

**T.C.  
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**

**SİNEMADA YAHUDİ KADIN TEMSİLİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan  
Nagihan ŞENOL**

**Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN**

**OCAK 2026, ERZİNCAN**

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK**

**“Sinemada Yahudi Kadın Temsili” Yüksek Lisans** tezim tarafımda incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim. Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Nagihan ŞENOL

**T.C.**  
**ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**

Ana Bilim Dalı : Felsefe ve Din Bilimleri  
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans  
Tez Başlığı : Sinemada Yahudi Kadın Temsili

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön Söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 112 sayfalık kısmına ilişkin 25/11/2025 tarihinde *IThenticate/Turnitin* intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı %2'dir.

Filtrelemeye tırnak içerisindeki alıntılar dâhil edilmiştir. Filtrelemede yedi (7) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 20/01/2026

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN

**Öğrenci:** Nagihan ŞENOL

## **KILAVUZA UYGUNLUK**

“Sinemada Yahudi Kadın Temsili” başlıklı Yüksek Lisans Tezi Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

### **Hazırlayan**

Nagihan ŞENOL

### **Danışman**

Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN

## KABUL VE ONAY TUTANAĞI

**Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN** danışmanlığında **Nagihan ŞENOL** tarafından hazırlanan “**Sinemada Yahudi Kadın Temsili**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim** Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

20/01/2026

### JÜRİ:

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Hacer AYZ (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Duygu METE DOĞAN (İmza)

### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun .... /.../2026 tarih ve .....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... /.../2026

Doç. Dr. Müge MANGA

Enstitü Müdürü

## ÖN SÖZ

Tarihsel süreç içerisinde din, toplum ve kimlik ekseninde şekillenen kadın imgesi, her inanç sisteminde ve kültürel yapıda farklı dönüşümler geçirmiştir. Kadının varoluş mücadelesi ve toplumsal statüsü, özellikle teolojik temellerin modern dünyayla çatıştığı noktalarda daha belirgin hale gelmektedir. Bu bağlamda Yahudi geleneğinde kadının konumu, Kutsal Metinlerin yorumlanması ve geleneksel sınırların bireysel özgürlüklerle olan imtihanı, hem Dinler Tarihi hem de Sinema Çalışmaları açısından incelenmeye değer zengin bir alan sunmaktadır. Görsel kültürün en güçlü taşıyıcısı olan sinemanın, bu karmaşık kimlik inşasını nasıl yansıttığı ve toplumsal algıyı nasıl şekillendirdiği çalışmamızın temel çıkış noktasını oluşturmuştur.

“Sinemada Yahudi Kadın Temsili” başlıklı tezimizin giriş kısmında konunun kuramsal çerçevesi, kapsamı ve izlenen yöntemler ele alınmıştır. Çalışmamızın birinci bölümünde, sinema sanatının tarihsel gelişim süreci ve toplumsal önemi üzerinde durularak sinemanın bir temsil aracı olarak işlevi incelenmiştir. İkinci bölümde, Yahudi kutsal metinleri ve kültürel dinamikleri çerçevesinde kadının konumu teolojik bir perspektifle ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde ise belirlenen nitelikli yapımlar üzerinden Yahudi kadınının kimlik inşası ve toplumsal temsili sinematik analiz yöntemiyle detaylandırılmıştır. Sonuç kısmında ise elde edilen bulgular ışığında, sinemanın Yahudi kadınının toplumsal ve dini temsilindeki rolü değerlendirilmiş ve genel bir senteze varılmıştır.

Tezimin bu aşamaya gelmesinde bilgi ve tecrübesiyle bana rehberlik eden, sürecin her aşamasında destek olan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve bu süreçte her zaman yanımda olarak bana olan inançlarını koruyan tüm sevdiklerime teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmamın, ele alınan konuya dair literatüre katkı sağlamasını, bu çalışmanın alanında araştırma yapacak olan meslektaşlarıma ve ilgililere faydalı bir kaynak teşkil ederek yeni araştırmalara ışık tutmasını temenni ederim.

**Nagihan ŞENOL, ERZİNCAN, 2026**

# SİNEMADA YAHUDİ KADIN TEMSİLİ

**Nagihan ŞENOL**

**Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2026**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Nadide ŞAHİN**

## ÖZET

Modern sinema anlatılarındaki Yahudi kadın figürlerini konu alan bu çalışma, önemli bir karşılaştırmayı sorunsallaştırmaktadır. Ele alınan yapımlardaki karakterlerin Kutsal Metinlerdeki kadın tasavvurları ve tarihsel-toplumsal gerçeklikteki deneyimlerle ne ölçüde örtüştüğü incelenmektedir. Araştırma çerçevesinde Yahudi kadınının eğitim, evlilik, annelik ve boşanma süreçlerindeki temsiliyeti ele alınmıştır. Bu temsiller, Halakha (Yahudi Hukuku) ile modern bireycilik arasındaki ontolojik gerilim bağlamında analiz edilmiştir. Metodolojik düzlemde, literatür taraması ile film analizi yöntemini sentezleyen mukayeseli ve hibrit bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu hibrit yapı, hem kurgusal yapımların hem de belgesel filmlerin eşzamanlı olarak içerik analizine tabi tutulmasına dayanmaktadır. Literatürdeki mevcut çalışmalar genellikle ya sadece dini metinlerdeki kadın imgesine ya da yalnızca popüler sinemadaki yüzeysel temsillere odaklanmaktadır. Bu çalışma ise teolojik kökenleri, toplumsal gerçekliği ve sinematografik kurguyu aynı düzlemde mukayese etmesiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Böylelikle kurgu ile gerçeklik arasındaki asimetric farklılaşma, kuramsal varsayımların ötesinde somut film verileriyle temellendirilmiştir. Araştırma bulguları, Yahudi kadın kimliğinin modernleşme sürecinde pasif bir yansıma olmaktan çıktığını göstermektedir. Sonuç olarak bu kimliğin, sinema aracılığıyla aktif bir şekilde üretilen özgün bir kültürel inşa alanı haline geldiği ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Dinler Tarihi, Yahudilik, Sinema, Yahudi Kadın Temsili

# **REPRESENTATION OF JEWISH WOMEN IN CINEMA**

**Nagihan ŞENOL**

**Erzincan Binali Yıldırım University**

**Graduate School of Social Sciences**

**Master Thesis, January 2026**

**Supervisor: Asst. Prof. Dr. Nadide ŞAHİN**

## **ABSTRACT**

Focusing on Jewish female figures in modern cinematic narratives, this study problematizes a significant comparison. It examines the extent to which the characters in the selected productions overlap with female conceptions in Sacred Texts and experiences in historical-social reality. Within the framework of the research, the representation of Jewish women in the processes of education, marriage, motherhood, and divorce has been addressed. These representations are analyzed within the context of the ontological tension between Halakha (Jewish Law) and modern individualism. On a methodological level, a comparative and hybrid approach synthesizing literature review with film analysis has been adopted. This hybrid structure is based on the simultaneous content analysis of both fictional productions and documentary films. Existing studies in the literature generally focus either solely on the image of women in religious texts or exclusively on superficial representations in popular cinema. This study, however, distinguishes itself by comparing theological origins, social reality, and cinematographic fiction on the same plane. Thus, the asymmetric differentiation between fiction and reality is grounded in concrete film data beyond theoretical assumptions. Research findings indicate that Jewish female identity has ceased to be a passive reflection in the modernization process. Consequently, it has been revealed that this identity has become an authentic cultural construction field actively produced through cinema.

**Keywords:** History of Religions, Judaism, Cinema, Representation of Jewish Women

# İÇİNDEKİLER

## SİNEMADA YAHUDİ KADIN TEMSİLİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	i
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....	ii
KILAVUZA UYGUNLUK .....	iii
KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iv
ÖN SÖZ .....	v
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ .....	xiii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA VE DİN

1.1. Sinemanın Tarihi Serüveni ve Önemi .....	6
1.2. Sinemanın İnsana ve Topluma Etkileri .....	10
1.3. Din ile Sinema Arasındaki İlişki ve Bu İlişkinin Etkileri.....	11
1.4. Dini İmgelerin Sinemada Kullanımı.....	13
1.4.1. Sinemada Dini İmgelerin Kullanımına Örnekler .....	14
1.5. Sinema ve Kadın.....	16
1.6. Yahudi Kültüründe Sinemanın Rolü .....	18

## İKİNCİ BÖLÜM

### YAZILI VE SÖZLÜ GELENEK İŞİĞİNDE YAHUDİLİKTE KADIN

2.1. Kutsal Metinlerde Kadın .....	22
2.2. “Kadın” Kavramı: Etimolojik Kökenleri ve İbranicede Anlamı .....	24
2.3. Yaratılış ve Lilith Efsanesi .....	25
2.3.1. Lilith Efsanesi.....	28
2.4. İlk Günah Meselesi: Yasak Ağaç ve Cennetten (Aden) Çıkarılma .....	30
2.5. Kadının Eğitim Hayatı ve İbadet Durumu.....	32
2.6. Kadının Evlilikteki Rolü ve Neslin Devamındaki Konumu .....	38
2.7. Kadının Boşanmadaki Konumu ve Rolü .....	41
2.7.1. Get .....	45
2.7.2. Aguna .....	47

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SİNEMADA YAHUDİ KADINININ HAYAT DÖNGÜSÜNE DAİR TEMSİLLER

3.1. Sinemada Yahudi Kadınının Eğitim Hayatı ve İbadet Durumu .....	49
3.1.1. Yentl .....	50
3.1.1.1. Film Künyesi .....	50
3.1.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler .....	50
3.1.1.3. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Yentl” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam .....	53
3.1.1.4. Sinematografik Öğeler ve Mekân Sembolizmi .....	54
3.1.2. The Secrets (Ha-Sodot) .....	56
3.1.2.1. Film Künyesi .....	56
3.1.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler .....	57
3.1.2.3. “The Secrets” (2007) Filminin “Yentl” (1983) Filminden Farklı Yaklaşımı.....	57
3.1.2.4. Yahudi Kadınların Eğitim, Liderlik ve İbadet Pratiklerinde Geleneksel Otoriteye Karşı Direnişi .....	58
3.1.2.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “The Secrets” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam .....	60

3.1.2.6. Sinematografik Ögeler ve Mekân Sembolizmi .....	60
3.1.3. My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs.....	62
3.1.3.1. Film Künyesi .....	62
3.1.3.2. Belgesel Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler .....	62
3.1.3.3. “My Rabbi”: Çatışma, Dönüşüm ve Toplumsal Yansımalar .....	63
3.1.3.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs” Belgesel Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam.....	65
3.1.3.5. Sinematografik Ögeler ve Engeller .....	66
3.1.3.6. Kutsal Kafesten Kürsüye: Üç Film Üzerinden Yahudi Kadınların Dini Otorite Mücadelesinin Sonuç Değerlendirmesi .....	67
3.1.3.7. Ortak Temalar: Çelişkiden Bütünlüğe Geçiş.....	68
3.2. Sinemada Yahudi Kadınının Evlilikteki Rolü ve Neslin Devamındaki Konumu ...	69
3.2.1. Kadosh.....	69
3.2.1.1. Film Künyesi .....	69
3.2.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	70
3.2.1.3. Dini Zorunluluk, Kimlik Kaybı ve Evlilik Kurumunda Kadın Rolü Çözümlemesi.....	70
3.2.1.4. Evlilik Ritüelleri ve Evlilik Dışı Düzenin Kadınlık Halleri .....	72
3.2.1.5. Anelik, Neslin Devamı ve Aile Dinamikleri .....	72
3.2.1.6. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Kadosh” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam .....	73
3.2.1.7. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar .....	74
3.2.2. Fill the Void.....	76
3.2.2.1. Film Künyesi .....	76
3.2.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	77
3.2.2.3. “Fill the void (2012)” Filminin “Kadosh (1999)” Filminden Farklı Yaklaşımı.....	77
3.2.2.4. Evlilik Anlayışı ve Eş Rolü .....	77
3.2.2.5. Evlilik Ritüelleri ve Evlilik Dışı Düzenin Kadınlık Halleri .....	78
3.2.2.6. Dini Zorunluluk, Anelik Baskısı ve Aile İçi Dinamiklerde Kişisel Kimlik Arayışı.....	79

3.2.2.7. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Fill the Void” Filmindeki Kadın Arasındaki Bağlam .....	80
3.2.2.8. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar .....	81
3.2.3. Félix et Meira .....	83
3.2.3.1. Film Künyesi .....	83
3.2.3.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	84
3.2.3.3. Evlilik ve Eş Rolü.....	84
3.2.3.4. Dini Pratikler Çerçevesinde Evlilik: Anelik Zorunluluğu ve Bireysel Kimlik Arayışı.....	85
3.2.3.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Félix et Meira” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam.....	86
3.2.3.6. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar .....	87
3.2.3.7. Karşılaştırmalı Analiz ve Sonuç Bölümü.....	88
3.3. Sinemada Yahudi Kadınının Boşanmadaki Konumu ve Rolü .....	90
3.3.1. Gett: The Trial of Viviane Amsalem.....	90
3.3.1.1. Film Künyesi .....	90
3.3.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	91
3.3.1.3. Halakha’da Boşanma Süreci: Bireysel Mutsuzluk ve Hukuki Kısıtlılıklar.....	91
3.3.1.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Gett: The Trial of Viviane Amsalem” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam.....	93
3.3.1.5. Boşanma Sonrası Konum ve Kimlik Dönüşümü .....	93
3.3.1.6. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar .....	94
3.3.2. Lonna Kin: The Story of an Agunah .....	96
3.3.2.1. Belgesel Film Künyesi .....	96
3.3.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	96
3.3.2.3. Halakhik Zincirler ve Bireysel Özgürlük: Agunah Krizi Üzerinden Dini Otorite, Hukuk ve Kadın Kimliğinin Yeniden İnşası .....	97
3.3.2.4. “Lonna Kin” Belgesel Filminin “Gett: The Trial of Viviane Amsalem” Filminden Farklı Yaklaşımı .....	98
3.3.2.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Lonna Kin: The Story of an Agunah” Belgesel Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam.....	99

3.3.3. Divorce Jewish Style- The ‘Chained Wives’ Story.....	100
3.3.3.1. Belgesel Film Künyesi .....	100
3.3.3.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler.....	100
3.3.3.3. Yahudi Hukukunda Boşanma Krizi: Agunah Durumu ve Get Yetkisinin Eleştirisi .....	101
3.3.3.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Divorce Jewish Style” Belgesel Filmdeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam.....	102
3.3.3.5. Agunah Krizi: Halakha’da Get Yetkisi ve Zincirlenmiş Eşlerin Hukuki ve Kimliksel Mağduriyeti.....	103
3.3.3.6. Gett Filmleri ve Agunah Hikayelerinde Yahudi Kadının Kimlik Dönüşümü Kapsamlı Sonuç Analizi .....	104
3.3.3.7. Genel Çıkarım .....	104
<b>SONUÇ .....</b>	<b>106</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>109</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>112</b>

## SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

<b>Çev</b>	: Çeviren
<b>Çık</b>	: Mısır'dan Çıkış/ Çıkış
<b>Ed</b>	: Editör
<b>Hak</b>	: Hakimler/Hâkimler
<b>Mal</b>	: Malaki/ Malaki
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
<b>Say</b>	: Çölde Sayım/Sayılar
<b>Yar</b>	: Yaratılış/ Tekvin
<b>Yas</b>	: Yasa'nın Tekrarı/ Tesniye
<b>Yşa</b>	: Yeşaya/ İşaya
<b>Yşu</b>	: Yeşu/Yeşu
<b>İsa</b>	: I. Samuel/ I. Samuel

## GÖRSELLER LİSTESİ

<b>Görsel 3. 1:</b> Yentl Film Afişi.....	50
<b>Görsel 3. 2:</b> Yentl’in Babası ile Yemek Sahnesi ve Yentl’in Saçlarını Kestiği Sahne...	51
<b>Görsel 3. 3:</b> Yent ve Kitap Satıcısı. ....	52
<b>Görsel 3. 4:</b> The Secrets Film Afişi. ....	56
<b>Görsel 3. 5:</b> Naomi ve Michell’in Eğitim Sahnesi.....	58
<b>Görsel 3. 6:</b> Midraşa Müdüresi ve Öğrencileri. ....	58
<b>Görsel 3. 7:</b> My Rabbi: Famele Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs Belgesel Film Afişi.....	62
<b>Görsel 3. 8:</b> Kadosh Film Afişi.....	69
<b>Görsel 3. 9:</b> Malka’nın Düğün Sahnesi.....	71
<b>Görsel 3. 10:</b> Rivka ve Kardeşi Malka.....	74
<b>Görsel 3. 11:</b> Fill The Void Film Afişi. ....	76
<b>Görsel 3. 12:</b> Shira ve Vefat Eden Ablasının Bebeği. ....	79
<b>Görsel 3. 13:</b> Şabat Yemeği Sahnesi.....	80
<b>Görsel 3. 14:</b> Félix et Meira Film Afişi. ....	83
<b>Görsel 3. 15:</b> Félix ve Eşinin Konuşma Sahnesi. ....	84
<b>Görsel 3. 16:</b> Toplu Yemek Sahnesi. ....	85
<b>Görsel 3. 17:</b> Gett: The Trial Of Viviane Amsalem Film Afişi.....	90
<b>Görsel 3. 18:</b> Hahamlık Mahkemesinde Boşanma Sahnesi. ....	92
<b>Görsel 3. 19:</b> Viviane’nin Değişimi.....	94
<b>Görsel 3. 20:</b> Lonna Kin: The Story of an Agunah Belgesel Film Afişi. ....	96
<b>Görsel 3. 21:</b> Divorce Jewish Style - The ‘Chained Wives’ Story Belgesel Film Afişi. ....	100

## GİRİŞ

Çalışmamız, modern sinema anlatılarında Yahudi kadın kimliğinin temsil edilmiş biçimlerini, sinemanın söylem kurma kapasitesi üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Nitekim sinema, toplumsal değerleri ve kimlikleri inşa etme gücüyle dinin kültürel yansımalarını analiz etmek adına stratejik bir alan teşkil etmektedir. Araştırma çerçevesinde Yahudi kadın figürleri, dinsel gelenekler ile modern yaşamın dinamikleri arasındaki gerilimin sinematografik bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışma, beyaz perdeye taşınan bu temsillerin toplumsal kimlikleri nasıl yeniden ürettiğini ve kültürel düzeyde nasıl bir karşılık bulduğunu sorunsallaştırmaktadır. Çalışma, öncelikle teorik bir zemin oluşturarak başlamaktadır. Bu zemin, Birinci Bölüm'de sinema sanatının toplumsal ve kültürel söylem oluşturma gücü ile din arasındaki karmaşık ilişkinin incelenmesiyle kurulmuştur. Bu teorik temelden hareketle, modern sinema anlatılarında Yahudi kadın kimliğinin inşası analiz edilmektedir. Çalışmamız teorik temelin oluşturulmasının ardından, İkinci Bölüm'de detaylı bir normatif zemin sunmaktadır. Bu bölüm Kutsal Metinler, Halakha ve geleneksel kültürel bağlamda kadının eğitim, ibadet, evlilik ve boşanma süreçlerindeki hukuki ve toplumsal konumunu ele almaktadır. Yahudi kadınının Kutsal Metinlerde çizilen imgesi ile tarihsel-toplumsal gerçeklikteki deneyimi arasındaki bu yapısal zemin, filmler üzerinden yapılacak karşılaştırmalı analiz için kritik bir referans noktası oluşturmaktadır. Üçüncü Bölüm, bu normatif beklentiler ile sinemasal temsiller arasındaki diyalektik ilişkiyi derinlemesine incelemektedir. Analiz sürecinde, kurgusal filmlerin yanı sıra gerçek yaşam deneyimlerini yansıtan belgeseller de merkeze alınmıştır. Böylece Yahudi kadınının durumu hem kurgusal düzlemde hem de gerçek hayat koşulları bağlamında çok boyutlu olarak incelenmiştir. Sinemanın dini ve kültürel kodlardan farklılaşarak günümüz değer yargıları doğrultusunda yeniden kurguladığı figürler mercek altına alınmıştır. Sonuç olarak bu çalışma; Sinema Çalışmaları, Dinler Tarihi ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları perspektiflerini harmanlayarak Yahudi kadınının yaşam döngüsündeki kritik evrelerinin sinema perdesinde nasıl bir ideolojik ve kültürel anlam kazandığını ortaya koymayı hedeflemektedir.

## **1. Tezin Araştırma Problemi, Amacı ve Önemi**

Tezin ana problemi, Yahudi kadın figürlerinin sinema perdesindeki kurgusu ile İkinci Bölüm’de normatif zemini belirlenen Kutsal Metinlerdeki imgeler ve tarihsel gerçeklik arasındaki örtüşme ve ayrışma noktalarını tespit etmektir. Çalışmanın temel amacı, kadının evlilik, annelik, boşanma ve eğitim gibi kritik yaşam döngüsü evrelerindeki sinemasal kurgunun altında yatan ideolojik ve kültürel anlamları çözümlenmektedir. Araştırma probleminin seçilmesi, konuya ilişkin daha önceki çalışmaların sınırlı kaldığı bir alanda, disiplinler arası bir perspektif sunma amacından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda tezin temel sorusu şudur:

Sinemada temsil edilen Yahudi kadın figürleri, Kutsal Metinlerde yer alan kadın imgesi ve tarihsel/toplumsal gerçeklikteki Yahudi kadın temsiliyle ne ölçüde örtüşmekte ya da bu anlatılardan farklılaşmaktadır?

## **2. Tezin Temel İddiası ve Bilimsel Katkısı**

Çalışmanın temel iddiası, sinemada temsil edilen Yahudi kadın figürleri ile hem tarihsel-toplumsal gerçeklikteki Yahudi kadın deneyimi hem de Kutsal Metinlerde çizilen kadın imgesi arasında anlamlı farklılıklar bulunduğu yönündedir. Filmlerdeki kadın temsilleri, dini ve kültürel kodlardan bilinçli farklılaşmalar göstererek, günümüz değer yargıları doğrultusunda yeniden kurgulanmış figürler yaratmaktadır. Bu yeniden kurgulama, özellikle Agunah durumu ve kadınların aile içi rollerde kullandığı görünmez iktidar stratejileri üzerinden dramatikleştirilmektedir. Tezin bilimsel katkısı, bu bulguları Sinema Çalışmaları, Dinler Tarihi ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları perspektifleriyle analiz ederek sinemanın özgün bir dinsel/kültürel kimliği nasıl ele aldığını ve toplumsal değişim baskısını dinsel otoriteye karşı nasıl kullandığını göstermesidir.

## **3. Analiz Çerçevesi ve Temel Alt Sorular**

Çalışmamızın Üçüncü Bölümünde filmlerin incelenmesi, tezin temel iddiasını kanıtlamak amacıyla, Yahudi kadının yaşam döngüsündeki kritik evrelerini ele alan aşağıdaki genel ana sorular çerçevesinde yürütülmüştür. Bu sorular, İkinci Bölüm’de tanımlanan normatif beklentiler ile sinemasal temsiller arasındaki diyalektik ilişkiyi derinlemesine ortaya çıkarmayı hedeflemiştir:

## 1. Eğitim ve İbadet

Eğitim: Kadın karakterin dini/seküler eğitim hakkı ve erişimi filmde nasıl ele alınmaktadır? Bu arayış, toplumsal/dini engeller ve erkek otoritesi ile nasıl çatışmaktadır?

İbadet: Kadınların ibadet pratikleri, sinagogdaki konumları ve dini ritüellere katılımı nasıl tasvir edilmektedir? Ruhani özgürlük arayışı veya mevcut dini sınırlamalar filmde nasıl vurgulanmaktadır?

## 2. Evlilik ve Eş Rolü

Evlilik: Filmde evlilik, dini görev mi, toplumsal zorunluluk mu yoksa bireysel seçim temelli bir birliktelik olarak mı sunulmaktadır? Kadının evlilik kararı ve seçme özgürlüğü ne kadar etkilidir?

Roller ve Otorite: Karı-koca arasındaki ilişki (eşitlik/bağımlılık) nasıl kurgulanmaktadır? Kadın karakterin kocasına tabi konumu veya eşit ilişki kurma mücadelesi nasıl işlenmektedir?

## 3. Neslin Devamı ve Annelik

Annelik Rolü: Annelik, filmde Yahudi kimliğinin ve neslin devamının kutsal/zorlayıcı bir unsuru olarak mı sunulmaktadır? Bu role karşı bir isyan veya kimlik arayışı var mıdır?

Aile Dinamikleri: Aile içi dini pratiklerde kadının merkezi konumu nedir? Kayınvalide/aile büyüklerinin kadının rolleri üzerindeki etkisi nasıl gösterilmektedir?

## 4. Boşanma Süreci (Get) ve Sonrası Konum

Çatışma ve Süreç: Boşanmaya yol açan temel çatışmalar nelerdir? Boşanma (Get) süreci ve dini mahkemenin (Beit Din) otoritesi karşısında kadının konumu nedir?

Agunah ve Sonrası: Kocanın “Get” vermeyi reddetmesi (Agunah) ve Yahudi kadının hukuki/dini durumu filmde nasıl gösterilmektedir? Boşanma, kadın için bir sosyal etiketlenme mi yoksa özgürleşme süreci midir?

## 5. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar

Mekân ve Kostüm: Mekânlar (Sinagog, Beit Din, Ev vb.) ve kostümler (başörtüsü, sheitel vb.) kadının dini sınırlarını, rollerini nasıl sembolize etmektedir?

Görsel Anlatım: Kamera açıları, ışık, müzik gibi görsel unsurlar, kadının duygusal durumunu ve otorite karşısındaki çaresizlik ya da güçlenişini nasıl yansıtmaktadır?

#### **4. Teorik Çerçeve ve Metodolojik Yaklaşım**

Literatürde sinemasal anlatıların Halakha gibi hukuki ve normatif yapıları eleştirel bir mercekten ele alış biçimlerini inceleyen kapsamlı çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Mevcut literatür, Yahudi kadını genellikle kutsal metinler üzerinden teorik bir düzlemde ele almakta veya genel “dini film” kategorileriyle sınırlı tutmaktadır. Bu eksikliği gidermeyi amaçlayan araştırmada, sinemasal yeniden kurgunun boyutlarını çözümlenmek amacıyla nitel içerik analizi yöntemi benimsenmiştir.

Çalışmanın temel analiz birimi olan film metni, “ne söylendiği” (içerik) ile “nasıl gösterildiği” (biçim) arasındaki ilişkiyi kurabilmek adına iki düzeyde tanımlanmıştır:

**Makro Düzey (Olay Örgüsü):** Belirli bir mekân ve zaman sürekliliği içinde gerçekleşen Beit Din, Şabat sofrası veya mikve gibi tematik sahneler üzerinden anlatı yapısı incelenmiştir.

**Mikro Düzey (Sinematografik Unsurlar):** Sahne içindeki temsili doğrudan kuran diyaloglar, otorite dili, beden dili, mekân sınırları, kostüm ve kamera vurgusu gibi unsurlar çözümlenmiştir.

Veri toplama sürecinde filmler en az iki kez izlenmiştir. İlk izlemede anlatı örgüsü ve temel temalar belirlenmiş; ikinci izlemede ise sahneler, diyaloglar ve görsel göstergeler yukarıda belirtilen iki düzey ekseninde sistematik biçimde işaretlenerek analize dahil edilmiştir.

#### **5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi**

Araştırmanın evrenini, modern sinema anlatılarında Yahudi kadın kimliğini merkezine alan ve kadın deneyimini dinî normlar, gündelik pratikler ve aile hukuku bağlamında görünür kılan yapımlar oluşturmaktadır. Film seçkisinde dört temel ölçüt esas alınmıştır:

1. Film anlatısının merkezinde kadın deneyimi/temsiline yer alması,

2. Temsilin eğitim/ibadet, evlilik/annelik, boşanma (Get/Agunah) gibi temalarla doğrudan ilişki kurması,

3. Seçkide hem kurgu filmlerin hem belgesellerin yer alması,

4. Normatif çerçeveye (İkinci Bölüm) karşılaştırmayı mümkün kılacak şekilde hukuki-dinî gerilim noktalarını belirginleştirmesi.

## **6. Tezin Yapısı**

Tez, araştırma problemini çözmek ve iddiasını kanıtlamak amacıyla üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin ilk bölümü, Sinema ve Din başlığı altında, sinema sanatının tanımı, topluma etkileri ve din ile sinema arasındaki teorik ilişkiyi inceleyerek tezin kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır. İkinci bölüm, Yazılı ve Sözlü Gelenek Işığında Yahudilikte Kadın, çalışmanın karşılaştırma zeminini oluşturmak üzere Yahudi kadınının Kutsal Metinlerdeki ve dinsel hukuk (Halakha) sistemindeki normatif konumu ile eğitim, ibadet, evlilik ve boşanma süreçleri detaylı bir şekilde ortaya konulmuştur. Üçüncü bölüm, Sinemada Yahudi Kadınının Hayat Döngüsüne Dair Temsiller'dir. Bu bölümde analiz ve bulgular başlığı altında belirlenen film seçkisi içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve Yahudi kadın figürlerinin temsilleri ile İkinci Bölüm'deki normlar arasındaki örtüşmeler ve farklılaşmalar tezin temel iddiası ışığında tartışılmıştır. Çalışmanın sonunda ise tüm bulgular sentezlenerek sonuç kısmı oluşturulmuş ve geleceğe yönelik öneriler sunulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA VE DİN

#### 1.1. Sinemanın Tarihi Serüveni ve Önemi

Sinema, insanların çevrelerindeki dünyayı kaydetme ve bu kayıtları başkalarıyla paylaşma arzusundan doğan hem sanatsal hem de iletişimsel bir ifade biçimidir. Görüntü ve sesin bütünleşmesiyle oluşan anlatım gücü, sinemayı duyguların ifadesi, hikâyelerin aktarımı ve farklı yaşantıların paylaşımı açısından etkili bir evrensel araca dönüştürür.<sup>1</sup> Bu çalışmada sinema, yalnızca “olanı kaydeden” bir teknoloji değil, toplumsal ve kültürel anlamları yeniden düzenleyen bir temsil alanı olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle çalışmamızda sinemanın tarihsel gelişimine temsil üretme kapasitesinin nasıl genişlediğini gösterecek ölçüde yer verilecektir. Çünkü tezin temel sorusu, bu kapasitenin özellikle Yahudi kadın figürünü hangi anlatı kalıpları ve değerler dizisi için de kurduğunu görünür kılmaktır.

Film endüstrisinin temelleri önce fotoğrafın, ardından film şeridi üzerindeki hareketli görüntülerin keşfiyle atılmış, optik bilgi birikimi, görüntü yakalama ve projeksiyon tekniklerinin gelişmesini sağlamıştır. Sesin sinemaya eklenmesi, renkli film, geniş ekran biçimleri ve dijital efektler gibi yenilikler ise sinemanın yalnızca estetik olanaklarını artırmakla kalmamış karakter inşası, duygu örgüsü ve anlatı yoğunluğu üzerinden izleyiciyle kurduğu ilişkiyi derinleştirmiştir.<sup>2</sup> Bu teknik dönüşüm, temsillerin kurulma biçimini de etkiler: Kamera, kurgu ve ses düzeni bir araya gelerek belirli kimlikleri “doğal” ve “kendiliğinden” gibi gösterirken, başka bazı kimlikleri problematik ya da istisnai konumlara yerleştirebilir. Tez bağlamında bu noktada dikkat

---

<sup>1</sup> Abdullah Alakuş - Ramazan Işık, *Sinema ve Misyonerlik İsa Mesih Figürlü Hollywood Filmleri*  
<sup>2</sup> Davit Bordwell - Kristin Thompson, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz - Emrah Suat Onat (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2011), 457-458.

çekici olan, modern sinema dilinin dini normlarla çerçevenmiş kadın kimliğini özellikle Yahudi kadınının eğitim, aile, evlilik ve toplumsal rol alanlarını hangi gerilim hatları üzerinde görünür kıldığıdır.

Böylece sinema tarihi, kronolojik bir anlatı olmaktan ziyade temsilin teknik ve anlatısal koşullarını kavramaya yarayan işlevsel bir çerçeveye dönüştürmektedir. Bu temsil koşullarının zeminini kavramak adına, sinemanın görüntüleri teknik olarak nasıl inşa ettiğini incelemek yerinde olacaktır. Nitekim sinema, hareketin belirli aralıklarla durağan karelere ayrılması ve bu görsel parçaların ardışık biçimde gösterilmesi yoluyla hareket illüzyonunun yeniden üretilmesine dayanan bir sanat dalıdır. Bu süreç, devrimin kaydedilmiş görüntüler üzerinden yeniden kurulmasıyla izleyicide süreklilik ve gerçeklik duygusu oluşturur. Temsil analizinin açısından bu özellik önemlidir. Çünkü sinema, yalnızca “gösteren” bir araç değil, görünür olanı seçen, düzenleyen ve anlamlandıran bir sistemdir. Başka bir ifadeyle sinemada gerçeklik duygusu, belirli teknik ve anlatısal kararların sonucu olarak üretilir. Dolayısıyla kimlik temsilleri de aynı kurucu süreçlerin içinden geçer.<sup>3</sup>

Sinematograf teriminin etimolojik kökeni “hareket” ve “yazma/çizme” anlamlarını bir araya getirir. Bu da sinemanın hareketi “kaydeden” olduğu kadar onu “yazan” bir pratik olduğuna işaret eder.<sup>4</sup> Sinemanın “yedinci sanat” olarak kabul edilmesi, görsel ve işitsel öğeleri bir araya getirerek çok boyutlu bir deneyim sunması ve farklı disiplinlerden beslenmesiyle ilişkilidir. Bu çok katmanlı yapı, sinemayı temsil açısından güçlü kılar. Öyleki anlatı düzeni, kamera tercihleri, ses tasarımı ve kurgu, izleyicinin bir karakteri nasıl değerlendireceğini, hangi davranışı meşru ya da sorunlu göreceğini yönlendirebilir.<sup>5</sup> Tezin çerçevesinde bu yönlendirici güç, Yahudi kadın temsillerinin hangi normatif beklentilerle (dinî gelenek, aile düzeni, topluluk içi roller) ilişkilendirildiğini ve modern anlatıların bu beklentileri nasıl yeniden yorumladığını okumaya imkân verir.

Sinemanın ilk dönemlerinde tek çekimde kaydedilen basit görüntülerle başlayan anlatım dili, zamanla kurgu ve montajın gelişmesiyle daha karmaşık ve çok katmanlı

---

<sup>3</sup> *Türk Dil Durumu Sözlükleri*, “Sinema” (Erişim 22 Kasım 2023).

<sup>4</sup> Alakuş - Işık, *Sinema ve Misyonerlik İsa Mesih Figürlü Hollywood Filmleri Temelinde*, 14.

<sup>5</sup> Bordwell - Thompson, *Film Sanatı*, 457.

hikâyeler kurabilir hâle gelmiştir.<sup>6</sup> Montaj ve kurgu, farklı mekânlarda ya da farklı zamanlarda gerçekleşen olayların bir araya getirilmesiyle anlatının ritmini ve anlam örgüsünü belirler. Bu teknik unsurlar yalnızca estetik tercihler değildir. Bu unsurlar ideolojik sonuçlar da doğurur. Hangi sahnenin öne çıkarıldığı, hangi bilginin geciktirildiği, hangi duygunun yoğunlaştırıldığı gibi kararlar, bir karakterin “iyi/kötü”, “uyumlu/aykırı”, “meşru/sorunlu” biçimde kodlanmasında belirleyici olur.<sup>7</sup> Bu nedenle tezde film çözümlemeleri yapılırken Yahudi kadın karakterlerin normla ilişkisi yalnızca diyalog düzeyinde değil, anlatının kurulma biçimi (vurgu, ritim, çatışma örgüsü ve görsel işaretler) üzerinden de izlenmelidir.

Nitekim bu ideolojik ve estetik kararların kökeni, sinemanın bir anlatı mecrası olarak geliştiği tarihsel süreçte saklıdır. Genel olarak sinemanın başlangıcı, 19. yüzyılın sonlarında hareketli görüntünün kaydedilmesi ve gösterimine imkân veren teknolojik icatlarla ilişkilendirilir. Bu dönüm noktası, sinemanın kısa süre içinde yalnızca teknik bir yenilik olmaktan çıkıp, modern toplumun deneyimlerini anlatan ve dolaşıma sokan bir anlatı mecrası hâline gelmesini mümkün kılmıştır.<sup>8</sup> Sinemanın erken döneminde gündelik hayattan kısa sahneler ve basit temalar öne çıkarken, zamanla anlatı dili gelişmiş, toplumsal, kültürel ve politik dönüşümlerle birlikte ele alınan temalar çeşitlenmiştir. Bu dönüşüm, sinemanın toplumsal meseleleri “hikâye” içinde kurma kapasitesini artırmıştır. Dolayısıyla etnik kimlikler, dinî aidiyetler ve cinsiyet rolleri gibi alanlarda temsillerin üretildiği başlıca mecralardan biri hâline gelmesine zemin hazırlamıştır.<sup>9</sup>

Sosyal, kültürel ve politik gelişmelerle birlikte sinema daha karmaşık hikâyeleri, farklı temaları ve çeşitli dünya görüşlerini içerecek şekilde dönüşmüştür. Bu değişim sinemanın sadece eğlence aracından öte, çeşitli anlam katmanları içeren bir sanat formu hâline gelmesine katkıda bulunmuştur. Temsil açısından bakıldığında bu süreç, karakter tiplerinin ve kimlik anlatılarının da çoğullaşmasını beraberinde getirir. Nitekim sinema, bir yandan toplumsal kabulleri yeniden üretebilirken, diğer yandan bu kabulleri

---

<sup>6</sup> Brian J. Robb, *Sessiz Sinema*, çev. Eser Ulun (İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2013), 33.

<sup>7</sup> Tunç Yıldırım, “İntikam Alevi’nde Sovyet Montaj Üslubu Örneği”, *TRT Akademi* 3/5 (Ocak 2018), 112-137.

<sup>8</sup> Bilal Yorulmaz, *Sinema ve Din Eğitimi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010), 7.

<sup>9</sup> Robb, *Sessiz Sinema*, 26-29.

sorgulayan karşı-anlatılar kurabilir. Tezin problematiği tam da burada yoğunlaşır: Yahudi kadın figürü, dinî normlar ile modern değerler arasındaki gerilimin dramatize edildiği bir odak olarak, sinemanın hem norm kurucu hem de norm çözücü işlevini görünür kılan bir “temsil kesişimi” üretir.<sup>10</sup>

Sinema, zamanla sanatsal bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek toplumsal yönlendirme gücüne sahip bir araç olarak da konumlanmıştır. Bu yönlendirme, yalnızca açık propaganda örnekleriyle sınırlı değildir. Daha yaygın biçimiyle “normal” olanın sınırlarını belirleyen anlatı stratejileri üzerinden işler.<sup>11</sup> Böylece sinema, belirli yaşam tarzlarını, aile modellerini, kadınlık kalıplarını ve kimlik anlatılarını meşrulaştırırken bazılarını da sorunlaştırabilir. Bu nedenle tezde incelenen filmler, Yahudi kadın karakterlerin hangi anlatsal konumlarda yer aldığını (merkez/kenar), hangi değerlerle ilişkilendirildiğini (itaat/özgürleşme, gelenek/modernlik) ve bu değerlerin hangi sinematografik tercihlerle güçlendirildiğini göstermeye elverişli bir malzeme sunar.

