

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE
ALTERNATİF BİR ANLATI: ŞAHSİYET ÖRNEĞİ**

**Yasemin EREKE
2501091252**

TEZ DANIŞMANI

Doç Dr. Gizem PARLAYANDEMİR

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : YASEMİN EREKE Numarası : 2501091252
Anabilim Dalı / : RADYO TV SINEMA/
Anasanat Dalı / Programı : YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR
Tez Savunma Tarihi : 20.06.2019 Saati : 11.00
Tez Başlığı : TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE ALTERNATİF BİR ANLATI: ŞAHSİYET ÖRNEĞİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. SEÇKİN ÖZMEN		Kabul
2- DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ Y. DERYA BİRİNCİOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MURAT İRİ		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ SEDA AKTAŞ		

ÖZ

TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE ALTERNATİF BİR ANLATI: ŞAHSİYET ÖRNEĞİ

Yasemin EREKE

Araştırmanın amacı, toplumsal cinsiyet bağlamında cinsiyet rollerini ve ne yazık ki günümüzde dahi yanlış bir kullanım sayılmayacak “kadın sorunu” kavramı çerçevesinde, medya temsilleri üzerinden incelemektir.

Araştırma, toplumsal cinsiyet temsillerine bir yenilik getirdiği varsayılan, İnternet Televizyonu Draması “Şahsiyet” üzerinden bölüm bölüm söylem analizi yöntemiyle yapılmıştır. Analiz esnasında toplumsal cinsiyet çalışmaları, feminizm kuramları, erkeklik çalışmaları, psikanalitik kuram ve medya temsil araştırmalarından teorik olarak yararlanılmıştır.

Şahsiyet’e dair, medyada alışlageldik toplumsal cinsiyet temsillerine alternatif bir yaklaşım benimsenmiştir. Dramadaki bazı değiniler, hem kadının hayatta ‘sorunlu’ varoluşunu hem de erkekliğe atfedilen üstün konumu eleştirmesi açısından, farklı medya temsillerinin mümkün olabileceğini göstermiştir. Gerbner’a göre (2014) Görsel içerik üreticilerinin iddiası, “izlenirliği arttırmak adına alışlageldik cinsiyet rollerine ve bilindik olay örgüsüne” bağlı kalmaktır. Şahsiyet, bu dinamiği sağlamadığı halde yüksek izlenme oranları elde etmiştir ve bu varsayımı geçersiz kılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Hegemonik Erkeklik, Medya Temsilleri, Drama

ABSTRACT

ŞAHSİYET AS AN ALTERNATIVE NARRATIVE IN THE CONTEXT OF GENDER

Yasemin EREKE

The aim of this research was to examine the gender roles in the context of gender and “the problem of woman”, which is unfortunately not even the wrong use as of today, through media representations.

The research was conducted with episode-by-episode discourse analysis on the Internet Television Drama "Şahsiyet", which is supposed to bring a novelty to gender representations. In the analysis, gender studies, theories of feminism, masculinity studies, psychoanalytic theory and media representations were used theoretically.

Some of the references to “Şahsiyet” that overlook the usual gender representation in the media clearly showed that different media representations are possible in terms of criticizing the problematic existence of the woman in life and the superior position attributed to masculinity. According to Gerbner (2014), the claim of the visual content producers is to adhere to “the usual gender roles and familiar plot patterns to increase viewing. Consequently, although “Şahsiyet” series did not offer this dynamism, it gained high ratings and invalidated this hypothesis.

Key Words: Gender, Feminism, Hegemonic Masculinity, Media Representations, Serials

ÖNSÖZ

Öncelikle beni her düştüğümde kaldıran, ilgisini ve içten yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Gizem Parlayandemir'e ve benden ümidini kesmeyen hocam Prof. Dr. Seçkin Özmen başta olmak üzere, tüm yüksek lisans hocalarıma hayatıma kattıkları için teşekkür ederim.

Tezimi yazmam esnasında, kafamı karıştıran her soruyu sabırla yanıtlayan dostlarım Fulya Çalışkan ve Özgür İpek'e, çeviriler konusunda destekleri için Ertuğrul Akgün ve Ahmet Kurnaz'a, özenli düzeltme becerileri için Batuğ Özdek'e, kaynakça yardımı için Yaren Aygen Demir'e ve yazım sürecinde hayata dair tüm sıkıntıları omuzlamama yardımcı olan annem Ülkü Ereke'ye teşekkür ederim.

İstanbul / 2019

Yasemin Ereke

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
KISALTMALAR LİSTESİ	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. Kadın Haklarının Tarihsel Gelişimi ve Liberal Feminizm.....	7
1.1.2. İkinci Dalga Feminizm	11
1.1.2.1. Marksist Feminizm	12
1.1.2.2. Radikal Feminizm.....	13
1.1.2.3. Kişisel Olan Politikadır ve Cinsel Politika	17
1.1.2.4. İkili Sistem Kuramı.....	19
1.1.3. Post Feminizm (Üçüncü ve Dördüncü Dalga Feminizm).....	20
1.2. Ataerkillik ve Ataerkilliğin Tarihsel Gelişimi	22
1.2.1.Modern Toplumda Ataerkillik	25
1.2.1.1. Erkeklik Çalışmaları	26
1.2.1.2 Hegemonik Erkeklik	28
1.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet ve Cinsel Şiddet.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL ANLATILARDA CİNSİYET TEMSİLLERİ VE FEMİNİST FİLM TEORİLERİ

2.1. Psikanalitik Bakış Açısı.....	38
2.2. İdeolojik Bakış Açısı	42
2.2.1. Gerbner'ın Kültürleme Kuramı ve Temsiller.....	44
2.3. Dramalarda Şiddet ve Kadına Yönelik Şiddet	46
2.3. 1. Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet.....	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖYLEM ANALİZİ

3.1. Söylem ve Söylem Analizi	55
-------------------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR YAYIN MECRASI OLARAK “İNTERNET TELEVİZYONU” VE ŞAHSİYET DRAMASI

4.1. Şahsiyet Bölüm 1	60
4.2. Şahsiyet Bölüm 2	85
4.3. Şahsiyet Bölüm 3	101
4.4. Şahsiyet Bölüm 4	113
4.5. Şahsiyet Bölüm 5	126
4.6. Şahsiyet Bölüm 6	137
4.7. Şahsiyet Bölüm 7	148
4.8. Şahsiyet Bölüm 8	158
4.9. Şahsiyet Bölüm 9	164
4.10. Şahsiyet Bölüm 10	173
4.11. Şahsiyet Bölüm 11	180
4.12. Şahsiyet Bölüm 12	189
SONUÇ	204
KAYNAKÇA	212

