş erkek estetik ve eğlence teorilerine meydan okumaya itmektedir. Film, feminist pratik için önemli bir nesnedir, çünkü feminist perspektiflerle sanat veya eğlence yaratmak, ticari veya avangart eğlence ve sanatta bulunabilecek kadınlara yönelik yerleşik erkek tutumlarını değiştirmeye yardımcı olabilmektedir. Bunu yaparken, feminist film çalışmaları kadınlara yönelik kültürel tutumları değiştirebilir ve kadınların geleneksel olarak içinde doğdukları anlamlara dair anlayışımızı derinleştirebilmektedir (Kaplan, 2000, s. 2).

Bazı ilk feminist akademik çalışmaları, tarih ve edebiyat çalışmalarında kadınlar tarafından yapılmıştır: akademisyenler, kadınların çeşitli kültürlerde ve ataerkil kültürlerde ihmal edilen rollerini ve bu kültürlerle katkılarını araştırmaya başlamıştır. Ayrıca kadınların yüzyıllar boyunca edebiyatta nasıl temsil edildiğini de incelemişlerdir. Literatürde öncü araştırmalar 1970'lerde Amerika'da Kate Millett, Mary Ferguson ve Xan Koppelman-Cornillon ve İngiltere'de Germaine Greer tarafından yapılmıştır. Edebiyat eleştirisinde, Caryl Churchill'in feminist çalışmaları çoğunlukla motifler, semboller, karakterler, hikaye anlatım tarzı, dil gibi yeni-eleştirel araştırma yöntemlerini takip etmiştir. Ancak feministler, özellikle kurguda kadın karakterlerin tasvirine odaklanarak aynı fikirde olmamışlardır (Kaplan, 2000, s. 3). Ann Kaplan'a göre (2000, s. 3), akademisyenler, Batı literatüründe bulduğu kadın sosyal kategorilerini oluşturmuştur ve kadınların sıradan ev içi alana hapsedilmelerini tartışmışlar veya bazı durumlarda, belirli karakterlerin kadınların sosyal hapsedilmesine karşı direnişini analiz etmişlerdir (Kaplan, 2000, s. 3).

Onlarca yıllık akademik edebiyat eleştirisinin sonunda ortaya çıkan feminist edebiyat perspektiflerinin aksine, filme yönelik feminist yaklaşımlar, bir disiplin olarak film çalışmalarının kuruluş aşamalarında ortaya çıkmıştır (Kaplan, 2000, s. 4). Ann Kaplan'ın (2000, s. 4) dediğine göre, böylece feminist yaklaşımlar, diğer alanlara göre daha hızlı ve daha erken sinema çalışmalarında yerini almıştır. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında birçok yerde feminist film görüşleri gelişmiştir.

En eski feminist film eleştirilerinden bazıları, erken dönem feminist edebiyat araştırmalarında kullanılanlara benzer sosyo-rol yöntemlerini kullanmıştır ve bu tür analizler, iletişim okullarındaki televizyon çalışmalarında da devam etmektedir. Akademisyenler, auteur film araştırmalarında, Hollywood Enstitüsü'nde kadınların rolünü anlamak amacıyla erken dönem ve unutulmuş kadın yönetmenler hakkında arşiv

araştırması da yapmışlardır. İlk feminist film etkinliklerinden biri, kadın yönetmenlerin yaptığı sessiz, klasik ya da yabancı filmlerin yanı sıra 1970'lerde yapılmakta olan deneysel ve belgesel filmlerin gösterildiği kadın filmleri festivallerinin düzenlenmesi olmuştur (Kaplan, 2000, s. 4). Bu tarihsel yaklaşım, sinemada eşitlik ve özgürleşmeyi arayan politik bir bakış açısı ve sosyolojik bir yaklaşımla desteklenecektir. Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973) Hollywood sineması üzerine kronolojik olarak on yıllara bölünmüş kitaplarında, film tarihsel statüsündeki kadın temsiliyi inceleyerek ve konuya daha kapsamlı bir açıklama getirmektedir. Bu çalışmalar, film ve toplum arasında “ideoloji” kavramına dayalı doğrudan bir ilişki olduğunu varsaymaktadır. Bu varsayım göre, sinema gerçeği yansıtmaktadır. Aynı sosyolojik perspektiften bakıldığında, Hollywood sinemasının hoş görülmemesinin nedeni, filmlerin 'gerçek kadın' yerine yalnızca 'kadınlık' ideolojik klişelerini sunduğuna dair yanlış bir bilinç yaratması olmuştur. Bu yaklaşımda kadın izleyicinin kendi varlığını olduğu gibi tanıma imkânı hiçbir şekilde yoktur; var olan şey de, ‘kadınlık’la ilgili kalıplarla özdeşleşerek fantezi alanında kalmaktır. Yaklaşımın vereceği etki de, özgürleştirmekten çok yabancılaştırmaktır (Smelik, 2008, s. 2).

Aynı sosyolojik perspektifte, film ile gerçeklik arasındaki bu doğrudan ilişkinin tersine çevrilebileceğine inanılmaktadır: gerçeklik ‘olduğu gibi’ sunulursa, ideoloji ve toplum değişebilmektedir. Burada, bu çerçevede, kadın özgürleşmesi sinemasının nasıl olması gerektiği tahmin edilebilmektedir. Anneke Smelik’e (2008, s. 3) göre, kadın yönetmenler, “gerçek” kadınların “gerçek” yaşamlarını büyük ekranda sunarak, her yerde hazır ve kültürel olarak baskın olan kadınlık fantezisinin sihirli büyüsünü yıkabilmektedir (Smelik, 2008, s. 3). Anneke Smelik (2008), Marilyn Monroe veya Marguerite Chapman gibi oyuncuların canlandığı parıltılı karakterler yerine 'normal' ve 'gerçek' kadın imajını sunmanın daha gerçekçi ve doğru olacağına dair düşüncelerini belirtmiştir.

1980'lerin ortalarında feministler, filmin metinsel niteliği üzerine odaklanmanın yetersiz olduğunu ve filmin tarihsel ve toplumsal çerçevede analiz edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Hayward 2012, s. 145). Amerika Birleşik Devletleri’ndeki feministler, Fransız filozof Michael Foucault’nun ‘teknoloji ve söylemlerin yayılması için pratik bir alan olarak toplum anlayışı kavramına’ ve iktidar teorisine yönelmişlerdir. İngiltere’de ise feministler, kültürel çalışmalar alanında tarihsel materyalist bakış açısını benimsemişlerdir (Hayward, 2012, s. 148). Sinemadaki feminizm için çalışan

teorisyenler, bir yandan kuramlar ortaya koyarken ve Feminist Film Pratiği için yeni yorumlar ve analizleri yaparken, sosyal ortamda da kadınların birbirlerini desteklemesi ve 'kız kardeşlik' (sisterhood) kavramının yıllar geçtikçe güçlenmesi feminizmin sinemada daha somut bir şekilde ele alınmasına yol açmıştır.

Feminist hareketler ile beraber sinemada feminist film kuramının tartışılması toplumsal cinsiyete doğru yönlendirmiştir. Feminist film eleştirmenleri, kadın kimliği ve beyazperdelerdeki kadının sahne, görünüş ya da erkekler arasında değiş tokuş nesnesi olarak gösterilmesini incelemişlerdir. Bu kapsamdaki incelemelerin merkezi yalnızca Hollywood sinemasıydı ve erkek merkezli görüşler ve kadınların nesneleştirilmesi sebebinden daha önce auteur filmi statüsüne yükseltilmiş ve artık üzerine düşünülmeyen filmlere dair ayıltıcı bir etkisi olmuştur (Hayward, 2012, s. 138). Amerikalı bir gazeteci Molly Haskell 1974 yılında *“From Reverence to Rape: Treatment of Women in the Movies”* adlı kitabında önemli olan iki noktayı vurgulamıştır. Birincisi, sinemanın toplumun aynası olduğunu ve tersinin de olabileceğini, bunu yaparken de (bakire olarak) saygı gören veya (fahişe olarak) aşağılanan kadınların ideolojisini ve sosyal inşasını yansıttığını iddia etmektedir. İkincisi, 1930 ve 1940'ların Hollywood filmlerini incelerken melodram ile kadın filmleri arasında önemli bir noktayı işaret etmektedir; - kadın filmlerinin özellikle kadınlara yönelik çekildiğini belirtmektedir. Kadın kahramanların ve kadın izleyicilerin merkezi rolü olan bu son nokta, toplumsal cinsiyet farklılığının olası estetik ve politik sonuçları olan yeni ve başka bir odağa götürmektedir. Bu son derece önemlidir ve feminist film kuramının ikinci döneminin gelişimindeki konulardan biridir (Hayward, 2012, s. 139).

1970'lerin başındaki zamanda ABD'de Molly Haskell, Marjorie Rosen (1973) ve Joan Mellen (1974) sinemada kadınların gösterilişi ile ilgili yazan üç önemli feminist olarak sayılmıştır. Eleştirel yaklaşımları, filmlerin kadınları benzersiz şekillerde nasıl yanlış temsil ettiğini göstermeyi hedeflemiştir. İncelemelerinde, kadınların ataerkillik tarafından önceden belirlenmiş bir cinsel kimlik ile sunulduğunu varsaymışlardır. Susan Hayward (2012) bunu basit bir şekilde şöyle söylemektedir: “Gerçeklerin gösterdiğine göre kadınlar beyazperdelerde ya bakire olarak ya da fahişe olarak sunulmaktadır, çünkü ataerkil toplum kadınları kendisine böyle sunmaktadır” (Hayward, 2012, s. 139). Mary Ann Doane ise Feminist Film Kuramının, ikna edici şekilde, filmlerde kadınların eksik, zayıf veya yetersiz olarak gösterildiğini ve bir nesne olarak sunulduklarını kanıtlamaya çalışmıştır (Doane 1987'den aktaran Özdemir, 2019, s. 55).

Film feminizm inşasının ilk dönemlerinde, kadınların medyalarda yanlış betimlemelerinin kınanması ile ilgili pratik çalışmalar ile beraber kuramsal sorunlara da dikkat edilmiştir. 1975'te düzenlenen Medya'da Feministler New York Konferansı'ndaki "Kadın Manifesto" da kadın temsiliyi eleştirme, şöylece belirtilmiştir: *"Bizler var olan güç yapısını kabul etmiyoruz ve içerik ve görüntülerimizin yapısıyla ve eserlerimizde birbirimizle bağlantımızla ve izleyicimizle onu değiştirmeye kendimizi adadık."* (Rich, 1998'den aktaran Stam, 2014, s. 183).

Kadınların "görüntüsü" yerine feminist teorisyenler, imgelemenin kendisinin cinsiyetçi doğasına ve kadınların maskülen görüntülerinin oluşturulmasında gözetleme, fetişizm ve narsisizmin rolüne odaklanmışlardır. Bu tartışma, egemen sinemanın izleyicileri nasıl oluşturduğunu incelemekle kalmayıp yanlış yorumlamaları ve stereotipleri düzeltici bir şekilde işaret etmek yerine yıllar boyunca devam etmiştir. *"Kadın Sineması Olarak Karşı Sinema"* adlı makalesinde (ilk olarak 1976'da Edinburgh Film Festivali'nde Kadın Etkinliği için yazılmıştır) Claire Johnston sadece görüntüye değil, aynı zamanda kadınları daha düşük pozisyonlara kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatısal operasyonlara da analitik bir vurgu yapılması gerektiğini savunmuştur (Stam, 2014, s. 183). Claire Johnston'un belirttiği gibi, sinemadaki erkek karakterler aktif bir rol oynamaya eğilimlidir ve aşırı derecede bireyselleştirilmiş figürler olarak tasvir edilirken, kadın figürleri zamansız mitlerin soyut varlıkları gibi görülmektedir. Aynı zamanda Johnston, feminist sinema yapımında iç içe geçen özgürlüğe dönüş ve kadınsal arzu oyununun gösterilmesi gerektiğini ortaya koymuştur (Stam, 2014, s. 184). Johnston'un "Karşı Sinema" kavramını destekleyen bir düşünce olarak İngiliz feministlerin görüşlerine bakabiliriz: Althusserci yaklaşımdan yola çıkarak, sinemanın sadece ideolojinin bir ürünü değil aynı zamanda üreticisi olduğu belirtilmektedir. Buna ek olarak, Althusser'in öznenin maddi yapıların bir oluşumu olduğunu teorileştirmesi gibi, izleyicinin de filmi izlerken oluşturulan bir özne olduğu ifade edilmektedir (Hayward, 2012, s. 140).

Haskell, Mellen ve Rosen'ın çalışmaları da aynı şekilde, kadınların filmlerde nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmak ve daha da önemlisi, bu inşanın nasıl değiştirileceğini gösteren önemli sonuçlar sağlamaktadır. Onların çalışmaları, kadınların filmlerdeki rolünü ve konumunu belirlemek için üç temel yaklaşımın geliştirilmesine öncülük etmektedir. Bu üç yaklaşım: anaakım sinemada kadınların ve kadınların rolünün kuramsal analizini içerir; kadın yönetmenlerin filmlerinin eleştirel analizini de kapsar; ve

son olarak, bu iki yaklaşımın birleşiminden oluşan feminist sinema pratiklerinin kurulması ve uygulanması gerektiğine işaret etmektedir (Hayward, 2012, s. 140).

Claire Johnston (1976) makalesinde, sinemanın göstergelerin üretildiği bir alan olduğu gerçeğini kabul edilirse, herhangi bir müdahalenin olmamasının tamamen yanıltıcı olduğunu söylemektedir. Johnston'a göre, gösterge her zaman bir üründür ve kameranın gerçekte kaydettiği şey, egemen ideolojinin “doğal” dünyasıdır. Kadın sinemasının böyle bir idealizmi kabul edemediğini ve baskılanmanın “gerçekliği”, kameranın “masumiyeti” ile filmde yakalanamadığını; onun yerine yapılandırılması ve üretilmesi gerektiğini Johnston özellikle belirtmektedir. Ona göre, eril burjuva sinemasının kalıplarını bozarak, yeni anlamlar yaratmak için film metninde değişiklikler yapılmalıdır (Johnston, 2008, s. 289). Johnston, film pratiğine vurgu yaparak ve kadın öznelliğiyle ilgili bu zorlu reçetenin ideoloji ve metin arasında bir kopma (kadın sinemasının ortaya çıkması için alan yaratacak bir yer değiştirmenin) olacağına inanmaktadır (Hayward, 2012, s. 142).

Johnston gibi teorisyenler ve Camera Obscura gibi dergiler, ataerkil Hollywood sinemasının radikal olarak yapıbozulması ve Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman gibi isimlerin çalışmalarında örneklenen avangard feminist sinemanın dikkatle ele alınması için çağrıda bulunmuşlardır. Film feminizmi, özellikle İngiltere, Amerika ve Kuzey Avrupa’da güçlü bir şekilde etkili olmuştur. Fransa’da kadın teorisyenlerin ve Fransız kadın yönetmenlerin önemli olmasına rağmen feminist sinema teorisi Fransa’da güçlü bir varlık göstermemiştir (Stam, 2014, s. 184).

Feminist film kuramının başlangıç zamanlarındaki önemli çalışmalardan biri de 1975’te Laura Mulvey’in “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” makalesi olarak sayılmaktadır. Mulvey, makalesinde psikanalitik örneklerin itibarıyla sinemadaki erkek egemen bakış açısının altını çizerek Hollywood sinemasının çekiciliğini anlamaya çalışmıştır (Öğüt, 2009, s. 204). Makalede beyazperdedeki metinsel işleyişlerden önce perde ve izleyici arasındaki metinsel ilişkilere vurgu yapılmaktadır. Bu çalışma, psikanalitik feminist kuramının başlangıç belgesi olarak sayılmaktadır. Mulvey, bu denemesinde kadın seyirci konusunu sinemasal aygıt içinde bakmaya çalışmaktadır. Sinemanın kodları ve uzlaşımlarının yardımıyla filmde kadına erkek bakış açısıyla bakılmasını, ona bakılan yöntemi ve erkek karakterle özdeşleşen seyircinin oluşturulmasını incelemektedir (Hayward, 2012, s. 142). Bu bakışı “*scopophilia*” terimiyle açıklamaktadır, “*scopophilia*” bakmaktan alınan erkek hazzı olarak

anlatılmaktadır ve iki alana yöneltilebilmektedir. Birincisi *scopophilic*’in cinsel cazibe ile bağlantılı olduğu *röntgencilik* veya *voyorizm*, ikincisi *scopophilic*’in *narsistik özdeşleşme* olarak görüldüğü hazdır. Bakışın etkin denetleyicisi olan eril bakışa maruz kalan ve erkeğe haz verirken seyredilen kadınlar, aynı zamanda “iğdiş endişesi”ni simgeleyerek de tehditkar hale getirilmektedir (Öğüt, 2009, s. 204). *Scopophili*, insanlara nesneymiş gibi bakarak onları meraklı bir bakışla incelerken; *voyorizm*, özel ve yasak olana bakmak ve emin olmak arzusundan gelmektedir. Yani izleyici, *scopophilik* ve *voyoristik* durumun içindeyken, beyazperdedeki karakteri bakarak inceleyen ve yasak olanı görerek haz alanlar haline dönüşmektedir (Mulvey 1997, s. 19).

Mulvey’in çalışması, Hollywood filmlerinin bakış açılarını tartışmasıyla beraber sinema anlatısının cinsiyetlendirilmiş doğasına odaklanarak feminist olmayan kuramcılar Lacan ve Althusser’i bu feminist projenin içine almıştır. Mulvey’in dediğine göre, sinemada üç tür bakış vardır: kamera bakışı, filmdeki karakterlerin bakışı ve eril bakışla özdeşleşen gözetlemeci seyirci bakışı (Stam, 2014, s. 184). Bu, psikanalizin yardımıyla gelişen ve görme arzusıyla açıklanan eril nazar (male gaze) teorisidir; teori, feminist film kuramının en sık işlenen paradigmalarından biri olarak görülmektedir (Smelik, 2008, s. 4). Sinemada kadın bedeninin erkek arzusuna göre yapılandırılması, görsel mekanizmayı mükemmelleştirmektedir. “*Erkekler eyler kadınlar ise görünür. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar kendilerini kendilerine bakılırken izler*” John Berger bunu Avrupa resim sanatındaki çıplak figürler ile ilgili yazdığında demiştir (Smelik, 2008, s. 5). Sinemadaki kadınlar da aynı şekilde eril bakışla izlenmektedir. Yani kadınlar beyazperdelerde erkeklerin hayal ettiği gibi sunulmaktadır. Bu ifade, kadınların erkeklerin “haz nesnesi” olarak gösterildiğini anlatmaktadır.

Mulvey, makalesinde sinemadaki dikizciliği sadece erkeklere sunulan sinemasal ve anlatısal teknikler olarak konumlandırmıştır. Film gösterilirken içindeki eril karakterler nazarlarını dişil karakterlere vermektedir. Genelde bilinçsiz bir şekilde sinema salonundaki izleyiciler de, istemsiz olarak, bu eril bakışla özdeşleşmektedir. Bunun nedeni de kamera, dişil karakteri sadece optik değil, eril karakterin libidinal görüş açısından da çekmektedir (Smelik, 2008, s. 5). Üç tür bakış açısı, dolayısıyla eril nazar teorisinde önemli olarak görülmektedir. Mulvey, buna örnek olarak şunu belirtmiştir: kadın karakter film anlatısında kendi rolünü yaparken erkek karakter ona baktığında kadın karakterin bedeninin parça parça olarak gösterilmesi, bacaklarının veya dudaklarının yakın çekimlerle sunulması, erkek karakterin bakarak haz aldığını ve

libidinal bakış açısını göstermesidir (Mulvey, 1997, s. 21).

Çalışmada narsistik görsel haz, Lacan'ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla izah edilmiştir. Çocuğun eksiksiz bir ayna karşısındaki görüntüyle özdeşleşerek haz duyması ve egosunu bu mükemmelleştirilmiş imgeyle kurması ile, film izleyicinin bir insan bedeninin sinemada gösterilen idealleştirilmiş imgesiyle özdeşleşerek narsistik haz alması arasında bir benzetme olmaktadır. Fakat yine de hem ayna evresinde hem de sinemada, özdeşleşmeler bilinçli bir şekilde farkında olarak uygulanmamaktadır. Ego oluşumunun yapılandırılması sinema gibi imgesel işlevlerden şekillenmektedir. Mulvey, sinemasal özdeşleşmelerin cinsel farklılığın üzerinde oluştuğunu iddia etmiştir (Smelik, 2008, s. 5). Sinemada kusursuz, eksiksiz ve güçlü mükemmel egosuyla eril kahramanın sunulması, hükümsüz ve güçsüz dişil karakterin temsilinin karşısında çarpıtılmış bir imge olarak ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla izleyici dişil karakterden daha çok eril karakterle özdeşleşmek zorunda kalmaktadır (Smelik, 2008, s. 6). Bu da *scopophilic*'in ikinci hazzı olan narsistik özdeşleşmenin açıklanmasıdır.

Psikanalitik perspektiften “kadın” imgesinin müphem olduğunu Mulvey belirtmiştir. Bunun nedeni de, kadının cazibeli ve baştan çıkarıcı haline rağmen iğdiş edilme tehdidini vermekte olmasıdır. Eril öznenin zihninde görünüşüyle penis eksikliğini temsil eden dişil karakter, daha ötesinde bir korku yaratmaktadır. Klasik anlatı sineması ise, bu iğdiş edilme endişesini fetişizm yoluyla halletmektedir. Anlatı yapısında iğdiş edilme endişesini görünmez kılmak için dişil karakterin suçlu bulunması lazımdır. Filmde cezalandırılma veya kurtarılma aracılığıyla bu ‘suç’ doğrulanmaktadır. Film hikayesinde bu, iki geleneksel sonla yakıştırılmaktadır: kadın karakterin filmin sonunda ya ölmesi yada evlenmesiyle. Her iki durum da eril izleyiciye katarsis yaşatmaktadır (Smelik, 2008, s. 6).

Klasik sinema anlatısında fetişizm formunun kullanılışını açıklarsak, karakterin penis eksikliğinin parlak nesneyle doldurularak kapatılmasıdır. Fetiş haline dönüştürülen kadın, dikkatin kadındaki penis yokluğuna yönelmesini engelleyerek, onu penissiz tehlikeli öznenen, eksiksiz bir güzellik nesnesi haline getirilmesidir. Beyazperdede fetişizmin uygulanması, dişillığın nesneleşmesini sağlamış olur ve dolayısıyla kadın fallik norm dışında sunulamaz (Smelik, 2008, s. 6).

Johnston ve Mulvey'in makalelerinden sonra sinemada dikizcilik, eril nazar, narsisizm ve fetişizm gibi kavramlar karmaşık mekanizmaları çözmek için uygulanan kısa ve öz terimler haline gelmiştir. Smelik (2008), bu terimlerin yardımıyla Hollywood

klasik sinemasının eril arzuyu merkeze alarak yapılandırılmasının açıklanabileceğini söylemektedir. Hollywood sinemasının temel yapıları, aslında patriyarkal yönde incelendiğinden, ilk feminist kuramcılar bir filmin feminist olarak kabul edilebilmesi için geleneksel klasik anlatı ve sinema tekniklerinden uzak durulması gerektiğini vurgulamışlardır. Onların yerine deneysel pratiğe odaklanılması gerektiğinin altını çizmişlerdir. Bu demek de, feminist sinemanın bir karşı sinema olması gerektiğini belirtmektedir (Smelik, 2008, s. 6).

Annette Kuhn ise, feminist karşı sinema ile ilgili birbirleriyle bağlantılı olan iki unsuru tartışmaktadır. Birincisi, ideolojik açıdan tüm yanılsama şekillerinin işlendiğini ileri sürerken, ikincisi, egemen sinema, ayrıca klasik Hollywood anlatısında yaratılan yansıtıcı bağlantısında üretilen haz biçimlerini merkeze almaktadır. Egemen sinemanın ideolojik söylemi, film imgesi açısından kapitalist olmasıyla beraber cinsiyetçi de olduğunu söylemektedir (Öztürk, 2000, s. 92).

Feminist politikalar, hem sanatta da her yerde olduğu gibi demokratik ve seçkin olmayan uygulamalara ihtiyaç duyarken, hem de radikal olan feminist film kuramı, “fallus odaklı” olan geleneksel seslenişini inkar etmektedir ve tamamen yeni bir sinemasal ifadenin yaratılmasını talep etmektedir. Lesley Stern, bu önerilen ikileme çözümünün yeni bir ifade getirmekle birlikte yeni bir seyircinin de oluşturacağını söylemiştir. Aynı zamanda, eleştiriler, eleştirel çalışmaları ve film teorisiyle ilgili yazılan tartışmalar gibi çeşitli sinemasal incelemeler ve etkinlikler aracılığıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Fakat bunun gibi hareketleri yürütmekte yüksek düzeyde motive olmuş, mümkünse akademik ve bilinçli bir seyirciye ihtiyaç duyulmaktadır. Feminizmin amacı, kadınların sanatsal ve yaratıcı alanlarda olumsuz açıdan ifade edilerek sunulduğuna odaklanmaktadır. Feminist film eleştirinin söylemleri, eril ve dişil arasındaki yanılsamacı muvazeneyi öne koyan, popüler kültürde ve mitolojideki cinsel ayrımlılığın küstahlığını açığa çıkaran ve ötekileştirmeye işaret eden ilişkilerini ortaya çıkaran politik bir konu olarak ele almaktadır (Öztürk, 2000, s. 92).

Ruken Öztürk (2000) çalışmasında, feminist film eleştirisinin ortaya çıkışıyla ilgili düşüncesini Sheila Rowbotham’ın dediğiyle desteklemiştir; Rowbotham’a göre de, kadınlar kendilerini erkekler tarafından yaratılan kadınlara bakarak öğrenmektedir. Film yönetmeni ya da yazar bir erkek ise, onun ismi erkek film yönetmeni veya erkek yazar diyerek geçmemektedir; o sadece bir yönetmen ya da yazardır. Halbuki, söz konusu kadınların filmleri ise, “kadın yönetmen” vurgusu ayrıca yapılmaktadır. Sheila

Rowbotham: “*Erkek yönetmenlerin yalnızca yönetmen oldukları tam bir aldatmaca*” olduğunu belirtmektedir (Öztürk, 2000, s. 93). Yani bu demek, “karşı sinema” ortaya çıkana kadar beyazperdelerin ana kahramanı nasıl sadece erkekler oluyorsa, ataerkillikle düzenlenen dünyada da dünyanın temelini erkeklerin oluşturduğuna inanması anlamına gelmektedir.

Feminist sinema teorisine kadar filmlerde sadece tek temel bir bakış olmuştur: eril bakışı. Ancak Mulvey’in (1989 ve 1993) çalışmalarıyla feminist film kuramının eril bakışı kavramı üzerindeki gelişmelerin son aşaması daha esnek bir çerçevede oturtulmuştur. Göstergibilim teorisinden yola çıkarak, Mulvey, şöyle bir son noktaya ulaşmıştır: filmin derinlemesinde eril bakışı her ne kadar uygulansa da, onun mesajının film seyircisi tarafından uygulandığı şekilde algılanmayabileceğini müdafaa etmektedir (Mulvey’den aktaran Cemiloğlu, 2021, s. 53).

Son olarak, Robert Stam’ın (2014) belirttiği gibi, feminist sinema kuramının başarısı olarak, kuramın bir kaç maskülinist dayanaklarının açığa çıkarılması sayılabilir: gerçeküstücüler tarafından erotize edilerek oluşturulmuş kadın düşmanlığı; auteur kuramının kahraman maskülinizmi; cinsiyetsizmiş gibi olan semiyotik “nesnelliği”. Feministler bu çeşit kuramları güçlendiren bilinçaltı imaları tefrik etmişlerdir (Stam, 2014, s. 189).

2.2. Kırgız Toplumu ve Kadın

2.2.1. Sovyet Dönemi Öncesi Kırgız Toplumunda Kadın

Kırgızistan, göçmen geleneklerine sahip olan Orta Asya bölgesindeki bir ülkedir. Bir çok göçmen kültürlerde olduğu gibi Kırgız toplumu da aile, gelenek ve kültürel olarak ataerkil değerlere sahiptir; erkeklere öncelik verilerek, kadınlar ikincil rollerde olmaktadır. X ve XI yüzyıllardan itibaren Kırgız kadınlarının yasal statüsü ataerkil-feodal ilişkilerden zarar görmüştür. Oysa Karasuk zamanına kadar (MÖ 1200-700) anaerkil aile toplulukların hüküm sürmüş olduğunu A. Tilekova (2020) çalışmasında belirtmektedir (Tilekova, 2020, s. 58).

Kadınlar söz konusu olduğunda, aile birçok kural ve yasağa uyulmasını gerektirir, yetiştirme esas olarak evliliğe odaklıdır ve kızın eğitimi ve çeşitli el becerileri edinmesi bu hedefe uyarlanmaktadır (Tugelbaeva, Hamzaeva A., Hamzaeva S., 2018, s. 10).

Ataerkil bir toplumda bir kadının doğal olarak bir erkekten çok daha az hakkı vardır. Eskiden beri Kırgız toplumunda bir kadın doğuştan her konuda ailesine itaat

etmiştir, evlenince kocasının gücüne geçmiştir; çoğu durumda ekonomik, siyasi ve medeni haklardan, kendi mülkiyet hakkından mahrum bırakılmıştır ve miras konusunda ayrımcılığa uğramıştır (Eshmuradova, 2017, s. 183). Bununla birlikte, ataerkil kurallarına uyarak Kırgız toplumundaki kadınlar, aile kurma ve üremede önemli rol oynayan bir nesne olarak görülmüştür. Cinsiyet ilişkileri ile bağlantılı olan değerler ise Kırgızların geleneksel kültüründe aile içinde oluşturulmuş ve geleneksel bilgi olarak nesilden nesile gelişmiştir (Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 488).

Kırgız gelenekleri ve değerlerinde aile ve kadın konumu aynı anlama getirilmektedir. Toplumun aile anlayışı, birbirini tamamlayan eşler birliği olarak algılanmaktadır. Kırgızların geleneksel düşüncesinde doğadaki her şey çifttir ve birbirleri olmadan yaşayamazlar. Bir erkek ve bir kadın evlenirse, ikisi de fakir olsalar bile birbirlerini tamamlarlarsa, normal kendi kendine yeten aile saflarına katılacakları ümidine dayanır. Ancak geleneksel görüşlere göre, aile-evlilik birliğinin gücü, kadının cinsiyet rolü işlevini ne derece yerine getirdiğine bağlıdır. (Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 489).

Konumuzu ilk olarak, Kırgız toplumundaki aile ve kadın anlamalarının çerçevesinde odaklandırılalım: Geleneksel Kırgız toplumunda kadın ilk önce, yaşamdaki küçük şeylerle dikkatini dağıtmadan ailede erkeği destekleyen ve onların işte ve diğer alanlarda kendilerini kanıtlamalarını sağlayan kişi olarak görülmektedir. Kadın, kocasının kazancını ikiye katlamak, servetini çoğaltmak, ocaktaki ateşi sürdürmekle yükümlüdür. Bununla ilgili pek çok atasözü vardır; “*Kızduu üydö kıl catpayt*”, çev. “kız var evde kıl olmaz”; “*Ayal kişini aşınan taanı*” - “kadını yaptığı yemeğinden tanırsın”, “*Vazir cakşı han cakşı, ayal cakşı er cakşı*” - “vezir iyiye han da iyi olur, kadın iyiye er de iyi olur” (Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 489). Özkul Çobanoğlu’na (2004) göre, her atasözü, toplumsal yaşantı içindeki bireyin uyması gereken ya bir genel kural veya bir özdeyiş niteliğindedir. Dolayısıyla, atasözleri, ulusların karakterlerini, yaşam karşısında tutum ve zihniyetlerini anlatan kısa sözlerdir (Çobanoğlu 2004’ten aktaran Kahraman 2017, s. 14). Bundan yola çıkarak, atasözlerinde kadınların nasıl ifade edildiği incelendiğinde, Kırgızların kadınlara verdiği yer anlaşılabilmektedir.

Milletin talebine göre iyi kadın, kocasına saygı duyan, iyi taraflarını insanlara gösteren, kötü taraflarını gizleyen bilge kadındır. Erkekleri onurlandırmanın önemsiz bir şeyi olmamıştır. Pişirdiği yemeğin ilk kısmını kocasına verir ve eğer isteyse, bu kısmı yine de onun için ayrı tabağa alınır ve ancak o zaman ailenin geri kalanına dağıtılır.

Araştırmacı Dinara Moldokulova'ya (2016) göre, kocasına ve hatta onun eşyalarına gösterilen saygı Kırgız kadınının karakteristik özelliklerinden biri olmuştur. Göçmenlik zamanında kocasının atının giysilerini, silahlarını ve aksesuarlarını yere atmamıştır, üzerlerine basmamıştır ve oturmamıştır. Aynı şeyi çocuklarından da talep etmiştir (Moldokulova 2016'dan aktaran Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 489).

Pek çok ataerkil toplumda olduğu gibi, Kırgızlarda da erkek evin sahibi, kadın erkeğin yardımcısı olmuştur. Kadın, narinliği, erkeğe saygı duyması, onu dinlemesi ve evini temiz tutması; çocukların önünde ve milletin içinde erini sıfatlaması, ona kir bulaştırmaması ve milletin kocasına saygı duymasını sağlaması ile toplumun odak noktası olmuştur. Ataların dediğine göre, iyi kadın, kötü eri orta, orta eri iyi, iyi eri mükemmel yapmalıdır (Akmataliyev, 1993, s. 7). Karısının boyun eğmesi, kocasına edilen muameleye de yansımıştır: karısı kocasını adı ile seslenmeye ve onun yokluğunda yabancıların önünde ismini telaffuz etmeye de cesaret edememiştir. Kocasına hitaben "bayım" (efendim) tabiri kullanılmıştır veya ona çocuğun babası, örn. Kazıbek'in babası diyerek çağırmıştır. Aksine çoğu durumlarda koca karısına kaba davranmıştır, genellikle 'oh kadın' (hey kadın) sözleriyle seslenerek. Özellikle de, başlık parası ile alınan kadınları yaralayarak darp etmekten hukuk sorumlu tutmamıştır (Zhumagulov 1960'tan aktaran Koku, 2016, s. 116). Friedrich Engels (1953) ataerkil aile hakkında, kadın, kocasının koşulsuz gücü altına verilerek sadakatini ve dolayısıyla belirli bir babadan gelen çocukların kökenini sağladığını yazmıştır (Koku, 2016, s. 116).

Karı koca arasındaki ilişki, ailenin sosyal statüsüne bağlı olarak değişmiştir. Eşler arasında ataerkil ilişkiler daha katı olarak, kadının üretken emeğe hiç katılmadığı zengin ve müreffeh ailelerde korunmuştur. Aksine, orta gelirli ve hatta daha çok fakir ailelerde, bir dereceye kadar üretim faaliyetlerine katılan bir kadın, çoğu durumda, tüm ev ve aile işlerinde kocasına yardımcı ve danışman olmuştur. Yine de, ister zengin ister fakir bir aileden olsun, genel olarak bir kadın, daha düşük düzeyde bir varlık olarak görülmüştür (Zhumagulov 1959'dan aktaran Koku, 2016, s. 116).

Saul Abramzon (1999) Kırgızların emek ve işçiliğiyle ilgili çalışmasında, Kırgız ekonomisinde çeşitli ev işlerinin büyük önem taşıdığını ve bu işlerin hayvancılık ürünlerinin işlenmesi ile ilgili olduğunu belirtmiştir. Kadınlar ilkbahar ve sonbaharda erkekler tarafından kırılan koyun yünlerinden iplik eğirmişlerdir. İplikten çeşitli türlerde halılar dokurlar, pantolonlar, çantalar, çullar ve ayrıca geleneksel çadırlar (boz üy) için kullanılan çeşitli mutfak eşyalarını ve ipleri yapmışlardır (Abramzon 1999'dan aktaran

Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 489). Bundan dolayı Kırgız cinsiyet rolü kültürünün uyumunun, kadın ve erkek arasındaki iş bölümüne dayandığı, Alimbekov ve Koilubaeva'nın çalışmasında belirtilmiştir (Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 489).

Nikolai Severtsov'un (1873) Türkistan ve Tanrı Dağları ülkelerine olan seyahati ile ilgili araştırmasında, Kırgız kadınlarının Orta Asya'nın yerleşik halklarının kadınlarına göre, daha fazla özgürlüğe sahip olduklarını belirtmek gerektiğini yazmıştır. Bu, İslam'ın Orta Asya'daki yerleşik halkların kültüründe olduğu kadar Kırgızların yaşamına derinlemesine nüfuz etmemiş olmasıyla açıklanabileceği belirtilmiştir. Severtsov'un (1873) işaret ettiğine göre, Kırgız kadını bir peçe ile örtünmemiş, münzeviliği bilmemiş, ev içinde bir miktar özerklik ve özgürlüğe sahip olmuştur (Severtsov 1873'ten aktaran Koku, 2016, s. 116). Göçmen Kırgızların göçebe yaşam tarzı ve kültürü, kadınlara özgürlük ve özerkliğin tadını çıkarma fırsatı vermiştir. Kırgız kadını bir köle gibi olmamıştır, o, evdeki ortak işlerde kocasının arkadaşı ve yardımcısı olduğu yazılmıştır (Elebaeva 1994'ten aktaran Koku, 2016, s. 116). Kırgız toplumunda kadını, evin içinde ve dışında yaptığı işleri ile tanımıştır. Millet, çalışkan kadın idealini "Cabuuulu kara ingen" ve "Ak körpö cayıl urgaaçı" gibi kavramlarla ifade etmiştir. Bu kavramlar, "örnek kadın" ve "sadık kadın" anlamlarına gelmekte olup, ev hayatının tüm yüklerini üstlenen, becerileri ve işçiliği ile öne çıkan, dedikodu yapmayan, fazla konuşmayan, neşeli ve aktif olarak başkalarına yardım eden kadınları tanımlamaktadır. (Alimbekov ve Koilubaeva, 2022, s. 490).

Ataerkilliğin temsilcilerinden biri olan Kırgız toplumundaki bir ailede kız çocuğunun doğması, pek beklenmeyen ikinci cinsiyetin dünyaya gelmesidir. Yani eskiden beri bugüne kadar da bir ailede daha çok erkek çocuğu isteyerek beklenmektedir. Kırgızların geleneğinde bir bebek dünyaya geldiğinde, ilk öğrenen kişi, akrabalarının evini gezerek sevinçli haberi duyurmaktadır ve onun için para almaktadır, bu habere "süyünçü" denilir, "sevinçli haber" anlamına gelmektedir. Sevinçli haberi duyan her akraba, kendi fırsatlarına göre, para verir; eğer erkek çocuğunun doğduğu ile ilgili haberi ise mutlaka hediye yada para vermek zorundadır. Ancak kız çocuğunun doğduğu haberi duyurulursa, bazen verilmemiştir, verilirse de az miktarda para yada küçük hediye vermişlerdir (Abramzon, 1949, s. 103).

Her Kırgız, kız çocuğundan önce, erkek çocuklu olmak istemiştir hep, ama kız çocuklu olmanın iyi tarafı olarak da kızını evlendirdince damattan başlık parasını alabilme fırsatı görülmüştür. Bundan dolayı kız çocuğu doğunca "kırk yılki buldum" diyerek

sevinçli haberi söylenmiştir: bu da kızın başlık parası için kırk yıllık alabilmesi anlamında olmuştur. Özellikle ilk çocuğunun cinsiyeti kız olduğunda, ebeveyn çok üzölmüştür, böyle bir durumda babası çevresinde konuşurken kız çocuğıyla ilgili hiçbir şey söylememiştir yada erkek çocuğunu büyüttüğünü söyleyerek gerçeğı saklamıştır (Abramzon, 1949, s. 108).

2.2.2. “Kız Ala Kaçuu” - Kız Kaçırma

Kadınların evlilik için kaçırlması en eski kurumlardan biridir ve Engels’in de belirttiğı gibi, çift evliliğinin ortaya çıktığı zamandan beri karşılaşılan bir durumdur: “Eski aile yapılarında erkekler kadınlardan hiçbir zaman eksik olmadı; aksine, genellikle onlardan daha fazlaya sahip olmuşlardır. Ancak çift evlilik geleneğinin başlamasıyla birlikte, kadınların kaçırlması ve satın alınması yaygın hale gelmiştir, çünkü kadınlar daha az bulunur hale gelmiş ve aranmaya başlamıştır” (Sharshenova, 2011, s. 150).

Orta Asya bölgelerindeki başka öökelere göre Kırgız toplumundaki kadınlar daha özgür denilmesine rağmen seçim yapmada, karar vermede hep kısıtlanmıştır. Günümüzde kadın haklarını yayıltmada mücadele edilen sorunlardan biri evlilik amacı ile yapılan kız kaçırma geleneğidir. “*Ala kachuu*” olarak bilinen kız kaçırma, farklı yaşlardaki kızların zorla evlendirilmek üzere kaçırlmasını içermektedir. Kızın götürüldüğü aile onu yasadışı evliliğı kabul etmeye zorlar ve baskı yapar. Çoğı durumda, genç kadın evlilik adı altında hemen istismara uğramaktadır (Aitykulova, 2022, s. 525). Olzhobai Karataev’e (2000) göre, *kız ala kaçuu* - kız kaçırma - genç bir kızı kaçıarak evlenmektir. Kız kaçırmanın üç yolu vardır: İlk yöntemde kızın rızası olmadan kaçırlır ve ailesinin itiraz etmesine sebep olunur. Bu kaçırma yöntemi kabileler arasında çekişme ve çatışmaya yol açabileceğinden nadiren kullanılmıştır. Gelin kaçırmanın ikinci yöntemi ise gelinin rızası ile gerçekleşir, ancak ailesi tarafından protesto edilir. Bu yöntem daha çok ataerkil dönemlerde zamanın geleneklerine karşı bir protesto olarak uygulanmıştır. Üçüncü yöntem ise, her iki tarafın ebeveynlerinin yüksek düğün masraflarından kaçınmak için karşılıklı bir anlaşmaya vardığı ve genç adamın müstakbel eşini çaldığı taklit kaçırma yöntemidir. Bu durumda evlilik kızın rızası olmadan iki tarafın anlaşması ile olabilmıştır (Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 90). Yirminci yüzyılın başlarına kadar genelde evlilik, gelin ve damadın ebeveynleri tarafından ayarlanmıştır. Gelin çoğı zaman damadının kim olduğunu bile bilmemiştir. Kızın itirazı, evliliğı kabul etmemesi dikkate bile alınmamıştır

ve bu, gelenek ihlali olarak değerlendirilmiştir (Tegizbekova, 2010, s. 83). Kırgız kültüründe yaygın olan ve hatta günümüzde de yapılan bazı evlilikler, kız “alan” tarafın kız “veren” tarafa verdiği “kalım” ile bağlantılıdır. “Kalım”, kız ile oğlan evlenirken oğlanın ailesinin kızın ailesine verdiği başlık parası olarak sayılmaktadır. Eskiden hiç kimse kalım ve geleneksel hediyeleri ödemedi gelin alma hakkına sahip olmamıştır (Tegizbekova, 2010, s. 84). Kaçırma, kızın rızası olsun ya da olmasın (zorla kaçırma) gerçekleştirilmiştir. Kırgız örfi hukukuna göre evliliğin şartları ebeveyn rızası ve kalım ödenmesi olmuştur (Asanov ve Tegizbekova, 2011, s. 11). Kalımın ödenmesi, kadın hakkı açısından bakıldığında, karı koca ilişkisinde kadınları aşağılamaktadır. Eşi için parayı ödedikten sonra kocası ona sahibi olarak bakar; bazıları kadını satın aldığı kölesi olarak görmüştür. Kalım, kadınları diğer özel mülkiyet türleriyle aynı seviyeye getirmiştir, kadınlar için derin bir acı kaynağı olmuştur, gerekli asgari maddi mallara sahip olmayan erkekler için evliliğin önünde zorlu bir engel olmuştur (İsaeva, 2002, s. 71). Dolayısıyla, kalımı ödemekten kaçınan erkekler zorla kaçırma yöntemini uygulamıştır. Ancak evlenmenin her iki yolu da: kalım ödeyerek yada kızı kaçırarak evlenme, kadınların insan olarak değil, daha çok bir nesne olarak görüldüğünün kanıtıdır.