Söz konusu sinematografik tercihlerin izleyici üzerindeki ikna edici gücü, sinemanın kendine özgü dili ve sunduğu özgün izleme deneyimiyle doğrudan ilintilidir. Nitekim sinema, kendine özgü bir dil ve estetikle izleyicilere imge ve hikâyeleri zengin bir biçimde sunan bir sanat formudur. Karanlık bir salonda izleme deneyimi, izleyicinin dış dünyadan uzaklaşarak filme odaklanmasını, karakterlerle empati kurmasını ve anlatının içine çekilmesini kolaylaştırır. Bu empati rejimi, temsil analizinde temel bir işleve sahiptir: İzleyicinin bir karakterle özdeşleşmesi ya da ondan uzaklaşması, yalnızca hikâyenin “ne anlattığıyla” değil, anlatının “nasıl kurulduğuyla” belirlenir. Dolayısıyla sinema, duygulanım üzerinden değer yargıları üretirken iyi-kötü, doğru-yanlış, meşru-sorunlu gibi ayrımlar çoğu zaman görünmez biçimde hikâyeye örgüsüne yerleştirilmiştir.<sup>12</sup>

Sinema, bireysel ya da kurgusal hikâyelerin ötesine geçerek toplumsal meselelerin görünür kılınmasında etkili bir araç hâline gelmiştir. Etnik ayrımcılık, cinsiyet eşitsizliği ve birey-toplum çatışmaları gibi sorunlar, karakter gelişimi, anlatı yapısı ve görsel semboller yoluyla sinema içinde tartışmaya açılabilir. Bu bağlamda

---

<sup>10</sup> Alakuş - Işık, *Sinema ve Misyonerlik İsa Mesih Figürlü Hollywood Filmleri Temelinde*, 17.

<sup>11</sup> Alakuş - Işık, *Sinema ve Misyonerlik İsa Mesih Figürlü Hollywood Filmleri Temelinde*, 16.

<sup>12</sup> Harika Sakallı Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 16.

sinema, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan eleştirel bir alan sunabildiği gibi, bu normları yeniden üreten bir mekanizma olarak da çalışabilir. Tez açısından kritik olan nokta, bu ikili işleyişin Yahudi kadın temsilleri üzerinde nasıl görüldüğüdür: Dinî normların şekillendirdiği kadınlık beklentileri, modern sinema anlatılarında kimi zaman korunarak, kimi zaman dönüştürülerek kimi zaman da çatışma ekseninde dramatize edilerek kurulur. Bu nedenle sinema, Yahudi kadının dinî-toplumsal konumunun modern kültürel imgelemde nasıl yeniden anlamlandırıldığını incelemek için elverişli bir analiz alanı sağlar. Bu suretle izleyicinin empati ve yargı mekanizmaları üzerinden “norm” ile “farklılaşma”nın nasıl üretildiğini görünür kılar.<sup>13</sup>

## 1.2. Sinemanın İnsana ve Topluma Etkileri

Sinema, gündelik yaşamla iç içe geçmesiyle birlikte toplumsal yapıyı çok boyutlu biçimde etkileyen bir kültür alanına dönüşmüştür. Kültürel değerler, ahlaki normlar ve yaşam tarzları gibi alanlarda izleyiciye yön verici bir işlev üstlenmesi, sinemanın yalnızca “yansıtan” değil, aynı zamanda anlam üreten ve norm kuran bir pratik olduğunu gösterir. Bu nedenle sinema, bireysel deneyimleri görünür kılarken aynı zamanda kolektif algılarını, kabul sınırlarını ve toplumsal beklentileri yeniden düzenleyen bir temsil rejimi olarak da okunmalıdır.<sup>14</sup>

Sinemanın geniş kitlelere ulaşabilme kapasitesi, onun kamusal etkisini artırır. Film anlatıları, yalnızca olay örgüsü üzerinden değil, karakter inşası, çatışma düzeni, görsel-işitsel vurgu ve duyguların stratejileri üzerinden izleyicinin değer yargılarına temas eder. Bu temas, kimi durumlarda toplumsal sorunlara duyarlılığı artıran eleştirel bir imkân üretirken kimi durumlarda da mevcut hiyerarşileri ve normları görünmez biçimde pekiştirebilir.<sup>15</sup> Dolayısıyla sinemayı “toplumun sözcüsü” olarak tanımlamak, onun her zaman toplumu olduğu gibi temsil ettiği anlamına gelmez. Daha çok, toplumun içindeki farklı güç ilişkilerinin sinemada seçim ve vurgular yoluyla yeniden kurulduğunu ifade eder.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, 19.

<sup>14</sup> Başaran Gençdoğan, “Sinemanın Tanrı Algısı ve Dini Bilgilerin Gelişimine Etkisi”, *Sinema ve Din*, ed. Bilal Yorulmaz (İstanbul: Dem Yayınları, 2015), 132.

<sup>15</sup> Murat İri, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (İstanbul: Derin Yayınları, 2010), 25-26.

<sup>16</sup> Enver Gülşen, *Sinemanın Hakikati* (İstanbul: H yayınları, 2020), 15.

Bu çerçevede sinemanın ideolojik etkisi, yalnızca açık propaganda örnekleriyle sınırlı değildir. Anlatı dünyasında “normal”, “makbul”, “sorunlu” ya da “farklılaşma” olarak kodlanan davranışlar, izleyicinin yaş, eğitim, kültürel sermaye ve alımlama biçimine bağlı olarak farklı düzeylerde içselleştirilebilir veya sorgulanabilir. Bu nedenle sinema, bir yandan izleyiciyi yönlendirme potansiyeli taşıyan bir etki aracı iken, diğer yandan eleştirel düşünmeyi tetikleyen bir tartışma zemini de oluşturabilir.<sup>17</sup>

### **1.3. Din ile Sinema Arasındaki İlişki ve Bu İlişkinin Etkileri**

Modern çağda sinema, kültür ve eğlenceyi bir araya getirirken kolektif hafıza ve dünya görüşü üzerinde etkili olabilen güçlü bir anlatı formuna dönüşmüştür. Görsel dilin ve teknolojinin gelişimiyle birlikte filmler, Tanrı, kutsal, ritüel, günah, kurtuluş, otorite ve Kutsal Metin anlatıları gibi temaları yeniden yorumlayarak geniş kitlelere ulaştırabilmektedir. Bu noktada sinema, dinî anlatıları yalnızca “aktaran” bir mecra olmaktan ziyade, onları modern dünyanın diliyle yeniden “kuran” bir temsil alanı olarak işlev görmektedir.<sup>18</sup>

Dinî içeriklerin sinemaya taşınması, izleyicinin zihninde güçlü izler bırakabilen bir süreçtir. Çünkü kutsal anlatılar ve dinî figürler, sinemanın dramatik yapı, görsel semboller ve duygulanım rejimi içinde yeniden çerçevelenir. Bu çerçeveleme, kimi zaman dinî duyarlılığı güçlendiren bir “yakınlık” üretirken, kimi zaman da belirli yorumları öne çıkarıp diğerlerini arka plana iten bir seçicilik yaratır. Böylece sinema, modern bir vaaz işlevi görebildiği gibi dinî alanı ideolojik, estetik veya ticari kaygılarla yeniden biçimlendiren bir dönüştürme mekanizması hâline de gelebilir.<sup>19</sup>

Sinematik deneyimin ritüel-benzeri bir yoğunlaşma üretebildiği yönündeki yaklaşımlar, izleyicinin karanlık salonda kolektif biçimde anlatıya yönelmesini, gündelik zamandan kopuş ve anlam arayışıyla ilişkilendirir. Bu tür bir okuma, sinemanın modern bireyin manevi ihtiyaçlarına seküler bir zeminde temas edebildiğini vurgulaması bakımından ufuk açıcudur. Ancak konumuz itibariyle daha kritik olan, bu

---

<sup>17</sup> Abdurrahman Güneş, “Medyanın Olumsuz Din Algısına Etkisi”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 28/1 (Ocak 2018), 204-206.

<sup>18</sup> Fatih Toktaş, “Sinema’da Tanrı Söylemi”, *Sinema ve Din*, ed. Kolektif (İstanbul: Dem Yayınları, 2015), 732.

<sup>19</sup> Sümeyye Yılmaz, “Yeni Dönem Türk Sinemasında Dinin Yeri”, *Din Sosyolojisi Araştırmaları* 4/6 (Nisan 2024), 3.

deneyimin dinî temsilleri doğallaştırma gücüdür. İzleyici, anlatı dünyasına dahil oldukça, filmde kurulan din imgesini ve dinî kimlik tasavvurunu (kutsalın sınırları, otoritenin meşruiyeti, normların gerekçesi) çoğu zaman sorgulamadan benimsemeye daha açık hâle gelebilir.<sup>20</sup> Bu nedenle sinemada din temsili, sıkça “bilim/ilerleme” ile “din/gelenek” arasında indirgemeci karşıtlıklar üreten bir şemaya da yaslanabilir. Din, kimi anlatılarda özgürleşmenin önündeki engel, kimi anlatılarda ise ahlaki düzenin teminatı olarak kurulabilir. Her iki durumda da mesele, temsilin, dinin çok katmanlı yapısını ne ölçüde koruduğu ve hangi noktalarda daralttığıdır.<sup>21</sup> Tezin odağı bakımından bu soru, özellikle Yahudi kadın temsili üzerinde somutlaşır. Kutsal Metinler ve Halakhik normların kadınlık konumunu nasıl tanımladığı ile modern anlatının bireysellik/özgürleşme dili arasındaki gerilim, filmlerde bazen çatışma bazen uzlaşma bazen de sessizleştirme stratejileriyle inşa edilir. Dolayısıyla din–sinema ilişkisi burada genel bir “dinî film listesi” olarak değil, normatif çerçeve ile sinematografik yeniden-kurgu arasındaki gerilimi açıklayan analitik bir eksen olarak kullanılacaktır. Bu eksenin merkezinde, sinemanın dinî içerikleri bütünüyle yansıtmaya iddiasının problemlili oluşu yer alır. Sinema doğası gereği seçici bir anlatı kurar, belirli sahneleri öne çıkarır, belirli ayrıntıları dışarıda bırakır, sembolleri yeniden kodlar ve duygulanımı yönetir.<sup>22</sup> Bu seçicilik, dinî bilginin aktarımında epistemolojik bir gerilim üretir. Dinî gelenek ve normlar, film anlatısında çoğu zaman yorum ve estetik düzenleme yoluyla yeniden biçimlenir. Böylece temsil, hakikatin doğrudan yansıması olmaktan çok, belirli ideolojik ve anlatsal tercihlerin ürünü hâline gelir.<sup>23</sup> Bu nedenle din–sinema ilişkisine dair tartışma, tezin İkinci Bölümünde ortaya konulan normatif çerçeve (Kutsal Metinler–Halakha) ile Üçüncü Bölümdeki film temsilleri arasında kurulacak karşılaştırmanın metodolojik öncülüdür. Bir sonraki başlıkta dinî imgelerin sinemada kullanımı ele alınırken, burada kurulan çerçeve “hangi imgelerin hangi anlam alanlarını ve hangi kadınlık normlarını çağırıldığı” sorusuna odaklı biçimde sürdürülecektir.

---

<sup>20</sup> Osman Şahin, *Hollywood Sineması ve Din* (Elâzığ: Asos Yayınları, 2022), 60-74.

<sup>21</sup> Yasmeen Naser Yousef Afaneh, *Sinemada Dini Değerler ve İnançlar: Mısır Sineması Örneği* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 58.

<sup>22</sup> Süleyman Gümrükçüoğlu, “Görsel Medya ve Din Eğitimi”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi USTEK’2022 Özel Sayısı 20* (Kasım 2022), 47-64.

<sup>23</sup> Afaneh, *Sinemada Dini Değerler ve İnançlar: Mısır Sineması Örneği*, 62.

#### 1.4. Dini İmgelerin Sinemada Kullanımı

Dinî imgeler, yalnızca sanatsal bir süsleme unsuru değil, inanç, kimlik ve toplumsal bellekle ilişkili kültürel göstergeler olarak işlev gören temsil araçlarıdır. İnanç sistemleri, kutsalı görünür kılmak, ritüel ve öğretiyi somutlaştırmak ya da sınırlarını belirlemek amacıyla tarih boyunca farklı temsil biçimleri üretmiştir. Bu tarihsel arka plan, sinemayı dinî temsiller açısından ayrıcalıklı kılar. Sinema, tasvir sanatlarının modern bir biçimi olarak dinî motifleri yeniden üretir, onları yeni anlatı bağlamlarına taşır ve böylece imgelerin anlamını çoğu zaman yeniden çerçeveler. Bu çerçeveleme, kutsalı görünür kılma kadar kutsalı gündelikleştirme ya da ideolojik amaçlarla yeniden düzenleme riskini de içerir.<sup>24</sup> Bu nedenle sinemada dinî imge kullanımı, imgelerin varlığından çok imgelerin nasıl kullanıldığı sorusuyla kavranmalıdır. Kamera ölçeği, ışık düzeni, ses tasarımı, kurgu ritmi ve anlatının çatışma örgüsü aynı dinî simgeyi bir sahnede saygınlık ve derinlik göstergesine dönüştürürken başka bir sahnede tehdit, gerilik veya baskı işareti hâline getirebilir. Temsil analizinin omurgası tam da burada kurulur. Dolayısıyla dinî imge, filmde çoğu zaman bir bilgi aktarımından ziyade izleyicinin duygulanımını yöneten bir anlamlandırma tekniği olarak çalışır. Tez bağlamında bu, dinî normların ve topluluk sınırlarının sinemada hangi imgelerle “doğallaştırıldığı” ya da hangi imgelerle “sorunlaştırıldığı” sorusunu merkezî hâle getirir.

Sinemanın din olgusuyla ilişkisi, tarihsel anlatıların görselleştirilmesinin ötesinde aşkın, manevi, metafizik ve mistik temaların sembolik ve mecazi anlatım olanaklarıyla işlenmesi üzerinden de şekillenir. Özellikle modern sinemanın gelişen sembolik dili, kutsala ilişkin unsurların dolaylı biçimde, çağrışımlar ve görsel metaforlar yoluyla aktarılmasını mümkün kılmıştır. Böylece dinî temsil, gösterme ile ima etme arasında hareket eden daha sofistike bir düzleme taşınmıştır. Bu da sinemada dinî imgelerin estetikliğin yanı sıra ideolojik bir işlev üstlenmesine zemin hazırlamıştır.<sup>25</sup>

Sinemada sunulan imgeler ve anlatılar izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, onu filmin kurduğu değerler dünyasına dâhil eder. İzleyici, dinî motiflerin

---

<sup>24</sup> Muhammet Sağlam, *Dünya Sinemasında Peygamber Tasavvur, Teslimiyet, Meşruiyet* (Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2023), 11.

<sup>25</sup> İhsan Kabil, “Sinema Derinliğinde Dinî İmgeler”, *VI. Dinî Yayınlar Kongresi -İslam, Sanat ve Estetik*, ed. Diyanet İşleri Başkanlığı (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014), 621-622.

yerleştirildiği sahneleri yalnızca görmekle kalmaz. Bu imgelerin çağrıştırdığı duygu düzenine (saygı, korku, suçluluk, arınma, aidiyet, dışlanma gibi) de dâhil olur. Bu nedenle dinî imgelerin film anlatısındaki işlenişi, izleyicinin dinle ve dinî kimlikle kurduğu ilişkiyi dönüştürme potansiyeli taşır.<sup>26</sup> Tezin ana hattı açısından bu nokta kritik bir geçiş sağlar. Şöyle ki dinî imgeler, özellikle Yahudi kadın temsillerinde, yalnızca “Yahudiliği işaret eden” dekoratif unsurlar değildir. Bunlar, kadın bedeni, aile düzeni ve topluluk sınırları etrafında kurulan normatif beklentileri görünür kılan temsil düğümleri olarak çalışabilir.

Dinî imgelerin sinemada güçlü bir etki oluşturabilmesinin bir koşulu, imgelerin anlatı bağlamı içinde anlam bütünlüğünün korunmasıdır. Sembollerin bağlamdan koparılarak yüzeysel biçimde kullanılması, dinî içeriği derinleştirmek yerine onu estetik bir yüzeye indirger. Bu da kutsalın filmde anlam olmaktan çıkıp gösteriye dönüşmesi riskini doğurur.<sup>27</sup> Bu çalışmada, dinî imgelerin kullanımını değerlendirirken, imgelerin hangi anlatsal işlevle devreye sokulduğu (kimliği işaretleme, otoriteyi meşrulaştırma, çatışmayı kurma, dönüşümü dramatize etme vb.) ve izleyicinin alımlamasını nasıl yönlendirdiği esas alınacaktır.

Teknoloji ve medya kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte, geleneksel olarak ibadet mekânlarına özgü görülen pek çok dinî imge artık sinema aracılığıyla gündelik hayata entegre olur. Bu yaygınlık, dinî temsillerin kimlik inşası, bellek ve toplumsal sınırlar açısından da işlevsel hâle gelmesini sağlar.<sup>28</sup> Bu yüzden sinemada dinî imgeler hem yaratıcı bir anlatı kaynağı hem de dinî kimliğin—tezde özel olarak ele alınacağı üzere Yahudi kadın kimliğinin—modern kültürel tahayyül içinde nasıl yeniden biçimlendirildiğini analiz etmeye elverişli bir çerçeve sunar.

#### **1.4.1. Sinemada Dini İmgelerin Kullanımına Örnekler**

Sinemada dinî imgeler, anlatıya genel olarak doğrudan ve dolaylı kullanım olmak üzere iki düzlemde eklemlenir. Doğrudan kullanımda, belirli bir geleneğin ayırt edici sembolleri (ibadet mekânı, ritüel nesnelere, dinî kıyafet ve işaretler, kutsal gün

---

<sup>26</sup> Halil Uzdu, “Türk Sineması’nda Din İmgesi Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi”, *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (Nisan 2016) 25-40.

<sup>27</sup> Uzdu, “Türk Sineması’nda Din İmgesi Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi”, 25-40.

<sup>28</sup> Sağlam, *Dünya Sinemasında Peygamber Tasavvur, Teslimiyet, Meşruiyet*, 12.

pratikleri) açık biçimde sahneye yerleştirilir. Bunlar çoğu zaman “kimlik”i hızlıca tanıtmaya işlevi görür. Dolaylı kullanımda ise dinî çağrışımlar; ışık-gölge düzeni, mekânsal kompozisyon, ses/dua tınıları, tekrar eden motifler, arınma-eşik-geçiş gibi ritüel yapıları hatırlatan anlatı şemaları üzerinden kurulabilir. Her iki düzlem de dinî olanı yalnızca temsil etmekle kalmaz ona ilişkin değer yargılarını ve duygulanım rejimini de biçimlendirir.<sup>29</sup>

Tezimizin problematiği açısından özellikle önemli olan, sinemanın dinî imgeleri “kimlik işareti” olarak kullanırken aynı zamanda bu kimliği belirli bir normatif çerçevede içinde kodlayabilmesidir. Yahudiliği işaret eden semboller (örneğin belirli mekânlar, ritüel nesnelere ve gündelik pratiklerin görsel işaretleri) film içinde çoğu zaman, karakterin dinî aidiyetiyle beraber topluluk içindeki konumunu, gelenekle ilişkisini ve modern dünyayla kurduğu mesafeyi de anlatan göstergelere dönüşür.<sup>30</sup> Bu dönüşüm, Yahudi kadın temsillerinde daha da belirginleşebilir. Kadın bedeni, kıyafet; ev içi ritüel düzeni, aile/evlilik çerçevesi ve topluluk içi sınırlar gibi alanlar, dinî imge ve pratiklerin yoğunlaştığı bir temsil hattı üretir. Böylece dinî semboller birer dekor olmaktan çıkarak anlatının temel gerilimini, ana meselesini ve karakterlerin yaşadığı içsel veya dışsal mücadeleyi inşa eden bir “anlam düğümü” hâline gelir. Bu çerçevede çalışmanın ilerleyen aşamalarında, seçilen filmlerde dinî imgelerin hangi sahnelerde yoğunlaştığı, bu imgelerin Yahudi kadın karakterin “makbul/uyumlu” ya da “sınır aşan/sorunlu” kodlanmasına nasıl hizmet ettiği ve dinî norm-modernlik geriliminin hangi görsel işaretlerle kurulduğu tartışılacaktır.

Bu bölümde görüldüğü üzere sinemada dinî imgeler, kimliği işaretleyen dekoratif unsurlar olmaktan ziyade, anlatının değerler dünyasını kuran ve izleyicinin alımlamasını yöneten temsil düzenekleri olarak çalışmaktadır. Ancak bu düzenekler en görünür biçimde, dinî normların gündelik hayatla kesiştiği alanlarda yoğunlaşarak aile, mahremiyet, beden, rol beklentileri ve topluluk sınırları gibi temalar üzerinden somutlaşır. Bu nedenle izleyen bölümde “kadın” meselesi, sinemanın toplumsal cinsiyet normlarını nasıl ürettiğini gösteren genel bir tartışma başlığı olarak değil, konumuz

---

<sup>29</sup> Şahin, *Hollywood Sineması ve Din*, 83-85.

<sup>30</sup> Bilis, *Hollywood Sinemasında Din ve İnanç Temsilleri*, 9.

doğrultusunda, dinî norm–modernlik geriliminin taşıyıcı figürlerinden biri olan Yahudi kadın temsiline giden analitik bir eşik olarak ele alınacaktır.

### 1.5. Sinema ve Kadın

Kadınların toplumsal hayattaki konumu ve cinsiyet rolleri, sosyal bilimlerde olduğu gibi sinema çalışmalarında da süreklilikle tartışılan temel meselelerdendir. Sinemada kadın temsili, çoğu zaman toplumsal cinsiyet normlarının yalnızca yansıtıldığı bir alan olmanın ötesine geçerek bu normların üretildiği, pekiştirildiği ya da kimi örneklerde dönüştürüldüğü bir temsil sahasıdır.<sup>31</sup> Bu nedenle “kadın” kavramı, yalnızca biyolojik bir kimliğe indirgenemez. Sinemada kadınlık, anlatı içinde belirli değerler ve beklentilerle örülen toplumsal bir inşa olarak biçimlenir.<sup>32</sup> Tezin temel ekserisini oluşturan bu çerçeve, kadınlık inşasının dinî normlarla kesiştiği yerde daha keskin hâle gelmektedir. Bu suretle Yahudi kadın figürü hem toplumsal cinsiyet rejiminin hem de dinî-topluluk sınırlarının birlikte işlediği bir temsil alanı sunmaktadır.

Çalışmamızın bu bölümde sinemada kadının varlığı iki düzeyde ele alınabilir. Birincisi kadınların sinema üretim süreçlerindeki konumudur. İkincisi kadın karakterlerin anlatı içindeki temsilidir. Ancak çalışmanın ana eksenini “temsil/ideoloji” olduğundan, burada ağırlık ikinci düzeye verilecektir. Kadın karakterin anlatıdaki konumu, eylem kapasitesi, ahlaki kodlanması ve izleyiciyle kurulan özdeşleşme ilişkisi, temsillerin ideolojik yönünü açığa çıkarır.

Sinemada kadın temsillerinin sık tekrarlanan kalıplarından biri, “iyi kadın/kötü kadın” karşıtlığıdır.<sup>33</sup> Bu karşıtlık, kadın karakterin toplumun (ve tez bağlamında ayrıca dinî normların) beklentilerine uyum derecesi üzerinden kurulabilir. “İyi” olarak kodlanan kadın, çoğu zaman aile düzenini koruyan, fedakârlık ve itaatle ilişkilendirilen bir konuma yerleştirilirken “kötü” kadın bağımsızlık, arzunun görünürleşmesi ya da normların dışına taşma üzerinden tehditkâr bir figüre dönüştürülebilir. Bu şema, Yahudi kadın temsillerinde dinî-topluluk normlarıyla birleştiğinde daha belirgin bir gerilim üretir. Geleneksel rol beklentileri ile modern bireysellik dili, sinemada kimi zaman

---

<sup>31</sup> Mükrima Ümer, *2005'ten Günümüze Lars Von Trier Sinemasında Kadın Temsili*, (Ordu: Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 1.

<sup>32</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, 5.

<sup>33</sup> Ümer, *2005'den Günümüze Lars Von Trier Sinemasında Kadın Temsili*, 2.

uyum/itaat ve özgürleşme/aykırılık ikiliği üzerinden dramatize edilir.<sup>34</sup> Bu nedenle filmler incelenirken kadın karakterin ahlaki kodlanması, diyaloglarla beraber anlatının kadın karaktere tanıdığı hareket alanı, çatışmanın çözülme biçimi ve izleyicide üretilen duygu rejimi üzerinden okunmalıdır.

Kadın temsillerinin ideolojik boyutunu açıklayan önemli çerçevelerden biri, Laura Mulvey'nin “eril bakış” (male gaze) yaklaşımıdır. Mulvey, klasik anlatı sinemasında kadın bedeninin sıklıkla izleme hazzının nesnesi hâline getirildiğini ve anlatının çoğu zaman erkek öznenin bakışı etrafında kurulduğunu vurgular.<sup>35</sup> Bu çerçeve, Yahudi kadın temsilleri açısından da işlevseldir. Çünkü dinî normların mahremiyet ve “örtülülük”le ilişkili kodlarıyla modern sinemanın görsel teşhir mantığı arasında gerilim doğabilir. Bir başka ifadeyle, kadın bedeni hem cinsel/estetik nesneleştirme süreçlerine hem de dinî-topluluk sınırlarını belirleyen normatif beklentilere aynı anda maruz kalabilir. Bu çift basınç, Yahudi kadın karakterin film içindeki konumlandırılmasını (arzu nesnesi mi, aile/ritüel taşıyıcısı mı, sınır aşan bir figür mü) temsil analizinde özellikle önemli kılar.

Kadına yönelik şiddet teması da sinemada kadın temsillerinin kritik bir alanıdır. Şiddet, bazı anlatılarda dramatik gerilim üretmenin kolay bir aracı olarak kullanılarak normalleştirilebilir. Bazı anlatılarda ise toplumsal bir soruna dikkat çekme potansiyeli taşır. Tezimizin odağı açısından burada özellikle vurgulanması gereken, şiddetin yalnız fiziksel biçimleriyle değil, dışlama, damgalama, itibar kaybı, topluluk içi baskı ve sessizleştirme gibi sembolik/sosyal biçimleriyle de temsil edilebileceğidir. Dinî norm–modernlik geriliminin yoğunlaştığı temsillerde kadın karakter, çoğu zaman “sınır ihlali”nin bedelini bu tür sosyal yaptırımlarla öder. Bu da normun sinemada nasıl meşrulaştırıldığı ya da nasıl eleştirildiği sorusunu gündeme getirir.<sup>36</sup>

Son olarak, modern sinema anlatılarında kadın karakterlerin daha çok özneleştiği ve alternatif anlatı biçimlerinin (Smelik'in işaret ettiği gibi) hegemonik kalıpları kırmaya çalıştığı örnekler de önemlidir. Ancak bu dönüşümün kendisi de temsil düzeyinde tartışmalıdır. Kadının güçlenmesi her zaman özgürleştirici bir temsil

---

<sup>34</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın Ve Şiddet Olgusu*, 30.

<sup>35</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, 20.

<sup>36</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, 4-40.

üretmeyebilir vekimi zaman yeni bir normatif beklentiye (ideal güçlü kadın) dönüşebilir.<sup>37</sup> Bu yüzden kadın temsillerini analiz ederken güçlenme söylemi kadar bu söylemin hangi anlatsal ve görsel tekniklerle kurulduğu, kadın karakterin özneleşmesinin hangi bedeller ve hangi sınırlar içinde mümkün kılındığı da değerlendirilmelidir.

### **1.6. Yahudi Kültüründe Sinemanın Rolü**

Sinemayla Yahudiler arasındaki ilişki, yalnızca “Yahudilerin sinema sektöründeki varlığı”yla sınırlı olmayan aynı zamanda Yahudi kimliğinin, tarihsel deneyimlerin ve dinî-kültürel sınırların sinemada nasıl temsil edildiği sorusunu gündeme getiren çok katmanlı bir alandır. Bu bağlamda sinema, bir yandan Yahudi tarihsel hafızasının (özellikle travma, kayıp, göç ve aidiyet deneyimlerinin) dolaşıma sokulduğu güçlü bir anlatı mecrası olurken öte yandan Yahudiliğe ilişkin imgelerin seçici biçimde düzenlendiği bir temsil rejimi olarak ideolojik etkiler de üretebilmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında Holokost’un sinemada temsil edilmesi, uluslararası kamuoyunda farkındalık üretme ve kolektif hafızayı görünür kılma açısından önemli bir işlev üstlenmiştir. Bununla birlikte kimi yapımlarda Yahudi deneyiminin yalnızca “mağduriyet” eksenine indirgenmesi, çok boyutlu tarihsel ve kültürel gerçekliğin tekil bir anlatı kalıbına sıkıştırılması riskini taşır. Bu durum, sinemanın hafızayı yansıtmak kadar onu belirli bir dramatik/ahlaki çerçeve içinde yeniden kurduğunu da gösterir. Tezinizin temsil/ideoloji hattı açısından burada kritik olan nokta, sinemanın Yahudiliğe ilişkin imgeleri hangi bağlamlarda öne çıkardığı, hangi unsurları arka plana ittiği ve bu seçiciliğin izleyici alımlamasını nasıl yönlendirdiğidir. “Vaat edilmiş topraklar” gibi teolojik ve politik açıdan yüklü kavramların sinemada dolaşıma sokulması, dinî bir düşüncenin modern politik anlatılarla kesiştiği bir temsil alanı yaratır. Modern İsrail bağlamında üretilen bazı temsillerde ise sekülerleşme politikaları ve toplumsal gerilimler, ultra-Ortodoks grupların belirli klişelerle olumsuz kodlanmasına zemin hazırlayabilmektedir. Bu örnekler, sinemanın dinî-kültürel kimliği kimi zaman çoğul biçimde görünür kılarken kimi zaman da ideolojik gerilimleri temsil kalıpları üzerinden sabitleyebildiğini göstermektedir. Bu nedenle Yahudi sineması/temsil araştırmaları, filmdeki Yahudi

---

<sup>37</sup> Turan, *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, 20.

kimliğini hem bir konu olarak hem de anlatının normatif dili içinde kurulan bir kimlik rejimi olarak ele alır.<sup>38</sup>

20. yüzyıl başlarında Amerika'ya göç eden Yahudi topluluklarının tiyatro/vodvil deneyimi ve girişimcilik ağları, sinema endüstrisinin gelişen alanlarında etkili olmuştur. Ancak bu endüstriyel varlığın temsile yansımaları her zaman “Yahudi kimliğinin görünürlüğü” biçiminde gerçekleşmemiştir. Erken dönem ana akım yapımlarda Yahudi kimliğinin çoğu kez geri planda tutulması toplumsal kabul ve Amerikanlaşma arzusunun, belirli kimlik göstergelerini görünmezleştiren bir strateji olarak çalışabildiğini düşündürür. Bu noktada temsil problemi belirginleşmektedir. Sektörde güçlü bir Yahudi varlığı bulunmasına rağmen, film metinleri çoğu zaman Yahudi kimliğini açıkça isimlendirmekten kaçınmış, kimliği evrensel bir çerçeveye çekerek asimilasyoncu bir anlatı düzeni kurabilmiştir.<sup>39</sup> Bu gerilim, tezin odağı açısından özellikle önemlidir. Çünkü “görünmezlik” çoğu zaman cinsiyetle kesişerek daha karmaşık bir temsile yol açar. Yahudi kadın karakterler, ana akım anlatılarda hem “etnik/dinî kimliğin” hem de “kadınlık normlarının” aynı anda baskısı altında kalabilir. Kimlik ya bütünüyle silikleştirilebilir ya da dinî/topluluk sınırlarını taşıyan bir işaret sistemine indirgenebilir. Dolayısıyla bu bölümle amacımız Hollywood'un tarihsel gelişimini ayrıntılandırmaktan ziyade, bu endüstriyel bağlamın Yahudi kimliğinin sinemada nasıl ve ne ölçüde görünür kılındığını açıklayan bir çerçeve sunmaktır.

Yahudi sinemasını (ya da sinemada Yahudiliğin temsilini) tek bir coğrafya, tek bir dil veya tek bir üslup içinde tanımlamak güçtür. Bu çoğulluk, diaspora deneyiminin ürettiği çok katmanlı kimlik yapısıyla ilişkilidir. Ancak bu tarihsel arka plan burada ayrıntılı bir kronolojiyle yeniden anlatılmayıp yalnızca şu noktayı temellendirmek için kullanılacaktır: Diaspora, Yahudi kimliğini “tekil” bir kültürel kod olmaktan çıkararak, farklı coğrafyalarda farklı alımlama biçimleri üreten bir temsil alanına dönüştürmüştür. Bu nedenle sinemada Yahudilik temsili çoğu zaman göç, aidiyet, dışlanma, topluluk sınırları ve kültürel aktarım temaları etrafında örülür.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Yasin Öner, *Siyon Dağı'nın Gölgesinden Beyazperdeye* (Ankara: Eski Yeni Yayınları, 2025), 13-19.

<sup>39</sup> Öner, *Siyon Dağı'nın Gölgesinden Beyazperdeye*, 22.

<sup>40</sup> Lan Smith, “The Identity Crisis in Jewish Cinema”, *Purdue Undergraduate Research Conference*, ed. Purdue University Libraries (West Lafayette, IN: Purdue University Libraries, 2019), 8/1-2.

Tezimizin temsil düzlemi dikkate alındığında, bu temalar Yahudi kadın figüründe yoğunlaşmaya elverişlidir. Çünkü topluluk sürekliliği, aile, ev içi ritüel düzeni, mahremiyet ve rol beklentileri gibi alanlar, hem kültürel aktarımın hem de normatif sınırların en görünür olduğu sahalardır. Böylelikle Yahudi kadın temsili, diaspora kimliğinin “gündelik hayat pratikleri” içinde nasıl kurulduğunu, modern anlatıların bu pratikleri hangi noktalarda romantize ettiğini, hangi noktalarda çatışma eksenine çektiğini ve hangi noktalarda stereotipleştirdiğini okumaya imkân verir.

Yahudi temalı sinema araştırmalarında erken dönem yaklaşımlar, çoğunlukla Yahudi yaşamı ve kültürel deneyimlerin sinemadaki görünürlüğüne odaklanmıştır. Son yıllarda ise dinî pratiklerin, ritüellerin ve topluluk içi normların sinemadaki temsiline yönelik ilginin arttığı görülmektedir.<sup>41</sup> Bu yönelim, tezin kurduğu çerçeveye doğrudan uyumludur. Çünkü tez, Yahudi kimliğini yalnızca “kültürel” bir aidiyet olarak değil, dinî normların gündelik hayata ve özellikle kadınlık konumuna nasıl yansıdığı üzerinden okumayı hedeflemektedir. Dolayısıyla literatürdeki bu genişleme, film analizlerinde dinî pratiklerin (ritüel, kıyafet, mekân, söylem ve otorite göstergeleri) nasıl işaretlendiğine bakmayı metodolojik olarak meşrulaştırır.

2010’lu yıllardan sonra kültürel çalışmalar, kadın çalışmaları, Yahudi çalışmaları ve film çalışmaları kesişimi itibariyle disiplinler arası katkıların artması da temsil meselesinin daha ayrıntılı tartışılmasına imkân tanımıştır. Bu kesişim, özellikle Yahudi kadın temsillerinin bir yanda toplumsal cinsiyet normları, diğer yanda dinî/topluluk normları olmak üzere “çifte kodlama”sını görünür kılmıştır.<sup>42</sup> Tezimiz, bu iki normatif eksenin sinemada nasıl bir araya geldiğini, kadın karakterin anlatı içindeki konumlandırılması (merkez/kenar), ahlaki kodlanması (makbul/farklılaşma), eylem kapasitesi (özne/nesne) ve alımlama stratejileri (empati/mesafe) üzerinden izlemeyi amaçlayarak temsil/ideoloji hattını somutlaştırmaktadır.

Sonuç olarak sinemanın Yahudi kültürü açısından rolü, yalnızca “Yahudi varlığı”nın endüstriyel görünürlüğü ya da belirli tarihsel olayların filme konu edilmesi olmayıp asıl mesele, Yahudi kimliğinin sinemada hangi anlatı kalıplarıyla kurulduğu ve

---

<sup>41</sup> Mirna Vohnsen, “Trends, Challenges and Developments in Jewish Latin American Film”, *Journal for Religion, Film and Media* 11/1 (Mayıs 2025), 105–117.

<sup>42</sup> Vohnsen, “Trends, Challenges and Developments in Jewish Latin American Film”, 105-107.

bu kalıpların hangi ideolojik sonuçları doğurduğudur. Tüm bu anlatılanlar çerçevesinde ele aldığımız “Yahudi kadın temsili”, hem tarihsel hafıza hem kültürel kimlik hem de dinî norm–modernlik gerilimi ekseninde, sinemanın temsil gücünü ölçmeye yarayan merkezi bir analiz alanı olarak konumlandırılır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YAZILI VE SÖZLÜ GELENEK IŞIĞINDA YAHUDİLİKTE KADIN

Çalışmamızın bu bölümü, tezin ilerleyen safhalarında analiz edilecek sinematik imgelerin doğru yorumlanabilmesi adına gerekli olan “normatif-anlatısal çerçeveyi” kurmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda araştırma, öncelikle “kadın” kavramının etimolojik kökenlerini yaratılış anlatıları üzerinden kadına atfedilen teolojik statüyü irdeleyecektir. Belirlenen bu teolojik ve mitik zemin üzerine kadının toplumsal ve dinî hayattaki konumu, eğitim hakkı, ibadet pratikleri, evlilik ve boşanma süreçlerindeki hukuki statüsü ile annelik rolü ekseninde detaylandırılacaktır. Söz konusu tarihsel ve hukuki arka planın ortaya konulması, Yahudi kadın temsillerinde tekrar eden izleklerin (aile/mahremiyet, itaat/özerklik, görünürlük/sınır) hangi metinsel ve yorumlayıcı kaynaklardan beslendiğini görünür kılacaktır. Nihayetinde bu kuramsal temel sinematik karakterlerin sergilediği davranışsal örüntülerin, içsel çatışmaların ve toplumsal kısıtlamalara verdikleri tepkilerin dinî yükümlülükler ve sosyo-hukuki normlar ışığında sağlıklı bir şekilde analiz edilmesine imkân tanıyacaktır.