KISALTMALAR LİSTESİ

RTÜK: Radyo Televizyon Üst Kurulu

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

LGBTİ: Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Transeksüel, Travesti, İnterseks

Tv: Televizyon

IMDB: International Movie Database



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel: 1	61
Görsel: 2	62
Görsel: 3	62
Görsel: 4	64
Görsel: 5	66
Görsel: 6	66
Görsel: 7	67
Görsel: 8	69
Görsel: 9	71
Görsel: 10	72
Görsel: 11	73
Görsel: 12	74
Görsel: 13	77
Görsel: 14	78
Görsel: 15	80
Görsel: 16	81
Görsel: 17	83
Görsel: 18	83
Görsel: 19	86
Görsel: 20	88
Görsel: 21	89
Görsel: 22	92
Görsel: 23	94
Görsel: 24	94
Görsel: 25	95
Görsel: 26	96
Görsel: 27	98
Görsel: 28	101
Görsel: 29	103
Görsel: 30- Şahsiyet-2018	106
Görsel: 31- Vertigo- 1958	106
Görsel: 32	107
Görsel: 33	109
Görsel: 34	112
Görsel: 35	114
Görsel: 36	115
Görsel: 37	121
Görsel: 38	124
Görsel: 39	128
Görsel: 40	129
Görsel: 41	132
Görsel: 42	132
Görsel: 43	134
Görsel: 44	137

Görsel: 45	138
Görsel: 46	140
Görsel: 47	142
Görsel: 48	144
Görsel: 49	149
Görsel: 50	150
Görsel: 51	152
Görsel: 52	153
Görsel: 53	155
Görsel: 54	157
Görsel: 55	158
Görsel: 56	160
Görsel: 57	162
Görsel: 58	164
Görsel: 59 - İffet -1982	169
Görsel: 60- Şahsiyet - 2018	169
Görsel: 61	173
Görsel: 62	177
Görsel: 63	179
Görsel: 64 - Şahsiyet- 2018	183
Görsel: 65- Kuyu - 1968	183
Görsel: 66	184
Görsel: 67	187
Görsel: 68	189
Görsel: 69	189
Görsel: 70	190
Görsel: 71	195
Görsel: 72	197
Görsel: 73	197
Görsel: 74	199
Görsel: 75	200
Görsel: 76	202
Görsel: 77	203
Görsel: 78	203

GİRİŞ

1700'lü yıllardan bu yana süregelen kadın hakları mücadelesi sonucunda kadının konumu iyileşmeler göstermiştir. Özellikle feminizm akımı, “kadının insan hakları”nın yanı sıra eğitim, temsil ve eşit ücret gibi konularda ısrarcı tavrıyla, dünya tarihinde azımsanmayacak bir değişim yaratmıştır. Kadının ikincil konumunun iyileştirilmesine dair çabalar hala sürerken, ataerkil düzen de varlığını korumaktadır. İktidar organları ve hegemonyayla iç içe gelişen, aynı zamanda onlardan beslenen ataerkil düzen, toplumsal cinsiyet algısının içine işlediği için, kadının eşit ve tam bir birey olarak gelişimini baltalamakta olduğu iddia edilmektedir.

Kadının bir birey olarak eşit ve tam sayılması, günümüzde hala feminizmin temel mücadele alanlarından biridir. Elde edilen siyasi hakların yanı sıra dünyanın birçok bölgesinde kadının yaşam kalitesinin artması, eğitim düzeyinin yükselmesi gibi gelişmeler umut verici olsa da ataerkil zihniyetin kültürlediği zihinler alttan alta hala erkek cinsinin üstünlüğüne inanmakta ve kadınları da bu algıya yönlendirmekte olduğu tartışılır.

Özellikle medya temsillerinde sık sık karşımıza çıkan kadın imajları, kadınları beden ve ruhen eksik hissettirmek üzerine kurulu olumsuzlayan stereotipler olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada “kişisel olan politiktir” deyişi, kadınlara yaşatılan yetersizlik hissinin, bütüncül bir ideolojinin küçük bir parçası olarak yorumlanabilir. Ana akım medyaya baktığımızda sıklıkla zayıf, pek de parlak zekalı olmayan, bedenine onun kusurlarına takıntılı olan bir kadın imajı görülmektedir. Görünenin ardında ise, kadını, güçsüzleştirilmek, aptallaştırılmak ve bedeniyle uğraşmaktan, zihnen ve ruhen kendini besleyemeyen bir nesne haline getirme ideolojisi yattığı iddia edilmektedir. İkinci dalga feminizmin, alt fraksiyonu radikal feminizm de tam olarak bu ideolojiyle baş etmenin yollarını arar. Bu sorunun çözümünün diğer feminizm türlerinde olduğu gibi ataerkilliğin çöküşünde saklı olduğu söylenmektedir.

Sosyal düzende var olan ataerkil örüntü, medya öğelerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Özellikle dramalar yoluyla pekiştirilir. “Kahramanlar hep erkektir” güçlü, savaşçı, yeri geldiğinde şiddet uygulamaktan kaçınmayan, gücü ve cesareti sayesinde hiyerarşik olarak üst konumlara tırmanan bir imajla karşılaşırız. Antik Yunan mitlerinden bu yana karşımıza çıkan bu niteliklerin erkek kahramanda olması bir meziyet olarak görülüp onurlandırılırken, bu imaja sahip kadın kahramanlar çoğunlukla cezalandırılmaktadır. Toplumsal cinsiyet algısına sinmiş, “kadın, edilgen, sessiz, yumuşak ve sabırlıdır” öğretisi anlatı türlerinde de sürekli tekrarlanan bir örüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeğin güçlü, aktif olduğu görsel medya anlatılarında kadınların şiddet kurbanı olduğu pek çok örnek bulunmakta ve bunun ardında yatan nedenler başlıca, sosyolojik, psikanalitik ve ideolojik olarak değerlendirilmektedir.

Cinsiyet temsillerinin hayli sorunlu görüldüğü ana akım medyanın yanı sıra hem ona ilişik hem de bir alternatif niteliğinde olan “İnternet Televizyonu”nun da var olan cinsiyet kalıplarını sürdürüp, destekleyip desteklemeyeceği de merak konusudur.