Kırgız Cumhuriyetinin mevzuatında rızası olmadan gelin kaçırma yasağı, Ceza Kanunu’nun 155. Maddesinde “Bir kızı evlenmeye veya bir evliliği sürdürmeye zorlamanın veya “evlilik yaratmak amacıyla kaçırmanın” para veya hapis cezası ile cezalandırılacağını” belirtilmektedir (Kırgız Cumhuriyeti Ceza Kanunu, 1994). İslam hukuku (Şeriat) da her iki tarafın rızası olmadan evlenmeyi yasaklamaktadır. Etnik Kırgızların çoğunluğu Müslüman olduğu için bu hususun altını çizmekte önem vardır. Ayrıca, İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi (1948) ve Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (1981) evlenecek kişilerin özgür ve tam rızasını gerektirmektedir. Her iki sözleşme de Kırgız Cumhuriyeti tarafından onaylanmıştır (Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 90).

Russel Kleinbach’ın (2003) belirttiğine göre, etnik Kırgız kadınlarıyla yapılan sosyolojik bir çalışmada Kırgız kadınlarının yüzde 50’sinin kaçırılma yoluyla evlendiği ve bunların üçte ikisinin rızası olmadan kaçırıldığı belirlenmiştir (Kleinbach 2003’ten aktaran Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 90). Beş kadından en az biri rızası olmadan kaçırılmıştır ve onlar kaçırılmadan önce kendisini kaçırın erkeği tanımamıştır. Kleinbach (2003), araştırmalara göre yirminci yüzyılın ortalarından geçen 50 yıl içinde kaçırılan gelinlerin sayısının, evlenen toplam kadın sayısının yüzde 30’undan az iken yüzde

60'ından fazlasına yükseldiğini işaret etmiştir. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki gelin kaçırma olaylarındaki artış oranını yüzyılın ilk yarısıyla karşılaştırarak, Kleinbach ve Salimzhanova (2011), Sovyet öncesi dönemde gelin kaçırma olaylarının nadiren görüldüğünü varsaymaktadır (Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 90). Bunun sebebi de, Sovyet öncesi kadınların daha sessiz, itaatkar ve uysal olmasıdır, Sovyet döneminde özellikle XX yüzyılın ikinci yarısında kadınlar, daha güçlü ve haklarını koruyabilen olduğu için rızasını alamayan erkekler evlenmek için kaçırma yolunu seçmiştir.

Osmonalieva'nın (2003) çalışmasına göre, XX yüzyıl boyunca Kırgızistan'da gelin kaçırma uygulamasında değişiklikler olduğunu göstermektedir: ilk olarak, uygulama önemli ölçüde artmış, ikinci olarak, önceden ayarlanmış gelin kaçırma, ayarlanmamış kaçırmaya dönüşmüş ve üçüncü olarak, toplum ayarlanmamış kaçırmının "geleneğimiz" olduğuna, yani Kırgız örf ve adet hukuku tarafından izin verildiğine ikna olmuştur (Osmonalieva 2003'ten aktaran Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 90). Kleinbach 2003'teki çalışmasında, pek çok kişinin bu uygulamanın Kırgız Cumhuriyeti ceza hukukunu ve İslami şeriat hukukunu ihlal ettiğini bilmediğini ve bilseler bile "gelenekler" onlar tarafından daha çok tercih edildiğini belirtmiştir (Kleinbach 2003'ten aktaran Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 91).

Kırgızların evlenme şekli Sovyet döneminden önce şu şekilde olmuştur: sözleşmeli evlilik, levirat (dul bir kadının ölen kocasının erkek kardeşiyle evlenmesi), sororat (dul bir erkeğin ölen eşinin kız kardeşiyle evlenmesi), gelinin rızası ile ve rızası olmadan gelini kaçırma. Kalım (başlık parası) ve çeyiz ödenmesini levirat ve sororat hariç pek çok evlilik türü gerektirmiştir (Grodekov 1989 ve Smirnov 1897'den aktaran Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 92).

Sovyet dönemi düzenlenene kadar evliliklerin gerçekleşmesi için çoğu zaman ebeveynler karar vermiştir. Evlilik için evlenen çiftin rızasının olup olmaması önemli olmamıştır (Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 92). Bir baba, kızının rızası olmadan onu evlendirme hakkına sahip olmuştur. Çocuklar çoğu zaman ebeveynlerine karşı çıkamayıp, onlara karşı aykırı hareket edememiştir (Osmonalieva 2005'ten aktaran Kleinbach ve Salimzhanova, 2011, s. 92). Orta Asya'da kız kaçırma genellikle psikolojik baskı ile sınırlı olmaktadır. Eğer bir kız damadın evinde bir gece kalırsa, onuru zedelenmiş sayılmaktadır. Bu da kızı kendisini kaçıranla evlenmeyi kabul etmeye zorlamaktadır (Sharshenova, 2011, s. 150).

Kırgızistan’da 2010 yıllarından sonra da kız kaçırma “geleneği” suç olmasına rağmen devam ettiği için 2012 yılında bu suçun cezası artırılmıştır, kız kaçırana 7 ile 10 yıl arasında hapis cezası verilmektedir. Ancak bundan sonra bile kız kaçırma durmamaktadır. Çoğu zaman iktidardakiler bu tür vakalara karışmak istememektedir, hatta “ulusal gelenek” gerekçesiyle kaçırılan kişiyi örtbas etmektedirler (Yarmoshchuk ve Zhetigenova, 2018, http-4) Kırgızistan’da her yıl yaklaşık 10.000 kız kaçırılmaktadır ve bunların çoğu kaçırılanların evinde kalmaktadır. Kırgızistan’daki tüm evliliklerin yaklaşık yüzde 20’si kız kaçırma yoluyla ayarlanmaktadır. BM’ye göre Kırgızistan’da 24 yaşın altındaki kadınların yüzde 13,8’i zorla evlendirilmiştir (Yarmoshchuk ve Zhetigenova, 2018, http-4).

Kız kaçırma “geleneği” uygulanırken kız, kaçırılmasıyla beraber birçok şiddete maruz kalmaktadır: kabul etmek istemediği zaman kaçırılanlar tarafından fiziksel şiddet; damadın evindeyken onun yakınları tarafından ikna edilirken psikolojik şiddet; kıza sahiplenmek için erkek ona tecavüz ettiğinde cinsel şiddet v.b. görmektedir. Hatta bazen kızın ölümüyle de sonlanabilmektedir. 2018 senesinde Kırgızistan’daki bir kaçırma olayı bir genç kızın öldürülmesiyle sonuçlanmıştır. 30 yaşındaki minibüs şoförü Mars Bodoshev, arkadaşlarıyla birlikte 19 yaşındaki Burulai Turdalieva’yı yakalamıştır ve zorla arabaya bindirmiştir. Kızın ailesi polise başvurduğunda, kaçırılan gözaltına alınmıştır ve karakola götürülmüştür. Kız ilk başta iyiyken birkaç saat sonra kız kaçırılan adam Burulai’ı karakolda bıçaklayarak öldürmüştür (Yarmoshchuk ve Zhetigenova, 2018, http-4).

Burulai’nın öldürülmesinden sonra kaçırma vakaları daha sık gündeme gelmeye başlamıştır. Ancak iki sene sonra aynı olay yine tekrarlanmıştır: 2021 yılında bir başka erkek Zamirbek Tenizbayev, Aizada Kanatbekova’ya tecavüz edip boğduktan sonra intihar etmiştir. Aizada kaçırıldığında, annesi polise şikayette bulunmuştur ve kendisine polisler şöyle demiştir: “Ne endişeleniyorsun, yakında düğün olacak, 27 yaşındaki kızına biri baktığı için mutlu olmalısın” (Sagieva, 2022, http-5). Her iki durumdaki kızların kaçırılarak öldürülmesinde, kız kaçırmaya normal olarak bakan, sivilleri koruması gereken polislerin de suçu vardır.

Günümüzde kız kaçırma “geleneği”, Kırgızistan’daki kadın hareketlerinin mücadele ederek çözmeye çalıştığı en önemli sorunlardan biridir. Zira Kırgızistan’da kadın haklarıyla ilgili konuşma, evlilikte kaçırmanın hala norm olarak görüldüğü gerçeğe başlamaktadır.

2.2.3. Sovyet Dönemi Kırgız Kadınları

Orta Asya’da göçebe geleneklere sahip olan Kırgızistan, 1916’da Çarlık İmparatorluğu ile yaşanan şiddetli çatışmaların etkisinden dolayı bolşeviklerle birleşerek Sovyet Cumhuriyetinin içine girmiştir. Kırgızistan, 1936’da bir Sovyet Ülkesi ve 1991’de Sovyetler Birliği çöktüğünde bağımsız bir devlet statüsünü almıştır (Aitykulova, 2022, s. 525).

1920’lerde Sovyet yetkilileri, Orta Asya’daki yüzyıllardır var olan arkaik geleneklerden kurtularak ataerkil kadın ikincilliği fikrini yıkmak ve oradaki kadınları güçlendirmek için ciddi bir girişimde bulunmuştur (Khan, 2021, s. 215). Sovyet iktidarı, yeni bir sosyalist ülkesini kurma amacıyla, kadınların eğitimini, çalışmasını ve sosyal faaliyetlerini ülkedeki “laiklik” seviyesinin göstergesi ve bununla birlikte devletin modernizasyonunu sağlamanın aracı olarak görmüşlerdir. Bolşeviklerin “İç Doğu kadınlarını” özgürleştirme projesi sosyal araçsalcı olmuştur: temel amaç sadece kadın haklarını ve bireysel özgürlükleri kadınların kendi çıkarları için düzenlemek değil, daha geniş bir anlamda, toplumsal yenilenmenin çıkarları odağında kadın rolünü değiştirmek olmuştur (Kamp 2006’dan aktaran Khan, 2021, s. 217). Dolayısıyla, Kırgız toplumunun Sovyet Birliğinin içine girmesiyle Kırgız kadınlarının yaşamında değişiklikler olmaya başlamıştır.

Sovyet iktidarının ilk yıllarında, kadınların özgürleşmesi, “yeni bir dünya” ve “yeni bir ahlak” ideolojisi için bir araç haline gelerek ataerkil değerlerin yok edilmesi için etkili bir silah olduğunu kanıtlamıştır (Smagina, 2021, s. 8). Yani Sovyet döneminde alınan birçok karar, Sovyet Kırgızistan’ında kadınların toplumdaki konumu üzerinde radikal bir etki yaratmıştır. Sovyet yönetiminin ilk dönemlerinde kadınlara eğitim, çalışma ve mülk edinme hakkı gibi haklar tanınmış, anne ve çocuk koruma sistemlerinin temelleri oluşturulmuştur (Shchurko, 2014, s. 144). Ch. İsaeva’nın (2002) dediğine göre ise, Sovyet yayınlarında, kadınların devrim öncesi tarihi, aydınlanmanın olmadığı sefaletle; “parlak şimdiki zaman” ise Sovyet kadın emekçilerinin mutlu yaşamıyla karşılaştırılmıştır. İsaeva (2002), durumun bu şekilde yansıtılmasının propaganda amacı taşıdığını savunmaktadır (İsaeva, 2002, s. 71). Yine de, Sovyet iktidarının kadınların toplumdaki statüsünü değiştirme deneyi Kırgızistan’daki kadınlar için bir dönüm noktası olmuştur. Şiddet içeren ve içermeyen özgürleşmenin kapsamı, ideolojik tutumların uygulanma hızı ve sonuçların kalıcılığı açısından dünya pratiğinde eşi benzerinin olmadığı söylenmektedir. Evrensel okuryazarlığa on, yirmi yıl içinde ulaşılmıştır.

Kadınlar eğitime, sağlık hizmetlerine ve teknolojik ilerlemelere erişim sağlamıştır. Ücretsiz tıbbi bakım sistemi geliştirilmiştir. Sosyal altyapının ve okul öncesi eğitim kurumları ağıının oluşturulması, bölgeyi Asya standartlarından çok Avrupa standartlarına yaklaştırmıştır. Sovyet devletinde kadın haklarını koruyan mevzuat birçok yönden Avrupa ülkelerinden bile daha ileri halde olmuştur. Kitle iletişim araçları özgür kadın işçi, kadın anne imajını yüceltmıştır. Kadınların konumu, kapitalizme karşı Sovyet propagandasının ana kozlarından biri olmuştur (İsaeva, 2002, s. 72).

Ancak Sovyet rejimi ataerkil ilişkilerin istikrarını bozamamıştır. Aslında, kadınların sömürülmesi başka bir boyut kazanmıştır: aile içindeki sömürü, üretim ve kamu işlerindeki sömürü ile desteklenmiştir. Kadınların ulusal ekonomideki neredeyse evrensel istihdamının düşük ücretli ve prestijli olmayan alanlarda olduğu ortaya çıkmıştır: sağlık hizmetleri ve sosyal güvenlik (yüzde 82), bilgi ve bilgisayar hizmetleri (yüzde 80), yemek hizmetleri (yüzde 71) ve ticaret (yüzde 69). Sorumluluk sahibi pozisyonlardaki kadınlar (fabrika veya enstitü müdürü, kolektif çiftlik başkanı veya üniversite rektörü) kuraldan ziyade istisna olmuştur (İsaeva, 2002, s. 72). Böylece iş yerinde kadınların eğitim seviyesi ve iş becerileri erkeklerden aşağı olmazsa bile onlar ikincil pozisyonlarda yer almıştır ve emekleri karşılığında düşük ücretler ödenmiştir. Eğitim alan kadınların sayısı artmışsa bile onlar kariyerinde yükselememiştir. “Liderlik kadrosunda kadınların aday olarak gösterilmesi” ile ilgili devletin yüksek makamlarına sıklıkla talimatlar verilmesine rağmen kadınlar genellikle mesleki alanlarında orta düzeylerde temsil edilmiştir (Bagmanova 2009’dan aktaran Gök ve Kodaman, s. 38).

Ayrıca kadınlar işgücü kapsamında aktif katılmaya devam ederken aynı zamanda bakım, annelik ve eş rolleri de önemli bir yükümlülük olarak görülmüştür. Bu dönemde kadının taşıdığı bu sorumlulukları yurttaşlık görevi ve kadının kaderi yönünden yasallaştırılmaya çalışılmıştır. Kadınlar için annelik statüsünü yükseltmek amacıyla annelere onursal unvanlar verilmiştir. Toplum içinde güçlü kadınların resmi tutumları arttırılmıştır. Stalin yıllarında propaganda mekanizması olarak, kadınların kolektifleştirme ve sanayileşme politikalarının uygulanma işleminde kendilerini gösterebilmeleri, işgücündeki aktif katılım ve kahramanlık rolleri işe yaramıştır. Esasen kadınların bir işgücü olarak devlette ve partide hizmette bulunmalarının farklı yolları, onlar için yeni fırsatlar yaratmış, sosyal hareketlilik işlerini kolaylaştırmış ve onlara yeni kaynaklar sunulmuştur. Kadınların sosyal statüsünün ve yeterliliğinin artmasını onların erkek mesleklerinde de çalışmaya başlaması sağlamıştır. Böylece, kadınların bir yandan

işgücü olarak hizmet etmesi, diğeryandan da çocuk doğurması gerekliliğı, birçok Sovyet vatandaşı nesli tarafından içselleştirilen istikrarlı bir kadınlık imajı stereotipine dönüştürülmüştür (Zdravomyslova ve Temkina 2003'ten aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 38).

1936'daki ülkede kürtajın yasaklanması, 1944'teki boşanma sürecinin zorlaştırılması gibi yeni işlemler, kadınların daha çok zorlanmasını sağlamıştır. Sovyet medyası da, kadınların birçok çocuk doğurmasının ulusal önem taşıdığına inandırmaya çalışmıştır (Pushkareva 2009'dan aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 39).

Ataerkillik tutumunun halen hüküm sürdüğü Orta Asya'da kadın, toplumda sosyal açıdan kadın özgürlüğü hareketlerinden destek alıyor olsa da, ev emeğıyle görevlendirilerek gelenekselci stereotip ve normların arasında sıkışarak kalmıştır. Kadınlara karşı zıt standartlar uygulanmıştır: toplum içinde aktif ve lider olan bir kadın evinde itaatkar bir gelin ve eş olmuştur (Arifhanova'dan aktaran Rizvanova, 2012, s. 44). Buna ek olarak, Kulbubu Bekturganova da (2009) kendi çalışmasında, Sovyet zamanındaki Kırgız kadınlarının ev işlerinden “özgürleşme” oranının, profesyonel istihdama katılım oranından önemli ölçüde geride kaldığını vurgulamaktadır (Bekturganova, 2009, s. 14).

Sovyet iktidarı, 1950 yıllarından sonra cinsiyet politikası ile ilgili işlemlerini daha yumuşatmaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerini düzenleme ile ilgili liberalleşmeye odaklı yeni bir aşama ve cinsiyet ilişkileri alanında yeniden değışim süreci Stalin'in ölümünden sonra, 1953'te gerçekleştirilmiştir (Maksimov, 2016'dan aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 39). 1955 senesinde kadınlara kürtaj hakkı tekrardan verilmiştir ve kürtaj suç üzerinden kaldırılmıştır. 1969'da ise Evlilik ve Aile kanunu kabul edilerek boşanma prosedürü daha basitleştirilmiş ve eşler için ortak mülkiyet işlemi onaylanmıştır (Rabzhaeva, 2004'ten aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 40). Ancak Bekturganova'ya göre (2009), bu politikanın kabul edilmesinin bir amacı olmuştur: sosyal ve evsel altyapının gelişimi plananandan çok daha yavaş olmuştur ve Sovyet ekonomisi temel olarak kapsamlı faktörlere, yani ucuz işgücüne bağılı olarak gelişmiştir. Bundan dolayı, “aile politikası” olarak adlandırılan teorik işlem başlamıştır. Doğum oranındaki düşüşün temel nedeni kadınların ‘çifte iş yükü’ olarak görülmüş ve bu yükü azaltmak için önlemler alınmıştır. “Aile politikası” önlemleri sisteminde, çalışan annelere mali yardım ve çok çocuklu anneler için çeşitli yardımların geliştirilmesine merkezi bir yer verilmiştir (Bekturganova, 2009, s. 14).

Bekturganova (2009), 1958 yıllarında Kırgız kadınlarının aktifleşmesi, sadece işgücünde değil, aynı zamanda geniş bir kültür ve eğitim kurumlarında, kütüphanelerde, müzelerde, kulüplerde, kültür saraylarında, sinematografide ve radyo ve televizyon ağının gelişiminde de görüldüğünü sayısız örnekle belirlemektedir (Bekturganova, 2009, s. 14).

Sovyet iktidarı, kadınları cinsiyet politikasını yürütmek için propaganda amacıyla kullanmasına ve kadınlara yönelik çift standartlı işlemlerine rağmen Kırgız kadınlarının eğitim almasına, çalışmasına, sosyalleşmesine, ekonomik olarak bağımsız olmasına ve sanat ve kültür alanında kendilerini geliştirmelerine yol açmıştır.

2.2.4. Bağımsızlık Dönemi Kırgız Kadınları

Kırgızistan, 1991 31 Ağustos'ta bağımsızlığını aldıktan sonra, ekonomik açılarından büyük bir inişe uğramıştır, Orta Asya'daki başka post Sovyet ülkelerinde olduğu gibi Kırgızistan'da da enflasyon artmıştır. Ekonomik kriz toplumdaki insanları da etkilemiştir ve ülkedeki sosyal sisteme verilen önem azalmıştır.

Sovyet yönetiminden bağımsızlığını alan Orta Asya'daki yeni devletler, etnik kimlik ve ulusal kahramanlar arama, milliyetçilik ve eski gelenekleri canlandırma işlemleri başlamıştır. Kırgızistan'da kültürel mirasın önemseneceği, etnik tanımın güçlendirilmesi ve gelenek ve göreneklerin öneminin farkına varılmaya başlandığı görülmüştür. Sovyet öncesindeki ataerkil düzene geri dönme çabaları ve geçmişin romantize edilmesi, kadınlara olan ayrımcılık tutumunun yenilenmesine yol açmıştır (Tabyshalieva 1998'den aktaran Rizvanova, 2012, s. 73).

Gelin kaçırma “geleneğini” benimseyenler bu adeti yeniden canlandırmıştır. Toplum içinde dinin yayılması, eski geleneğe dönüş olarak görülmüştür, aynı zamanda manevi hastalıkların şifası olarak da sayılmaya başlamıştır. Kadınların toplumdaki konumunu tehlikeye atan ve kadınları mağdur bırakan ataerkil topluma ve İslami geleneklere dönmesi, geçmişin idealleri olarak algılanmıştır (Bekturganova, 2009, s. 17).

Bununla birlikte, piyasa ilişkileri yeni bir sosyal tabaka, yani kadın girişimciler oluşturduğundan, sosyo-ekonomik dönüşümler kadınların toplumdaki konumunu kökten değiştirmektedir. Bekturganova'nın (2009) aktardığı örneklerde, kadınların Kırgızistan ekonomisinin dönüşümüne giderek daha fazla dahil olduklarını, işgücü faaliyetlerinin biçimlerini değiştirdiklerini ve kendilerini başarılı liderler ve güvenilir ortaklar olarak

gösterdiklerini göstermektedir (Bekturganova, 2009, s. 17). Akjoltoi Asanova (2016) çalışmasında şunu belirtmektedir: SSCB'nin çöküşünün ardından gelen ekonomik kriz koşullarında Kırgız kadınları içlerinde saklı olan doğal 'gücü' göstermişlerdir. "Kadınısı, zayıf" kökenlerine rağmen, "güçlü cinsiyet" olarak ortaya çıktılar ve ailenin ve toplumun tüm ekonomik ve mali zorluklarını kırılğan omuzlarına almışlardır. Kırgız Cumhuriyeti'nin bağımsızlığından sonra, "toplumsal cinsiyet ilişkileri" ve "sosyogender çalışmaları" terimleri Batı sosyolojisinden gelmiştir ve bilim adamlarımız tarafından incelenmeye başlamıştır (Asanova, 2016, s. 15).

Fakat, hem toplumda hem de devlet sistemi yönünden kadınlar için zor dönem başlamıştır. Sovyetler Birliği'nin sona ermesi, kamu sağlık hizmetleri, uygun fiyatlı ve kaliteli eğitim, garantili işler, doğum izni, anaokulları, gündüz okulları, annelik ve çocuk koruma gibi tüm sosyal programları kısıtlamıştır. "İşgücü piyasasında önemli ölçüde dikey ayrımcılık" var olmuştur. Liderlik ve siyasi pozisyonlardaki kadınların sayısı SSCB dönemine kıyasla birkaç düzine kat azalmıştır. Pek çok meslek kadınlar için yeniden erişilemez hale gelmiştir. Artık kadınların çalışabileceği başlıca alanlar şunlardır: eğitim, sağlık hizmetleri, sosyal hizmetler ve kayıt dışı işçilik. Pek çok kadın, kendilerini ve ailelerini beslemek için "mekik dokumaya", pazarlarda soğukta ve sıcakta oturmaya zorlanmıştır (Seitalieva, 2023, s. 143). Bekturganova (2009), bağımsızlığın ilk yıllarında hizmet sektöründe istihdam edilenlerin yüzde 70'inin kadın olduğunun vurgulanması gerektiğini belirtmektedir. Girişimcilik deneyimi bir yandan kadınların özgüven kazanmalarına, barınma ve maddi koşullarını iyileştirmelerine, sosyal çevrelerini genişletmelerine vb. olanak sağlarken, diğer yandan servis işinin kadınlar için en olumsuz sonuçları sağlıklarının bozulması ve ev, aile ve eğlenceye zaman ayıramamaları olmuştur. Bu durum, kadınların girişimcilik faaliyetleri için ödedikleri sosyal bedel hakkında ciddi bir şekilde düşünmek gerektiğini söylemektedir (Bekturganova, 2009, s. 16).

Ekonomik dönüşümün en sancılı süreçlerinden biri olan özelleştirme, sadece ulusun değil tüm toplumun sosyal ve manevi varlığını temelden değiştirmiştir. Kadınların özelleştirme sürecine katılımı sorunu sadece ekonomik değil aynı zamanda siyasi bir sorun haline gelmiştir. Etkili bir toplumsal güç olarak kadınlar bu önemli sürecin çeperlerinde kalmıştır ve bu durum yerel ve üst düzey iktidar kademeleri tarafından hala fark edilmemiştir. En az korunan kadın kategorileri kendilerini işgücü piyasasında zor durumda bulmuştur: küçük çocuklular, engelli çocuklar, tek ebeveynler, eğitim kurumlarından mezun olanlar ve bekar anneler. Çoğu kırsal kesimde yaşayan çok çocuklu

geniş aileler, sosyal açıdan hassas gruplar kategorisine girmektedir. Yoksulluk oranı 7-8 çocuklu ailelerde yüzde 90'ın üzerindedir. İşe alımlarda sözleşmeli sisteme geçilmesi ve personel politikasında devlet kontrolünün olmaması, kadınların işgücü piyasasında korunmasını zayıflatmıştır. 2006 yılında erkeklerin ücretleri (3057,2 som) kadınlarınkinden (1909,5 som) 1,6 kat daha yüksek olmuştur. Ortalama emekli maaşı 2006 yılında kadınlar için 784 som, erkekler için 920 som olarak değerlendirilmiştir (Bekturganova, 2009, s. 16).

Ülkedeki işsizlikten dolayı emek göçünü yapan sivillerin onun içinde daha çok kadınların sayısı gittikçe artmıştır. Kadın işgücü göçünün artmasına katkıda bulunan bir dizi başka neden daha vardır. Ataerki ilişkilerin yeniden canlanması, Sovyet sonrası dönemde kadınların devlet yapılarında, üretimdeki yönetici pozisyonlarında ve yerel ve ulusal seçilmiş pozisyonlarda temsilinde önemli bir düşüş yaşanmasına neden olmuştur (Kadyrkulova, 2018, s. 181). Zh. Kadyrkulova (2018), aynı zamanda, ataerkilliğin canlanması kadınların erken evlenmesini sağladığını belirtmektedir. Ailenin mutlak değeri ve erkeğin aile içindeki baskın konumu yer alması geleneklerin değerinde olmaktadır. Bu bakış açısına göre, her genç kadının görevi mümkün olan en kısa sürede evlenmek, çocuk doğurmak ve yetiştirmek ve aile görevlerini kariyer ve mesleki gelişimin çıkarlarına göre önceliklendirmektir. Kırgızistan'daki toplum erken evlilik uygulamasını memnuniyetle karşılamakta ve teşvik etmekte ve kadınları çok sayıda çocuk sahibi olmaya yönlendirmektedir. 2000'li yıllardan sonraki durum, Dünya Bankası'na göre Kırgızistan'da ortalama ilk evlilik yaşı 21,9 olmuştur (Elebaeva 2002'den aktaran Kadyrkulova, 2018, s. 181). Kırgızistan'da ortalama olarak her kadına üçten fazla çocuk düşmektedir. Çoğu durumda, erken evlenen genç kadınlar mesleki eğitim, ileri eğitim ve kariyer gelişiminden vazgeçmek zorunda kalmaktadır. Bu da kadınların işgücü piyasasındaki konumlarını daha da kötüleştirmekte, rekabet güçlerini sınırlamakta ve onları istihdamın en düşük ücretli sektörlerine itmektedir. Tek bir aile üyesinin (erkeğin) kazancı genellikle geniş bir aileyi geçindirmeye yetmediğinde, kadınların geçimlerini sağlamak için herhangi bir işe girmekten başka çaresi kalmamıştır (Yudina, 2004'ten aktaran Kadyrkulova, 2018, s. 181). Bunun gibi daha çok kadınların durumunu kötüleştiren sosyal ve ekonomik sorunların çözülmemesi, kadınların haklarına odaklı olan sivil sektör kurumunun kurulmasına neden olmuştur.

Ülkedeki ekonomik ve siyasi krizler, toplumun her alanında da sosyal krizleri başlatmıştır. Bundan dolayı kadın haklarıyla ilgili olan sorunların da arttığı yukarıda

bahsedildi. Yeni kurulmuş devlet sistemi bu sorunların hepsini çözememiştir. Bütün bunlar sivil sektör kurumlarının faaliyete geçmesi için koşullar yaratmıştır. Bugüne kadar kadına ilişkin gölgede kalan pek çok konu açıkça tartışılarak toplumun dikkatini çekmiştir. Sivil toplum kuruluşlarının faaliyetlerinin harekete geçmesi, hem kamu topluluklarıyla hem de devlet kurumlarıyla olan işbirliklerinden kaynaklanmıştır. Kırgız toplumunda özellikle kadın sivil toplum kuruluşları diğerlerine göre daha aktif çalışmıştır. Bu aynı zamanda kadınların sosyal ve sivil katılımında sayısının artmasına neden olmuştur. Kırgız Cumhuriyeti, Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesine İlişkin Uluslararası Sözleşme'yi (CEDAW) 1997 yılında onaylamıştır (Shaidullaeva, 2017, s. 37).

Bekturganova (2009), sivil toplum kuruluşlarının (STK) faaliyetlerini sadece Kırgızistan'da değil tüm dünyada kadın hareketinin canlı bir tezahürü olduğunu belirtmektedir. STK'ların yasal statüsü Kırgız Cumhuriyeti Medeni Kanunu ve “Kâr Amacı Gütmeyen Kuruluşlar Hakkında” Kanunda tanımlanmıştır. STK'lar üçüncü sektör olarak adlandırılmakta ve kamu ve özel yapıların yanında önemleri ve eşit konumları vurgulanmaktadır. 2009'larda ülkede 160'ı kadın haklarının korunması alanında olmak üzere 2000'den fazla STK faaliyet göstermeye başlamıştır. STK'ların çoğu en alt düzeydeki nüfusun (kırsal topluluklar, kentsel mahalle dernekleri vb.) faaliyetleriyle yakından bağlantılıdır (Bekturganova, 2009, s. 17). STK'ların desteklediği kadın hareketleri, bağımsız Kırgızistan'da demokratik reformların uygulanması sırasında çeşitli yönlerde faaliyetlerini yürütebilmiştir ve kadın haklarını destekleyen yasa tasarılarının kabul edilmesine katkıda bulunmuştur. Örneğin, 2003 yılında Kırgız Cumhuriyeti'ndeki kadın hareketinin doğrudan girişimi ve katılımıyla “Aile içi şiddete karşı sosyal hukuki koruma” kanunu kabul edilmiştir. Ayrıca sivil sektördeki kadın aktivistler, “Cinsiyet eşitliğine ilişkin devlet garantilerinin temelleri hakkında” yasanın tartışılmasına ve kabul edilmesine aktif olarak katılmışlardır. Bu yasaya göre, Kırgız Cumhuriyeti'nin ulusal yasaları ve diğer düzenleyici düzenlemeleri toplumsal cinsiyet perspektifinden incelenmektedir (Shaidullaeva, 2017, s. 37). Bekturganova'nın 2009'daki araştırmasına göre, Bişkek'te 65 kuruluş, toplumsal cinsiyet konularında şu alanlarda çalışmaktadır: kadınların insan hakları STK'ları; belirli hedef gruplara yönelik STK'lar (kredi birlikleri vb.); kadınların siyasi faaliyetlerini geliştirmeye yönelik STK'lar; araştırma STK'ları ve hayırsever vakıflar (Bekturganova, 2009, s. 18).

Kırgızistan'da, cinsiyetler arasındaki farklılıkları ve politika geliştirmenin her

aşamasında kadınların ve erkeklerin özel durumlarını, sosyal ve ekonomik alanlardaki mevzuatı ve ülkede alınan her türlü önlemi dikkate alarak, sonuçların eşitliğini sağlamak için koşullar yaratarak erkekler ve kadınlar için eşit haklar ve fırsatlar sağlamayı amaçlayan devlet düzeyinde bir cinsiyet politikası tanımlanmıştır (Amanova ve Shatmanaliev, 2020, s. 17). Cinsiyet politikası, Kırgız Cumhuriyetinde 1995’lerde dikkate alınmaya başlasa da, onun gelişmesi ve işlenmesi on yıl sonrasında, kadın hareketlerini destekleyen STK’ların çabalarından sonra başlatılmıştır.

2005 yılında Kırgızistan’da seçilmiş olan Kırgız Cumhuriyeti Jogorku Keneş’in (Yüksek Konsey/ Meclis) sadece erkeklerden oluşmasından dolayı, kadın hareketlerini destekleyen STK üyeleri, faaliyetlerinde bir dizi yeni yönleri ortaya koymuştur. Onlar kadınların toplumdaki ve ailedeki konumunun, karar alma süreçlerine katılmadan çözülmesinin zor olduğu gerçeğini dikkate alarak, cinsiyet kotalarının teşvik edilmesi konusunu ele almışlardır. Yani, Kırgız Cumhuriyeti Jogorku Keneş’te kadın hareketinin girişimi ve talebiyle Kırgız Cumhuriyeti Cumhurbaşkanı’nın toplumsal cinsiyet konularında temsilcilik kurumu tanıtılmıştır. Temsilci Jogorku Keneş’te toplumsal cinsiyet eşitliğinin desteklenmesiyle ilgilenmiştir. Buna ek olarak kadın hareketlerinin sayesinde, kadınların siyasi haklarını geliştirmeye yönelik karar alma alanında cinsiyet kotası getirilmesiyle ilgili bir girişimde bulunulmuştur. Buna göre, Jogorku Keneş’te de dahil olmak üzere çeşitli karar alma yapılarında, şu veya bu cinsiyetin temsiline yüzde 70’i geçmemesi öngörülmektedir. Cinsiyet kotası, 2008 yılının 4 Ağustos’unda kabul edilen Kırgız Cumhuriyeti’nin Erkekler ve Kadınlar için Eşit Haklar ve Eşit Fırsatlar Devlet Garantisine İlişkin Ulusal Kanununun 24. Maddesi ile onaylanmıştır (Shaidullaeva, 2017, s. 38).

Roza Otunbaeva, Kırgız Cumhuriyetinin 30 yıllık tarihindeki ilk ve tek kadın Cumhurbaşkanı olmuştur. 2010 senesinde Kırgız Cumhuriyeti’nin ikinci Cumhurbaşkanı halkın darbesinden dolayı başkanlıktan alınmıştır. Yönetim değişince sistem kaos içindeyken Roza Otunbaeva iktidarı kendi eline almıştır. 2010’un Temmuz ayından 2011’in Aralık ayına kadar geçici yönetimin başında olmuştur. 2011’deki Cumhurbaşkanlığı seçimine katılmamıştır. Kırgız kadınlarının siyasete katılımında ve ayrıca Cumhurbaşkanı olmasında, Otunbaeva’nın durumu istisna olarak görülmektedir. Z. Galieva’nın (2012) “Kırgız Cumhuriyeti’nin İktidarındaki Kadınlar” adlı çalışmasında, genelde Kırgız kadınlarının iktidarda nadiren görüldüğünü söylemektedir. Buna sebep olarak bir kaç faktörü saymaktadır: İlk olarak, Kırgızistan’da kadınların

çoğunun siyasi sürece dahil edilmesi, siyasetin sadece erkeklere özgü bir uğraş olduğu yönündeki klişenin yaygınlığı nedeniyle zor olmaya devam etmektedir. İkinci olarak, tüm ev işlerini ve çocuk yetiştirmeyi üstlenen bir aile üyesi olarak kadınlara yönelik geleneksel tutum. Siyasi kariyer ile ev işlerini bir arada yürütmek her zaman mümkün olmamaktadır, zira bu durum kadınlar kadar başarılı olamayan erkeklerde büyük rahatsızlık yaratmaktadır. Üçüncüsü, kadınların siyasi katılımına ilişkin güçlü bir geleneğin olmaması, kadınların lider ve prestijli pozisyonlara gelmelerini engellemekte ya da bu pozisyonlardan uzaklaştırmaktadır. Sonuç olarak, seçmenlerin oyları atomize olmakta, birçok aday arasında bölünmekte ve kadın adaylar çoğu durumda erkek adaylara karşı kaybetmektedir. Toplum henüz kadınların erkeklerle eşitlik mücadelesini desteklemeye hazır değildir; kadınların kendileri bile erkek adayları desteklemeye kadınlardan daha meyillidir (Galieva, 2012, s. 129).

Devlet düzeyinde resmi olarak cinsiyet eşitliğine yönelik kanunlar kabul edilmesine rağmen toplum için “toplumsal cinsiyet” kavramı yeni bir kavramdır. Günümüzde de Kırgız toplumundaki rol davranışındaki kadın rolü pasif, erkek rolü ise aktif olarak kutuplaşması hala devam etmektedir.

Kırgız kültüründe hala geleneksel ataerkil bir sistem vardır ve bu sistemde karar alma ve toplumla irtibat kurma süreçlerinden öncelikle erkekler sorumludur. Bu durum genellikle erkeklere herhangi bir avantaj sağlamasa da, kadınlar toplumdaki yerlerini korumayı kabul edebilmektedir. Bu durumun halen aynı şekilde devam etmesinde sosyal faktörler, insanların kimliklerini oluşturdukları toplumsal cinsiyet idealleri kalıpları, toplumdaki gelenekler ve alışkanlıklar başlıca faktörler olarak tanımlanabilmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıpları, geleneksel ataerkil sistem, cinsiyete bağlı asimetri, cinsiyet ayrımcılığı ve toplumda cinsiyete dayalı şiddet bulunmaktadır (Amanova ve Shatmanaliev, 2020, s. 18).

N. Amanova ve B. Shatmanaliev (2020) çalışmasında, alınan tedbirlere rağmen, ülkede yüksek ve artan eşitsizlik seviyeleri ve bölgeler arasında önemli dengesizlikler yaşanmaya devam ettiğini belirtmektedir. Kadınlar karar alma mekanizmalarından neredeyse dışlanmış durumdadır. Kadına yönelik şiddet yaygındır ve aile içi şiddet, gelin kaçırma, erken evlilikler, kadınların fiziksel ve cinsel şiddete maruz kalma durumları günümüzde de sık gerçekleşmektedir (Amanova ve Shatmanaliev, 2020, s. 19). Şiddete karşı yasalara rağmen, kadınlara karşı işlenen pek çok suç, bildirimye yönelik psikolojik baskı, kültürel gelenekler ve kolluk kuvvetlerinin ilgisizliği nedeniyle bildirilmemektedir.

Evlilik içi tecavüz de dahil olmak üzere gerçekleşen tecavüzler için ceza görülmemektedir, kadınlar toplum baskısından dolayı şikayette bulunamamaktadır. Tecavüzlerin bildirildiği halde de savcılar tecavüz vakalarını nadiren mahkemeye taşımaktadır (Aitykulova, 2022, s. 526). Kırgızistan'da bu uygulama yasadışı olmasına rağmen, gelin kaçırılanlar nadiren yargılanmaktadır. Bu durum, Kırgızistan'daki çoğulcu hukuk sisteminden kaynaklanmaktadır; birçok köy, devlet hukuk sisteminin gözünden uzakta, örfi hukuka dayalı ihtiyar heyetleri ve aksakal mahkemeleri tarafından etkin bir şekilde yönetilmektedir.

Sonuç olarak, bağımsız Kırgızistan'ın kadınları modernleşme ile gelenekselleşmenin çatışmasının içindedir. Ülkedeki kadın hareketlerinin aktif olmasına rağmen kırsal alanlardaki kadınlar toplumun ataerkil sistemine mağdur kalmaya devam etmektedir.

2.3. Kırgızistan Sineması: “Kırgız Mucizesi” ve Bağımsızlık Dönemi

Kırgızistan sinemasının doğuş ve gelişim süreci Sovyet Birliği'nin dönemine denk gelmiştir. Kırgız sinemasının doğum günü, daha sonra adı *Kyrgyz Film* stüdyosu olarak değiştirilen “Frunze Haber Filmi Stüdyosunun” kurulması için bir kararnamenin imzalandığı 17 Kasım 1941 olarak kabul edilmektedir (Beishenalieva, 2021, s. 96). Kırgız sinemasında 1920-1940'larda yerli hikaye malzemesiyle “Kapalı Vagon” ve “Aigul” adlı iki film çekilmiş ve üçüncü uzun metrajlı filmin (“Manas”ın Oğlu Semetey”) çekimlerine başlanmış olmasına rağmen, Vladimir Pronin'in 1955 çekimli “Saltanat” filmi ilk doğan ulusal uzun metrajlı film olarak kabul edilmektedir (Luzanova, 2015, s. 24). Bunun nedeni de, “Saltanat” filminin tamamen Kırgızistan'ın kendi üretim tesisinde çekilmesidir (Mikhailov, 2010, s. 8). Kırgızistan'ın ilk uzun metrajlı filmi Rus film yapım şirketi olan *Mosfilm*'in görüntü yönetmenleri ile işbirliği içinde hazırlanmıştır. Filmin konusu çok basit, hatta banal ve *malokartinya*¹ olarak adlandırılan dönemde oluşan sinema şablonuyla oldukça tutarlıdır. “Saltanat” filmin kahramanları, endüstriyel anlaşmazlıklarında barikatların farklı taraflarına bölünüyorlar ve aralarındaki çatışma, farklı ekonomik yönetim yöntemleri için mücadeleden oluşuyor. Doğal olarak, olumlu kahramanlar, bilim adamı ve tarımcı Joomart ve genç zooteknikçi Saltanat “iyiler” olarak ilerici yöntemleri savunurken; olumsuz kahramanlar,

¹ Malokartinya, Sovyet sinemasında yaklaşık 1943'ten 1953'e kadar olan dönemi tanımlayan bir terimdir.

retrogradlar ve muhafazakarlar, eski, geleneksel, kendi görüşlerine göre daha güvenilir ve etkili olanlara sarılıyorlar. Sovyet sinematografisinde sık sık anlatılan konu olan kişisel çatışmaların endüstriyel çatışmalarla iç içe geçmesi filmde de yansımaktadır. Bu tür filmlerin çoğunda olduğu gibi burada da bir aşk üçgeni vardır: Joomart ve Saltanat birbirlerine karşı sevgi ve sempati duyuyorlar ve Saltanat'ın kocası Aaly, geleneksel kabile ve aile ahlakının kurallarına uyarak onu, doğulu bir kadının hükümdar kocasının kölesi olduğu zamanın yasalarına göre yetiştirmeye çalışıyor (Mikhailov, 2010, s. 10).