#### 2.1. Kutsal Metinlerde Kadın

Geleneksel Yahudilikte toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ayrışma, temellerini Kutsal Metinlerdeki hiyerarşik düzenden almaktadır. Bu durum, Yaratılış Kitabı’ndaki çift yönlü tasvirde somutluk kazanır. İlk pasaj, kadını erkekle eş zamanlı ve ‘Tanrı’nın suretinde’ yaratarak teolojik bir eşitlik atfetmektedir.<sup>43</sup> İkinci metin bloğu, kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılışını vurgulayarak türevsel ve bağımlı bir konuma işaret eder.<sup>44</sup> Talmud dönemiyle birlikte hukuki bir statü kazanan bu ikili yapı,

---

<sup>43</sup> “Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı’nın suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı.” - Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur, İncil (İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, Yeni Yaşam Yayınları, 2022), Yar. 1:27.

<sup>44</sup> “Ona uygun bir yardımcı yapacağım.”, “...kaburga kemiğinden bir kadın yarattı.” - Yar. 2:18-22.

kadınların zamana bağlı pozitif emirlerden (Mitzvot Aseh Şe-Hazman Grama) muaf tutulmasıyla sonuçlanmış ve Kohenlik gibi kamusal dinî temsiliyetlerin münhasıran erkeklere tahsis edildiği bir kurumsal düzenin önünü açmıştır. Ayrıca, Havva'nın itaatsizliği sonucu aldığı cezanın<sup>45</sup> metinsel delili, kadının özel alandaki (aile ve ev) merkezi rolüne rağmen kamusal alanda erkeğin otoritesine tabi olduğunu gösteren geleneksel yorumları desteklemiştir. Bunun yanında kocasının kavmini ve dinini seçerek farklı bir yol izleyen Rut, Tanah'ta özgün bir kadın örneği olarak öne çıkmaktadır.<sup>46</sup> Tevrat'ın diğer bölümlerinde de çeşitli kadın figürleri yer alır. İbrani halkının ataları arasında sayılan Sare<sup>47</sup>, Rebeka<sup>48</sup> ve Rahel<sup>49</sup>; Musa'nın kız kardeşi Miryam<sup>50</sup> (ilahi okumaya önderlik eden) ve peygamber Debora<sup>51</sup>; kurtarıcı Ester (Ester Kitabı) ve Rahav<sup>52</sup>, kadınların dini ve toplumsal hayattaki etkisini göstermektedir. Buna karşılık yabancı kraliçeler ya da Hoşea kitabında sadakatsiz eş motifi kadınların olumsuz yönlerini ön plana çıkararak örnekler sunulmaktadır. Bu çeşitlilik, kadının yalnızca pasif bir rol üstlenmediğini, zaman zaman toplumun geleceğinde belirleyici bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Halaha (Yahudi hukuku) söz konusu olduğunda kadın için daha sınırlı ve ikincil bir konum çizildiği görülmektedir. Dini görevlerde ve hukuki haklarda kadın çoğunlukla erkeğin gerisinde tanımlanmış, Yahudi geleneği genel olarak ataerkil bir yapı kazanmıştır. Bu durum Kutsal Metinlerdeki yaratılış anlatılarında görülen ikili bakışın doğal bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.<sup>53</sup>

Sonuç olarak, Kutsal Metinlerin bütününde kadın figürleri yalnızca edilgen özneler olarak resmedilmez. Ata anlatıları bağlamında Sara, Rebeka ve Rahel; toplumsal kriz ve dönüşüm anlarında stratejik roller üstlenen kadın temsillerinin başında

---

<sup>45</sup> "Kocana istek duyacaksın, o da sana hükmedecek." - Yar. 3:16.

<sup>46</sup> Yahudi kadın kimliğinin sadece "itaat" ve "pasiflik" üzerine kurulu olmadığını, Rut figürü üzerinden bilinçli seçim, özgür irade ve kurucu bir rol üstlenebileceğini vurgulamaktır. "Rut şöyle karşılık verdi: "Seni bırakıp geri dönmemi isteme! Sen nereye gidersen ben de oraya gideceğim, sen nerede kalırsan ben de orada kalacağım. Senin halkın benim halkım, senin Tanrın benim Tanrım olacak. Sen nerede ölürsen ben de orada öleceğim ve orada gömüleceğim. Eğer ölümden başka bir nedenle senden ayrılırsam, RAB bana daha kötüsünü yapsın." - Rut. 1:16-17.

<sup>47</sup> Yar. 17:15.

<sup>48</sup> Yar. 24:15.

<sup>49</sup> Yar. 29:6.

<sup>50</sup> Çık. 15:20-21.

<sup>51</sup> Hak. 4:4.

<sup>52</sup> Yşu. 2:1-21.

<sup>53</sup> Salime Leyla Gürkan, *Yahudilik* (İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi (İsam), 2012), 216-217.

gelir. Benzer şekilde, Musa'nın kız kardeşi Miryam ve Debora gibi figürler peygamberlik ve önderlik vasıflarıyla teolojik birer otorite olarak öne çıkarmaktadırlar.

## 2.2. “Kadın” Kavramı: Etimolojik Kökenleri ve İbranicede Anlamı

Çalışmamızda sinemada Yahudi kadın temsillerini incelerken “kadın” figürünü Kutsal Metinlerde ve rabbanî yorum geleneğinde kullanılan terimlerin kurduğu normatif ve metinsel bir anlam alanı olarak ele aldık. Bu bağlamda, kadının eş, anne, aile içi rol ve otoriteyle ilişkisi gibi temel konumlanmaları gösteren kavramsal çerçeve esastır.

Türkçedeki “kadın” kelimesinin etimolojisine dair tartışmalar, tezin ana problemi açısından ikincil düzeyde yer alsa da adlandırmanın tarihsel katmanları, kadınlığın çoğu zaman “statü ve rol” çağrışımlarıyla kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Literatürde, kelimenin kökeni hakkında farklı açıklamalar mevcuttur. Yaygın yaklaşımlar “hatun<sup>54</sup>/katun<sup>55</sup>/qatun<sup>56</sup>” biçimleri üzerinden bir unvan ve toplumsal statüye işaret ederken bazı görüşlerde kavramın evlilik ve akrabalık ilişkileri ekseninde anlam genişlemesi yaşadığı ileri sürülür.<sup>57</sup> Buradaki belirleyici nokta, adlandırma pratikleri, kadın figürünü çoğunlukla ilişkisel bir konumda (eşlik, aileye dâhil oluş, hane içi rol) sabitleyen bir anlam alanı üretme eğilimine sahiptir. Bu sabitleme pratiği, tezin ilerleyen bölümlerinde incelenecek olan Yahudi metinsel geleneğindeki kadın adlandırmaları ve konumlandırmaları için kavramsal bir karşılaştırma zemini oluşturacaktır.

İbranice metinlerde kadın için kullanılan temel terimlerden biri olan ishshah (işa/işşah), bağlamına göre hem “kadın” hem de “eş” anlamlarını bir arada taşıyabilmektedir. Bu çift anlamlılık, temsil açısından dikkate değerdir. Terim, kadını yalnızca biyolojik bir cinsiyet kategorisi olarak değil, çoğu durumda hane düzeni, aile birliği ve ilişki statüsü içinde konumlandırılan semantik bir ufuk oluşturur. Bu nedenle, Yahudi kadın temsillerini çözümlemeyi amaçlayan bir çalışma için esas olan, sadece kelimenin kökeni değil, kelimenin metin içinde hangi ilişki ağlarını çağrıştırdığı ve bu

---

<sup>54</sup> Yıldız Işık, “‘Kadın’ Sözcüğünün Tarihsel Süreç İçerisinde Değişen Anlamları”, *Türkoloji* sy. 89 (Haziran 2018), 70.

<sup>55</sup> Nurdin Useev, “Köktürk Harfli Yenisey Yazıtlarındaki Kadını Bildiren Kelimelerin Anlamına Göre Eski Türklerde Kadın İmajı”, *Dil Araştırmaları* 11/11 (Temmuz 2025), 57-66.

<sup>56</sup> Serpil Yazıcı Şahin, “Orhun Yazıtları’nda Kadınla İlgili Sözcükler”, *Kadın Kitabı*, ed. Münevver Tekcan (Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2013), 98.

<sup>57</sup> Işık, “Kadın Sözcüğünün Tarihsel Süreç İçerisinde Değişen Anlamları”, 70.

çağrışımın normatif rol beklentilerini nasıl desteklediğidir. Tevrat'ın Yaratılış bölümünde yer alan anlatıda, “erkek” (ish) ve “kadın” (ishshah) terimlerinin yan yana kullanılması, metnin yüzeyinde fonetik ve biçimsel bir yakınlık kurar. Özellikle Yaratılış bölümünde geçen ifade şöyledir: “Bu kez işte benim kemiklerimden kemik, etimden et! Ona kadın denilecek, çünkü o adamdan alındı.”<sup>58</sup> Bu ifade ve özellikle de “Ona kadın denilecek, çünkü o adamdan alındı” kısmı, geleneksel yorumlarda bazen bu yakınlığa dayandırılarak, kadının erkeğe göre “türetilmiş” veya “ilişkisel” bir konumda tanımlandığı şeklinde okunmuştur. Diğer yandan, dilbilimsel düzeyde bu ilişkinin etimolojik olarak kesin bir biçimde nasıl açıklanacağına dair farklı görüşler mevcuttur. Bazı yaklaşımlar, metindeki bu bağın etimolojik bir “köken kanıtı” olmaktan ziyade, anlatının kendi içinde kurduğu anlamsal ve retorik bir ilişkilendirme yani metin içi bir kelime oyunu olarak görülmesi gerektiğini savunur.<sup>59</sup>

Tez açısından kritik olan, tartışmayı filolojik kesinlik iddialarına taşımak değil, metnin tesis ettiği bu ilişkilendirmenin, kadın figürünü hangi anlam çerçevesine oturttuğunu göstermektir. Bu çerçevede, ishshah teriminin “eş” anlamını da içermesi, kadın figürünün metinsel düzlemde çoğunlukla eşlik, aile yapısı, mahremiyet ve hane içi roller ekseninde çerçevelenmesine zemin hazırlar. Sinema temsilleri ise tam bu kritik noktada ideolojik bir tercihe devreye girer. Kimi anlatılar bu çerçeveyi doğal ve değişmez bir “norm” olarak yeniden üretirken diğer anlatılar aynı çerçeveyi bir çatışma alanına dönüştürerek Yahudi kadını modern bireysellik, özerklik ve kamusal görünürlük talepleriyle birlikte kurgular. Sonuç olarak, bu alt başlık, ilerleyen bölümlerde Yahudi kadın temsillerini analiz ederken kullanılacak temel ayrımı hazırlar: Kadın figürü “eş/anne” rolüyle normun temsilcisi olarak mı kurulacak, yoksa normun sınırlarıyla müzakere eden bir özne olarak mı yansıtılacaktır?

### 2.3. Yaratılış ve Lilith Efsanesi

Kadın, Kutsal Metin anlatılarında ve Yahudi kültüründe hem biyolojik hem de simgesel düzeyde anlam yüklenen bir varlık olarak öne çıkmaktadır. Yaratılış anlatılarında ve bu anlatılardan beslenen efsanelerde kadının kimliği, konumu ve rolleri

---

<sup>58</sup> Yar. 2:23.

<sup>59</sup> Pari Alaskarova, *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2015), 6.

farklı biçimlerde ele alınmıştır. Özellikle Lilit efsanesi, geleneksel kadın tasvirine alternatif bir model sunarak kadına dair algıların çeşitliliğini görünür kılmaktadır.

Yahudi inancında kadın algısının şekillenmesinde Tanah'ın belirleyici bir rolü bulunmaktadır. Özellikle metin içerisindeki mitolojik anlatılar ve kıssalar bu algının temelini oluşturmuştur.<sup>60</sup> Kadının yaratılışına dair ilk bilgi, Tanrı'nın insanı kendi suretinde yaratma iradesini açıklamasının hemen ardından verilmektedir. “Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı”<sup>61</sup> ifadesiyle kadın ve erkeğin birlikte, eş zamanlı ve aynı yaratılış düzleminde var edildiği belirtilmektedir. Bu bölüm yaratılış sürecinde cinsiyet ayrımının Tanrı'nın tasarımı dâhilinde ve eşitlik temelinde şekillendiğine işaret etmektedir. Nitekim bu anlatım kadının ikinci planda ya da bağımlı bir varlık olarak değil, erkeğin yanı başında, onunla aynı yaratılış değerine sahip bir varlık olarak konumlandırıldığını göstermektedir.<sup>62</sup>

Tevrat metinlerinde insanın hem kadın hem erkek olarak yaratıldığına ilişkin bir diğer açıklayıcı anlatım, Yaratılış kitabının beşinci bölümünde yer alır. Bu pasajda şu ifadeler kullanılır: “Âdem soyunun öyküsü: Tanrı insanı yarattığında onu kendine benzer kıldı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı ve kutsadı. Yaratıldıkları gün onlara “İnsan” adını verdi.”<sup>63</sup> Bu anlatım kadın ve erkeğin birlikte yaratıldığını ve her ikisinin de Tanrı'nın kutsamasına mazhar olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>64</sup>

Yaratılış kitabı'nın ilk anlatısı, insanlığın yaratılışını ilahi bir eylemle açıklar: “Tanrı, ‘Kendi suretimizde, kendimize benzer insan yaratalım’ dedi, ... Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, ‘Verimli olun, çoğalın’ dedi.”<sup>65</sup> Bu ifadeler, kadın ve erkeğin yaratılışının aynı anda ve aynı ilahi özden gerçekleştiğini vurgular. Her iki cinsin de Tanrı'nın suretinde yaratılmış olması, onların varoluşsal öz bakımından bir eşitliğe

---

<sup>60</sup> Havva Balıkcı, *Eski Ahit'te Kadın İmgesi* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014), 4.

<sup>61</sup> Yar. 1:27.

<sup>62</sup> Asife Ünal, “Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 17/2 (Aralık 2017), 105.

<sup>63</sup> Yar. 5:1-2.

<sup>64</sup> Ünal, “Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi”, 105.

<sup>65</sup> Yar. 1:26-28.

sahip olduğunu gösterir. Bu, yaratılışın başlangıcında cinsiyet temelli bir ayrımın veya ontolojik bir hiyerarşinin değil, eşit onurun esas alındığını ortaya koyar. Ancak metnin ilerleyen bölümlerinde bu anlatımla çelişen ifadeler yer almaktadır: <sup>66</sup> “RAB Tanrı Adem’e derin bir uyku verdi. Âdem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Âdem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem’e getirdi.”<sup>67</sup> Yaratılışa dair ikinci anlatımda kadın, erkeğin bedeninden ve onun için yaratılmış bir varlık olarak tanımlanır. Bu bağlamda kadın, erkeğe eşit bir ontolojik konumda değil, onun eksikliğini tamamlayan ve onu yalnızlıktan kurtarmak amacıyla var edilmiş yardımcı bir unsur olarak betimlenmektedir.<sup>68</sup> Bu anlatı biçimi, rabbinik yorumlarda (özellikle Midraşik literatürde) daha da açıklık kazanmış ve kadının yaratılışının Âdem’in ihtiyaçlarına bağlı olarak şekillendiği yönünde bir anlayış geliştirilmiştir.<sup>69</sup> Kadın, yaratılış sırasına göre Âdem’den sonra, onun bedeninden ve onun için yaratılmıştır. Özellikle bazı rabbanî/midraşik yorumlarda, Tanrı’nın kadını yaratma sürecini bilinçli olarak ertelediği (bazı Midraşlarda Âdem'in kendisi için bir eş dilemesi beklenmiştir) ve hatta kadının sıkıntıya yol açacağını önceden bilmesi<sup>70</sup> gibi iddialı ve eleştirel okumalara rastlanır.<sup>71</sup> “Tanah metinlerinde kadın, yaratılış bakımından zayıf bir varlık olarak tasvir edilmiştir”<sup>72</sup> şeklindeki genellemeler de dâhil olmak üzere, bu tür hükümler ve eleştirel yaklaşımlar, Tanah’ın (doğrudan lafzından değil, daha çok nesiller boyunca gelişen yorum (Midraş/Talmud) katmanlarından beslenmektedir. Bu, metnin orijinal iddiasının kökenini (spesifik rabbanî/midraşik yorum) ortaya koyarak delillendirme görevini yerine getirir.

Yaratılış anlatılarında kadının erkeğin kemiğinden yaratılması ve adının da erkek tarafından verilmesi, Yahudi düşüncesinde erkeğin kadının kaynağı, hatta “anası” olduğu inancını doğurmuştur. Bu durum daha yaratılış aşamasında kadına ikincil bir rol biçildiğini göstermektedir. Bu rol yalnızca teolojik düzeyde kalmamış, toplumsal

---

<sup>66</sup> Aynur Çınar, “Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça’nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni”, *Bilimname* 2018/35 (Nisan 2018), 381.

<sup>67</sup> Yar. 2:21-23.

<sup>68</sup> Çınar, “Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça’nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni”, 381.

<sup>69</sup> *Babil Talmudu* (Erişim 24 Aralık 2025), Yevamot, 63a.

<sup>70</sup> Sanhedrin, 39a.

<sup>71</sup> Şir Muhammed Dualı, “Yahudi Kutsal Metinlerinde Olumsuz Kadın Algısı”, *Kadın ve Aile Üzerine Araştırmalar*, ed. Emine Ögük (Ankara: OTTO İlahiyat, 2018), 310.

<sup>72</sup> Niddah, 31b.

yaşamda da etkisini artırarak sürdürmüştür.<sup>73</sup> Tevrat'taki yaratılış anlatıları Tanrı'nın insanı başlangıçta hem erkek hem de dişi olarak yaratması ile erkeğin yalnızlığını gidermek amacıyla kadını sonradan yaratması arasındaki belirgin tutarsızlıklar nedeniyle farklı yorumlara yol açmıştır. Bu çelişkiyi açıklamak için çeşitli yaklaşımlar ortaya konmuştur. Buna göre ilk insan ya cinsiyetsiz ya da erdişil bir yapıda yaratılmıştır. Alternatif bir görüş, erkek ve kadının başlangıçta tek bir bedende bitişik yaratılıp sonradan ayrıldığı yönündedir. Mircea Eliade, kadının Adem'in kaburgasından yaratılmasını ilk insanın erdişiliğini vurgulayan ve Tanrı'nın erdişiliği kavramını yansıtan bir özellik olarak yorumlamıştır. Diğer bir bakış açısı ise kadın ve erkeğin eş zamanlı ancak ayrı ayrı yaratıldığını öne sürmektedir. Tüm bu yorumlarda yaratılış zamanı ve kullanılan malzeme (toprak) aynıdır. Bu durum Adem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı açıkça belirtilen Havva'nın yaratılan ilk kadın olmayabileceği sorusunu gündeme getirmiştir. Dolayısıyla, Âdem'in Havva'dan önce kendisiyle birlikte yaratılan başka bir ilk eşi olduğu sonucuna varılmıştır. Bu ilk eşe Lilith adı verilmiştir.<sup>74</sup> Ancak bu sonuç, Tevrat'taki iki yaratılış anlatısı arasındaki metinsel çelişkinin zorunlu bir sonucu olmayıp, Yahudi folkloru ve Orta Çağ Kabalistik (Yahudi mistiği) katmanlarında gelişen, Tevrat metninden ayrı konumlandırılması gereken bir anlatıdır.

### 2.3.1. Lilith Efsanesi

Lilith isminin etimolojik kökeni, Mezopotamya mitolojisinin en eski katmanlarından olan Sümercedeki "lil" kavramına dayanmaktadır. Bu kök; rüzgâr, esinti ve nefes gibi fiziksel kavramların yanı sıra cinli, fırtına şeytanı, iblis ve uğursuz gibi metafiziksel anlamları da bünyesinde barındırır.<sup>75</sup> Kelimenin hem bir doğa olayını (fırtına) hem de kontrol edilemez ruhani bir varlığı (hayalet/ruh) temsil ettiği ifade edilmektedir.<sup>76</sup>

Pagan kökenli bir figür olan Lilith, tarihsel süreçte Yahudi din adamlarının yorumlarıyla tek tanrılı inanç sisteminin içerisine dâhil edilerek yeni bir kimlik kazanmıştır. M.Ö. 2000'li yıllara uzanan köklü geçmişi, M.Ö. 600 civarında Yahudi

---

<sup>73</sup> Zeynel Abidin Ataşalan, *Tevrat, İnciller ve Kuran-ı Kerim'e Göre Aile Kavramı* (Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008), 14.

<sup>74</sup> Ünal, "Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi", 107.

<sup>75</sup> Nafiz Aydın, *Büyük Sümerce Sözlük* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013), 430.

<sup>76</sup> Çınar, "Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça'nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni", 364- 365.

teolojisiyle etkileşime girerek daha kararlı ve etkileyici bir karaktere bürünmüştür. Bu dönüşümün ilk izleri, M.S. 600'lerde derlenen Babil Talmudu'nda<sup>77</sup> görülmektedir. Burada Lilith ismi dört kez zikredilse de henüz Hz. Âdem'in eşi olarak tanımlanmamıştır. Aksine kanatlı, uzun saçlı ve hamileleri etkileyebilen şeytani bir varlık olarak betimlenmiştir. Örneğin Kutsal Metinlerde<sup>78</sup> fiziksel tasvirleri yapılırken, yalnız uyuyanlara musallat olan bir ruh olarak sunulmuştur.<sup>79</sup> Yahudi düşüncesindeki en radikal kırılma ise Hz. Âdem'in Cennet'ten kovulduktan sonraki 130 yıllık tövbe ve ayrılık sürecinde yaşadığı irade dışı rüyalar neticesinde “Lilin” adı verilen kötü ruhların doğduğu ve Lilith'in bu süreçte erkeklere musallat olan bir figür haline geldiği savunulmuştur.<sup>80</sup> Talmud'da temelleri atılan bu mitolojik yapı, ilerleyen süreçte Kabalist öğretinin (Yahudi mistiği) temel metni olan Zohar'da daha geniş bir yer bularak doktrine dönüşmüştür.<sup>81</sup>

Lilith, zamanla Yahudi-Hıristiyan geleneğinde kötülüğün, başkaldırının ve kadınsı tehlikenin merkezî simgelerinden biri hâline gelmiştir. Bu figür özellikle kadın cinselliğine dair korkuların doğrudan Tanrı otoritesine karşı gelen bireyin ve “ilk günah” nosyonunun mitolojik temsili olarak yeniden üretilmiştir.<sup>82</sup>

Tezimiz açısından Lilith efsanesi, normatif kadın kimliğinin hangi tehdit algıları üzerinden inşa edildiğini göstermesi bakımından kritik bir öneme sahip olup, kadın temsiline sınırlarını ve farklılaşma noktalarını belirleyen en güçlü “karşıt-model” niteliğindedir. Havva prototipi; uyum, hane düzeni ve “ihtiyaç duyulan yardımcı” rollerini pekiştirirken Lilith, bu yapının dışına çıkan, ontolojik eşitlik talep eden ve kontrol edilemeyen “tekinsiz dişil” imgesini temsil eder. Lilith'in Sümer'deki fırtına iblisinden Talmud'daki “baştan çıkaran gece ruhu”na<sup>83</sup> ve oradan da Zohar'daki “kozmetik kötülüğün eşi”ne dönüşümü, Yahudi düşüncesinin, kadının bağımsızlık arzusunu “şeytanileştirerek” normatif sınırların dışına ittiğinin tarihsel kanıtıdır. Bu

---

<sup>77</sup> Salime Leyla Gürkan, “Talmud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (22 Aralık 2025).

<sup>78</sup> Niddah, 24b - Eruvin, 100b.

<sup>79</sup> Shabbat, 151b.

<sup>80</sup> Eruvin, 18b.

<sup>81</sup> Yusuf Kılıç - Elvan Eser, “Lohusalık Sendromu (al ana/alkarısı/albastı)'nun Eskiçağ Yakınoğu Toplumlarının Kültürlerindeki İzleri: Lilith Gerçeği”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* 5/17 Ek (Aralık 2018), 48-49.

<sup>82</sup> Fevziye Eker - Derya Topaloğlu, “Yazılı Metinlerde Yaradılış ve Lilith”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 13/311-328 (Eylül 2023), 315.

<sup>83</sup> Shabbat, 151b.

efsane, çalışmanızda kadına yönelik geliştirilen “koruyucu önlemlerin” ve “kısıtlayıcı yorumların” (Ketuva, Midraş vb.) aslında hangi kolektif korkulara (otorite kaybı, cinsel tehdit, düzenin bozulması) karşı bir savunma mekanizması olarak inşa edildiğini göstermemize olanak sağlayacaktır.

#### 2.4. İlk Günah Meselesi: Yasak Ağaç ve Cennetten (Aden) Çıkarılma

Yahudi inanç geleneğindeki kadın statüsüne dair yürütülen ontolojik ve teolojik tartışmaların temel eksenini, “yasak meyve ve ilk günah” kıssası teşkil etmektedir. Yaratılış sahnelerinin devamında aktarılan bu anlatıda, kadının yasağı ihlal etmesiyle ilgili çeşitli yorumlar geliştirilmesi, günahın kaynağı olarak kadının gösterilmesi ve onun şeytanla iş birliği içerisinde tasvir edilmesi yalnızca teolojik değil aynı zamanda toplumsal düzeyde de kadın aleyhine köklü bir algının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu yaklaşım kadının kötülükle özdeşleştirilmesine ve tarihsel süreçte dışlanmasına neden olmuş ve aynı anlatı farklı kültürlerde de benzer biçimde yankı bulmuştur.<sup>84</sup>

Kadının bu süreçteki rolünü ve anlatının kurgusal merkezine nasıl yerleştiğini anlamak için, Yaratılış bölümündeki temel metne bakmak yerinde olacaktır. Nitekim Kutsal Metin, hadiseyi şu diyalogla başlatır:

“RAB Tanrı’ nın yarattığı yabani hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, “Tanrı gerçekten, ‘Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin’ dedi mi?” diye sordu. Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz” diye yanıtladı, “Ama Tanrı, ‘Bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz’ dedi.” Yılan, “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, “Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyile kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.” Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. Derken, günün serinliğinde bahçede yürüyen RAB Tanrı’nın sesini duydular. O’ndan kaçıp ağaçların arasına gizlendiler. RAB Tanrı Âdem’e, “Neredesin?” diye seslendi. Âdem, “Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim” dedi. RAB Tanrı, “Çıplak olduğunu sana kim

---

<sup>84</sup> Elif Eraslan Yiğit, *Dinlerin Toplumdaki Kadın Algisi Üzerine Etkileri* (Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 33.

söyledi?” diye sordu, “Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?” Âdem, “Yanıma koyduğun kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim” diye yanıtladı. RAB Tanrı kadına, “Nedir bu yaptığın?” diye sordu. Kadın, “Yılan beni aldattı, o yüzden yedim” diye karşılık verdi.”<sup>85</sup>

İlgili anlatımda dikkat çeken temel husus, Tanrı tarafından yasaklanan meyveyi ilk olarak Âdem’in değil kadının tüketmiş olmasıdır. Metnin kurgusunda yılanın doğrudan Âdem’e değil kadına yönelmesi kadının aldatılmaya daha açık bir varlık olarak tasvir edilmesine zemin hazırlamıştır. Yılan, kadını ikna ederek yasağı çiğnemesini sağlamış ardından da onun aracılığıyla Âdem’in iradesini etkilemiştir. Bu silsile içerisinde yasak meyvenin tüketimi kadın üzerinden gerçekleşmiş böylece ilk günaha öncülük eden figür kadın olmuştur. Kadının bu anlatımda günahın başlangıç noktası olarak yer alması Yahudi düşüncesinde kadına yönelik birtakım olumsuz yargıların şekillenmesine neden olmuştur. Özellikle kadının kolayca kandırılabilir ve güvenilmez bir varlık olarak tanımlanması bu anlatıya dayandırılmıştır. Ayrıca kadının yalnızca kendi iradesini değil erkeğin iradesini de etkileyerek onu günaha sürüklemesi, onun yoldan çıkarıcı ve fitneye teşvik edici bir unsur olarak görülmesine yol açmıştır. Bu bağlamda kadın, akılcı eksik, aldanmaya eğilimli ve ahlaki zaafa yatkın bir varlık olarak konumlandırılmıştır.<sup>86</sup>

Yukarıdaki bu olumsuz nitelendirme, anlatının devamında verilen ilahi cezalarla daha da derinleşmiştir:

“RAB Tanrı kadına, “Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim” dedi, “Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek.” RAB Tanrı Âdem’e, “Karının sözünü dinlediğin ve sana, meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için toprak senin yüzünden lanetlendi” dedi, “Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. Toprak sana diken ve çalı verecek, yaban otu yiyeceksin. Toprağa dönünceye dek ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın. Çünkü topraksın, topraktan yaratıldın ve yine toprağa döneceksin.”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Yar. 3:1-13.

<sup>86</sup> Mustafa Daşkın, *Yahudilik Tarihinde Kadın Statüsünün Değişen Görünümleri* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2024), 30.

<sup>87</sup> Yar. 3:16-19.

Her ne kadar hem kadın hem de erkek günah işledikleri için cezalandırılmış olsa da kadına yönelik ceza özellikle biyolojik ve toplumsal düzlemlerde somutlaştırılmıştır. Doğum sancıları, bedensel acı ve erkeğe bağımlı bir yaşam sürme zorunluluğu, kadının ikincil konumunu doğallaştıran bir cezalandırma biçimi olarak sunulmuştur. Tevrat'ta, kadının işlediği günahın karşılığı olarak erkeğin egemenliği altına girmesi, doğrudan Tanrısal bir düzenlemenin sonucu olarak aktarılmıştır. Bu durum erkek otoritesinin ilahi kaynaklı ve meşru kabul edilmesine imkân tanımış, toplumsal cinsiyet rollerinin kutsal bir çerçevede yeniden üretilmesini sağlamıştır.<sup>88</sup> Öte yandan, Aden'den kovuluş anlatısında kadının eylemi yalnızca kendi kaderini değil, Âdem'in de ölüm, emek ve toprakla tanımlanan yeni yaşam biçimini belirlemiştir. Başlangıçta ölümsüzlük vasfıyla yaratılan Âdem'in ölüme mahkûm edilmesi, geçimini çalışarak sağlamaya zorlanması ve nihayetinde toprağa dönmesi, kadının eylemiyle ilişkilendirilmiştir. Kadın, ilahi ceza anlatısıyla ikincil ve denetlenmesi gereken bir varlık olarak konumlandırılmış ve bu durum toplumsal eşitsizliklerin meşrulaştırılmasına zemin hazırlamıştır.<sup>89</sup>

Özetle Tevrat'taki kadın tasvirleri, tek bir düzlemde ilerlemek yerine diyalektik bir gerilim barındırır. Yaratılış anlatılarının ilkinde kadın, erkekle beraber “Tanrı'nın sureti” olarak anılarak insanın ontolojik değerine ortak edilirken (Yar. 1); ikinci anlatıda erkeğin “yanından” ve ona bir “yardımcı” olarak yaratılması (Yar. 2), kadın figürünü ilişkisel bir konuma yerleştirir. Bu çift katmanlı kurgu, kadının hem eşit-değer hem de ikincil yorumlara açık statüsü arasında gidip gelen bir temsil üretir. Cennetten çıkarılış anlatısıyla birlikte bu tablo, kadının fail/eylemci kimliği ile sorumluluk/ceza söylemi arasındaki yerini belirginleştirir. Nihayetinde bu zengin repertuar; itaat, arzu ve annelik gibi kavramlar etrafında şekillenen geniş bir yorum geleneğine kaynaklık etmektedir.

## 2.5. Kadının Eğitim Hayatı ve İbadet Durumu

Yahudi geleneğinde kadınların dinî bilgiye erişimi, tarihsel süreçte hem Tevrat'ın temel metinleri hem de Rabbanî literatürdeki (özellikle Talmud ve sonrası Halakha) çeşitli yorumlar tarafından şekillendirilmiş karmaşık ve heterojen bir konudur. Bu alandaki en büyük sınırlayıcı etkiyi ifade eden görüş: “Kızına Tevrat öğretene, ona

---

<sup>88</sup> Yiğit, *Dinlerin Toplumdaki Kadın Algısı Üzerine Etkileri*, 34.

<sup>89</sup> Daşkın, *Yahudilik Tarihinde Kadın Statüsünün Değişen Görünümleri*, 31.

müstehecenlik/kurnazlık (tiflut) öğretmiş gibidir.”<sup>90</sup> Bu keskin ifade, genellikle kadınların dinî metinlerdeki hukuki incelikleri kendi yararına (kurnazlık amacıyla) kullanabileceği endişesine veya Sözlü Tora incelemesinin kadınların mizaç ve toplumsal sorumluluklarıyla bağdaşmayacağı yönünde veya bunun onları pratik ev sorumluluklarından uzaklaştıracağı gibi geleneksel varsayımlara dayandırılmıştır.<sup>91</sup> Ancak, bu görüş Rabbanî literatürdeki tek ses olmamıştır. Birçok otorite, yasağın kapsamını ve geçerliliğini daraltmıştır. Örneğin, Rambam (Maimonides, 12. yy) Mişne Tora adlı Halakha eserinde bu yasağı kanunlaştırırken bile, bunu sadece derinlemesine Sözlü Tora öğrenimiyle sınırlandırmış bir kadının kendiliğinden öğrenmesini veya zorunlu olan pratik Mitzvot’ları (dinî görevler) yerine getirmesi için gereken bilgiyi edinmesini yasaklamamıştır.<sup>92</sup> Tarihsel olarak bu durum erkeklerin küçük yaştan itibaren sistematik (Yazılı ve Sözlü Tora’ya dayalı) bir dinî eğitim almasına yol açarken, kadınlar dini bilgiyi büyük ölçüde sözlü aktarımlar, günlük pratikler anlatılar üzerinden edinmişlerdir. Dolayısıyla, kadınların dinî bilgiye erişiminin kısıtlanması, onların dinî otorite ve liderlik rollerinden uzak kalmasına neden olmuştur.<sup>93</sup> Ancak bu durum, kadınların aile içinde dinî değerleri koruyucu ve aktarıcı rolünü hiçbir zaman ortadan kaldırmamıştır.

Yahudi eğitim geleneğinde kadınların dinî eğitimden muaf tutulması, Tevrat’ın Yasanın Tekrarı bölümündeki “Onları çocuklarınıza öğretin”<sup>94</sup> emrine dair yapılan rabbinik (fikhi) tefsirlere dayanmaktadır. Bu çıkarımın temel dayanağı, İbranice metindeki kelime yapısıdır. Metinde “çocuklarınıza” karşılığında kullanılan “beneichem” kelimesi, İbranicede hem “çocuklar” hem de “oğullar” anlamına gelen eril bir köke sahiptir.<sup>95</sup> Talmud pasajında bu ifade, “Oğullarınıza öğretin, kızlarınıza değil”<sup>96</sup> şeklinde kesin bir ayırma tabi tutulmuştur. Bu yorumun arkasındaki hukuki gerekçe ise kadınların “belirli bir zamana bağlı emirlerden” (Mitzvot aseh she-ha-zeman gerama)

---

<sup>90</sup> *Mişna* (Erişim 24 Aralık 2025), Sotah. 3: 4. - Sotah, 21b.

<sup>91</sup> Muhammed İsmail Hiçyılmaz, *Yahudilik’te Aile ve Kadın* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, İslami İlimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 86.

<sup>92</sup> *Mishneh Torah*, Torah Study 1:13.

<sup>93</sup> Merve Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm* (Şırnak: Şırnak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2022), 34.

<sup>94</sup> Yas. 11:19.

<sup>95</sup> Bible Hub, “Beneichem” (17 Aralık 2025).

<sup>96</sup> Kiddushin, 29b.

muaf tutulması ilkesidir. Bu kısıtlayıcı yaklaşım, kadınların bilgi edinme sürecine doğrudan katılımını engellemiş, kadınların eğitimdeki rolünü ilim öğrenen kocalarına destek olmak ve onların çalışmalarını kolaylaştıracak bir ortam sağlamakla sınırlandırmıştır. Böylece kadın, bilgi üretim sürecinin aktif bir öznesi olmaktan çıkarılıp pasif bir unsur haline getirilmiş, dinî ve kültürel bağlamda bilgiye erişim hakkı cinsiyete dayalı dilbilgisel bir yorum üzerinden sınırlandırılmıştır.<sup>97</sup>

Yahudi inancında Kutsal Metinlerin bilgisi bireyin dini yaşamının temel unsurlarından biri olarak kabul edilir ve ibadet anlayışının bir parçası sayılır. Ancak geleneksel uygulamalarda kadınların Kutsal Metinleri öğrenmeleri veya öğretmeleri uygun görülmemiştir. Yahudi hukukuna göre erkek çocuklarının dini eğitimi öncelikle babanın sorumluluğundadır. Baba, oğlunu sünnet ettirmek, ona Kutsal Metinlerin bilgisini kazandırmak, evlendirmek ve bir meslek edinmesini sağlamakla yükümlüdür. Anne ise bu yükümlülüklerden muaftır. Yahudi hukukuna göre, bir erkek çocuğun Kutsal Metin eğitimi öncelikle babası tarafından verilmelidir. Baba bu görevi yerine getiremezse çocuk yetişkinliğe ulaştığında kendi imkânlarıyla öğrenmek zorundadır. Bu yükümlülükler arasında kız çocuklarının yer almaması, onların dini eğitim açısından zorunlu bir konuma sahip olmadığını göstermektedir. Bu doğrultuda kadınlar hem öğrenme hem de öğretme bakımından yükümlü sayılmamışlardır.<sup>98</sup> Bazı dini yorumlarda kızına ilim öğreten kişinin ona ahlaksızlık öğretmiş gibi değerlendirileceği ifade edilmiştir. Bu görüş eğitimin kadınları olumsuz davranışlara yöneltebileceği düşüncesine dayanmaktadır. Özellikle dini bilgisi artan bir kadının dinin hükümlerine karşı kayıtsız davranabileceği ve günah işlemekte daha cesur olabileceği endişesi dile getirilmiştir. Bu bağlamda bilge kişilere kızlarına Kutsal Metinleri öğretmemeleri tavsiye edilmiş kadınların sınırlı akıl ve kavrayışlarıyla Kutsal Metinlerin ifadelerini yanlış yorumlayarak anlamını bozabilecekleri uyarısı yapılmıştır. Ayrıca kızlarına Kutsal Metin eğitimi verenlerin önemsiz ve değersiz bilgiler aktarmış sayılacakları belirtilmiştir.<sup>99</sup> Tarih boyunca bu konuda farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Kimi yorumcular, kadınların Kutsal Metin bilgisine sahip olmalarının önünde bir engel

---

<sup>97</sup> Demir, *Tanah'ta Kadın Algısı*, 70.

<sup>98</sup> Alaskarova, *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)*, 23.