2000’li yılların başlamasıyla internetin toplumun her kitlesine hızla yayılması, “ağ toplumu” kavramının yeni bir anlam kazanması, “sosyal ağlarla” iç içe yeni bir toplum düzeninin oluşması yeni iletişim biçimleri oluşturmuş, bu yeni iletişim biçimleri, teknolojik gelişmelerle giderek artan mecralarla yoğrulmuştur. Ana akım medyadan farklı şekilde konumlanan bu “Yeni Medya”lar alternatif söylemlerin kendine yer bulduğu, azınlıkların sesini duyurabildiği çeşitli platformları ortaya çıkarmıştır. Sanal da olsa azınlıkların bir araya gelip bir bütün oluşturduğu, güç kazandığı, alt kültürlerin bir cemaat oluşturabildiği bu yeni medyaların, ana akım medyanın benimsediği egemen söylemleri yer yer erozyona uğratıp, alternatif anlatım biçimleri ve söylemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırladığı iddia edilmektedir. Özellikle İnternet Televizyonu olarak adlandırabileceğimiz yeni medya platformları, dünya çapında Netflix’in başı çektiği, Hulu, Mubi gibi izleyicinin içerikler arasından kendi seçimini yapabildiği online dijital platformlar, zaman zaman kendi içeriklerini üretmekte, zaman zaman da televizyon kanallarında ve

sinema salonlarında kendine yer bulmuş yapımları bünyesine katmaktadır. Türkiye’de Netflix’in ticari başarısının ardından yerli internet televizyonları da izleyicilerle buluşmakta geç kalmamıştır. Puhu Tv, Blu Tv, var olan görsel içerikleri izleyiciye sunmasının yanı sıra, kendi içeriklerini de üretmektedir.

Araştırmamıza konu olan *Şahsiyet* draması¹, Puhu Tv platformunda yer almış, 17 Mart 2018 - 08 Haziran 2018 arasında 12 bölüm olarak Ay Yapım tarafından hazırlanmıştır. Dramanın yönetmeni Onur Saylak, senaryo yazarı ise romancı Hakan Günday’dır. *Şahsiyet*’in baş rollerini Haluk Bilginer, Cansu Dere, Hüseyin Avni Danyal, Metin Akdülger, Necip Memili, Şebnem Bozoklu, Müjde Ar, İbrahim Selim, Fırat Topkürur paylaşıırken, çekimleri İstanbul’da ve drama içinde adı “Kambura” olarak telaffuz edilen Gölyazı, Bursa’da yapılmıştır.

Araştırma niteliklerinden bahsetmeden önce, dramanın konusu ve olay örgüsüne değinmek yerinde olacaktır. Suç ve drama türlerinin bir karışımı olan *Şahsiyet*, adliyeden emekli baş kahraman Agah Beyoğlu’na Alzheimer teşhisi konmasıyla başlar. Zaman ilerledikçe her şeyi unutacağı kaygısıyla yüzleşen Agah Bey, bu durumu hayatında fırsata dönüştürmenin bir yolunu bulacaktır. Yıllar önce yaşanan bir suç örgüsünü Agah Bey bir “kişisel mesele” haline getirmiş, adalete kavuşmayan bu davaya kendi adaletini getirmek için planlama yapmıştır.

Agah Bey’e göre insan unuttuğu şeyden sorumlu olamaz, ama unutmadıklarının ağır yükü onu hızla yıpratır. Doktorunun şiddetle, hayatında “yeni bir şeyler” yapmasını, (örneğin yeni dil öğrenmesi, örgü örmesi, sosyalleşmesi) önerdiği için Agah Bey tüm bu ödevleri yerine getirme motivasyonunu kendine yeni bir kimlik oluşturarak bulur; seri katil olacaktır.

¹ Günlük kullanımda, dizi olarak kullanılan drama anlatıları, terminolojik olarak “serial”e tekabül etmektedir, dizilerde her bölüm hikaye anlatısı çözüme ulaşırken, serialde olay örgüsü izleyen bölüme aktarılır, serial izleyicisinin dizi izleyicisinin aksine her bölümü sırası ile takip etmesi gerekir, başka bir ifade ile “serial” ve dizi aynı şey değildir. Bu çalışmada bu anlam karışıklığından sakınmak için bir üst başlık olan “drama” ifadesi kullanılmıştır.

Tüm hayatını adalet kurumu çalışanı olarak geçiren Agah Beyoğlu, gençliğinde mesleğinde gözde, erk sahibi, aile ilişkilerinde dominant biriyken birkaç kez kafasındaki “adalet planını” hayata geçirmeye çalışmış ama becerememiştir. Hegemonik erkekliğin bir temsiliyken kendi hayalindeki “kahraman” olamamıştır. Bu noktada dikkat çekici olan, Agah Beyoğlu’nun emekli olmuşken, deyim yerindeyse güçten düşmüşken, kayıplar yaşamış ve Alzheimer’ın pençesine düşmüşken kendi adaletini sağlamayı göze alabilmiştir.

Agah Beyoğlu’nun misyonu hem gizemli olayın faillerini öldürerek cezalandırmak, hem de bu konuda unutulmuş her şeyi kadın polis memuru Nevra’ya hatırlatmak vardır. Nevra ise sevdiği işi yapmanın bedelini, her an, ataerkil zihniyetin ön yargılarıyla baş etmek zorunda kalarak ödemiştir. Erkek egemen bir meslekte, saygı görmek hatta onaylanmak için sınırlarını zorlamaktadır.

Şahsiyet, toplumsal cinsiyet, ataerkil söylem, hegemonik erkeklik ve radikal feminizm kavramlarını akla getirecek kayda değer örnekler içermektedir. Bu sebeple, tezimizde *Şahsiyet* draması bölüm bölüm, söz konusu kavramlara dair örnekler üzerinden incelenecek ve söylem analizine tabi tutulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET

Biyolojik cinsiyet, bir birey olarak doğduğumuzda sahip olduğumuz fiziksel niteliklerden ibarettir. Oysa toplumsal cinsiyet, “erkeklik” ve “kadınlık” kavramlarının sosyal, kültürel, geleneksel olarak işlenmesi sonucu ortaya çıkmış kolektif bir yaratımdır.

Judith Butler (2012,50) bu kavramı açıklarken, “biyoloji kaderdir” ifadesine itiraz için ortaya atıldığından bahseder. Cinsiyet Belası kitabında toplumsal cinsiyetin, cinsiyetin biyolojik olarak geri çevrilemez gözükmeye rağmen (birey bazında değil, ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ olarak) toplumsal cinsiyetin, cinsiyetliliğin bir sonucu olmadığı ve daha kaygan bir zeminde hareket ettiğini ifade etmek için kullanıldığını vurgular.