“Benim Hatam” (1957, yönetmen I. Kobzyev, senaryo M. Aksakov, görüntü yönetmeni Y. Shvedov), *Lenfilm*'de gerçekleştirilen Rusça dublaj dışında tüm yapım aşamaları Kırgızistan'da gerçekleşen ilk filmidir. Aynı zamanda Kırgız yazarı Aaly Tokombaev'in “İtiraf” öyküsüne dayanan ilk ulusal komedi filmidir (Luzanova, 2015, s. 26). 1960'lara kadar çekilen filmler Rus yönetmenlerin yada Rus film prodüksiyonların yardımı ile çekilmiştir. Kırgız sineması üzerine adanmış kitabın 1950'lerin filmleriyle ilgili bölümün başlığı “Ders Çıkardığımız Hatalar” olarak adlandırılmaktadır. Ekaterina Luzanova (2015), 1950'lerin filmleri hakkında şunları belirtmektedir: Sanatın ustaları, konu seçimi, gelecekteki film çalışmasının türü ve ifade araçlarıyla ilgili resmi normlar belirlemiştir, ancak bunlar, en hafif deyişle, yetenek ve yetenekli yaratıcı kişilik için sıkışık olduğu söylenmektedir. Bu nedenle o yılların en iyi film çalışmaları, sadece sinema tarihi için kalıcı bir öneme sahiptir. Asıl ulusal Kırgız sinemasının doğduğu yıl 1960 olarak sayılmaktadır (Luzanova, 2015, s. 30). Vladimir Mikhailov (2010), 1960'lardan önce çekilen “Toktogul” 1959, “Benim Hatam” 1957, “Tian Shan Kızı” 1959 filmlerinin Kırgız ulusal sinemasının kalıplaşması açısından “başarısız” filmler olduğunu belirtmektedir. Bu resimlerin başarısızlığı olarak dramatik amorfizm, yönetmenlik yanlış hesaplamalar ve tasvir edilen olayların ulusal temeli ve kökenleri konusundaki film yazarların bilgisizliği olabilmektedir. Yazarlar şüphesiz filmlerinin içeriğinin parlak ve güncel olmasını istemiş, ancak sıradan, yaratıcı olmayan kararlara kapılıp güncelliği, keskinliği ve gerçeğe yakınlığı kaybetmişlerdir (Mikhailov, 2010, s. 11).

Kyrgyzfilm stüdyosunda toplam 500'den fazla film çekilmiş ve “altmışların” ve “doksanların” çağı olarak Kırgız sineması, tarihinde iki dalgadan oluşmaktadır (<http://7>, 2014). 1960'ların başı yeni yaratıcı çabaların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Moskova, Leningrad ve Taşkent'teki sinema okullarında profesyonel eğitim almış genç bir sanatçı kuşağı sinemaya gelmiştir. 1960'ların ikinci yarısından itibaren uzun metrajlı

filmlere yeni isimler gelmeye başlamıştır. Her ustanın yaratıcı el yazısı tek bir parçadan tanınabilmiştir (Luzanova, 2015, s. 59).

1953 senesinde Stalin'in ölümünden sonra sinemadaki Sovyet ideolojisinin propagandası biraz hafifleyerek Stalin'in katı tutumu yavaştan kaldırılmaya başlamıştır. 1960'larda film endüstrisine daha fazla ödenekler ayrılarak, Komünist partisinin izin verdiği oranda daha doğal, gerçekçi ve kişisel sinemanın gelişmesine yol açılmıştır (İri, 2007, s. 45). Böylece, başka Orta Asya ülkeleri gibi Kırgızistan sinematografisi de kendini 1960'larda ispat etmeye başlamıştır.

“Altmışların” çağındaki ulusal Kırgız sinematografisinin başlangıcında yönetmenlerden Melis Ubukeev, Tolomush Okeyev, Bolot Shamshiev, Lilia Turusbekova, Gennadi Bazarov, film operatörlerinden Kadyrzhan Kadyrkulov, oyuncularından Bolot Beishenaliev, Baken Kydykeyeva, Darkul Kuiukova, Suimonkul Chokmorov, Tattybubu Tursunbaeva gibi önemli isimler ve yazar Cengiz Aitmatov'un adı geçmektedir. 1960'larda bu isimlerin katılımı ile yerli sinema sadece ülke dışına değil, dünya perdesine de çıkmıştır. Uluslararası sinema camiası, Kırgız sinemasından “Kırgız Mucizesi” olarak söz etmeye başlamıştır (http-6, 2014).

1960'larda yeni olay örgüleri, türleri, tarzları, kahramanları ve temelde yeni bir güçler dengesi ortaya çıkmıştır. 1950'li yılların film estetiğindeki çatışmasızlık veya “iyiyle kötünün” çatışması artık geride kalmış, “ne pahasına olursa olsun” denilen toplumsal zafer, beyazperdedeki karakterlerin düşünceleri ve eylemleri için vazgeçilmez bir motivasyon olmaktan çıkmıştır. İdeolojik perdelemeler olmadan geçmişe ve bugüne dikkatli bir bakış, büyük ölçüde yeni edebiyat, şiir ve tiyatro tarafından şekillendirilmiştir. Destan ve modernlik, drama ve komedi, ciddi ve komik bazen tek bir sanatsal sentezde birleşmiştir. Yeni dalga filmlerinin kahramanı ilk bakışta basit bir insan ama ekranda birden fazla film için yeterli olacak kadar bir karakter derinliği ortaya koymuştur. Bunun nedeninin ise 1960'lardaki genç yazarların ve kahramanlarının manevi yaşamlarının yoğunluğu olduğunu Ekaterina Luzanova belirtmektedir (Luzanova, 2015, s. 60).

Kırgız yönetmeni Tolomuş Okeyev (1974), Kırgızistan'ın ulusal sinemasının doğuş sürecini gerçek bir enternasyonalizm eylemi olduğunu söylemiştir. Onun dediğine göre, ulusal sinemanın kökeninde Rusya'dan sinema ustaları Vladimir Pronin, Budantseva; genç yönetmenler Sakharov, Shengelaya, Larisa Shepitko ve Andrei Konchalovsky, Kırgız sinemasının ilk meraklılarıyla işbirliği yaparak ilk gerçek sanatsal zaferlerini elde etmişlerdir (Okeyev, 1974'ten aktaran Luzanova, 2015, s. 61).

Doğal olarak, 1960 ve 1970’lerde edebiyat klasiklerinin beyaz perdeye uyarlanmasında kendi yöntemlerine yaklaşan Kırgız sineması, Cengiz Aitmatov’un çalışmalarına yönelmiştir (Luzanova, 2015, s. 67). 1961 yılında Sakharov, “Selvi Boylum Al Yazmalım” öyküsünün bir uyarlaması olan “Geçiş” filmini yaratmıştır. Senaryosu Aitmatov’un kendisi tarafından yazılmıştır. Aslında bu bir film uyarlaması değil, daha ziyade ünlü eserin bir film versiyonu olmuştur, çünkü olay örgüsündeki ve duygusal düzenlemesindeki resim orijinalinden önemli ölçüde farklı olmuştur. Rus sinema tarihçisi Vladimir Mikhailov (2010), bu filmle ilgili, daha önce Kyrgyzfilm stüdyosunda çekilen filmlerin hatalarını başarıyla düzelter ve üstesinden gelen filmin yazarları, altın ortalamayı geçerek kendilerini başarısızlığın diğer ucunda bulduğunu söylemiştir: aşırı sinematografi, aşırı dinamikler, aşırı eğlence olduğunu belirtmiştir (Mikhailov, 2010, s. 11).

“Geçiş” filminden hemen sonra Cengiz Aitmatov’un eserlerinden uyarlanarak iki film daha yapılmıştır: “Deve Gözü” eserinden “Sıcak” 1962, yönetmeni Larisa Shepitko ve 1965’te “İlk Öğretmen” öyküsüne dayanan aynı adlı film, yönetmeni Andrei Konchalovsky. Mikhailov (2010), “Sıcak” 1962 filmin Kırgızistan ulusal sinemasının tartışmasız ilk başarısı ve gerçekten olağanüstü bir çalışma olduğunu anlatmaktadır. Film Karlovy Vary ve Frankfurt am Main şehirlerindeki iki büyük film festivalinde Büyük Ödül’ün yanı sıra birçok ulusal film festivalinde de bir dizi ödül kazanmıştır (Mikhailov, 2010, s. 12).

1965 yılında yönetmen Melis Ubukeyev, Kırgız halkının zihniyetini, birçok nesil tarafından yaratılan özel bir kavram ve yaratıcı düşünce sistemini yansıtan “Zor Geçiş” filmini yapmıştır. Bu filminden sonra Kırgız sinemasına dünya çapında ün kazandıran filmler birbiri ardına gelmeye başlamıştır. Örneğin, Tolomush Okeyev’in “Çocukluğumuzun Gökyüzü” (1967), Bolot Shamshiev’in “Karash-Karash” (1968), Gennady Bazarov’un “Toprak Ana” ve diğer filmler. Bu dönem Kırgız sinemasında “Kırgız Mucizesi” olarak adlandırılmaktadır. Kendi tarzlarını yaratan Bolot Shamshiev ve Tolomush Okeyev, daha sonra Kırgız sinemasının ustaları olarak kabul edilmiştir (Alieva, 2020, s. 45).

Aynı zamanda 1960-1980’lerde “yönetmen-kameraman” yaratıcı tandemleri oluşturulmuştur: Tolomush Okeyev - Kadyrzhan Kydyraliev, Konstantin Orozaliev; Bolot Shamshiev - Marlest Turatbekov, Manasbek Musaev; Genadi Bazarov - Valery Vilensky. Görsel ve etkileyici bir sinema olarak “şiirsel belgesel” ortaya çıkmıştır: oda,

suluboya, zarif veya keskin yaratıcı yazısı, dramatik ve tavizsiz saf gösteriden uzak sinema (Luzanova, 2015, s. 84).

Kırgız sinemasının yurt dışında tanınması “İlk Öğretmen” 1965 filminden başladığı söylenebilir. Yönetmen Andrei Konchalovsky filmi yirmi iki yaşında çekmiştir. Film bir ara o dönemin devlet ideolojisinin çelişkilerine maruz kalmış ve büyük tartışmalarla gösterime girmiştir. Baş roldeki Altynai’nın rolünü canlandıran Natalya Arinbasarova, 1966 yılında Venedik’teki uluslararası film festivalinde en iyi kadın oyuncu dalında “Volpi” ödülünü kazanmıştır. 1966 yılında Roma’da düzenlenen II. Uluslararası Film Festivali’nde “Capitol Jupiter” ödülünü almıştır (http-7, 2020). Sinema tarihçisi Mikhailov, “İlk Öğretmen” filmini, Kırgız sinematografisinin daha da gelişmesi yolunda önemli bir kilometre taşı olduğunu, uzun yıllar süren araştırmaların sonuçlarını özetlediğini ve önceki hataların ve yanlış hesaplamaların anlaşılmasına yardımcı olduğunu söylemektedir (Mikhailov, 2010, s. 14).

Böylece, başarılı filmlerle başlayan “Kırgız Mucizesi” dönemi, “Toprak Ana” 1967 (yönetmen Gennadi Bazarov), “Ak Moor” 1969 (Melis Ubukeyev), “Karaş Geçidinde Vurulma” 1969 (Bolot Shamshiev), “Cemile” 1969 (İrina Poplavskaya), “Isık Göl’ün Kızıl Gelincikleri” 1972 (Bolot Shamshiev), aynı yılı gösterime giren Tolomush Okeyev’in “Ateşe Saygı: Urkuya” filmi, 1975’teki “Beyaz Gemi” (Bolot Shamshiev), aynı senede “Kızıl Elma” (Tolomush Okeyev), “Kadınsız Erkekler” 1981 (Algimantas Vidugiris) ve Bolot Shamshiev’in 1983’teki “Kurt Çukuru” gibi filmlerle ilerlemiştir. 1990’lara kadar devam eden Kırgız sinemasının birinci dalgası Sovyet Birliğinin dağılmasıyla sonlanmıştır.

1993’te gösterime giren Aktan Arym Kubat’ın “Selkinchek” filmi “Locarno 94” festivalinde baş ödülü kazanması, Kırgız sinemasındaki yeni dönemin vizit kartını vermiştir (Luzanova, 2015, s. 133). Bununla birlikte, aynı yılı gösterilmeye başlayan Marat Sarulu’nun “İn Spe” filmi de 1994 senesindeki Tokio ve Avrupa festivallerine katılmıştır. Böylece, Kırgız sinemasının ikinci dalgasının yaratıcıları olarak ve Kırgız author sinemasını canlandıran yönetmenler Aktan Arym Kubat ve Marat Saruulu sayılmaktadır. Bu yönetmenlerin filmleri sayesinde Kırgız sineması yeni bir yol bulmuştur. Sovyet Birliğinin dağılmasından sonra dünya yeni Kırgız sinemasını öğrenmeye başlamıştır. Zor bir dönem olmasına rağmen yönetmenler Marat Saruulu ve Aktan Arym Kubat uluslararası film festivallerinde önemli ödüller kazanmayı başarmışlardır ve geleneksel sinema anlayışından uzak yeni bir bakış açısı geliştirerek

kendi sinema dillerini yaratmışlardır (Alieva, 2020, s. 46).

Aktan Arym Kubat'ın "Beshkempir" 1999, "Maymun" 2003, Marat Saruulu'nun "Altın Sülün/Kardeşim İpek yolu" 2001 filmleri Kırgız sinemasındaki ikinci dalğanın başlangıcında çekilen önemli filmler olarak sayılmaktadır. Aktan Arym Kubat ve Marat Saruulu, "altmışlar" çağının yönetmenlerinden farklı olarak, "saf" sinemaya daha yakın bir estetikle çalışırlar ve ünlü seleflerinden daha az derin düşünceler ifade etmektedir; ancak edebi hikayelerin eksikliği nedeniyle, bazen izleyici için daha az anlaşılır kalabilmektedir. İlk bakışta onların filmleri, derin felsefi sorunlarla filmlerini tüm Sovyet sineması gibi edebiyatın kodları üzerine inşa eden Okeyev ve Shamshiev'in filmleri kadar önemli görünmeyebilmektedir. Ancak "doksanların" sineması, "altmışlar" sinemasının karakteristiği olmayan plastiklik ve biçimsel yeniliğe güçlü bir vurgu ile karakterize edilmektedir. "Altmışlı yıllar" sineması genellikle toplumsal yönelimiyle tanınırken, Kırgızistan'ın egemenlik döneminde yaratılan "doksanlı yıllar" filmlerinde toplumsal sorunların sesi kısılmaktadır. Ama film sanatçıları için insan odası dünyası daha etkileyici ve büyük ölçekli hale gelmektedir (Tokoeva, 2017, s. 108).

Kırgızistan sinemasının yeni döneminde Sadyk Sher'in "Kurmanjan Datka" 2014, Aibek Daiyrbekov'un "Ağaç Şarkısı" 2018, Artykpaı Suiundukov'un "Mum Çocuk" 2020, Aktan Arym Kubat'ın "Centaur" 2016 v. b. filmleri uluslararası film festivallerine katılarak ve ödüller kazanarak şuan ki Kırgız sinemasının ulusal özelliğini oluşturan filmler olarak sayılabilmektedir.

Genel olarak baktığımızda, Kırgızistan sineması bugün de gelişme durumundadır. Ancak, Kırgızistan sinemasının tarihinde "Kırgız Mucizesi" filmleri sadece Sovyet ülkelerinde değil, yurt dışındaki başka ülkelerde de gösterime girmesiyle, aynı zamanda yerli ve uluslararası film festivallerinde ödüller kazanmasıyla ve Kırgız ulusal sinemasının klasiğini oluşturmasıyla "Kırgız Mucizesi" adını hak ederek bu dönem en gelişmiş dönem olarak sayılmaktadır.

2.4. Kırgızistan Sinemasında Kadın Temsiline Genel Bir Bakış

Kırgız sinemasındaki kadın temsiliyeti, ülkedeki siyasi ve sosyal değişimlerle beraber sürekli yenilenmelere uğramıştır. 1950-1960'larda bütün Sovyet sinemasında komünist kadın, kadın *kolhoz*² işçisi, *kolhoz*da çalışmak için geleneksel topluma karşı

² 'Kollektif çiftlik' - rus. *Kollektivnoe hozyaistvo* kelimelerinin kısaltılması

mücadele eden gibi roller propaganda amaçlı öne çıkarılmıştır. Kırgız sinemasındaki kadın sunumu, 1955'te 'Saltanat' filmi ile geleneksel ailesine karşı direnen kadının yansıtılması ile başlatılmıştır. 1957'de çekilen "Benim Hatam" filminde de Gulzhan isimli kadın kahraman kendi özgürlüğü için mücadele eden kadın olarak filmde aynı konu işlenmiştir. İslam Aidarkhanov (2019), ancak her iki durumda da kadınların iki erkek arasında seçim yapmak zorunda olduğunu söylemektedir: gelenekselci erkek ve komünist partisine hizmet eden erkek. Filmlerde kızların sosyal hayatını değil, bu durumu, olay örgüsünün kilit unsuru olarak göstermektedir. (Aidarkhanov, 2019, http-2). Bu filmlere ek olarak Aleksei Ochkin'in "Tian Shan Kızı" 1960 filmi de de benzer konu üzerinden çekilmiştir. Bu da Sovyet yetkililerinin ideolojik tutumu olmuştur. O zamanlar Orta Asya ülkelerindeki sinema, kadınların Sovyet iktidarıyla özgürleşme konusunu esas alarak ilk olarak Orta Asya'ya gelen Rus yönetmenleri tarafından çekilmiş, daha sonra yerel yönetmenler tarafından benzer filmler yapılmıştır (Abikeyeva, 2010, s. 40).

Kırgız sineması, yazar Cengiz Aytmatov'un birçok eserinin ustaca uyarlanması sayesinde 1960'larda dünyaca ünlü olmuştur. Cengiz Aytmatov'un "Selvi Boylum Al Yazmalım" öyküsünden uyarlanan "Geçiş" filminde yönetmen Aleksei Sakharov, Asel'in sevgilisi Daniyar tarafından 'kaçırılma' anını mükemmel bir şekilde tasvir etmeyi başarmıştır. Daniyar, Asel'i, gelinin ailesinin başlık parasını çoktan ödemiş olan köyünden genç bir adamla evlenmesinin arifesinde kaçıtır. *Ala kachuu* (kızı kaçırma) anında köylülerin ağzından öfke dolu sözler duyarız: "ne gençler gitti", "düğün arifesinde, utanmaz kız", "kalım çoktan ödendi". Köylüler ve akrabalar sadece Asel'in kasıtlı davranarak ebeveynleri arasındaki "sözleşmeyi" bozduğu için değil, aynı zamanda kalımı ödeyen damadın akrabalarına utanç ve rezalet getirdiği için de kızgındır. Eski Kırgız geleneklerine uygun olarak, Daniyar ve Asel gizli bir kaçış üzerinde anlaşır. Romanın kahramanı Asel, sevdiği adamla kalabilmek için ailesinin onayını ve desteğini kaybetmiştir. Daniyar ona ihanet ettiğinde, bir kez daha bir erkek tarafından kurtarılan yalnız, sosyal açıdan güvensiz bir kadına dönüşür. Böylelikle başkahraman, erkeklerin elinde kurtarılmayı bekleyen diğer "sessiz şehitler" arasına katılmıştır (Aidarkhanov, 2019, http-2). Melis Ubukeyev'in 1965 yapımlı 'Zor Geçiş' filminde, izleyicilere güçlü ataerkil örüntülere dayalı bir Kırgız köyü gösterilmektedir. Melis Ubukeyev'in kahramanı genç adam Mukaş, eski bir kasaba yöneticisine eş olarak satılan 13 yaşındaki sevgilisi Uulcan'ı hayatını feda ederek kurtarır. Bu filmlerden erkek kahraman aktif, kadın kahramanın ise pasif olarak temsil edildiğini fark edebiliriz.

Her kültürde en akılda kalıcı imgelerden biri, dirençli ve şefkatli anne arketipi olduğu gibi Kırgız sinemasında çok yaygın olan imajlarından biri saygıdeğer anneler imajıdır. Sadece sinemada değil, genel hem Kırgız edebiyatındaki eserlerde, şiirlerde, destanlarda hem de masallarda, şarkılarda annenin imajı kutsallaştırılarak sunulmaktadır. Anne imgesi, özellikle savaş yıllarında Sovyet sinemasında vatanseverliğin temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Gulnara Abikeyeva'ya göre (2010), İkinci Dünya Savaşı'nın ünlü Sovyet afişi "Anavatan Çağırıyor!"u veya V. Pudovkin'in "Anne" filmini ya da F. Ermler'in "O Anavatanı Savunuyor" gibi tüm bu filmlerde, anne imgesinin büyük bir metafora yükseltilmiştir: Anne - Dünya - Anavatan - Sovyetler Birliği. Aynı şekilde Kırgız sinemasındaki Melis Ubukeyev'in "Zor Geçiş" 1965 filmindeki kör anne veya Gennady Bazarov'un "Toprak Ana" 1967 filmindeki Tolgonai, anavatan metaforunda Kırgız annesinin imgesini temsil etmişlerdir (Abikeyeva, 2010, s. 38).

Kırgızistan'ın bağımsızlığından sonraki sinemasında kadınların mesleki anlamda kendilerini gerçekleştirmeleri, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve aile yapısı gibi konular güncelliğini yitirmemiştir. Buna ek olarak, Sovyet döneminde oluşan toplumsal cinsiyet kurgusu, çağdaş sinemadaki kadın imgelerini etkilemeye devam etmektedir (Aidarkhanov, 2019, http-2). Bağımsızlıktan sonraki ilk on yılında kadın karakterinin görüldüğü film pek çekilmemiştir. Sadece 1999 yılında Aktan Arym Kubat'ın "Beshkempir" filmiyle tekrardan saygıdeğer annelerin imajı beyazperdelere sunulmuştur. "Beshkempir" filminde sadece bir kadın değil, beş kadın vardır. Beshkempir adı evlat edinilen çocuğun adıdır ve kelimenin tam anlamıyla beş yaşlı kadın olarak tercüme edilir. Çocuğa kabul ve evlat edinme törenlerinde rehberlik edenler onlardır, onlar Kırgız yaşamının tüm yolunun yüzyıllardır korunduğu ailenin koruyucularıdır. Burada annelerin büyükannelerin imgesinde mevcut olduğuna dikkat çekmek isteriz. Aslında, bir çocuğu evlat edinen anne değil, büyükannedir. Ve onun cenazesinde çocuk cellat rolünü üstlenir ve böylece bir çocuktan bir yetişkine dönüşür. Filmde büyümenin anne-büyükannenin ölümüyle gerçekleştiği ortaya çıkıyor (Abikeyeva, 2010, s. 45). Onurlu bir anne veya 'büyükanne' imajı genellikle aksiyolojik olarak olumlu olarak sunulmaktadır aynı zamanda Kırgız halkının annesi Umay ananın arketipidir. Onlara şu nitelikler atfedilir: şefkat, huzur, duyarlılık, mutfak yetenekleri, yakın bir kişiyi anlama ve destekleme yeteneği, misafirperverlik, rahat bir ev yaratma.

Ulusal kültürde, gerçek tarihi kişilik Kurmancan Mamatbay Kyzy aynı imajda

görülmektedir. 2014 yılında çekilen “Kurmanjan Datka Dağların Kraliçesi” adlı filmde yönetmeni Sadyk Sher-Niyaz, Kokand Hanlığı ve Rus İmparatorluğu döneminde zor yıllar geçiren Alai Kırgızlarının hükümdarının hayatını ve faaliyetlerini anlatıyor. Film boyunca, kadın kahramanın orjinal imajı bir evrim geçirir: küçük ve savunmasız bir kızıdan, derin kırışıklıkları ve kendinden emin bir yazısı olan, saygıdeğer yaşlardaki bilge ve münzevi bir anneye dönüşür. Kocasını Alımbek’in şahsında aile koruyucusunun kaybı ve değerli varislerin yokluğu hükümdar kadına sorumluluk yükler. Halka duyduğu sempati ve güçlü karakteri onu oğullarının annesinden bir ‘ulusal anne’ yapmıştır. Bir ailenin sınırı, “tüm Kırgız halkının” genişletilmiş sembolik bir kapsayıcılığına dönüşür (Aidarkhanov, 2019, http-2). İslam Aidarkhanov (2019), Kırgız post sovyet filmlerinden “Kurmanjan Datka Dağların Kraliçesi” filmini istisna film olduğunu söylemektedir. Sovyet sonrası sinemada kadın imajı daha çok kadınsı niteliklere sahiptir. Sinemada kadınlar nadiren toplumsal olarak önemli roller üstlenirler ve genellikle bir şekilde “tamamlanan” bir erkeğin yanında görünmektedir. Ancak filmin ana kahramanı olan kadın Kurmanjan Datka kendiliğinden güçlü ve lider kadın olarak sunulmaktadır, bir yandan zor dönemlere ve ataerkil toplumun baskısına rağmen başarılı olduğu anlatılmaktadır. Öte yandan ise, filmin yaratıcıları ana karakteri “seçilmiş bir kader”, istisnai bir kadın haline getirmişlerdir, bu da olay örgüsünün ilk başlangıcında ortaya çıkmaktadır. Aidarkhanov’un (2019) belirttiğine göre, dikkatli bir seyirci, biyografik bir film olan Kurmanjan Datka’nın dönemine göre alışılmadık davranışlarının nedenini açıklamadığını, onun sıra dışılığını gizemli ve “yukarıdan” önceden belirlenmiş kıldığını fark edebilmektedir (Aidarkhanov, 2019, http-2).

Bağımsızlıktan sonraki Kırgız filmlerinde Sovyet döneminde yaratılan abartılı kadın imajlarını reddedilerek daha inandırıcı ve gerçekçi karakterler sunularak cinsiyet asimetrisinin giderek güçlendiği görülebilmektedir. Sovyet Birliği dağıldıktan sonra doksanların çağıyla canlanan Kırgız ulusal sinemasının ikinci dalgası, kamusal yaşamda arkaik olarak kabul edilen olumlu ve “olumsuz” gelenekleri açıkça betimlemeye başlamıştır. SSCB döneminde toplumdaki ayrımcı gelenekler ciddi bir şekilde kaldırılmaya çalışılmıştır, fakat ataerkil toplum tarafından yürütülen ailedeki cinsiyet rollerinin ikincilleştirilmesi sebebinden, birçok gelenek gayri resmi olarak var olmaya devam etmiştir. Bu geleneklerden biri de “kız kaçırma” geleneğidir. 2000’lerden sonraki Kırgız filmlerinin kızın evlenme amacıyla rızasız kaçırılmasının içerdiği ve bunu olumlu olarak sunulması sık sık görülmektedir (Aidarkhanov, 2019, http-2).

Yönetmen Ernest Abdyjaparov'un "Boz Salkyn" (2007) filminde şehir kızı olan Asema'nı köy erkeği ve çoban Sagyn evlenmek için kaçıır. Gelinin ailesine *kalım* (başlık parası) ödeyemez, bu yüzden kaçırmak tek çıkış yolu gibi görünür. Kaçırıldıktan sonraki ilk düğün gecesinde, Asema kocasıyla ilk cinsel birlikteliği kabul etmediği için Asema'nın evlilik öncesi bekaretini akrabalarının önünde kanıtlamak isteyen Sagyn, elini kanayana kadar keser. Geleneksel olarak, kaçıran kişinin akrabaları cinsel ilişki bitene kadar beklerler. Daha sonra, üzerinde kan izleri olan bir çarşafı avluya asarak kaçırılan kişinin bakire olduğunu gösterirler. Eğer kaçırılan kızda kan yoksa, kız ailesine geri verilebilir. İlk başta Asema onu kocası olarak kabul etmezse de, yayla ve köy yaşamında Sagyn Asema'ya korumacı davranması, kızda kocasına karşı hisleri uyandırır. Sagyn için ise gelin öncelikle ailenin ev içi sıkıntılarını azaltmak için gereklidir. Onun için eş, ocağın ve iyiliğin koruyucusudur.

Film, "kız kaçıрма" gibi arkaik olarak görünen gelenekleri olumlu bir bağlamda sunmaktadır. Filmin büyük popülaritesi kısmen sadece Kırgız geleneklerini olumlu bir şekilde temsil etmesinden değil, aynı zamanda Kırgız sinema tarihinde ilk kez günlük gerçekliğin birçok gelenek ve normunun ayrıntılı olarak gösterilmesinden kaynaklanmaktadır (Aidarkhanov, 2019, <http-2>).

2012 senesinde gösterime giren "Boş Ev" (yönetmeni Nurbek Egen) filmi yeni dönem Kırgız sinemasının ilk skandal dramı olmuştur. Film toplumda sessiz kalınan birçok sosyal sorunu ortaya koymaktadır: evlilik öncesi bakirelik, kürtaj, evlilik öncesi birlikte yaşam, kadın cinselliği, cinsiyet "anomalileri" ve bununla birlikte, bol erotik sahneleri içermektedir. Filmdeki geleneksel toplum, güç ve parayla yönetilerek tamamen "erkeksi" olarak gösterilir. Bu ortamda kadınlara itaatkâr ev kadını rolü biçilir, sosyalleşmeleri, eğitim almaları ve ev dışında çalışmaları kısıtlanır. Genç kızlar damatlara satılacak "metalar" olarak görülür. "Boş Ev"de geleneksel toplum evlilik öncesi bekareti toplumsal cinsiyet düzeninin ve iffetin garantisi olarak sunar ve cinsel yaşam üreme ile özdeşleştirilir.

Aidarkhanov (2019), "Boş Ev" filmini Kırgızistan'ın kadın cinselliğini açıkça sergileyen ilk film olduğunu söylemektedir. Filmde kadın, erkeklerin cinsel arzularını uyandıran nesne olarak sunulmuştur. Diğer yandan kadın kahraman imgesi toplumsal cinsiyet kalıplarından kurtulmuştur: o ne onurlu bir anne ne sadık bir eş, ne de örnek bir kahraman kız değildir, sadece bir kadındır ve cinsel ilişki hayatının bir parçası olduğu gösterilir. Bu onun seçimidir, kiminle cinsel ilişkide olacağına kendisi karar verir.

Beklendiği üzere, kadın bedeninin açıkça sergilendiği yatak sahneleri kitlesel bir öfkeye neden olmuştur. (Aidarkhanov, 2019, [http-2](#)). Zira geleneksel Kırgız toplumu, hep şefkatli anne, sadık, sabırlı eş gibi kadın imgelerini izlemeye alıştığı için kadın cinselliğinin açık gösterilmesine hazır değildi. Ayrıca, hem erkek hem de kadın seyirciler, oyuncu Maral Koichukarova'yı böylesine “erotik” bir filmde rol almayı kabul ettiği için eleştirmiştir.

Sonuç olarak, Kırgızistan sinemasındaki kadın temsiline genel baktığımızda, dönemlere ve hem politik hem sosyal sistemlerin değişmesine göre değiştiğini fark edebiliriz. Ancak, kabul etmemiz gereken şey de batıdaki feminist hareketlerin sonucunda işlenmeye başlayan feminist karşı sineması Kırgızistan’da daha etkisini göstermemiştir, sinemada Kırgız kültürel kodu baskın olmaya devam etmektedir.

3.ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

3.1. Yöntem

3.1.1. İçerik Analizi

Bu araştırma, Kırgız sinemasının 1960-1980 yıllarındaki “Kırgız Mucizesi” döneminde kadın karakterlerin feminist perspektifle nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır. Bu amaçla nitel araştırma yaklaşımının kullanılması uygun görülmüştür. Çalışmada nitel araştırma yaklaşımının içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Zeynep Kızıltepe’nin (2015) Taylan’dan (2011) aktardığına göre, içerik analizi, özellikle sosyal bilimlerde kullanılan bir araştırma yöntemidir ve bu yöneme uygun olarak kullanılan bir araştırma tekniğidir. İçerik analizi, bir veya birçok metnin içindeki sözcüklerin, kavramların temaların, deyimlerin, karakterlerin veya cümlelerin varlıklarını belirlemek ve onları sayıya dökmek için aynı zamanda gizli ve kolaylıkla algılanmayan metinleri de yorumlamak için kullanılmaktadır (Kızıltepe, 2015, s. 253).

Çalışmada belirlenen Kırgızistan sinemasına feminist perspektif bakışı amacına ulaşmak için nitel araştırma yöntemlerinden Bechdel testi kullanılmıştır. Araştırmada kadın karakterlerinin temsili feminist metin analizi ve Bechdel Testi ile incelenmiştir. Bechdel Testi, ayrıca sinema filmlerinde kadının varlığını ve temsilini sorgulayan bir yöntem olarak ön planda tanımlanabilmektedir.

3.1.2. Bechdel Testi

Bechdel Testi veya Bechdel-Wallace Testi, bazen Mo Film Ölçütü veya Bechdel Kuralı olarak da adlandırılır, aşağıdaki üç kriteri adlandıran basit bir testtir: (1) Filmde en az iki kadın olmalı, (2) bu kadınlar birbirleriyle konuşmalı (3) erkek dışında bir şey hakkında konuşmalıdır. Teste bazen senaryodaki kadın karakterlerin isimlerinin olması ya da diyaloglarının toplamda altmış saniyeyi aşması gibi kriterler eklenmektedir. Bechdel Testi, Hollywood filmlerindeki kadın karakterlerin aktif varlığını ve bu rollerin ne kadar iyi tamamlanmış olduğunu ölçmenin basit bir yoludur. Test adını Amerikalı karikatürist Alison Bechdel’den almıştır. 1985 yılında “*Dykes to Watch Out For*” adlı çizgi romanındaki karakterlerden biri, Alison’ın arkadaşı Liz Wallace’a attığı bir fikri dile getirmiştir. Test başlangıçta filmleri değerlendirmek için tasarlanmıştı, ancak o zamandan beri diğer medyada da kullanılmaya başlamıştır. İlk zamanlarda test “alternatif feminist bir gazetede küçük bir lezbiyen şakası” olmasına rağmen, film eleştirmenleri tarafından hızla benimsenmiştir ve bazı açılardan televizyon, film ve kitapları

değerlendirmek için standart haline gelmiştir. 2013 yılında, İsveç Film Enstitüsü tarafından desteklenen dört İsveç sineması ve bir kablolu TV kanalı, Bechdel testini diğer derecelendirmelerle eşit olarak kullanmaya başlamıştır. *bechdeltest.com* web sitesi, Bechdel testini karşılayan yaklaşık 4500 sinema filminin kullanıcı tarafından doldurulabilir bir veritabanını içerir (kadın karakterin senaryoda bir adı olması gerektiği ek koşuluyla). (http-8).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırma Kırgız sinemasının 1960-1980 yıllarında çekilen filmlerle sınırlanarak bu dönemde çekilen tüm filmler çalışmanın evreni olarak ele alınmıştır. Fakat zaman ve ulaşılabilirlik bakımından o dönemin bütün filmlerinin incelenmesi mümkün değildir. Bu yüzden araştırmada yargısal örneklem seçimi kullanılmıştır. Yargısal örneklem seçiminde araştırmacı hangi birimlerin secileceğine kendisi karar vermektedir. Yargısal örneklem seçimi için araştırmacının belirli ölçütler belirlemesi ve bu ölçütlerin temsili bir örneklem oluşturacak ölçütler olduğuna inanmaktadır. Bu tür seçimde araştırmacının uygun gördüğü kümeler, gruplar ve birimler araştırmanın amacına da uygun olarak belirlenmektedir. Bu örneklemede, örnekleme birimlerine kolayca ulaşılabilmekte ve verilerin çok hızlı biçimde derlenmesi mümkün olmaktadır (Koçak ve Arun, 2006, s. 26).

Araştırmada, “Kırgız Mucizesi” filmleri arasından popülerlikleri ve aldıkları ödüllere göre seçilen aşağıdaki filmler incelenmeye uygun görülmüştür.

“İlk Öğretmen” 1965, Andrei Konchalovsky

“Toprak Ana” 1967, Gennadi Bazarov

“Cemile” 1969, İrina Poplavskaya

“Ateşe Boyun Eğ: Urkuya” 1972, Tölömüş Okeev

“Kızıl Elma” 1975, Tölömüş Okeev

“Kadınlarsız Erkekler” 1981, Algimantas Vidugiris

3.3. Veriler ve Toplanması

Verilerin toplanması doküman analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırmada veriler hem alanyazın yani literatür taramasıyla hem de görüntü (video film) kayıtlarının seyredilmesiyle toplanmıştır. Verilerin toplanmasında Kırgız sinemasındaki kadın imgesi konusunda yeterli derecede bilgi ve basılı kaynağın kısıtlı olduğu tespit edilmiştir. Veri kaynakları olarak Anadolu Üniversitesi’nin Kütüphanesinde bulunan kitap, dergi, tez ve

makaleler; Yüksek Öğretim Kurumu'nun arşivleri; internet sayfalarında ulaşılabilen Türkçe, Rusça, Kırgızca, İngilizce makaleler, kitaplar, tezler ve dergiler; görsel ve işitsel video film ve podcast ses kayıtları kullanılmıştır.

3.4. Veriler ve Analizi

Araştırmanın bulgular bölümünde, seçilen altı film analiz edilmiştir. İlk önce filmlerin künyesi ve özeti ile ilgili bilgi verilerek filmlerin karakterleri analiz edilmiştir, son kısmında filmler feminist metin analizi ile değerlendirilmiştir. Feminist metin analizi ile yanı sıra seçilen filmler Bechdel Testi ile incelenmiştir.



4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Örnek Filmlerde Feminist Çözümlemeler

4.1.1. SSCB'nin Özgürleştirilmiş Kadını: “İlk Öğretmen / Birinçi Mugalım” (1965)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: Andrei Mikhalkov-Konchalovsky; **Senaryo:** Cengiz Aytmatov, Boris Dobrodeyev, Andrei Mikhalkov-Konchalovsky; **Kameraman:** Georgy Rerberg; **Müzik:** Ovchinnikov Vyacheslav; **Oyuncular:** Bolot Beishenaliev (Öğretmen Düüşön), Natalya Arinbasarova (Altınay), Darkul Kuiukova (Altınay'ın yengesi).

Ödülleri: - Volpi Kupası, Venedik'teki XXVII Uluslararası Film Festivali'nde (1966) en iyi kadın oyunculuğu için Natalia Arinbasarova'ya verilmiştir.

- Kiev'deki II All-Union Film Festivali'nde (1966) “Soviet Screen” dergisinin Özel Ödülünü almıştır. Film yarışma dışı olarak katılmıştır.
- Roma'daki II Uluslararası Film Festivali'nde (1966) “Capitol Jüpiter” ödülü verilmiştir.
- Ulusal Sosyal Sorunları Araştırma Enstitüsü Ödülü (1966).
- Yer'deki (Fransa) Uluslararası Genç Sinemacılar Festivali (1967) Jüri Özel Ödülü.



Görsel 1. “İlk Öğretmen” filminin afişi

ii. Filmin Özeti

Film Yazar Cengiz Aitmatov’un “İlk Öğretmen” eserinden uyarlanmıştır. Film, Kırgızistan’da Sovyet iktidarının ilk yıllarında 1923’lerde geçer. Dünün Kızıl Ordu askeri öğretmen Düşön, bir Komsomol kuponuyla merkezden uzak bir Kırgız köyüne çalışmaya gelir. Bir okul inşa edecektir, ancak yerel halk, okuma yazma bilmeden koyun güdülebildiği için çocuklarının okula ihtiyacı olmadığını iddia ederek ona güler. Köyde eskiden atların bakıldığı ahrı okul yapar, çocuklara harfleri orada öğretir. Altınay, 16 yaşında bir köy kızıdır. Düşön’ün öğrencilerinden biridir. Altınay’ın anne babası küçükken vefat etmiştir, ona yengesi bakmaktadır. Altınay’ın yengesi, onun eğitim almasını istemez, ona göre kızların eğitim almaya ihtiyacı yoktur ve evlenmek zorundadır. Altınay’ı başlık parası karşılığında köyün zengin kişisine satar. Zengin kişi, kızıyla aynı yaşta olan Altınay’ı ikinci eşi olarak evine getirir. Öğretmen Düşön, zengin kişinin evine Rus polislerini götürüp kişiyi tutuklatır ve Altınay’ı kurtarır. Filmin sonunda

öğretmen, Altınay'ı eğitim alması için trenle Taşkent şehrine gönderir, kendisi çocuklara eğitim vermeye devam etmek için köyde kalır ve yeni okul yapmaya karar verir.

iii. Filmin Karakterleri

Öğretmen Düşön (Bolot Beishenaliev): Düşön eski Kızıl Ordu askeridir, bolşevikler basmaçılara karşı savaştığı zaman asker olmuştur ve ondan sonra Sovyet sisteminin ideolojisini benimsemiştir, Lenin'e derin saygı duymaktadır. Okuldaki ilk dersi veren filmin sahnesinde Altınay'ın "İnsanlar neden ölür?" sorusuna cevap verirken çocuklardan biri "Lenin de mi ölür?" deyince çocuğa sinirlenir, hatta çocuğa "Basmaçı zenginin oğlusun, karşı devrimçisin, Lenin ölmez" diyerek bağırmaya başlar, çocukları korkutur. Lenin'in vefat ettiği haberini öğrenince çok üzülür, gece ateş yakar ve bütün köyü uyandırarak yas tutmasını ister. Çocukların eğitim almasını tüm kalbi ile ister, kendisini okuma yazmayı bilmeyen, öğretmenlik için yetersiz biri olarak görmesine rağmen çocukların ondan daha akıllı ve eğitilmiş olması için çabalar. Fiziksel olarak uzun boylu ve zayıf; karakter olarak inatçı, sabırsız ve kolay öfkelenen ama adaletli ve dürüst bir öğretmendir. Köyde onun eğitim verme çabasını kimse desteklemiyor, aksine onunla dalga geçiyorlardır, sadece yaşlı Karatay ona yardım eder ve Düşön'ün yanında olur. Görsel 1.1'de öğretmen Düşön çocukları eğitmede zorlanırken çok üzülür, ağlar.



Görsel 1.1. "İlk Öğretmen" filminde öğretmen Düşön eğitim vermede zorlandığı için ağlar

Köyden okula giderken yolda nehir akıyordur. Çocuklar, kışın nehrin suyu soğuk olduğundan dolayı geçmek istemedikleri için onları Düşön öğretmen kucağına alıp kaldırarak sudan geçirirdi. Komünizmi ve sosyalizmi o kadar benimser ki, mumun

ışığında çocuklarla “sosyalizm” diye yüksek sesle tekrarlayarak ders verir. Derslerinde öğretmeninin “düşmanlarımız kim?” sorusuna çocuklar: “zenginler, basmaçılar, milyonerler ve kapitalistler” der. Halkın dostları olarak fakirleri, ülke içinde aşağılanan topluluğu, dünya proletaryasını ve zencileri sayarlar. Her dersinde Altınay’a dikkat ederek onun eğitim almasını önemser. Altınay sorulara cevap veremediği zaman ona kızar. Altınay’a derin ve gizli hisleri vardır: soğuk nehirden yaya geçen sahnede Düşön, taşlarla köprü yapmaya çalıştığında, Altınay ona yardıma gelir ve ayağı sakatlanıp düştüğünde, Düşön onu nehrin kenarına çıkarıp Altınay’ın çıplak ayaklarına dokunarak şapkasıyla kurutup ısıtmak istediğinde, Altınay onu ayağı ile iter; Lenin öldükten sonra da Altınay bağırarak ağlarken Düşön, onun için çok endişelenir ve onu teselli etmek için ona sarılır. Ders zamanında Altınay’ı evlilik için götürmeye gelen köyün zenginlerine “Altınay evlenmez, o eğitim alacak” diyerek Düşön öğrencisini vermemek için onlarla dövüşür, halbuki onlar hem fiziksel hem de sosyal statü açısından öğretmenden daha büyüktür ve güçlüdür. Sonunda köyün zenginleri, öğretmeni döverler ve Altınay’ı yengesinin yardımıyla evlilik için götürürler. Ertesi gün Rus polisleriyle zengin kişinin evine gidip Altınay’ı oradan kurtarır, polisler ise zengin kişiyi tutuklar. Atla yolda ikisi gelirken Altınay ağlamaya başlar, Düşön “Ağlamayacaksın onlar için!” diye kızar sonra kendisi ağlar ve Altınay’ın elinden öperek özür diler. Kendi yaşadıkları köye geldiğinde Altınay’ın yengesini bağırarak mahallenin ortasına çıkar, Altınay’a bütün köyümüzü rezil ettin diye hakaret edip saldırmaya çalışır, öğretmen onun elinden kızı kurtarır fakat bütün mahalle dışarı çıkar ve köyümüzü rezil ettin adamın karısını kaçırdın diye millet öğretmene kızar. Düşön, Altınay’ı korumaya çalışır ve bütün köye karşı konuşur: “Beni dinleyin Altınay’a bakın, bu kadın, Doğunun kurtarılmış ilk özgür kadını. O şuan yalnız ama ileride özgür kadınlar çoğalacak”. Ancak köy kişileri onu anlamak istemez, köyü terk edip gitmesini talep eder. Öğretmene yardım eden Kartanbay da, onun köyden gitmesinin daha iyi olacağını söyler: “Sen kötü öğretmensin, dünya geniştir başka yere git. Senin yüzünden Altınay da sokağa çıkamaz, millete bakamaz oldu” der, Düşön inat ederek: “Evet, ben kötü öğretmenim, ama şuan sizin başka öğretmeniniz yoktur. Ben köyü eğiteceğim. Altınay zaten köyde kalmaz, Taşkent şehrine eğitim almaya gidecek, kendisini geliştirecek.” Sonra Düşön, Altınay’ı Taşkent’e göndermek için tren istasyonuna getirir, treni hayatında ilk kez gören Altınay’a trenin ne olduğunu ve nasıl çalıştığını anlatır. Anlatırken öğretmen aniden Altınay’ın dudaklarından öper. Altınay’ı uğurlayıp köydeki çocuklara eğitim vermek için geri döner. Düşön, baş karakter olarak

Sovyet iktidarının imgesidir, cahil İç Doğu milletini eğitimsizlikten kurtaran bolşeviklerin temsilcisi olarak sunulmaktadır.