<sup>99</sup> Hakkı Şah Yasdıman, "Yahudi Kutsal Metinlerinde Kadının Konumu", *Bütün Yönleriyle Yahudilik Uluslararası Sempozyum*, ed. Dinler Tarihi Araştırmaları-VIII (Ankara: Türkiye Dinler Tarihi Derneği Yayınları, 2012), 624-625.

bulunmadığını savunurken kimileri bunun tamamen yasaklanması gerektiğini ileri sürmüştür. Geleneksel Yahudi toplumunda kadın, doğrudan dini bilgiye sahip olmasa dahi erkek çocuklarının ve eşinin dini eğitimine destek vererek “faziletli” sayılmış, bu katkının onu dolaylı olarak sevaplara ortak ettiği kabul edilmiştir. Günümüzde ise bu anlayış büyük ölçüde değişmiştir. Modern Yahudi toplumlarında hatta muhafazakâr Ortodoks cemaatlerde dahi, kız çocukları genel eğitimlerinin yanında Kutsal Metin dersleri de almakta ve dini bilgiye doğrudan erişim sağlamaktadır.<sup>100</sup>

Yahudilikte kadınlar, ibadet hayatında da erkeklere kıyasla geri planda yer almaktadır. Bu durumun temelinde kadınlara özgü biyolojik süreçlerden biri olan adet dönemi dini açıdan manevi kirlilik olarak değerlendirilmesi ve bu süreçte birçok dini faaliyetten uzak durmalarının istenmesi bulunmaktadır. Erkek egemenliğinin ibadetteki bu belirgin rolü, dini uygulamaların tüm boyutlarında etkisini göstermiştir. En belirgin göstergelerinden biri, her sabah okunan duada ortaya çıkmaktadır. Erkekler bu dualarda “kadın olarak yaratılmamış olmaları” nedeniyle Tanrı’ya şükretmektedirler. Bu durum erkek ile kadın arasında asli ve tali olma açısından temel bir ayrımın varlığını göstermektedir. Kutsal Metinlerin çalışmaları yalnızca erkekler tarafından yapılması gerektiği ve neslin devamının erkeğin sorumluluğu olarak kabul edilmesi, erkeğin ibadetlerde de temel unsur olmasının gerekçesi olmuştur. Yahudilikte eylemler bakımından da cinsiyet temelli bir hiyerarşi söz konusudur. Çünkü bir fiilin kendi isteğiyle yapılması ile Tanrı’nın emriyle yerine getirilmesi arasında büyük fark bulunmaktadır. Tanrı’nın buyruğuyla gerçekleştirilen eylemler sevap açısından daha değerli kabul edildiğinden, ibadetler bağlamında erkeklerin yerine getirdiği eylemler daha kutsal addedilmiştir.<sup>101</sup>

Geleneksel Yahudi hukukunda (Halaka), kadınların ibadet hayatındaki konumu genel bir “yasak” üzerinden değil, Rabbilik Dönem (M.S. 2.-6. yy) tefsirleriyle şekillenen bir “yükümlülük hiyerarşisi” üzerinden tanımlanır. Bu ayrımın temel fihhi kaynağı Mişna’dır.<sup>102</sup> Bu metne göre kadınlar, zamana bağlı olan tüm olumlu

---

<sup>100</sup> Alaskarova, *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)*, 23.

<sup>101</sup> Muhammed İsmail Hiçyılmaz, “Yahudiliğin Erkek Egemen Anlayışı”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7/1 (Haziran 2020), 83-84.

<sup>102</sup> Kiddushin, 1:7.

emirlerden (Mitzvot aseh she-ha-zeman gerama) muaftır.<sup>103</sup> Bu muafiyet, belirli saatlerde takılan Tefilin, gün ışığına bağlı olan Tzitzit ve Pesah ile Şavuot arasındaki günlerin sayılmasını içeren Omer Sayımı (Sefirat HaOmer) gibi ibadetleri kapsar.<sup>104</sup> Bu durum bir “yasak” değil, kadının ailevi sorumluluklarının dini yükümlülüklerin önüne geçebileceği varsayılan bir muafiyet alanıdır. Kamusal ibadetteki sınırlamalar ise doğrudan Babil Talmudu kayıtlarına dayanır. Cemaatle ibadetin geçerliliği için gereken on kişilik Minyan kuralı, Talmud’da topluluğun kutsallığı (kedushah) üzerinden tartışılırken, bu sayının yalnızca ergin erkeklerden oluşacağı hükme<sup>105</sup> bağlanmıştır.<sup>106</sup> Sinagoglardaki fiziki ayırım (Mehizah) ise Tevrat’ta açıkça geçmemekle birlikte, Talmud’da Kudüs Tapınağı’ndaki düzenlemelere atıfla, ibadet huşusunu korumak adına bir gereklilik olarak sunulmuş<sup>107</sup> ve daha sonra Shulchan Aruch ile standartlaşmıştır.<sup>108</sup> Buna karşın, Yahudi geleneği kadını dini hayatın dışına itmez aksine belirli mucizelere tanıklık ettikleri gerekçesiyle bazı sorumlulukları onlara yükler. Talmud’a göre kadınlar, Hanuka mucizesinde rol oynadıkları için Hanuka mumlarını yakmakla;<sup>109</sup> ve Purim’de Ester Megila’sını okumak/dinlemekle yükümlüdürler.<sup>110</sup> Ayrıca Şabat Kидуşu ve bayram oruçları gibi zamana bağlı olsa da “olumsuz emir” (yapmama emri) kökenli görevler, kadınlar için de bağlayıcıdır.<sup>111</sup> Önemle belirtilmelidir ki, bu kategorizasyon günümüzde yalnızca Ortodoks Yahudilik için mutlak bir kuraldır. 19. yüzyıldan itibaren gelişen Reformist ve Muhafazakâr Yahudi hareketleri, bu rabbani “muafiyet” yorumlarını tarihselleştirerek reddetmiş, kadınların minyana dâhil edilmesi, tefilin takması ve hahamlık makamına gelmesi gibi konularda tam eşitliği savunmuştur. Dolayısıyla, metindeki kısıtlayıcı ifadeler Yahudiliğin tamamını değil, Geleneksel Rabbinik (Ortodoks) hukuk yorumunu temsil etmektedir.

Kadınların ev içindeki dini sorumlulukları ele alındıktan sonra Yahudi toplumunda bireylerin dini topluluğa tam anlamıyla dâhil oluş süreçleri önemlidir. Bu

---

<sup>103</sup> Hiçyılmaz, “Yahudiliğin Erkek Egemen Anlayışı”, 83.

<sup>104</sup> Alaskarova, *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)*, 21.

<sup>105</sup> Megillah, 23b.

<sup>106</sup> Balıkçı, *Eski Ahit’te Kadın İmgesi*, 73-74.

<sup>107</sup> Sukkah, 51b-52a.

<sup>108</sup> *Şulhan Aruch* (Erişim 27 Aralık 2025), Orach Chayim, 151:1.

<sup>109</sup> Shabbat, 23a.

<sup>110</sup> Megillah, 4a.

<sup>111</sup> Alaskarova, *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)*, 21.

bağlamda Yahudi toplumunda bireyin dini topluluğa tam katılımı, erkeklerde 13 yaş (Bar Mitzvah), kızlarda ise 12 yaş (Bat Mitzvah) ile başlar. Bu yaştan itibaren birey, emirlerden sorumlu (Hayyav) kabul edilir. Ancak bu sorumluluğun kamusal alandaki tezahürü, cinsiyete ve mezhepsel yorumlara göre farklılık gösterir. Ortodoks gelenekte erkek çocuk, sinagogda Tevrat metninden bir bölümü okumak üzere kürsüye çağrılırken (Aliyah), kadınların kamusal alanda Kutsal Metinleri okuması tartışmalı bir konudur. Geleneksel hukukta kadınların Kutsal Metinleri okumaya çağrılıp çağırılmayacağı meselesi, Talmud içerisinde ele alınmıştır. Metin şunu ifade eder: “Herkes yedi okuyucunun sayısına dâhil edilebilir, hatta bir kadın bile... Ancak bilge kişiler, kadınların topluluk önünde Kutsal Metinleri okumaması gerektiğini söylemişlerdir bunun sebebi Kevod HaTzibbur (Cemaatin Onuru) ilkesidir.”<sup>112</sup> Buradaki “cemaat onuru” kavramı, bir kadının Kutsal Metinleri okumasının, o cemaattaki erkeklerin okuma yazma bilmediği veya Kutsal Metinlere bilgisinin yetersiz olduğu izlenimini uyandıracığı ve bu durumun erkek cemaati mahcup edeceği endişesine dayanır. Dolayısıyla, kadınların Kutsal Metinleri okumaya “davet edilmesi ve reddetmelerinin olumsuz karşılanması” gibi bir pratik geleneksel hukukta mevcut değildir. Aksine kadının okuması, cemaatin kültürel yetersizliğinin bir işareti sayıldığı için kaçınılan bir durumdur. Bu yaklaşım, kadının dini bilgidan muaf olduğu anlamına gelmez. Örneğin, Yasa’nın Tekrarı’nda yer alan ve inancın özünü oluşturan Şema duası;

“Dinle, ey İsrail! Tanrımız RAB tek RAB’dir[a]. Tanrımız RAB’bi bütün yüreğinizle, bütün canınızla, bütün gücünüzle seveceksiniz. Bugün size verdiğim bu buyrukları aklınızda tutun. Onları çocuklarınıza belletin. Evinizde otururken, yolda yürürken, yatarken, kalkarken onlardan söz edin. Bir belirti olarak onları ellerinize bağlayın, alın sargısı olarak takın. Evlerinizin kapı sövelerine, kentlerinizin kapılarına yazın.”<sup>113</sup>

Mişna uyarınca kadınlar için “zamana bağlı bir emir” olduğu gerekçesiyle zorunlu tutulmamıştır. Ancak kadınların bu duayı ve temel dini prensipleri bilmeleri, ev içindeki dini düzeni sürdürmeleri açısından bir gereklilik olarak görülür.<sup>114</sup> Günümüzde ise katı cinsiyet ayrımı, Reformist ve Muhafazakâr Yahudilikte tamamen ortadan

---

<sup>112</sup> Megillah, 23a:11.

<sup>113</sup> Yas. 6:4-9.

<sup>114</sup> Berakhot, 3:3.

kalkmış, kadınların Aliyah alması ve cemaat önünde Kutsal Metinleri okuması bu mezheplerde standart bir uygulama haline gelmiştir.<sup>115</sup>

## 2.6. Kadının Evlilikteki Rolü ve Neslin Devamındaki Konumu

Toplumların sosyal, ekonomik ve dini yapılarının sürdürülebilirliği büyük ölçüde evlilik kurumuna bağlıdır. İki bireyin hayatlarını birleştirmesi yalnızca kişisel değil ailevi sorumluluklar açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Bu süreçte özellikle kadının konumu belirleyicidir. Kadından ev içindeki düzeni sağlama, çocukların bakım ve eğitimini üstlenme, eşine destek olma gibi çok yönlü sorumluluklar beklenir. Erkek ise daha çok ailenin geçimini sağlamak ve koruyucu bir rol üstlenmekle tanımlanır. Dolayısıyla evlilik, kadın için fedakârlık ve çok boyutlu emek gerektiren bir kurum olarak şekillenir. Bununla birlikte kadın, evlilik sayesinde toplumsal kabul görür, aile içinde saygınlık kazanır ve kuşakların devamında merkezi bir rol üstlenir. Tarih boyunca dinlerde ve toplumlarda evlilik özellikle kadının annelik ve düzen kurucu rolü üzerinden neslin devamı için vazgeçilmez kabul edilmiştir.<sup>116</sup>

Aile yapısı, genellikle iki ana kategoriye ayrılır: Geniş aile ve çekirdek aile. Geniş aile, birden fazla kuşaktan fertleri; dede, nine, amca, teyze, hala ve torunları kapsarken, çekirdek aile yalnızca anne, baba ve çocuklardan oluşur. Ailenin yönetim biçimi de ayrı bir sınıflandırma ölçütüdür. Kadının egemen olduğu aileler anaerkil (matriarşik), erkeğin egemen olduğu aileler ise ataerkil (patriarşik) olarak tanımlanır. Anaerkil düzen, tarihsel olarak ilk dönemlerde daha yaygındı. Bunun en belirgin göstergesi çocuğun soyunun anne üzerinden devam etmesidir.<sup>117</sup>

Yahudi inancına göre Tanrı, insanlığın atası Âdem ve eşi Havva'yı yarattıktan sonra çoğalmalarını emretmiştir. Bu buyruk Nuh, İbrahim, İshak ve Yakup'a da iletilmiş olup, kadının çocuk doğurma rolü evliliğin temel amacının gerçekleştirilmesinde merkezi bir öneme sahiptir.<sup>118</sup> Bu nedenle Yahudilik'te aile, dini ve toplumsal yaşamın merkezinde konumlanan kutsal bir kurumdur. Özellikle II. Dünya Savaşı'nda yaşanan Holokost sonrasında Yahudi toplumları neslin devamlılığına ve çocuk sahibi olmaya

---

<sup>115</sup> Balıkcı, *Eski Ahit'te Kadın İmgesi*, 73-74.

<sup>116</sup> Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*, 1.

<sup>117</sup> Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*, 11.

<sup>118</sup> Salih Çinpolat, "Yahudilikte Çocuk Sahibi Olma ve Çoğalmanın Yeri ve Önemi", *Dini Araştırmalar* 20/51 (Haziran 2017), 149-150.

daha yoğun biçimde önem vermiştir. Evlilik, yalnızca iki bireyin birleşmesi olarak değil, soyun korunması, toplumsal düzenin sürdürülmesi ve cinsel arzuların meşru bir zemine taşınması açısından işlevsel görülmüştür. Böylece evlenmeyi reddetmek, Tanrı'nın “Meyveli ol, çoğalt, yeryüzünü doldur ve boyun eğdir, balıklara kuşlara yeryüzünde hareket eden her canlıya hâkim ol”<sup>119</sup> buyruğunu ihlal etmek olarak değerlendirilmiştir. Erken yaşta evlilik ise teşvik edilmiştir. Yahudi geleneğinde düğün, en büyük sevinç kaynaklarından biridir. Nitekim İbranice’de düğünle ilişkili simha kavramı “sevinç” anlamını taşımaktadır. Çocuk sahibi olmak, evlenmenin temel gayelerinden biri kabul edilmiştir. Bu nedenle hem evlilik hem de çocuk sahibi olma, mitsva (dini bir yükümlülük) olarak görülmüştür.<sup>120</sup>

Yahudilikte evlilik, tarihsel olarak bir tür alışveriş akdi biçiminde düzenlenmiş olup, Tesniye’de belirtildiği üzere, geçmiş dönemlerde kız çocuklarının evlilik kararları babalarının yetkisi altındaydı. Baba, kızını uygun gördüğü bir erkekle evlendirerek süreci belirlerdi. Eski Ahit’te bu anlayışı destekleyen birçok örnek yer alır.<sup>121</sup> Yakup’un, kızı Dina için yapılan evlilik teklifinde onun görüşünü dikkate almaması<sup>122</sup> veya Kral Saul’un, Davud’a Tanrı adına savaşması karşılığında kızı Merab’ı rızasını almadan vaat etmesi,<sup>123</sup> kızların kendi seçim haklarının kısıtlı olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Tselofhad’ın kızlarına istedikleri kişilerle evlenme izni vermesi<sup>124</sup>, zaman zaman daha esnek uygulamalara da yer verildiğini ortaya koymaktadır.<sup>125</sup> Ayrıca kadının evlilikteki konumu, babası tarafından kocasına verilen ve hizmetle yükümlü bir kişi olarak tanımlanmıştır. Tevrat’ta bu durum şöyle ifade edilir: “Eğer bir kişi kızını cariyeye olarak satarsa, o kölelerin çıktığı gibi çıkmayacaktır. Eğer nişanlısı efendisinin gözünde kötü biri olursa, geri satın alınması için onu kendi haline bırakacak; sadakatsiz davrandı diye onu yabancı bir kavme satamayacaktır.”<sup>126</sup> Bu yasal düzenleme, kadının evlilikteki hak ve yükümlülüklerini çerçevelemekle kalmayıp, evliliğin temel amacı

---

<sup>119</sup> Yar. 1:27-28.

<sup>120</sup> Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*, 1.

<sup>121</sup> Yas. 22:16.

<sup>122</sup> Yar. 34:14-17.

<sup>123</sup> 1Sa. 18:17.

<sup>124</sup> Say. 36:6.

<sup>125</sup> Şerife Özketen Çatalkaya, *Yahudi Hıristiyan ve İslam Kelamında Kadın* (Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2024), 51-52.

<sup>126</sup> Çık. 21:7-8.

olan çocuk sahibi olma sorumluluğunu da vurgulamaktadır. Zira kadının doğurganlığı hem bireysel mutluluğun hem de Tanrı'nın buyruğunun gerçekleşmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Bu çerçevede, annelik de yalnızca biyolojik bir işlev değil, evliliğin kutsal amaçlarından biri olarak Yahudi geleneğinde özel bir önem taşımaktadır.<sup>127</sup> Anne olmanın bir tür kutsanma olarak görülmesi, kısır olmayı ise büyük bir talihsizlik olarak yorumlama geleneği mevcuttur. Ayrıca evlilik törenlerine verilen İbranice “Kıduşin” adı, köken olarak “kutsama” anlamına gelen Kadoş sözcüğünden türetilmiş olup, evliliğin dini açıdan önemini ve doğurganlığın kutsal işlevini ortaya koymaktadır.<sup>128</sup>

Kadının doğum sırasında yaşadığı sıkıntılar, bazı yorumlarda Tanrı tarafından verilen bir sınav olarak değerlendirilse de hamilelik ve çocuğu dünyaya getirmek, kutsallık ve sevinç kaynağı olarak kabul edilmiştir.<sup>129</sup> Tanah'ta ise “Tanah'ın buyruklarına uygun yaşayanların çocuklarına Tanrı'nın sevgisi binlerce nesil devam eder”<sup>130</sup> ifadesi soyun bereketli ve kutlu olacağı inancını pekiştirmiştir. Bu anlayış tarih boyunca erkek çocuklara özel bir değer kazandırmış, Rabbanî literatürde de farklı yorumlarla desteklenmiştir. Din bilginlerinin bir kısmı her ailenin bir kız ve bir erkek çocuğa sahip olması gerektiğini öne sürerken, yaygın kanaat en az bir erkek çocuğun bulunmasının zorunlu olduğudur. Bu sebeple Yahudi hukukunda, on yıl süren evlilikte çocuk sahibi olunmaması boşanma gerekçesi sayılmış, erkeğin soyun devamını sağlayabilmesi için yeniden evlenmesi gerekli görülmüştür. Kadının kısır olması boşanma sebebi olarak kabul edilse de bazı rabbinik otoriteler yalnızca bu nedenle evliliğin sona erdirilmesini uygun görmemiştir.<sup>131</sup>

Söz konusu bu dini yaklaşım yalnızca çocuk sahibi olmayı teşvik etmekle kalmamış aynı zamanda doğurganlığı engelleyebilecek davranışlara da sınırlamalar getirmiştir. Erkeğin kendi kendini tatmin etmesi “boşa giden tohumlar”<sup>132</sup> olarak nitelendirilmiş, kısırılığa yol açacak müdahaleler sağlık gerekçeleri dışında yasaklanmıştır. Kadının sağlığı risk altındaysa tıbbi önlemler alınabilmekte, kısırılık durumunda tüp bebek yöntemi sınırlı biçimde kabul görmektedir. Ancak erkeğin kısır

---

<sup>127</sup> Hiçyılmaz, *Yahudilik'te Aile ve Kadın*, 53.

<sup>128</sup> Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*, 16.

<sup>129</sup> Hiçyılmaz, *Yahudilik'te Aile ve Kadın*, 64.

<sup>130</sup> Çık. 20:6. - Yas. 5:10.

<sup>131</sup> Çinpolat, “Yahudilikte Çocuk Sahibi Olma ve Çoğalmanın Yeri ve Önemi”, 144-145.

<sup>132</sup> Yas. 25:5-10.

olması halinde başka bir erkeğin sperminin kullanılması, soy ilişkilerini belirsizleştireceği ve ensest yaşağını ihlal riski taşıdığı için büyük ölçüde reddedilmiştir. Yahudi hukukunda kürtaj ise yalnızca annenin hayatını kurtarmak amacıyla caiz kabul edilmiştir. Fetüsün ilk kırk gününde tam bir insan biçimine sahip olmadığı inancı nedeniyle bu dönemde farklı kurallar uygulanmakta bu süreçte cenine zarar verilmesi halinde fail katil sayılmamaktadır. Bütün bu düzenlemeler, Yahudilikte çocuk sahibi olmanın yalnızca bireysel bir tercih değil, Tanrı'nın emriyle bağlantılı kolektif bir sorumluluk olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır.<sup>133</sup>

## 2.7. Kadının Boşanmadaki Konumu ve Rolü

Halakha (Yahudi hukuku), evliliğin sona erdirilmesine izin vermekle birlikte bu yetkinin yalnızca kocaya ait olduğunu belirtir. Kadın, kendi isteğiyle kocasını boşayamaz. Bu yetkinin dayanağı Tevrat'taki bir pasajdır: “Eğer bir adam evlendiği kadında kendisine uygun olmayan bir şey görür ve bundan hoşlanmazsa, Get (boşanma belgesi) yazarak ona verir ve evinden gönderir.”<sup>134</sup> Yahudi hukukunda boşanma diğer pek çok hukuk sistemine kıyasla oldukça kolaydır. Bir erkeğin karısına duyduğu memnuniyetsizlik, evliliği sona erdirmek için yeterli görülmektedir ve yalnızca Get vermesi yeterlidir.<sup>135</sup> Boşanma gerekçeleri konusunda ise ekoller arasında farklı yorumlar bulunur. Shammai ekolü “utanılacak şey” ifadesini zina ile sınırlandırırken, Hillel ekolü bunu daha geniş yorumlamış ve erkeğin hoşuna gitmeyen her davranışı kapsayacak biçimde değerlendirmiştir. Zina, Yahudi hukukunda doğrudan geçerli bir boşanma sebebi olarak kabul edilmektedir. Ancak metinlerde utanılacak şeyin sadece zina olduğuna dair kesin bir ifade yer almadığı durumlarda, Hillel'in yorumu esas alınmış ve erkeğin memnuniyetsizliğini ifade eden çeşitli davranışlar da boşanma sebebi sayılmıştır. Bu yaklaşım, tarih boyunca boşanma sıklığını artırmış ve uygulamada esnek bir sistem ortaya koymuştur.<sup>136</sup> Bu durum hem boşamanın geçerli gerekçelerini hem de

---

<sup>133</sup> Börklü, *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*, 22-23.

<sup>134</sup> Yas. 24:1.

<sup>135</sup> Neamat Ullah, *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 17.

<sup>136</sup> Asife Ünal, *Yahudilikte Hristiyanlıkta ve İslamda Evlilik* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998), 59.

sürecin uygulanış biçimini açıklar. Boşanma, kocanın karısına Get belgesini vermesiyle resmîyet kazanmaktadır.<sup>137</sup>

Benimsenen temel ilke doğrultusunda, kadın yalnızca kocasının ölümü veya kendisine Get verilmesi hâlinde evlilikten bağımsız hâle gelebilir. Kocanın kayıp veya öldüğüne dair geçerli bir kanıt yoksa Bet Din (dini mahkeme), koca adına boşama belgesi düzenleyemez. Mişna'da belirtildiği üzere, erkeğe karısında uygunsuz bir durum görmesi hâlinde boşama hakkı tanınmıştır.<sup>138</sup> Bununla birlikte, sonraki düzenlemeler evliliğin temel hak ve sorumluluklarında erkeğin kusuru söz konusu olduğunda, kadına dini mahkeme aracılığıyla kocayı boşamaya ikna veya zorlayabilme imkânı tanımıştır.<sup>139</sup> Bu düzenleme, kadının sınırlı da olsa boşanma sürecinde etkili olabildiğini sağlamaktadır.<sup>140</sup>

Yahudi hukukunda boşanma hakkı temel olarak kocaya aittir. Ancak dini mahkeme, eşlerden gelen ve evliliğin temel unsurlarında ihmal veya yetersizlik gibi geçerli bir gerekçeye dayanan talep üzerine, kocayı Get yazmaya ve kadını bu Get'i kabul etmeye ikna veya zorlayabilir.<sup>141</sup> Kocanın boşanma belgesini geciktirmemesi veya eşinin izni olmadan ikinci evlilik yapmaması gibi düzenlemeler ketuva metnine eklenerek kadının lehine koruyucu önlemler geliştirilmiştir.<sup>142</sup> Ayrıca, kocaların savaşa veya uzak bir yere gitmeden önce eşlerine şartlı bir Get bırakmaları gibi uygulamalar da bu koruma mekanizmalarının bir parçasıdır.<sup>143</sup> Buna rağmen, boşanmanın hukuki olarak erkeğin inisiyatifine bağlı kalmaya devam etmesi ve mahkemenin ikna yetkisinin her durumda pratik sonuç doğurmaması, kadınlar açısından mağduriyetler yaratabilmektedir. Kocanın kayıp olması, öldüğüne dair güvenilir delil bulunmaması veya Get vermeye yanaşmaması durumunda kadınlar aguna (zincirilmiş) olarak adlandırılır.<sup>144</sup> Bu durumdaki bir kadının yeniden evlenmesi zina hükmünde sayılmakta ve bu evlilikten doğan çocuklar mamzer (gayrimeşru) kabul edilmektedir.<sup>145</sup> Geleneksel

---

<sup>137</sup> Ullah, *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi*, 17.

<sup>138</sup> Gittin, 9:10.

<sup>139</sup> Ketubot, 77a.

<sup>140</sup> Gürkan, *Yahudilik*, 227.

<sup>141</sup> *Kudüs Talmudu* (Erişim 27 Aralık 2025), Ketubot. 7: 10.

<sup>142</sup> Ketubot. 54: a.

<sup>143</sup> Ketubot. 9: b.

<sup>144</sup> Yevamot. 122: a-b.

<sup>145</sup> Yevamot. 4: 13.

Yahudilik bu konuya büyük bir hassasiyetle yaklaşmakta olup tarih boyunca evlilik öncesi sözleşmeler ve sivil yaptırımlar gibi çeşitli hukuki mekanizmalar geliştirilmiştir. Bununla birlikte Aguna sorunu, farklı cemaatlerde tam ve evrensel bir çözüm standardına bağlanması güç olan, halakhik tartışmaların odağında yer alan ve güncelliğini koruyan yapısal bir problem olmayı sürdürmektedir.<sup>146</sup>

Yahudi hukukunun erken dönemlerinde boşanma, kocanın karısına yazılı bir belge vermesiyle gerçekleşirken, zamanla bu süreç daha sistematik bir hâle gelmiştir. Günümüzde boşanma işlemi “Get” belgesinin hazırlanıp kadına verilmesiyle tamamlanmaktadır. Bu işlem, mülkiyet ve statü değişikliği içeren davaların asgari üç kişiyle görülmesini öngören halakhik kural gereği, en az üç hâkimden oluşan bir mahkeme<sup>147</sup> (Bet Din) huzurunda gerçekleştirilir. Mahkeme heyetinin yanı sıra, süreçte bir yazıcı (sofer) ve iki güvenilir şahit hazır bulunur. Shulchan Aruch içerisinde yer alan “Seder Ha-Get” düzenlemelerine göre<sup>148</sup> yazıcı ve şahitler mahkemenin karar verici üyeleri değil, sürecin hukuki geçerliliğini tesis eden hizmet unsurlarıdır. Belgenin yazımı için gerekli araçlar önce kocaya teslim edilerek sürecin onun tasarrufu altında olduğu vurgulanır. Ardından yazıcı, kocanın talimatıyla belgeyi hazırlar.<sup>149</sup> Yazım sırasında iki şahidin bulunması zorunludur. Böylece sonradan çıkabilecek inkârların ya da itirazların önüne geçilmesi amaçlanır. Belge, İbrani (Kare) harfleriyle ve geleneksel olarak Aramice dilinde yazılır, herhangi bir silinti, düzeltme ya da eklemeye izin verilmez.<sup>150</sup> Son sayfada şahitlerin isimleri yer alır ve ancak dürüstlüğü herkesçe bilinen kimseler imza atabilir. Belge tamamlandığında taraflar huzura çağrılır. Öncelikle kadının boşanmaya rızası olup olmadığı sorulur. Kadının onay vermesi hâlinde, koca eşini serbest bıraktığını ve başka biriyle evlenebileceğini beyan eder. Ardından belge şahitler ve haham tarafından tasdik edilir ve son aşamada koca Get’i eşine teslim eder.<sup>151</sup> Kadının bizzat hazır bulunması zorunlu değildir, bir vekil (shaliach) onun adına belgeyi alabilir.<sup>152</sup> Bu noktada, rollerin dağılımı ve asgari kişi sayısı gibi hususlar, “Minhag Yisrael Torah Hi” (İsrail’in geleneği kanun hükmündedir) ilkesi uyarınca

---

<sup>146</sup> Gürkan, *Yahudilik*, 227-228.

<sup>147</sup> Sanhedrin, 1:1.

<sup>148</sup> Even Ha’ezer, 154.

<sup>149</sup> Gittin. 66: a.

<sup>150</sup> Gittin. 20: a-b.

<sup>151</sup> Gittin. 77: b - 78: a.

<sup>152</sup> Gittin. 6: 1.

uygulama geleneğine göre farklı şekillerde düzenlenebilir. Özellikle Sefarad ve Aşkenaz otoriteleri arasındaki prosedürel farklar, Rabbi Moses Isserles (Rama) gibi hukukçuların şerhleriyle meşruiyet kazanmıştır. Boşanma sonrasında, nesep karışıklığını önleme ve kadının olası bir hamilelik durumunu netleştirme (ayirt etme) gibi gerekçelerle rabbanî hukukça öngörülen doksan günlük bir bekleme süresi (et ha-havchanah) uygulanır. Bu süre zarfında eski eşlerin yeniden evlenmesi mümkündür. Öte yandan, Yahudi hukukunun ana kaynağı olan Yasa'nın Tekrarı'nda, kadının başka biriyle evlenmesinden sonra ilk kocasına dönüşünü sınırlayan temel bir düzenleme yer alır. Kutsal metinde bu durum şu ifadelerle aktarılır:

“Bir adam evlendiği kadında hoşla gitmeyen bir şey bulur, bu yüzden ondan hoşlanmaz ve ona bir boşanma belgesi yazıp eline verir, onu evinden gönderirse kadın onun evinden ayrıldıktan sonra başka bir adamla evlenirse ve ikinci kocası da ondan hoşlanmaz, bir boşanma belgesi yazıp eline verir, onu evinden gönderirse ya da kadınla evlenen bu ikinci koca ölürse kadını gönderen ilk kocası, kadın kirlendikten sonra onunla yeniden evlenemez. Bu, Rab'bin önünde iğrençtir.”<sup>153</sup>

Bu hükmün şartları ve uygulaması rabbanî yorumlarla ayrıntılandırılmış olup uygulamanın temel amacı evlilik bağının suistimal edilmesini önlemek, keyfi “eş değişimlerini” engellemek ve aile kurumunun ciddiyetini korumaktır.<sup>154</sup>

Tanah'ta geçen şu ifadeler boşanma konusundaki yaklaşımı ortaya koymaktadır: “Evvvelki kocası kadın murdar edildikten sonra onu kendisine tekrar karı olarak alamaz. Çünkü Rabbin önünde bu mekruh bir şeydir.”<sup>155</sup> Bu pasaj, boşanmanın hukuken mümkün olmasına rağmen dini açıdan hoş karşılanmadığını göstermektedir. Kadının yeniden evlenmesi “murdar edilmek” şeklinde nitelendirilmiş, bu da ikinci evliliğe olumsuz bir anlam yüklemiştir. Benzer biçimde Tanah'da şu sözler yer almaktadır: “Çünkü gençliğinin karısı ile senin aranda Rab şahit oldu. O kadın ki senin arkadaşın ve kendisiyle ahdettiğin kadın olduğu halde sen ona hainlik ettin... Çünkü İsrail'in Allah'ı Rab diyor; ben boşanmadan ve esvabını gaddarlıkla örten adamdan nefret ederim.”<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Yas. 24:1-4.

<sup>154</sup> Ünal, *Yahudilikte Hıristiyanlıkta ve İslamda Evlilik*, 60-62.

<sup>155</sup> Yas. 24:1-4.

<sup>156</sup> Mal. 2:14-16.

Bu ifadeler, evliliğin yalnızca sosyal bir sözleşme değil, Tanrı'nın huzurunda kutsal bir ahit olarak görüldüğünü ve boşanmanın hoş karşılanmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Tanah'ta ayrıca boşanmış bir kadının duygusal durumu da şu sözlerle tasvir edilmektedir: “Korkma, çünkü utanmayacaksın ve sıkılma çünkü yüzün kızarmayacak... Rab seni bırakılmış ve ruhu dertli bir kadın gibi, gençlik karısı atılınca nasıl olursa onun gibi çağırdı.”<sup>157</sup> Bu pasaj, boşanmanın birey üzerinde yalnızca hukuki değil, aynı zamanda derin bir manevi ve psikolojik etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Talmud'da da benzer bir anlayış görülür. Bir evliliğin sona ermesi hakkında “Tanrı'nın mihrabı gözyaşı döker” ifadesi kullanılır. Bu benzetme, boşanmanın dinî gelenekte ciddi ve hüznü bir hadise olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, Tanah ve Talmud örnekleri birlikte değerlendirildiğinde, Yahudilikte boşanmaya izin verilse de asıl hedefin evlilik kurumunun korunması olduğu anlaşılmaktadır.<sup>158</sup>

### 2.7.1. Get

“Get”, Yahudi hukukunda boşanma işlemini resmî olarak belgeleyen ve etimolojik olarak Aramice kökenli olan bir terimdir. Tarihsel süreçte üç farklı bağlamda kullanılan bu kavram, ilk olarak yasal bir buyruğun metnini içeren kısa bir belgeyi ifade eder. Günümüzde ise bu belge İbrani alfabesi kullanılarak Aramice dilinde hazırlanmaktadır. İkinci anlamında Get, kocanın karısına teslim ettiği ve kadının yeniden evlenebilmesine olanak sağlayan yaklaşık 12 satırlık bir “özgürlük” vesikasıdır. Bu işlemin geçerli sayılabilmesi için mülkiyet ve statü davalarındaki usul gereği asgari üç hâkimden oluşan bir mahkeme (Bet Din) gözetiminde, iki güvenilir şahit huzurunda gerçekleştirilmesi zorunludur. Üçüncü anlamı ise Get'in her iki tarafın onayını ve yasal sürecin kesinleşmesini temsil eden resmî boşanma statüsü kazanmasıdır. Bu üç kullanım bir araya geldiğinde Get'in Yahudi evliliğini sona erdiren temel ve tek geçerli araç olduğu görülmektedir. Boşanma ancak bu belgeyle resmîyet kazanır ve Get olmadan evlilik bağı hukuken feshedilemez.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Yşa. 54:4-6.

<sup>158</sup> Ünal, *Yahudilikte Hristiyanlıkta ve İslamda Evlilik*, 62-63.

<sup>159</sup> Ullah, *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi*, 20-21.

Yahudi hukukunda Get, klasik kaynaklarda metin ve imza dili (İbranice veya yerel dil) arasında belirli bir esneklik öngörülse de<sup>160</sup>, uygulamanın geçerliliği, şer'î teamüllerin korunması ve hukuki birliğin sağlanması adına geleneksel olarak Aramice düzenlenmektedir. Her ne kadar teorik tartışmalarda farklı dillerin kullanımı (İbranice veya Yunanca gibi) belirli şartlarla kabul edilmiş olsa da halakhik standartlar, belgenin geçerliliğini (kosher) riske atmamak için Aramice formülasyonun kullanımını esas kılar.<sup>161</sup> Bu durum, yerel dillerde yazılabilecek metinlerin hukuki açıdan tartışmalı kabul edilmesinden kaynaklanan teknik bir koruma mekanizmasıdır. Bu bağlamda geleneksel bir Get metninin Türkçeye aktarımı yaklaşık olarak aşağıdaki biçimde sunulabilir:

“Haftanın \_\_\_\_\_ günü, \_\_\_\_\_ ayının \_\_\_\_\_ günü, dünyanın yaratılmasından sonra \_\_\_\_\_ yılında, burada saydığımız takvim hesaplamalarına göre, \_\_\_\_\_ şehrinde, \_\_\_\_\_ nehrinin kenarında ve su kaynaklarına yakın olan, ben, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_’ın oğlu, bugün \_\_\_\_\_ şehrinde, \_\_\_\_\_ nehrinin kenarında ve su kaynaklarına yakın olan, kendi isteğimle, herhangi bir zorlama altında olmaksızın, senin \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_’ın kızı olan eşimi, bugün bulunduğu \_\_\_\_\_ şehrinde, \_\_\_\_\_ nehrinin kenarında ve su kaynaklarına yakın olan, bugüne kadar benim eşim olan seni serbest bırakmaya, seni boşamaya ve kendi başına olmana izin vermeye razı olduğumu beyan ederim. Artık seni serbest bırakıyor, boşuyor ve kendi başına olmanı sağlıyorum; böylece kendi iradenle dilediğin herhangi bir erkekle evlenmeye yetkin ve izinli olacaksın. Bugünden itibaren sana karşı hiçbir kişi itiraz edemez ve sen herhangi bir erkekle evlenme yetkisine sahipsin. Bu, senin için benden bir boşama belgesi, bir serbest bırakma mektubu ve bir suçsuzluk belgesi olacaktır; Musa ve İsrail yasalarına uygun olarak düzenlenmiştir.

\_\_\_\_\_ oğlu \_\_\_\_\_ — tanık

\_\_\_\_\_ oğlu \_\_\_\_\_ — tanık”<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Gittin, 9:8.

<sup>161</sup> Even HaEzer, 126.

<sup>162</sup> Chabad.org, “Get Metni” (Erişim 29 Ağustos 2025).