“Biyolojik cinsiyet” kavramı modern dünyada sosyal olguları anlamamız ve yorumlayabilmemiz için yeterli değildir. Zira cinsiyetler ve kimlikler toplum için içine girmeden şekillenmemektedir. “cinsiyetli bedenler” üzerinden belirlenen hegemonik ilişkilerin doğru algılanması adına feminist akımlar öncülüğünde “gender” kavramı ortaya atılmıştır. Davis (2003:32) bu duruma şu şekilde değinmektedir: “İngilizce konuşulmayan ülkelerde feminist siyasette yer alanların bildiği üzere, feministlerin, en önde gelen ve en acil görevi “gender” kelimesi için yerel dilde bir kelime icat etmektir. “biyolojik cinsiyet” ve “toplumsal cinsiyet” söylemleri arasında bir ayrım olmasaydı, o toplumun politik ve ahlaki söyleminde biyoloji kader olarak kurulurdu.”

Bu sözün önemini tam olarak kavramak için dilin yapısal farklılıklarına dikkat etmek gerekmektedir. Çevirmen Zeycan Sarıhacıoğlu, Bhasin’in (2015) Toplumsal Cinsiyet “Bize Yüklenen Roller”, kitabının çeviri notlarında dilsel farklılıklara dikkat çeker: “Türkçe’de “toplumsal cinsiyet” olarak karşılık bulan İngilizce gender sözcüğü, İngilizce’nin de dahil olduğu Latin kökenli dillerde şahıs

zamirlerinin ve cins isimlerin “cinsiyetli” olmasından dolayı, dilbilimsel cinsiyet anlamına gelir. Türkçe cinsiyetli bir dil olmadığı için, bu bağlamda “toplumsal cinsiyet” olarak kullanılır.

Toplumsal cinsiyet kavramına gerek duyulması ve bu kavramın ortaya atılmasına neden olan faktörlerin başında, biyolojik olarak erkeğin fiziksel yapı özelinde “üstün”, güçlü ve baskın olduğu ön kabulü gelir. Bu ön kabulle yapılan “cinsiyet” ve “eşitlik” tartışmalarında, kadın, fiziksel olarak daha zayıf, anaç ve duygusal olarak nitelendirilip, ona hiyerarşik olarak ikincil bir konum atfedilmiştir. Oysa pek çok tartışmada değinildiği üzere “Kültürel normlar işin içine girmeden, pekişmiş bir “kadınlık”, “erkeklik” kavramı yoktur. Toplumun yapısına göre bireye uygulanan standartlar, çocukluktan itibaren bireye işlenerek, kültürel kodlarla şekillenir (Bhasin, a.g.e)

Atay (2017,19), “kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkların, “toplumsal yaşamdaki rol, tutum ve davranışlarında belirleyici olduğunu söylemenin mümkün olmadığını ve biyolojik, genetik altyapıdan bağımsız kültürel olduğunu” belirtir.

Bhasin’in (a.g.e) de belirttiği gibi kız ve erkek çocuklarının bedensel olarak onları belirli oyunları oynamaktan alıkoyan herhangi bir nitelik olmamasına rağmen, kültürel normlarla şekillendirilip belirli şekillerde davranmaya yönlendirilirler. Cordelia Fine (2010, 226) “Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnimiz, Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor” kitabında, çocukların toplumsal ve kültürel cinsiyet rollerinden bağımsız yetiştirildiği çeşitli sosyal deneyden bahsedip, farklı sonuçlar alındığına değinmiştir.

Cornell (2012,106) toplumsal cinsiyet teorisinin oluşturulabilmesi için, beden ve toplumsal pratik arasındaki ilişkinin de sorgulanması gerektiğini belirtir. Mevcut kültürel değerler içinde toplumsal cinsiyet kavramı kadın ve erkek bedenlerinden bağımsız düşünülememektedir. Judith Butler ise bu görüşü eleştirir. ‘Toplumsal

cinsiyet inşası'na yönelik felsefik bir tartışma konusu açmış, cinsiyetli bedenlere kültürün edilgen alıcıları oldukları ön kabulüyle yaklaşıp onların bu 'yasa'ları özümseyecekleri gözüyle bakıldığında, "biyoloji kaderdir" yerine "kültür kaderdir" anlayışı hakim olmakta, bu da toplumsal cinsiyet kavramının yaratım mantığıyla çelişmektedir. (Butler, 2012, 53) Kültür kaderdir argümanı ise toplumsal cinsiyet konusunda açılmış yeni bir pencere olarak dikkat çekmekte ve içinde bulunulan toplumun biyolojik cinsiyetlere atfettiği rolleri düşündürmektedir. R. W Connell, "cinsiyet rolleri" bağlamındaki rol kavramının toplumsal cinsiyete uyarlanması konusunda "Bu uyarlamaların ana fikri ise erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılmasıdır, yani cinsiyet rolü." (Connell, 2012,85-86) Sosyokültürel öğeler tarafından şekillendirilen 'kadın rolü' ve 'erkek rolü' kavramlarına Connell "Farklı toplumsal beklentilere yanıt verdikleri için kadının ve erkeğin davranışlarının birbirinden farklı olduğunu vurgulayarak cinsiyet farklılığına dair biyolojik varsayımlardan kurtulmamıza olanak tanır" diyerek toplumsal cinsiyet özelinde olumlu yaklaşmaktadır.

Toplumsal cinsiyet konusu, "Feminizm" ve "Ataerkillik" konularından bağımsız düşünülemediği öngörüldüğü için bu bağlamda ilerlemek toplumsal cinsiyet kavramını, kavrayışta kolaylık sağlayacaktır.

1.1. Kadın Haklarının Tarihsel Gelişimi ve Liberal Feminizm

"Aydınlanma Çağı" olarak adlandırılan, 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl olarak kabul gören dönem, insanlık tarihi açısından azımsanmayacak gelişmelerle doludur. Bu noktada bir Aydınlanma Çağı sonucu olarak ortaya çıkan "Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi", "Fransız Devrimi" ve "İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi", kadınların hak arayışının başlangıç noktalarından biri olmuştur.