Altınay (Natalya Arinbasarova): Altınay, 16 yaşındadır, anne babası yoktur, yengesiyle yaşamaktadır. Yengesi, Altınay'ı sevmez, ona hep ev işlerini yaptırır. Öğretmen Düşön Altınay'ı okula götürmeye eve geldiğinde, yengesi ona kızar, kızların eğitim almaya ihtiyacı yok der. Altınay, pek konuşmayan sakın, utangaç, yardımsever; ince, zayıf, yüzü güzel bir kızdır. Öğretmenine derin bir saygı duyar: Düşön, kışın soğukunda okula giden yoldaki nehirden çocuklar rahat geçebilmesi için taşlardan geçici köprü yapmaya çalışır. Yaparken de köyün yaşlı kadınları onu görür ve onun ile dalga geçer, Altınay'ın yengesi: 'Zaten senin ahır okuluna kimse gelmez, orada kimseyi eğitemezsin belki sadece atlar olabilir' diye kahkaha atarlar. Altınay, kızar ve oradan uzaklaşır. Kadınlar gittikten sonra tekrar döner ve öğretmenine yardım etmeye çalışır. Düşön su çok soğuk diye kızın ona yardım etmesini istemez, Altınay inat ederek yardım eder. Düşön üç günlüğüne şehre gittiği zaman köyün kişileri koyunları okulun içine sürer. Öğrenciler koyunları dışarı çıkarmaya çalışır. Bazılarının ebeveynleri gelip çocuklarını döverek götürürler. Koyunları getiren kişiler de 'Öğretmeniniz gelmeyecek artık, o kaçmıştır' diye dalga geçerler. Altınay, koyunları çıkarmaya çalışarak 'Öğretmenimiz kaçmaz, o geri dönecek bizi eğitecek. Siz ne yapıyorsunuz?' diye kişilere karşı konuşur.

Altınay ile evlenmek isteyen zengin kişi onu topluluğun içinden fark eder ve dikkatini çeker. Köyün milleti toplanıp zengin kişiyi misafirlığe davet etmiştir ve at kesilip, beşbarmak (Kırgız'ların yöresel ana yemeği) yapıp kımız dağıtılır. Köyün yetenekli kişileri komuz çalar ve şarkı söyler eğlenirler. Görsel 1.2'de Altınay gözleriyle topluluğun içinden öğretmenini arar. Bunu fark eden köyün kızları "Kime bakıyorsun? Sen öğretmenini mi arıyorsun?" diye dalga geçerler. Altınay utanır.



Görsel 1.2. “İlk Öğretmen” filminde Altınay topluluğun içinde öğretmenini arar

Zengin kişi de Altınay’ı orada fark eder ve “yüzü güzel kız kimdir acaba?” diye onu merak eder. Altınay da, topluluk içindeki kişilerden zengin olan kişinin kendisine baktığını hisseder. Ertesi gün zengin kişi onların evine kızı istemeye gelir, yengesi sevine sevine kızını verir, zengin kişi geleneğe göre kıza gümüş küpe takıp gider. Altınay sessizce ağlar. Ders zamanında Altınay’ı evlilik için götürmek istediklerinde Düüşön onlarla dövüşürken Altınay sonunda ağlayarak kendisi dışarı çıkar: “Ben buradayım, alın, götürün beni! Öğretmenimi dövmeyin, ona dokunmayın, gerek yok, yeter!”. Altınay’ın elini kolunu bağlayıp atla götürürler, Altınay “Öğretmenim!” diye bağıarak gider. Zenginin evindeki Altınay’ın ilk gecesi onda travma bırakır, “kocası” onunla zorla birlikte olur. Sabah zenginin ailesi bozöyleri toplayıp taşınmaya hazırlanırlar, Altınay’ın uyuduğu bözüyü de izinsiz toplamaya başlarlar. Üstünü açtığında ortada Altınay yarı çıplak, yüzünü kapatıp oturur, “kocası” uyuyordur. Millet toplanıp onları izler: zenginin büyük eşi, Altınay’la yaşıt olan kızı dahildir. Sonra Düüşön polislerle gelip Altınay’ı götürür, köy milleti ona hakaret edip kabul etmeyince Düüşön onu Taşkent’e gönderir. Trene binip giderken öğretmenin de gelmesini isteyerek yalvarıp ağlar. Karakter olarak Altınay’ın imgesi Sovyet iktidarının yardımıyla özgürleştirilmiş kadınların bir yansımasıdır.

iv. “İlk Öğretmen” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

“İlk Öğretmen” filmi ilk bakışta çocukların eğitim almasıyla beraber kız çocuklarının da eğitilmesi konusunu ele alan hem de erken evliliğe karşı anlatımları içeren bir film olmasına rağmen filmde kadın karakterler daha pasif, erkeklerin ise daha

aktif rollerde olduğu gör÷lmektedir.

Öğretmen okulda eğitim vermek için çocukları toplamaya başlar, Altınay'ın evine gelip onun da eğitim alması için okula gelmesi gerektiğini söylediğinde yengesi ona kızar: “Burada öz çocuklarını okula göndermiyorlar, yetimi niye göndereceğim. Okula gitmeyecek.” Öğretmen: “Yetim olduğu için kız suçlu değil ki sana yetim gerek yoksa benim ihtiyacım var, okulun ihtiyacı var, bütün Sovyet iktidarının ihtiyacı var. Yeni yasaya göre herkes eğitim almalı.” Yengesi: “Kızın eğitim almaya ihtiyacı yoktur, evlendireceğim ben onu. Bu yetim benim evimde daha iyi yaşıyordur ve bu evin sahibi benim, benim yasalarıma göre bu kız okula gitmeyecek.” Bunu duyan yengesinin kocası: “Ey kadın, ben varken bu evin sahibi benim. Sen öğretmen, eğiteceksen bu kızı derhal götür git, ama buralarda dolaşma, artık seni görmek istemiyorum!”. Yengesi susar, Altınay diğer çocuklarla beraber öğretmenin peşinden gider. Ataerkilliğe itaat edildiği burada gör÷lmektedir: yetim kıza zorbalık eden, başkalarını kolayca konuşturmayan, kavgacı yengesi kocasının bir lafıyla susar. Altınay'ın eğitim alma kararı da bir erkek tarafından verilir.

Öğretmen Düşön'ün çocukları tek tek elinde taşıyarak soğuk sudan geçerken de zengin kişiler atla yürürken onunla karşılaşır ve dalga geçmeye başlar: “Bak, bak *komsomola*, çocuklarla nasıl uğraşıyor, işte bu komsomol, ikinci eş olarak alınabilir. Ey komsomol, bu bir erkek işi değildir, niye uğraşıyorsun çocuklarla, çocuk taşımak yerine belki benim ağabeyimin değirmeninde torba taşıyarak çalışırsın. Maaşın ile kendine yeni bir kaban, yıldızlı şapka alırsın” diye kahkaha atarlar. Ataerkil toplumunda çocuklara bakmak, onlarla “uğraşmak” ve eğitmek işi sadece kadınlara yüklenmektedir ve kadınların “vazifesi” olarak gör÷lmektedir. Erillliği sahiplenene bu zengin kişilerin tutumuna göre, erkek, kadınların “işiyile” uğraşırsa dalga geçilecek kadar aşağılanır; kadının “işiyile” uğraşmaktansa (örn. çocuklara bakmak), değirmende torba taşımak daha onur vericidir. Bu da kadınların ikincil konumda olmasıdır, ataerkil toplumda erkek sadece erkek olduğu için bir üst düzeydedir. Feminist kurama göre, kadınların çalışma ve iş bölümündeki yeri sorgulanırken, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın altı çizilmektedir. Cinsiyet, kadın ve erkek arasında belirlenen biyolojik farklılıktır. Cinsel kimliğin toplumsal yüklemesi de toplumsal cinsiyettir. Cinsiyet biyolojiktir, doğuştandır. Öte yandan toplumsal cinsiyet biyolojiye bağlı olmayıp, toplumda var olan kültürel, dini ve ideolojik sistemlerle pekiştirilen geniş bir toplumsal iş bölümünün tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır (Ostergaard 1992'den aktaran Özçatal, 2011, s. 24). Filmdeki

zenginlerin öğretmeninin çocuklarla ilgilenmesini “kadın işiyle uğraşıyorsun” diyerek dalga geçmesi toplumsal cinsiyet ayrımcılığıdır. Görsel 1.3’te at üstündeki zenginler çocukları sırtında taşıyarak nehirden geçiren öğretmenle dalga geçiyordur.



Görsel 1.3. “İlk Öğretmen” filminde zenginler öğretmenle dalga geçerler

Kırgız geleneğine göre, kız çocuğuna 14 veya 15 yaşındayken evlenmeye ve gelin olmaya hazır diye bakılmıştır. Kız çocuğu da ona göre yetiştirilmiştir, evliliğe hazırlanarak büyütülmüştür. Filmdeki köy kişilerinin toplanıp at kesilip şarkılar söyleyerek düzenlediği tören sahnesinde misafirleri olan zengin kişinin ailesi atlarla gelirken genç kızlar “*Bay* (Kırgızca zengin demek) geliyor, *cigitler* (Kırg. genç erkek) geliyor” diye sevinçle bağırarak gelen kişilerin önünden çıkıyorlar. Görsel 1.4’te gösterildiği kızların en güzeli *Burma bay*’ı karşılıyor. Zengin kişi: “*Burma*, sen misin, ne kadar büyümüşsün. Gerçek bir gelin olmuşsun”. Genç kızlar (ancak yaşı on sekizde olmayan) gelin olarak görülmüştür.



Görsel 1.4. *‘İlk Öğretmen’* filminde Burma köyün zengin kişisini karşılar

Yemek zamanında Burma, uzaktan *bay’a* gülümseyerek bakar, onun dikkatini çekmeye çalışır. Bunu fark eden yanındaki kişiler *bay’a* söyler: “Baksana nasıl bakıyor, genç ve güzel. Senin ikinci eş alma zamanın gelmedi mi?” diye kahkaha atar. Kırgız kültüründe Sovyet öncesi en yaygın olan geleneklerden biri de çok eşlilik olmuştur. Bu gelenek, özellikle *kalım* ödemede zorluk çekmeyen zenginler tarafından uygulanmıştır. Kushner’in dediğine göre, Kırgızlar aynı anda iki eşle evlenmezler ve ancak bir eşle bir süre yaşadıktan sonra başka bir eş alırlar. Küçüklerin evlendirilmesi durumunda, eş her zaman erkek-kocadan daha yaşlı - tamamen yetişkin bir kız - alındığından, birkaç yıl içinde koca reşit olduğunda, eş zaten yaşlı bir kadın gibi görünür. Koca daha sonra çok genç bir kızla evlenir. Bu da solup gittiğinde, üçüncü bir kız alır (Eshmuradova, 2018, s. 184). Ataerkil geleneklerini sahiplenen toplumlarda çok eşliliğin görülmesi ve uygulanması normal olarak kabul edilmektedir.

Ancak cemiyette zengin kişinin dikkatini Altınay çeker. İlk bakıştan onu beğenir. Ertesi gün onun evine gelip yengesinden kızı ister. Yengesi ve amcası zengin kişinin Altınay’ı istemesine sevinerek koyun keser, kımız verir. Görsel 1.5’te Altınay okuldan döndüğü zaman kimse onun fikrini sormadan, yengesi önüne koşarak gelip ““Sen artık nişanlandın”” deyip zengin kişinin getirdiği gümüş küpeyi takar. Ataerkil kurallara maruz kalan kadınların ne kendisine eş seçmede ne de evlenme kararını vermede kendi fikrini ifade etme imkanı olmuştur. Kız bekarken onun hayatı için ailesi, evlendikten sonra kocası karar vermiştir.



Görsel 1.5. “İlk Öğretmen” filminde Altınay’ın evlilik kararının verilmesi

Zengin kişi, yengesinin yardımıyla Altınay’ı evine götürmek için okula gelir, öğretmeni dövdükten sonra Altınay’ın elini kolunu bağlayıp atla götürür. Atın üstüne kızını eşya gibi koyar yani Altınay’ı kaçıtır. Kırgız kültüründe normal olarak görülen kız kaçıtırma “geleneğini” uygularken genelde kızın sağlığına ve fiziksel olarak zarar görebilme ihtimaline dikkat etmezler. Eskiden kızlar at ile kaçıtırılırken günümüzde ise araba ile kaçıtırılıyorlar. Görsel 1.6’da görüldüğü gibi zengin kişinin Altınay kaçırdığı sahne.



Görsel 1.6. “İlk Öğretmen” filminde Altınay kaçıtırılır

Kız kaçıtırma ile ilgili Kırgız Cumhuriyetinin eski cumhurbaşkanı Roza Otunbaeva, kız kaçıtırma “geleneğinin” uygulanmasında kadınların da suçunun olduğunu söylemiştir (Aidarkhanov, 2019, [http-2](http://2)). Aksana İsmailbekova da (2014) Kırgız ataerkil

toplumlarında kadınların evliliklerin düzenlenmesindeki (kiminle evlenileceğine karar verme) büyük rolü hakkında yazmıştır (İsmailbekova 2014’ten aktaran Pietrowiak, 2020, s. 160). Filmde görüldüğü gibi zengin kişinin Altınay’ı kaçırmada yengesi ona yardım eder. Kırgız toplumunda kızın kaçırılmasına kız tarafının yengeleri veya kızın arkadaşları yardım etmektedir. Genelde bilerek kızı oyalayarak sokağa çıkararak yada beraber dükkana giderek kaçırana yardımda bulunurlar. Kızın kaçırılma ile ilgili hiç bir şeyden haberi yokken onu sokakta kaçırmak için bekleyenler hemen onu arabasına alıp giderler.

Altınay, “kocasının” evine geldiğinde ona gelin kıyafetini giydirirler. Akşam bozüyün içinde Altınay, “kocası”, onun kardeşi ve “kocasının” büyük eşi otururlar. Kardeşi zengin kişinin saçını traş eder, yanlış yapınca kişi kızar ve ilk eşine bitirmesini emir eder. Görsel 1.7’de kadın traş yaparken bilmeyerek kocasının canını acıttığında, kocası sinirlenir: “Dikkat etsene, aptal! Sana da büyük eşim deniliyormuş, kocanın saçını traş etmeyi hala öğrenmemişsin!”.



Görsel 1.7. “İlk Öğretmen” filmindeki zengin kişi ve onun büyük eşi

Geleneksel Kırgız toplumundaki çok eşli ailelerin içinde eşler güç ve otorite bakımından eşit olmamıştır. “*Baybiçe*” adı verilen en büyük eş, eşler arasında yüksek otoriteye sahip olmuştur ve tüm ev halkından sorumlu olmuştur. *Baybiçe* diğer eşleri, gelinleri ve kızları ev işlerinde denetlemiştir (Eshmuradova, 2018, s. 185). Yazılmamış geleneksel kurallara göre, ilk eş her şeyi yapabilen, herkesten daha sorumludur, daha akıllıdır ve hata yapmayı önleyen birisi olmalıdır. Filmdeki zengin kişinin eşine kızması da bundan dolayıdır.

Zengin kişi, büyük eşinin bozüyden çıkmasını ister, Altınay ile yalnız kalınca

onunla birlikte olmaya çalışır. Altınay karşılık gösterince onu döver ve tecavüz eder. Sabah zenginin ailesi taşınmaya hazırlanırken diğer bozüyleri toplar ve Altınay ile “kocasının” uyuduğu bozüyün de üstünü açar. Bozüyün ortasında Altınay yırtılmış elbisesiyle yarı çıplak otururken, “kocası” daha uyanmamıştır. Dışarıdaki insanlar toplanıp onları izlerler. Görsel 1.8’de Altınay bozüyden çıkmaya çalışır ancak ona bakan gözlerden kurtulamayacağını anlayınca kıyafetle yüzünü kapatmaya çalışır.



Görsel 1.8. “İlk Öğretmen” filminde Altınay milletin baktığından rahatsızlık hisseder

Ataerkil toplumun kişileri, Altınay’ın yarı çıplaklığına, çaresizliğine, zayıflığına merakla denetler gibi bakar. Kırgız geleneksel toplumunda da kadının davranışı, tepkileri, yaptıkları ve genel olarak hayatı her zaman toplum tarafından eleştirel veya meraklı bakışlarla izlenip denetlenmektedir.

Altınay, yüzünü kapatarak otururken insanlar da onu izlemekteyken öğretmen Düşön iki Rus polisle gelir. Düşön sinirlenerek kırbaç ile vurarak zengini uyandırır. Polisler onu kaldırıp elini bağlayıp atla götürür. Altınay, öğretmenin yardımıyla “kocasından” kurtarılır. Görsel 1.9’da polisler zengin kişiyi götürüyorlar.



Görsel 1.9. “İlk Öğretmen” filminde zengin kişiyi Rus polisleri götürür

Sonra korkunç bir geceden temizlenmek için öğretmen Altınay’a nehirde yıkanmasına izin verir. Altınay yıkandıktan sonra köye gelirler. Görsel 2’de Altınay’ın yengesinin hakaret ve beddua ile karşıladığı gösterilir.



Görsel 2. “İlk Öğretmen” filminde Altınay ve öğretmenin köye gelmesi

Zengin kişi ile evlenmek isteyen Burma da kıza hakaret ederek saldırır: “Bizi rezil ettin! Bizim köyün kızları nasıl evlenecek artık?! Adımızı kirlettin!”. Bütün köyün kişileri toplanıp öğretmenin gitmesini talep eder. Yengesi de Altınay’ı eve almayacağını söyler. Köyde onlara yer olmadığını belirtirler. Altınay utançtan yüzünü kapatarak ağlar. Öğretmen Düüşön suçsuz kızı suçladıklarına kızar: “Kız kendisi evlenmedi, bay zorla kaçırdı onu, kendi eşi ve Altınay ile yaşıt bir kızının olmasına rağmen evlendi onunla.”

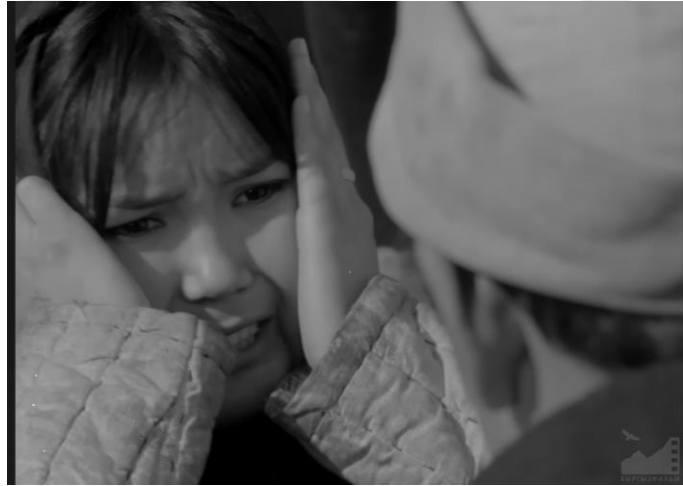
Filmdeki Altınay ile Düşön'ün köye geldiğinde kavga sahnesinde ataerkil toplumda *kadın düşmanlığının* hem erkekler hem de kadınlar tarafından ne kadar yüksek derecede olduğu gösterilmektedir. Toplumdaki herkes Altınay'ı suçlayarak rezil ettiğini söylerler, hakaret ederler. Ataerkil toplumlarda sık karşılaşılan olgulardan biri *mizojini* veya *kadın düşmanlığı*, kadına yönelik nefret; cinsiyetinden dolayı kadını aşağılama, değersizleştirme; onları cinsel bir obje olarak görme ve kadına yönelik şiddeti meşrulaştırma şeklinde tezahür edilebilmektedir (Baydar, Kılıç, Serpen ve Günay 2019'dan aktaran Akçay, 2021, http-9). Altınay da, kadın olduğu için, evlenmeyi veya evlenmemeyi seçme hakkı olmadığı için toplum tarafından nefret ile itham edilir. Altınay'ın hiçbir suçu yokken kaçırıldığı ve tecavüze uğradığı duruma rağmen suçlu bulunarak *victim blaming*'e veya *mağdur suçlayıcılığa* maruz kalır. Geleneksel toplumlarda *victim blaming* - *mağdur suçlayıcılık* çok sık görülen ve yaygın olan bir olgudur. Mağdur suçlayıcılık, bir suçun veya şiddetin mağdurunu başına gelenlerden dolayı suçlama olgusudur. Mağdur suçlayıcılık genellikle cinsel veya aile içi şiddet mağdurlarına karşı suçlamalarda bulunanları ifade eder (Baginova, 2023, http-10). Oysa, öğretmen Düşön'ün dediği gibi, zengin kişi Altınay ile zorla evlenmiştir ve zorla birlikte olmuştur ve Altınay başına gelenlerden dolayı sorumlu değildir.

Altınay ve öğretmene karşı birçok hakaretler, saldırılar, suçlamalar ve küfürlerden sonra Görsel 2.1'de öğretmen sonunda millete bağırır: “Susun artık! Bu kadına bakın! Bu kadın, İç Doğunun ilk kurtarılmış kadını, ileride bunun gibi kurtarılan kadınlar çoğalacak.”



Görsel 2.1. “İlk Öğretmen” filminde öğretmen ve Altınay

Öğretmen köyde Altınay için yer olmadığını anlayınca, onu Taşkent şehrine eğitime göndermeye karar verir. Altınay'ı trene bindirirken onun binmesine yardım eden Rus kadını, kızın ismini listeye ekler sonra Taşkent'teki hayatının nasıl devam edeceğini anlatır: “Sen çocuklar evinde yaşayıp eğitim alacaksın. Taşkent, güzel ve büyük bir şehirdir. Orada parklar, büyük bahçeler, sinemalar, dükkanlar, büyük evler ve geniş sokaklar vardır. Siz orada yüz yirmi kişi olacaksınız. Sen eğitim alacaksın sonra telefon yapan fabrikada çalışacaksın. Hafta sonları ben sizi parka yada sinemaya götüreceğim. Sonra sen *rabfak*'a³ ya fabrikaya başvuracaksın, yada başka bir yere gideceksin.” Altınay, bunu dinlerken öğretmenin optüğü dudaklarına dokunarak gülümser. Trene bindiğinde öğretmenin gelmeyeceğini görünce ağlamaya başlar: “Öğretmenim sen gelmezsen ben de kalırım seninle. Sensiz hiçbir yere gitmem! Sen de benimle geleceksin!” Öğretmen: “Sen gitmek zorundasın! Ben çocukları bırakamam. Onları eğitmeye devam etmeliyim. Beni unutma tamam mı?” Görsel 2.2’de Altınay: “Seni nasıl unutacağım?! Sen bana çok şey öğrettin, sen beni kurtardın, bana yardım ettin. Seni hiçbir zaman unutmayacağım! Beni affet, öğretmenim! Biz görüşeceğiz demi?! Biz bir daha görüşeceğiz demi, öğretmenim?!”



Görsel 2.2. “İlk Öğretmen” filminde Altınay ile Düyşön vedalaşması

Film boyunca Altınay pek konuşmaz, filmdeki 1 saat 34 dakika içindeki zamanda Altınay 7 kere en fazla 15 saniyeye kadar konuşur. Tren istasyonundaki öğretmenine söyledikleri Altınay'ın film boyunca en uzun konuşmasıdır. Filmin örgüsü, ana

³ İşçiler fakültesi - rus. *Raboçiy fakul'tet* kelimelerinin kısaltılması

karakterler Düyşön ve Altınay'ın etrafındaki olayların üzerinden yürütülür. Ancak Altınay karakteri pasifdir, Altınay'ın kararıyla yapılan tek hareket, öğretmenine nehirde taşları koymaya yardım etmek için inat etmesindeki sahnede gösterilmektedir. Genelde Altınay için hep birileri karar vermiştir: okula gitmesinde kendisinin ısrarda bulunduğu gösterilmemiştir, abisi karar verir; evlenmesine zengin kişi karar verir, yengesi yardım eder, Altınay'ın itirazı veya karşılık tepkisi gösterilmez; zenginin evinden Düyşön götürür ve eğitim için Taşkent'e gitmesine de öğretmeni karar verir. Ve filmin sonunda Altınay “özgürlüğüne kavuştuğunda” bile, trendeki Rus kadın Altınay'a gelecekteki tüm hayatını anlatır.

“İlk Öğretmen” filminde anlatılan Kırgız kadınının Sovyet hükümeti tarafından özgürleştirilmesidir. Onun özgürleşmesine yardım eden Sovyet iktidarının temsilcileri bolşevik-öğretmen Düyşön ve Rus polisleridir. Filmde tek kahraman erkektir ve burada kadın bir faktördür, kahramanı harekete geçiren bir değişken gibi olduğu görülebilmektedir. Filmdeki sunulan kadın bir nesnedir. Sovyet iktidarının tarihinde geçen cinsiyet politikasındaki “İç Doğu'nun özgür kadını”, bu seçimi kendisi yapmış, eylemleriyle özgürleşmiş bir kadın değil, “özgürleşmiş”, yani başkası tarafından özgürleştirilmiş pasif bir rol oynamaktadır. Bu olgu “İlk Öğretmen” filminde anlatılmaktadır. Altınay bu filmde bir imge olarak sunulur; Sovyet iktidarının özgürleşmesinin bir imgesi, gelişmenin bir imgesi; ama hiçbir şekilde kendi kaderini seçmez.

Male gaze yada eril nazar kuramı, feminist film kuramının bir parçasıdır. “İlk Öğretmen” filmini eril nazar teorisiyle incelenirse, iki sahnede kadın bedeninin erkek gözüyle izlendiği görülmektedir. Görsel 2.3'te Altınay öğretmenine yardım ederken düştüğünde Düyşön'ün Altınay'ın ayağını kurutup ısıtmaya çalıştığı sahne.



Görsel 2.3. “İlk Öğretmen” filminde Düyşön ve Altınay

Bu sahnede Düyşön'ün Altınay'ın ayağına fazla dokunduğunu ve baktığını fark edince Altınay rahatsızlık hisseder ve öğretmeni ayağı ile iter. Düyşön yaptığından utanmış gibi hiçbir şey demez ve yere bakar. Görsel 2.4'te Düyşön Altınay'ı zenginden kurtardıktan sonra Altınay'ı nehirde yıkanabilmesi için gönderir. Seyirci, bu sahnedeki Altınay'ın çıplak bedenini öğretmen Düyşön'ün gözüyle izlemektedir.



Görsel 2.4. “İlk Öğretmen” filminde Altınay'ın bedeni Düyşön'ün gözüyle izlenmesi

“İlk Öğretmen” filminin konusunda Altınay Düyşön'ün arzuladığı kadın olduğu anlatılmazsa da, sahnelerdeki detaylar ile öğretmenin öğrencisini arzuladığı gösterilmektedir. Tren istasyonundaki sahnede de Düyşön Altınay'ın dudaklarından öper, ancak bolşeviklerin kurallarına göre yapılmaması gereken bir davranıştır, filmde olgun öğretmen ve 16 yaşındaki öğrencinin anlatılmayan hisleri detaylarla sunulmaktadır.

Kırgız Mucizelerinden biri olan “İlk Öğretmen” filmini Bechdel Testi ile değerlendirilirse, filmin testi geçemediği görülmektedir. Filmdeki en uzun konuşan kadın karakter, Altınay'ın yengesidir ve filmin başında Altınay'ı okula almaya gelen Düyşön ile konuştuğu sahnedir. Altınay ile yengesi arasındaki diyaloglarda Altınay hiç konuşmaz, sadece yengesi evlenmesi gerektiğini ve zengin birisine vereceğini söyler, yani bir erkek ve bir evlilik ile ilgili konuşmaz. Film boyunca isimleri olan iki kadının erkekler hariç konuştuğu sahne bulunmamaktadır.

4.1.2. Fedakar Anneler: “Toprak Ana / Samançının Colu” (1967)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: Genadiy Bazarov; **Senaryo:** Cengiz Aytmatov, Boris Dobrodeyev, Igor Talankin; **Müzik:** Yuri Shein; **Kameraman:** Valeria Vilensky; **Oyuncular:** Baken Kydykeeva (Tolgonay), Raushan Saramurzina (Aliman), Nasyr Kitaev (Subankul), Bolot Beishenaliev (Kasım), Tattybubu Tursunbaeva (Tolgonay’ın gençliği).

Ödülleri: - Yönetmen G. Bazarov’a, Frunze’deki Orta Asya ve Kazakistan sinematografları yarışmasının VII incelemesinde yaratıcı ve ilginç bir başlangıç için diploma verilmiştir (1968).

- Frunze’de (1968) Orta Asya ve Kazakistan sinematograflarının VII inceleme yarışmasında, B. Kydykeeva’ya en iyi kadın rolü performansı ödülü verilmiştir.



Görsel 2.5. “Toprak Ana” filminin afişi

ii. Filmin Özeti

Film Cengiz Aytmatov'un “Toprak Ana” eserinden uyarlanmıştır. “Toprak Ana” filmi yönetmen Gennadiy Bazarov'un Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'ndeki mezuniyet tez çalışmasıdır. Film, İkinci Dünya Savaşı 1941'ler zamanındaki durumu anlatır. Ana karakter Kırgız kadını Tolgonay, üç oğlunu ve kocası Subankul'u savaşta kaybeder. Sadece gelini Aliman ile birlikte kalır. Ancak Aliman yabancı bir kişiden hamile kalır ve bebek doğururken vefat eder. Tolgonay Aliman'ın çocuğuna bakar. Aliman'ın çocuğu, Tolgonay'a hayatını devam edebilmesi için ona umut verir. Filmde Tolgonay'ın hatıralarından savaş başlamadan önce üç oğlu Kasım, Maysalbek ve Caynak, kocası Subankul ve büyük oğlu olan Kasım'ın eşi Aliman olarak hep beraber nasıl mutlu yaşadıklarını, tarlada şarkı söyleyerek çalıştıklarını; mevsimin ilk buğdayından yapılan ekmeği beraber oturup yediklerini; barış ve huzur içinde ailesi ve komşularıyla köy halkı ile mutlu oldukları anları anlatılır. Mutlu anılara eş olarak şimdiki zamanda ise savaştan dolayı oğullarından ayrıldığı ve köy halkına her gün birden kara kağıdın (savaşta öldüğü haberini ileten mektup) geldiği, açlıktan ölmek için nasıl mücadele ettikleri anlatılır.

iii. Filmin Karakterleri

Tolgonay (Baken Kydykeeva): Tolgonay, üç oğulun annesi ve Subankul'un eşidir. Kendisi adaletli, dürüst, sabırlı ve anlayışlı bir kadındır. Savaş yüzünden oğullarını ve sevdiği kocasını kaybeder. Çalışkan bir kadındır, acı çekmesine rağmen tarlada çalışmaya devam eder, savaşıların ekme ve yemek ihtiyacı var diye buğdayların yetişmesine emek verir. Tolgonay filmde şuanki durumu köyün tüm genç ve sağlıklı erkeklerinin savaştayken köyde onları dört gözle bekleyen kadınların, annelerin, çocukların hallerinden konuşur ve savaştan önceki mutlu anılarını kocasıyla yeni tanıştığı genç zamanlarını hatırlar. Tolgonay “Toprak Ana, biz senin çocuklarınız! Sen hepimizin annesisin!” diye gençliğinde sürekli bunu dile getirmiştir. Gelini Aliman'ı kendi kızı gibi sever, Kasım savaştan dönmezse Aliman'ın hayatı ne olacak diye endişelenir; onun hakkında düşünürken Aliman'a kıyamadığının farkına varır. Köyde savaştan yeni gelen genç erkeğin düğününe bütün köyün halkı gider. Düğünde herkes evde şarkı söylerken Aliman'a dışarıda başka bir erkek tecavüz eder. Aliman, eve gelip annesine ağladığında Tolgonay onun için çok üzülür; Kasım ile yeni evlendiklerinde ne kadar güler yüzlü ve neşeli bir gelininin olduğunu hatırlar: “Aliman ile Kasım'ı yan yana görmek beni çok

mutlu ediyordu, onlar inanılmaz güzel bir çiftti. Güler yüzlü güzel gelinimin bu hale geldiğine çok üzülüyorum, ahh Aliman'ım!" Bu düşüncelerinin arkasından bir zamanlar köyün tüm kişileri tarlada nasıl mutlu çalıştıklarını, şarkı söylediklerini, Aliman ile Kasım'ın el ele tutuştuklarını, mevsimin ilk hasatındaki buğdaydan yapılan ekmeği Kasım kendi elleriyle yedirdiği anıları gözünün önüne gelir. Savaşın başladığı haberi iletildiğinde ilk Kasım ile nasıl vedalaştıkları aklına gelir. Sonra çok zaman geçmeden Subankul'u da göndermiştir, Subankul ile vedalaşırken, kocası eşine der: "Artık benim yerime sen *brigadir*'sin⁴, senden başka kimse yapamaz bu işi. Artık sadece Aliman ile Caynak değil, bütün köy senin sorumluluğunda, bu yüzden sen güçlü olmalısın, Tolgonay!" Bu hatıralarının ardından ikinci oğlu Maysalbek'in savaşa gönderildiği gün gözünün önüne gelir: Maysalbek üniversitede eğitim alırken direk savaşa gönderildiği için Tolgonay oğluyla doğru düzgün vedalaşamamıştır. Telgrafla mektup gelir, mektupta Maysalbek, Novosibirsk'ten trene bindiğini ve savaşa giden tren köye yakın Maymak istasyonundan geçeceğini, geçerken annesiyle görüşebileceğini yazmıştır. Tolgonay, Aliman ve küçük oğlu Caynak üçü istasyona Maysalbek ile görüşmeye giderler. İstasyonda akşamdan sabaha kadar beklerler, her gelen tren sesini duyduklarında koşarak çıkarlar, her duran trende Maysalbek'i ararlar ve uzun zaman geçtikten sonra Maysalbek'in treni gelir ama durmadan geçer, Tolgonay, pencereden "Anne!" diye elini sallayan oğluna ağlayarak koşar. Maysalbek, annesine şapkasını atar, öyle uzaktan vedalaşırlar. Bu anları anlatılırken oğlu Maysalbek'i diğer çocuklarından daha çok sevdiğini, Maysalbek okuduğu için onun hep uzaklarda olduğunu, onu hep özlediğini ve oğlunun hayatının son anlarında da doğru düzgün göremediğini, vedalaşamadığını düşünür. Oğlu Kasım ile kocası Subankul'un kötü haberi ailesine aynı anda iletilmiştir. Bütün köy toplanıp Tolgonay ve Aliman ikisiyle beraber ağlayarak yas tutar. Ardından küçük oğlu Caynak yaşı on sekiz olmadan kendi isteğiyle savaşa gitmiştir. Annesinin göndermeyeceğini bildiği için hiçbir şey demeden, vedalaşmadan gitmiştir.

Savaş yüzünden bütün halk açtır ve zor durumlar geçirirler, Tolgonay savaştaki askerlere kollektif çiftliğin adından buğday ekip göndermesi gerektiği için köydeki bütün ailelerden ne kadar buğday varsa onun hepsini toplar. Çok çocuklu aileler, torbadaki son buğdayını vermek istemez, bazıları vermede zorlanırlar çünkü ondan başka ekmeği yoktur. Ancak Tolgonay inatçı ve adaletlidir, "Savaşın ekmeğe ihtiyacı var hepsini

⁴ Brigadir - Kolhozun yada Kollektif çiftliğin yöneticisidir

onlara vermeliyiz. Biz bunları şimdi ekersek, hem kendimiz için hem de savaşınlara yetecek kadar buğday alabiliriz,” diye köylüler ona karşı çıkmasına rağmen alır gider. Bu sahnede Tolgonay’ın cesurluğu, güçlülüğü gösterilmiştir. Bütün buğdayların toplandığı saraydan köydeki Cekşenkul, buğdayları korumaya çalışan çocukların ellerini kollarını bağlayıp kollektif çiftliğin atlarını ve buğdaylarını çalar. Mahkemede Cekşenkul, kendi suçunu kabul etmek istemez. Tolgonay, sinirinden Cekşenkul’a: “Aç kalan çocukların rızkını çaldın, utanmaz hayvan!” der. Adalet olmasını ister. Cekşenkul’un eşi Tolgonay’a saldırır: “Bu kadar adaletliysen hamile gelinin karnını ne yapacaksın?!” Tolgonay, sabırlı bir kadın olduğu için o kadınla tartışmaz, kendi yoluna gider. Aliman hem köydeki bu dedikodulardan rahatsız olur hem de kayınvalidesinin önünde de suçluluk hisseder, bu yüzden evi terk edip gider. Tolgonay merhametli olduğu için Aliman’ın gittiğine çok üzülür, çünkü Aliman’ın ailesi de sert insanlardır, onlar Aliman’ı üzerler diye düşünür. Ama Aliman kayınvalidesine kıyamayıp geri döndüğünde Tolgonay sevinir. Tolgonay, gece Aliman’ın doğum sancıları olduğunda yakın yerdeki hastaneye götürmek için bütün çabasıyla çırpınır, Aliman yolda doğurduktan sonra vefat edince Tolgonay mutsuz olur, çok ağlar: “Gözümün bebeğini kaybettim, Aliman’ım genç gitti. Subankul, gelinim size geldi, Aliman’a iyi bakın! Bunların hepsi savaşın yüzünden!” Tolgonay, Aliman’ı kendi kızı gibi sevip ona merhametle ve şefkatle bakmıştır. Aliman’ın çocuğuna da torunum diyerek kalan hayatını onu yetiştirerek devam ettirmeye karar verir. Filmde son konuşmasında hayalinde Subankul ile diyalog kurar, ona torunun büyüdüğünü, onu mutlu edeceğini söyler. “Toprak Ana” filmindeki Tolgonay karakteri, sadece üç oğlunun değil, bütün köyün ve bütün Kırgız milletinin annesi sembolünü sunmaktadır.

Aliman (Rausan Saramurzina): Aliman, Tolgonay’ın gelini ve Kasım’ın eşidir. Kendisi neşeli, konuşmaya açık ve güler yüzlü bir gelindir. Kasım ile severek evlenmiştir. Kayınvalidesi Tolgonay’ı kendi annesi gibi sever ve saygı duyar, onu dinler. Sevdği kocası Kasım savaşa gittiğinde çok üzülür, mutsuz olur. Aliman da çalışkandır, tarlada iş yaparken hep Tolgonay’ın yanında olur, ona yardım eder. Maysalbek ile görüşmeye istasyona gittiklerinde de Aliman Tolgonay’ın yanından ayrılmaz, yanında destek olur.

Köyde düğünde gençler şarkı söylerken bir genç erkek ona dikkat eder ve sürekli ona bakar, Aliman kendisi güler yüzlü olduğu için ona gülümser. Ancak dışarıya çıktığında Aliman karşılık göstermemesine rağmen erkek ona tecavüz eder. Aliman, bu olaydan sonra Tolgonay’ın önünde kendisini suçlu hisseder. Tolgonay kendisi bir şey

demese de, köyün başka kadınları onu suçlu bulur, bozulmuş bir kadın olarak görür. Aliman, bunlara dayanamayıp gitse de, kayınvalidesi için geri döner. Doğurduktan sonra ölmeden önce son dedikleri de Tolgonay'dan kendisini affetmesini ister: “Affet beni, annem! Ben ölüyorum!” Aliman, nazik bir karakterdir ve savaşın kurbanlarından biri olarak sunulur. Filmde kendisinin dediği gibi: “Savaşta savaşanlardan daha çok kadınlara zormuş”; savaştan dönemeyen kocalarını bekleyen ve onları özleyen kadınları temsil eder.

Subankul (Nasyr Kitaev): Subankul, Tolgonay'ın eşi ve üç oğlunun babasıdır. Tolgonay ile birbirini severek evlenmişlerdir. Köyün yöneticisidir ve savaşa giderken bütün köyün sorumluluğunu Tolgonay'a devredir ve Tolgonay'ın güçlü kalmasını ister.

iv. “Toprak Ana” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

İkinci Dünya Savaşında SSCB Almanya'ya karşı savaşta bütün Sovyet ülkelerinden askerleri toplamıştır. 1941'den 1945 yılına kadar devam eden savaş sırasında savaşa kendi isteğiyle giden, zorunda olduğu için giden ve savaştan kaçarak memleketine dönen gibi her türlü erkekler olmuştur. Buna ek olarak o dönem medyalarda, reklamlarda ve edebiyatta Sovyet Cumhuriyetini koruma ile ilgili birçok propaganda amacıyla haberler ve eserler kullanılmıştır. Görsel 2.6'da “Rodina - Mat' Zovet!” veya “Anavatan Çağırıyor!” posterleri o dönemin en önemli posterlerinden olmuştur.



Görsel 2.6. İkinci Dünya Savaşında SSCB hükümetinin savaşa çağırmak için propaganda posterleri

“Toprak Ana” filminin temel konusu çocuklarını savaş yüzünden kaybeden bir annenin öyküsüdür. Ancak Tolgonay’ın imajı, savaşa “Anavatan Çağırıyor!” posterine zıt olarak savaştan çocuklarını bekleyen anne görüntüsünü sunmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde Tolgonay’ın monologu ile başlıyor: “Ben bu topraklarda doğdum, büyüdüm. Bu topraklarda aşık oldum evlendim, aile kurdum. Bu topraklarda acı çektim, ağladım, ve bu topraklarda Zaferi karşıladım.” Tolgonay, bu monologu ile onun hayatındaki her şeye şahit olan Toprak Ana’nın onun ne kadar önemli olduğunu anlatıyor. Ardından köydeki genç erkek Aşıraalı’nın savaştan döndüğü an gösteriliyor. Bütün köy toplanıp yola bakar, uzakta bir asker giyimiyle yürüyen tek bir kişinin görüntüsüdür. Yakınlaştığında onu tanıyan kız kardeşi: “Bu benim ağabeyim, Aşıraalı. Savaştan dönmüş, geliyor!” diye bağırır. Savaşın bitip yavaştan askerlerin eve dönmeye başladığı zamandır. Görsel 2.7’de Aşıraalı’nı tanıyan annesi ona sarılır ve sevinçten ağlar.