### 2.7.2. Aguna

İbranice kökenli “aguna” terimi, “zincirlenmiş” ya da “demir atmış kadın” anlamına gelmektedir. Bu kavram, kocasından Get alamayan ve dolayısıyla yeni bir evlilik yapma hakkına sahip olamayan kadınları ifade eder. Böyle durumlarda kadın, kocasıyla fiilen bir birliktelik yaşamasına bile hukuken evli sayılmaya devam eder. Yeniden evlenmesi yasaklandığı gibi bu yasağa rağmen kurulan bir evlilik geçersiz kabul edilir ve bu birliktelikten doğan çocuklar Yahudi hukukunda mamzer (gayrimeşru) statüsünde değerlendirilir.<sup>163</sup> Bu tanım, aguna probleminin Yahudi hukukunda neden önemsendiğini göstermektedir. Bu sorunu hafifletmek adına Orta Çağ’ın ilerleyen dönemlerinden itibaren özellikle 12. yüzyıldan sonra bazı istisnai hallerde kadınlara da boşanma hakkı tanınmaya başlanmıştır. Ancak tüm bu düzenlemelere rağmen boşanma yine esasen erkeğin iradesine bağlı kalmış, Get belgesini vermediği sürece kadın özgürlüğüne kavuşamamıştır. Bu durum, özellikle kocasının kaybolduğu ya da akıbetinin bilinmediği hallerde, kadınların yeniden evlenmelerini imkânsız kılmış ve onları aguna konumuna düşürmüştür. Böylece aguna meselesi, kadının boşanma hakkını fiilen kullanmasını engelleyen yapısal bir sorun haline gelmiştir.<sup>164</sup> Söz konusu yapısal sorun karşısında Yahudi din bilginleri tarih boyunca çeşitli çözüm yolları aramışlardır. Kadınların haksız yere mağdur edilmemesi için geliştirilen bu yöntemler zaman içinde farklılık göstermiş, fakat sorunun temeli hiçbir dönemde bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Günümüzde de tartışmalar sürmekte, kimi durumlarda kadının kocasının öldüğüne dair güvenilir kanıt sunması halinde dini otoriteler onun yeniden evlenmesine izin vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, aguna sorunu hem tarihsel bir miras hem de modern Yahudi hukukunda çözüm arayışları süren güncel bir problem olma niteliğini korumaktadır.<sup>165</sup>

Yahudi boşanma hukuku, Tevrat hükmü (De-Oraita) ve Rabbanî düzenlemelerin (De-Rabbanan) iç içe geçtiği katmanlı bir yapı arz eder. Bu nedenle Get prosedürü sadece ilahi bir değişmezlik değil, aynı zamanda hukuki bir tekâmül sürecidir. Bu süreçte dini mahkemenin kocayı boşanmaya zorlama yetkisi, halakhik literatürde “Get

---

<sup>163</sup> Ullah, *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi*, 28.

<sup>164</sup> Mehmet Bayrakdar, *Üç Dinin Tarihi Yahudilik, Hıristiyanlık, İslam* (İstanbul: Say Yayınları, 2016), 171.

<sup>165</sup> Ullah, *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi*, 28.

Me'useh" (zorla verilmiş geçersiz Get) riski nedeniyle belirli sınırlara tabidir. Maimonides gibi otoriteler bu zorlamayı kocanın "özündeki doğruyu yapma iradesini açığa çıkarma" argümanı ile meşrulaştırsada yaptırımın sınırları bugün halen tartışmalı bir alandır. Aguna sorununda kadının yeniden evlenememesi ve bu süreçteki çocukların mamzer statüsünde kabul edilmesi ise kadının "hâlen evli sayılması" ilkesine dayanan teknik bir sonuçtur. Zira Yahudi hukukuna göre evlilik bağı ancak koca tarafından verilen usulüne uygun bir Get ile sona erdirilebilir. Boşanma sonrasında uygulanan 90 günlük nesep bekleme süresi<sup>166</sup> ile ilk kocaya dönüş yasağı<sup>167</sup> ise kaynakları ve amaçları itibarıyla birbirinden ayrılan, evlilik kurumunun ciddiyetini ve soy bağının netliğini korumayı hedefleyen iki farklı hukuki mekanizmadır.

Halakhik metinlerdeki bu teknik katmanlar ve çözüm arayışları, beyaz perdeye aktarıldığında hukuki bir tartışma olmanın ötesine geçerek, kadının eğitimi, aile içi rolleri ve "zincirlenmiş" bir yaşamın psikolojik yükü gibi derin insani dramalara odaklanmaktadır. İncelenecek filmler, teorik hukukun bireysel yaşamlar üzerindeki yansımalarını, kadının gelenek ve modernite kışkıracısındaki konumunu ve hukuk sisteminin tıkandığı noktalarda ortaya çıkan toplumsal sancıları görsel birer belge niteliğinde sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın devamında, Yahudi kadınının eğitimden boşanma sürecine uzanan yaşam döngüsü, seçilen filmler üzerinden söz konusu hukuki arka planla ilişkilendirilerek analiz edilecektir.

---

<sup>166</sup> Yevamot, 4:10.

<sup>167</sup> Yas. 24:1-4.

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **SİNEMADA YAHUDİ KADINININ HAYAT DÖNGÜSÜNE DAİR TEMSİLLER**

Ele alınan bu çalışma, sinematik anlatılar aracılığıyla Yahudi kadınının teolojik, toplumsal ve hukuki düzlemdeki konumunu üç temel aşamada analiz etmektedir. İlk aşamada, “Yentl, The Secrets ve My Rabbi” yapımları odağında kadının dini eğitim ve ibadet pratiklerindeki yeri, geleneksel cinsiyet rolleriyle olan çatışması üzerinden irdelenmektedir. İkinci aşamada, Yahudi kimliğinin inşasında merkezi bir rol oynayan aile kurumu; “Kadosh, Fill the Void ve Felix et Meira” filmleri aracılığıyla evlilik içi roller ve neslin devamlılığı perspektifinden ele alınmaktadır. Son aşamada ise kadının hukuk karşısındaki iradesini ve özgürleşme çabasını temsil eden “Gett, Lonna Kin ve Divorce Jewish Style” örnekleri üzerinden Yahudi hukukunda boşanma süreci ve kadının bu süreçteki sosyo-politik statüsü incelenmektedir. Seçilen bu kurmaca ve belgesel yapımlar, Yahudi kadınının toplumsal dönüşümünü ve gelenek ile modernite arasındaki varoluş mücadelesini bütüncül bir perspektifle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

#### **3.1. Sinemada Yahudi Kadınının Eğitim Hayatı ve İbadet Durumu**

Yahudi toplumunun kültürel ve dini yaşamını mercek altına alan sinema filmlerinde, Yahudi kadınının eğitim süreçlerindeki kişisel gelişimini ve ibadet pratikleri üzerinden şekillenen manevi duruşunu ele alıp beyazperdeye yansıtan önemli eserler şunlardır:

### 3.1.1. Yentl

Görsel 3. 1: Yentl Film Afışı



**Kaynak:** <https://www.rogerebert.com/reviews/yentl-1983>

#### 3.1.1.1. Film Künyesi

Film Adı: Yentl

Yayın Yılı: 1983

Yönetmen: Barbra Streisand

Senarist: Barbra Streisand, Jack Rosenthal (Isaac Bashevis Singer'ın kısa hikâyesinden uyarlanmıştır)

Başlıca Oyuncular: Barbra Streisand (Yentl/Anshel), Mandy Patinkin (Avigdor), Amy Irving (Hadass), Nehemiah Persoff (Reb Mendel)

Ülke / Yapım: ABD – Birleşik Krallık ortak yapımı

Tür: Müzikal, Romantik Dram

Süre: 133 dakika

#### 3.1.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

Barbra Streisand'ın yönetip aynı zamanda başrolünü üstlendiği Yentl filmi, 1904 yılının Polonya'sında, geleneksel Aşkenazi Yahudi toplumunda geçmektedir. Film,

kadınların Yeshiva’da (Yahudi dini okulu) eğitim almasının yasak olduğu bu ortamda, dini eğitime duyduğu bastırılmaz tutkuyla yanan genç bir kadın olan Yentl Mendel’in hikâyesini anlatmaktadır. Babası Haham Mendel’den gizlice Tevrat ve Talmud öğrenerek büyüyen Yentl, geleneksel rollerle sınırlı kadın kimliğini reddeden, Talmid Chacham (Bilge Öğrenci) olmak isteyen, entelektüel tatmin peşinde koşan bir ruhtur. Yentl’in hikâyedeki konumu, dinsel yapının dayattığı kısıtlamalara karşı bir isyanı ve kimlik arayışını temsil etmektedir.

**Görsel 3. 2:** Yentl’in Babası ile Yemek Sahnesi ve Yentl’in Saçlarını Kestiği Sahne.



**Kaynak:** <http://thefilmexperience.net/blog/2022/6/1/claudios-best-shot-pick-yentl-1983.html>

**Kaynak:** <https://backlots.net/2014/03/27/defying-tradition-yiddish-literature-on-film-part-2-yentl-1983/>

Yentl’in toplumsal düzeni sorgulaması yemek sahnesinde babasına sorduğu “Neden aldığım her kitapta ve gittiğim her kitapçada aynı tartışmayla karşılaşıyorum?” sorusuyla başlar. Genç kadın, yaşadığı iç çatışmayı ise “Ne olmam gerektiği nerede yazıyor?” gibi sorularla Tanrı’ya seslendiği şarkılar aracılığıyla ifade eder. Babasının ölümünden sonra entelektüel özgürlüğüne ket vuran engelleri aşmak için tek çare olarak saçlarını kesip erkek kılıfına girmiştir. Bu radikal fedakârlık onun kadın kimliğinden vazgeçme zorunluluğunu sembolize etmektedir. “Anshel” adıyla Yeshiva’ya kabul edilmesi, eğitime dair istek ve hevesinin ancak bir erkek kimliği altında kabul görebileceği gerçeğini ortaya koymaktadır.

Film, bu bağlamda Yahudi kadın temsilini inceleyerek eğitimin mutlak surette erkeklere ait olduğu katı bir düzeni gözler önüne sermektedir. Kasabada erkekler Kutsal Kitaplarla dolaşırken, kadınlar yalnızca ev işleri ve çocuk bakımıyla meşguldür. Seyyar kitapçının “kadınlar için hikâye kitapları, erkekler için Kutsal Kitaplar” şeklindeki

bağırması ise kadınlara sunulan materyalin sadece eğlenceye yönelik ve entelektüel derinlikten yoksun olduğunu simgeleyen bir ayrımdır.

### Görsel 3. 3: Yent ve Kitap Satıcısı.



**Kaynak:** <https://www.filmovamista.cz/1327-Jentl>

*Satıcı: “Yanlıı yerdesiniz bayan. Kadınlara göre kitaplar Şu tarafta. Romanlar çok romantik.”*

*Yentl: (Elinde Kutsal Kitabı uzatarak) “Ben bunu almak istiyorum.”*

*Satıcı: “Kutsal Kitaplar erkekler için.”*

*Yentl: “Neden?”*

*Satıcı: “Kanunlar öyle. Nedeni bu.”*

*Yentl: “Kanunsa bir yerde yazılı olmalı.”*

*Satıcı: “Bayan bana bir iyilik yapın, kendinize bir iyilik yapın, güzel resimli kitap alın. Kızlar resimli kitapları sever.”*

*Yentl: “Babam için olduğunu söyleseydim?”*

*Satıcı: “Neden daha önce demedin?”*

Yentl’in satıcıdan Kutsal Kitabı almak isterken yaşadığı bu diyalog engelin boyutunu netleştirmektedir. Satıcı, “Kutsal Kitaplar erkekler için” diyerek kanunların böyle olduğunu belirtir ve Yentl’in sorgulamasına rağmen nedenini açıklayamaz. Sadece “kanunlar böyle” demekle yetinir. Bu sahne kadınların Kutsal Kitapları ellemelerinin, okumalarının ve hatta satın almalarının bile istenmediğini göstermektedir. Böylece kadının, özellikle Yahudi hukukunu öğrenme ve dini eğitim alma hakkının ne

denli zorlu koşullara tabi olduğu, toplumun bu kuralları sorgulamadan nasıl içselleştirdiği anlaşılmaktadır.

Yentl'in babasıyla olan gizli ders sahneleri, eğitimin yasaklığını vurgulamaktadır. Dersler, evin tüm kapıları ve perdeleri kapatılarak gizlice yapılmak zorundadır. Yentl'in eğitim alma isteği sadece kamusal alanda değil aynı zamanda özel alanda da dini damgalama ile karşılanır. Haham olan babasının evde öğrencisine ders verdiği sırada yaşananlar bu yasağın dini bir kınamaya dayandırıldığını göstermektedir:

*Öğrenci: (Yentl'in cevaplarını duyduktan sonra) "Yentl Talmud biliyor mu?"*

*Öğrenci: "Bu arada babam Talmud öğrenen kadının şeytan olduğunu söyler."*

*Haham: (Yentl bütün soruları duyuup cevap verdiği için) "O bir şeytan değil, sadece çok büyük kulakları var."*

Babasının öğrencisinin, "Talmud öğrenen kadın şeytandır" ifadesi bu yasağın yalnızca toplumsal bir gelenek olmadığını, doğrudan dini bir "kınama" ve "ötekileştirme" ile desteklendiğini göstermektedir. Hahamın "o bir şeytan değil sadece çok büyük kulakları var" demesi, bir yandan kızını korurken diğer yandan bu toplumsal baskının farkında olduğunu hissettirmektedir. Bu sahne Halakha'nın katı bir yorumunun, kadının entelektüel merakını dini bir tehdit olarak algıladığını göstermektedir. Eğitim hakkı engellenmekle kalmamakta aynı zamanda bu yasağın ihlali "şeytanlık" gibi ağır bir dini sıfatla damgalanmaktadır.

### **3.1.1.3. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile "Yentl" Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Geleneksel Halakha, kadınların Talmud öğrenmesini Haham Eliezer'in sözleri gibi yorumlar nedeniyle genellikle kısıtlamaktadır. Ancak bu entelektüel yetersizlikten değil kadınların ev işleri, çocuk yetiştirme ve pozitif zamana bağlı emirlerden muaf olmaları gerektiği yani farklı bir kutsal sorumluluk alanına sahip oldukları düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Film, Halakha'nın bu ölçülü sınırlamasını aşırı ve tek yönlü bir yoruma taşıyarak neredeyse mutlak bir öğrenme yasağına dönüştürmüştür. Yentl'in Kutsal Kitap'ı eline almasının bile hoş karşılanmaması, gelenekteki dengeyi göz ardı ederek dini yasayı, kadının entelektüel gelişimini engelleyen baskıcı bir sistem olarak resmetmektedir. Yentl'in yaşadığı çatışma bu nedenle sadece bireysel bir

öğrenme arzusu değil aynı zamanda Halakha'nın toplumsal düzeyde katı ve yanlış yorumlanışına karşı bir başkaldırı niteliğindedir.

Film, ibadet pratikleri aracılığıyla kadınların erkeklerle eşit olmadığını ve kamusal dini rollerden dışlandığını güçlü sinematografik öğelerle göstermektedir. Bu dışlanma, Sinagog düzeni ve mekân seçimi (kadınların özel balkonlardan sadece erkekleri izlemesi) gibi unsurlarla somutlaştırılırken kadınların minyan'a (toplu ibadet) dâhil olamaması gibi aktif pratiklerden dışlanması netleştirilmiştir. Bu dinsel kısıtlamalar, Yentl'in Talmud öğrendiği söylentisiyle kınanması gibi sahnelerle pekiştirilmiştir. Hatta geleneksel fikirlere sahip olan kadınlar bile bu kısıtlamaları içselleştirerek engelleyici bir rol üstlenmiştir. Dini liderlik rollerine olan bu uzaklık, Yentl'in babasının ölümünden sonra dua okuma görevi bir erkeğe aitken Kutsal Kitabı alıp okumasıyla zirveye ulaşmış, bu eylem cemaatin büyük tepkisiyle karşılaşmış ve Yentl'in özgürlük arayışının en güçlü sembolü olmuştur.

Kadınların kamusal dini rollerden dışlanmasının yanı sıra film, yas süreci gibi farklı dini ritüellerin toplumsal ve bireysel rollerini de detaylı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bağlamda Keriah (üzüntüyü belli etmek için kıyafeti yırtma ritüeli) ve Şiva (yas tutma dönemi) gibi dini ritüellerin uygulanışı, acıyı ifade etme ve toplumsal yas rolünü gösteren önemli bir detay olarak sunulmuştur.

Eğitim ve ibadet konularındaki bu katı konum, kadınların toplumdaki genel rolünü belirleyici şekilde etkilemektedir. Film, babasının "Çocuklar Talmud'dan daha önemlidir" sözüyle Yentl'in en yüksek değer olarak sunulan "anne/eş" rolleriyle sınırlandığını göstermektedir. Yentl'in bu rollere karşı isyanı, Talmud öğrenmek uğruna kendi kimliğinden, yaşadığı yerden ve sevdiği adamdan vazgeçerek en üst düzey fedakârlıkla sonuçlanmıştır.

#### **3.1.1.4. Sinematografik Öğeler ve Mekân Sembolizmi**

Film, Yentl'in entelektüel arayışını ve toplumsal kısıtlamaları aşma çabasını sadece hikâye örgüsüyle değil, aynı zamanda etkili sinematografik seçimlerle derinleştirmektedir. Bu bağlamda, filmin duygusal iskeletini Yentl'in "Soliloquy Şarkıları" (karakterin, diğer karakterlerin duymadığı, iç konuşma niteliğindeki yalnız düşüncelerini yansıtan müzikal parçalar) oluşturmaktadır. Müzikal form, Yentl'in kısıtlanmış kadın kimliğine rağmen bastırılmayan entelektüel ve kutsal bilgiye erişim

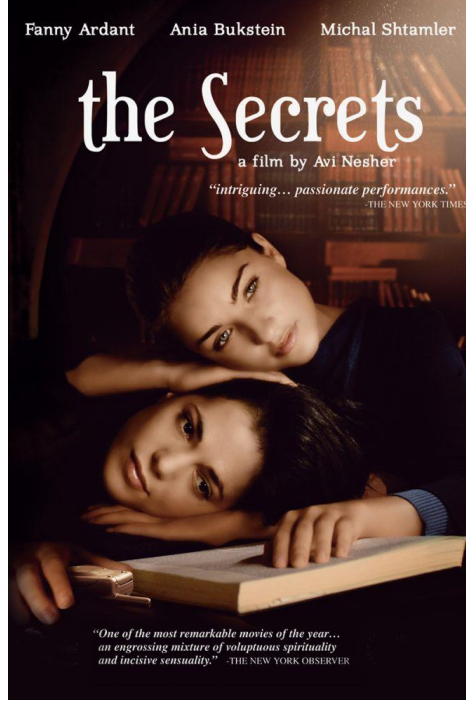
talebinin duygusal bir dışavurumu haline gelmiştir. Bu şarkılar, karakterin iç dünyasındaki karmaşık çatışmaları bir çeşit iç monolog işlevi görerek Tanrı'ya yönelttiği sorgulamaları ve toplumsal beklentilere karşı çıkışını dramatik bir yoğunlukla izleyiciye ulaştırmaktadır. En çarpıcı görsel dönüşüm ise saç kesimi ve erkek giysileridir. Bu sadece bir kostüm değişikliği değil aynı zamanda toplumsal ve dini sınırları aşmak için yapılan radikal fedakârlığın keskin bir sembolüdür. Yentl, kadın kimliğinden yani toplumun ona biçtiği ev içi rollerden fiziksel olarak soyunarak ancak bir erkek kimliği (Anshel) altında entelektüel özgürlüğe ve Yeshiva'ya erişebileceği gerçeğini bu görsel metamorfozla ortaya koymaktadır. Bu değişim, yeteneğin eril bir görünümle kabul görebileceğinin trajik bir kanıtıdır.

Filmin mekânları da Yentl'in mücadelesindeki otorite ve kısıtlama düzeylerini somutlaştırmaktadır. Ev, ikili bir sembolizme sahiptir. Bir yandan babasıyla gizlice Tevrat ve Talmud öğrendiği yegâne sığınaktır. Diğer yandan ise dersler sırasında kapıların ve perdelerin titizlikle kapatılmasını gerektiren, eğitimin yasaklandığı ve aile baskısının hissedildiği bir hapishane konumundadır. Bunun zıttı olarak Sinagog, kamusal yaşamın ve erkek otoritesinin tekelindeki alandır. Kadınların ana ibadet mekânından yukarıda bahsedilen özel balkonlara itilmesi onların dini pratiklerden ve liderlik rollerinden dışlanışını net bir şekilde görselleştirmektedir. Yentl'in yas tutarken Kutsal Kitabı alarak geleneksel rol dağılımına karşı gelme girişimi bu mekânın sınırlarının ne denli katı olduğunu cemaatin şaşkınlığı ve tepkisiyle gösterilmektedir.

Son olarak Yeshiva, Yentl'in tüm fedakârlıklarının nihai hedefi ve entelektüel özgürlüğün sembolüdür. Burası onun zekâsının ve yeteneğinin Anshel kimliği altında kabul gördüğü tek yerdir. Mekânlar arasındaki bu keskin ayırım ev, sinagog ve Yeshiva üçgeni Yahudi kadının entelektüel potansiyelinin toplumsal ve dini yapı içinde ne denli imkânsız koşullara tabi olduğunu açıkça kanıtlamaktadır.

### 3.1.2. The Secrets (Ha-Sodot)

Görsel 3. 4: The Secrets Film Afışı.



**Kaynak:** <https://www.rottentomatoes.com/m/hasodot-emeth>

#### 3.1.2.1. Film Künyesi

Film Adı: The Secrets

Orijinal Adı: Ha-Sodot

Yayın Yılı: 2007

Yönetmen: Avi Nesher

Senarist: Avi Nesher, Hadar Galron

Başlıca Oyuncular: Ania Bukstein (Naomi), Michal Shtamler (Michelle), Fanny Ardant (Anouk)

Ülke / Yapım: İsrail / Fransa ortak yapımı

Tür: Drama

Süre: 120 dakika

### **3.1.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler**

Film, dindar bir hahamın kızı olan ve babasıyla Kabala çalışarak büyüyen Naomi'nin hikâyesini merkeze almaktadır. Nişanlı olmasına rağmen annesinin ölümünün ardından düğününü erteleyen Naomi, İsrail'in kutsal şehri Safed'deki yalnızca kadınların eğitim gördüğü bir ruhban okulu olan Midraşa'ya (kadınlar için dinî eğitim/Kutsal Metinler eğitimi kurumu) gider. Naomi'nin en büyük hayali babasının yerini alarak bir kadın haham olmaktır. Midraşa'da, asi ve özgür ruhlu Michelle ile tanışır. Zıt karakterli bu iki kadın, aşğını öldürdüğü için hüküm giymiş, kanser hastası ve günahlarından arınmak isteyen seküler bir kadın olan Anouk'a yardım etme görevini üstlenirler.

Film, Ortodoks Yahudi toplumunun katı ataerkil yapısı içinde özellikle eğitim ve dini liderlik rollerinde özgürlük arayışındaki kadınların mücadelesini, kimlik ve inanç sorgulamasını ele almaktadır. Naomi, eğitim ve ibadet yoluyla dini bir otorite olmayı hedeflerken, Michelle kurallara karşı gelerek kendi yolunu bulmaya çalışır. Film, bu iki kadının geleneksel rollere karşı isyanını ve Midraşa müdiresinin cesaretlendirmesiyle başlayan "Sessiz Devrim" döneminin umutlarını yansıtmaktadır.

### **3.1.2.3. "The Secrets" (2007) Filminin "Yentl" (1983) Filminden Farklı Yaklaşımı**

The Secrets, Yahudi kadınının eğitim ve ibadet arayışını, Yentl'in tarihsel ve radikal çözümünden temelden farklı bir zeminde ele almaktadır. Yentl, 19. yüzyılın mutlak yasal yasaklarına karşı, kadının zihinsel özgürlüğe ulaşmak için erkek kılığına girerek kimliğini terk etme zorunluluğunu dramatize etmektedir. Buna karşın 2007 İsrail'inde geçen The Secrets, kadınlara özel Midraşa'ların yasal olarak var olduğu bir dönemde mücadelenin artık kurallardan ziyade ataerkil zihniyet ve kültürel baskılarla olduğunu göstermektedir. Naomi'nin kadın haham olma arzusu ve diğer karakterlerin Kabala ritüelleriyle kendi manevi otoritelerini kurma çabası, Yentl'in yaptığı gibi sisteme gizlice sızmak yerine sistemi içeriden dönüştürme ve ona karşı kendi özgün ibadet alanını oluşturma arayışını temsil etmektedir. Bu bağlamda The Secrets, sadece entelektüel bir özgürlük talep etmekle kalmayıp aynı zamanda bu özgürlüğü cinsel kimlik ve kişisel arzu gibi geleneksel rollerle çatışan konulara taşıyarak, modern Yahudi

kadınının mücadelesinin çok daha kapsayıcı ve bütünsel olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktadır.

**Görsel 3. 5:** Naomi ve Michell'in Eğitim Sahnesi.



**Kaynak:** <https://mubi.com/tr/tr/films/the-secrets>

#### **3.1.2.4. Yahudi Kadınların Eğitim, Liderlik ve İbadet Pratiklerinde Geleneksel Otoriteye Karşı Direnişi**

Filmdeki kadın karakterler geleneksel Yahudi eğitime, Naomi'nin Midraşa'da eğitim alması örneğinde olduğu gibi, modern bir yorumla erişmektedirler. Midraşa'nın kızların Tevrat ve Talmud öğrenebildiği bir kurum olması, 2007 yılındaki Sessiz Devrim dönemini ve katı karşıtlığın azaldığı bir zamanı işaret etmektedir. Ancak Ortodoksların kızların eğitim almasına karşı olmaması ile Hasidilerin karşı olması arasındaki farklılık, Yahudilik içindeki çeşitli akımların kadın eğitime bakış açısındaki çeşitliliği açıkça göstermektedir.

**Görsel 3. 6:** Midraşa Müdiresi ve Öğrencileri.



**Kaynak:** <https://www.rottentomatoes.com/m/hasodot-emeth>

Midraşa'nın müdiresi, kadınların eğitim veya manevi liderlik pozisyonlarında bulunmasını engelleyen inancın, kadınlara karşı ayrımcılık yapmak için kurulduğunu açıkça ifade ederek öğrencileri ilk kadın hahamlar olmaya teşvik etmektedir. Bu tavır, Halakha veya geleneklerin kadınların eğitimini sınırladığı yönündeki genel algıya karşı filmdeki güçlü bir itirazdır. Müdire, öğrencilerin inançlarının herkese olan vaadini ortaya çıkarması gerektiğini vurgulamaktadır. Ne var ki, Naomi'nin eğitim hakkı ve haham olma arzusu özellikle nişanlısı tarafından büyük bir engelle karşılaşmaktadır. Nişanlısının, "Sen kimsin ki kadın haham olacaksın" şeklindeki aşağılayıcı sözü, erkeklerin aldığı Talmud eğitimini kadınların manastırda aldığı eğitimden üstün tutan ve kadını yetersiz gören ataerkil bir zihniyetin yansımasıdır. Aileler de genellikle kızlarının eğitim almasına "neden akıntıya kürek çekiyorsun" gibi söylemlerle karşı çıkmaktadırlar. Kadının asıl amacının evlenip çoğalmak olduğu ve ona daha fedakâr olma sorumluluğu yüklendiği belirtilmektedir. Kadınların, erkekler tarafından yazılmış ve onların kadınlar üzerinde tam bir hâkimiyet kurmasını sağlayan dini kurallarla yaşıyor olması, eğitim ve liderlik önündeki en büyük yapısal engeli oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu yapısal engeller ve ataerkil zihniyet, kadınların ibadet pratiklerindeki rollerini ve giyim tarzlarını da geleneksel sınırlar içinde tutmaktadır. Filmde, kadın karakterlerin ibadet pratikleri, geleneksel Ortodoks sınırlar içinde başlamakta ancak daha özgür ve kişisel bir alana doğru yönelmektedir. Kadınların geleneksel olarak diz altı etek, boyunlarını kapatan gömlekler ve opak çoraplar giyerek dini sınırları gösteren giyim tarzları, ibadet ve günlük hayattaki kısıtlı rolleriyle uyumludur.

Geleneksel olarak Ortodoks Yahudilikte kadınlar sinagogda erkeklerle eşit bir şekilde ibadet etmemektedirler. Sinagogda oturma düzeni, kadınların "ezrat nashim" adı verilen ayrı bir bölümde genellikle bir perde veya paravan arkasında oturmasını gerektirmektedir. Bu da onların dua ve ritüellere katılımını fiziksel olarak sınırlamaktadır. Film, bu geleneksel ayrımı doğrudan göstermese de Midraşa'da sadece kadınlara özel bir ilahiyat okulunda bulunmaları, kamusal ibadetin erkek egemenliğine bir tepki veya alternatif arayışı olarak yorumlanabilir. Bu arayışın en önemli pratik karşılığı, Naomi ve Michelle'in ölmekte olan Anouk için Kabala ayinleri düzenlemeye başlamalarıdır. Bu ritüeller, hahamlar tarafından "Yahudi olmayan ve düşmüş bir kadın" olarak dışlanan Anouk'a yardım etmek amacıyla, resmi dini otoritenin dışında ve ondan gizli yürütülür. Bu durum, kadınların geleneksel olarak erkeklerden farklı ibadet

pratiklerine sahip olmasını ve dini kurallara rağmen kendi manevi vicdanlarını takip etmesini yansıtan, kurumsallaşmış dinsel yapıya karşı bir direnç eylemidir.

### **3.1.2.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “The Secrets” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

The Secrets filmindeki kadınlar, Kutsal Metinlerin geleneksel olarak kadınlara yüklediği sınırlı rollerle açıkça çatışmaktadır. Geleneksel Yahudilikte kadınların kamusal alanda liderlik ve dini eğitim rolü kısıtlı olmasına rağmen filmdeki Naomi'nin haham olma arzusu ve kadınların Midraşa'da Talmud/Kabala eğitimi alması bu sınırlamanın açık bir aykırılığıdır ve 2007'deki “Sessiz Devrim” ile ortaya çıkan modern bir talebi yansıtmaktadır. Geleneksel bakış açısı kadının manevi statüsünü erkeğe hizmetle (oğlunu sinagoga, kocasını yeshivaya gönderme) tanımlarken, Naomi ise bu rolü reddederek kendi manevi otoritesini tesis etme peşindedir. Bu arayış Kabala ayinlerinin gizlice ve dini otoriteye karşı gelerek yapılmasıyla somutlaşır. Bu durum, Tevrat ve Talmud'un katı ibadet kurallarına uymayan bir aykırılık ve kadınların manevi arayışları için geleneksel sınırları aşma çabasıdır. Filmdeki kadınların Hahamlık ve kamusal ibadetin yönetimi gibi geleneksel olarak erkeklere ait rolleri üstlenme arayışı bu ataerkil yapıya karşı doğrudan bir duruştur. Buna rağmen Naomi'nin Kabala hakkındaki engin bilgisi, Tevrat'taki Debora veya Ester gibi bilgelikleriyle tanınan güçlü kadın figürlerin bireysel yeteneklerini ve kararlılığını anımsatmaktadır. Film, bu bilgiye dayalı gücü modern bir dini liderliğe dönüştürme mücadelesi üzerinden geleneksel yapı ile modernleşme talepleri arasındaki keskin çatışmayı gözler önüne sermektedir.

### **3.1.2.6. Sinematografik Öğeler ve Mekân Sembolizmi**

The Secrets filminde mekân kullanımı, kadınların geleneksel kısıtlamalara karşı yürüttüğü sessiz devrimin sembolik alanlarını belirlemektedir. Midraşa, geleneksel olarak erkeklere ayrılmış dini eğitim alanına kadınların girmesiyle, kadının dini konumunu sorgulayan ve güçlendiren bir özgürlük alanı olarak konumlandırılmaktadır. Buna karşılık Sinagog ve Yeshiva gibi mekânlar, dışlayıcı dini otoriteyi (Hahamlar) temsil etmektedir. Ev ise kadının sınırlı toplumsal ve ev içi sorumluluk alanını simgelemektedir.

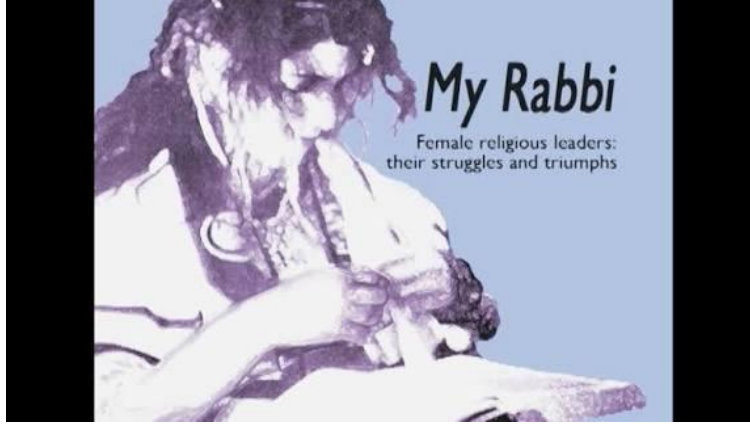
Kostüm ve giyim kuralları, kadının dini ve toplumsal sınırlarını gözler önüne sermektedir. Kadınların diz altı etek, boyunlarını kapatan gömlekler ve opak çoraplar şeklindeki muhafazakâr giyimi cemaatin onlardan beklediği katı sınırları göstermektedir. Karakterlerden Michelle’in bu kurallara uymayan asi tavrı (sigara içmesi, Fransız eğitimi alması) geleneksel beklentilerle bireysel özgürlük arasındaki keskin tezatı vurgulamaktadır.

Kamera açıları ve diyaloglar, filmin ana mesajını doğrudan izleyiciye aktarır. Müdürenin, kadınların eşitliği ve ilk kadın hahamlar olma gerekliliği yönündeki açık diyalogları, kadının eğitim ve ibadet hakkına dair talebini vurgulamaktadır. Filmin, kadınların kendi kişisel ve manevi yollarını bulma mücadelelerine odaklanan çekimleri bu hakkın peşinde koşan karakterlerin iç dünyasını öne çıkarmaktadır. Nişanlısı ve hahamlar gibi erkek figürler, çoğunlukla kadınların bu arayışının önündeki engelleyici dini ve toplumsal otorite olarak konumlandırılır.

Sonuç olarak, “The Secrets” (2007) filmi, Yahudi kadının eğitim ve ibadet bağlamındaki temsilini, geleneksel kısıtlamalar (erkek egemen dini kurallar, evlenip çoğalma mecburiyeti) ile modern özgürlük arayışı (kadın haham olma, manevi otorite kurma) arasındaki bir çatışma olarak sunmaktadır. Film, Kutsal Metinlerin katı yorumlarına dayanan ataerkil yapının, 2007’deki “Sessiz Devrim” dönemiyle birlikte kadınlar tarafından sorgulanmaya başlandığı ancak bu mücadelenin hâlâ büyük engellerle karşılaştığı bir tabloyu titizlikle gözler önüne sermektedir. Bu yapısal çatışma, kadınların toplumsal rollerinde de kendini göstermektedir. Zira filmde kadınlar, tüm evin sorumluluğunu üstlenmiş, çok çocuk doğurmakla yükümlü ve sadece anne/eş rolüyle sınırlandırılmış bir konumda gösterilmektedir. Evlilikte eşini sevmenin değil ailesine uygun olmasının yeterli olduğu inancı bu kısıtlı rolü pekiştirmektedir. Ancak film, bu geleneksel rollere karşı güçlü bir isyan sergilemektedir. Naomi’nin kadın haham olma arzusu, Michelle’in özgür ruhu ve Anouk’un evlilik dışı ilişkisi, geleneksel rollerin açık bir reddidir. Anouk’un hikâyesi, kadınlardan beklenen arzularını dizginleme ve sevgisiz evliliklerde kalma beklentilerinin yıkıcı sonuçlarını göstermektedir. Bu özgürlük arayışı, toplumsal normlara karşı gelen kadınlar arasında kurulan gizli bir dayanışma ve güçlenme alanı olan Kabala ayinleri aracılığıyla anlatılmaktadır.

### 3.1.3. My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs

**Görsel 3. 7:** My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs Belgesel Film Afışı.



**Kaynak:** <https://share.google/1vZOceacqzoVCtAxF>

#### 3.1.3.1. Film Künyesi

Film Adı: My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs

Yayın Yılı: 2005 (Tamamlanma Yılı)

Yönetmen/Röportajı yapan kişi: New York Üniversitesi'nde film öğrencisi olarak projeye 1980'lerin başında başlamıştır.

Başlıca Röportaj Yapılanlar: Haham Linda Holtzman, Haham Laura Geller, Haham Einat Ramon, Haham Sue Levi Elwell, Haham Shoni Labowitz, Haham Margaret Holub.

Ülke / Yapım: ABD (New York Üniversitesi'nde başlangıç, Kuzey Kaliforniya'da yeniden ele alış ve prömiyer)

Tür: Belgesel Film

Süre: 01:04:15 Dakika

#### 3.1.3.2. Belgesel Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs belgesel filmi, kadınların Hahamlık makamına ulaşma yolculuğunu, bu süreçteki kişisel ve toplumsal engelleri aşmalarını ve zaferlerini konu edinmektedir. Film, projenin 1980'lerin başında New York Üniversitesi'nde bir film öğrencisi tarafından başlatılıp

2005'te tamamlanmasıyla kadın hahamların hala sıra dışı olduğu bir döneme odaklanmaktadır. Genel konusu, geleneksel Yahudilikteki ataerkil önyargıların neden olduğu kamusal ve toplumsal alandan dışlanmayı ve kadınların bu durumu feminist bilinçle nasıl sorguladığını merkeze almaktadır. Belgesel film; kadınların sadece “Hana Mitzvot” (ev içi roller) ile sınırlı kalmayı reddederek, “Tikkun Olam”<sup>168</sup> ilkesi doğrultusunda hahamlık mertebesine erişmelerini ve toplumsal liderliği üstlenmelerini konu almaktadır. Belgeselin ana karakterleri olan Haham Linda Holtzman, Haham Laura Geller, Haham Einat Ramon, Haham Sue Levi Elwell, Haham Shoni Labowitz ve Haham Margaret Holub gibi öncü kadın figürler; kişisel tanıklıkları aracılığıyla hem mesleğin getirdiği baskıları (yalnızlık, dışlanma, aile-iş dengesi) hem de Mikveh ritüeline “Kutsal Dişillik” boyutunu katmak gibi teolojiyi yeniden yorumlama konusundaki yaratıcı katkılarını aktarmaktadırlar.