Monarşinin ezici gücünden rahatsız olan kadınlar, devrim yolunda önemli görevler üstlenmiş, sürece aktif olarak dahil olmuşlardır. Devrimin ayak seslerinin başladığı ve İnsan Hakları Bildirgesi'nin sunulduğu 1789 yılı, kadın hakları

hareketinin de ilham kaynağı olmuştur. Condorcet, 1790 tarihli "Kadınların Kent Haklarına Kabulü Üzerine" adında bir broşür yayınlamıştır. Aynı yıl Amerika'lı Judith Sargent Murray "On The Equaility of the Sexes" (Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik) adlı eserini yazmıştır. Olympe de Gouges 1791'de yazılan Declaration of the Rights of Woman and the Citizen (Kadın ve Vatandaş Hakları Bildirgesi) bildirgesi ile kadının mülkiyet edinme, güvenlik, kendini ifade edebilme ve baskıya karşı direnebilme hakkını savunmuş, bunun yanı sıra kadın için hiçbir pozitif ayrımcılık ögesi talep etmemiş düzenli işleyen bir hukuk sisteminin karşısında eğer suçlu bulunursa gerekli cezayı alması, mülkiyeti bulunursa her yurttaş gibi bunun için vergi vermesi gerektiğini savunmuştur. Kadın hakları savunusunun en önemli metinlerinden biri sayılan "Vindication of the Rights of Woman" (Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi) ise İngiliz düşünür Mary Wollstonecraft tarafından 1792 yılında yazılmıştır. (Duby, 2005,45) Kadının zihinsel ve insani olarak erkeklerle aynı nitelikleri taşıdığını savunan Wollstonecraft (2012), nüfusun yarısı olmasına rağmen yönetimde kadının neden söz sahibi olamadığını ve zihinsel potansiyellerini ortaya çıkararak eğitimden kadının neden yoksun bırakıldığı gibi konuları tartışır. Bu tartışmalar, Wollstonecraft'ın ardıllarının bakış açısı kazanmalarına ve argümanlarını güçlendirmelerine katkıda bulunur. Feminist teorinin ilk önemli eserlerinden sayılan, "Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi" feminizmin ilk savaş alanları olan oy verme ve eğitim hakkı konularının gündeme getirilmesine ön ayak olur. Kadınların mülkiyet edinme hakkı da tartışmaya açılan alanlardan biri olmuştur.

Böyle bir zeminde başlayan feminist hareket, 1848 yılında Amerika'da Seneca Falls toplantılarıyla devam etti. Seneca Falls sayesinde kitlelere ulaşan ilk "Kadın Hakları Bildirgesi" olarak kabul gören "Declaration of Sentiments" (Duygular Bildirgesi) Elisabeth Cady Stanton tarafından kaleme alınmış bildirgeydi. Bu bildiri, toplantıda hazır bulunan 300 kişiden 100'ü tarafından imzalandı. Donovan (2014,29-31) bu bildiriye, "Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi"nin kadınlara uyarlanmış hali olarak yorumlamaktadır. Kamusal alanda görünürlük, meslek sahibi olma, oy verme ve yüksek eğitim hakkının vurgulandığı Seneca Falls'un ilk en

önemli katkılarından biri kadınların yüksek eğitiminin yaygınlaştırılması sağlamasıdır.

Kadınların yüksek öğrenime kabulü ilk kez 1837 yılında, Amerika’da olmuştur. Bradford Academy Oberlin College ile olmuştur. Dört kadının kaydıyla başlayana süreç, siyahi kadınların da kolej eğitimine dahil olmasıyla devam etmiş ve insan hakları adına da önemli bir adım atılmasıyla ön plana çıkmıştır. Kadın hareketinin en aktif olduğu yerlerden biri olan İngiltere’de ise kadınlar Bedford College ile 1849 yılında yüksek öğrenime başlamışlardır. (Timeline of Women's Education)

Yüksek öğrenim yapan kadınların bilinçlenmesi, oy verme hakkını savunan kadınların sayısında artış sağlamış ve farklı iş kollarında da çalışabilme taleplerini daha sık dile getirebilmelerine yönelik olumlu bir süreç başlatmıştır.

1800’lü yılların ortalarından itibaren kadınların kamusal alanda çalışma hayatına katılımı sağlansa da, büyük oranda kol gücüne dayalı bu çalışma alanlarında, çalışma şartlarının insanlık dışı olması ve eşit ücret sağlanmaması, kadın hakları cephesinde yeni bir alan açmıştı. Kömür madenlerinde çalıştırılan kadınlar ucuz iş gücü olarak görülüyordu, 12 saate varan çalışma saatlerinden ve sağlıksız şartlardan şikayetçilerdi ve zaman zaman protestolarda bulunuyorlardı.

Günümüzde pek çok kaynakta “8 Mart”ın Dünya Emekçi Kadınlar Günü olarak kutlanmasının sebebi, 8 Mart 1857 yılında 40bin tekstil çalışanının çalışma şartlarından ötürü grev yaptığı, grev sonucu polisin ateş açmasıyla beraber çıkan yangında pek çok kadının can verdiği yer almaktadır. Fransız feministler Liliane Kandel ve Françoise Picq, bu olayın tarihsel kaynağının olmadığını ve 1955 tarihli bir gazete yazısında ilk kez gündeme getirildiğinden ve gerçekte bu olayın olmadığından bahseder (Aktaran: Kaplan, 1985) Bu spekülasyonun 25 Mart 1911 yılında gerçekleşen Triangle Gömlek Fabrikası yangınından esinlenerek oluşturulduğu varsayımlar arasındadır.

1911 yılında yaşanan bir facia, kadın hakları savunumunda dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. “Triangle Gömlek Fabrikası”nda çalışma saati, iş güvenlikleri sağlanmamış, hatta çıkmamaları için içeri kitlenmiş tekstil çalışanları yangında hayatını kaybeder. 123’ü kadın 146 kişinin hayatını kaybettiği bu yangının sorumluları olarak görülen fabrika sahipleri davadan beraat eder. (Millett, 1987) Bu yangının ardından, sendika hareketleri hız kazanır ve kadınların oy hakkı vurgulanmaya başlar. (Adams, 1966) Erkeklerin yönetimde verdiği kararlar yüzünden, kadınların çektiği zorluklar gerekçe gösterilerek, kadının bir vatandaş olarak kendi şartlarını oluşturması gerekliliği, bir oy verme argümanı olarak kullanılır.

Seneca Falls’ta en çok vurgulanan konulardan biri, kadının bir vatandaş olarak eşit haklara sahip olması ve oy vermesinin gerekliliğidir. İngiltere’de ise bu konunun Viktorya Döneminden beri konuşulduğu belirtilmektedir. İlk kapsamlı eylem, 1866 yılında düşünür ve parlamento üyesi Stuart Mill’in meclise kadınların oy vermesi önerisi olarak gerçekleşir. (Millett, 1987,135) Bu öneri başarısız olsa da “National Society for Women's Suffrage”ın (Kadınlara Oy Hakkı Ulusal Topluluğu) kurulmasının temellerini atar. “Suffrage” kelimesi oy hakkı talebi olarak kullanılırken, oy vermeyi talep eden kadınlara da “suffragette”(süfrajete) adı takılır. Kadının siyasi hak talebi hareketi “Süfrajete Hareketi” adını alır.