Görsel 2.7. “Toprak Ana” filminde savaştan dönen oğul ve onu bekleyen anne

Ancak Aliman ile Tolgonay’ın karşılayacağı kimse olmadığı için diğer askerlerin eve dönmesini görmek, onları mutsuz hissettirir. Görsel 2.9’da Tolgonay ile gelini Aşıraalı’nın döndüğüne ve ailesi ile kavuştuğuna hem sevinerek hem de üzülerek bakıyorlar. Görsel 2.8’deki sahneye eş ederek Tolgonay’ın çocukluğundaki zor günlerini lanet ettiği monologu konuşulmaktadır. Tolgonay’ın hatıralarından çocukluğunda onların köyüne yabancı kişilerin saldırdığı, çadırlarını yaktığı, insanlarını öldürdüğü ve ölümlerin içinden küçükken kendisinin “Anne!” diye ağlayarak annesini aradığı sahne gösterilir. Şimdiki zamanda ise Tolgonay kendisi annedir, çocuklarını kaybeden bir annedir.



Görsel 2.8. “Toprak Ana” filminde Tolgonay ve Aliman

Aşıraalı’nın düğününe Tolgonay gelini görmek için gider. Hayalinde onun da çocukları gelseydi onlara da düğün yapacağını düşünür. En azından Kasım dönseydi der, Aliman yalnız kalmaması ve Aliman’ın hayatı için endişelenir, onu kimseye kıyamayacağını düşünür. Ataerki toplumda erkek dul kalırsa onun hayatını devam edebilmesi daha kolaydır, çünkü genelde iki yada üç eşleri olduğu için de dul erkek yarım sayılmaz. Fakat dul bir kadın için hayatına devam etmek zordur, çünkü kadın “sahipsizdir” ve her an başka bir erkek tarafından tehlikeye uğrayabilir. Geleneksel toplumda dul bir kadın “korumasızdır, yarım, sahipsizdir”. Aliman “korumasız” diye düşünüldüğü için düğünde başka bir erkek tarafından tecavüze uğrar. Tolgonay’ın gelini için endişelendiği gibi tehlikeyle karşılaşır ve Aliman’ın tacavüzcüyü bilmesine rağmen onun cezalandırıldığı gösterilmez. Yani toplumda kadın “sahipsizken” ona böyle bir şekilde başkalarının suistimal etmesi normal olarak görülmektedir.

“İlk Öğretmen” filminin incelenmesinde konuşulan *victim blaming* veya *mağdur suçlayıcılık* ile “Toprak Ana” filminde de karşılaşılmaktadır. Görsel 2.9’da Aliman, düğünde tecavüze uğramadan önce herkes şarkı söylerken ona tecavüz edecek olan erkek ile göz göze gelir. Kendisi güler yüzlü olduğu için hafif gülümser. Aliman’ın bakışını alan erkek onunla kendi istediğini yapabilme hakkının olduğunu düşünür, bu bakışlardan sonra dışarı çıktıklarında Aliman güler, bunu yanlış anlayan erkek onu zorlamaya başlar. Aliman’ın: “Hayır! Dokunma bana!” diye ağlayarak karşılık göstermesine rağmen erkek onu zorlar. Çünkü geleneksel toplumun tutumuna göre, kadın ona bakışları ve gülümsemesiyle kendisinin cinsel şiddete uğramasına “izin vermiştir”.



Görsel 2.9. “Toprak Ana” filminde düğünde Aliman ile tecavüz edecek kişi göz göze gelir

Filmde bu olay normal olarak sunulmaktadır. Bütün köy Aliman’ı suçlasa da, kayın validesi Tolgonay onu suçlamaz ve yine de onu kurban olarak görür, ancak tecavüzcünün de cezalandırılması için çaba göstermez, yani seyirciler için bu nokta açıklanmaz.

Bir başka nokta da, filmde mütevazı olması gereken kadın rolünün sabitlenmesi ve sergilenmesidir. Düğünde erkeklerin şarkı söyleyip evlilik ve diğer şeyler hakkında konuştuğu an kızlar ve kadınlar (Aliman dahil) mütevazı bir şekilde konuşan erkekleri izleyip dinlediği bir ziyafette olurlar (<http-1>, 2017).

“Toprak Ana” filminde Tolgonay ile Subankul’un arasındaki karı-koca ilişkisi ataerkil toplumunun tutumlarından uzak, daha çok eşit ilişki ve saygı üzerinden gösterilmeye çalışılsa da, yine de karısı kocanın dediğini dinlemesi ve kabul etmesi gerektiği fikri öne çıkmaktadır. Görsel 3’te Subankul savaşa gitmeden önce Tolgonay ile konuşurlar.



Görsel 3. “Toprak Ana” filminde Tolgonay ile Subankul’un son konuşması

Tolgonay, Subankul gideceği için ağlar, Subankul: “Şuan ağlayabilirsin, Tolgonay. Bütün gözyaşlarını şuan ağlamalısın. Ama bu son ağlaman olmalı ve artık daha güçlü olmalısın, Tolgonay! Çünkü sen artık köyü yöneteceksin. Bu işi senden başkasına güvenemem. Sadece sen yapabilirsin bu *brigadirlik* işini, senden başkası yapamaz.”

Yöneticilik sadece erkeğin işi olarak düşünülen ataerkil toplumun tutumunu Sovyet iktidarı, “cinsiyet politikasını” yürüterek yıkmaya çalışmıştır ve filmde köyü yönetme işini Subankul’un Tolgonay’a güvenmesi, bir kadının erkeklerden bağımsız bir şekilde kendi başına sorumluluk alarak yöneticilik yapabileceği olgusunu göstermektedir. Ancak Sovyet hükümetinin “cinsiyet politikası” dikkate alınırsa, bir kadının kolektif çiftliğin yönetimine gelmesi normaldir, hatta Sovyet hükümeti için çalışarak kendisini kurban etmesi gerekiyordur. Diğer yandan bakıldığında Tolgonay, yönetici olmayı istememiştir. Subankul, ona bu sorumluluğu zorla yüklemiştir.

Tolgonay’ın bu sorumluluğu almasıyla kişinin kendi arzularını, ihtiyaçlarını, çıkarlarını göz ardı eden ve ailenin ve vatanın iyiliği için kendini kurban eden bir fedakarlık fikri sunulmaktadır. Böylece Tolgonay, kocasının savaşa gitmesinden sonra, onun talimatıyla, istese de istemese de kolektif çiftlikteki kamu görevlerini üstlenir, bu onun halka ve toprağa karşı görevi olarak sayılmaktadır (http-1, 2017).

Tolgonay’a ikinci oğlu Maysalbek’ten telgraf geldiğinde Tolgonay çok mutlu olur. Görsel 3.1’de gelini Aliman, küçük oğlu Caynak ve kendisi tren istasyonuna giderken yüzleri gülerek mutlu giderler. İstasyonda beklerken onlar, bebeği ve çocuğu olan bir Rus kadını görürler. Caynak, çocuğunu ince kazakla üşüdüğünü görüp, kendi üzerindeki koyun derisinden yapılmış montunu çıkarıp ona giydirir.



Görsel 3.1. “*Toprak Ana*” filminde Caynak, Aliman ve Tolgonay

Uzun vakit bekledikten sonra Maysalbek'in treni de gelir ancak tren durmadan geçer. Görsel 3.2'de Maysalbek annesine el sallayarak şapkasını atar, Tolgonay ağlayarak yerde kalır. Sahnede savaşa giden oğul ve arkada kalan anne.



Görsel 3.2. “*Toprak Ana*” filminde Maysalbek ve Tolgonay

Tolgonay, köylerdeki bütün evlerden buğdayları toplarken insanlar son ekmeklerini vermek istemedikleri için Tolgonay'a kızarlar. Görsel 3.3'te Tolgonay, köydeki çok çocuğu olan anneden torbadaki son buğdayını vermesini istediği an gösterilmiştir. Kadın çocuklarının son ekmeğiydi diye kızarak torbasını verir. Erkek çocuğu ile yalnız yaşayan yakın komşusu ve arkadaşı Ayşa'nın da evinden de, Tolgonay son buğdayı alır. Tolgonay, buğdayı alırken Ayşa sessizce ağlar, onu fark eden Tolgonay, onların tabağına biraz buğday koyup gider. Tolgonay, kolektif çiftliğinin “‘annesi” olarak hem savaşanlar hem de köydekileri düşünerek buğdayları almak istemişse de, köydeki anneler kendi küçük çocukları aç kalmasın diye vermek istemiyordur. Her iki tarafta da direnen anne vardır. Böylece annelerin göz yaşlarına rağmen köyden topladığı buğdayları aynı gece köydeki Cekşenkul çalar. Tolgonay, bunun için çok öfkelenir ve çok üzülür.



Görsel 3.3. “Toprak Ana” filminde Tolgonay köydeki insanlarla tartışır

Cekşenkul’un mahkemesinde Tolgonay onun eşi ile karşılaşır. Kadın ilk başta yalvarır, sonra hakaret eder: “Tolgonay, lütfen sen de anla bizi. Kocam çocuklarımız için çalmış, çocuklarımız aç kalmasın diye. Sen de annesin, anla bizi.” Görsel 3.4’te Tolgonay, sert cevap verince, kadın saldırır: “Ahh sen yaşlı kadın! Adaletlik mi istiyorsun, gerçeği mi istiyorsun?! İlk sen gelinin karnına bak! Gerçeklik nerede? Bozulmuş gelinine baksana! İkiniz de utanmazsınız! Benim kocamı hapse atıp benim de senin gelinin gibi fahişe olmamı mı istiyorsun?! Ben fahişe olmak istemiyorum ama!”



Görsel 3.4. “Toprak Ana” filminde Tolgonay ve Cekşenkul’un eşi

Bu sahnede de aynı şekilde bir tarafta çocukları aç kalmasın diye mücadele etmeye çalışan anne diğer tarafta köyün “annesini” olan Tolgonay. Ancak kadının son konuşmalarındaki Aliman’ı suçlu bulup ona hakaret etmesi mağdur suçlayıcılık, her türlü

kadını hakaret edip onu suçlu çıkarır. Ataerkil toplumlarda bir kadın, kız çocuğu olduğundan itibaren başka evde gelin olup yaşlanana dek yaşadığı ailenin “namusu” ve “onuru” olarak görülmektedir. Kadın şiddete uğramış olsa da, tecavüze maruz kalsa da, “‘Namusumuzu kirlettin! Bütün millete aile ismini rezil ettin!’” gibi ifadeler kullanılmaktadır. Türk filmlerinde ve dizilerinde geleneksel toplumu yansıtan ailelerde kızlara karşı bu tarz ifadenin kullanıldığı sık görülmektedir. “Toprak Ana” filminde de Tolgonay gelinini destekleyip onun tarafını tutmasına rağmen köydeki başka komşuları Aliman’ın maruz kaldığı durumu, onların ailesinin “reziliği” olarak görmektedir. Hatta gelininin tarafını tutan Tolgonay’a da utanmaz derler.

Köydeki kişilerin kendisi ile ilgili dedikodularına Aliman dayanamayıp evi terk edip akşama doğru tekrar geri döner. Gece Tolgonay ile Aliman uyumadan önce uzun uzun konuşurlar. Tolgonay bir an uyanınca Aliman’ı yanında bulamaz ve telaşla dışarı çıkar. Dışarı çıktığında Aliman’ın sarayda doğum sancılarının olduğunu görür. Komşusu Ayşa’yı uyandırıp onun oğlundan at arabasını sürmesini rica eder. Aliman yolda doğurduktan sonra annesinden af dileyerek ölür. Bebeği kucağına alan Tolgonay, hem Aliman için yas tutar hem de bebeği kendisinin hayatını devam ettirebilmesinde bir umut olarak görür.

“Toprak Ana” filminde Tolgonay her şeyden önce annedir ve sadece üç çocuğun değil, Aliman’ın da, Aliman’ın bebeğinin de, hatta tüm köyün ve bütün Kırgız milletinin annesi olarak sunulmaktadır. Filmin sonunda Tolgonay, çocuklarını kaybetmişse bile Aliman doğurur ve Tolgonay’a annelik statüsü geri verilir. Filmde gösterilen kadın karakterlerin (savaştan dönen Aşıraalı’nı karşılayan kız kardeşi hariç) hepsi annedir. Kadın karakterlerin konuştuğu repliklerin hepsi annelik görevini üstlenmektedir. Dul kalan Aliman da sonunda ölmeden önce annelik görevini yapar: dünyaya bir çocuk getirir. Filmde Aliman’ın nasıl bir şekilde hamile kaldığı, yani onun tecavüz edildiği önemsizlenmektedir: sonunda anne olarak ölmesi gerektiği daha da ön plana çıkarılmaktadır. ‘Toprak Ana’ filmi, isminde de denildiği gibi annelik duygusu konusunu esas alan bir filmidir. Filmdeki kadınlar, Tolgonay dahil her şeyden önce annelerdir, kadın olmaktan insan olmaktan önce anne olarak sunulmaktadır. Ataerkil toplumun tutumuna göre, annelik rolü, kadınlar için verilen en ideal bir roldür. En naif ve masum manaları taşıyan annelik aile içindeki kadın üzerinde yönetim kurmanın en kuvvetli ve doğal aracı haline gelmektedir (Dudu Karaman ve Doğan, 2018, s. 1476). Kadınları özgürleştirmeye çalışan, ataerkil tutumunu yıkmaya çabalayan Sovyet hükümeti de kürtaşı yasaklayıp

doğurganlık zorunluluğunu gündeme getirir, iktidarın ideolojisine göre de, kadın ilk önce anne olmak zorundadır, ondan sonra eğitim alabilen, çalışabilen olmuştur.

“Toprak Ana” filminde Tolgonay’ın kendi istediği gibi kararlarını alıp kendi başına bir çok iş yaptığı gösterilse de, o yaptıkları ve aldığı kararlar annelik görevinin adına yapılmaktadır. Aile içinde “ev hanımı ve çocuklarının annesi” esasında kuruluş yoluyla varlık nedeni “kurban ve refaha gönüllü rızasını göstermesiyle” kutsallaştırılmış kadın, itaat etmeye ve kendini feda etmeye zorlanmaktadır (Adorno ve Horkheimer 2015’ten aktaran Dudu Karaman ve Doğan, 2018, s. 1476). Badinter’e (2017) göre, toplum tarafından annelik içgüdüsünün ve onun yerine getirdiği davranışların sürekli desteklenmesi ve kutsal sayılması, anneliğin baş düşmanı olarak görülmektedir (Badinter 2017’den aktaran Dudu Karaman ve Doğan, 2018, s. 1478). Tolgonay da, annelik görevini yerine getirmek için kendini kurban etmeye hazır olan bir baş kahraman olarak sunulmaktadır, fedakar bir annenin temsilidir. Diğer kadın karakterleri de: Aşıraalı’nın annesi, tren istasyonunda Caynak’ın montunu verdiği Rus çocuğun annesi, bir torba buğdayını vermemek için Tolgonay ile tartışan çok çocuklu anne, Tolgonay’ın komşusu Ayşa, hırsız Cekşenkul’un eşi ve ölmeden önce anne olmaya yetişen Aliman, hepsi insan ve kadın olmaktan önce kendini feda etmeye hazır olan, çocukları için mücadele eden annelerdir. Onlar, hem Sovyet iktidarı tarafından hem de geleneksel toplum tarafından onaylanan, yüceltilen ve kutsallaştırılan annelerdir.

Diğer taraftan Tolgonay ile Aliman’ın, yani kayınvalide-gelin ilişkisine bakıldığında ikisi arasında ideal bir ilişki görülmektedir. Genelde geleneksel toplumlarda yaygın olan geniş aile tiplerinde kayınvalide-gelin ilişkisi sağlıklı olarak sürdürülmektedir. Kırgız toplumunda da ev hizmetçisi olarak görülen gelin ile ona otoriter baskı ile davranan kayınvalide ilişkisi ailelerde sık karşılaşılan problemlerden biridir. Toplumda görülen bu durumda mizojini veya kadın düşmanlığı olgusu göze çarpmaktadır. Ancak Tolgonay ilk önce anne olduğu için Aliman için de annelik yapar ve ikisinin ilişkisi anne-kız ilişkisini yansıtır. Tolgonay, Aliman’a gelini değil kendi kızı gibi davranır, değer verir ve sever. Görsel 3.5’te yöresel müzik enstrümanını ağızla oynatan Tolgonay’a yaslanan Aliman’ın onu takdir ederek dinlediği görülür. Tolgonay’ın monologlarında gelini ile ilgili düşününce Aliman’ı güler yüzlü gelinim diye, onun mutlu olmasını istediği ve ona şefkatle baktığı belirtilir. Tolgonay, Aliman’ı kırmamak için ona hep dikkatli davranmaya çalışır.



Görsel 3.5. “*Toprak Ana*” filminde Tolgonay ve Aliman

“*Toprak Ana*” filminin Bechdel testi ile değerlendirilmesinin sonucunda filmin testi geçebildiği görülmektedir. Filmde isimleri olan iki kadın Tolgonay ve Aliman, Aliman’ın evi terk edip geri döndüğü gece gelin ile kayınvalidenin uyumadan önce “Bundan sonra nasıl yaşarız?” diye (yani erkekler hariç bir konu üzerinde) uzun konuştuğu sahne gösterilir. Görsel 3.6’da Aliman ile Tolgonay’ın konuştuğu sahne.



Görsel 3.6. “*Toprak Ana*” filminde Tolgonay ve Aliman uzun konuştuğu sahne

Gulnara Abikeyeva, “Orta Asya Sinemasında Kadın İmgelerinin Dinamikleri” çalışmasında (2010), “*Toprak Ana*” filmi, Sovyet Cumhuriyetlerinde çekilen diğer anne hakkındaki filmlerle kıyaslandığında (“Anne Hakkında Öykü” ve “Anne”), filmdeki anne kavramı Sovyet Birliğini değil, özel olarak Kırgızistan’ı anne alanı olarak yansıttığını belirtmektedir. “*Toprak Ana*” filmi ile Kırgız sinemasındaki Ulusal

metaforun güçlenmiş şeklinin gösterildiği söylenmektedir (Abikeyeva, 2010, s. 38). Yani Tolgonay, Kırgız topraklarıyla bir bütünü oluşturan, savaşı lanetleyen ve çocuklarını savaştan dönmesini bekleyen Kırgız bir annenin imgesini temsil etmektedir.

4.1.3. Cesur Ama Arzu Nesnesi: “Cemile” (1969)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: İrina Poplavskaya⁵; **Senaryo:** Cengiz Aytmatov; **Müzik:** Nikolay Sidelnikov; **Kameraman:** Kadyrjan Kydyraliev; **Oyuncular:** Natalya Arinbasarova (Cemile), Suimonkul Chokmorov (Daniyar), Nasrettin Dubashev (Seyit).



Görsel 3.7. “Cemile” filminin afişi

ii. Filmin Özeti

“Cemile” filmi, yazar Cengiz Aytmatov’un “Cemile” eserinden uyarlanmış bir filmidir. Film büyümüş olan Seyit’in iç sesi ile anlatılır. Çocukluğunda yengesi Cemile ile geçirdiği zamanı ve Cemile’nin yaşadığı olayları anlatır. Seyit’in iç sesini Cengiz Aytmatov kendisi okumuştur.

Olay, Büyük Vatanseverlik Savaşı sırasında Kırgızistan’da, kadınların, yaşlı

⁵ İrina Poplavskaya – kadın Rus yönetmenidir

erkeklerin ve çocukların tarlaları sürdüğü ve cephedeki askerlere buğday gönderdiği zamanlarda geçer. Küçük bir köy olan Kürküröö'dö bir aile yaşamaktadır; biri küçük diğeri büyük iki evleri vardır. Anne ailenin reisi olarak kabul edilir; karakteri güçlü olduğundan dolayı diğerkleri için otoritedir. Ailede iki erkek kardeş, onların en küçüğü Seyit ve bir de küçük kız kardeşleri vardır. En büyüğü Sadık, Sadyk Cemile'yi 'Kız Kuumay' oyununda yenildiğinde, gururundan dolayı kaçıırır ve onunla zorla evlenir. Cemile ile evlendikten sonra onunla sadece 4 ay yaşamış, sonra cepheye götürölmüştür. Sadyk yaralandıktan sonra, 2 ay içinde eve döneceğine dair bir mektup yazar ve herkes sevinir. Ancak o zamana kadar köyden istasyona tahıl taşıyabilecek çok az insan kalmıştır. Bu yüzden ustabaşı Kichi-apa'dan gelinini çalışması için ister. Önce direnir ama sonra Seyit'le birlikte çalışmasına izin verir. Daniyar da onlara katılır ve hikâyeleri burada başlar. Başta hep birlikte çalışsalar bile Cemile onu fark etmez. Ama bazen Seyit'le onun hakkında konuşup şakalaşırlar. Ama bir gün yaptıkları şakadan pişman olurlar. Cemile ile Daniyar zaman geçtikçe bir birlerine aşık olurlar ve Cemile, köyden Daniyar ile beraber kaçmaya karar verir.

iii. Filmin Karakterleri

Cemile (Natalya Arinbasarova): Cemile, genç ve güzel bir kadındır. Kocası Sadyk 'Kız kuumay' oyunundan sonra onu kaçırmış ve evlenmiştir. *Kız kuumay* oyununun isminin çevirisi "kız kovalama" demektir. Geleneğe göre kız bineceğı atı seçer ve oğlanın önüne geçer, oğlan da onun peşinden atla koşar. Kıza ulaşırsa yanağından öper, ulaşmazsa kız tarafından kırbaçlanırdı. Bu oyunun asıl amacı kızın adamdan kaçmasıdır. Aynı zamanda erkeğın bir kıza ulaşma isteğinin de göstergesidir. Şimdi bile düğünlerde *Kız Kuumay* oynanmaktadır (Temirbaeva, 2015, s. 2). "Cemile" filmindeki Cemile ile Sadyk'ın oyununda Sadyk Cemile'ye ulaşamaz ve Cemile'den sonunda kırbaç yer. Sadyk gururundan Cemile'yi kendi isteğinin dışında kaçıırır ve evlenir. Yani ikisi birbirini severek evlenmemiştir. Zaten ikisi evlendikten 4 ay sonra kocası cepheye götürölür. Cemile kayınvalidesine yardım ederek köydeki tarlalarda çalışır. Cemile kendisi neşeli, özgüvenli ve yardımsever bir kadındır. Güzel ve çekici bulunduğu için köydeki diğerk erkeklerin dikkatlerini çekmektedir. Kocasının küçük kardeşi Seyit ile ikisi iyi anlaşırılar tarla işlerini beraber yaparlar, bazen küçük çocuklar gibi birbirini kovalayarak oynarlar, şakalaşırlar. Cemile'yi başka erkekler rahatsız etmeye başladığında Seyit onu korumaya çalışır. Köydeki başka erkeklerle gülerek şakalaşarak

eğlenerek konuşsa da Cemile kendi sınırlarını koruyabilen bir kadındır, erkekler fazla şakalaşmaya başladığında onlara cevabını vermeyi bilir. Ara sıra kocası Sadyk evine mektup yazar. Sadyk'ın mektubunu iki aile toplanarak dinler, ortada okumayı bilen Seyit herkesin duyabilmesi için sesli okur. Sadyk, herkese selamını söyleyip en sonunda bir cümle ile “Eşim Cemile’ye de selamlar!” diye bitirir. Cemile, daha fazlasını beklemiş gibi mektup okunup bitince, eline alıp tekrar kendisi okur ve ağlar. Ağladığını gören kayınvalidesi: “Niye ağlıyorsun? Sadece senin kocan mı savaştaymış? Üzülse de içine at, insanlara üzgün olduğunu gösterme!” der.

İstasyona buğday taşımak için insanlara ihtiyacı olan kollektif çiftliğin yöneticisi kayınvalidesinden Cemile’nin de çalışmasını ister. Seyit’in de yardım etmesini söyler, ilk başta kabul etmeyen kayınvalidesi sonradan Cemile ile Seyit’i kollektif çiftlik için çalışmaya gönderir. Orada savaştan yaralanarak dönen sonradan iyileşip kollektif çiftliğe yardım etmek için çalışmaya başlayan genç erkek Daniyar da onlarla olur. Üçü beraber buğday taşıyarak çalışmaya başlar. Daniyar, Cemile’ye ilk görüşte aşık olur. Cemile ise ona önem vermez. Seyit ve Cemile, Daniyar ile çocuk gibi dalga geçerler, onu kızdırmaya çalışarak eğlenirler. Bir keresinde Seyit ikisi Daniyar’la şakalaşmak ister ve çok ağır bir torba buğdayını onun at arabasına koyarlar. İstasyona geldiğinde Daniyar ağır torbayı fark eder ve ağır olmasına rağmen inadına perona koymak için yukarıya taşımaya çalışır. Cemile, Daniyar’ın cidden taşıdığını görünce onun için endişelenir ve şakası için pişman olur: “Kaldırma! Bırak, yere at torbayı!” diye bağırır. Onu gören herkes Daniyar için endişelenirler. Herkes torbayı bırakmasını söyler. Daniyar onların sözünü duymasına rağmen ağır torba ile titreyerek yürümeye devam eder. Daniyar savaştan yaralandıktan sonra onun ayağı sakatlanmıştır ve iyileşse de yürürken düz yürüyememiştir. Cemile onu düşününce kötü olur ve kendisini suçlu hisseder. Geri dönerken Cemile biraz üzgün olur ve ortadaki sessizliği kaldırmak için yavaştan şarkı söyler. Sonra Daniyar’a seslenir: “Erkek misin sen?! Hiç sesin çıkmıyor. bir şarkı söylese.” Daniyar şarkı söylemeye başlar ve Cemile ile Seyit şaşırır, çünkü Daniyar’ın güzel bir sesi vardır. Cemile onun sesine bayılır ve onu tüm dikkati ile dinler. Daniyar’ın şarkısından sonra Cemile değişir, sessiz kalır ve bir şeyi uzun uzun düşünür, Daniyar’ın sesinden etkilenir. Bunu Seyit de fark eder. Sonradan Cemile Daniyar’ın yanına gelir ve gömleğini yıkamak için çıkarmasını söyler. Görsel 3.8’de Cemile Daniyar’ın gömleğini yıkadıktan sonra taşın üzerine kuruması için koyar ve gömleğine sarılıyormuş gibi üzerine yatar.



Görsel 3.8. “Cemile” filminde Cemile Daniyar’ın gömleğine dokunur

Cemile çalışanlarla beraber dinlenirken oradaki genç erkeklerle suda oynayarak eğlenir, oynarken erkekler onu suya atar, Cemile sudan çıkıp gülerek onlardan kaçır. Bunu izleyen diğer çalışanlar kahkaha atarak güler, herkes eğlenir. Sadece Daniyar onlara sessizce kızgın bakar. Cemile eğlenirken Daniyar ile göz göze gelir, onun kızgınlığını anlayan Cemile’nin aniden morali değişir ve eğlenmek isteyen erkeklerle “Yeter artık!” diye bağırır. Cemile, Daniyar’ın bu durumdan memnun olmadığını önemser. Oyundan sonra herkes yemek yerken Cemile çalışır, Seyit onu yemeğe çağırdığında gelmez. Sonra Seyit tabakla yemeği kendisi ona götürür. Cemile biraz üzgün gözükür ve Seyit’i yanına çağırır, Seyit kafasını Cemile’nin ayağına koyar, Cemile onun saçlarını okşar ve düşüncelere dalar. Akşam işten dönerken Daniyar yine şarkı söyler, Seyit ve Cemile yine onun sesine bayılarak dinler. Cemile dayanamayıp Daniyar’ın yanına oturur ve onun omuzuna kafasını koyar, ona yaslanır. Seyit onları arkasından Daniyar’ın sesinin eşliğinde izleyerek gelir. Aniden Cemile at arabasından iner ve Daniyar’a ağlamaklı bir sesle: “Ne bakıyorsun? Bakma bana öyle! Git!” diye yalnız yoluna devam eder. Ertesi gün Cemile istasyona gitmek istemez, kollektif çiftliğin yöneticisine gider ve çalışmak için başka işe göndermesini ister, yönetici istasyona kişi yetmediğini bu işte çalışmak zorunda olduğunu söyler. Cemile üzgün ve kızgın haliyle işine devam eder. İş başlamadan önce Seyit’i arar ve otların arasında onu resim çizerken bulur. Seyit Daniyar ile Cemile’nin ay ışıklı geçen gecede yan yana gittiği manzaradan çok etkilenir, ve onun resmini kağıda çizmiştir. Cemile, onu görür ve sakince: “Bu bende kalırsa olur mu?” der. Sonra isteyken Daniyar’a seslenerek atı bağlamada ondan yardım ister. Daniyar yanına gelince: “Sen beni anlamıyor musun? Sence benim için kolay olduğunu mu

düşünüyorsun?” der, Daniyar bunu duyduktan sonra bir şey demeden yanından ayrılır. Daniyar gidince Cemile ağlamaya başlar. Bu sahneyi Seyit de izliyordur. Hemen sonra istasyonda yeni duran trenden savaştan dönen bir asker iner ve Cemile’ye selam verir. Ardından Sadyk ile beraber hastanede olduğunu ve bir iki aya onun köye geleceğini söyler ve mektubunu uzatır. Cemile mektubu okur ve üzülür. Gece Daniyar ile Seyit sarayda uyumadan Cemile’yi bekler. Cemile, uyuyacağı saraya geç döner. Seyit diğer köşede yeni uyumaya başlarken, Cemile Daniyar’ın yanına gelir ve ona sarılır: “Daniyar, ben sana kendim geldim, ben buradayım. Bana sarıl, lütfen! İsteddiği şeyi desinler, ben seninleyim. İkimiz de suçlu değiliz. Ben sensiz artık yapamam! Ben seni çok bekledim. O beni sevmedi ki. Hatta mektupta bile benim ismim geçmiyordu. Seni kimseye vermem!” Dışarıda hava rüzgarlı, yağmurluydu, Cemile ve Daniyar orada birlikte olurlar. Seyit de o geceye şahit olur. Aradan zaman geçtikten sonra, sonbahar gelir ve tam Sadyk eve dönmeden hemen önce Görsel 3.9’da Cemile ile Daniyar oralardan beraber kaçarlar.



Görsel 3.9. “Cemile” filminde Cemile ile Daniyar’ın kaçması

Seyit (Nasrettin Dubashev): “Cemile” filminin anlatımı Seyit’in gözü ile aktarılır. Olaylar, büyümüş ve yetenekli bir ressam olan Seyit’in iç sesi ile anlatılır. Seyit, Cemile’nin kocası Sadyk’ın küçük erkek kardeşidir. Hayalperest ve neşeli bir çocuktur. İki evin tek erkeğiymiş diye gururla evdekilere tarla işlerinde yardım eder. Yengesi Cemile ile iyi anlaşır ve içinde kendisi de farkında olmadan ona karşı gizli bir aşk hissetmektedir. Yengesini başka erkeklerden korumaya çalışır. Hatta bir keresinde yengesini cinsel taciz etmeye çalışan adamdan kurtarır: Görsel 4.



Görsel 4. “Cemile” filminde Seyit Cemile’yi taciz etmeye çalışan kişiden kurtarır

Seyit yengesi ile birlikte istasyona çalışmaya gideceği için çok mutlu olur. Daniyar ile önceden tanışırlar ve Daniyar savaşta asker olduğu için ona ilk başta saygı duyar. Merak ederek savaşın nasıl olduğunu sorar. Sonradan Seyit, Daniyar sürekli Cemile’ye baktığı için onu beğendiğini fark eder ve ona kaba davranmaya başlar. Yengesi ile birlikte Daniyar ile dalga geçerek eğlenirler. Bir keresinde Daniyar Cemile’den gözünü ayırmadan ona bakarken Seyit: “Ne bakıyorsun?” diye kızarak sorar. Daniyar’dan yengesini kıskandığını belirtir.

Seyit hayal kurmayı seven ve resim çizmede yeteneği olan bir çocuktur. Cemile’nin tarlalarda koşmasına, şakalarına gülmesine, düşünerek oturmasına bakarak aklında onun resmini çizer. Bazen dağlarda atların koştuğunu, tabiatı, insanların çalıştığını da görerek resimde nasıl çizileceğini düşünür. Daniyar’ın şarkı söylediğini ilk duyduğunda Seyit de etkilenir. Sessizce, dikkatlice Daniyar’ın sesini dinler. Cemile’yi çok iyi tanıdığı için onun Daniyar’a karşı hisslerinin başladığını fark eder. Cemile’nin nasıl değiştiğini izler. Daniyar şarkı söylerken Cemile ona yaslanarak gittiği gece Seyit onları arkadan seyreder ve ay ışığının eşlik ettiği güzel manzarayı aklında tutar. O gece, Seyit’i çok etkiler ve ertesi gün kağıt kalemi olmadığı için dağdaki büyük taşlara tebeşir ile gece gördüğü manzarayı çizer. Görsel 4.1’de gece izlediği manzarayı çizer ve kendi anlattıklarına göre o gecedan sonraki gün sabah heyecan ve sevinçle uyanır ve gördüğü güzelliği unutmamak için hemen onu çizmeye başlar, ona büyük bir ilham gelir.



Görsel 4.1. “Cemile” filminde Seyit Cemile ile Daniyar’ı çizer

Bu olaydan sonra Seyit dünyaya bakışının değiştiğini söyler, her yerde resim görmeye başlar, etrafındaki her şey ona güzel gözükür ve çizilmesi gerektiğini düşünür. Görsel 4.2’de Seyit o gecedan sonra etrafına şaşkınlıkla baktığı gösterilmektedir.



Görsel 4.2. “Cemile” filminde esinlenmiş Seyit

İki üç gün sonra taşlarda çizdiği resmin yağmurda silindiğini görür. İstasyonda Cemile başka işte çalışmak istiyorum diye kollektif çiftliğin yöneticisiyle tartışırken, Seyit oradan resim çizmek için kağıt ve kalem çalar. Sonrasında o gecenin resmini tekrar kağıda çizmeye başlar. Çizmeyi bitirmek üzereyken onu Cemile, görür ve resmi alır, kendinde saklar.

Seyit, Cemile’nin de Daniyar’a aşık olduğunu görünce Daniyar’dan onu

kıskanmaz, tersine onların ikisi için üzüldür. Sadyk'tan mektup gelip bir iki aya döneceğini öğrenen Cemile'nin üzüldüğüne Seyit de üzüldür. Cemile'nin geç geldiği gece sarayda uyuyacakken Seyit yengesi gelmeden önce Daniyar'a bakar ve ona acır, ona sarılıp iyi bir şey söylemek ister. Cemile gelip Daniyar ikisi birlikte olduğunda da Seyit onlara anlayış gösterir. Ancak Cemile ile Daniyar'ın gerçekten gitmeye karar verip kaçtığını görünce çok üzüldür, onların arkasından koşar: 'Cemile, gitme!' diye bağırarak ağlar. O an sadece Cemile ile Daniyar'dan değil, ilk aşkıdan ve çocukluğundan ayrıldığını anlar ve kendisinin Cemile'yi sevdiğinin farkına varır. Görsel 4.3'te Seyit koşarken yere düşer ve uzun vakte kadar durmadan Cemile'yi çağırarak ağlar.



Görsel 4.3. “Cemile” filminde Seyit, Cemile ile Daniyar gittiği için ağlar

Köye döndüğünde eve Sadyk'ın geldiğini görür ve bütün komşular onların evinin etrafına toplanmıştır. Bütün millet hem Sadyk'ın geldiğini hem de Cemile ile Daniyar'ın kaçtığını konuşur. Sadyk'ın çok sinirli olduğunu fark eder ve onunla konuşmaktan çekinir, korkar. Sadık bir şey arıyormuş gibi evdeki tüm köşelere bakarak evin içini dağıtır ve Seyit'in çizdiği resmi bulur. Kağıtta Cemile ile Daniyar'ın resmidir. Sadyk daha çok öfkelenir, Seyit'e “Sen mi çizdin bunu? Onlar ne tarafa gitti? Nereye gitti diye sorar?” Seyit korkar ve ona cevap vermekten kaçır. Ağabeyi onu döver ve kağıdı yırtıp bırakıp gider. Dışarıda köyün diğer erkekleri at ile Sadyk'ı bekliyorlar, onlar Cemile ile Daniyar'ı aramak için giderler. Seyit yırtılan kağıtlara bakarak ağlar ve içinden: “Onlar size geliyorlar. Lütfen uzağa kaçın, uzağa gidin! Kendinize dikkat edin! Onlar sizi yakalayabilir, çabuk buradan uzaklaşın! Kendine dikkat et, Cemile!” Yırtılmış resime bakarak onların ikisinin yakaladığını ve Cemile'yi öldürdüğünü düşünür ve korkar,

Cemile için daha çok endişelenmeye başlar. Gece ağabeyleri eve dönünce bulamadığını öğrenince içinden sevinir. Ertesi gün Seyit annesine şehire gideceğini ve orada ressamcılık okuyup ressam olmak istediğini söyler. Görsel 4.4'te gelini Cemile'nin gittiğine zaten pişman olan annesi bunu duyunca daha çok üzülür.



Görsel 4.4. “Cemile” filminde Seyit annesine gideceğini söyler

Büyüyüp bir yetişkin olan Seyit'in hayalleri gerçekleşir, istediği gibi ressam olur ve aradan bir kaç sene geçip kaç resim çizmişse de her çizdiği resmine bakarak Cemile ile Daniyar'ı düşünür. Her resim ona onları hatırlatır ve Seyit: “Bu insanları hiçbir zaman unutmayacağım! Bu insanlar bana dünyanın güzelliğini gösterdi” der.

Daniyar (Suimonkul Chokmorov): Daniyar pek konuşmayan sessiz sakın ve güçlü birisidir. Cemile'ye ilk görüşte ona aşık olur. Cemile ile Seyit onunla dalga geçip oynadığında da o hiçbir şey demeden işini yapmaya devam eder. Ancak Cemile'ye olan bakışlarından onu beğendiğini Seyit de fark eder. Daniyar'ın inatçı olduğu ağır torbayı taşıdığı sahnede gösterilir, karakter olarak dediğini yapan dürüst birisi olduğunu Cemile o an anlar. Film boyunca Daniyar hiç konuşmaz, sadece ilk görüldüğünde Seyit savaşıla ilgili merak edip sorduklarında cevap verdiği görülür. Ondan sonraki sahnelerde bakışları ile onun niyeti belirtilir. Cemile çalışanlarla suda oynarken Daniyar'ın bir bakışı ile oyununu durdurur ve Sadyk'ın döneceği ile ilgili haber gelince de Daniyar öfkelenerek at arabasıyla hızla istasyondan ayrılır. Görsel 4.5'te Daniyar Cemile'yi ilk kez gördüğü an.



Görsel 4.5. “Cemile” filminde Daniyar Cemile’yi ilk kez görür ve aşık olur

iv. “Cemile” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

Film büyümüş Seyit’in çizdiği resimlere bakarak olayı anlatması ile başlar. İlk başta iki aile olduklarını ağabeyi ile babasının cephede olduğunu ve evin tek erkeği olarak kendisinin kaldığını anlatır. Sonra annesi ile kollektif çiftliğin yöneticisi tartışır: kadın gelinini istasyona göndermek istemez, çünkü ona göre at arabası ile torba taşımak kadınların işi değildir ve gelini için endişelenir. Ancak yönetici, Seyit’in de yanına gelebileceğini, tehlikesiz olması için yakında savaştan dönen sessiz Daniyar’ı da yanına göndereceğini söyler. Sonunda kadın kabul eder. Bu haberi tarlada çalışan Cemile’ye Seyit sevinerek iletir. Sonra köydeki başka genç erkekler gelir ve Cemile ile oynamak isterler, yardım edelim istediğini yapalım diye etrafında dönerler, Cemile ilk başta kahkaha atar, sonra Seyit sinirlenip onları kovmaya başlar: “Kocası yoksa onu koruyacak kimsesi yok mu sandınız? Defolun buradan!” Cemile de gülerek onlara söyler: “Evet, defolun! Kocam burada olmazsa da koruyucum var!” Onlar gider, Seyit de su almaya gittiğinde Cemile çalışmaya devam eder, o an tarlada biçerdöver süren kişi aracını durdurup Cemile’ye gelir: “Seni görmek istedim. Beni çok mu uğraştıracaksın?! Zaten erkekler az kaldı, sen de istiyorsun biliyorum. Niye naz yapıyorsun?!” “Yaklaşma bana! Hayatım boyunca yalnız kalsam da, sana bakmam!” Erkek onu dinlemez, ona tecavüz etmeye çalışır. O an Seyit gelir ve arkasından onu dövmeye başlar. Erkek onu kaldırıp yere atar, sonra yine Cemile’yi kucağına alır. Seyit kalkıp onun üzerine atlar ve arkasından boğmaya başlar. Erkek yine üzerinden onu atar ve küfür ederek oradan ayrılır. Seyit korkusundan ağlamaya başlar.

Geleneksel toplumlarda kadınların hep korunmaya ihtiyacı var diye

düşünülmektedir ve o koruyucu erkek olmalı, başka erkekten korumak için; oysa kadınlar için tehlikeli olan şey de erkeklerdir. Seyit zamanında gelmeseydi sürücü erkek Cemile'ye tecavüz edebilirdi ve bu durumda Cemile, bir erkek tarafından (çocuk olsa bile) başka bir erkekten kurtarılmaktadır.

Seyit, sonra Cemile'den hesap sormaya başlar: “Niye onlarla konuşuyorsun? Niye onlarla iletişim kuruyorsun? Onun gibilerden uzak dur!” Görsel 4.6’da Cemile Seyit’e cevap veriyor: “Ben onunla konuşmuyorum ki. Onun gibiler insan sayılır mı sence?” Burada mağdur Cemile, suçlu biçerdöverci erkek olsa bile Seyit, Cemile’den hesap sorar ve suçlu olarak Cemile’yi görür ve ona kızar.



Görsel 4.6. “*Cemile*” filminde Cemile ile Seyit

Aniden Cemile neşelenir ve gülümseyerek tarlada koşmaya başlar, arkasından Seyit de sevinçle koşar. Seyit sonradan bunun resmini çizip “Tarlada koşan kadın” diye isim verdiğini anar. Eve birbirini kovalayarak oynayarak gelirler. Neşeli, güler yüzlü Cemile, dayanamadan kayınvalidesinin yanağından öper. Eve gelince Sadyk’tan mektup geldiğini öğrenir, Seyit mektubu okuduktan sonra Cemile mektubu alıp kendisi okur: ona soğuk bir selam yazıldığına üzülür, Cemile hayal kırıklığına uğrar. O an Seyit’in iç sesi Cemile ile Sadyk’ın nasıl evlendiğini anlatmaya başlar. Sadık *Kız kuumay* oyununda kaybettiği için gurur yaparak Cemile’yi zorla kaçıır. Kırgız toplumunda son on seneye kadar kızı zorla evlenmek için kaçırmaya normal olarak bakılmıştır. Bugün de kanuni olarak suç sayılsa da toplum tarafından savunulmaktadır. Cemile, o zamanın geleneğine göre, normal evlenmiş bir kadın olarak görülse de, insan hakları açısından zorla kaçırılan bir

kurban olarak sayılmaktadır. Filmde onun kaçırılarak evlenmesi geleneklere göre, normal olarak sunulmuştur. Cemile'nin kafasına kadınlar beyaz yazma takmaya çalışırken Cemile onlara karşılık gösterir, direnmeye çalışır. Görsel 4.7'de Cemile hem psikolojik hem de fiziksel baskıya uğrarken Sadyk kenarda ona gülerek bakar.