### 3.1.3.3. “My Rabbi”: Çatışma, Dönüşüm ve Toplumsal Yansımalar

“My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs” belgesel filmi, Reform ve liberal Yahudi hareketler içinde kadınların hahamlık mücadelesini konu edinirken bu mücadelenin temelini oluşturan gelenekteki ataerkil önyargıları eleştirel bir perspektifle ele almaktadır. Konuşmacılar, kadın hahamlık fikrinin 1980'lerde bile sıra dışı olduğunu ve geleneksel Yahudilikte kadınların kamusal alandan (topluluk liderliği, ibadet) dışlandığını açıkça belirtmektedirler. Bu tarihi dışlama, belgeselde güçlü çatışma ve dönüşüm anlatılarıyla somutlaşmıştır. Haham Laura Geller'in Kudüs'te tek kadın olmanın verdiği yalnızlık ve Ortodoks bir öğrencinin “Feminizmin ile Yahudiliğin arasında bir seçim yapmak zorundasın” şeklindeki katı dışlaması karşısında yaşadığı fiziksel korku bu çatışmanın boyutunu gösteren bir uyanış anıdır. Ancak o, Yahudiliğin yekpare olmadığını anlayarak bu korkuyu aşmıştır. Benzer şekilde Haham Sue Levi Elwell'in çocukluğunda deneyimlediği boş, sınıfsal ve cinsiyetçi Yahudilikten duyduğu nefret ve ruhani arayış nedeniyle Hıristiyanlığa

---

<sup>168</sup> Yahudi düşünce sisteminde Tikkun Olam, evreni başlangıçtaki kusursuz dengesine kavuşturmayı hedefleyen her türlü onarıcı eylemi kapsar. Bu öğretiye göre dünya; özü itibarıyla iyi bir temele sahip olsa da Yaratıcı, insanın bu eseri olgunlaştırması ve geliştirmesi için bilinçli bir boşluk bırakmıştır. Dolayısıyla insanoğlunun her türlü faaliyeti, bu eksikliği gidermek ve dünyayı 'iyileştirmek' adına birer fırsat kabul edilir. Sosyal statüsü veya mesleği ne olursa olsun; bir sanatçıdan siyasetçiye, bir öğrenciden sıradan bir işçiye kadar her birey, gündelik çabalarıyla bu kolektif onarım sürecinin (Tikkun Olam) asli bir parçası haline gelebilir. Chabad.org, “Tikkun Olam” (Erişim 26 Ocak 2026).

yönelmesi bir isyan biçimidir. Haham Holub'un ise geleneksel bir masada kadın olarak artık hoş karşılanmadığını fark etmesi, dışlanmanın yarattığı acının manevi bir arayışa dönüşmesini tetiklemiştir. Nihayetinde bu kadınlar, tam katılımcı olamamanın acısı yüzünden sinagogları terk etme noktasına gelmişken Reform hareketinin 1972'de öncülük ettiği dönüşümle haham, kantor ve minyan'a dâhil olma gibi rollerle liderliğe atanarak kişisel bir zafer yaşamışlardır.

Film, yalnızca liberal cemaatleri göstermekle kalmamaktadır. Ortodoks gelenekten gelen bir hahamlık öğrencisinin katı dışlamasını göstererek çatışmanın boyutunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Ultra-Ortodoks bir erkeğin kadın bir hahamla pastoral danışmanlık için güvenli bir yerde gizlice buluşmak istemesi gibi olaylar, en geleneksel cemaatlerde bile kadın dini liderliğine yönelik gizli bir ihtiyacın ve merakın var olduğunu ancak bunun toplumsal baskılar nedeniyle gizlenmek zorunda kaldığını yansıtmaktadır.

Eğitim, ibadet ve roller bağlamında ise bu kadın hahamlar, geleneksel Ortodoks eğitimin aksine Reform ve liberal hareketlerin hahamlık okullarına katılarak kazanılmış bir hak elde etmişlerdir. Film, hahamlık rollerini üstlenerek Halakha'nın kadınları evle sınırlandıran yorumlarına karşı durduklarını, artık topluluk liderliği, ayin yönetimi, vaizlik ve Tikkun Olam gibi kamusal roller üstlendiklerini göstermektedir. İbadet pratiklerinde, Haham Holtzman'ın kendi kürsüsüne sahip ilk kadın haham olması gibi örneklerle kadınların geleneksel ev içi rollerden kamusal ve merkezi liderlik rollerine geçişi vurgulanmaktadır. Hahamlar, Tefillin takmak gibi geleneksel olarak erkeklerle ilişkilendirilen uygulamaları benimseyerek bunun kendileri için meditasyonel bir eylem olduğunu ve onları topluluğa bağladığını göstermektedirler.

Kadın hahamların bu yeni eğitim ve ibadet konularındaki konumları, onların toplumdaki genel rollerini temelden değiştirmiştir. Artık sadece anne ve eş rolüyle sınırlı kalmadıkları açıkça görülmektedir. Haham Laura Geller'in gençliğinde ruhani arayışı olan biri için Yahudi seçeneğinin olmaması nedeniyle Hıristiyanlığa yönelmesi, isyanın boyutunu gösterir. Benzer şekilde Haham Holub, geleneksel masada hoş karşılanmadığını fark edince geleneksel yaşama karşı bir kopuş ve ardından kadın hareketiyle bir uyanış yaşamıştır. Bu, onların dini bir liderlik rolüne geçişleri, evdeki geleneksel rolü de kapsayabilen ancak bununla sınırlı olmayan bir yaşamı

simgelemektedir. Ancak bu yeni rol, aile ve mesleği dengeleme mücadelesi (çocukların zorlanması ve kendi manevi hayatlarını koruma zorluğu) gibi gerilimleri de beraberinde getirmektedir. Daha fazla özgürlük arayışı, ruhban sınıfına katılma kararı, sosyal adalet işleri ve Mikveh geleneğini “Kutsal Dişillliği” getirmek için kullanma gibi semboller ve eylemler aracılığıyla anlatılmaktadır.

Sonuç olarak, bu belgesel film, kadınların dini eğitim ve ibadet hakları konusundaki güncel tartışmalara doğrudan ve güçlü bir katkı sunmaktadır. Film, sinemada kadınların Yahudilik içindeki rolünü sorgulayan önceki kurgu filmler (Yentl’in gizlice sisteme sızma ve The Secrets’ın iç mücadele temaları) ile karşılaştırıldığında, tamamen gerçek hayattan ve resmen tanınmış, atanmış kadın hahamların kişisel deneyimlerinden beslenen güçlü bir üçüncü aşamayı temsil etmektedir. Bu öncülerin hikâyeleri, sadece eşit erişim taleplerinin ötesine geçerek ilahi kadınlığı getirme (Haham Labowitz’in Mikveh geleneğini kullanması gibi) ve Yahudiliği daha kapsayıcı bir zeminde yeniden tanımlama çabasını belgelemektedir. Belgesel film, kadın hahamların Tikkun Olam inancıyla toplumsal ve teolojik değişimin öncüsü olarak geleneksel Yahudiliğin sunduğu rollerin ötesinde bir varoluşu modellediğini kanıtlar niteliktedir.

#### **3.1.3.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “My Rabbi: Female Religious Leaders, Their Struggles & Triumphs” Belgesel Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Belgesel film, Kutsal Metinlerdeki kadın figürü ile modern kadın hahamlar arasında hem bir benzerlik kaynağı hem de bir karşıtlık ve dönüşüm eksenini kurmaktadır. Öncelikle benzerlik ve geleneksel bağlam ele alındığında Kutsal Metinlerdeki kadın, geleneksel Halakhada kadınlara yüklenen sorumlulukları tanımlayan Hana figürü üzerinden ele alınmaktadır. Belgesel film, Hana’nın adının, kadınların ev içindeki ritüel saflığı, geçimi ve bayramları yaratma gibi rollere odaklanan üç temel mitzvotun kısaltması olmasının önemine değinmektedir. Bu bağlamda Kutsal Metinlerdeki kadın figürü, manevi yaşamı ev ve özel alan üzerinden zenginleştirme misyonunu temsil etmektedir. Belgesel filmdeki kadın hahamlar da bu mirası kabul ederler ancak bunu Cynthia Ozick’in tanımladığı “üç kenarlı bir kafes”in sınırlayıcılığını vurgulamak için kullanırlar. Bununla birlikte kadın hahamların durumu geleneksel Kutsal Metinlerde

kadının rolüne radikal bir karşıtlık ve dönüşüm sunmaktadır. Zira kutsal metinlerdeki kadın figürü kamusal otoriteden yoksunken, belgeseldeki kadınlar, geleneksel olarak erkeklere atfedilen hahamlık makamını elde ederek bu sınırları yıkmakta ve kamusal liderlik rolünü üstlenmektedirler. Ayrıca belgeselde yer alan kadınlar, geleneksel olarak sadece erkeklere ait olan Tefillin (dua kayışları) gibi ritüelleri benimseyerek Kutsal Metinlerin belirlediği ritüel sınırlarını kasten aşip ibadet pratiklerinde eşitlik talep etmektedirler. Daha da önemlisi modern kadın hahamlar, Kutsal Metinlerdeki aşkın Tanrı fikrini sorgular ve Tanrı'yı içkin yani içimizde ve aramızda olan olarak tanımlamaktadırlar. Bu teolojik değişim, kadınların manevi arayışlarının ve otorite kazanmalarının merkezindeki feminist bilinci yansıtırken geleneksel Tanrı/Tevrat anlayışından ayrılmaktadır. Belgesel film bu tarihi dışlamayı tespit ederken feminizmin eşitlikçi odağıyla başlayan ve kadınların haham, kantor olabilmesi ve minyan'a dâhil edilmesi gibi konularda reform hareketlerinin (Reform hareketinin 1972'de öncülük etmesi gibi) olumlu yanıt vermesiyle gerçekleşen dönüşümü belgelemektedir.

### **3.1.3.5. Sinematografik Öğeler ve Engeller**

Belgesel film, doğrudan röportajlara ve kişisel anlatılara odaklandığı için sinematografik öğeler kadının dini konumunu pekiştirmekten çok sorgulayıcı diyalogları ve kişisel mücadeleleri ön plana çıkarmıştır. Röportajların samimiyeti, konuşmacıların dini otoriteye sahip ancak aynı zamanda duygusal olarak mücadele etmiş kişiler olarak konumlanmasını sağlamaktadır.

Mekânlar sembolik bir anlam taşımaktadır. Kudüs'teki hazırlık sınıfı dışlanmayı ve ataerkilliği, Mendocino'daki ilk üç yıl evde yapılan toplantılar evden kamusal alana taşınma çabasını, Ortodoks ailenin Şabat masası geleneksel Yahudilikteki kadın sınırlarını ve Mikveh'in modern bir sağlık tesisine dönüştürülmesi ise geleneği yeniden yorumlama ve kadın ruhaniyetini merkeze alma çabasını sembolize etmektedir.

Başkarakter kadınlar, geleneksel erkek otoritesi tarafından dışlanma (yalnızlık hissi, "Bunu yapamazsın" sözü) ve rol model eksikliği gibi engellerle karşılaşmışlardır. Erkek figürler ise karmaşık bir şekilde konumlandırılmaktadır. Bir yandan Ortodoks öğrenci gibi engelleyici ve otoriter figürler varken diğer yandan Haham Elwell'in eski kocası gibi dönüşüm yolculuğunda bir araç olan figürler ve Haham Holtzman'ın

cemaatinde ortak ebeveynlik iznine destek veren kurul üyeleri gibi destekleyici figürler de bulunmaktadır.

Tüm bu anlatılar, kadınların sadece eğitime erişmekle kalmayıp, aynı zamanda bu eğitimi kullanarak Yahudiliğin manevi yorumunu değiştirme hakkını nasıl kazandıklarını göstermektedir.

### **3.1.3.6. Kutsal Kafesten Kürsüye: Üç Film Üzerinden Yahudi Kadınların Dini Otorite Mücadelesinin Sonuç Değerlendirmesi**

Ele alınan üç film, Yentl (1983), The Secrets (2007) ve My Rabbi (2005) Yahudi kadınının eğitim ve ibadet bağlamındaki temsilini tarihsel baskıdan kurumsal liderliğe uzanan üç aşamalı bir dönüşüm çizgisinde ele almaktadır. Bu süreç, kadınların Kutsal Metinlerdeki ve dini pratiklerle olan ilişkisinin bireysel arzu ile toplumsal kurallar arasındaki sürekli bir çatışma ekseninde nasıl dönüştüğünü göstermektedir. Filmlerdeki kadın karakterlerin dini eğitime duyduğu bastırılmaz arzu, salt entelektüel merakın ötesinde onları çevreleyen katı toplumsal ve dini fanustan kurtulma çabasının güçlü ifadesidir. Geleneksel Yahudi toplumunda kadın, evin sınırları içinde anne ve eş rolleriyle tanımlanırken Kutsal Metinlerin ve kamusal ibadetin dünyası mutlak surette erkeklere aittir. Bu durum, kadının bilgiye, güce ve toplumsal otoriteye erişimini engelleyen dar bir “kutsal kafes” yaratmaktadır. Yentl’da, babasının Talmud derslerinin gizliliği, bu bilginin kamusal alanda var olma ve ruhaniliğe eşit erişim hakkı olduğunu sembolize etmektedir. Yentl, bu bilgiyi edinerek geleneksel rollerle sınırlanmış kimliğinden sorgulayabilen bir birey kimliğine geçiş yapmıştır. Benzer şekilde, The Secrets ve My Rabbi’deki kadınların hahamlık hedefi de bu fanusu kırmanın modern biçimidir. Zira hahamlık, cemaate liderlik etme, vaaz verme ve dini kuralları yorumlama gücü kazanmaktır.

Mücadelenin bu zeminleri, filmlerin süreç içinde nasıl farklılaştığını açıkça göstermektedir. Yentl, 1904 Polonya’sının katı geleneğini tasvir ederek konuya en geleneksel yaklaşımla başlar. Mücadele, mutlak yasal yasağa karşıdır ve tek çözüm yolu, kılık değiştirme ile sistemi atlatmaktır. Buna karşın The Secrets 2007 İsrail’inde geçen film, mücadeleyi ataerkil zihniyet ve kültürel baskılarla çatışmak düzeyine taşır. Kadınlar, resmi otoriteden gizli Kabala ritüelleri düzenleyerek sistemi içeriden dönüştürme arayışını temsil eden alternatif bir manevi alan yaratırlar. Nihayetinde, My

Rabbi belgeseli ise Reform ve Liberal Yahudi hareketler içinde kadınların haham olarak atanmasını belgeleyerek konuyu en dönüşümsel şekilde ele almaktadır. Bu filmde mücadele, kurumsal dönüşüm ve resmi liderlik düzeyine taşınmış, kadınlar ibadetleri yöneten ve Kutsal Metinleri yorumlayan resmi liderler haline gelme zaferini göstermiştir.

### **3.1.3.7. Ortak Temalar: Çelişkiden Bütünlüğe Geçiş**

Üç filmde de ortak olarak işlenen temel tema otoriteye karşı çıkma, kimlik arayışı ve bireysel inanç ile toplumsal kurallar arasındaki aşılabilir çatışmadır. Bu kadınlar, manevi ve entelektüel özgürlük arayışları uğruna kimliklerini, toplumsal kabullerini ve huzurlarını feda etme bedelini ödemişlerdir. Bu filmlerde Yahudi kadınının Kutsal Metinlerle ve dini pratiklerle olan ilişkisi bir yandan derin bir çelişki diğer yandan ise dengeli bir bütünlük içinde sunulmaktadır. Çelişki, dini kuralların kadınları ev içi rollerle katı bir şekilde sınırlandırması ile kadınların bastırılmaz entelektüel ve manevi arayışları arasındadır. Ancak bu çelişki filmler boyunca bir bütünlük çizerek çözülmüştür. Kadınlar, dini bilginin pasif alıcısından aktif yorumlayan ve liderlik eden özneye doğru evrilen bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Bu dönüşüm Yentl'daki gizli öğrenme pratiğinden The Secrets'taki gizli Kabala ritüellerine ve nihayetinde My Rabbi'deki vaaz kürsüsünden topluluğa resmi olarak liderlik etmeye dönüşen somut bir ilerlemeyle sağlanmaktadır. Bu sayede kadınlar, dinin merkezinde yer alarak manevi bütünlüklerini ve toplumsal rollerini yeniden tesis etmişlerdir.

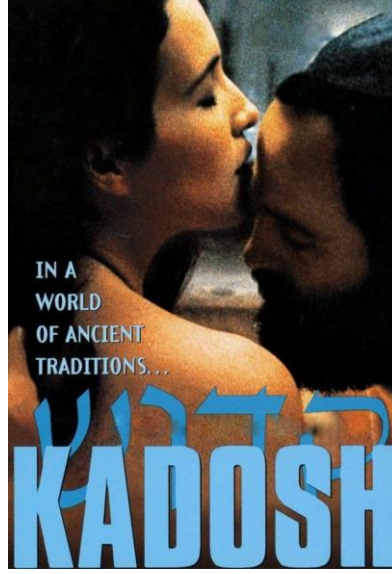
Sonuç olarak bu filmler, Yahudi kadınların dini ve toplumsal rolleri hakkında ataerkil yapının kalıcı olmadığını, kadınların mücadelesiyle dinamik bir dönüşüm içinde olduğunu ve geleneksel kısıtlamalara karşı manevi otoriteyi ele geçirme yolunda önemli mesafe kat ettiğini gösteren bütüncül bir tablo çizmektedir.

### 3.2. Sinemada Yahudi Kadınının Evlilikteki Rolü ve Neslin Devamındaki Konumu

Yahudi toplumunun temel dinamiklerini yansıtan sinema eserleri incelendiğinde, Yahudi kadınının evlilik kurumundaki dönüştürücü gücünü ve neslin devamlılığını sağlayan hayati rolünü merkezine alan aşağıdaki filmler öne çıkmaktadır:

#### 3.2.1. Kadosh

Görsel 3. 8: Kadosh Film Afişi.



**Kaynak:** <https://letterboxd.com/lalav/film/kadosh/>

##### 3.2.1.1. Film Künyesi

Film Adı: Kadosh

Yayın Yılı: 1999

Yönetmen: Amos Gitai

Senarist: Amos Gitai, Eliette Abecassis

Başlıca Oyuncular: Yaël Abecassis (Rivka), Yoram Hattab (Meir), Meital Barda (Malka), Uri Klauzner (Yossef), Yussuf Abu-Warda (Doktor)

Ülke / Yapım: İsrail / Fransa

Tür: Dram

Süre: 110

### 3.2.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

Kadosh (1999), yönetmen Amos Gitai tarafından çekilen ve Kudüs'ün Ultra-Ortodoks Yahudi mahallesi Mea Shearim'de geçen güçlü bir dramdır. Film, katı dini düzenin iki kız kardeş olan Rivka ve Malka üzerindeki baskısını konu almaktadır. Rivka, kocası Meir'i sevmesine rağmen on yıllık evliliklerinden çocukları olmaması yüzünden cemaatin gözünde "eksik kadın" sayılmıştır. Haham olan kayınpederinin "Kısır kadın, kadın değildir" buyruğuyla Meir, Rivka'yı boşamaya zorlanır. Rivka ise kocasının kısır olduğunu bilmesine rağmen onun onurunu korumuştur. Bu fedakârlık ve dışlanmışlık sonunda ölümüne yol açmıştır. Kız kardeşi Malka, modern hayata ve özgürlüğe daha yakın bir karakterdir. Seküler müzisyen Yaakov'a âşık olsa da ailesi onu dindar ve soğuk Yosef ile evlenmeye zorlamıştır. Zoraki evlilik ve gördüğü şiddet, Malka'yı sisteme başkaldırmaya itmiş ve sonunda cemaatten ayrılarak özgürlüğünü seçmiştir. Kadosh, dini yasaların "görev" ve "soyun devamı" gibi kavramlar üzerinden kadınların yaşamlarını nasıl şekillendirdiğini ve onların kişisel arzularını, sevgilerini, hatta kimliklerini nasıl bastırıldığını derin bir duyarlılıkla işlemektedir. Film boyunca inanç, sevgi, cinsiyet ve özgürlük kavramları sürekli çatışma halindedir. İbranice'de "kutsal" anlamına gelen "Kadosh" başlığı, kutsal sayılan bu düzenin kadın ruhunu ve varoluşunu nasıl törpülediğini ironik bir biçimde gözler önüne sermektedir.

### 3.2.1.3. Dini Zorunluluk, Kimlik Kaybı ve Evlilik Kurumunda Kadın Rolü Çözümlemesi

Film, evlilik kurumunu, Rivka ve Meir'in başlangıcındaki gibi aşk temelli bir birliktelikten ziyade dini bir görev ve özellikle kadınlar için şiddetli bir toplumsal zorunluluk olarak resmetmektedir ("hepimiz evleneceğiz"). Bu zorunluluk, Haham'ın buyruklarıyla pekiştirilir. Buna göre evliliğin temel amacı, Yahudi neslini sürdürmek bilhassa bir Yahudi erkek çocuğu dünyaya getirmektir ("Kısır kadın, kadın değildir"). Bu ataerkil anlayış doğrultusunda Halakha'ya atıfla netleştirilen geleneksel kadın rolü; evi temiz tutmak, yemek hazırlamak ve en önemlisi çocuk dünyaya getirmek ve büyütme üzerine kuruludur. Kadının görevi, erkeği mutlu etmek için hazırlık yapmak ve hayatının sınırlarının koca, baba ve haham gibi erkek figürleri tarafından çizilmesine tabi olmaktır. Ne var ki bu sistemde kadınların evlilik kararlarında kendi iradeleri veya seçme hakları yoktur. Kararlar aileleri ve dini otoritelerce belirlenmektedir. Malka'nın

durumu bu kuralı somutlaştırmaktadır. Sevdiği adama rağmen uygun görülen Yossef ile evlenmeye zorlanması, kadının bu süreçteki iradesinin tamamen etkisiz ve önemsiz olduğunu göstermektedir. Evlilik, kadının kimliğini radikal bir şekilde dönüştüren ve özgürlüğü kısıtlayan bir kurumdur. Rivka, başlangıçta aşkla evlenmesine rağmen çocuksuzluk baskısı karşısında boyun eğerek toplumdan dışlanmışlık içinde acı çeken bir figüre dönüşürken Malka, “kendi hayatımı yaşamak istiyorum” diyerek sisteme direnen ancak sonunda istemeyerek evlenip saçlarını ağlayarak kesmek zorunda kalan karakterdir. Bekâr kadınların aksine evlilerin başlarının kapalı veya peruklu olması evliliğin getirdiği dini sorumlulukları ve kişisel özgürlük kaybını simgelerken saç kesme ritüeli bireysel kimliğin ve güzelliğin feda edilmesine işaret etmektedir. Malka'nın dışarıdaki normal hayata (araba kullanan, kısa kollu giyen kadınlar) duyduğu büyük özlem ve isyan, evlilik içinde bireysel kimliğini koruyamama halini yansıtmaktadır. Filmdeki ilişkiler, kadının erkeği mutlu etmeye dayalı bağımlılığı, çocuk sahibi olamamanın getirdiği baskı ve Malka'nın bu düzene karşı direnişiyle beslenen bir çatışma eksenine oturtulmuştur. Erkekler ibadet ederken kadınlar ev, çocuk ve ev işleriyle ilgilenirler. Bu anlamda görevler net bir şekilde ayrılmıştır. Kocanın otoritesi tartışılmazdır ve erkek, kadının yaşamının sınırlarını çizen nihai otoritedir. Kadına şiddetin çok rahat gösterilmesi ve Yossef'in Malka'yı dövmesi, kocanın gücünü ve otoritesini pekiştiren en ağır unsurdur. Ayrıca erkeklerin, eşlerini tek taraflı bir itaatle kocalarını memnun etmeye zorlamaları ve aksi takdirde boşanmayı bir tehdit unsuru olarak kullanmaları kadının eşi karşısındaki bağımlılığını ortaya koymaktadır.

### Görsel 3. 9: Malka'nın Düğün Sahnesi.



**Kaynak:** <https://turkcealtyazi.org/mov/0189630/kadosh.html>

#### **3.2.1.4. Evlilik Ritüelleri ve Evlilik Dışı Düzenin Kadınlık Halleri**

Filmde evlilik kurumunun sadece dini bir ritüeller dizisi değil aynı zamanda kadının boyun eğen konumunu meşrulaştıran katı bir toplumsal düzen olarak ele alındığı vurgulanmaktadır. Nikâh sahnesinde Malka'nın gösterişsiz, yüzü kapalı gelinliği ve ritüellerin akışı; şarabın önce adam tarafından içilmesi ve rızanın/teslimiyetin sembolik anı olarak yüzün açılması kadının evlilik içindeki edilgen ve pasif figürünü net bir şekilde simgelemektedir. Öte yandan film bu düzenin dışında kalan kadınların (dul, bekâr, boşanmış) topluluk içindeki zorlu ve dışlanmış konumunu dramatikleştirilmektedir. Evlenmeyi reddeden Malka'ya uygulanan yoğun baskı ve Rivka'ya gönderilen “çocuğu olmayan kadının ölüden farkı yoktur” şeklindeki mesaj, kadınlık değerinin evlilik ve annelik dışında geçersiz sayıldığı olumsuz ve dışlayıcı bir bakış açısının varlığını ortaya koymaktadır. Rivka'nın evden ayrıldıktan sonra kederinden ölümü ise bu tür kadınlara yönelik toplumsal hoşgörüsüzlüğün ve kadının cemaat içinde hızla yalnızlaşarak dışlanmasının yıkıcı sonuçlarını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir.

#### **3.2.1.5. Annelik, Neslin Devamı ve Aile Dinamikleri**

Filmde annelik, Yahudi kimliğinin ve neslin devamının temel hatta tek meşru unsuru olarak kutsal ve zorunlu bir görev şeklinde sunulmuştur. Kadının soyu sürdürme sorumluluğu kutsal ve zorlayıcıdır. Kutsal Metinlere göre kadın, öncelikli olarak çocuk getirip büyütme için yaratılmıştır. Meir'in haham olan babasının, “Çocuklar bizim ve dinimizin dirilişidir,” şeklindeki sözleri, anneliği kadın için kutsal bir görevden ziyade ağır bir dinî ve toplumsal yükümlülük haline getiren ideolojiyi yansıtmaktadır. Bu bağlamda çocuk sahibi olma arzusu bireysel olmaktan çok katı dini ve toplumsal normlardan kaynaklanan büyük bir baskıdır. On yıldır çocuksuz olan Rivka ve Meir üzerindeki baskı Haham baba tarafından temsil edilen normların sertliğini göstermiştir. Kısırlık, Rivka'nın hayatında büyük bir acı ve “çocuğu olmayan kadının ölüden farkı yoktur” ifadesiyle toplumdan dışlanma nedeni olurken başlangıçta tüm suç kadına yüklenmiş ve kadınlar dahi kendilerini küçümseme eğilimi göstermiştir. Filmde özellikle “dünyaya Yahudi bir erkek çocuk getirilmesi” gerektiği vurgulanarak erkek çocuğun önemi pekiştirilmiştir. Bu durum Kutsal Metinlerde erkeğin soyunun devam etmesi gerekliliğinden (soy bırakmadan ölen erkeğin mezarında rahat uyuyamayacağı

inancı) kaynaklanmaktadır<sup>169</sup>. Evlilikteki cinsellik de bu görev odaklıdır. Malka'nın tüm hayatının hamile kalmak için geçeceği düşüncesi ve ilişkiye dair ablasından yardım istemesi, cinselliğin bireysel arzu ve kutsallıktan ziyade bir üreme aracı olarak görüldüğünü düşündürmektedir.

Kadın, annelik rolüyle evi çekip çevirme ve yemek hazırlama gibi işlerle yalnızca pratik ve sosyal yaşamın kültürel aktarımını üstlenirken dini aktarım (Talmud/Tevrat okuma, ibadet) tamamen erkeklerin sorumluluğundadır. Kadın bu dini pratiklerin arka planında konumlandırılmaktadır. Haham olan kayınpeder, Rivka ve Meir'in evliliğinde mutlak otorite olarak nihai kararı vermiştir. Kısırlık, Haham'ın buyruğuyla dini inançla çatışan bir boşanma nedeni haline gelmiştir. Meir'in kutsal figürlerin (İbrahim, İshak, Yakup) kısır eşlerini terk etmediği yönündeki itirazına rağmen karar değişmez. Rivka'nın kocası kısır olduğu halde bu bilgiyi saklayarak onun itibarını koruması ve kederinden ölmesi kadının evlilikteki boyun eğen ve konumunu dramatikleştiren en büyük fedakârlıktır. Bu zorlayıcı düzene karşı çıkan Malka ise geleneksel rolleri reddederek Talmud okumak ve dış dünyaya özenmek istemektedir. Bu durum da topluluk içinde toplumsal ve dini bir çatışma yaratmaktadır. Malka, maruz kaldığı şiddet sonrası topluluğu terk ederek bireysel kimliğini arama yolunu seçerken Rivka direnmemeyi seçerek sistemin kurbanı olmuştur.

### **3.2.1.6. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Kadosh” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Kadosh (1999) filminde yansıtılan Yahudi kadının konumu ile Kutsal Metinlerdeki kadın anlayışı arasında hem güçlü benzerlikler hem de belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Kutsal Metinlerde kadının temel görevi “çoğalmak ve nesli sürdürmek” olarak tanımlanırken filmde bu öğreti aşırı bir katılıkla uygulanmıştır. Kadının değeri yalnızca doğurganlığı üzerinden belirlenmiştir. “Kısır kadın, kadın değildir” ifadesi, Tevrat'taki “Çoğalın ve yeryüzünü doldurun” buyruğunun katı bir yansımasıdır. Hem Kutsal Metinde hem filmde kadın, erkeğe bağlı bir kimliğe sahiptir. Erkek yaratılışın merkezindedir, kadın ise onun yardımcısı konumundadır. Dini yaşamda da benzer bir

---

<sup>169</sup> “Birlikte oturan kardeşlerden biri oğlu olmadan ölürse, ölenin dulu aile dışından biriyle evlenmemeli. Ölenin kardeşi dul kalan kadına gidecek. Onu kendine karı olarak alacak, ona kayınbiraderlik görevini yapacak. 6Kadının doğuracağı ilk oğul, ölen kardeşin adını sürdürsün. Öyle ki, ölenin adı İsrail'den silinmesin.” Yas. 25: 5-6.

hiyerarşi vardır. Kadın Metinler ve Halakha erkeklere ibadet ve dini öğrenim sorumluluğu yüklerken kadınları bu alanlardan uzak tutmaktadır. Filmde erkekler Talmud çalışırken kadınlar ev işleriyle sınırlandırılmıştır. Ancak Kutsal Metinlerdeki kadın figürü filmdekinden daha çok boyutludur. Kutsal Metinlerde Sara, Rebeka, Miryam ve Debora gibi kadınlar zaman zaman bilge, önder ya da peygamber olarak karşımıza çıkar yani kadın belirli koşullarda manevi otorite sahibi olabilmektedirler. Oysa Kadosh'ta kadın tamamen edilgen, sessiz ve itaate mahkûm bir varlığa indirgenmiştir. Ayrıca Kutsal Metinlerde Tanrı'nın yarattığı her varlık gibi kadının da ruhani bir değeri bulunurken filmde bu değer ortadan kalkmıştır. Kadın yalnızca beden ve doğurganlık üzerinden tanımlanmıştır. Sonuç olarak Kadosh, Kutsal Metinlerin kadına yüklediği rolü birebir tekrarlamaz aksine bu öğretilerin katı ve ataerkil yorumlarının kadınları nasıl susturduğunu ve kimliksizleştirdiğini göstermektedir.

**Görsel 3. 10:** Rivka ve Kardeşi Malka.



**Kaynak:** <https://en.kinorium.com/156476/>

### 3.2.1.7. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar

Filmde mekân kullanımı kadınların sıkışmışlığını ve ataerkil düzenin otoritesini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Sinagog, erkeklerin ibadet ve toplumsal otoritesinin merkeziyken ev (genellikle kapalı, loş ışıklı) kadınların rolünü pekiştiren ev işleriyle sınırlı bir alandır. Malka ve Rivka için bu mekânlar onların acılarını ve sıkışmışlıklarını sembolize eden birer “kafes” görevi görmektedir. Malka'nın topluluğu terk etme eylemi bu fiziksel ve ideolojik kafesten radikal bir kaçışı simgelemektedir.

Kostüm ve dış görünüş, dini yasaklar ve gelenekler bağlamında kadının toplumsal statüsünü ve kısıtlanmış evli kimliğini vurgulayan en önemli unsurlardır. Kadınların evlilik sonrası giydiği başörtüsü, sheitel (peruk), bu kısıtlamaların somut

göstergeleridir. Malka'nın saçlarını kesme sahnesi, bireysel güzelliğin ve kimliğin din adına feda edilmesini dramatik bir şekilde izleyiciye sunmaktadır.

Sinematografi, loş ışıklar, dar ve kapalı mekânlar kullanarak kadın karakterlerin hapsedilmişlik ve sıkışmışlık duygularını görsel olarak desteklemektedir. Kamera, anlatımı ağırlıklı olarak kadınların bakış açısını merkeze alarak (örneğin Malka'nın dışarıdaki hayatı izlemesi gibi) onların durumuna eleştirel bir gözlem getirmektedir. Erkek karakterler ise cemaatin katı otorite figürleri ve dini-toplumsal normların uygulayıcıları olarak temsil edilmektedir. Haham baba, Yosef ve hatta isteksizce itaat eden Meir, kadınların hayatının sınırlarını çizen, yargılayıcı ve sarsılmaz geleneksel kuralları temsil eden figürlerdir. Son olarak kadın bedeninin temsili merkezî bir temadır. Beden, öncelikle neslin devamının biyolojik aracı olarak gösterilmektedir. Kısırlık, kadının cemaat içindeki değerini ve kimliğini zedeleyen bir durumdur. Malka'nın düğün gecesi yaşadıkları, bedenin üreme görevi için bir araçsallaştırılmasına odaklanmaktadır. Ancak Rivka'nın son sahnede kocasının yanında kederden can vermesi bedenin aynı zamanda bireysel arzu, sevgi ve duygusal kederin taşıyıcısı olduğunu da göstermektedir. Film, Ultra-Ortodoks Yahudi cemaatindeki kadının “nesli sürdürme” görevini kutsamaktan ziyade bu katı kuralların iki kız kardeşin (biri ölüm, diğeri terk ediş) sonlarında görülen yıkıcı kişisel ve duygusal etkilerini dramatik bir şekilde eleştirmekte ve mevcut düzeni sorgulamaktadır.



### **3.2.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler**

Fill the Void, yönetmen-senarist Rama Burshtein'in (kendisi de Hasidik cemaatinden) ilk uzun metrajlı filmi olup Ultra-Ortodoks bir Hasidik cemaatte, Tel Aviv'de geçmektedir. Film, görücü usulü evlilik hayali kuran 18 yaşındaki Shira'nın hikâyesini konu almaktadır. Shira, saygın bir Haham'ın kızı ve korunaklı bir cemaat üyesidir. Ablası Esther'in doğum sırasında ani ölümü, geride kocası Yochay ve yeni doğan oğlu Mordehay'ı bırakmasıyla Shira'nın düğün planları altüst olmuştur. Annesi Rivka, torununu Belçika'ya gitme ihtimalinden korumak için Shira'yı yaşlı eniştesi Yochay ile evlenmeye zorlamaktadır. Film, Shira'nın bu zoraki evlilik teklifi karşısındaki iç çatışmasını, ailesinin beklentilerini ve kendi arayışını, cemaatin sıkı kuralları içinde incelikle işlemektedir.

### **3.2.2.3. “Fill the void (2012)” Filminin “Kadosh (1999)” Filminden Farklı Yaklaşımı**

Kadosh ve Fill the Void filmleri, İsrail'deki Ortodoks Yahudi toplumuna dair birbirine zıt iki kutbu temsil eder. Kadosh filmi, İsrail'deki Ortodoks Yahudi cemaatini dış bir bakış açısıyla, kadınların kısıtlayıcı dini baskılar altında ezildiği ve boşanmaya zorlandığı bir trajedi olarak sunar. Buna karşın Rama Burshtein'in içeriden bir perspektifle yönettiği Fill the Void, aynı dünyayı tamamen farklı bir mercekten ele alır. Burshtein, Hasidik yaşam tarzını eleştirmek yerine bu hayatın içindeki samimiyeti, sorumluluk duygusunu ve kadınların “sessiz ama kararlı” gücünü merkeze yerleştirir. Kadosh'un aksine bu filmde evlilik, bireysel mutluluktan önce gelen kutsal bir görev ve toplumsal devamlılığın anahtarı olarak tanımlanır. Shira'nın hikâyesi, görücü usulü bir sistemde bile nihai kararın (reddettiği takdirde hakkı saklı kalan) genç kadına bırakıldığını göstererek kadını pasif bir kurban olmaktan çıkarıp irade sahibi bir özneye dönüştürür. Böylece film, aşkı muhafazakâr bir bağlamda yeniden tanımlar: Aşk, kendiliğinden gelişen bir tutku değil, “Seni sevmeye karar verdim” diyebilen özgür bir irade ve manevi sorumluluğun kesiştiği derin bir bilinç halidir.

### **3.2.2.4. Evlilik Anlayışı ve Eş Rolü**

“Fill the Void” filminde evlilik bireysel aşktan ve mutluluktan çok cemaatin ve neslin devamını sağlayan bir yapı taşı olarak öncelikle dini bir görev ve toplumsal bir zorunluluk olarak sunulmaktadır. Zira filmde açıkça belirtildiği gibi “sadık aileler daha

geniş bir destek ağının yapı taşlarını oluşturur.” Bu zorunluluk dul kalan Yochay’ın yas dönemi sona ermeden hızla yeniden evlenmeye teşvik edilmesinde belirgindir. Kuşkusuz toplum ataerkildir, evli kadınlar saçlarını türban benzeri bir başlıkla örter ve ritüellerde erkeklerden ayrı oturmaktadırlar. Ancak evlilik kararı şiddet (görücü usulü) yoluyla verilmesine rağmen film bu süreçte kadının seçme hakkına sahip olduğunu güçlü bir şekilde vurgulamaktadır. Shira, eşinin kendisi için seçileceğini kabul etmeye alıştırmış olsa da “reddettiği takdirde hakkı da vardır.” Bu durum zorlu bir ikilemi beraberinde getirmiştir. Annesi Rivka, torununu kaybetme korkusuyla evliliği manipülatif bir şekilde zorlasa da yönetmen Burshtein, nihai kararın Shira’nın iç çatışması ve kendi iradesi üzerine şekillendiğini göstermiştir. Nitekim genç Shira, zoraki evlilik teklifi geldiğinde direnen bir konuma geçmiştir. Kendi duygusal beklentilerinden (kız kardeşinin eşini sevemeyeceği düşüncesini) feragat etme düşüncesiyle acı çekmektedir. Ayrıca evlilik, kadının kimliğini hızla “dulun eşi ve bebeğin annesi” rolüne dönüştürerek toplumsal statüsünü yeniden tanımlamaktadır. Diğer bir yandan evlilik, Shira için kendi aşk ve heyecan beklentilerinden feragat etmeyi gerektiren, ilk bakışta kısıtlayıcı bir kurum gibi görünse de aynı zamanda bir görev ve anlam duygusu sunmaktadır. Shira’nın akordeon çalması ve içten gelen kararsızlığı onun bireysel kimliğini koruma ve geleneksel rollere karşı sessiz direnişinin sembolik göstergesidir. Bununla birlikte toplum ataerkil yapısını korurken Burshtein kadınların (özellikle Rivka’nın manipülatif gücüyle) erkek figürlere kıyasla daha az belirgin şekillerde topluma etki ettiğini göstererek ince bir güç dinamiğini işlemektedir. Sonuç olarak başlangıçta eşitlikten uzak olan Yochay ve Shira arasındaki ilişki zor zaptedilen bir özlem ve gergin bir yakınlaşma ile ilerleyerek uzlaşma ve gelişen sevgi ekseninde kurulmuştur.