“Yeni Zelanda 1893 yılında kadınlara oy hakkı veren ilk ülke olur, 9 yıl sonra onu Avusturalya izler. Bu durum İngiltere’deki süfrajete hareketine ivme kazandırır. Amerikalı kadınların talepleri ancak 1920’de anayasada yapılan değişiklik sonucu karşılanmıştır.

Özellikle İngiltere’de kararlı bir şekilde oy hakkı savunulur ve açlık grevleri, bombalama ve kamu binalarının kundaklanması gibi zaman zaman şiddetli sonuçlar doğurur. Bütün bu fiziksel ve zihinsel eylemlerin sonucunda 1918 yılında İngiliz kadınlara 30 yaşından itibaren oy verme hakkı tanınır. İngiltere’den önce oy

hakkına sahip olan kadınların milliyetleri Yeni Zelanda (1893), Avusturalya (1902), Finlandiya (1906), Norveç'tir (1913)

Yine 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da, Rusya Federasyonu'nda ve İrlanda'da 1918 yılında kabul edilmiştir. Bu ülkeleri Birleşik Devletler (1920), İtalya (1925) Türkiye (Belediye seçimlerine katılım: 1930 Meclise kabul 1935) İspanya (1931) gibi devletler izlemiştir. Fransız devriminde gayet aktif bir rol üstlenen Fransız kadınlarının, sağ görüşlü politikacıları gelenekçiliklerinden ötürü seçmek istemeyeceğini ve güçsüzleştireceğini düşünen politikacılar uzun süre direndikten sonra 1945 yılında kadınlara oy hakkı tanımıştır. (Heritier, v.d., 2014)

Kadın haklarının kazanımı adına oy verme hakkının sağlanması çok olumlu bir durum olarak gözüktse de Kate Millett (1987) kadınların oy hakkı sağlama konusunda çalışmalarını “uzun bir yolculuğa çıkarken lastiğin patlaması”na benzetir. Millett'e göre uzun yıllar bu yolda çekilen çileler elde edilene oranla önemsiz kalmıştır. Kadınların enerjisini uzun süre ve boşa tüketen bu hareket, eğitim, yasalar önünde eşitlik ve eşit ücret adına atılacak temel adımlardan uzaklaştırmıştır, oy hakkı alındığı zaman da kadın hareketini güçsüzleştiren bir durum olmuştur. Millet, oy hakkının kazanıldığı dönemde, kadının pek çok açıdan hala baskı gördüğünü ve oy verme hakkını kullanıp kullanamayacağını bile tartışmalı olduğunu iddia eder.

Oy hakkının elde edilmesinin ardından bir süre durağanlaşan kadın hareketleri, 60'lı yıllarda “ikinci dalga feminizm” olarak tekrar canlanmış, hedeflenen cinsiyetler arası eşitliği sağlamak için, farklı feminist kuramlar geliştirilmiştir.

1.1.2. İkinci Dalga Feminizm

60'lı yıllarda toplumsal dönüşümün bir sonucu olarak, tekrar gündeme gelen kadın hareketi, aydınlanmacı-liberal feminizmin zayıf yönlerini belirlemiş, feminist

kuramı güçlendirmeye yönelik bir hareket olarak kabul edilmektedir. Ataerkinin bir tahakküm biçimi olduğunu vurgulayıp, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tekrar yapılandırılması talebiyle ortaya çıkmıştır.

Farklı kuramlardan da aldığı destekle, kollara ayrılır ve her bir kol, kadın sorununda ayrı bir noktaya temas eder. Kronolojik süreçte, ilk kol Marksist Feminizm olarak kabul edilmektedir. Marksist Feminizmi ise, Radikal Feminizm takip eder. Sosyalist Feminizm kavramı bu iki türün karışımından ortaya çıkmış, bir kısım feministe göre (Hartmann, Eisenstein, Mitchell) temel bir feminizm fraksiyon olarak görülmüş, kimi feminist yazarlara göre (Millett, Zetkin) ise Marksist feminizm ya da Radikal feminizmin alt başlığı olarak incelenecek değerde görülmüştür. Bu sebeple, Sosyalist Feminizm kavramına tezimizde “İkili Sistem Kuramı” olarak değinilecektir.

1.1.2.1. Marksist Feminizm

Marksist feminizm kuramı, Engels’in “Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni” ve Marx’ın “Komünist Manifesto” kitaplarındaki kuramlarından geliştirilmiştir. Engels (2003) bu kitabında insan ırkının anaerkil bir toplum yapısından geldiğini ve mülkiyet kavramının ortaya çıkmasıyla bu toplum yapısının ataerkilliğe evrildiğini iddia eder. Günümüzde kadının ikincil konumda olduğunu kabul eder, bu durumu Marx’ın ekonomi politik görüşünden hareketle şu şekilde yorumlar, “Burjuva ailelerde kadınların, patronlarına hizmet etmek, tek eşli olmak ve ailenin malını miras edinecek ve bu malları artırmaya devam edecek çocuklar doğurmak zorunda olduklarını” öne sürer. Engels, proleterler içinde kadınlara baskı uygulanmadığını, çünkü proleterlerin çocuklarına miras bırakacakları özel mülkiyete sahip olmadıklarını iddia eder. Engels ayrıca, ücretli işin yaygınlaşmasının küçük topraklı köylülüğü yok etmesiyle ve erkeklerin yanı sıra kadınların ve çocukların ücretli iş gücü içinde yer almasıyla, erkeğin hane halkı üzerindeki otoritesinin

zayıfladığını ve patriarkal ilişkilerin yok olduğunu iddia eder.” (Aktaran: Hartmann, 2006)

Hartmann’a (2006) göre “Kadınların kurtuluşu, ilk olarak, onların erkekler gibi işgücüne katılmalarını, ikinci olarak da erkeklerle birlikte kapitalizme karşı verilecek devrimci mücadeleye katılmalarını gerektirir. İlk Marksistler, sermayenin genelde işçilerin sömürülmelerinin nedeni olması gibi, sermaye ve özel mülkiyetin, kadınların da baskı altında olmalarının nedeni olduğunu öne sürerler”.

Walby’ye (2016:15) göre, Marksist feministler, kadınlar üzerindeki erkek egemenliği, sermayenin emek üzerindeki egemenliğinin sonucu olarak yorumlarlar. “Toplumsal yapının ana unsurunun, sınıf ilişkileri ve bir sınıfın diğer sınıf tarafından ekonomik sömürsü olması cinsiyet ilişkilerinin doğasını da belirlemektedir”.