Görsel 4.7. “Cemile” filminde Sadyk Cemile’yi kaçırıp kadınların onu ikna etmesine bakar

Geleneğe uygun olarak düğün yaparlar, düğünde şarkılar söylenir, oyunlar oynanır; yeni gelin geldi diye köylüler eğlenir ve dans ederler. Sofra başındayken yaşlı kadınlar: “Sen Allah’a teşekkür etmelisin! Sen çok iyi ve soylu bir aileye geldin, bu senin bahtın. Baht demek çocuk doğurup, evinde istediğin şeylerin olmasıdır. Sen çok şanslısın, kızım. Bizim eve mutluluk getir: çok çocuklu anne ol, örnek bir eş ol!” Toplumsal hayatta kadının bireyselliğini kaybettirerek halk tarafından denetlenmeye ve onaylanmaya mahkum edilen bir baskınlık biçimini alan doğurganlık ve üremelik kadının değerini belirlemektedir (Dudu Karaman ve Doğan, 2018, s. 1478). Cemile'nin bir birey olup kendi istediği gibi yaşamaya hakkı varken Sadyk onu kaçırır ve onun ailesini memnun etmek için çocuk doğurup örnek bir eş olarak kendi görevlerini yerine getirmelidir. Ancak bu sadece Cemile'nin başına gelen bir durum değildir, filmde görülen bu durum yüzyıllardan beri günümüzde de Kırgız toplumundaki başka kadınların da kaderine yansıyan bir olgudur. Cemile'ye yaşlı kadınlar “çok şanslısın!” derler: yani Cemile kendisi istemese de kaçırılarak olsa bile sonuçta evlendiği için ve onların dediğine göre “iyi ve soylu bir aileye” geldiği için Cemile “şanslıdır”. Zira Simone Beauvoir'un (2019) dediğine göre, toplumun geleneksel olarak kadın için layık gördüğü kader evlilik. Günümüzdeki var olan kadınların çoğu ya evlidir veya evlenip boşanmıştır ya

da evlenmediği için kaygılıdır. Kadın ister evli olmamayı bir mahrumiyet olarak görsün ister aile kurumuna isyan etsin, hatta evliliği hiç umursamasın, yine de bekar kadın evlilik ile ilişkili olarak tanımlanmaktadır (Beauvoir, 2019, s. 153). Kırgız toplumunda da kaçırılarak olsa bile evlenirse kadın şanslıdır.

Seyit, Sadyk ile Cemile'nin nasıl evlendiğini anlattıktan sonra onların istasyonda çalışmaya başladığı ilk günü gösterilir, orada Daniyar ile Cemile ilk kez görüşür. Cemile'nin gülüşü, konuşması, özgüvenli davranması Daniyar'ın dikkatini hemen çeker. Üçü çalışmaya başlar, Cemile özgüvenlidir, Daniyar'la dalga geçer, laf sokar ve güler. Daniyar sessizce onu izlemeye devam eder. Kamera Cemile'ye Daniyar'ın gözüyle bakar: o yıkanırken, gülümserken, düşünürken. Görsel 4.8'de Cemile Daniyar'ın gözü ile gösterilir.

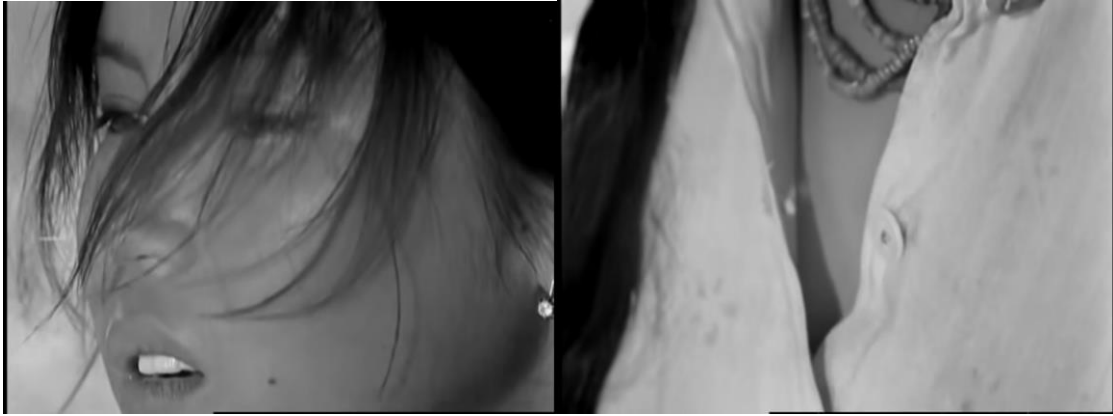


Görsel 4.8. “Cemile” filminde Daniyar'ın gözü ile Cemile

Bakışlarını fark eden Seyit kıskanır ve Cemile'yi onun gözünden uzaklaştırmaya çalışır. Daniyar'a yapılan oyunlarından birinde ağır torbayı Daniyar'ın at arabasına koyarlar, inadına ağır torbayı kaldıran Daniyar'ın karakteri Cemile'yi suçlu hissettirir. Sonradan Daniyar'ın güzel şarkı söylemesi onu etkiler ve içinde ona karşı hisler uyandırır.

Cemile, Daniyar'ı sevmeye başlayınca karakteri de değişmeye başlar, önceki gibi neşeli ve güleryüzlü olmuyor, içine kapanır. Bunu Seyit fark eder. Bir keresinde Seyit Cemile'yi yemeğe çağırdığında yengesi gelmez ve çalışmaya devam eder. Seyit yemeği tabağa alıp Cemile'nin yanına kendisi gider. Seyit Cemile'nin dizine yatar ve yengesi onun saçlarını okşar. Bu sahnede Seyit aşağıdan yukarıya Cemile'yi izler, Seyit izlerken

seyirciler de Cemile'nin bedenini Seyit'in gözüyle seyrederek. Laura Mulvey'in eril nazar teorisi bu sahnede görülebilmektedir. Seyit çocuk olmasına rağmen, o bir erkek çocuğudur. O yengesini cinsel anlamda arzulamazsa da doğuştan bir erkek olduğu için Cemile'yi kadın olarak sever. İlk çocukluk aşkı olduğunu kendisi itiraf eder. Seyit Cemile'nin bedenini merak ile izler. Onunla özdeşleşerek Cemile karakterinin bedeni seyirci tarafından kadın veya erkek olsun erkek bakışıyla seyredilir. Kamera yakın çekim ile Cemile'nin göbek kısmından doğru göğüs, gerdan, boyun kısımlarını gezerek yukarı çıkar, yüzünü gösterir, tekrar aynı açıdan aynı yolla aşağıya iner. Görsel 4.9'da Seyit'in bakışından Cemile'nin bedeni gösterilmiştir.



Görsel 4.9. “Cemile” filminde eril bakış

Cemile, kendisi farkında olmadan onun bedenine bakan üç bakış vardır: Seyit'in bakışı, kamera ve izleyici. Erkek egemen bakışı ile özdeşleşerek izlenir. Daniyar'ın Cemile'ye baktığı sahnelerde de erkek gözü ile kadın bedeni izlenmiş olur. John Berger, Avrupa resim sanatındaki çıplak füzgürlerle ilgili yazılarında şöyle demiştir: “*Erkekler bakışlarıyla kadınları eyler, erkekler bakar, kadınlar ise bakılır. Kadınlar kendilerine bakılırken seyrederek.*” (Smelik, 2008, s. 5). Mulvey'e göre, sinemada bakma sinemanın sunduğu hazlarından biridir. Onun dediğine göre, bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olabildiği durumlar da vardır. Bakma yada *scopophilia* Freud'a göre, erojen bölgelerden bağımsız, cinselliği oluşturan iç güdülerden biri olarak belirlemiştir. Dolayısıyla scopophilia yada bakma bakılan insanları nesneler gibi ele almak ile onları denetleyici ve meraklı bir bakışla tabi kılmak ile ilişkilendirilmektedir (Mulvey, 1997, s. 18).

Cemile ile Seyit oturduktan sonra o günün akşamı üçü beraber geri dönerler. O akşam Seyit'in esinlenmesini sağlayan bir akşam olur. Cemile'nin de Daniyar'ın da biri

birinden hoşlandığını Seyit anlar. Ondan sonraki sahnelerde Cemile'nin istasyonda artık çalışmak istemediği, Seyit'in taştaki resimleri silindikten sonra kağıt ile kalem çalıp, kağıtta resim çizdiği gösterilir. İstasyundayken Cemile kocası Sadyk'ın gönderdiği mektubu alır ve bir iki aya döneceği haberini duyar. Cemile üzülür, bunu uzaktan fark eden Daniyar da kızar ve oradan hemen ayrılır. Seyit ikisinin tepkisini izler. O günün gecesi Cemile geç gelir ve Daniyar'a sevdiğini, ondan vazgeçmeyeceğini söyler. Sadyk köye geldiği gün ikisi beraber köyden kaçar.

Cemile, kendisi kadın karakter olarak güçlü bir karakterdir. İlk başta onun evlenmesine başka birilerinin karar vermesine izin verse de filmin sonunda kendi hayatının kararını kendisi alır. Kocası, ailesi olmasına rağmen sevdiği adam ile beraber olmayı tercih eder. Zira Sadyk'ı Cemile seçmemişti, Sadyk zorla evlenmişti. Cemile'nin sevdiği insan ile kaçması, ataerkil sistemine ve Kırgız geleneksel toplumunun tutumuna aykırı gelen bir davranıştır. Zaten filmin sonunda köyde herkesin Cemile'yi eleştirdiği ona hakaret ettiği gösterilir. Cemile kendisinin kadın karakter olarak temsili güçlü ve kararlarını kendisi veren, kaderini kendisi çizen bir kadındır. Genelde klasik anlatı filmlerinde baş kahraman erkek olup, erkek karakter sevgilisi için mücadeleye girer, belirli kararlar alır. Öyle filmlerde kadın karakter sadece bir sevgili olarak erkeğin kararlar almasında dürtücü bir sebep olarak sunulur. Aşk için hep erkeklerin mücadele ettiği gösterilir, kadınlar pasiftir, bekleyen taraftır. “Cemile” filminde Cemile aşkı için mücadele eden karakterdir. Gelenekselliğe uyan uslu; aile, koca ve bütün toplum namusu için kendisini feda eden bir kadın karakter değildir. Cemile karakteri, kadınların da aşk için mücadele edebileceğini göstermektedir. Daniyar ile Cemile kaçıp gittikten sonra orada hayatlarının nasıl devam ettiği seyirciler için belli değildir, filmde onların sonradan mutlu yada mutsuz olduğu önemli değildir. Önemli olanı Cemile'nin bu mücadelenin içine girmesidir.

Fakat filmdeki diğer karakterlerin gözünde Cemile bir haz nesnesidir. Güzel ve çekici bir kadın olduğu için filmde sık sık erkek bakışından bedeninin nesnelleştirilerek bakıldığı fark edilebilmektedir. Filmde Cemile'ye taciz eden biçerdöver sürücüsü, Cemile ile şakalaşan diğer çalışan erkekler, birbirini suya atarak oynarken Cemile'ye oyunda dokunmaya çalışan ve ıslak elbise ile bedeninin belli olduğunu izleyen diğer erkekler ve kadınlar, sevgilisi Daniyar ve Seyit de Cemile'ye bakmaktan haz alan karakterlerdir. Sonunda Cemile erkek bakışından gösterildiği için izleyiciler de karakterlerin haz verici bakışları ile özdeşleşmektedir. Hem cinsel hem de güzellik

açısından çekici olduğuna izleyicileri inandırmaktadır. Görsel 5’teki sahnede çalışanlar beraber dinlenirken gençler suda oynar eğlenir, genç erkekler Cemile’yi kovalayarak tutar ve suya atarlar. Sudan çıkan Cemile’nin bedeni ıslak elbisede daha çok belirgin olur, bu sahnede Cemile’nin güzelliği ortaya sergilenir, sadece Seyit ve Daniyar’ın değil, oradaki diğer genç erkeklerin de arzuladığı bir kadın olduğunun altı çizilir. Öylece Cemile, herkes tarafından istenilen hem cinsel hem de güzellik nesnesi olarak sunulur. Halbuki, “Cemile” filminde kadın bedeninin cinsel bir nesne olarak sunulması, filmin yönetmeni İrina Poplavskaya’nın bir kadın olmasına rağmen gerçekleşmektedir. Hem siyasette hem toplumda hem de sanat alanında ataerkilliğin hüküm sürdüğü dünyada, kadın yönetmenlerin de farkında olmadan filmlerdeki kadınların görünürlüğünü erkek bakış açısından yansıtabilme olasılığı, “Cemile” filmiyle kanıtlanmaktadır.



Görsel 5. ‘Cemile’ filminde Cemile gençlerle suda oynadığı sahne

“Cemile” filmine Bechdel testinin uygulanmasının sonucunda film testi geçememektedir. Ana karakteri kadın olup, kadının kararlarını esas alan bir film olmasına rağmen iki isimlendirilmiş kadının altmış saniyeden fazla süren ve erkekler konusu hariç bir kurulan diyalog film boyunca bulunmamaktadır. Filmdeki kadın karakterler Cemile ve onun kayın validesidir. Kayın validesi Cemile ile konuştuğunda yeni evlendiğinde iyi bir eş olması ve çok çocuk doğurması gerektiğini söyler, ve sonradan Sadyk’tan mektup geldiğini ilettiği sahne vardır. Başka durumda ve konuda ikisinin konuştuğu görünmemektedir.

4.1.4 SSCB'nin İdeal Kadını: “Ateşe Boyun Eğ: Urkuya / Otko Taazim: Urkuya” (1972)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: Tolomush Okeyev; **Senaryo:** Nasirdin Baitemirov, Tolomush Okeyev, Gennadii Orlov; **Kameraman:** Kadyrjan Kydyraliev; **Müzik:** Tashtan Ermatov; **Oyuncular:** Tattybubu Tursunbaeva (Urkuya Salieva), Sabira Kumushalieva (Urkuya'nın annesi), İskender Ryskulov (Koldoş, Urkuya'nın kocası), Bolot Beishenaliev (Azizov), Suimonkul Chokmorov (demirci Ütür).

Ödülleri: - Tiflis'teki V All-Union Film Festivali'nde (1972) bir Sovyet insanının nezaketi ve cesareti için “Soviet Screen” dergisinin Onur Diploması verilmiştir.

- Tashkent'teki Asya ve Afrika Ülkeleri Festivali (1972) Diploması ve Suimonkul Chokmorov en iyi erkek rolü ödülünü almıştır.

- “Ateşe boyun Eğ: Urkuya” filmi için yönetmen Tolomush Okeev, kameraman Kadyrjan Kydyraliyev, besteci Tashtan Ermatov, Toktogul Satılganov'un adını taşıyan edebiyat ve sanat alanında Kırgız SSR Devlet Ödülü'ne layık görülmüştür (1973).

- Mart 1973'te San Remo'da (İtalya) düzenlenen XVI Yazar Filmleri Festivali'nde katılmıştır.



Görsel 5.1. “Ateşe Boyun Eğ” filminin afişi

ii. Filmin Özeti

“Ateşe Boyun Eğ: Urkuya” filmi Kırgız yazarı Nasirdin Baitemirov’un “Tarih Anıtı” isimli biyografik eserinden uyarlanmıştır. Film, ilk Kırgız kadın Komsomol üyesi ve Kırgız ÖSSC’nin (Kırgız Özerk Sosyalist Sovyet Cumhuriyeti) ilk kadın kolektif çiftlik başkanı Urkuya Salieva’nın gerçek biyografisine dayanmaktadır.

Kırgız ÖSSC, 1920’lerin sonu. Kayıp bir dağ köyünde, asırlık geleneklere aykırı olarak, bir kadın - 19 yaşındaki Komsomol üyesi Urkuya Salieva - köy meclisinin başkanı seçilir. Yerel beyler, genç kızın başarılı olamayacağını ve kolayca sindirileceğini umarak buna müdahale bile etmezler. Ancak yoksul köylülerin yeni bir hayat kurmasını engelleyen herkese karşı kararlı ve uzlaşmaz bir tavırla, ‘ikinci sınıf bir yaratıktan’ böyle bir cesaret beklemeyen yerel zenginlerin yüzyıllardır süregelen düzenine meydan okuyarak bu yerlerde Sovyet düzenini kurmaya başlar. Tarım sulamanın kablolamasını organize eder, toprağı orada yaşayan halk arasında bölerek kolektif bir çiftlik oluşturur, işçiler arasında yiyecek dağıtılır. Köyden kovulan ve Basmacılara katılmak için dağlara

giden eski zenginler, Urkuya'ya isimsiz bir mektup göndererek direniş örgütlerler. Bundan dolayı DSY (Devlet Siyasi Yönetimi) Urkuya'yı tutuklar. Köyün bütün insanları başkan için ayağa kalkar ve Urkuya serbest bırakılır. Ardından haydutlar onu ve tüm ailesini katleder.

iii. Filmin Karakterleri

Urkuya Salieva (Tattybubu Tursunbaeva): Urkuya 19 yaşındaki genç bir kadındır. Evli ve iki çocuğu vardır. Annesi, kocası ve iki çocuğu ile birlikte yaşamaktadır. Urkuya Salieva güzel, güçlü, adaletli, cesur ve çalışkan bir kadındır. Komünist partisinin yerel üyeleri köyün başkanını seçmek için toplantı yapar. Toplantıya köyden herkes katılır. Kimin başkan olmaya uygun olabileceği hakkında konuşmalar yapılır, köyün kişileri tanıdıklarından tavsiye ederler, ancak parti üyeleri uygun görmez. Urkuya konuşmak için elindeki bebek ile kalkar ve konuşur. Konuşmasında yönetici kim olursa da kadınların ve çocukların hakkını koruyan birisi olması gerektiğini ve zenginlerin tarafını değil fakirlerin tarafını tutan adaletli biri olması gerektiğini bildirir. Urkuya'nın konuşmasından sonra eskiden zengin olan köyün en büyük yaşlısı, Urkuya Salieva'nın yöneticiliğe layık olduğunu ve onu destekleyeceğini söyler. Parti üyelerinden biri Azizov da ayağa kalkıp Urkuya'nın ilk Kırgız kadın yerel yöneticisi olması gerektiğini söyler ve destekler. Tüm köyün kişileri kabul eder ve sevinir. İşindeki ilk gününden itibaren aktif olarak çalışmaya başlar, atla gezerek tarım çalışanlarını kontrol eder, her işin doğru yapılmasına titizlik ile dikkat eder. Köyün zenginleri hayvanlarını (atlar, inekler ve koyunlarını) kollektif çiftliğe bedava vermemek için onları kesip satmaya karar verirler. Gece yarısı dağda zengin kişiler hayvanları kestirirken Urkuya yardımcıları ile onları tespit eder ve tutuklatır. Urkuya zenginlere karşı cesurca adaletli davranır, bu iş zenginlerin hoşuna gitmez. Zengin adamlar gece tutuklanır ve ertesi gün tüm halkın gözü önünde köyden kovulurlar. Onlarla beraber köyün demircisi Ütür da diğer köy meclisinin kararı ile kovulur. Ancak Urkuya meclis toplantısında yoktum, ben izin vermiyorum diye onu köyde serbest bırakır. Evde annesi onun için endişelendiğini ve dikkat etmesi gerektiğini söyleyince Urkuya hiç bir şeyden korkmadığını, sisteme uygun olarak çalıştığını ve köyün fakirlerinin iyiliği için yaptığını belirtir. Köyden kovulan zenginler konuşurken Urkuya'nın fazla cesur olmasına kızarlar ve onu kıskanırlar. “Bizim atımızı binerek köyü geziyor” diye birisi sinirlenirken diğeri: “Ata binmesinde de hakkı var, köyün tarlasına bak, orayı nasıl geliştirmiş. İşini yapmayı çok iyi bilir” diye Urkuya'nın

iyi çalıştığını kısıksansa da bu durumu dile getirir.

Köyde fakirler için devlet tarafından un ve yiyecek dağıtılır. Dağıtan kişi köy yöneticisi Akmat, sıranın yarısında yiyecek artık tükendi der. Millet itiraz etmeye başlar. Urkuya atla önünde çocuğu ile toplanan milletin sesine gelir ve dağıtan kişiye unun olmasına rağmen niye bitti dediğini sorar. Akmat: ‘Siz, biz ve devlet için çalışanlar, bu fakirlerin iyiliği için fazla çalışıyoruz. Onun için bizim için daha fazla yiyecek bıraktım.’ Görsel 5.2’de Urkuya konuşuyor: “Devlet bize güvenip fazla çalışsın diye aldı, fazla yiyecek alsın diye değil. Duyan görenler bizi eski zenginlerden farkı yok der. Biz onlar gibi değiliz. Bu adaletsizlik! Bizim için diye ayrılan unu ve yiyecekleri bu sıradaki kişilere dağıtın.” Dağıtan kişi kadına kızar ve kocasının kalpağını (şapka) giyerek gezip kendini kim sanıyorsun der. Bunu duyan Urkuya’nın kocası öfkelenir.



Görsel 5.2. ‘Ateşe Boyun Eğ’ filminde Urkuya Salieva

Urkuya, kollektif çiftliğinin çalışmasında başarılı bir sistem kurduğu için partinin üyeleri bunu değerlendirip kadını Kırgız Komsomol üyesi yapar. Azizov evine Urkuya’nı almaya gelir, başkente toplantı için gitmesi gerektiğini söyler. Urkuya Azizov ile başkente giderken yolda hem aile işleriyle uğraşıp hem kollektif çiftliği kontrol etmekte zorlandığını ve bir gün at üstünde köyde giderken zenginlerden birisi tarafından kendisinin öldürüleceğinden korktuğunu dile getirir. Azizov, Urkuya’nın güçlü olduğunu ve her şeyi halledebileceğini ve devletin de onu koruyacağını söyler. Partinin toplantısı için başkente gidip köye dönerken yolda demirci Ütör’ün ailesi ile beraber köyden taşınarak gidiyor olduğunu görür. Urkuya hemen arabadan inip yolda onları durdurmaya

ve geri döndürmeye çalışır. Köyün zenginleri demircinin kollektif çiftliği desteklediği için ona kızar ve öldürmeye çalışır. Demirci ölmek için köyünden uzaklaşmaya çalışır. Urkuya: ‘Ben varken size kimse dokunamaz. Ben daha güçlüyüm, başkentte partinin toplantısına gittim. Ben sizi korurum, devlet sizi korur’ diyerek onu geri dönmeye ikna etmeye çalışır. Ütür kabul etmeyince Urkuya onun en büyük çocuğunu atlı arabadan indirir ve kendi arabasına oturtur, ailesinin köye geri dönmesi için çocuğu kaçıır. Ütür Urkuya’nın arabasının peşinden köye geri döner. Urkuya başkentten getirdiği tatlı ve şekerlerden çocuğa verir, ve neler olduğunu ondan öğrenir. Köye geldiğinde demirciye saldıran zenginleri tutuklatır ve yakınındaki şehire hapishaneye gönderir.

Aradan bir kaç yıl geçer, Urkuya hamiledir ve doğurmak üzeredir. Hamile olmasına rağmen çalışmasına devam eder. Kollektif çiftliğin tarımından kazanılan hasatı paylaştırırken ilk önce köyün çok çocuklu ailelerine ve yaşlılara verilmesini önemser. Çiftliğin çalışanlarına mahsülün adaletli bir şekilde paylaştırılması gerektiği konusunda uyarır. Köyün tutuklanan zenginleri serbest bırakılır ve köye dönerler. Onlar Urkuya’ya iftira atarlar: çiftliğin hasadını devlete vermeden başkalarının çalmasına izin verdiğini söylerler. Devlet Siyasi Yönetimi Urkuya’yı sorgulamaya alır. Köyün kişileri toplanıp ona iftira atıldığını söylerler ve Urkuya’yı serbest bırakırlar. Azizov suçsuz yere Urkuya’nın sorgulandığını öğrenince sinirlenir, onu tutuklayan diğer parti üyesine Urkuya’nın dürüst olduğundan emin olduğunu ve suçlanmaması gerektiğini söyler. Urkuya’nın doğum sancısı gelip hastaneye götürülür ve üçüncü çocuğunu doğurur. Urkuya doğumdan hemen sonra çalışmaya başlar. Kendisinin olmadığı zaman tarımda suyun azaldığını fark eder. Çiftlikte suyun azalmasının sebebini öğrenmesi için çalışanlardan birini dağa gönderir. Dağda köyden kovulan zenginler mağrada değirmen çalıştırıyordur ve onu çalıştırmak için suyun kullanıyordur, köye giden tarafını kapatmıştır. Urkuya’nın gönderdiği suyu kapatılan suyun yolunu açar, bunu gören zenginlerden biri onu iterek öldürür. Gece Urkuya dört günlük bebeğini emzirirken evine zenginlerin gönderdiği haydutlar girer ve Urkuya ile kocasını katlederek öldürür diğer odada saklanan Urkuya’nın annesi Urkuya’nın üç çocuğunu korumaya çalışır. Haydutlar evi yakarlar, anneannesi torunlarını kurtarır. Böylece Urkuya Salieva 24 yaşında Sovyet Birliğinin sistemine karşı olan haydutlar tarafından öldürülür.

Bübükan, Urkuya’nın annesi (Sabira Kumushalieva): Urkuya’nın annesi yaşlı bir kadındır. Urkuya’ya çocuklara bakmada yardım ederek onlarla beraber yaşar. Kızı

yönetici olduğunda biraz üzülür, kızı için endişelenir. Kızına yöneticilik kadının işi olmadığını, kadın için tehlikeli olduğunu ve zenginlere karşı böyle inatla devam ederse düşmanları çoğalabileceğini söyler. Görsel 5.3'te Urkuya ve yerel komünist partisi toplanıp zenginleri köyden kovarlarken annesi milletin içinde durumu izler ve ağlar.



Görsel 5.3. *'Ateşe Boyun Eğ'* filminde Urkuya'nın annesi

Komünist partisinin yerel üyeleri Urkuya'yı Kırgız Komsomol üyesi yapıp başkentteki toplantı için gönderilirken annesi yine ağlar. Annesi bunun sonunun iyi olmayacağını hisseder gibi Urkuya'nın her adaletli kararında ve başarılı işinde üzülür, korkar. Parti üyesi Azizov Urkuya'nın annesine: 'Kızınızı devlet korur, siz üzülmeyin, endişelenmeyin' der. Filmin sonunda haydutlar eve saldırdığında Bübükan diğer odadan çıkar Urkuya ve damadını eli kolu bağlı görünce bağırır. Haydutlar onu geri odaya iter ve kilitler. Urkuya öldürüldükten sonra evi yakarlar, anneanne torunlarını dışarı alarak ateşten kurtulmaya yetişir.

Koldoş, Urkuya'nın kocası (İskender Ryskulov): Koldoş Urkuya'nın kocasıdır. Urkuya yöneticiliğe geldiğinde ona yardım ederek yanında yer alır. Zenginleri mağarada hayvanları keserken tutukladıklarında kocası Koldoş da orada olup eşine yardım eder. Devlet un ve yiyecekleri herkese dağıttığında Urkuya kocasının kalpağını⁶ giyerek dağıtan kişi ile tartışır. Sonunda dağıtan kişi sinirlenerek: 'Sen kadın kocanın kalpağını giyerek büyük konuşup, sınırları aşıyorsun' der. Görsel 5.4'te yiyecek dağıtan kişinin konuştuğunu duyunca öfkelenerek bakıyor.

⁶ Kalpak - Kırgızların yöresel erkek şapkasıdır



Görsel 5.4. *‘Ateşe Boyun Eğ’* filminde Urkuya’nın kocası Koldoş

Bu olaydan sonra evinde Urkuya çocuğu yıkarken kocasından su getirmesini rica eder. Koldoş kızar ve suyu kendisinin getirmesini söyler: ‘Suyu kendin al ve bundan sonra benim kalpağımı giymeyeceksin! Yada ben senin eşarbını mı takayım kafama’. Tam bu anda partinin kişileri gelir ve Urkuya’nın Komsomol üyesi olduğu haberi ileterek hemen hazırlanıp başkente onlarla gelmesini söyler. Urkuya ilk başta çocukları bırakamayacağını bildirir. Adamlardan birisi: ‘Koldoş zaten çocuklara bakmaya alışmıştır. Sen niye endişeleniyorsun?’ der ve oradaki erkeklerin hepsi güler. Koldoş yüz ifadesi ile şakayı beğenmediğini gösterir. Azizov onu sakinleştirir. Filmin sonunda Koldoş eşi Urkuya’yı korumaya çalışırken haydutlar onu da katlederler.

iv. “Ateşe Boyun Eğ” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

“Ateşe Boyun Eğ” filminde ana karakter olarak güçlü ve adaletli genç kadın gösterilmesine rağmen film Sovyet Cumhuriyeti’nin cinsiyet politikasını uyguladığı dönemi yansıtmaktadır.

Filmde 1930’larda Kırgız topraklarında yeniden kollektif çiftliklerin oluşturulmaya başlandığı zamanlar anlatılır. Mülkleri herkese eşit dağıtmak isteyen komünistler zengin olarak sayılan kişilerden hayvanlarını devlete vermesini talep eder. O zamanlar Kırgız köylerinde kimin hayvanı çoksa o zengin kişi olarak sayılmıştır ve fakirler üzerinde kendi hükümlerini sürdürmüşlerdir. Sovyet hükümetinin gelmesiyle fakirlerin de haklarının savunulduğu, zenginlik ve fakirliğin olmayacağı gösterilir. Onun yerine bir inek verir, hem zenginlerde hem de fakirlerde eşit bir şekilde aynı hayvandan olur. Zengin kişiler

Sovyet devletini kabul etmek istemez ve kendi aralarında toplanıp plan yaparlar: hayvanlarını devlete vermeden onları keserek etini pahalı satmayı düşünürler. Bununla birlikte köyde yeni yöneticinin seçilmesinde kendi kişilerinden olan genç birisini hazırlamayı planlarlar yada yönetici olarak zayıf karakterli, tembel, alkol kullanan birisinin seçilmesini doğru görürler. Çünkü öyle bir kişi yönetemezse tekrar zengin kişiler hükmede bilmesi için böyle bir karara varırlar.

Yönetici seçmek için bütün köy toplanır ve herkes kendi tekliflerini sunar. Kimse kimseyi desteklemeyip dinlemiyorken Urkuya elindeki bebekle yerinden kalkıp konuşur: ‘Bizim geleneğe göre küçükler büyüklere, kadınlar erkeklere hep saygı duyar. Ancak küçükler büyüklere tarafından, kadınlar erkekler tarafından pek saygı görmezler. Yönetici kim olursa olsun kadınların ve çocukların hakkını koruyan fakirlerin tarafını tutan zenginlere karşı duran birisi olsun’ diyerek konuşmasının sonunda duygusallaşır ve ağlar. Zenginlerin en yaşlısı Urkuya’nın yönetici olması gerektiğini söyler: ‘Yeni devlet kadın ile erkek eşit diyorlar. Eğer öyleyse kollektif çiftlik yöneticiliğine Urkuya’nın gelmesi gerektiğini bildiririm.’ Parti üyesi Azizov da: ‘Urkuya Salieva’nın gelmesini ben de isterim. Salieva Kırgız toprağındaki Fergana bölgesinde seçilen ilk Kırgız kadın yerel yöneticisi olacaktır. Siz bununla gurur duymalısınız, arkadaşlar!’ 1920-1930’larda Sovyet sisteminin politikasını Sovyet Birliğinin hakim olduğu tüm topraklara yaymak için kadınların siyasete katılmalarına ihtiyaç duyulmuştur ve bu, siyasi sistemin modernleştirilmesinde önemli bir görev olarak sayılmıştır. Kadınların tüm iktidar yapılarında temsil edilmesi, Sovyet hükümetinin önemli bir unsuru olmuştur. (Maksimov 2016’dan aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 30). Azizov, yerel köydeki halk için Sovyet iktidarının temsilcisidir. Azizov için daha gelişmemiş ve gelenekselci topluma sahip olan Fergana bölgesinde kollektif çiftliği yönetmeye bir kadının uygun olarak görülmesi, iktidarın işlediği cinsiyet politikasını uygulamak için iyi bir fırsattır. Ancak Urkuya Salieva’yı teklif eden zenginlerin en yaşlısının aklında Sovyet sisteminden ayrı başka bir çıkar vardır. Önceden zenginlerin sohbetinde geçtiği gibi onun planına göre yöneticiliğe ya kendilerinden biri yada zayıf karakterli birisi gelmeliydi. Zengin kişinin düşüncesinde Urkuya kadın olduğu için zayıf karakterlidir ve yöneticiliği beceremeyeceğini düşünür. Yaşlı zengin, Urkuya’yı küçük görür. Millet in ve hükümet kişilerinin Urkuya’yı yöneticiliğe hemen kabul etmesi için bilerek ‘yeni devlet kadın erkek eşit diyorsunuz’ cümlesini kullanarak altını çizerek.

Urkuya ilk günden işe başlar ve tarladaki sulama sistemini başarılı bir şekilde

tamamlar. Tarla ekmeye hazır olduğunda orasının başkanı olarak arkadaşı Kaliça'yı seçer. Kaliça ilk günde heyecanlı olduğundan Urkuya: 'Korkma, Kaliça! Sen iyi yaparsın, kırbaçın nasıl tutulması gerektiğini erkeklere bir göster, senden öğrensiner.' diyerek güler, oradaki bunu duyan erkekler biraz alınırlar. Urkuya, ataerkil toplumunda büyüyen ve erken evlenip çocuklu olmasına rağmen kendisi özgüvenli ve güçlü bir kadın olarak sunulmuştur.

Urkuya, yöneticilik işine devam ettikçe zenginlerin hoşuna gitmemeye başlıyor. Köyün dışındaki mağarada zenginleri hayvan keserken tutuklatır ve parti üyelerden birisi Akmat Utur ustaya iftira atarak onu da köyden kovmak istediğinde Urkuya karar ben yokken alınmış diye ona karşı gelir. Akmat kendisi parti üyesi olsa da zenginlerin tarafını tutan birisidir. Urkuya'nın cesurca zenginlere karşı gelmesi onların kin tutmasına sebep olur. Diğer yandan köyden kovulanlar giderken onların akrabaları ağlayarak peşinden koşarlar, gitmesine üzürlürler. Bunu fark eden Urkuya'nın annesi de üzüldür. Evlerinde iş yaparken annesi Urkuya ile konuşur: 'Çok endişeliyim. Korkuyorum senin için. Kadın olmana rağmen yönetiminde büyük konuşmaların bence doğru değil. Kaç kişiyi evinden uzaklara kovdunuz, halkın lanetini alırsın sonu kötü olur. Dikkat etmelisin, kızım!'. Urkuya ise lanetlerden korkmadığını, ailesi ve fakir halkın geleceği için koşturduğunu söyler. Filmin Bechdel testi ile değerlendirilmesinde bu sahnedeki iki kadının konuşmasından dolayı testi geçebilmektedir. Erkek ve evlilik konusunu içermeyen Urkuya'nın köy için yaptıkları ve yapacakları hakkında konuşurlar. Görsel 5.4'te Urkuya ve annesinin konuştuğu sahne gösterilmiştir.



Görsel 5.5. 'Ateşe Boyun Eğ' filminde Urkuya ile annesi

Köyün tek kasabı zenginlerden birisidir. Urkuya'nın annesi, kasaptan et alırken kasap onu aldattığı için onunla tartışır. Sonra kasap bir sürü milletin onu beklemesine ragmen dükkanının kapısını kapatıp, arka tarafta votka içerek oturan diğer zengin arkadaşlarının yanına gider. Onlar otururlarken Urkuya'nın sınırları aştığını ve ona öfkeli olduklarını konuşurlar. Kadın başıyla zenginlerin eski atına bindiğine kızarlar.

Köy yöneticisi Akmat halka yiyecek ve un dağıtırken Urkuya ve Akmat arasında tartışma olur. Tartışmada Akmat yine Urkuya'nın kadın olduğunu ve onun yeri mutfakta olması gerektiğini vurgular. Geleneksel Kırgız toplumunda kadınların erkeklerle tartışmasına ve kadınların yöneticilik yapıp emir vermelerine alışılmamaktadır. Günümüze kadar Kırgız kadınları toplumdaki sosyal, siyasi ve ekonomi işlerine karışıp kendi fikirlerini ifade ettiğinde toplum tarafından onun kadın olduğu ve onun yeri evde, mutfakta ve çocuklarının yanında olması gerektiği hatırlatılmaktadır. Bu ise kadınların her şeyden önce bir insan olduğunu ve vatandaş olarak erkeklerle aynı haklara sahip olduğunu unutturarak arka plana koyup kadınların toplumsal aktivitelerini başarıyla yürütmesinde engel olmaktadır.

Köy yöneticisi Akmat tartışmada Urkuya'ya kadın olmasını hatırlatmak ile beraber kocasının kalpağını giydiğini de eleştirir. Bu olay kocası Koldoş'un hoşuna gitmez. Evinde Urkuya ondan yardım istediğinde kalpağını giymesinin onun hoşuna gitmediğini belirtir. Parti kişilerinin Koldoş ile ilgili şakasına da alınır. Bunun hepsinin sebebi toplumun zihninde ataerkillik tutumun yer almasıdır. Ataerkilliğe göre, erkek kadından daha güçlüdür, kadın işleriyle uğraşmaz, kadın-erkek, karı-koca ilişkisinde eşitlik olmaz, erkek daha baskıcı olmalıdır v.b. Bundan dolayı Koldoş'un Urkuya'ya yardım etmesi ile ilgili şakalar ve konuşmalar Koldoş'un gururuna dokunur.

Urkuya Komsomol üyelerinin toplantısına katılıp köye dönerken köyden taşınan demirci Ütör ile karşılaşır. Demirci Ütör hayvan pazarından köydeki zengin kişilerinin kollektif çiftliğin ineklerini sattığını görür ve onu köyün yöneticisi Akmat'a iletir. Ancak akşam demirci Ütör'ün çalıştığı yere gelip haydutlar onu öldürmek ister. Bundan dolayı demirci Ütör köyden taşınmaya karar verir. Bunları öğrenen Urkuya çiftliğin ineklerini satan haydutları tutuklatır ve mahkemeye yollar, haydutların arasında köyün kasabı ve Teke isimli zengini de vardır. Onları mahkemeye gönderirken millet de merkeze toplanır. Urkuya herkesin önünde bundan sonra kollektif çiftliğe zarar verenin kaderinin böyle olacağını sert bir şekilde söyler. Bu söyledikleri köyün zenginlerinin daha çok sinirlenmesine neden olur. Onların düşündüğüne göre zayıf olması gereken kadın,

eskiden hükümdarlık eden tüm zenginlere karşı baş kaldırması ve direnmesi yerel zenginlerin gururuna dokunur.

Aradan bir kaç yıl geçer, Urkuya hamiledir, bir gün tarımlara yakın yerdeki pınar suyunda elini yüzünü yıkarken yanına bir zamanlar tutuklanan eski kasap gelir, Urkuya'ya selam verir. Urkuya korkar ve tedirgin olur. Kasap, eskiye göre düzeldiğini belirtip serbest bırakıldıklarını söyler ve gülerек dalga geçerek oradan ayrılır. Tarıma yakın yerlerde hapisten dönenlerden diğeri Teke ve onun eşi Gülayım saklanarak konuşuyordur. Gülayım kocasına yemek getirmiştir. Tam o an Urkuya ve tarım yöneticisi Kaliça ikisinin konuşarak yürüdüğü görülür. Urkuya, Kaliça'ya hapisten dönen kişiyi gördüğünde çok korktuğunu ve beklemediğini anlatır. Uzaktan bunları Teke fark eder ve Urkuya'yı hemen orada öldürmek ister. Hatta eşi Gülayım'ın durdurmasına rağmen yerinden kalkıp eline bıçak alıp saldırmaya çalışır. tam saldıracakken diğеr taraftan tarımda çalışan başka kişilerin sesleri duyulur. Teke, sakinleşir ve gece herkes uyurken evine geleceğini söyler ve öyle ayrılırlar. Urkuya korktuğundan dolayı kendisini rahatsız hissetmeye başlar. Görsel 5.5'te Urkuya ile Kaliça konuşurken Teke saldırmaya çalışır. Kaliça köy yöneticisi Akmat'ın hain olduğunu ve onun zenginlerin tarafını tuttuğunu, tutuklananların da hapisten erken çıkmasına yardım ettiğini söyler. Urkuya, doğurduktan sonra onları yasal olarak cezalandıracağını bildirir.



Görsel 5.6. “Ateşe Boyun Eğ” filminde Urkuya, Kaliça ve Teke

Köye döndüğünde devlet yönetimi Urkuya'yı tutuklayıp sorguya alırlar. Urkuya kendisini rahatsız hissettiği için onu hücreye koyarlar. Urkuya'ya karşı iftira köy yöneticisi Akmat ve onun ortakları tarafından atılmıştır, Urkuya bunu tahmin ettiği için kendisini kötü hissettiğini bildirir ve sorulara cevap vermeyi reddeder.

Köy yöneticisi Akmat ve serbest bırakılan zenginler gece Teke'nin evinde toplanırlar ve votka içip serbest bırakıldıklarını ve Urkuya'nın tutuklanmasını kutlarlar. Oyun oynarken Teke ile başka bir kişinin arasında tartışma oluşur ve kişi Teke'nin eşinin ona ihanet ettiğini söyler. Teke eşi Gülayım'ı dövmeğe başlar. Gülayım evinden kaçır. Sabah köyün kişileri devlet yönetimine gelir, Urkuya'nın suçsuz olduğunu söylerler. Gülayım da, onlarla gelir köy yöneticisi Akmat'ın suçlu ve hain olduğunu, Urkuya'ya iftira atıldığını, kocası Teke'nin de birkaç suç işlediğini iletir. Görsel 5.6'da köylüler Urkuya'yı savunuyorlar.



Görsel 5.7. “Ateşe Boyun Eğ” filminde köylüler Urkuya'yı kurtarmaya gelirler

Tam o an devlet yönetimindeki sorumluyu Azizov arar ve Salieva'nın serbest bırakılmasını talep eder. Sorumlu kişi, Azizov'a köylülerin dediklerini bilgilere ekleyerek Urkuya'nın serbest bırakılacağını bildirir. Urkuya çıkınca kötü olur ve onu hemen hastaneye götürürler, Urkuya'nı sorguya alan kişi hastanede ona iyi bakılmasını rica eder. Azizov da hastaneyi arayıp Salieva'ya iyi bakmalarını talep eder. Urkuya Salieva, erkek doğurur ve hemen işe başlar.

Köyün dışında dağlardaki mağarada köyün eski zenginleri zaman geçirirler. Köy yöneticisi Akmat'ın kollektif çiftlikten çaldığı buğday ile mağaradaki değirmende un yapıyorlardır. Değirmeni çalıştırmak için köye akan nehri kapatmışlardır. Bundan dolayı Urkuya suya bakması için dağa genç çocuğu gönderir. Mağarada votka içerek zenginler konuşur: ‘Bir kadın hepimizi mahvetti. Bunun bir çaresini bulmalıyız.’ Biri: ‘Urkuya'yı överek siz onu yönetici yapmıştınız. Siz seçmiştiniz.’ diye yaşlı zengine söyler. Yaşlı zengin: ‘Aranızdan bir cesur çıkamadı. Onu çalışamaz, kadındır diye seçmiştim. Böyle

olacağını beklememiştim.’ Bu arada köye nehrin suyunu açan çocuğu tutuklayıp öldürürler. Sonra Urkuya’dan kurtulmak için plan yaparlar. Görsel 5.7’de gece Urkuya bebeğini emzirirken haydutlar saldırır: ‘Kadına erkek kalpağını giydiren erkeği ilk öldürelim’ diyerek ilk Koldoş’u keserler. Sonra Urkuya’yı katledip evini yakarak kaçarlar.