### **3.2.2.5. Evlilik Ritüelleri ve Evlilik Dışı Düzenin Kadınlık Halleri**

Film, evlilik kurumunu hem katı dini ritüellerin hem de toplumsal bir düzenin keşişimi olarak ele almaktadır. Evlilik, sadece toplumsal bir düzenleme değil aynı zamanda derin manevi bir olaylar dizisinin parçasıdır. Esther’in ölümü, Mordehay’ın brit milah’ı (sünnet) ve Shira’nın düğünü filmin öne çıkan “üç yaşam olayı”dır. Bu olaylar hayatın sürekliliğini ve dini görevlerin önemini vurgulayan güçlü sembollerdir. Özellikle düğün kutlamaları sırasında Shira’nın gözyaşları arasında Mezmurlar (tehillim) okuması, kadının ritüellerde edilgen bir figür olmaktan çok kendi duygusal

yükünü ve manevi bağlılığını ifade eden bir özne olarak yer aldığını göstermektedir. Diğer yandan film, evlilik dışındaki kadınlık rollerine uygulanan toplumsal baskıyı da gözler önüne sermektedir. Esther'in kocası Yochay'ın hızla yeniden evlenmeye teşvik edilmesi, dul kalmanın veya bekâr kalmanın cemaat içinde neslin devamı ve düzen açısından istenmeyen bir durum olduğu gösterilmektedir. Bu baskı sadece dullarla sınırlı değildir. Shira'nın engelli ve bekâr teyzesinin “sorulardan kaçınmak için” saçını örtmesi, evlilik dışı kadınların bile sürekli toplumsal yargıların ve beklentilerin ağırlığı altında yaşadığını ve mecburi bir uyum sergilemek zorunda kaldığını sembolize edilmiştir.

**Görsel 3. 12:** Shira ve Vefat Eden Ablasının Bebeği.



**Kaynak:** <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/fill-the-void-film-review-an-insider-s-view-on-orthodox-hassidic-life-9001348.html>

### **3.2.2.6. Dini Zorunluluk, Anelik Baskısı ve Aile İçi Dinamiklerde Kişisel Kimlik Arayışı**

Filmde aile içi dinamikler, katı dini pratikler ve neslin devamı zorunluluğu etrafında şekillenmektedir. Bu dinamiklerin temelini oluşturan annelik, salt biyolojik bir rolün ötesinde kadının Yahudi soyunu sürdürme sorumluluğunu üstlendiği zorlayıcı ve kutsal bir görev olarak işlenmektedir. Bu görev, annelik ve büyükannelik rolünün sadece biyolojik değil, aynı zamanda soyu sürdürme açısından ne kadar hayati olduğunu göstererek Rivka'nın torunu Mordehay'ı kaybetme düşüncesini “perişan olmasıyla” somutlaştırmaktadır. Bu zorunluluk bağlamında filmde açık bir çocuk sahibi olma baskısı gözlemlenmektedir. Özellikle erkek çocuğun önemi, Mordehay'ın doğumu ve brit milah ritüeliyle vurgulanır. Zira erkek çocuğu kutsal antlaşmanın ve soyun

devamının hayati bir parçası olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda annelik rolü kültürel aktarımın bir aracıdır. Rivka, bir Hasidik kadının Yahudi kimliğini aktarmadaki üstün rolüne atıfta bulunarak Shira'yı evliliğe zorlar ve bu görevi dolaylı yoldan ona yüklemektedir.

**Görsel 3. 13: Şabat Yemeği Sahnesi.**



**Kaynak:** <https://www.cineimage.ch/film/fillthevoid/>

Tüm bu pratikler, ailenin Şabat yemekleri, Purim kutlamaları ve şiva gibi dini ritüellerde merkezi bir rol oynamasıyla desteklenir ve bu ritüeller cemaatin sıkı toplumsal yapısını pekiştirmektedir. Dini lider olan Haham, bu düzen içinde sadece manevi değil, cemaatin günlük sorunlarıyla ilgilenen şefkatli bir figür olarak resmedilmektedir. Ancak bu dini düzen içinde Kayınvalide (Rivka), evlilik ve annelik rolleri üzerinde açıkça baskı ve manipülasyon kurarak aile dinamiklerini zorlamaktadır. Bu baskıya karşın Shira geleneksel eş ve anne rollerine direnen bir karakter olarak öne çıkmaktadır. O, kendi aşkının taze ve heyecan verici olacağı birini bulma arzusunu dile getirerek bireysel kimliğini ve arzularını toplumsal göreve karşı koruma çabası içindedir. Shira'nın akordeon çalması, bu kişisel kimlik arayışının ve geleneksel rollere karşı gösterdiği sessiz direnişin güçlü bir sembolik göstergesidir.

### **3.2.2.7. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Fill the Void” Filmindeki Kadın Arasındaki Bağlam**

“Fill the Void” filminde Ultra-Ortodoks Hasidik bir kadın olan Shira'nın rolleri, kutsal metinler ve Yahudi yasalarıyla (Halaka) sıkı sıkıya örülmüş bir bağlam içinde sunulmuştur. Benzerlikler açısından Shira'nın ana rolü tıpkı Tevrat'taki Sara, Rebeka gibi annelik ve neslin devamını sağlamakla sınırlıdır. Bu, ailenin ve cemaatin sürekliliği için kutsal bir görevdir. Ancak film bu geleneksel rollerden önemli farklılıklar

göstermektedir. Kutsal Metinlerdeki hukuk kadını genellikle erkeğin otoritesi altında (eş, kocanın “malı” arasında) konumlandırırken ve evlilik kararlarında ailenin rızası ön plandayken Shira, cemaatin baskısına rağmen evlilik kararında son sözün kendisine ait olduğu bir özerklik sergilemektedir. Bu, modern Ortodoks yaşamda bireysel iradenin yükselişine işaret etmektedir. Kutsal metinlerdeki, istisnai durumlarda kamusal alanda güç kazanan peygamber veya kurtarıcı kadınların aksine; Shira ve annesi Rivka, duygusal ikna ve manevi güçlerini (ışıkla simgelenen manevi derinliklerini) kullanarak evin içinden etkili olurlar. Sonuç olarak film, Kutsal Metinlerin kutsal kıldığı görevi kadının bu görevi, özgür iradesiyle seçme hakkını ve kendi bireysel kimliği (akordeon) ile mücadele etme hakkını vurgulayarak yeniden yorumlanmaktadır.

### **3.2.2.8. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar**

Filmin sinematografik ve sembolik unsurları karakterlerin iç dünyası ile Hasidik cemaatin katı kuralları arasındaki gerilimi ustalıkla yansıtmaktadır. Olayların geçtiği Tel Aviv'deki sıkışık ama samimi evler, bir yandan aidiyet ve sıcaklık sunarken özellikle Shira için duygusal bir “kafes” görevi görerek onun iç dünyasındaki sıkışmışlığı sembolize etmektedir. Dış dünyanın modern etkileşimleri (Purim'deki tekno müzik gibi) pencerenin kapanmasıyla hızla bertaraf edilmiş böylece kapalı atmosfer pekiştirilmiştir.

Kostümler ve dış görünüş, kadının toplumsal statüsünü ve iffetini vurgulamaktadır. Evli kadınlar saçlarını türban benzeri başlıklarla örterken bekarların saçları açıktır. Shira'nın “modaya uygun kazak gardırobu” ise cemaatin kuralları dâhilinde bireysel zevkini ve kimliğini ifade etme çabasının zarif bir göstergesidir.

Yönetmen Burshtein'in sinematografisi, uzun yakın çekimler ve titiz ışıklandırma ile dramatik gerilimi dış baskıdan ziyade kahramanın iç çatışmasına odaklanmaktadır. Kadın karakterler ışık huzmeleriyle aydınlatılarak manevi güçleri ve saflıkları vurgulanırken erkeklerin karanlık ve gölgeli alanda konumlandırılması dünyevi otoriteyi sembolize etmektedir. Filmin müziği, özellikle akordeon, Shira'nın bireyselliğinin ve iç duygularının temsilidir.

Kadın bedeni öncelikle neslin devamının biyolojik aracı olarak sunulsa da Yochay ile Shira arasında oluşan “titreyen hava” ve “zor zaptedilen özlem” bedenini aynı zamanda arzunun, bireysel kimliğin ve inancın taşıyıcısı olduğunu da ima etmektedir.

Genel olarak “Fill the Void” Hasidik kadının “nesli sürdürme” ve “ailenin temeli olma” görevini kutsamaktan ziyade bu görevin bireyin iç dünyasında yarattığı derin çatışmayı yeniden yorumlamaktadır. Film, Hasidik yaşam tarzının özenli bir portresini çizerken aşkı, kişisel seçimin toplumsal görevle kesiştiği bir dram olarak tanımlanabilmektedir. Muhafazakâr bir toplumda kişisel iradeyle “Seni sevmeye karar verdim” deme eylemini merkeze almaktadır.

### 3.2.3. Félix et Meira

**Görsel 3. 14:** Félix et Meira Film Afişi.



**Kaynak:** <https://www.imdb.com/title/tt3685218/>

#### 3.2.3.1. Film Künyesi

Film Adı: Félix et Meira

Yayın Yılı: 2014

Yönetmen: Maxime Giroux

Senarist: Maxime Giroux, Alexandre Laferrière

Başlıca Oyuncular: Hadas Yaron (Meira), Martin Dubreuil (Félix), Luzer Twersky (Shulem)

Ülke / Yapım: Kanada

Tür: Dram, Romantik

Süre: 105

### 3.2.3.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

Félix et Meira, 2014 yapımı bir Kanada dramasıdır. Film, Montreal'deki katı kurallı Hasidik Yahudi cemaatine mensup genç bir anne olan Meira'nın boğucu ve mutsuz yaşamını konu almaktadır. Meira, evliliğin ve neslin devamının dayattığı toplumsal kısıtlamalar altında ezilmektedir. Hayatındaki bu sıkışmışlık, babasını yeni kaybetmiş, dış dünyadan gelen seküler ve melankolik bir Fransız Kanadalı olan Félix ile tanışmasıyla kırılmıştır. Meira'nın kocası Shulem ise eşini anlamakta zorlanan, otoriter ancak filmin sonunda dönüşen bir karakterdir.

Meira'nın Yahudi kimliği, hikâyenin temel çatışma noktasını oluşturmaktadır. O, sadece dindar bir cemaat üyesi değil aynı zamanda hayatı, peruğu, kapalı giysileri, çocuk doğurma zorunluluğu ve erkeklerle göz teması kurma yasağı gibi dini ve toplumsal kurullarla sıkıca sınırlandırılmış bir kadındır. Film, Meira'nın bu kısıtlanmış Yahudi kimliğinden sıyrılıp, bireysel özgürlüğünü ve kimliğini bulma arayışını radikal bir kaçış üzerinden anlatmaktadır. Meira'nın hikâyedeki konumu, geleneksel rollere karşı isyanın ve bireyselliğin kolektif kimliğe üstün gelme mücadelesinin simgesidir.

**Görsel 3. 15:** Félix ve Eşinin Konuşma Sahnesi.



**Kaynak:** <https://ukjewishfilm.org/film/felix-and-meira/>

### 3.2.3.3. Evlilik ve Eş Rolü

Félix et Meira filminde evlilik, Hasidik cemaatin katı kuralları çerçevesinde, dini bir görev ve toplumsal bir zorunluluk olarak sunulmaktadır. Meira'nın çocuk doğurma baskısı ve ev işleriyle ilgilenme görevi, evliliğin sevgiye dayalı bir birliktelikten ziyade neslin devamını sağlayan kurumsal bir düzen olduğunu açıkça göstermektedir. Bu durum arkadaşının “bu bizim görevimiz” şeklindeki sözüyle pekiştirilmiştir. Meira'nın

film boyunca yaşadığı derin mutsuzluk ve sıkışmışlık hissi evlilik kararının büyük ihtimalle görücü usulüyle alındığını ve bu süreçte kendi iradesinin ve seçme hakkının cemaat ve dini otorite tarafından kısıtlandığını düşündürmektedir. Evlilik içinde Meira, sürekli sorgulanan, eleştirilen ve boyun eğmek zorunda kalan edilgen bir konumdadır. Kocasını Shulem, beklentilerini sorup hemen ardından onu suçlayıcı bir dille sorgulayarak otoritesini kullanır ve kadına toplumsal beklentilerle belirlenen (eş/anne) kimliğini dayatmaktadır. Bu yapı içinde evlilik Meira'nın özgürlüğünü kısıtlayan bir kafese dönüşmüştür. Müzik dinlemesi, pantolon giymesi ve erkeklerle göz teması kurması gibi eylemler yasaktır. Bu da onu dış dünyadan koparan sıkışmışlık hissini ana kaynağıdır. İlişkideki bağımlılık ve çatışma eksenini Shulem'in otoriter tavrıyla belirginleşip görevler katı bir şekilde ayrılmıştır. Kadın ev ve üreme, erkek ise dış dünyayı temsil etmesidir. Meira'nın kocasına tabi bir konumda olmasına rağmen filmin sonunda Shulem'in karısının hareketlerini taklit etmesi bu katı otoritenin bile karısının kaçışı karşısında sarsıldığını göstermiştir.

**Görsel 3. 16:** Toplu Yemek Sahnesi.



**Kaynak:** <https://www.imdb.com/title/tt3685218/>

#### **3.2.3.4. Dini Pratikler Çerçevesinde Evlilik: Anelik Zorunluluğu ve Bireysel Kimlik Arayışı**

Félix et Meira filmi, evlilik kurumunu dini ritüellerden ziyade kadınlar üzerindeki sorgulanamaz çocuk doğurma görevi ve sheitel ile kapalı giyim gibi katı kılık-kıyafet kurallarıyla örülü bir toplumsal düzen olarak ele alınmıştır. Bu düzenin zorunluluğu, Meira'nın Félix'in bekâr olmasına şaşırmasıyla daha da vurgulanmaktadır. Bu şaşkınlık, Hasidik cemaatte evliliğin ve anneliğin kadınlar için temel, zorunlu ve

neredeysi kaçınılmaz bir statü olduğunu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu düzenin temelinde, annelik Yahudi kimliğinin ve neslin devamının kutsal ve zorunlu unsuru olarak kabul edilir ve kadının soyu sürdürme sorumluluğu sorgulanamaz bir “görev” addedilmiştir. Bu sorgulanamaz görev Meira üzerinde hem arkadaşından hem de kocasından gelen yoğun çocuk sahibi olma zorunluluğu baskısını yaratır. Bu baskı, onun cemaat dışına çıkma arzusunun temel nedenlerinden biri haline gelmiştir. Ancak, Meira bu zorlayıcı rolü bir yük olarak taşımakta ve doğum kontrol hapı kullanması ile daha fazla çocuk istememesi gibi eylemlerle bu kutsal görevi sorguladığının somut kanıtlarını sunmaktadır. Annelik rolü dini ve kültürel aktarımın aracı olarak görülse de Meira kızıyla ilgilenirken bile odak noktasını dış dünyaya duyduğu özleme çevirir ve ona gizlice pop müzik dinleterek cemaat kurallarına uymayan bir kültürel aktarım yolu izlemektedir. Bu içsel sorgulama ve karşı çıkış, Meira’nın eylemlerinde giderek radikal bir ritüel karşıtlığı niteliği taşımaktadır. Geleneksel anne ve eş rollerine kararlı bir şekilde karşı çıkan Meira’nın pantolon giymesi, peruğunu çıkarması ve Félix ile gizli ilişkisi, isyanının görünür göstergeleridir. Sonuç olarak Meira’nın bu kararlı direnişı, kocasının öfkesiyle birleşerek cemaat içinde ciddi bir çatışmaya yol açar. Nihayetinde Meira, bireysel kimliğini koruma arayışıyla cemaatten ayrılarak özgürlük ve bağımsızlığını radikal bir biçimde gerçekleştirir.

### **3.2.3.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Félix et Meira” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Félix et Meira filmindeki Meira’nın durumu ile Kutsal Metinlerdeki kadın figürlerinin bağlamı arasında, neslin devamı ve patriarkal otoriteye tabi olma konularında köklü benzerlikler bulunur. Tıpkı Sara, Rahel ve Hanna gibi Metinlerdeki figürlerin hayatlarının kısırlık/doğurganlık ekseninde şekillenmesi gibi, Meira’nın üzerinde de eş ve arkadaş çevresinden gelen yoğun çocuk sahibi olma baskısı vardır. Evliliği, öncelikle bu misyonun bir aracı olarak görülür. Ayrıca Meira’nın kocası Shulem’e tabi olması, Kutsal Metinlerdeki aile reisinin otoritesini yansıtan bir yapıdır. Ancak Meira’nın hikâyesi, bu geleneksel bağlamdan temelde farklılaşır. Metinlerdeki kadınlar genellikle kaderi kabul eder veya dini/kabilevi bir amaç uğruna hareket ederken Meira’nın isyanının ana motivasyonu bireysel özgürlük, kişisel mutluluk ve kimlik arayışdır. Müzik dinlemesi, resim çizmesi ve Félix ile buluşması, Meira’nın dış dünyaya yani tamamen seküler bir varoluşa yönelişini simgeler. Kutsal Metinlerde

kamusal rol oynayan kadınlar (Miryam, Debora) varken Meira'nın kamusal alanı (göz teması yasağı, giyim) tamamen kısıtlanmıştır. Onun kaçıışı, bu kısıtlanmış Yahudi kimliğinden radikal bir kopuş anlamına gelir ve bu Kutsal Metinlerdeki kadın anlatılarının ötesinde modern bir varoluşsal krizi temsil eder.

### **3.2.3.6. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar**

Filmde mekân kullanımı, Meira'nın sıkışmışlığını ve kaçış arzusunu vurgulayan güçlü bir sembolizm taşımaktadır. Ev, Meira için bir sığınak değil, odanın kapısını kapatıp uzaklaşma isteğiyle altı çizilen bir hapisane yani bir kafestir. Buna karşılık, dış dünya (sokaklar, vapur) özgürleşme ve dış dünya ile tanışma arzusunun sınırlarını temsil etmektedir. Karlı, soğuk ve gri Montreal atmosferi hem cemaatin boğucu yapısını hem de Meira'nın içindeki duygusal cansızlığı yansıtmaktadır.

Kostüm ve dış görünüş ise Meira'nın kimlik dönüşümünün en görünür aracıdır. Dini kıyafetler (peruk, etek) onun evlilik ve gelenekler bağlamındaki kimliğini simgelerken, bunları çıkarıp pantolon giymesi toplumsal statüsünü reddettiği ve yeni, özgür bir hayata geçtiği radikal bir isyan eylemidir. Sinematografi de bu duygusal durumu destekler. Filmdeki karlı, gri ve karanlık ışık ve renk paleti, evlilik ve annelik temalarının boğuculuğunu yansıtırken Meira'nın gizlice dinlediği pop müzik onun özgürlük ve dış dünyaya duyduğu özlemin duygusal ifadesidir. Kamera, Meira'nın huzursuz bakışlarına odaklanarak onun yaşadığı duygusal yoksunluğu ve kaçış özlemini izleyiciye etkili bir biçimde aktarmaktadır.

Erkek karakterlerin temsili de dönüşüm içindedir. Shulem (Koca), başlangıçta otoriter ve yargılayıcı bir figür olmasına rağmen karısını kaybetme korkusuyla dönüşerek empati uyandıran bir babaya ve eşe dönüşmüştür. Dindar olmayan, özgür figür Félix ise Meira'nın dünyasında bir katalizör görevi görmektedir ve ona yeni bir hayatın kapısını açan destekleyici bir rol üstlenmiştir. Son olarak kadın bedeninin temsili kritik bir çatışma alanıdır. Beden, cemaat tarafından neslin devamının biyolojik aracı (çocuk doğurma görevi) olarak görülürken Meira için bireysel arzusunun ve özgürlüğün taşıyıcısıdır (doğum kontrolü, giyim arzusu). Film, Yahudi kadının “nesli sürdürme” görevini sorgulamakta ve bu görevler altında bireyin nasıl ezildiğini göstermektedir. Meira'nın kaçış eylemi ise cemaatin katı yapısına karşı radikal bir reddiyedir ve bireysel özgürlüğün üstünlüğünü savunmaktadır.

### 3.2.3.7. Karşılaştırmalı Analiz ve Sonuç Bölümü

Ele aldığımız bu üç filmdeki Yahudi kadın temsilleri, geleneksel roller ile bireysel arzu arasındaki gerilimin kronolojik olarak artan bir seyrini sunmaktadır. Kadosh (1999) ve Fill the Void (2012) filmleri, kadın karakterleri evlilik ve neslin devamı misyonunda sıkışıp kalmış, sonunda ise sisteme boyun eğmiş figürler olarak resmedilirken Félix et Meira (2014) ise bu baskıya radikal bir meydan okuyuşun sembolü olarak öne çıkmaktadır. Bu değişimi tetikleyen ortak etken katı cemaat normlarının kadının kişisel kimliğini yok etme noktasına getirmesidir. Kadosh'ta, Rivka'nın kısırlığı ve eşyle olan duygusal bağının yok sayılması onu cemaate ve eşine karşı gelme gücünden yoksun bırakmaktadır. Sonuç, trajik bir teslimiyet ve evliliğin dağılmasıdır. Fill the Void'de ise, Yochay'ın kız kardeşinin kocasıyla evlenmeye zorlanması, mitzvah adı altında uygulanan toplumsal baskının zirvesidir. Burada karakter kişisel arzusunu hiçe sayarak mecburi bir boyun eğme ile görevini yerine getirmektedir. Bu, bireysel kimliğin cemaat zorunluluğu karşısında geçici olarak bastırılmasıdır.

Félix et Meira filminde ise durum kökten değişmektedir. Meira'yı bu radikal kopuşa zorlayan etken önceki filmlerdeki karakterlerin yaşadığı sıkışmışlık hissini kendisinde bir eylem çağrısına dönüşmesidir. Onun ressamlık arzusu, yalnızca bir hobi değil cemaatin dışına, bireysel ifadeye ve bağımsızlığa duyduğu derin özlemin somutlaşmış halidir. Meira, evlilik ve annelik rollerinin biyolojik ve toplumsal bir zorunluluk olarak dayatılmasını (özellikle çocuk istemeyişi, müziğe yönelimi, pantolon giymesi) açıkça reddeden ilk figürdür. Sonuç olarak Meira, diğer karakterlerin aksine cemaatin kurallarını hiçe sayarak kocasının öfkesiyle yüzleşir ve evliliğinden tamamen kaçarak bireyselliğini, annelik misyonunun önüne koymaktadır.

Genel çıkarım olarak sinemadaki Ortodoks Yahudi kadınının eş ve anne rolleri onun toplumsal kimliğini inşa eden temel sınırlayıcı unsurlardır. Kadosh ve Fill the Void, kadını nesli devam ettiren, edilgen, zorunlu rollerle sınırlar ve kimlikleri yalnızca bu roller üzerinden tanımlamaktadır. Ancak Félix et Meira, sinema anlatısında bir kırılma noktası yaratarak cemaatin katı yapısının bireyi nasıl boğduğunu en keskin biçimde eleştirmektedir. Meira'nın eylemleri kadının dini ve toplumsal kimliğinin artık üreme ile kısıtlanamayacağını, bireysel özgürlüğün dinin getirdiği toplumsal kurallara

galip gelebileceğini ve yeni bir anelik/kimlik aktarımı yolunun (özgürlük, müzik) mümkün olduğunu göstermektedir. Bu kronolojik değişim cemaat baskısına karşı teslimiyetten (Kadosh), mecburi boyun eğmeye (Fill the Void) ve en sonunda radikal bir özgürleşmeye (Félix et Meira) uzanan sinemasal bir dönüşümü işaret etmektedir.

### 3.3. Sinemada Yahudi Kadınının Boşanmadaki Konumu ve Rolü

Yahudi kadınının boşanma sürecindeki (get) karmaşık konumunu, toplumsal rolünü ve bu yasal/dini ayrılığın kişisel yaşamındaki derin etkilerini ele alıp işleyen filmler şunlardır:

#### 3.3.1. Gett: The Trial of Viviane Amsalem

Görsel 3. 17: Gett: The Trial of Viviane Amsalem Film Afişi.



**Kaynak:** <https://www.imdb.com/de/title/tt3062880/>

#### 3.3.1.1. Film Künyesi

Film Adı: Gett: The Trial of Viviane Amsalem

Yayın Yılı: 2014

Yönetmen: Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz

Senarist: Ronit Elkabetz, Shlomi Elkabetz

Başlıca Oyuncular: Ronit Elkabetz (Viviane Amsalem), Simon Abkarian (Elisha Amsalem), Menashe Noy (Avukat Carmel), Sasson Gabay (Avukat Shimon), Eli Gorstein (Yargıç)

Ülke / Yapım: İsrail / Fransa / Almanya

Tür: Dram, Hukuk, Toplumsal Eleştiri

Süre: 115

### **3.3.1.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler**

Gett: Viviane Amsalem'in boşanma davası filmi, İsrail'de yaşayan Fas Yahudisi Viviane Amsalem'in, 20 yıllık mutsuz evliliğini sonlandırmak amacıyla kocası Elisha'dan Get alabilmek için Haham Mahkemelerinde yürüttüğü beş yıllık zorlu mücadeleyi konu almaktadır. Film, Viviane'in kişisel dramını aşarak İsrail'deki evlilik ve boşanmaların tamamen tabi olduğu Ortodoks Halakha sisteminin kadınlara karşı ne denli sıkıntılı ve ataerkil olabildiğinin alegorisini sunmaktadır. Başkarakter Viviane Amsalem, Yahudi kimliği gereği tamamen dini otoritenin yetki alanındadır. İsrail yasalarına göre boşanabilmesinin tek şartı kocasının rızasıyla kendisine Get vermesidir. Bu durum, Viviane'i hukuken eşinin ve yargıçların insafına terk edilmiş yani Agunah (zincirlenmiş kadın) konumuna itmektedir. Duruşma salonunda oturan ve genelde sessiz kalan Viviane, görünürdeki pasifliğine rağmen bireysel varoluş ve özgürlük arayışının güçlü bir sembolü olarak öne çıkmaktadır.

### **3.3.1.3. Halakha'da Boşanma Süreci: Bireysel Mutsuzluk ve Hukuki Kısıtlılıklar**

Viviane Amsalem'in boşanma talebi sadakatsizlik veya fiziksel şiddet gibi geleneksel gerekçelerden ziyade derin bir mutsuzluk, duygusal ihmal ve bireysel kimlik arayışına dayanmaktadır. Eşi Elisha'nın sevgisizlik ve sürekli görmezden gelme biçimindeki psikolojik şiddeti, Viviane'in yaşam enerjisini tüketmiş durumdadır. Özellikle Viviane'in altı düşük yapmasına rağmen eşinin erkek çocuk isteğinde ısrar etmesi evlilikteki eşitsiz güç dengesini ve kadının varlığının yok sayılmasını çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Viviane'in "kocasını sevmemesi" gibi bireysel mutluluk hakkına dayalı bu radikal talebi Halakha (Yahudi Hukuku) ve toplumsal beklentilerle çatışmaktadır.

**Görsel 3. 18:** Hahamlık Mahkemesinde Boşanma Sahnesi.



**Kaynak:** <https://filmint.nu/trial-viviane-amsalem/>

Beş yıl süren boşanma süreci Viviane için bir bürokratik engeller ve eziyet zinciri olarak tasvir edilmektedir. Bu süreç onu Agunah pozisyonuna mahkûm etmektedir. Kadın boşanmayı talep eden konumda olmasına rağmen hukuki açıdan tamamen acizdir. Zira Beit Din (Hahamlık Mahkemesi), koca Get vermeyi reddederse onu boşamaya zorlayamamaktadır. Üç haham yargıçtan oluşan Beit Din, mutlak ve tartışılmaz bir “erkek otorite duvarı” olarak konumlanmıştır. Yüksek kürsülerinden kadına tepeden bakan yargıçlar, Viviane’i maddi olarak güvende olduğu sürece sevgi eksikliği gibi gerekçeleri kabul etmeyerek “isyankâr” ilan ederek süreci yokuşa sürmekte ve kocasının keyfi iradesini desteklemektedirler.

Viviane’in durumunun toplumsal yansıması ise “boşanmış kadınlara kırık bardak denildiği” yönündeki ifadesiyle özetlenmiştir. Bireysel mağduriyet, toplumsal damgalanmayla birleşmektedir. Davanın başlamasından yıllar sonra patlak veren isyanı Viviane’in tükenmişliğini ve hukuki adaletsizliğe karşı birikmiş öfkelerini en net biçimde ortaya koymaktadır:

*“Neden, Sayın Yargıç? Neden? Neden yıllardır gelip gittiğim hâlde hiçbir şey değişmiyor? Onu ne boşanmaya ne duruşmaya gelmeye zorlayabiliyorsunuz, peki ya ben ne olacağım? Beni ne zaman göreceksiniz? Huzurunuzda ayakta duramayacak kadar bitkin olduğumu ne zaman göreceksiniz? Gözünüzün önünde düşüp gebersem yine de onu görürdünüz! Amerika’da bir adam, üst üste iki kez görünmezse olay biter! O, hukuka saygı duymuyorsa hukuk da ona saygı duymaz! Size kim saygı duysun ki? Tanrı aşkına, hiç mi korkunuz yok? Ateşe atın beni öyleyse. Sizi de ateşe atmak lazım. [...] Hayır, ben bitirmedim. Gün gelecek, birileri elinizdeki gücü çekip alacak sizden. Size ne kalacak?”*

Yaşanan bu patlama mahkeme sisteminin yalnızca bir erkeği gördüğünü, kadının acısını tamamen göz ardı ettiğini haykırmaktadır. Yargıçların tepkisi (“Yeter bu kadar! Tanrı ıslah etsin sizi.”), sistemin bu isyanı bastırma çabasıdır. Sonuç olarak film dini mahkeme sistemi altında bir kadının boşanma hakkı için verdiği çaresiz mücadeleyi ve erkeği koruyarak kadını esarete mahkûm eden ataerkil yapıyı güçlü biçimde eleştirmektedir.

#### **3.3.1.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Gett: The Trial of Viviane Amsalem” Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Film, Kutsal Metinlerde boşanma hakkının esas olarak erkeğe ait olması ile modern hayattaki kadın talebinin keskin çatışmasını sinematik olarak eleştirmektedir. Geleneksel metnin erkeğe tanıdığı bu hak filmde boşanmayı talep eden kadının (Viviane’in) kocasının inisiyatifine tamamen bağımlı kalmasına ve hukuki esarete mahkûm olmasına yol açmaktadır. Film, geleneksel durumu desteklemek yerine kadının iradesinin yok sayılmasını şiddetle eleştirir. Ayrıca Kutsal Metinlerde boşanma nedenleri “kocanın karısında uygunsuz bir şey bulması” ile filmdeki modern gerekçeler “mutsuzluk, sevginin bitmesi, duygusal ihmal” arasında büyük bir uçurum bulunmaktadır. Haham mahkemesi, Viviane’in bireysel ve duygusal gerekçelerini kabul etmemektedir. Bunun yerine sürekli geleneksel ve kanıtlanabilir (fiziksel şiddet, dinden uzaklaşma gibi) nedenler aramaktadır. Bu durum geleneksel yasanın katı yapısının modern yaşamın değişen gerçekleriyle nasıl çatıştığını göstermektedir. Film, günümüz Yahudi kadınının boşanma sürecindeki konumunun, Kutsal Metinlerin ataerkil yapısının durağanlığını yansıttığını vurgulamaktadır. Yüzyıllar içinde modernleşen hayatlara rağmen Yahudi kadın, boşanma konusunda hâlâ Kutsal Metinlerin kendisine attığı kısıtlı rolün ve eşin insafına kalma baskısının altında ezilmektedir.

#### **3.3.1.5. Boşanma Sonrası Konum ve Kimlik Dönüşümü**

Viviane’in boşanma sonrası statüsü, büyük zorluklar ve toplumsal damgalanma içermektedir. Toplum (yargıçlar, ailesi ve komşuları dahil) Viviane’i “aykırı”, “inatçı” ve “yuva yıkan” olarak etiketlemektedirler. İsrail’de boşanmış kadınlara “broken glass” (kırık bardak) denmesi onların hayatları bitmiş ve cemaat içinde itibarı zedelenmiş bireyler olarak görüldüğünü vurgulamaktadır. Bu durumun Kutsal Metinlerde boşanmış kadına yönelik olumsuz bakışıyla paralellik taşıdığını göstermektedir. Boşanma, kadının

toplumsal saygınlığını ciddi biçimde zedelemektedir. Viviane'in abisinin dahi onu inatçılıkla suçlayıp, itaatten ayrıldığı için eleştirmesi toplumun kadından beklediği itaatkâr rolü terk edenlerin nasıl dışlandığını göstermektedir. Kadının ekonomik durumu filmde zayıf olarak yansıtılmıştır. Kendi banka hesabının bile olmaması, evlilik sırasında ekonomik gücün tamamen erkeğin elinde bulunduğunu ortaya koymaktadır. Ketubah'nın (Evlilik Senedi) koruma amaçlı ekonomik hükümlerinin bile bu tür durumlarda yetersiz kaldığı veya uygulanmadığı sezdirilmektedir. Viviane, maddi bağımsızlığının olmaması nedeniyle boşanma sonrası bağımsız bir hayat kurmak için büyük zorluklarla karşılaşacaktır. Ancak Viviane, mahkeme salonunda sergilediği inatçı duruşla bireysel kimliğini yeniden inşa etmiştir. Kadının, kocasının “sandviç alıp deniz kenarında oturmaması, film izlememesi” gibi itirafları, Viviane'in evlilikte kısıtlanan yaşama ve bireysel zevklere olan özlemini simgelemektedir. Film, Viviane'in Kutsal Metinlerin atfettiği itaatkâr ve kısıtlı eş rolü ile modern dünyada aradığı bireysel özgürlük arasındaki kaçınılmaz çatışmayı tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir.

### 3.3.1.6. Sinematografik ve Sembolik Unsurlar

Filmin sinematografik başarısı, Beit Din salonunun klostrufobik kullanımıyla başlamaktadır. Neredeyse tamamı bu kapalı, minimalist mekânda geçen film, mahkeme salonunu Viviane'in fiziksel ve hukuki olarak hapsedilmişliğini sembolize eden bir “kafes” olarak sunulmaktadır. Viviane'in hayatı bu dört duvar arasında asılı kalmıştır. Bu klostrufobik atmosfer izleyiciye kadının yaşadığı gerilimi doğrudan hissettirmektedir.

### Görsel 3. 19: Viviane'nin Değişimi.



**Kaynak:** <https://filmint.nu/trial-viviane-amsalem/>

**Kaynak:** <https://filmint.nu/trial-viviane-amsalem/>

Kostüm ve kimlik değişimi, Viviane’in içsel dönüşümünü yansıtan güçlü sembollerdir. Başlangıçta siyah ve sade giysilerle, saçları büyük ölçüde kapalı olan Viviane, sisteme boyun eğmeye çalışan acı çeken bir kadını temsil etmektedir. Ancak süreç uzadıkça ve umutsuzluğu arttıkça kıyafetlerini renklendirmesi, saçlarını açması ve oje sürmesi onun sisteme karşı sessiz bir isyanını ve bireysel kimliğini o dar alanda dahi olsa koruma çabasını sembolize etmiştir. Bu, özgürleşme arayışının estetik bir dışavurumudur.

Görsel anlatım ve duygusal yansıma, kamera açılarının öznel kullanımıyla (sürekli karakterlerin gözünden sahneye girmek) desteklenmektedir. Bu teknik, izleyiciyi bir tanık haline getirerek kadının deneyimini derinleştirmektedir. Yakın çekimler, başrol oyuncusu Ronit Elkabetz’in solgun yüzündeki yalnızlık, öfke ve umutsuzluk gibi duygusal durumları etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Beş yılın zirvesinde Elisha’nın Get belgesini tam teslim ederken aniden “yapamam” demesiyle yargıcın onları kovduğu sahne ise kadının acizliğini doruğa taşımaktadır. Viviane’in yalvararak ortalığı yıkması, tüm mücadelesinin bir erkeğin inisiyatifiyle boşa çıkışının işitsel ve görsel bir patlamasıdır.

Erkek karakterlerin temsili ise ataerkil sistemin farklı yüzlerini göstermektedir. Koca Elisha, zorba ve pasif agresif bir figürdür. Konuşmalarında sakin görünmesine rağmen inatla boşanmayı reddederek karısını duygusal olarak ihmal etmesi ve dindar otorite figürünün temsil ettiği sistemi kişisel intikam aracı olarak kullanması onun merhametsizliğini ortaya koymaktadır. Öte yandan haham yargıçlar, kocasının abisi ve avukatı (Şimon) ise bir araya gelerek ataerkil sistemin sarsılmaz duvarını inşa etmektedirler. Bu figürler, Viviane’in bireysel isteğini yok sayan, onu itaatkâr olmaya zorlayan ve kendi cinsiyetçi algılarını “hukuk” olarak dayatan otoritenin temsilidirler.

### 3.3.2. Lonna Kin: The Story of an Agunah

**Görsel 3. 20:** Lonna Kin: The Story of an Agunah Belgesel Film Afişi.



**Kaynak:** <https://share.google/NQFvQFG1401wxt2gR>

#### 3.3.2.1. Belgesel Film Künyesi

Film Adı: Lonna Kin: The Story of an Agunah

YouTube'da Yayınlanma Yılı: 2021

Röportajcı/Yapımcı: Flatbush Girl

Anlatıcı: Lonna Kin

Ülke / Yapım: Amerika Birleşik Devletleri

Tür: Belgesel Film, Kişisel Tanıklık, Sosyal Eleştiri

Süre: 34:42 Dakika

#### 3.3.2.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

The Story of an Agunah belgesel filmi, eski kocasının Get vermeyi reddetmesi nedeniyle 16 buçuk yılı aşkın süredir ölü bir evlilikte hapsolmuş bir Agunah olan Lonna Kin'in dramatik mücadelesini anlatmaktadır. Lonna, bu durumu eski eşinin narsistik/sosyopatik kişilik bozukluğundan kaynaklanan, yeniden evlenmesini engelleyen bir gasp, işkence ve fiziksel olmayan şiddet eylemi olarak görmektedir. Belgesel film, Lonna'nın evlilik sırasında yaşadığı şiddet ve manipülasyonu, (çocukların önünde şiddet, silah saklama, kızını evden kovma), Ortodoks cemaatindeki haham liderliğinin ve din mahkemelerinin bu adaletsizlik karşısındaki pasifliğini ve sessizliğini sert bir dille eleştirmektedir. Lonna, sorunun Halakha'dan çok müsamahakâr pozisyon alma cesaretini gösteremeyen toplumsal bir sorun olduğunu savunmaktadır. O,

tüm acısına rağmen hukuk fakültesinden mezun olarak sesi olmayanlar için savaşmayı, böylece davasının diğer Agunah kadınların özgürlüğü için bir katalizör olmasını umut etmektedir.