Walby (2016) bazı feministlerin, Marksist feminizme kadının ikincil konumu konusunda sınıf ilişkilerinden daha fazlası olmasına rağmen, diğer konulara değinilmediği konusunda çeşitli eleştiriler getirdiklerini söyler. Marksist feminizme getirilen eleştirileri şu şekilde özetler: “Marksist feminizme ilişkin eleştirilerin temeli, sorunu fazlasıyla kapitalizmin dar sınırlarına hapsedmesi, kapitalizm öncesi ve sonrası toplumlardaki cinsiyet eşitsizliğiyle ilgilenmemesi ve cinsiyet dinamiklerinin bağımsızlığını tespit etmektense, bu eşitsizliği isabetsiz bir biçimde kapitalizme indirgemesidir.” (Walby, 2016) Temel sorunun kapitalizmden daha köklü ve daha derin olduğunu düşünen feministler, yeni bir oluşum ortaya çıkarmışlar ve “Radikal Feministler” çatısı altında toplanmışlardır.

1.1.2.2. Radikal Feminizm

Radikal Feminizm, 60’lı yılların sonu ve 70’li yılların başında kavramsallaşmıştır.

Donovan'a (2014) göre, radikal feminizmin oluşum sürecinde önemli adımlardan biri, 1968 yılında, Ti Grace Atkinson öncülüğünde bir grup kadının National Organization for Women (NOW) organizasyonundan çekilme kararıdır. Çekilme sebeplerini de NOW'ın o dönemde "erkek örgütlerindeki hiyerarşik iktidar yapısı"ndan farksız bir organizasyon modeli ile sürdürölmesi olarak gerekçelendirirler. Bu grup radikal feministler adı altında yayınlar çıkarmaya başlayarak, radikal feminizm kuramlarının oluşturulmasına öncölük etmiştir. NOW'daki iktidar örüntüsü, radikal feministlere "ne istemedikleri" konusunda ilham olarak, ataerkil sistemden türeyen hiyerarşik ilişkilerin eleştirisini, radikal feminizmin merkezine koydu.

Donovan'a göre ilk büyük radikal feminist yayın, 1968 yılında okuyucularla buluşan "Notes From The First Year"dır (İlk Yılın Notları) onu takiben gelen "Notes From The Second Year" ve "Notes From The Third Year" radikal feminizme dair, ilk ifadeleri içerir. (Donovan, 2014, 266) Radikal feminizmin bakış açısına ilk elden ulaşmak için bu üç yayının detaylandırılması yerinde olacaktır.

"Notes From The First Year" (İlk Yılın Notları) Shulamith Firestone, Anne Koedt, Jennifer Gardner ve Kathy Amatniek tarafından yazılan kadın hakları konusunda çeşitli makalelerden ve konuşma notlarından oluşmaktadır. Makalelerde kadınların insan hakları, orgazm, kürtaj, radikal hareketlerde kadının rolü gibi konular tartışılmaktadır. 32 sayfadan oluşan bu yayının kapağında satış fiyatı olarak "Kadınlara 50 cent, Erkeklere 1 dolar" ibaresi bulunmaktadır.

"Notes From The Second Year" ise, İlk Yılın Notları'na kıyasla daha komplike bir içeriğe sahip, "Kadın Deneyimi", "Radikal Feminizm Teorileri", "Radikal Feminizm Hareketinin Kuruluşu" bölümlerinin yanı sıra feminist manifestolar, organizasyon planları ve farkındalık yaratma alt bölümleriyle, 1970 yılında yayınlanan 126 sayfadan oluşan bir derlemedir. Bu yayında yer alan Roxanne Dunbar tarafından yazılan "Female Liberation as the Basis for Social Revolution", Ti- Grace Atkinson'ın "Radical Feminism", Carol Hanisch'in "The Personal is

Political”, Kate Millett’in “Sexual Politics: A Manifesto for Revolution” ve N.Y Radical Feminists imzasıyla yayınlanan “Politics of Ego” makaleleri feminist yazınının kült eserleri haline gelmiştir. Bu makalelerin feminist literatürdeki yerine daha sonra değinilecektir.

“Notes From The Third Year” ise 1971 yılında yayınlanmış 144 sayfadan oluşan bir derlemedir. Susan Brownmiller, Dana Densmore, Mary Daly gibi daha sonra yazdıkları eserleriyle feminist literatürün önde gelen yazarlarına yer vermiştir. Ayrıca ilk kez bu sayıda bir cinsel yönelim olarak lezbiyenlik teması işlenmiş, “siyah” feminizm, tecavüz ve fahişelik gibi tabu konuların yer alması sebebiyle önemi yadsınamaz bir yayın olmuştur.

Donovan’a göre (2014,266) radikal feminizmin argümanlarından biri, “kapitalizmin değil, ataerkillik ya da erkek egemenliğinin kadınların baskı altına alınmasının kökeninde yer aldığı, kadınların kendilerini bastırılmış bir sınıf ya da kast olarak görmeleri”dir. “Politics of Ego” manifestosunda da bu konu vurgulanmaktadır. Kadının konumunun ekonomik ilişkilerden, kapitalizmden bağımsız olduğu ve ekonomik sistemin değişmesiyle bu konumun değişmeyeceği belirtilir. Makaleye göre “kadın zulmü”nün sebebi, erkekliğin kendini hiyerarşik düzende konumlandırırken yaşadığı ego bunalımlarıdır (Koedt, 1969).

Roxanne Dunbar, “Female Liberation as the Basis for Social Revolution” makalesinde, insanlığın başlangıcından bu yana, erkek egemenliğinin nasıl sistemleştiğini ve modernleşme süreci içinde kadınların nasıl bir kast sisteminin alt kısmına itildiğinden bahseder. Bu süreçte kölelikten ve siyahi kadının kast sistemindeki yerinden söz eder. Marx ve Engels’ten teori olarak yararlandıklarını, ama Marksist teorinin ön gördüğü, ‘kadının iş hayatına girmesiyle, aile kavramının bozuma uğrayacağı, bunun da ataerkil düzeni çökerteceği’ öngörüsünün gerçekleşmediğinden bahseder.

Erkek egemen sistemi sık sık sorgulayan radikal feministler, “ataerkil ikilikleri- örneğin, erkek/kadın, hakimiyet/birlikte yaşama, kültür/doğa, akıl/duygu gibi ikilikleri gürültülü bir şekilde savunarak devrimsel bir aktivite içine girmeye, ataerkilliği inkar ederek de hakim ya da egemen kültüre gerçek bir alternatif oluşturmaya çalışmışlardır.” (Donovan, 2014) Sunulan alternatiflerden biri de “cinsiyetsizleşme”dir. Radikal feministlere göre kadınların özgürleşmesi, cinsiyetsiz bir toplum düzeniyle mümkün olabilir, çünkü heteroseksüel ilişki türü de başlı başına ataerkil düzeni sürdürmeye yardımcı durumlardan biridir. Bu yüzden feminist yazınlarda sık sık geleneksel aile düzeni ve heteroseksüel romantik sevgi eleştirilir.