Görsel 5.8. *‘Ateşe Boyun Eğ’ filminde Urkuya’nın evine haydutların saldırması*

Urkuya Salieva, güçlü, adaletli, akıllı ve cesur bir kadını temsil etmesine rağmen sonunda öldürülmesi ile erkekler tarafından kurulan bir sistemin mağdurudur. Urkuya’yı yönetici olarak seçilmesini istemesinde hem Azizov’un hem de yaşlı zenginin kendi çıkarları vardır. Azizov, o bölgede Sovyet hükümetinin yüzü olduğu için Urkuya’yı iktidarın politikasına uygun olarak seçmiştir, yaşlı zengin ise kadını yönetemez, çalışamayınca yöneticiliği kendilerine alırsın diye düşünür, bundan dolayı da Urkuya’yı teklif etmiştir. İki tarafın da Urkuya’yı kullanmak istediği görülmektedir. Zenginlerin gururuna dokunan da bir kadının beklenmeyen yerde onlara karşı direnebilmesidir. Urkuya ile mücadele edemedikleri için onu öldürerek ondan kurtulmaya karar verirler. Zengin haydutlar Urkuya hakkındaki her konuşmalarında onun bir kadın olduğuna ve bir kadın ile başa çıkamadıklarından dolayı alınırlar.

Diğer yandan Urkuya Salieva’nın karakteri Sovyet hükümetinin empoze etmek istediği ideal kadın imajının yansıtılmasıdır. Urkuya, çiftliğin işleri ile uğraşır, çocuğunu yanına alması gerekse de buna rağmen atla köyü gezerek yöneticilik görevlerini yapar, köydeki ve çiftlikteki düzeni kurar. Aynı zamanda ailesi ve çocukları ile ilgilenen bir annedir. Çiftlikte çalışıyor olmasına rağmen hamile kalmaya ve doğurmaya da devam eder, yeni doğum yapmasına rağmen hemen çiftliğin işi ile uğraşmaya başlar. Sovyet

hükümetinin göstermek istediği ideal kadın: özgürleşen kadın, çalışan kadın ve ailesine, çocuklarına bakan kadındır. Yeni iktidar kendisini İç Doğu kadınlarına özgürlüğü getirenlerden biri olarak göstermek ister ama kadınların aile kurup çocuk doğurma zorunluluğunu da empoze etmiştir. Adeta bir kadının böyle bir yaşam sürdürmesine gerçekçilikle bakılırsa bu, kadınlara daha fazla sorumluluğun yüklenmesidir. Bu, yine kadının aile, toplum ve çocuklar için kendini kurban etmesidir. Zaten geleneksel Kırgız toplumuna göre, iyi bir kadın olmak, kendini kendinden başka her şey için feda etmek demektir.

Film gerçekte yaşanmış olaydan, Urkuya Salieva'nın hayatı hakkındaki kitaptan uyarlanmıştır. Salieva, 1910 yılında doğmuştur ve 1928 yılında Fergana bölgesindeki ilk Kırgız kadın kollektif çiftliğinin başkanı olmuştur. 1934 yılında 24 yaşındayken haydutlar tarafından öldürülmüştür. Filmdeki olay 1928-1934 yıllarındaki Sovyet Cumhuriyeti'ni Stalin'in yönettiği dönemlere denk gelmektedir. 1920'lerin başından şiddetli bir şekilde kadın erkek eşitliği yayıldıktan sonra 1920'lerin sonunda aile ve evlilik ilişkilerini güçlendirmek geri gündeme gelmiştir. 1929'dan 1934'e kadar olan dönem özellikle önemli bir dönüm noktası olarak tanınmaktadır. Bu dönem, aile ve gelenekselciliğe dönüşe karşıt olan Stalin'in 1928 yılında uygulanmaya giren ve Sovyetler Birliği'ndeki kadın sorunlarının çözüldüğüne dair resmi açıklamaların eşlik ettiği ilk Beş Yıllık Sanayileşme ve Kolektifleştirme Planı'na rastlanmaktadır (Pushkareva 2012'den aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 33). Sovyet yetkilileri, yasalar temelinde kadınların her alanda eşitliğini ilan etmiş ve kadınların bu haklardan özgürce yararlanabilmeleri için kamu hizmetindeki başarılarını vurgulamıştır (Voronina 2004'ten aktaran Gök ve Kodaman, 2022, s. 34). Ancak 1930'larda Bolşevikler, aileyi toplumun temel direği olarak gören ve anneliği ön plana çıkaran politikaları yasalarla savunmuştur. Filmdeki Urkuya Salieva'nın hayatı tam da bu dönemleri yansıtmaktadır.

“Ateşe Boyun Eğ” filminde eril bakış sahneleri bulunmamaktadır, ancak Urkuya Salieva'nın güçlü ve cesur olmasıyla beraber güzel olduğunu da vurgulayan sahneler görülmektedir. Kırgız edebiyat ve şiirlerinde çoğu zaman kadın güzelliği doğa ve tabiat güzelliği ile eşit olarak betimlenmektedir, filmde de Urkuya'nın güzelliği tabiat ile eşlik edilerek sunulmaktadır. Görsel 5.8'de doğa arka planda olarak Urkuya'nın gösterilmesidir.



Görsel 5.9. 'Ateşe Boyun Eğ' filminde Urkuya Salieva

4.1.5. Güzellik Nesnesi Olan Kadın: “Kızıl Elma / Kızıl Alma” (1975)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: Tolomush Okeyev; **Senaryo:** Cengiz Aytmatov, Elga Lyndina, Tolomush Okeyev; **Kameraman:** Konstantin Orozaliev; **Müzik:** Sandor Kallos **Oyuncular:** Suimonkul Chokmorov (Temir), Tattybubu Tursunbaeva (yabancı kız), Gulsara Ajibekova (Sabira, Temir'in eşi), Anara Makekadyrova (Anara, Temir'in kızı).

Ödülleri: Locarno'daki (İsveç) XXVIII Uluslararası Film Festivali'nde (1975) Şeref Diploması ile ödüllendirilmiştir.



Görsel 6. “Kızıl Elma” filminin afişi

ii. Filmin Özeti

“Kızıl Elma” filmi Cengiz Aytmatov’un aynı adlı eserinden esas alınarak çekilmiştir. Filmin ana karakteri Temir, evli bir kişidir: onun bir kızı ve güzel bir eşi vardır. Ancak onun gençliğindeyken platonik aşık olduğu kız yıllar sonra da aklından çıkmıyordur.

Temir, gençken Bişkek’in sokaklarında inanılmaz güzel bir kız görür ve hemen ona aşık olur. Onun yanına gidip konuşamaz, ancak hep uzaktan izler. Kız sokağa çıkınca onu uzaktan, yoldan geçenlerin arasında görür ve onu evine kadar takip eder. Kız nereye giderse peşinden gider: onu izler, ona bakar, onu uzaktan sever, onun resimlerini çizer. Hayalinde onunla diyaloglar kurur, ve ikisinin nasıl beraber zaman geçirdiğini hayal eder. Arkadaşlarıyla sonbaharda şehrin dışındaki bahçedeysen kızıl bir elma bulur ve onu kendisi için mutluluğun sembolü olarak algılar. Tanımadığı sevgilisine mutluluğun sembolü olan kızıl elmayı götürmek ister. Bir gün bütün cesaretini toplayıp onunla konuşur, yabancı kıza kızıl elmayı sunar. Kız gülümseyerek alır, teşekkür eder fakat Temir duygularını itiraf ederken kızın sevgilisi gelir ve kız onunla vedalaşarak kendi

sevgilisinin yanına gider. Temir büyük bir hayal kırıklığına uğrar, kalbi kırılır.

Yaşanan ama unutulmayan şoktan birkaç yıl sonra kahraman ‘normal’ bir hayata başlar: bir aile kurar, kendisinin ressamlık işi olur, içinde geçmiş ve şimdiki duygular arasında uyum sağlamaya çalışır. Temir hala, ismini bilmediği kızı düşünür, eşine ilgisiz davranmaktadır. Eşi Sabira çalışan bir kadındır. İkisinin arasında anlaşmazlıklar olur ve Sabira işi sebebiyle geçici olarak başka şehre taşınır. Temir kızı ile Bişkek’te yaşar.

iii. Filmin Karakterleri

Temir (Suimonkul Chokmorov): Temir orta yaşlarda bir adamdır, Anara isimli bir kızı ve Sabira isimli bir eşi vardır. Temir ressam olarak çalışır. Kendisinin atölyesi vardır. Orada sipariş ile portreler ve resimler çizer. Temir az konuşan, çok düşünen birisidir. Eşiyle olan diyaloglarda onu sevmediği anlaşılır, çünkü aklında hep gençliğindeki sevdiği kız vardır. Eşiyle olan her konuşmanın sonu tartışma ile biter. Bazen Temir kendisini mutsuz hisseder.

Sabira (Gulsara Ajibekova): Sabira, Temir’in eşidir. Çalışan bir kadındır, devlet televizyon kanalında sunuculuk yapmaktadır. Kendisi güzeldir ve karyerini önemsemektedir. Temir ile olan evliliğini mutsuz bir evlilik olarak sayar ve onunla evlendiği için kendisini suçlar. Çünkü Anara Temir’in kızı değildir, Temir Sabira’nın kızına babalık yapmak için evlenmiştir. Sabira onun iyi bir baba olduğunu ancak iyi bir eş olmadığını itiraf eder.

Yabancı kız (Tattybubu Tursunbaeva): Yabancı kız karakteri Temir’in gözünden gösterilir. Kız, kitap okurken arkadaşlarıyla konuşurken yürürken uzaktan Temir’in gözünden izlenir.

iv. “Kızıl Elma” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

‘Kızıl Elma’ filmi başlangıçta Temir’in gençliğindeki hatıralarıyla başlar. Askerden yeni dönen Temir Frunze⁷ şehrinin sokaklarında yürürken tesadüfen güzel bir kızı görür ve ilk görüşte aşık olur. Temir gün boyunca onun peşinden yürür. Kız bunun farkında bile değildir, peşinden kütüphaneye kadar gelir. Kız kitap okurken Temir de uzaktan ona bakarak oturur, onun resmini çizer. Bir kaç saatten sonra kız yerinden kalkar, toparlanır arkadaşlarıyla vedalaşıp evine döner. Görsel 6’da Temir kızı uzaktan takip ederek kızın

⁷ Frunze Kırgızistan’ın şimdiki başkenti Bişkek’in eski ismi

kaldığı yere kadar gelir ve onu uzaktan penceresinden izler.



Görsel 6.1. 'Kızıl Elma' filminde Temir yabancı sevgilisini pencereden takip eder

Hatıralarının eşliğinde Temir içindeki hissettiklerini de anlatır: kızın ismini bilmediği için onu *Benim Kız Arkadaşım* diye adlandırdığını söyler. İçinden onu her zaman beklediğini onu beklemekten mutluluk duyduğunu anlatır. Filmde Temir, ana karakter, olayın esas kahramanı; yabancı kızın sunulması ise, ana karakterin içindeki duygularına sebep olan bir nesne olarak gösterilmiştir. Temir onu takip ederek izlemesiyle durumun öznesi ve isterse değiştiricisi yani hakimi haline getirilmiştir. Kız izlenmesiyle sadece bir nesnedir, o izlendiğinin farkında değildir ve belki izlenmek istemiyorsa kıza kaçma yada saklanma hakkı bile verilmemiştir. Yani filmde Temir etken, yabancı kız ise edilgen taraftır.

Yıllar sonra Temir Frunze merkezindeki meydanda tatil geçiti törenindeyken uzakta gençliğindeki sevgilisini görür. Onun arkasından koşarken kalabalığın arasında onu kaybeder. Tekrar törene döner, törende eşi Sabira sunuculuk yapıyordur. Tören bittikten sonra kendi atölyesine gider, orada yöresel kıyafet giyen yaşlı bir kadının resmini çizer. Kadının resmini çizerken aniden yaşlı kadının yerinde yabancı kıızı görmeye başlar. Görsel 6.1'de yabancı kıızı yöresel kıyafette hayal eder.



Görsel 6.2. *'Kızıl Elma' filminde Temir yabancı kızı hayal eder*

Yaşlı kadının resmini bitirince kadın teşekkür eder, oradan ayrılır. Temir, hayalleriyle baş başa kalır. Yabancı kızın yöresel kıyafette ona bakarak oturduğunu görür. Ardından Temir gençliğindeki hatıralarına döner. Yine kütüphanede oturuyorlar, kız kitap okuyor Temir ise onu izliyor ve resmini çiziyor. Görsel 6.2'de kızın yüzü detaylı bir şekilde Temir'in gözüyle gösterilmiştir, ve Temir'in resmi.



Görsel 6.3. *'Kızıl Elma' filminde yabancı kız Temir'in gözüyle*

Kameranın kadın bedeni, yüzü, boynu v.b. yerlerinden yakın çekim alması genelde erkeğin gözünden anlatılmasıdır. Filmin anlatımında Temir yabancı kızı cinsel açıdan arzuladığı anlatılmazsa da ondan gözünü almadan bakmasıyla yinede kadını nesnelleştirmektedir. Kadınların nesneleştirilmesi, onların resim olarak algılanmasına, erkeklerin çıkarlarını karşılayan özelliklerle yapay olarak donatılmış soyut imgelere indirgenmiştir (A.A. Grigoryan ve A.Yu. Grigoryan, 2021, s. 6).

Temir, kızın karakterini, hayallerini, davranışlarını bilmiyordur ve tanımıyordur. Ama hayalinde onunla hep diyaloglar kurar, konuşur, sohbet eder. Temir için kız sadece güzelliğinden ibarettir. Sadece güzelliğine aşık olmuştur. Temir'in kızı arkasından takip

etmesi, uzaktan sinsice izlemesi, resmini çizmesi filmde romantikleştirilmiştir. Gerçekte ise Temir, onu saplantılı bir şekilde takip eden, onun haberi olmadan ona bakan bir sapık olarak nitelendirilebilmektedir. Gerçek hayattaki aynı durum bir kadını bir yabancı erkeğin takip etmesi, ona bakması kadına tehlike getirebilmektedir ve etik bir davranış olarak sayılmamaktadır. Temir'in bakması, kızın bakılması, güç dengesindeki bir bozukluğu göstermektedir: Temir'in izleme hakkıyla güç ona geçer (kızın adı bile yok ona *Benim Kız Arkadaşım* diyor), kız ise varsayılan olarak aynı güce sahip değildir. Kıza, Temir'i düşünme, ona bakma, değerlendirme gibi tercihler verilmedi, çünkü onu takip ettiğinden haberi bile yoktur.

Temir atölyesindeki işleri bitirip eve döner. Evinde kızının tek kaldığını görür, biraz vakit geçtikten sonra Sabira da gelir. Evde kızı tek kaldığı için bir birini suçlamaya başlarlar, karı-kocanın arası gerginleşir. Kızı ağlamaya başladıktan sonra annesi onu sakinleştirir ve yakın zamanda akrabasının düğününe gideceklerini bildirir. Sofra başında Temir ile Sabira düğüne gideceğinden konuşurlarken laftan lafa konu yine ikisinin ilişkisine gelir ve tartışmaya başlarlar: Sabira onun iyi bir baba olmasına rağmen iyi bir eş olmadığını söyler. Temir, Sabira'nın olayı büyüttüğünü, onun her şey güzel olmasına rağmen hiçbir şeyden tatmin olmadığını belirtir: 'İşin var, evin var, kızın var, diğerlerinkinden kötü olmayan bir kocan var sana ne yetmiyor ki? Daha ne istiyorsun?'. Sabira, onun hep ilgisiz olduğunu söylemeye başlayınca kızı gelir ve düğüne ne zaman gideceklerini sorar ve düğüne beraber gidip eğlenmek istediğini zaten ikisi hep kavga ettiğini ve uzun zamandır beraber bir yere gitmediklerinden şikayetçi olur. Görsel 6.3'te Temir ile Sabira sofra başında tartışırken kızı Anara yanlarına gelir.



Görsel 6.4. *'Kızıl Elma' filminde Temir ve ailesi*

Ertesi gün yola çıkarlar. Arabayı Temir sürerken eşi yanında Anara ise arkada otururlar. Anara uzun konuşur sonra yorulur ve uyur. Temir ile Sabira yeni tanıştığı zamanlardan bahsederler.

Sabira, Temir ile evlenmesine rağmen kendisinin hiçbir zaman fark edilmediğini ve Temir'in her türlü durumdan susarak kurtulduğunu söyler. Temir yine susmaya devam eder. Sabira: 'Konuşsana, cevap versene! Niye susuyorsun?!' Temir: 'Bunun hepsi ilkbahar mevsimi olduğu için. Elma ağaçları çiçek açtığında kadınlarda lirizm için bir tutku geliştirmiş. Sen de istisna değilsin! İkimizin de hayatını zorlaştırma, Sabira!' diye soğuk bir yüz ifadesi ile söyler. Sabira susar ve gözlerine yaş dolar. Bu sahnede Temir, eşi Sabira'nın duygularını ve endişelerini değersizleştirmektedir.

Aile düğüne gelir, düğün Isık gölünde büyük bir gemide olur. Herkes eğlenir dans eder. Sabira ile Anara dans ederken Temir sofrada oturur, dans edenleri izler. Yanına uzak akrabalarından bir kadın gelir, Temir ile konuşmaya başlar: "Eşin Sabira nasıl da mutlu bir kadın baksana! Çok güzel dans ediyor. Her sabah televizyon kanalını açınca Sabira'nın güler yüzle sunuculuk yaptığını görüyorum. Mutsuz insan öyle gülümseyemez ki! Sabira seninle çok mutlu." Temir sadece tebessüm eder. Dans bittikten sonra yanlarına Sabira gelir. Kadın, ona çok şanslı ve mutlu olduğunu söyler: 'Bakıyorum sende her şey güzel gidiyor. İşin var, başkentte kızınla kocanla yaşıyorsun. Sen baya öndesin, ne güzel!' diye gülerek söyler. Sabira da tebessüm eder ve kendinden konuşmak istemeyip onun hayatının nasıl gittiğini sorarak konuyu değiştirir. Bir an Temir geline bakarken aniden aklına yabancı kız gelir. Görsel 6.4'te onu hayal etmeye başlar. Kalabalığın ve gürültünün içinde kendisini kaybeder, eski sevgilisini düşünür.



Görsel 6.5. 'Kızıl Elma' filminde Temir'in hayalinde adı bilinmeyen sevgilisi

Düğünde gün batımına doğru Sabira ile Temir göle bakarak sohbet ederler. Temir hiçbir şey olmamış gibi ilgisiz soğuk kanlı konuşur. Sabira konuyu ikisinin ilişkisine getirir, kocası geçmişti konuşmak istemediğini söyler. Yanlarına düğünün damadı ile gelini gelir, gelin Sabira'nın kız kardeşidir. Dördü sohbet ederken sohbette Temir, Sabira'nın Oş şehrine işinden dolayı uzun süreli gideceğini öğrenir. Temir bu haberi öğrenince yüzü düşer.

Akşam olur, düğündekiler dağılır. Temir ile Sabira sahilde yürüyüş yaparlar ve sohbet ederler. Sohbetinde Sabira: 'Sen zaten beni sevmiyorsun. Sen hiçbir zaman beni sevmedin. Oş şehrine ben işle alakalı gidiyorum, orada kalacak yer de hazır. Bir süreliğine ayrı kalırsak hepimiz için iyi olur' diye ağlamaya başlar. İkisi sessizce yürürler sonra sahilde gölü izleyerek otururlar. Onları akrabalarından biri görür ve içki içelim diye yanlarına gelir. Sabira gitmesi gerektiğini söyleyip hemen kalkar, Temir beraber gideriz bekle demesine rağmen Sabira oradan ayrılır.

Sabira Oş'a taşınır, Temir ile Anara ikisi başkentte kalırlar. Temir işten dönünce Anara'nın temizlik yapıyor olduğunu görür. Kızına onun müzik dersine çalışması gerektiğini, temizliğin kalanını kendisi bitireceğini söyler. Kızı piyano çalarken telefon çalar, Temir telefonu açınca Sabira olduğunu anlar ve ikisi biraz konuşur. Sabira kızı ile konuşmak istediğini söyleyince Temir onu çağırmaya gider ve telefonu açık bırakır. Ancak Temir kızının yanına gelince kızını durdurur ve yanlış yaptığını sert bir şekilde bildirir. Kızı bu duruma bozulur ve onun engel olduğunu, kendisinin bu durumu halledeceğini ve babasının odadan çıkmasını rica eder. Temir odadan çıkar, Sabira ise telefonda kızını bekliyordur ama Temir onların konuşmasına bilerek izin vermemiştir. Görsel 6.6'da Temir Anara'nın müzik dersine çalışmasını izliyor.



Görsel 6.6. 'Kızıl Elma' filminde Temir ve kızı Anara

Derslerine çalıştıktan sonra Anara sokakta oynarken onun arkadaşı koşarak Anara'ya gelir ve annesini televizyonda gördüğünü belirtir. Anara eve gelir ve babası ile birlikte televizyonda annesinin sunduğu programı izlerler. Anara, annesini özlediği için ağlamaya başlar, babası onu sakinleştirir, işi bittikten sonra eve geri geleceğini söyler.

Sonbahar gelmiştir, Temir ile Anara şehir dışındaki bahçeye gelirler. Anara yolda gelirken babasından annesinin ne zaman geleceğini sorar, babası bilmediğini söyler. Anara'nın morali bozulur, annesi babası hep birlikte lunaparkta eğlendiklerinin hayalini kurar. Temir ise araba sürerken eski platonik aşkını tabiata bakarak düşünür. Sevgilisi ve kendisinin tabiatta yöresel kıyafetle atın üstünde gezdiklerini hayal eder. Görsel 6.7'de doğanın eşliğinde yabancı kız yöresel kıyafette görünmesidir.



Görsel 6.7. 'Kızıl Elma' filminde yabancı kız

Baba kız bahçeye varırlar. Anara bahçeyi gezerek oynamak ister, Temir ise oradaki manzaranın resmini çizer. Temir'in aklında yine adı bilinmeyen sevgilisi vardır. Anara elma ağaçlarının arasında oynarken ağaçta bir tane kızıl elma bulur. Kız sevinerek, resim çizmekte olan babasının yanına koşar: 'Baba, ben kızıl elma buldum. Yaprakların arasında saklanmış, ama ben onu buldum. Baksana ne kadar büyük, kızıl, el feneri gibi. Bide elma güneş kokuyor.' Babası: 'Bu mutluluk elmasıdır. Aferin sana, Anara! Düşünsene bu elma ağaçta bütün yaz boyunca seni beklemiş.' Babası kızıl elmayı görünce bir zamanlar kendisinin de kızıl elmayı nasıl bulduğunu hatırlar. Sonbaharda arkadaşlarıyla şehir dışındaki bahçeyi gezerken bulmuştur. Temir de aynı Anara gibi sevinerek arkadaşlarının yanına koşmuştur. Mutluluk elmasını buldum, bunu birisine hediye edeceğim diye arkadaşlarına gösterirken onlardan biri dalgasına elmayı ısırmak

ister. Temir ısırarak isteyen arkadaşına yumruk atar. Macera ile bulunan elmayı Temir yabancı sevgilisine vermek ister. Kütüphanede yine kızı akşama kadar takip eder. Kütüphaneden çıkıp giderken Temir bütün cesaretini toplayıp onunla konuşur. Elindeki kızıl elmayı mutluluk elması diyerek verir. Kız şaşırır, kibarca neden ona verdiğini sorarken, Temir duygularını itiraf etmeye başlar. Tam o anda kız, onu bekleyen erkek arkadaşını görür ve Temir’e gülerek teşekkür eder ve arkadaşının yanına gider. Temir hayal kırıklığına uğrar. Görsel 6.8’de Temir, uzaktan bir süre onları izler, kız Temir’in verdiği kızıl elmayı sevgilisi ile paylaşır yer.



Görsel 6.8. ‘Kızıl Elma’ filminde yabancı kız sevgilisi ile ve Temir

Temir ile Anara akşam eve dönüyordur. Anara, babasına neyi bu kadar uzun düşündüğünü sorar, Temir onun elmasını düşündüğünü söyler ve neden elmayı hala yemediğini merak eder. Anara, elmayı annesine vermek istediğini ve onu babası ile beraber bulduğunu söylemek istediğini bildirir. Temir, gülümseyerek ‘Bakarız’ der.

“Kızıl Elma” filminin ana karakteri Temir izleyiciye bir kurban olarak sunulmaktadır, çünkü ‘kız arkadaşına’ çok aşık, uzun zamandır onu hayal eder, cesaretini toplar ve ona aşkının sembolü olan kızıl elmayı sunar, kız da buna güler ve başka bir erkekle gider. Buna ek olarak, kız sadece Temir’in bakışının bir nesnesi, resimleri için ilham verici bir peri değildir, aynı zamanda onun ideal olmayan görüşünün bir nesnesidir: film boyunca Temir bu kızı anımsar, kız, geleneksel Kırgız kıyafetiyle ata binerken, doğada ya da bir eleçekte⁸ geleneksel bir kilimin arka planında otururken onun hakkında hayaller kurar. Bu türlü kadın imgesi, Temir’in mutsuz bir evlilik sürdürdüğü, modern, çalışan bir kadın, bir televizyon sunucusu olan eşi Sabira’nın imgesiyle zıtlık

⁸ Eleçek - Kırgız yöresel kadın baş kıyafeti

oluşturmaktadır. Temir'in hayallerindeki kadın imajı: keşke kadınlar eski günlerdeki gibi yurtlarda, doğada, geleneksel kıyafetler içinde ve geleneksel değerlerle kalsalar, kariyerist veya 'sapıkların' kalbini kırıp başka erkeklerle birlikte olan zıt kadınlar olmasalar.

“Kızıl Elma” filminin Bechdel testi ile değerlendirilmesi, olumsuz sonuçları göstermektedir. Filmde iki kadının konuştuğu altmış saniyeyi geçen bir sahne bulunmamaktadır. İsimlendirilen Anara ve annesi Sabira, telefonda Sabira kızı ile konuşmak istediğinde Temir engel olur, Anara'yı telefonla konuşmak için çağırılmaz. Düğünde Sabira bir kadın ile sohbet eder, ancak kadının ismi söylenmez ve ikisi konuşmasında Sabira'nın evliliğinde ne kadar mutlu olduğu konusu geçer. Böylece film, Bechdel testini geçememiş durumdadır.

4.1.6. Ataerkilliğin Onayladığı Kadınlar: “Kadınlarsız Erkekler / Calang Erkekter” (1981)

i. Filmin Künyesi

Yönetmen: Algimantas Vidugiris; **Senaryo:** Algimantas Vidugiris, Igor Akimov; **Kameraman:** Manasbek Musayev; **Müzik:** Sandor Kallos; **Oyuncular:** Suimonkul Chokmorov (Kasım), Dilorom Kambarova (Asel), Vyacheslav Zholobov (İgor Repnin), Vladimir Skoropis (Semyon), Bolot Makeev (Omorkul).

Ödülleri: - Şam Uluslararası Film Festivali'nde (1986) “Şam'ın Gümüş Kılıcı” Büyük Ödülünü almıştır.

- Suriye Yaratıcı İşçiler Derneği Ödülü verilmiştir
- Suriye'deki öğrenci kulüplerinin ödülünü almıştır.



Görsel 6.9. ‘‘Kadınlarsız Erkekler’’ filminin afişı

ii. Filmin Özeti

Film, yüksek irtifa tesisatçıları olan cesur adamların yüksek irtifadaki elektrik hattında meydana gelen bir kazayı ortadan kaldırmalarını konu alıyor. Resmi tatil olan 1 Mayıs’ta, elektrik hattının yüksek dağ kesimlerinden birinde bir kaza meydana gelir. Bunun dağ köylerinin yaşamında ciddi sonuçları olabilir. Kaza yerine derhal bir işçi - dağcı ekibinin gönderilmesi gerekmektedir. Şenlikli bir akşamda insan bulmak zor olur. Kasım ve yoldaşları bu görev için seçilir. Tam da o gün Kasım’ın karısının doğum hastanesine gönderilmesi durumu daha da karmaşık hale getirir. Onun ve çocuğunun hayatı tehlikededir. Ancak Kasım, yerine geçecek kimsenin olmadığını bilerek acil durum ekibine liderlik etmeyi kabul eder. Deneyimli dağcılar Igor Repnin ve Semyon da onunla birlikte gider. Yolda onlara genç Omorkul da katılır. Her biri için zorlu koşullarda, çoğu zaman hayatlarını riske atarak çalışmak sıradan bir iş günü ve bir başka cesaret, dayanıklılık, profesyonellik sınavı olur, aynı zamanda bir ekip çalışması ve dostluk sınavı geçer. Topluma karşı sorumlulukları vardır, bu nedenle işlerini koşulsuz ve karşılıksız yaparlar. Orada - dağlarda, korkularının ve şüphelerinin üstesinden gelirler ve onlara

verilen görevle başa çıkarlar. Kendi işlerinde deneyimli profesyonellerdir, ancak hayatlarında sıradan hayatlar yaşayan basit insanlardır. Her birinin zayıflıkları, eksiklikleri, kötü alışkanlıkları ve sorunları vardır. Birisi hayattan zevk alır ve birisi de hayal kırıklığına uğrar. Kimisi için aşk geçici bir hevestir, kimisi içinse ömür boyudur. Farklı karakterlere ve kaderlere sahip insanlar, ortak bir hedefe ulaşmak için kendilerini bir ekip içinde bulurlar.

iii. Filmin Karakterleri

Kasım (Suimonkul Chokmorov): Kasım dağcı ve irtifa tesisatçılarından biri olarak çalışır. Eşi Asel'i çok sever, ancak onun doğuruyor olmasına rağmen tatilde işine gitmek zorunda kalır. Kasım, cesur, sabırlı, kendi işinde profesyonel ve dürüst bir karakterdir. Dağda meydana gelen bir elektrik kazası nedeniyle dağ köylüleri tehlike altındadır. Bu yüzden zor durumda olmasına rağmen köylüleri kurtarmaya gider. Arkadaşları Semyon ve İgor'u evlerine gidip önemli bir iş olduğunu söyleyerek toparlanırlar. Eşi Asel'i çok sevdiği için onu zor durumunda bırakıp gittiğine çok üzülür, suçluluk duygusu hisseder ve dağa giderken yol boyunca eşini ve onu nasıl sevdiğini düşünür. İş üstündeyken de Kasım'ın aklına sık sık Asel gelir: Asel'in sağlığı için doğurmak tehlikelidir, Kasım çocuklu olmadan da karısını seveceğini ve yaşayabileceğini söylese de Asel reddeder, çocuk doğurmak istediğini söyler. Bunun üzerine düşünen Kasım endişelenir, karısından haber almak ister ama dağda haber alamaz, endişe ve korkuların içinde kalır.

Asel (Dilorom Kambarova): Asel, ana karakter Kasım'ın eşidir. Zarif, duygusal bir kadındır. Asel'in imajı film boyunca Kasım'ın hatıralarından oluşur. Her şeyden çok kocası için çocuk doğurmak ister. Doktorun kadının kalbi doğumda dayanamaz demesine rağmen Asel, kocasına "Doktoru dinlemeyelim, her şey güzel olacak, ben güveniyorum" diyerek kocasını ikna etmeye çalışır.

İgor Repnin (Vyacheslav Zholobov): İgor, Kasım'ın hem meslektaşı hem de arkadaşıdır. Eşi ile oğlu Rusya'dadır. İgor'un maddi sıkıntıları olduğu için kendisi küçük bir yerde kalarak çalışmaktadır, bundan dolayı ailesini getirmemiştir. İgor Rusya'daki işini sevmediği için işini, evini, ailesini bırakıp dağlara gelmiştir ve istediği işte çalışmaya başlamıştır. O da Kasım gibi iş üstündeyken hep aklına ailesi gelir bir yandan eşi ona ihanet edebilir diye korkar. Aklına hep bir adamın geldiği: 'Ben eşinizi çok seviyorum, çocuğunuza da eşinize de bakabilirim. Onlar için sorumluluk alabilirim' diye konuştuğu

gelir ve onu kafasına takar, düşünür ve kendisini onlara iyi bakamadığı için suçlu hisseder. Kafasında sürekli eşi ile diyaloglar kurar, tartışır, sohbet eder, dertleşir.

Semyon (Vladimir Skoropis): Semyon, İgor ile Kasım'ın arkadaşı ve meslektaşdır. Semyon'un bir küçük kızı ve eşi vardır. Mayıs tatilinde eşi kendi ailesinin yanına gitmiştir ve eşi olmadığı zaman Semyon evine sevgilisi Lyuba'yı çağırmıştır. Kasım evine gelip iş için çağırdığı zaman küçük kızına Lyuba'nın bakmasını rica eder. Diğerleri ile beraber çalışırken Semyon de içinden onlar gibi korkular endişeler yaşar: ya eşi gelirse ve Lyuba'yı görürse diye endişelenir.

iv. “Kadınlarsız Erkekler” Filminin Feminist Perspektiften İncelenmesi

Kırgız Mucize'sinden biri olan 1981 yapımlı “Kadınlarsız Erkekler” filmi tamamen erkekler hakkındaki bir filmidir. Filmdeki kadın karakterlerin imajı da erkeklere göre işlenmiştir ve onların gözünden sunulmuştur ve gerçek kadın sunumundan uzak kalmaktadır. Film Kasım ile Asel'in doğada beraber dinlenerek vakit geçirdiği sahnelerden başlar. Asel, ataerkilliğin kadın hakkında inşa ettiği tüm ‘özelliklere’ sahiptir. Duygusaldır, sadıktır, kendisinden daha çok kocasını sever ve onsuz yaşayamayacağını düşünür.

Kasım ile Asel dağlardan inerken gölün kenarına gelirler, Kasım suya atlar ve Asel'e şaka yapmak ister. Suya atladıktan sonra bir süre kadar kaybolur. Asel telaşla suda kocasını aramaya başlar ve ağlar. Kasım gülerek sudan çıkar. Görsel 7'de Asel: “Sen çıkmasaydın ben korkudan ölürdüm. Bir an sensiz bir gün, bir dakika, bir saniye bile yaşayamayacağımı anladım. Seni çok seviyorum.” Kasım ise ataerkil toplumundaki ideal bir erkek temsilcisidir: cesur, güçlü, kahramandır.



Görsel 7. *'Kadınlarsız Erkekler' filminde Kasım ve Asel*

Frunze şehrinin meydanında 1 Mayıs töreni olur, herkes tatilde zaman geçirirken akşam Kasım Asel'i hastaneye götürür. Asel doğurmak üzeredir ve sağlığı zor durumdadır. Kocası dışarıda beklerken acil bir haber gelir: Dağdaki yüksek elektrik hattında bir kaza olmuştur ve köylüler zor durumdadır. Bu işe liderlik yapabilecek tek elektrik tesisatçısının Kasım olduğunu söyleyerek onu hemen arabayla götürürler. Kasım, ilk arkadaşı Semyon'un evine gelir. Semyon ise sevgilisi Lyuba ile evindedir ve ilk başta gitmek istemezse de Kasım ikna edince gitmeye karar verir. Lyuba, Semyon'u göndermek istemez, gitmemesini rica eder. Semyon ona rağmen toparlanmaya başlar. Lyuba üzülür ve der: 'Ben gerçek bir kadının olsaydım, onlar veya ben diyebilirdim sana. Ama ben gerçek kadının değilim ki demi? Ben senin için iş arasında öylesine elde edilen bir kadını demi?' diye ağlamaya başlar. Semyon onun duygusal konuşmalarını önemsemez güler ve sabah döneceğini ve ona küçük kızına bakması gerektiğini söyler ve evinden çıkar. Lyuba ağlayarak kalır. Semyon'un eşi Masha'dır fakat Semyon Lyuba ile bir ilişki yaşamaktadır. Lyuba kendisinin ikinci kadın olduğunu bile bile Semyon'un istediği gibi davranmaktadır. Öyle yaparak Semyon'un önünde kendisini değersizleştirmektedir. Semyon onu istediği zaman çağırır, yani onların beraber vakit geçireceğine Semyon karar vermektedir, bundan dolayı Lyuba onun için bir öncelik olmadığını hissetmektedir. Lyuba da Asel gibi duygusaldır, kırılgandır ve sevdiği için her şeyi vermeye ve vazgeçmeye hazırdır. Ataerkillikte sevilen kadın tipleridir: erkeğe bağımlıdırlar, tek başına karar vermezler, sevgililerine delicesine aşıktırlar. Görsel 7.1'de Semyon Lyuba ile vedalaşıyor.



Görsel 7.1. *'Kadınlarsız Erkekler' filminde Semyon ve Lyuba*

Kasım ile Semyon arkadaşı İgor'un evine gider ve onu da işe çağırırlar. İgor evinde ailesi olmadan tek olduğu için gece saatinde dağdaki işe seve seve katılır. Meslektaş olan üç arkadaş gece yola çıkarlar. İgor'un kamyonuyla Kasım ile İgor gelir. Kamyonun arkasından Semyon buldozer ile geliyordur. Gece çıktığı yol tehlikelidir, dağ kıyısındaki yoldan gidiyorlardır. Kasım, İgor'a ailesini neden getirmediğini sorar, İgor hem maddi açıdan hem de karısının Rusya'dan dönmek istemediğini söyler. Kasım sonra kendi düşüncelerine dalar, Asel aklına gelir: ikisinin ilk tanıştığı günü hatırlar. Hatıralarında ikisi yine doğada koşarak eğlenirler. Aynı zamanda Kasım kafasında onunla konuşur. Asel, doğa güzelliğinin eşliğinde gösterilir: mutlu, nazlı, cilveli, gülüyor ve oynuyordur. Görsel 7.2'de Asel Kasım ile ilk tanıştığı gün.



Görsel 7.2. *"Kadınlarsız Erkekler" filminde Asel*

Yolda meslek okulundan yeni mezun olan genç erkek olan Omorkul, onlarla gelmek istediğini söyler ve sonunda onlara katılır. Kamyonunda Kasım, Omorkul, İgor üçü gider. Kasım yolda kendisini rahatsız hisseder ve yine aklında Asel, ikisinin çocuk planlama ile ilgili konuşması: Asel, balkonda komşu çocukların oynadığını görür ve kayınpederi oradaki çocukların yanına gidip onları sever, onlara ilgi gösterir. Asel çocuk doğuramadığı için kendini suçlu hisseder ve Kasım’a mutlu olamayacaklarını söyleyip ayrılmaları gerektiğini, çünkü anne olamayacağını söyler. Kasım ise Asel’i her şeye rağmen seviyordur, çocuklu olamazsa da onunla beraber hayat geçirmek istediğini itiraf eder. Asel: ‘Sen babana bunu anlatacak mısın? Biliyorum ki sen ileride bunun için benden nefret edeceksin, belki beş yıl, belki on yıl sonra.’ Kasım Asel’i nasıl özlediğini düşünür ve Görsel 7.3’te yine Asel’in tabiatla çiçeklerle görüntüsü görünür.



Görsel 7.3. “Kadınlarsız Erkekler” filminde Asel

Asel’i böyle düşünmek Kasım’ı endişelendirir, heyecanlandırır, mutlu eder, üzer, düşündürür ve korkutur. Ardından doktorun konuşmaları aklına gelir: ‘Anlamaya çalışın, o anne olamaz! Doğurmamalı, kalbi buna dayanamaz, büyük bir risk vardır!’ Kasım yine üzülür. Asel’in dediklerini düşünür: ‘Kasım, doktoru dinleme sen. Her şeyin güzel olacağından eminim. Ben sana öyle tatlı bir erkek çocuğu doğururum’ der.

İgor ise kendi endişelerinin içindedir. Karısının onu aldatabileceğinden korktuğundan bir adamın ona gelip karısını sevdiğini söyleyebileceğini kafasına takar. Düşüncelere dalmışken kamyon yoldan kaymaya başlar ve aşağıya iniyordur. Taşları koyarak kamyonun aşağıya inmesini engeller. Semyon buldozer ile öne çıkararak kamyonu

araba römorkunu takarak yukarı çekmeyi teklif eder. İgor karısını düşünürken Semyon'un onu kurtarırım demesine sinir olur ve 'Sen ilk kadını korusana' diyerek onu iter. Semyon güler: "Kadını diyorsan benim iki kadını vardır ve her üçü de benden oldukça memnundur."

Adamlar buldozer ile kamyonu çekerek yola çıkarırlar. Kamyonda oturan İgor çelişkiler içindedir, karısına neden burayı tercih ettiğini anlatarak savunuyordur. Sonra ileride yolda yine aynı durum tekrarlanır: Omorkul ile Kasım zar zor kamyonu durdurur. Adamlar ölümden kurtulurlar. Arabayı yola çektikten sonra dinlenmek için otururlar. Bu sahnelerde İgor, Kasım, Omorkul ve Semyon güçlü, çalışkan, cesur adamlar olarak gösterilir, köylülerin iyiliği için kendi aileleri ve yakınları ile zaman geçirmekten vazgeçerek tatil olsa bile tehlikeli bir işin başında görev alırlar. Bu şekil erkek temsili ataerkillikte ideal bir erkek nasıl olmalı sorusunun cevabını vermektedir.

Erkekler dinlenirken herkes kendi düşüncelerinin içine dalar. Kasım, Asel'in boşanmak isteyip kendi evine gittiği günü hatırlar: Kasım, eşinin anne babasının evine gelir ve Asel'i sorar. Asel'in annesi, onun çocuklu olamadığı için boşanmak istediğini bildirir ve 'Zaten çocuksuz bir aile olamaz, bunu kabul etmelisin' der. Filmde gösterilen olgular tamamen bir ataerkil bakış açısıyla anlatılmaktadır: bir kadın çocuk doğurmazsa, ne tür sebep olursa olsun (doğuştan yapamaz yada sağlığı izin vermezse v.s. sebepler) gerçek bir kadın olarak sayılmamaktadır. Böyle bir kadının hatta aile kurmasına bile gerek yoktur. Asel, çocuk doğuramadığı için kendisini gerçek bir kadın olarak saymaz, sağlığı için tehlikeli olsa bile 'kadınlık görevini' yerine getirmek için ona da katlanmaya hazırdır. Oysa Asel'in imajı ataerkilliğin istediği gibi sunulmaktadır.

Erkekler biraz dinlendikten sonra yola devam ederler. Sabah yine mola verirler ve dağın başında kahvaltı hazırlarlar. İgor: 'Ateş, ekmek, senin arkadaşların ve bizi gerçek bir erkek işi beklemektedir. Bundan güzel olan ne vardır ki?' diye Omorkul'a sorar. Omorkul şelalede yıkanmaktadır ve bundan güzel sadece bir aşk olabileceğini söylemektedir. İgor ona sevgilisi hakkında sorarak sevgilisinin ona nasıl davrandığını merak eder. Omorkul: 'O bana ne hissettiğini söylemedi ama onun bana ihtiyacı var. Ben bunu kesin biliyorum. O nazik bir kadın ve mutsuz. Bana çoğu zaman ağlamaya geliyor.' Semyon ona şaka yaparak kızın kim olduğunu merak eder. Konuşunca Omorkul'un beğendiği kız Semyon'un sevgilisi Lyuba olduğu anlaşılır.

Kahvaltı yaptıktan sonra yola devam ederler. Dağların arasındaki yollardan giderler. Aniden dağların tepesinden taşlar düşmeye başlar. Kamyonu süren İgor hızı

arttırır taşlardan kurtulmaya çalışırlar. İleride mağarada saklanırlar, böylece bir tehlikeyi daha atlattılar. Mağarada dört erkek oturur ve dinlenirler, görsel 7.4'te İgor gitarını alıp şarkı söyler.



Görsel 7.4. *'Kadınlarız Erkekler' filminde erkekler*

Şarkıyı dinlerken erkekler yine kendi düşüncelerinin içinde kalırlar: Kasım, Asel'i düşünür. Asel'in doğurma ve annelik ile ilgili konuştukları aklına gelir: 'Benim ölebileceğimden mi korkuyorsun?! Ama bütün anneler zaten doğururken hayatlarını riske atıyorlar. Kimsenin doğururken ölmeme garantisi yoktur. Senin annen, benim annem onlar da hayatlarını riske atmışlardı. Benim kalbim bana her şeyin iyi olacağını söylüyor.' Asel'in bir kadın karakter olarak temsili ataerkil bakış açısından sunulmaktadır. Ataerkillikte 'kadın eşittir anne' söyleminin altında kadınlara karşı bir hakimiyet duygusu içerilmektedir. Oysa annelik kadınlara biyolojik açıdan ait olan bir olgudur, doğurganlığın kontrol edilebileceği dönemde içgüdüsel olarak annelik bir zorunluluk değildir. Ancak toplumun kadınlara yüklediği baskıdan dolayı doğurmayan, doğuramayan veya doğurması yasak olan kadınlar suçlanırlar yada suçlu hissettirirler (Türkdoğan, 2021, http-11) Asel için doğurmak yasak olduğundan dolayı kocası anlayış gösterse bile toplumsal tutumdan dolayı kendini suçlu hisseden kadınlardandır.