### **3.3.2.3. Halakhik Zincirler ve Bireysel Özgürlük: Agunah Krizi Üzerinden Dini Otorite, Hukuk ve Kadın Kimliğinin Yeniden İnşası**

Lonna Kin'in evliliğinin sonunu getiren temel çatışma, kocasının sosyopatik ve narsistik kişilik bozuklukları, fiziksel olmayan şiddet ve çocuklara yönelik istismar olarak net bir şekilde ortaya konmuştur. Evlilik, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde (Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'in Tuhaf Hikâyesi, Robert Louis Stevenson tarafından 1886'da yazılan, insanın içindeki iyi ve kötü çatışmasını "çift kişilik" temasıyla işleyen gotik roman) misali bir dönüşüm geçirmiştir. Koca, hırsızlık, hayvanlara zalimlik ve sürekli manipülasyon eylemleriyle evlilik bağına işkenceye dönüştürmüştür. Kadının boşanma talebi, Halakha'nın geleneksel olarak erkeğe tanıdığı Get'i esirgeme yetkisiyle doğrudan çatışan, hayatta kalma, anne olma ve insanca yaşama hakkı gibi evrensel gerekçelere dayanmaktadır. Bu durum, Halakha'nın temel amacı olması gereken kadının onurunu ve can güvenliğini koruma ilkesinin, katı uygulamalar nedeniyle pratikte sekteye uğradığını göstermektedir. Lonna Kin, kendi itibarını ve çocuklarının refahını, Ortodoks cemaatinin ikinci kez boşanmış kadına yönelik aşağılayıcı algısından daha önemli görerek bireysel kimliğini ve özgür iradesini Halakha'nın katı sosyal beklentilerinin önüne koymuştur.

Boşanma sürecinde "talep eden, acı çeken ve sisteme karşı direnen" bir figür olarak tasvir edilen Lonna Kin, kocanın keyfi ve kötü niyetli bir şekilde Get'i esirgemesi sonucu on altı buçuk yıldır bir Agunah olarak kapana kısılmıştır. Bu eylem onu hukuki, sosyal ve dini açıdan yeniden evlenemeyen bir konuma mahkûm etmiştir. Bu kritik süreçte dini otorite olan Beit Din ve Hahamlar da eleştirilmektedir. Lonna Kin'e göre, Get vermeyi reddeden her erkeğin arkasında onu koruyan ve sistemi manipüle eden bir Rav veya Dayan (Din Hâkimi) bulunmaktadır. Otoritenin müsamahalı Halakhik pozisyonu alma cesaretini gösterememesi, evliliği ne pahasına olursa olsun kurtarma gayesi ve kocanın narsistik kişilik bozukluğunu anlayamaması, kadının çaresizliğini katmerlemektedir. Kadın bu otorite karşısında hahamların sessizliğini "adaletsizliğe ortak olmak" olarak nitelendirerek isyan etse de hukuki veya

dini açıdan neredeyse sıfır söz hakkına sahiptir. Agunah durumu, bir Yahudi kadının “Halakha” adı altında bir erkeğin kişisel kinine kurban edilebileceğini gösteren en dramatik örnektir. Ancak Agunah statüsü, Lonna Kin için kısıtlayıcı bir damga olmaktan çıkıp mücadele ve özgürleşme arayışının sembolü haline gelmiştir. O, henüz Get alamamış olmasına rağmen hukuk fakültesinden mezun olmak üzeredir ve sesini duyuramayanlar için savaşarak bireysel kimliğini yeniden inşa etmektedir. Toplumsal algı Agunah’ı mağdur, Gerushah’ı (boşanmış bir kadın) ise aşağılayıcı bir figür olarak görse de Lonna bu algıyı reddedip çocuklarının refahını öncelemektedir. Filmin en güçlü mesajı ve toplumsal yorumu ise Kutsal Metinlerin istismar edilmesini önlemede Haham liderliğinin ahlaki başarısızlığı üzerinedir. Lonna Kin, Get vermeyi reddeden birine karşı sinagogların, okulların ve cemaatin sessiz kalmasını ve pasifliğini eleştirerek, bunun nefrete eşdeğer olduğunu savunmaktadır. Mesajı açık ve net bir şekilde, Agunah krizinin Halakha’nın bir sorunu olmaktan çok sosyolojik bir sorun ve dini mahkemelerin esneklik gösterme konusundaki isteksizliği olduğunu ifade etmektedir. Kadınların iradesinin başkalarına devredilmesine yol açan bu ahlaki soruna karşı Hahamların ve cemaatlerin, Halakhik evlilik öncesi anlaşma gibi yöntemleri hemen uygulamaya koyarak ve Get’i esirgeyenleri cemaatten menederek birleşmeleri gerektiği çağrısını yapmaktadır. Kendi içinde bağışlayıcı bir yapıda olsa bile verdiği hukuk mücadelesi sadece kendisini kurtarmak için değildir. O, kendisiyle aynı kaderi paylaşan ve eşinden boşanamadığı için “hukuken sıkışıp kalmış” diğer kadınların da geleceğini korumayı hedeflemektedir.

#### **3.3.2.4. “Lonna Kin” Belgesel Filminin “Gett: The Trial of Viviane Amsalem” Filminden Farklı Yaklaşımı**

Lonna Kin’in kişisel tanıklığı olan “The Story of an Agunah” belgeseli ile “Gett: The Trial of Viviane Amsalem” kurmaca filmi, Halakha’da kadın özgürlüğünün kısıtlanması sorununu farklı yoğunluklarda işlemektedir. “Gett” filmi, Viviane’nin özgürlüğünü pasif bir inatla esirgeyen kocası Elisha ve bürokratik engellerle dolu Beit Din prosedürlerinin yavaşlığı etrafında gelişen prosedürel ve kurumsal bir çıkmazı merkezine almaktadır. Buradaki sorun sistemin ve kocanın sessiz direnişinin bir sonucudur. Buna karşılık Lonna Kin’in hikayesi kocasının narsistik kişilik bozukluğuna ve aktif istismar eylemlerine dayanmaktadır. Get’in esirgenmesi Kin için psikolojik tacizden öte kocanın “benden asla alamazsın” diyerek uyguladığı doğrudan işkence ve

gasp aracıdır. Kin'in tanıklığı, Halakha'nın kadını koruma amacının, bir erkeğin kötü niyetli eylemleri ve Hahamların müsamahalı yorumlardan kaçınarak gösterdiği ahlaki pasiflik yüzünden nasıl tamamen tersine döndüğünü gözler önüne sermektedir. Bu sebeple Kin'in eleştirisi sadece kocasına değil aynı zamanda bu adaletsizliğe seyirci kalan ve sessiz kalan tüm dini liderliğe yöneliktir. Bu durum da onun hikayesini Viviane'nin yasal çıkmazına kıyasla daha şiddetli ve aktivist bir ahlaki protesto haline getirmiştir. Kin, sadece özgürlük istemekle kalmamakta cemaati "Halakhik evlilik öncesi anlaşma" gibi somut adımlar atarak bu trajediyi sona erdirmeye çağırılmaktadır.

### **3.3.2.5. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile "Lonna Kin: The Story of an Agunah" Belgesel Filmindeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Lonna Kin'in Agunah durumu Kutsal Metinlerdeki boşanmaya dair geleneksel hükümlerle modern uygulama arasındaki ciddi çarpıklığı gözler önüne sermektedir. Kutsal Metinlerdeki boşanma hakkı esas olarak erkeğe ait olup kocanın eşinde "uygunsuz bir şey" bulması durumunda ona Get vermesi beklenmektedir. Kutsal Metinlerin asıl amacı kadını, kocasının evlilikten çıkarma eyleminden sonra toplumsal olarak korumak ve ona yeniden evlenme hakkı tanımaktır. Oysa Lonna Kin'in yaşadığı modern durum bu koruyucu amaca tamamen aykırıdır. Kin'in boşanma gerekçesi kocanın narsistik istismarı ve fiziksel şiddet içermeyen zulmü iken kocası Get'i kasıtlı olarak on altı yılı aşkın süredir esirgeyerek Kutsal Metinlerin ruhuna aykırı bir şekilde kadının özgürlüğünü ve onurunu tamamen gasp etmiştir. Böylece Kutsal Metinlerin süreç açısından erkeği öncelikle, günümüzde kişilik bozukluğu olan bir erkeğin elinde bir silah haline gelmiştir. Beit Din ise müsamahalı Halakhik pozisyon almaktan kaçınması, kadını koruma yönündeki Kutsal Metinlerin emrini fiilen geçersiz kılmıştır. Kin'in tanıklığı, Halakha'nın sadece bir hukuki sistem değil, aynı zamanda adalet ve ahlaki temsil etmesi gerektiğini hatırlatarak Kutsal Metinlerin istismar edilmesine karşı güçlü bir eleştiri sunmaktadır.

### 3.3.3. Divorce Jewish Style- The ‘Chained Wives’ Story

**Görsel 3. 21:** Divorce Jewish Style - The ‘Chained Wives’ Story Belgesel Film Afişi.



**Kaynak:** <https://share.google/images/NnaTJI1wfoEJaqqQn>

#### 3.3.3.1. Belgesel Film Künyesi

Film Adı: Divorce Jewish Style - The ‘Chained Wives’ Story

Orijinal Adı: The ‘Chained Wives’ Story. When Husbands Refuse the Get

YouTube’da Yayınlanma Yılı: 2021

YouTube Yükleyicisi: John Edginton Documentaries

Konuşmacılar: Miriam, Hannah, Rachel (Tanıklık eden kadınlar), Haham Lichtenstein, Haham Riskin (Uzmanlar)

Ülke / Yapım: İngiltere (Kuzey Londra Ortodoks cemaati) ve İsrail

Tür: Belgesel Film, Sosyal Araştırma, Hukuki Eleştiri

Süre: 47:05 Dakika

#### 3.3.3.2. Filmin Genel Konusu ve Ana Karakterler

Divorce Jewish Style - The ‘Chained Wives’ Story isimli belgesel film, Ortodoks Halakha çerçevesinde bir kadının evliliğini sonlandırma sürecindeki trajik ve adaletsiz durumu incelemektedir. Temel sorun dini boşanma belgesi olan Get’i verme yetkisinin tamamen kocanın elinde olmasıdır. Bir koca, sivil boşanma gerçekleşmiş olsa bile Get’i vermeyi reddederse kadın, “Aguna” olarak kalmaktadır. Bu, onun dini olarak

hala evli olduğu ve başka biriyle evlenmesinin yasaklandığı anlamına gelmektedir. Film, bu durumu yaşayan ve hayatları rehin alınan kadınların (Miriam, Hannah, Deborah) kişisel acılarını, Get'in kocalar tarafından bir kontrol ve şantaj aracı olarak nasıl kullanıldığını ve hatta bu durumdan doğan çocukların Mamzer (gayrimeşru) ilan edilme riskini gözler önüne sermektedir. Belgesel film, bu eski yasaların günümüzdeki uygulamasını eleştirirken İsrail'deki yaptırımlar (hapis cezası) ile diğer cemaatlerdeki (İngiltere) çaresizlik arasındaki farklı yaklaşımları göstererek kadınların özgürleşmesi için mevcut hukuki çözümlerin hahamlar tarafından neden yeterince uygulanmadığı konusundaki tartışmayı merkezine almaktadır.

### **3.3.3.3. Yahudi Hukukunda Boşanma Krizi: Agunah Durumu ve Get Yetkisinin Eleştirisi**

Divorce Jewish Style – The 'Chained Wives' Story belgesel filmi Ortodoks Halakha kapsamında kocanın Get verme yetkisinin Agunah statüsündeki kadınlar üzerindeki yıkıcı hukuki ve psikolojik etkilerini inceleyen kapsamlı bir çalışmadır. Belgesel film, İngiltere'deki Kuzey Londra Ortodoks cemaati üyeleri (Miriam ve Hannah) ile İsrail'deki yaptırım mekanizmalarını kıyaslayarak Kutsal Metinlerin temel amacına yönelik güncel yorum ve uygulamalardaki farklılaşmaları teşhir etmektedir.

Belgesel filmde boşanmaya yol açan temel çatışmalar evliliğin sürdürülemez hale gelmesi, derin kişisel mutsuzluk, hayal kırıklığı ve duygusal şiddet olarak belirlenmiştir. Anlatıcı Miriam'ın sivil boşanma kararı almış olmasına rağmen dini olarak evli kalması, kadının bireysel kimlik ve özgürlük arayışının Halakha'nın katı hükümleriyle çeliştiğini göstermektedir. Bu durum, zina yapmaktan daha ağır bir ceza olarak nitelendirilen “duygusal bir taşlanma” ve “zulmün acımasızlığı” metaforlarıyla kadının maruz kaldığı eşitsizliğin psikolojik boyutuna dikkat çekmektedir.

Boşanma sürecinde kadın talep eden konumda yer alsa da Get'i verme yetkisinin münhasıran kocanın elinde olması, kadınların hukuki konumunu pasifleştirmektedir. Yahudi Haham Mahkemeleri, süreçte merkezi bir rol oynasa da belgesel filmde farklı Yahudi Haham Mahkemelerinin aynı yönergelere rağmen farklı kararlar vermesi sistemin tutarsız ve erkek odaklı yapısının eleştirisine zemin hazırlamaktadır. Agunah durumu kadının zincirlenmiş halini ve yeniden evlenememe, ilişki kuramama gibi hukuki ve sosyal kısıtlamalar nedeniyle yaşadığı çok boyutlu krizi göstermektedir.

Evlilik süresince kurulan güç dengesinin boşanma aşamasında kocanın lehine dramatik bir şekilde dönüştüğü görülmektedir. Kocanın Get'i vermeyi reddetmesiyle ortaya çıkan Agunah durumu bir kontrol, kin, gasp ve duygusal sömürü unsuruna dönüşmektedir. Belgesel filmde kocalık statüsü kaybı, onur ve nafaka yükümlülüğünden kaçınma gibi motivasyonların, kocalardan bazılarının Get'i bir silah olarak kullanmasına yol açtığını ve bunun kadınlar üzerinde derin duygusal istismara neden olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, Haham Riskin gibi akademisyenler, Kutsal Metinlerin aslında kocayı boşanma belgesini vermeye zorlama yetkisine sahip olduğunu savunarak kadınları özgürleştirecek çözümlerin Halakha içinde mevcut olduğunu ancak yargıçların bunu uygulamakta başarısız olduğunu öne sürmektedirler.

#### **3.3.3.4. Kutsal Metinlerdeki Kadın ile “Divorce Jewish Style” Belgesel Filmdeki Kadın Temsil Arasındaki Bağlam**

Geleneksel Yahudi hukukunda boşanma prosedürünün temeli Yasa'nın Tekrarı bölümünde yer alır. İlgili pasaj şu hükmü içerir: “Bir adam evlendiği kadında uygunsuz bir şey bulur, ondan hoşlanmaz ve bir boşanma belgesi (Get) yazıp ona vererek evinden gönderirse...”<sup>170</sup> Bu pasaj, boşanma eyleminin öznesini doğrudan erkek olarak belirler. Yani boşanmak kadının kullandığı bir hak değil, erkeğin gerçekleştirdiği bir işlemdir. Tevrat'ın buradaki asıl amacı kadını keyfi olarak sokağa atılmaktan korumak ve eline verdiği belgeyle ona yeniden evlenme (meşruiyet) hakkı tanımaktır. Ancak filmde, boşanma talebinin doğrudan kadınlardan (Miriam, Hannah) gelmesi dini otoriteyi sarsarak metnin geleneksel yorumunu açıkça eleştirir. Bu durum, kadının modern dünyadaki bireysel özgürlük arayışını, Kutsal Kitap'ın sınırlarını zorlayan bir başkaldırıya dönüştürür. Özellikle Tevrat'ın “uygunsuz bir şey” şeklindeki muğlak boşanma gerekçesi ile günümüzün mutsuzluk ve şiddet gibi somut modern gerekçeleri karşı karşıya gelmektedir. Bu da metinle yaşam arasındaki derin yorum farkını göstermektedir.

Belgesel film, Get yasasının ilahi kökenli olduğu ve “oyunamayacak” bir kanun olduğu yönündeki inancı aktarmaktadır. Ancak Haham Riskin gibi uzmanlar, yasanın değiştirilemez olmasına rağmen Talmud'un kocayı “istiyorum” diyene kadar Get

---

<sup>170</sup> Yas. 24:1.

vermeye zorlama yetkisine sahip olduğunu açıkça göstererek durağanlık yerine dönüşüm olması gerektiğini savunmaktadır. Bu, Yahudi dünyasının kalbinde bile yasa yorumcularının mevcut yasalardaki kadınları koruma mekanizmalarını devreye sokmaları gerektiği mesajını vermektedir.

### **3.3.3.5. Agunah Krizi: Halakha’da Get Yetkisi ve Zincirlenmiş Eşlerin Hukuki ve Kimliksel Mağduriyeti**

Divorce Jewish Style belgesel filmi, Gerushah (boşanmış Yahudi kadını) statüsüne geçiş sürecinde özellikle Get’i alamadığı sürece kadının maruz kaldığı kısıtlayıcı damgayı ve sosyo-hukuki mağduriyeti merkeze almaktadır. Agunah krizi, boşanmış kadına yeniden evlenme izni veren Kutsal Metinlerin kısıtlamalarına paralel olsa da Get’in esirgenmesiyle toplumsal saygınlık ve cemaat içindeki konum üzerindeki olumsuz etki daha kapsamlı ve ağır hale gelmektedir. Bu süreçte Ketubah’nın geleneksel ekonomik güvence rolü, filmdeki tanıklıklarda kadının yaşadığı maddi zorluklar nedeniyle etkisiz kalmaktadır. Bu hukuki esaretin en ağır yansıması Annelik Rolü ve Mamzer sorunu ile kendini gösterir. Velayet genellikle annede kalsa da Get’i alamayan bir Agunah’ın başka bir erkekten çocuk sahibi olması, Halakha uyarınca o çocuğun Mamzer kabul edilmesine ve yalnızca diğer Mamzerim ile evlenebilmesine yol açmaktadır. Filmde “korkunç bir ceza” ve annelik rolüne vurulmuş bir pranga olarak tasvir edilen bu durum kadının bireysel kimlik ve özgürlük arayışını en sert biçimde kısıtlamaktadır.

Tüm bu kısıtlamalara rağmen belgesel filmde özgürleşme teması da güçlü bir şekilde işlenmiştir. Hannah’ın nihayet Get’i aldıktan sonra hissettiği “Hayatımı geri aldım” ve “Bu kişi tarafından kontrol edilmiyorum” ifadeleri boşanmanın bir kısıtlama damgası olmaktan çıkıp yeniden bir başlangıç ve bireysel özerklik süreci haline geldiğini göstermektedir. Belgesel film, kocaların eylemlerinin diğer erkekler için bir uyarı olması çağrısıyla sona ererken esas mesajı yasa yorumcularının (Dayanim) mevcut Halakhik çözümleri uygulayarak Agunot’un acısını dindirmesi gerektiği yönünde güçlü bir sonuca ulaşmaktadır.

### **3.3.3.6. Gett Filmleri ve Agunah Hikayelerinde Yahudi Kadının Kimlik Dönüşümü Kapsamlı Sonuç Analizi**

Ele aldığımız bu üç eser, kurmaca film Gett: The Trial of Viviane Amsalem ve belgesel filmler Lonna Kin: The Story of an Agunah ile Divorce Jewish Style, Yahudi kadının Agunah durumunu farklı şiddet ve aktivizm düzeylerinde inceleyerek Halakha'nın ataerkil yapısının modern çağdaki sonuçlarını gözler önüne sermektedir.

Üç anlatı da boşanma hakkını kocaya veren Yahudi Hukuku'nun kadın özgürlüğünü esarete dönüştüren bir silaha dönüştüğü ortak noktasında buluşmaktadır. Tüm kadınların boşanma talepleri, Kutsal Metinlerin geleneksel gerekçelerinden (zina vb.) ziyade bireysel mutluluk, duygusal güvenlik ve psikolojik şiddetten kaçınma gibi modern, evrensel haklara dayanmaktadır. Bu durum bireyin talepleri ile katı dini hukuk arasındaki derin uçurumu simgelemektedir. Ayrıca her üç eserde de Beit Din sistemi, kadının acısını göz ardı eden ve erkeğin inisiyatifini destekleyen “erkek otorite duvarı” rolü nedeniyle eleştirilmiştir.

Eserler arasındaki temel ayrım, bu krize karşı geliştirilen direnişin niteliğidir. Gett filminde Viviane, kocasının pasif-agresif inatçılığı ve bürokratik engeller karşısında mahkeme salonunun klostrofobik atmosferinde sessiz bir tükenmişlik ve patlamalı bir çaresizlik yaşamaktadır. Lonna Kin belgesel filminde durum, kocanın narsistik istismarı ve aktif kötü niyetiyle Get'i on altı yılı aşkın süreyle bir gasp aracı olarak kullanmasına dayanmaktadır. Kin ise bu durumu sözlü, aktivist bir ahlaki protesto ve somut çözümler (Halakhik evlilik öncesi anlaşma) çağrısıyla sisteme meydan okumaktadır. Divorce Jewish Style ise bireysel mağduriyetleri toplumsal bir soruşturma bağlamında inceler ve eleştiriyi Beit Din'lerin tutarsızlığına, aynı zamanda yasal reform çağrısı yapma gerekliliğine odaklanmaktadır.

### **3.3.3.7. Genel Çıkarım**

Sinema ve belgesel filmler bu hukuki mücadelenin kadının kimliği üzerinde yarattığı köklü dönüşümü net bir sonuca bağlamaktadır. Boşanma süreci, kadını toplumda “Agunah” ve “Gerushah” gibi olumsuz damgalara maruz bıraksa da bu direnç aynı zamanda bir yeniden inşa sürecini tetiklemektedir.

Kadınlar dini kimliklerini sorgulamak yerine dini otoritenin Halakha'yı koruyucu amaçla yorumlama ve uygulama konusundaki ahlaki pasifliğini eleştirme

pozisyonuna geçmektedirler. Boşanma mücadelesi, kadınların itaatkâr eş rolünden sıyrılıp toplumsal beklentilerle çatışan bir bireysel varoluş arayışına girmesini sağlamaktadır. Viviane'in giysi değişimi, Lonna Kin'in mağdurluktan aktivistliğe geçişi ve Hannah'ın Get'i aldığı anda hissettiği "Hayatımı geri aldım" duygusu, bu sürecin yeniden başlangıç ve özgürleşme sembolleridir.

Sonuç olarak, bu yapıtlar Yahudi kadının boşanma mücadelesini sadece hukuki bir dava olarak değil, Halakha'nın ataerkil prangalarından kurtulma ve modern dünyada bir birey olarak tanınma arayışının güçlü bir alegorisi olarak sunmaktadır. Mücadele, evlilik birliğinin sonlandırılmasının yanısıra kadının, hukuki ve dini otorite karşısında kendi özgür iradesiyle ayakta durabilme savaşıdır.

## SONUÇ

Çalışmamızda elde edilen bulgular, sinemanın yalnızca estetik bir anlatı aracı olmadığını, aksine toplumsal ve dinsel paradigmaları sorunsallaştırarak dönüştüren dinamik bir mecra olduğunu ortaya koymuştur. Tezin temel problemi olan sinemada temsil edilen Yahudi kadın figürleri ile Kutsal Metinlerdeki arkaik imgeler ve tarihsel gerçeklik arasındaki ilişki incelendiğinde; beyaz perdeye yansıyan temsillerin geleneksel anlatılardan anlamlı ölçüde farklılaştığı görülmüştür. Araştırma boyunca görüldüğü üzere sinema, dinsel gerçekliği pasif bir şekilde yansıtmak yerine, dogmaları tartışmaya açarak Yahudi kadını modernite ekseninde yeniden kurgulamıştır. Bu süreçte kadın karakterler, Ortodoks cemaatin katı normları ile seküler bireyciliğin talepleri arasındaki ontolojik gerilim hattında, pasif birer gelenek taşıyıcısı olmaktan sıyrılarak kendi kaderini tayin eden etkin aktörlere dönüşmüştür.

Yahudi yazılı ve sözlü geleneğinin (Halakha) kadını ontolojik ve sosyolojik olarak ikincil düzeyde konumlandırın yapı, çalışmanın kuramsal ve dinsel arka planını oluşturmaktadır. Kutsal Metinlerdeki yaratılış anlatılarından beslenen diyalektik kadın tasavvurları, kadını hem “kutsal bir nesil sürdürücü” hem de “denetlenmesi gereken bir varlık” olarak ikili bir kıskaca almıştır. Özellikle dinsel eğitimden muafiyet, kamusal alandan dışlanma ve boşanma hukukundaki asimetrik yetki dağılımı gibi yapısal tahakküm biçimleri, kadının toplumsal statüsünü sınırlandırmıştır. Ancak sinematografik üretimler, kutsal metinlerde “ikincil” olarak yaratılan, etimolojide “eş” olarak sınırlandırılan ve hukukta “aguna” sayılarak zincirlenen kadının bu arkaik imgelerini yapı söküme uğratarak, kadın özne üzerindeki baskıyı kristalize eden temel çatışma odaklarını izleyiciye sunmuştur.

Yahudi kadınının özneleşme süreci ilk olarak eğitim hayatında karşılık bulmuştur. Geleneksel yapı kadını eş ve anne rolleriyle sınırlı bir alana hapsedip bilgi dünyasını ona kapatırken sinema bu “kafesin kırılma hikâyelerini” mutlak dışlanmışlıktan resmi dinsel liderliğe uzanan kronolojik bir dönüşümle yansıtmaktadır. Tarihsel gerçeklikte kadının bilgiye erişimi “müstehcenlik” ve “manipülasyon” korkusuyla engellenmiş, dini metinlerdeki eril yorumlar kadını pasif konuma itmiştir. Ancak incelenen yapımlarda eğitimin sadece bir bilgi edinme süreci değil, dinsel otoriteyle kurulan ilişkiyi yeniden tanımlayan, eril otoriteye ortak olmayı sağlayan ve

bireysel özgürleşmeyi tetikleyen bir araç olduğu gözlemlenmiştir. Kadınlar, bilgiye ulaşmak için kendi kimliklerini yok etmek zorunda kaldıkları aşamalardan geçerek yeraltı ritüelleriyle sisteme direnmeye başlamış ve nihayetinde kürsüye çıkararak dinin aktif otoritesi haline gelmişlerdir. Yentl filmindeki “aynadaki erkek, içerideki kadın” sahnesinde sembolleştiği üzere sinema, tarihsel engelleri bir kimlik inşası süreci olarak sorunsallaştırmıştır. Bilgi düzeyi arttıkça güçlenen bireysel irade, kadını dini metinleri bizzat yorumlayan otonom bir özneye ve dinsel otoritenin paydaşına dönüştürmüştür.

Eğitimle güçlenen bireysel irade ve pekişen otonomi, evlilik kurumunun ve neslin devamı misyonunun sinematografik düzlemde yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Yahudi geleneğinde evlilik, kişisel bir tercihten ziyade “çoğalın” emrini yerine getiren dinsel bir yükümlülük olarak görülmüştür. Kadının bedeni ise soyun ve mülkiyetin sürekliliği üzerinden toplumsal bir mülkiyet haline getirilmiştir. Tez kapsamında incelenen yapımlar, kadını sadece erkek çocuk doğurma odaklı bir araç gören ve kısırlığı bir talihsizlik veya boşanma sebebi sayan trajik temsillerin eleştirisini yapmaktadır. Sinema, Yahudi kadını kutsal bir nesne olmaktan çıkarıp bedeli ağır da olsa kendi hayatının kararını veren bir özneye dönüştürmüştür. Bu temsiller, geleneksel yapıya zorunlu boyun eğen karakterlerden, muhafazakâr yapı içerisinde seçim yapma iradesiyle içsel gücünü keşfedenlere uzanan bir süreç sunar. Bu izlek nihayetinde annelik ve eşlik rollerini bireyselliğinin önüne koymayı reddeden radikal özgürlere dönüşerek tamamlanır. Böylelikle Yahudi kadını, bireysel arzularını ve kimliğini cemaat aidiyetinin önüne koyan otonom bir özne olarak yeniden tanımlanmıştır.

Kimlik inşasının en sancılı ve radikal aşaması olan Get süreci dinsel ataerkilliğe karşı verilen varoluş mücadelesinin zirve noktasını teşkil etmektedir. Boşanma yetkisinin münhasıran erkeğe verilmesinin yarattığı “Aguna” krizi sinemada hem hukuki bir çıkmaz hem de toplumsal bir hapis hali olarak tasvir edilmiştir. İncelenen filmlerde dini mahkeme salonlarındaki “sessiz tükenmişliğin” bir patlamaya ve isyana dönüşmesi, kadının kendi hayatı üzerindeki iradesini geri alma savaşını göstermektedir. Bu süreçte öne çıkan “hayatımı geri aldım” ifadesi sadece bir evliliğin bitişini değil, kadını nesneleştirilen ataerkil prangalardan kurtuluşun ilanı niteliğindedir.

Nihai bir değerlendirmeye bu çalışma, sinemanın dinsel ve toplumsal normların müzakere edildiği stratejik bir arena olduğunu teyit ederek Sinema Çalışmaları, Dinler

Tarihi ve Toplumsal Cinsiyet literatürüne kapsamlı bir katkı sunmaktadır. Sinemadaki Yahudi kadın temsili, kutsal metinlerdeki itaatkâr Havva figürünü modern dünyanın hak arayan bireyi ile birleştirmektedir. Bu süreçte arkaik imgelerden modern öznelerle geçiş sağlanmış, geleneksel sınırlar kılık değiştirme veya hukuki mücadeleler yoluyla yıkılmıştır. Elde edilen bulgular, Yahudi kadınının sinemada tarihteki bir kopya olmaktan ziyade geleceğin özgürlük odaklı bir tasarımı olarak kurgulandığını göstermektedir. Bu temsiller, nesneleşmiş bir kutsallıktan özgürleşmiş bir insanlığa geçişin somut göstergeleridir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, farklı mezhepsel yaklaşımların ve coğrafi değişkenlerin (ABD/İsrail) bu temsiller üzerindeki etkisinin incelenmesi, Yahudi kadın deneyiminin dijitalleşen anlatı formlarındaki dönüşümünü anlamak açısından ufuk açıcı olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Afaneh, Yasmeen Naser Yousef. *Sinemada Dini Değerler ve İnançlar: Mısır Sineması Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2022.
- Alakuş, Abdullah - Işık, Ramazan. *Sinema ve Misyonerlik İsa Mesih Figürlü Hollywood Filmleri Temelinde*. Ankara: İlahiyat Yayınevi, 2022.
- Alaskarova, Pari. *İlahi Dinlerde Kadının Statüsü (Yahudilik-Hıristiyanlık-İslamiyet)*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Isparta, 2015.
- Ataşalan, Zeynel Abidin. *Tevrat, İnciller ve Kuran-ı Kerim'e Göre Aile Kavramı*. Yüksek Lisans Tezi, Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş, 2008.
- Aydın, Nafiz. *Büyük Sömerce Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2013.
- Babil Talmudu (Talmud Bavli)*. Erişim 31 Aralık 2025. <https://www.sefaria.org/texts/Talmud/Bavli>
- Balıkçı, Havva. *Eski Ahit'te Kadın İmgesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, 2014.
- Bible Hub. "Beneichem" Erişim 17 Aralık 2025. <https://biblehub.com/lexicon/deuteronomy/11-19.htm?hl=tr-TR>
- Bilis, Ali Emre. *Hollywood Sinemasında Din ve İnanç Temsilleri*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 2020.
- Bordwell, Davit - Thompson, Kristin. *Film Sanatı*. çev. Ertan Yılmaz - Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2011.
- Börklü, Merve. *Yahudilikte Evlilik ve Çocuk Algısı: Değişim, Dönüşüm*. Yüksek Lisans Tezi, Şırnak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Şırnak, 2022.
- Chabad.org. Erişim 29 Ağustos 2025. [https://www.chabad.org/library/article\\_cdo/aid/557971/jewish/Text-of-the-Get.htm](https://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/557971/jewish/Text-of-the-Get.htm)
- Çatalkaya, Şerife Özketen. *Yahudi Hıristiyan ve İslam Kelamında Kadın*. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2024.
- Çınar, Aynur. "Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça'nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni". *Bilimname* 2018/35 (Nisan 2018), 363-395. <https://doi.org/10.28949/bilimname.381879>
- Çinpolat, Salih. "Yahudilikte Çocuk Sahibi Olma ve Çoğalmanın Yeri ve Önemi". *Dini Araştırmalar* 20/51 (Haziran 2017), 137-152. <https://doi.org/10.15745/da.325117>
- Daşkın, Mustafa. *Yahudilik Tarihinde Kadın Statüsünün Değişen Görünümleri*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2024.
- Dualı, Şir Muhammed. "Yahudi Kutsal Metinlerinde Olumsuz Kadın Algısı". *Kadın ve Aile Üzerine Araştırmalar*, ed. Emine Ögük. 305-327. Ankara: OTTO İlahiyat, 2018.
- Eker, Fevziye - Topaloğlu, Derya. "Yazılı Metinlerde Yaradılış ve Lilith". *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 13/Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Özel Sayısı (Eylül 2023), 311-328. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1191947>

- Gençdoğan, Başaran. “Sinemanın Tanrı Algısı ve Dinî Bilgilerin Gelişimine Etkisi”. *Sinema ve Din*. ed. Bilal Yorulmaz. 132-146. İstanbul: Dem Yayınları, 2015.
- Gülşen, Enver. *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: H yayınları, 2020.
- Gümrükçüoğlu, Süleyman. “Görsel Medya ve Din Eğitimi”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi* USTEK’2022 Özel Sayısı 20 (Kasım 2022), 47-64.
- Güneş, Abdurrahman. “Medyanın Olumsuz Din Algısına Etkisi”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 28/1 (Ocak 2018), 204-206. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.387896>
- Gürkan, Salime Leyla. *Yahudilik*. İstanbul: İslâm Araştırmaları Merkezi (İsam), 2012. <https://islamansiklopedisi.org.tr/yahudilik>
- Hiçyılmaz, Muhammed İsmail. *Yahudilik’te Aile ve Kadın*. Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, İslami İlimler Enstitüsü, Denizli, 2023.
- Hiçyılmaz, Muhammed İsmail. “Yahudiliğin Erkek Egemen Anlayışı”. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7/1 (Haziran 2020), 72-87.
- Işık, Yıldız. “‘Kadın’ Sözcüğünün Tarihsel Süreç İçerisinde Değişen Anlamları”. *Türkoloji* sy. 89 (Haziran 2018), 68-84.
- İri, Murat. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları, 2010.
- Kabil, İhsan. “Sinema Derinliğinde Dinî İmgeler”. *VI. Dinî Yayınlar Kongresi İslam, Sanat ve Estetik*. ed. Diyanet İşleri Başkanlığı. 621-624. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014.
- Kılıç, Yusuf - Eser, Elvan. “Lohusalık Sendromu (al ana/alkarısı/albastı)’nun Eskiçağ Yakınoğu Toplumlarının Kültürlerindeki İzleri: Lilith Gerçeği”. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* 5/17 Ek (Aralık 2018), 29-60.
- Kudüs Talmudu (Talmud Yerushalmi)*. Erişim 31 Aralık 2025. <https://www.sefaria.org/texts/Talmud/Yerushalmi>
- Kutsal Kitap: Tevrat, Zebur, İncil*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, Yeni Yaşam Yayınları, 2022.
- Mişna*. Erişim 24 Aralık 2025. <https://www.sefaria.org/texts/Mishnah>
- Öner, Yasin. *Siyon Dağı’nın Gölgesinden Beyazperdeye*. Ankara: Eski Yeni Yayınları, 1. Basım, 2025.
- Robb, Brian J. *Sessiz Sinema*. çev. Eser Ulun. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık, 2013.
- Sağlam, Muhammet. *Dünya Sinemasında Peygamber Tasavvur, Teslimiyet, Meşruiyet*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2023.
- Shulchan Aruch*. Erişim 27 Aralık 2025. [https://www.sefaria.org/texts/Halakhah/Shulchan\\_Arukh](https://www.sefaria.org/texts/Halakhah/Shulchan_Arukh)
- Smith, Ian. “The Identity Crisis in Jewish Cinema”. *Purdue Undergraduate Research Conference*. ed. Purdue University Libraries. 8. West Lafayette, IN: Purdue University Libraries, 2019.
- Şahin, Osman. *Hollywood Sineması ve Din*. Elâzığ: Asos Yayınları, 2022.
- Şahin, Serpil Yazıcı. “Orhun Yazıtları’nda Kadınla İlgili Sözvarlığı”. *Kadın Kitabı*. ed. Münevver Tekcan. 93-114. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2013.

- Toktaş, Fatih. "Sinema'da Tanrı Söylemi". Sinema ve Din. ed. Kolektif. 725-752. İstanbul: Dem Yayınları, 2015.
- Turan, Harika Sakallı. *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2013.
- Türk Dil Durumu Sözlükleri. Erişim 22 Kasım 2023. <https://sozluk.gov.tr/>
- Ullah, Neamat. *Yahudi Hukukunda Boşanma ve Aguna Problemi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018.
- Useev, Nurdin. "Köktürk Harfli Yenisey Yazıtlarındaki Kadını Bildiren Kelimelerin Anlamına Göre Eski Türklerde Kadın İmajı". *Dil Araştırmaları* 11/11 (Temmuz 2025), 57-66.
- Uzdu, Halil. "Türk Sineması'nda Din İmgesi Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi". *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (Nisan 2016), 25-40. <https://doi.org/10.17050/kafifd.204064>
- Ümer, Mükrima. *2005'den Günümüze Lars Von Trier Sinemasında Kadın Temsili*. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu, 2019.
- Ünal, Asife. *Yahudilik'te, Hıristiyanlık'ta ve İslam'da Evlilik*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Basım, 1998.
- Ünal, Asife. "Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilit Efsanesi". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 17/2 (Aralık 2017), 103-115.
- Vohnsen, Mirna. "Trends, Challenges and Developments in Jewish Latin American Film". *Journal for Religion, Film and Media* 11/1 (Mayıs 2025), 105-117. <https://doi.org/10.25364/05.11:2025.1.8>
- Yasdıman, Hakkı Şah. "Yahudi Kutsal Metinlerinde Kadının Konumu". *Bütün Yönleriyle Yahudilik Uluslararası Sempozyum*. ed. Dinler Tarihi Araştırmaları-VIII. 615-630. Ankara: Türkiye Dinler Tarihi Derneği Yayınları, 2012.
- Yıldırım, Tunç. "İntikam Alevi'nde Sovyet Montaj Üslubu Örneği". *TRT Akademi* 3/5 (Ocak 2018), 112-137.
- Yılmaz, Sümeyye. "Yeni Dönem Türk Sinemasında Dinin Yeri". *Din Sosyolojisi Araştırmaları* 4/6 (Nisan 2024), 1-29.
- Yiğit, Elif Eraslan. *Dinlerin Toplumdaki Kadın Algısı Üzerine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, 2023.
- Yorulmaz, Bilal. *Sinema ve Din Eğitimi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.

## ÖZ GEÇMİŞ

<b>Ad Soyad:</b> Nagihan ŞENOL	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	İlahiyat Fakültesi
<b>Bölümü</b>	İlahiyat
<b>Yüksek Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
<b>Enstitü Adı</b>	Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>Ana Bilim Dalı</b>	Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı
<b>Programı</b>	Tezli Yüksek Lisans