Tamirci erkekler öğleden sonra gereken yere dağın tepesine ulaşırlar. Tamir edilmesi gereken yerin tehlikeli bir yer olduğu anlaşılır ve Semyon hayatını riske atmak istemediğini, geri dönüp kazanın detayını anlatınca ekipleri göndereceğini söyler ve geri dönmek ister. Diğerler de geri dönmeye hazırlanırken Kasım onları durdurur ve

köylülerin onlara ihtiyacı olduğunu geri dönüp haber verene kadar zaman kaybedeceklerini söyler. Semyon arkadaşının dediklerini kabul etmez ve buldozerine oturur geri çevirmeye çalışır. Kasım ile tartıştıktan sonra Semyon dağdan inmeye başlar. Semyon'un korkusu, eşi ile sevgilisinin karşılaşmasındandır. Bundan dolayı evine eşinden önce gitmeye uğraşır. Yürürken eşinin evine gelip Lyuba ile görüştüğünü ve olay çıkardığını düşünür ve endişelenir. Eşinin kızını alıp onu terk edip gitmesinden korkar.

Diğer üçü iş başında kalmıştır. Omorkul'un öğrenmesi için Kasım, görev başına onu gönderir: iple elektrik istasyonunun yukarısına çıkıp kazayı düzenlemesi gerekmektedir. Omorkul üst tarafa çıkar ve sorunu çözdükten sonra aşağıya inerken Lyuba ile zaman geçirdiğini düşünür. Lyuba hakkında hayalleri ile oyalanırken yanlış yere basar ve aşağıya düşmeye başlar. Belinden iple bağlı olduğu için nehrin üstünde belinden asılı kalır. Görsel 7.5'te Kasım acele ile aşağıya koşar ve nehrin kenarından Omorkul'a başka ip atar ve onu kurtarır. Omorkul, Kasım'dan özür diler ve bu yanlışlıkta kendisinin suçlu olduğunu, iş başında başka şeyleri hayal ettiğini, bu yüzden işe odaklanamadığını bildirir. Kasım, Omorkul'a bu kez şanslı olduğunu, bundan sonra dikkat etmesi gerektiğini, bu işte hayatında bir kere hata yapabileceğini, küçük hata yüzünden ölebileceği konusunda uyarır. Kasım, Omorkul'un hayatı için endişelenmiştir.



Görsel 7.5. *'Kadınlarsız Erkekler' filminde Kasım ve Omorkul*

Semyon, evine giderse yetişemeyeceğini anlar ve geri arkadaşlarının yanına gelir. Omorkul'u tekrar yukarıya çıkarırken Semyon da yardım etmeye çalışır. Igor ona kızar, Semyon neden evine acele ettiğini anlatır: karısının Lyuba ile karşılaşmasından

korktuğunu söyler. İgor onunla dalga geçmeye başlar. İgor'un şakası herkesin hoşuna gider ve kahkaha atarak eğlenirler. Semyon'un eşine ihanet etmesi ve eşi evinde yokken sevgilisini eve alması erkekler için normaldir. İgor ile Omorkul diğer kaza olan yeri tamir ettikten sonra Omorkul: 'Keşke benim nasıl çalıştığımı Lyuba görseydi...' diye sevinçten heyecanlanır. İgor ona acı gerçeği söyler: Lyuba ile Semyon'nun sevgili olduğunu bildirir. Omorkul, Lyuba ile Semyon'un gerçekten birbirini sevdiklerini ve Semyon'un kendi eşini sevip sevmediğini sorar, İgor, Semyon'un iki kadını da sevdiğini söyler. Erkek egemen topluma göre, bir erkeğin iki veya ondan fazla kadını sevmesi, evlenmesi ya da ihanet etmesi normal olarak sayılmaktadır.

Dağın başındaki işlerini hallettikten sonra aşağı inmek için toparlanırlar. Buldozeri teleferik yolundan indirmeye çalışırlar. Ancak zorluklarla karşılaşır, buldozer arada kalır ve Kasım ile Semyon onu indirmeye çalışırlar. Kasım, iş başındayken babasını düşünür ve babasının torunlu olmak istediğini hatırlar, bir yandan Asel aklına gelir. Sonunda Semyon yardım ederek aşağıya inerler. Aşağıda bir mağarada otururlar artık akşam olmuştur ve başarılı iş için kutlama yaparlar. Semyon votkayı içerken sevgilisi Lyuba ve eşi Maşa'nın şerefine diye içer, İgor kendi ailesini düşünür, Kasım ise iki gündür Asel'den habersizdir ve çocuklu olmasını kabul ettiğine pişman olur, Asel'in ona destekleyici cümleleri söylediği aklına gelir. Sonra oradan toparlanıp yolun kenarına gelirler ve yoldan geçenlerden şehire götürmesini rica ederler. Geçenlerden kimse durmayınca yaya olarak şehire yürürler.

'Kadınlarsız Erkekler' filmi isminde de geçtiği gibi erkekler konusunu ele alan bir filmidir. Filmdeki kadın karakterler erkeklerin bakış açısından işlenmiştir ve gerçek bir kadın imajından uzak kalmaktadır. Filmin kadın karakterleri olan Asel, Lyuba ve Semyon'un eşi Maşa, ataerkil tutumlarla belirlenen kadın sıfatlarını taşımaktadır. Onlar narindir, erkeklere bağımlıdır, fedakardır, duygusaldır ve erkekler tarafından korumaya ihtiyaç duymaktadır.

Asel, kendi hayatını feda ederek de olsa anne olma arzusunu hissetmektedir, doğurmazsa ileride Kasım'ın ondan sıkılabileceğinden korkar, Kasım'ın babası torunlu olmak istediği için bir yandan onu da mutlu edemediğinden dolayı da üzülür. Anne olamadığı için kendini gerçek bir kadın olarak saymaz. Toplumda çocuklu olma olgusu hep kadınlara yüklenmiştir. Kadınlar anne olamadığı ya da olmak istemediği zamanlar hem toplum hem de kendisi tarafından suçluluk hissettirilir ve gerçek bir kadın olmaktan uzaklaştırılır. Ancak erkekler çocuklu olmadığı durumda onlara karşı: gerçek bir erkek

değil veya babalık erkeğin görevidir, her erkek bir babadır, baba değilse mutsuz bir erkektir söylemleri kullanılmamaktadır. Her türlü tıbbi bilimsel araştırmalara göre, gönülsüz veya istem dışı çocuksuzluğun temel nedeni olan kısırlık yada sağlıksızlık kadın ve erkekten aynı oranda kaynaklanabilmektedir (Şen 2011'den aktaran Özcan Elçi, 2021, http-12). Fakat buna rağmen, gündelik hayatta erkek kısırlığı bir 'tabu' olarak sayılıp gölgede kalırken, kadın kısırlığı toplumsal çevrenin rahatlıkla ifade edebildiği, üzerine tartışma ve yorum yapma hakkına sahip olduğu toplumsal mesele haline gelmektedir (Özcan Elçi, 2021, http-12). Asel de, o toplumsal çevreden etkilenen veya erkeklerin bakış açısına göre etkilenmesi gereken bir karakterdir. Asel'in tüm anneler doğururken hayatını riske alır, fedakarlık ederler demesi ile: 'Annelik sonsuz bir fedakarlık, sebatkarlık ve acı çekmek' söylemini desteklemektedir. Bu söylem de kadınların zihnindeki 'iyi bir anne olma' koşullarını oluşturmaktadır, bu da istemli bir fedakarlık yatkınlığını doğurmaktadır (Akgün, 2021, http-13).

Diğer bir fedakar kadın karakteri: Lyuba. Lyuba, Omorkul'un dediği gibi mutsuz bir kadındır. Kendine değer vermeyen, özgüveni düşük bir kadındır ve onun mutluluğu Semyon'un ona verdiği ilgiye bağlıdır. Semyon, kendi ailesi ile uğraşıp Lyuba'ya ilgi göstermediğinde Lyuba, Omorkul'un yanına ağlamaya gelir. Lyuba, ataerkil toplumda onaylanan, erkek ilgisine ihtiyaç duyan, zayıf, kendini değersizleştiren, yedekte tutulmasını kabul eden bir kadın karakterinin temsilidir. Böyle bir kadın karakteri erkek egemen toplumda onay almaktadır, zira erkeğe bağımlı bir kadın, erkek özgüvenini arttırmaktadır ve bir erkeğin arzusunu tatmin etmede 'işe yaramaktadır'.

Semyon'un iki kadın ile rahat gezmesine şaka yaparak arkadaşına gülen Igor, Rusya'da kalan eşinin bir sevgilisi olduğunu kendi kafasında kurarak büyük endişelere kapılır ve kaygılarının içinde kalır. Bu durum erkek bakış açısından erkeklerin ihanet etmesi onaylanırken kadınların aldatmasının reddedildiğini göstermektedir. Semyon, eşi olmasına rağmen Lyuba ile sevgili olur ama Lyuba'nın Omorkul ile de ilişkisi olduğunu öğrenince kıskanır. Bu da kadınları erkeklere ait ederek nesnelleştirmektedir.

'Kadınlarsız Erkekler' filminde ana karakterler erkekler ve onlar iş başında kadınlardan bağımsız kendince başarılı, cesur ve çalışkandır. Kadınlar, onların zayıf noktasıdır ve onları tatmin eden 'nesnelerden' biridir. Ancak kadınlar için erkekler dünyanın merkezidir, erkekten bağımsız hiçbir şeyi olmadığı gösterilmiştir, filmdeki kadın karakterler erkekler ile vardır ve erkekleri heyecanlandırmak, onları mutlu etmek ve üzme için yaratılmış gibidir. Onlar filmde karakter olarak erkeklerden bağımsız

hiçbir anlam taşımamaktadır.

Asel, güzelliği, nezaketi ve fedakarlığıyla Kasım'ı etkileyen ve heyecanlandıran bir kadındır. Kasım'ın aklına annelik ve kadınlık ile ilgili duygusal konuşmaları ve doğada çiçek-ağaçların eşliğinde güzelliği ile gelir. “Kızıl Elma” ve “Ateşe Boyun Eğ” filmlerinin incelemesinde bahsedilen kadın ve doğa eşliği “Kadınlarsız Erkekler” filminde de gösterilmektedir. Burada kadınlar, bir bireyliği oluşturmada önce tabiat gibi erkek gözünü sevindiren bir güzellik nesnesi olarak sunulmaktadır.

“Kadınlarsız Erkekler” filminde isimlendirilen ikiden fazla kadın olsa bile onların bir erkek hariç konuştuğu sahne yoktur. İgor Semyon'la dalga geçerken onların fantezisinde Lyuba ile Maşa'nın konuştuğu sahne gösterilir ama konu Semyon'un üzerindedir ve sahne erkeklerin hayallerinde kurulan sahnedir. Yani, ‘Kadınlarsız Erkekler’ filmi Bechdel testini geçmemektedir.

4.2. Örnek Filmlerin Bechdel Testine Göre Değerlendirilmesi

Filmin Adı	Film Tarihi	Yönetmen	İsmi Bilinen İki Kadın Karakter Var Mı?	İsmi Bilinen Kadın Karakterler Birbiriyle Konuşuyorlar mı?	İsmi Bilinen Kadınlar Erkekler Dışında Başka Bir Konu Hakkında Konuşuyorlar mı?	Puan Toplamı
İlk Öğretmen	1965	Andrei Konchalovsky	1	1	0	2
Toprak Ana	1967	Genadi Bazarov	1	1	1	3
Cemile	1969	İrina Poplavskaya	1	1	0	2
Ateşe Boyun Eğ: Urkuya	1972	Tolomush Okeyev	1	1	1	3
Kızıl Elma	1975	Tolomush Okeyev	1	0	0	1
Kadınlarsız Erkekler	1981	Algimantas Vidugiris	1	0	0	1

Tablo 1: Bechdel Test'e tabi tutulmuş olan filmlerin puan durumları

Araştırmada seçilen altı film feminist film okuma ile birlikte Bechdel Testi ile de değerlendirilmiştir. Değerlendirmeye göre altı filmin ikisi Bechdel Testinin üç kriterinden geçebilmektedir. “Toprak Ana/ Samançının colu” ve “Ateşe Boyun Eğ: Urkuya/ Otko Taazim: Urkuya” filmlerinde ismi bilinen iki kadın karakterin erkekler dışında başka bir konu hakkında konuştuğu sahneler bulunmaktadır. Hangi sahnelerde, hangi konuda konuşulduğu filmlerin feminist analizi bölümlerinde detaylı açıklanmıştır.

“İlk Öğretmen/ Birinci Mugalım” ve “Cemile” filmlerinde isimlendirilen iki kadın olsa bile onların bir erkek dışında konuyu ele alan diyalogu görülmemektedir. “Kızıl Elma/ Kızıl Alma” ve “Kadınlarsız Erkekler” filmleri tablo 1’de görüldüğü gibi Bechdel Testinin sadece bir kriterini geçebilmektedir.

5. SONUÇ

Sinema kuramları içinde yer alan feminist film kuramı, dünyada kadın haklarının önemi kadar değerli bir yere sahiptir. Feminizmin ikinci dalgasında feminist aktivistler kadın haklarının korunması için mücadele ederken, feminist film kuramcıları da kadınların sinemadaki temsillerini eleştirel bir şekilde incelemişlerdir. Sinemada kadınların görünürlüğü, Hollywood filmleri başta olmak üzere tüm dünya sinemasında günümüzde de tartışılmaya, eleştirilmeye ve analiz edilmeye ihtiyaç duyan önemli bir konudur. Ataerkilliğin hüküm sürdüğü bir dünyada, sinemada kadınların görünürlüğü genellikle eril egemen bakışı yansıtarak gerçekleşmekte ve kadınlar, oldukları gibi değil, erkeklerin görmek istediği şekilde yansıtılmaktadır. Kadınların gerçek hallerinden uzaklaştırılarak erkek bakışıyla temsil edilmeleri, bir bakıma onların gerçek hayattaki haklarının da ihlal edilmesi anlamına gelmektedir.

Ataerkil toplum düzenine sahip olan Kırgızistan ülkesinde sinemanın doğuşu ve gelişmesi, diğer ülkelerde olduğu gibi erkeklerin egemenliği altında gerçekleşmiştir. Kırgız sinemasındaki kadın temsiliyeti kadının olduğu gerçek halinden ziyade erkek egemenliğinin onaylamak istediği halinde yapılandırılmıştır. Bu nedenle Kırgız sinemasının feminist film kuramı ile okunmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde sinemada feminist kuramı anlatılmaktadır. Günümüze kadarki feminist film eleştirisi ile ilgili literatür taranarak bu çalışmanın kavramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Taranan literatüre göre, toplumda olduğu gibi sinemada da kadınların görünürlüğü, erkeklerin bakış açısıyla anlatılmakta ve kadınlar gerçek hallerinden uzak bir şekilde yansıtılmaktadır. Sinemada feminist kuramı, beyazperdede kadınların yerini tartışarak ve eleştirerek gerçek kadın temsilini savunmaktadır.

İkinci bölümde ise Kırgız toplumunda kadının yeri anlatılmaktadır. Kadınların Kırgız toplumunda bulunduğu yeri, dönemlere ayrılmıştır: Sovyet dönemi öncesi, Sovyet dönemi zamanı ve Bağımsızlık dönemi Kırgız kadınları. Gelenekselci Kırgız toplumunda kadınların yeri, her ataerkil sisteme sahip toplumlarda görülen kadınların hali ile aynı sayılmaktadır: erkeklere öncelik verilerek kız çocuğuna doğduğundan itibaren onun yerinin erkekten sonra olduğu anlatılarak büyütülmektedir. “Kızlar nazik candır, onları korumak, saygı duymak gerekir, onlara sahip çıkmak lazım, onların yeri en üstte” denilerek asıl cinsiyetçilik yapılmış, kızların özgürlüğü kısıtlanmış ve onların yerine

kararlar verilmiştir.

Kızların ve kadınların eğitilmesi ve çalışması Sovyet iktidarının gelmesi ile başlamıştır. Komünist hükümetin yeni *cinsiyet politikası* ile kadınlarla erkeklerin eşit olduğu ilan edilerek kadınlara ve kızlara çalışma, eğitim alma imkanları sunulmuştur. Böylece Kırgızistan ile beraber diğer Orta Asya ülkelerindeki kadınlara Sovyet iktidarı tarafından kurtarılan ve özgürleştirilen kadınlar denilmiştir. Ancak bu “özgürlükler” kadınların evlilik ve annelik görevlerini yerine getirmek şartı ile verilmiştir.

Sovyet Birliğinin dağılması ile Kırgız kadınlarının toplumdaki yeri değişimlere uğramıştır. Bağımsızlık döneminin ilk yılları ekonomik kriz nedeniyle Kırgız kadınları erkeklerle aynı şartta düşük maaşlı zor işlerde çalışmıştır. Bu durumların kadınlar için yarattığı zorluklar kadın haklarını koruyan STK’ların çalışmaya başlamasına yol açmıştır. 2000’li yıllardan sonra Kırgızistan’da kadın hareketleri aktif çalışmaya başlamıştır. STK işleri daha çok kırsal topluluklarda yer alan kadınlarla birlikte yürütmektedir. Aynı zamanda Kırgız kadınlarının maruz kaldığı *kaçırılma* yolu ile evlenme eski dönemden günümüze dek devam etmektedir. Hatta *kız kaçırma* olgusunu Kırgız geleneği olarak sayanlar da vardır. STK’ların işlevleri ile devlette bu olguya karşı yasaları güçlendirerek mücadele edilmektedir.

1955 doğumlu Kırgız sinemasının günümüze kadarki sürecinde 1960 ile 1980 yılları arasındaki yapılan filmler en gelişmiş altın dönemi ortaya koymaktadır ve bu döneme “Kırgız Mucizesi” adı verilmektedir. “Kırgız Mucizesi” filmlerinin Kırgızistan’ın ulusal sinemasının oluşturmada büyük bir katkısı vardır. Böylece o dönemin yönetmenleri de Kırgız sinemasının klasikleri olarak sayılmaktadır.

Yapılan bu araştırma, Kırgız ulusal sinemasını özetlendiren “Kırgız Mucizesi” filmlerini feminist film kuramı ile okumaya çalışmıştır. “Kırgız Mucizesi” filmlerinden yargısal örneklem seçimi ile altı film seçilmiştir. Seçilen altı film, feminist film kuramı çerçevesinde incelenmiş ve ayrıca Bechdel Testi ile değerlendirilmiştir.

İncelenen altı film kadın karakterlerinin olay örgüsünde gösterdiği etkisine göre iki kategoriye ayrılabilir. Üçünde kadınlar aktif, diğer üçünde pasif karakterler olarak sunulmuştur. Aktif kadın karakterlerin sunulduğu üç film “Toprak Ana/ Samançının colu”, “Cemile”, “Ateşe Boyun Eğ: Urkuya/ Otko Taazim: Urkuya” filmleridir.

“Toprak Ana” filmindeki Tolgonay üç oğlunu, kocasını savaşta kaybeden bir annedir. Filmde *anne* imgesi ön plana çıkmıştır. Tolgonay, savaştan dönenleri bekleyen

bir Kırgız annesi aynı zamanda Kırgız toprağının, vatanın simgesidir. Tolgonay'ın imajında annelikten ziyade onun kendi kişiselliğine ait olan bir insanlık veya kadınlık bir sıfatı bulunmamaktadır. Tolgonay, kendisi adaletli, merhametli, güçlü ve sorumlu bir kadındır, ancak bu sıfatlar annelik adına fedakarlık etmenin üzerine gösterilir. Filmdeki bütün kadın karakterler bir anne rolünü canlandırarak ve annelik adına mücadele içine girerek, ataerkillikte onaylanan “her kadın bir anne” söylemini pekiştirmektedir. Oysa, her anne zaten bir kadındır, ancak her kadın bir anne değildir, daha olmamıştır, olmak istemiyordur, olamıyordur...bin türlü sebep sayılabilir ve anne olma kararını erkek egemenliği değil, kadın kendisi vermelidir. Tolgonay'ın gelini Aliman filmin sonunda ölmeden önce annelik statüsünü almaya yetişir, oysa Aliman tecavüz edilmesinin sonucunda hamile kalmıştır. Ataerkillikte annelik statü yükselince gerçek kadınlık önemsizleştirilmektedir. Kadın olmak bir anne olmak ile başlamıyordur ve sınırlı da değildir.

Kadın karakterlerinin aktif olarak sunulduğu bir sonraki film “Cemile” filmidir. Araştırmada incelenen filmlerden sadece “Cemile” filminin yönetmeni kadındır. İrina Poplavskaya'nın çektiği “Cemile” filminin ana karakteri olan Cemile feminist bakış açısından değerli bir karakterdir: kendi kaderini kendisi çizebilen, kararlı, özgüvenli bir kadın, Kırgız kadınlarının da aşk için mücadele edebildiğini gösterebilmiştir. Cemile'nin imajı, gelenek, aile ve toplum için kendi duygularından vazgeçen, hisslerini feda eden kaçırılarak evlenip, gelenek adına sevmediği kişilerle yaşamaya devam eden ve olması gereken buydu denilerek eril dünya tarafından onaylanan bir çok Kırgız kadınların temsilini yıkmıştır. Cemile, uslu ve uysal değildir, kocası Sadyk vatan için savaştayken onu terk edip başka sevgilisi ile kaçmıştır, yani toplumun yargılarına ve eleştirilerine karşı gelerek kendisi için bir karar verebilmiştir. Fakat diğer taraftan Cemile karakterine filmin diğer karakterlerinin gözünden bakıldığında Cemile bir görsel haz temsilcisidir. Filmin yapımcısı kadın olmasına rağmen filmde bir kadın bedeni arzu nesnesi olarak sunulmuştur: onu herkes ister, ona dokunmayı hayal ederler, güzelliği ve çekiciliği çok defa yakın planlı detaylarla, diğer erkeklerin bakışı ile vurgulanmıştır. “Cemile” filmi Kırgız sinemasında kadınların sunumunda *eril bakış* teorisinin görüldüğünü kanıtlamaktadır.

“Ateşe Boyun Eğ: Urkuya” filminde Urkuya Salieva, kararlı, akıllı ve cesur bir kadındır. Ancak film Sovyet iktidarı ideolojisinin çerçevesinde yapılmıştır. Urkuya, iktidarın istediği gibi ideal kadın imajını sunmaktadır: güzel, akıllı, çalışkan, hükümet

için kendisini feda ederek hizmet eden aynı zamanda ailesine bakmaya, anne olmaya yetişen hem toplum hem de ailesi için koşturan bir kadındır. Fakat gerçek hayattaki bu ideallik kadınlara fazlasıyla yükümlülük vermektedir ve gerçek kadın haklarını ihlal etmektedir. Urkuya Salieva, kocası ile filmin sonunda Sovyet hükümetine karşı olan ve gelenekselciliği koruyan haydut zengin kişiler tarafından acımasızca öldürülür. Urkuya, erkekler tarafından kurulan sistemlerin mağdurudur: Sovyet sistemi ve gelenekselci sistem. Urkuya Salieva, yeni hükümet ile gelenekselci sistemin arasında kalır ve suçsuz yere öldürülür.

Analiz edilen filmlerin ikinci kategorisi olan pasif kadınların yansıtıldığı filmler: “İlk Öğretmen/ Birinçi Mugalim”, “Kızıl Elma/ Kızıl Alma”, “Kadınlarsız Erkekler/ Calang Erkekter”. Bu filmlerde ana karakterler erkeklerdir ve kadın karakterler, erkek karakterleri etkilemek için sunulmuştur. Bu filmlerdeki kadınlar olay örgüsünün sonucunu doğrudan etkilemez, sadece erkek kahraman için bir faktör, bir ortam, bir engel veya bir hedeftir. Bu kadın karakterler kendince hiç bir anlam taşımamaktadır ve onların yerleri değiştirilse bile filmdeki olay örgüsünün değişimini etkilememektedir.

“İlk Öğretmen” filminde Altınay karakteri pasiftir, film boyunca pek konuşmaz. Altınay’ın yaşamı zordur: anne babası yoktur, yengesi ile yaşamaktadır, yengesi de onu sevmeyen, zengin ve yaşı büyük kişiye satar, oradan kaçınca köylüler Altınay’ı mahallenin rezili olarak suçlar. Böyle bir zor yaşamdan onu öğretmen Düşön, kurtarır ve ona Sovyet iktidarının sağladığı daha güzel bir hayatı verir. Altınay’ın kendi hayatı için, zorluklardan kurtulmaya çalıştığı mücadelesi gösterilmez. Onun için Düşön mücadeleye girer: Altınay’ın yengesine, zengin kişiye ve köylülere karşı çıkar, Altınay’ı onlardan korumaya çalışır, kıza sahip çıkar. Sovyet iktidarının köylüler için temsilcisi Düşön bir kurtarıcı kahraman olarak sunulmaktadır. Altınay ise kurtarılan olarak Düşön’ün filmdeki görüntüsünü güçlendirmek için kullanılmaktadır. “İlk Öğretmen” filminde bir başka kadın Altınay’ın yengesi, gelenekselciliği ve ataerkilliği savunan karakter olarak sunulur, Düşön Altınay’ı yengesinden yani ataerkillikten kurtarır.

“Kızıl Elma” filminde ana karakter Temir’in, eski platonik aşkı ile eşi arasında kaldığı anlar anlatılmaktadır. Temir’in eski aşkı, ismi bilinmeyen bir yabancı kız, eşi Sabira ise çalışan, kariyerist ve özgür bir kadındır. Temir, eşi ile mutsuz bir evlilik yaşamaktadır ve eski aşkı olan yabancı kıızı düşünerek onunla birlikte olduğunun hayallerini kurar. Filmde yabancı kız, Temir’i heyecanlandıran, mutlu eden, düşündüren ve endişelendiren bir nesne olarak sunulmaktadır. Kızın gösterilmesi, Temir’in gözünden

yansıtılır ve eril bakış teorisi çerçevesinde kızın güzelliği görsel haz vermektedir. Aynı zamanda Temir'in kızı takip etmesi, sapıkça gözünü alamadan onu izlemesi, filmde romantikleştirilerek sunulur ve Temir bir mağdur olarak gösterilir. Filmde kadına izinsiz bakmak ve onu izlemek aşk adına normalleştirilmektedir. Ancak bu şekilde kadın, güzellik nesnesi olarak sunulmakta ve güzelliği dışında hiçbir anlam taşımamaktadır. Bu da kadın değerinin sadece güzelliği ile belirlenmesine yol açmaktadır.

“Kadınlarsız Erkekler” filmi erkekler hakkındaki bir filmidir. Filmde sunulan kadın karakterler, erkeklerin istediği gibi yansıtılmıştır ve gerçek halinden uzaktır. Ana karakter Kasım, güçlü, cesur, akıllı ve çalışkan bir erkek, eşi Asel ise güzel, nazik, duygusal ve fedakar bir kadındır. Kasım, Asel'in koruyucusudur, Asel korumaya ihtiyaç duyan bir kadındır. Asel, kendisini gerçek bir kadın olarak hissetmek için çocuk doğurması gerektiğini düşünür, sağlığı için tehlikeli olsa bile doğurmak ister. Çocuksuz bir aile olmaz diye düşünerek kendisini Kasım ile yaşamaya layık görmez, evinden gider. Ataerkil düzene sahip olan toplum, kadının doğurganlığını destekleyerek bunu zorunluluğu olarak onaylamaktadır. Doğurmak tehlikeli, doğuramama veya doğurmak istememe sebeplerinde kadını suçlu çıkarmaktadır. Kadının doğurup doğurmaması gerektiği ile ilgili kararını erkek egemen toplum almaktadır. Asel de, gelenekselci toplumun onayladığı bir kadındır ve hayatını riske atarak da olsa “kutsal” görevini yerine getirmek zorundadır. Böylece “Kadınlarsız Erkekler” filminde kadınların temsili erkek zihninden yansıtılmaktadır ve kadınlarla ilgili “yanlış” algıyı oluşturmaktadır.

Analiz edilen filmlerde fark edilen diğer bir nokta kadınların güzelliğini vurgulamak için onların doğa ve tabiatın eşliğinde gösterilmesidir. Kameramanların görsel yaklaşımları, mekan seçimleri ve objektifin kadın imgesi idealeine yönelmesi, filmlerdeki kadınları doğayla özdeşleştirmektedir. “Ateşe Boyun Eğ: Urkuya” filminde Urkuya'nın, “Kızıl Elma” filminde yabancı kızın, “Kadınlarsız Erkekler” filminde ise Asel'in sahnede sunulması, tabiatın içindedir; kadın güzelliği doğa gibi güzeldir. Kamera kadınlara yeşilliklerin arasından, bir tarladan, bir ağaçtan ya da bir gölden bakmaktadır. Yani erkek bakışı kadınları doğa olarak idealleştirmektedir. Ve doğa zamansızdır, niyetleri, arzuları yoktur, sadece vardır, güzeldir ya da çirkindir, öngörülemezdir veya heyecanlandırıcıdır vs.

Bu tez araştırmasının sonucunda, toplumun sinemayı ve sinemanın toplumu etkilediği gibi, analiz edilen Kırgız filmlerinde kadın karakterlerinin temsili, geleneksel Kırgız toplumunun kadın anlayışının imgesini yansıtmaktadır. Kırgızistan sinemasındaki

kadın temsili, ‘‘Kırgız Mucizesi’’ döneminde toplumsal cinsiyet ayrımcılığı çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu durum, toplumda mevcut ve istenilen kadın kalıbını pekiştirerek kadının toplum tarafından daha da değersizleştirilmesine yol açmaktadır.



KAYNAKÇA

- Abikeyeva, G. (2010). Dinamika Zhenskikh Obrazov v Kino Tsentral'noy Azii. *Vestnik Vserossiyskogo Gosudarstvennogo İnstituta Kinematografii*. s. 37-45.
- Abramzon, S. (1949). Rozhdeniye i Detstvo Kyrgyzskogo Rebenka. *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii XII*. s. 103-108.
- Aitykulova, A. (2022). Sotsial'no-Psikhologicheskiye Aspekty Po Zashchite Prav İ İnteressov Zhenshchin Kyrgyzstana. *Byulleten' nauki i praktiki*. s. 525-526.
- Akmataliev, A. (1993). Baba Salty, Ene Adebı. *Butkul Soyuzduk Zhashtar Kitep Borboru*. s. 7.
- Alieva, A. (2020). Otrazheniye Teorii Avtorskogo Kino Na Kinematografii Kyrgyzstana Na Primere Fil'mov Aktan Arym Kubata. *Vestnik Bishkekskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. s. 45-46.
- Alimbekov, A., ve Koilubaeva, B. (2022). İdei İ Opyt Vospitaniya Genderno-Rolevoy Kul'ture V Traditsionnom Kyrgyzskom Obshchestve. *Byulleten' Nauki İ Praktiki*. s. 488-490.
- Amanova, N.B., ve Shatmanaliev, B.A. (2020). Razvitiye Gendernoy Politiki v Kyrgyzskoy Respublike. *Izdatel'stvo 'Saratovskiy istochnik'*. s. 17-19.
- Asanov, U., ve Tegizbekova, Z. (2011). Pravovoye Regulirovaniye İnstituta Braka Po Normam Obychnogo Prava Kyrgyzov Vo Vtoroy Polovine XIX-nachale XX vv. *Vestnik Sanktpeterburgskogo Universiteta MVD Rossii*. S. 11.
- Asanova, A. (2016). Formirovaniye Polozheniya Zhenshchin v Sem'ye i Obshchestve. *In Vestnik Kyrgyzskogo natsional'nogo universiteta imeni Zhusupa Balasagyna*. S. 5.
- Bayrak İşcanoğlu, İ. (2018). Kırgız Aile Ve Sosyal - Kültürel Hayatında Kadın. *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi TÜRKİAD*. S. 7.
- Bazarkulov, S. (2022). Adeptik baaluuluktardı kalıptandıruuda üy bülönün rolu. *Manas Din Bilimleri Araştırmaları Dergisi (MDBD)*. S. 48-50.

- Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cinsiyet* (G. Savran, Trans.). İstanbul. S. 153.
- Beishenalieva, M. (2021). Istoriya i Razvitiye Kinoindustrii v Kyrgyzskoy Respublike. *Nauka, Novyye Tekhnologii Innovatsii Kyrgyzstana*. S. 96-98. elibrary.ru. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48219349>
- Bekturganova, K. (2006). Kırgızstandın Asıl Kızdarı. *Mamlekettik Til cana Enciklopedia Borboru*. S. 10.
- Bekturganova, K. (2009). İstoricheskaya Rol Zhenshinı v Socialno Ekonomicheskoi i Kulturnoi Zhizni Kyrgyzstana XX Vek. *Kyrgyzsko-Rossiiskii Slavyanskii Universitet*. S. 13-18.
- Butler, A. M. (2011). Film çalışmaları. *Kalkedon Yayıncılık*. S. 87.
- Cemiloğlu, M. (2021). 2010- 2020 Arası Türk Sinemasında Kadınların Ürettiği Filmlerde Kadın Temsilinin Feminist Perspektiften Analizi. *Anadolu Üniversitesi, Doktora Tezi ed.*). S. 53.
- Dudu Karaman, E., ve Doğan, N. (2018). Annelik Rolü Üzerine: Kadının “Annelik” Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. S. 1476-1478.
- Eshmuradova, N. (2017). Pravovoye Polozheniye Zhenshchin V Kyrgyzskom Traditsionnom Obshchestve. *İnteraktivnaya Nauka*. S. 183-185.
- Galieva, Z.İ. (2012). Zhenshchiny Vo Vlasti v Kyrgyzskoy Respublike. *Vestnik KNU im. Zhusupa Balasagyna*. S. 129.
- Gök, A., ve Kodaman, T. (2022). Sovyetler Birliğinde Kadın Hakları Ve Cinsiyet Eşitliği. *Rusya Araştırmalar Dergisi RUSAD*. S. 24-40.
- Grigoryan, A., ve Grigoryan, A. (2021). Ob'yektivatsiya Zhenshchiny Kak Odin Iz Vidov Seksizma. *Vestnik Ivanovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*. S. 6.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın temel kavramları (U. Kutay & M. Çavuş, Trans.). *Es Yayınları*. S. 137-148.

- İri, M. (2007). Küreselleşme ve Kırgızistan Sineması: Bir 'Yabancı Sinema' Dili Üzerine Okumalar. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 45.
- İsaeva, C. K. (2002). Istoricheskiye Aspekty Gendernogo Nasiliya V Tsentral'noy Azii. *DergiPark*. S. 71-72.
- Johnston, C. (2008). Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması (B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji, Eds.). *Nirengi Yazılar*. S. 289.
- Kadyrkulova, Z. K. (2018). Polozhenie Zhenshin na Rynke Truda i v Sfere Zanyatosti v Kyrgyzstane. *Ekonomicheskoye Nauki*. S. 181.
- Kahraman, R. (2017). Kırgız Türkçesinde Kadın Konulu Atasözleri. *Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. S. 14.
- Kaplan, E. A. (Ed.). (2000). Feminism and Film. *Oxford University Press*. S. 1-4.
- Khan, O. (2021). "Raskrepostcheniye Zhenshchiny Vostoka" v 1920-ye gody: Ideologiya, Praktika i Kinematograf. *Vestnik Antropologii*. S. 215-217.
- Kırgızistan Komünist partisi gazetesi. (1960). S. 3.
- Kızıltepe, Z. (2015). Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları (F. N. Seggie & Y. Bayyurt, Eds.). *Sözkesen Matbaası*. S. 253.
- Kleinbach, R., & Salimzhanova, L. (2011). Kyz Ala Kachuu İ Kyrgyzskii Adat: Umykaniye Nevesty İ Obychnoye Pravo V Kyrgyzstane. *Etnograficheskoye Obozreniye*. S. 90-92.
- Koçak, A., ve Arun, Ö. (2006). İçerik Analizi Çalışmalarında Örneklem Sorunu. *Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi*. S. 26.
- Koku, S. (2016). Istoricheskiye Traditsii İ Obychai V Praktike Braka İ Razvodov V Kyrgyzskom Obshchestve. *Nauchnyi Al'manah*. S. 116.
- Luzanova, E. (2015). Kinoiskusstvo v Kyrgyzstane. *Bishkek: Ustatshakirt Merkezi*. S. 24-133.

- Mikhailov, V. (2010). Annotirovanny katalog fil'mov natsional'noy kinostudii 'KYRGYZFIL'M' im. T. Okeyeva 1941-2010 (N. Vavilkina, Ed.). *'KyrgyzFilm' film stüdyosu*. S. 8-14.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Trans.). S. 18-21.
- Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito*. S. 204.
- Özçatal, E. Ö. (2011). Ataerkillik, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Çalışma Yaşamına Katılımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. S. 24.
- Özdemir, B. G. (2019). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Ve Öznesneleştirilmiş Kadının Mekanda temsili. *Atlas Akademik Basın Yayın*. S. 54-118.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada kadın olmak: sanat filmlerinde kadın imgeleri. *Alan Yayıncılık*. S. 92-93.
- Pietrowiak, S. (2020). Bride kidnapping in Northern Kyrgyzstan as the initial stage of subjectivity-forming process. *University of Gdańsk*. S. 160.
- Rizvanova, M. (2012). Sovyet Sonrası Orta Asya'da Kadın: İmaj ve Gerçeklik. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi ed.* S. 44-77.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş (E. S. Onat, Trans.). *De Ki Basım Yayın*. S. 238.
- Seitalieva, G. (2023). Vzlet Prav Zhenshchiny Musul'manki Sredne Azii V Sovetskiy Period. *Mirovozzrencheskiye osnovaniya kul'tury sovremennoy Rossii*. S. 143.
- Shaidullaeva, T. Z. (2017). Egemen Kırgızstanda Ayaldar Kıymılıının Önüğüüsü. *İzvestiya Vuzov Kyrgyzstana*. S. 37-38.
- Sharshenova, N. (2011). Ponyatiye I Formy "Ala Kachuu" V Istorii Kyrgyzstana. *Nauka i Novyye Tekhnologii*. S. 150.
- Shchurko, T. (2014). 'Huzhum': Emansipacia V Period Rannih Sovetskih 'Eksperimentov'

- V Sovetskoi Kirgizii 1918-1930. <http://www.artinitiatives.org/ru/tags/tatyana-shchurko> S. 127-144.
- Smagina, S. (2021). Obraz "Novoy Zhenshchiny" v Kinematografe Perekhodnykh Istoricheskikh Periodov. *Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü*. S. 38.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı (D. Koç, Trans.). *Palgrave, New York*. S. 2-6.
- Stam, R. (2014). Sinema teorisine giriş (E. Rıza, Ed.; S. Salman & Ç. Asatekin, Trans.). *Ayrıntı Yayınları*. S. 183-189.
- Tegizbekova, Z. (2010). Formy Zaklyucheniya Braka Po Obychnomu Pravu Kyrgyzov. *Vestnik KRSU*. S. 83-84.
- Temirbaeva, G. (2015). Kız Kuumay Uluttuk Oyun. *Jalal-Abad Mamlekettik Universiteti Jurnaly*. S. 2.
- Tilekova, A. (2020). Etapy Razvitiya Pravovogo Polozheniya Kyrgyzskikh Zhenshchin. *Mezhdunarodnyy Zhurnal Gumanitarnykh i Yestestvennykh Nauk*. S. 58.
- Timisi, N. (2011). Sinema araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar (M. İri, Ed.). *Derin Yayınları*. S. 158-162.
- Tokoeva, Z. (2017). 'Vtoraya volna' razvitiya kyrgyzskogo kinematografa. *Vestnik Instituta Filosofii V Politiko-Pravovykh Issledovaniy Natsional'noi Akademii Nauk Kyrgyzskoi Respubliki*. S. 106-108.
- Tugelbaeva, B., Hamzaeva, A., & Hamzaeva, S. (2018). Istoricheskiye Predposylki i Sovremennyye Prichiny Sokhraneniya Diskriminiruyushchikh Zhenshchin Obychayev v Kyrgyzstane. *Voprosy Rossiyskogo i Mezhdunarodnogo Prava*. S. 10.

İnternet Kaynakçaları

(http-1) *Поговорим об этом*. (n.d.). Синергия. <https://ci.kg/letstalkaboutit>

- (http-2) Aidarkhanov, İ. (2019, December 4). *Свободная или несвободная женщина Востока? Образ «женщины» в кыргызском кинематографе*. Central Asia Analytical Network. Retrieved February 1, 2023, from <https://www.caa-network.org/archives/18706>
- (http-3) Akylbekova, A., & Eraliev, S. (2021, February 19). *Кыздардын уул чакырган ысымдары*. Азаттык. Retrieved February 1, 2023, from <https://www.azattyk.org/a/kyzdardyn-ysymdary-ayalzat/31111031.html>
- (http-4) Yarmoshchuk, T., & Zhetigenova, A. (2018, December 25). *"Хватай и беги". Как выглядит киргизская традиция похищения, изнасилования и принуждения к замужеству*. Настоящее Время. Retrieved January 4, 2024, from <https://rus.azattyk.org/a/ala-kachuu-kidnapping-raping-women-rights/29676772.html>
- (http-5) Sagieva, K. (2022, July 8). *Хватай и беги: как феминистки в Киргизии борются с обычаем похищения невест*. Forbes.ru. Retrieved January 4, 2024, from <https://www.forbes.ru/forbes-woman/470797-hvataj-i-begi-kak-feministki-v-kirgizii-borutsa-s-obycaem-pohisenia-nevest>
- (http-6) «Кыргызское чудо»: 10 лучших кинокартин. (2014). Limon.kg. <https://limon.kg/ru/news:62887>
- (http-7) *Кыйырга таанылган «Кыргыз керемети»*. (2020, November 17). Азаттык. https://www.azattyk.org/a/kyrgyzstan_cinema_old_films_2018-2020/29605584.html
- (http-8) *Тест Бекдел*. (n.d.). Wikiwand. https://www.wikiwand.com/ru/%D0%A2%D0%B5%D1%81%D1%82_%D0%91%D0%B5%D0%BA%D0%B4%D0%B5%D0%BB
- (http-9) Akçay, Z. (2021, July 22). *Mizojini / Kadın Düşmanlığı - FeministBellek*. Feminist Bellek. Retrieved March 26, 2024, from <https://feministbellek.org/mizojini-kadin-dusmanligi/>
- (http-10) Baginova, A. (2023, May 26). *Chto Takoye Viktimbleyming*. RBK Trendy. Retrieved March 26, 2024, from <https://trends.rbc.ru/trends/social/611a653e9a7947d8200d28e4>

- (http-11) Türkdoğan, Ö. (2021, March 2). *Doğurganlık - FeministBellek*. Feminist Bellek. Retrieved April 29, 2024, from <https://feministbellek.org/dogurganlik/>
- (http-12) Özcan, D. (2021, August 8). *Gönülsüz Çocuksuzluk - FeministBellek*. Feminist Bellek. Retrieved April 29, 2024, from <https://feministbellek.org/gonulsuz-cocuksuzluk/>
- (http-13) Akgün, C. (2017, June 5). *Annelik - FeministBellek*. Feminist Bellek. Retrieved April 29, 2024, from <https://feministbellek.org/annelik/>