Donovan (2014), radikal feminizmi değerlendirirken, “her hareket radikallere ihtiyaç duyar ve kadın hareketi de istisna değildir. Radikal feministler olmasaydı, pornografi, fahişelik, cinsel taciz, tecavüz ve kadınlara kötü muameleyi, doğum kontrol, sterilizasyon kürtaşı, yapay dölleme, tüp bebek, anlaşmalı annelik gibi konuları anlamamız daha yavaş olacaktı.” diyerek, radikal feminizmin pek çok iş başardığını ifade eder. Nancy Fraser (2009) ise, radikal feminizmin “toplumsal cinsiyet”i fazla ön plana taşıması sebebiyle, sosyalist feministler, siyah feministler ve emperyalizm karşıtı feministlerden oluşan ikinci dalga feministler tarafından eleştirildiğini söyler. Radikal feministlerin dışında kalan bu grupların, “Özel Alan Politiktir” ön kabulüyle, “adalet kavramının anlamını cinsellik, ev işi, üreme ve kadına karşı şiddet gibi özel konuları da kapsayacak şekilde genişlettiklerini”, adaletsizlik kavramının içine, hiyerarşik rolleri ve politik güç dengesizliklerini de eklediler.

Özetle, diğer feminizm akımlarının “kadın sorunu”nun kökenine inmekte zorlandığı bir dönemde radikal feministler bu konudaki bulguları saptamak için uğraşmıştır. Kuramsal çerçeveler oluşturmanın yanı sıra, eylemler ve protestolar planlamış, bilinç yükseltme toplantıları düzenlemiş, destek grupları oluşturmuşlardır. Radikal feministler bu nedenle kadın haklarının gelişim sürecinde aktif bir rol almıştır.

Radikal feminizmin en güçlü argümanlarından biri “kişisel olan politiktir” sloganıdır. Carol Hanisch tarafından ilk kez kamuoyuna sunulduğunda, kadın terapi gruplarını konu alan, sonra gün geçtikçe üzerine yeni anlamlar inşa edilen bir felsefeye dönüşmüştür. Söylem analizi bölümünde değinileceği için, “Kişisel Olan Politiktir” mottosunu ve Kate Millett’in “Cinsel Politika” eserini irdelemek yerinde olacaktır.

1.1.2.3. Kişisel Olan Politiktir ve Cinsel Politika

Carol Hanisch, 1969 tarihli “The Personal is Political” makalesiyle “Notes from the Second Year: Women's Liberation” yayınında yer aldığı, terapi gruplarında konuşulan kadınların “kişisel meselelerinin” kadın sorununa nasıl katkıda bulunacağını kendi içinde sorgulayan Hanisch (2013), kadınların, ev hayatı, ilişkiler, ekonomik durumları gibi kişisel konular hakkında konuştuklarının aslında hiç de kişisel olmadığı ve var olan toplumsal düzen ve cinsiyet politikaları tarafından kadınlara yaşatıldığını diyalektik bir yöntemle tartışır. Herkesin gözden kaçırdığı basit bir gerçeği vurgulayan Hanisch bu makalesiyle feminist literatürde çığır açar. Ardılları ise bu mottoyu kendi gerçekliklerine göre uyarladıkça, “kişisel olan politiktir” giderek felsefik bir tartışma alanına döner. Farklı katmanlarda farklı yorumlamaları yapılan bu cümle, yazarın kimliğini aşmış, hatta kimi zaman onun söylemediklerini de ona mal etmiştir.

Carol Hanisch, makalenin yeniden basımı için hazırladığı 2006 tarihli önsözde yanlış yorumlamaları yanıtlama gereği duymuştur. Aynı zamanda, makalenin yazıldığı dönemde olan feminist fraksiyonlar arasındaki çekişmeyi, feminist topluluklar arasındaki hiyerarşik düzeni, grupların birbirini nasıl sabote ettiğini de anlatır. Özellikle makalede yer alan, “Kadınlar (zenciler ve işçiler gibi) tek başlarına hareket etmeyecek kadar zekiler” cümlesinin, “kadınlar hiç birşeyle mücadele etmeyecek kadar zekidir” olarak yorumlandığını, asıl ifade etmek istediğinin, “kadınlar kazanamayacakları bir durumda, tek başlarına hareket etmeyecek kadar zekidir çünkü işin geri tepmesi baskıdan çok daha kötüdür”

anlamında olduğunu vurgulamıştır. Bunun, feminist hareketin zaman zaman yaşadığı hayal kırıklıklarını ve duraklama dönemlerini açıklayan bir değini olduğunu söylemiştir.

“Kişisel olan politiktir”den evrilen söylemler, diğer feminist yazınlarda da karşımıza çıkmaktadır. Kate Millett (1970), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*’da yayınlanan “Sexual Politics: A Manifesto for Revolution” makalesinde “eğer bir grup diğeri tarafından yönetiliyorsa, ikisi arasındaki ilişki politiktir” der. Makalesinin geri kalanında, kadınlara maksatlı olarak kötü eğitim aldırıldığından, öz değer yoksunluğu yaşatıldığından ve devletin de var olan bu ataerkil statükoyu korumak istediğinden bahsedilir. Kate Millet ayrıca “cinsel devrim”in toplumsal bir dönüşüme sebep olacağını iddia edip, mevcut durumun değişmesine yönelik manifestovari bir çözümler dizisi ekler, bunlar arasında ön kabullü cinsiyet rollerinin reddi, kadınsı ve erkeksi kavramlarının yeniden tanımlanması, kadınların ve genç erkeklerin ataerkillik tahakkümünden kurtulması ve kadınların eşit ve insani haklara sahip olması gibi maddeler vardır (Millett: 1987).

Kate Millett, bu makalenin ardından, aynı adı taşıyan bir kitap yayınlamış (dilimize *Cinsel Politika* olarak çevrilmiştir) kadın haklarının ve feminizmin gelişimini anlatmış, erkek egemen dilin edebiyat yapıtlarına nasıl yansıdığını analiz etmiştir. Kate Millet, “Cinsel Politika” kavramını ortaya atarken, “cinsler arasındaki ilişki politika ışığında incelenebilir mi?” sorusunun sorulmasının kaçınılmaz olduğunu, ama buna verilecek yanıtta, ‘politika’nın nasıl tanımlandığına bağlı olduğunu belirtir. Politikayı, “bir grup insanın bir başka grup tarafından yönetildiği düzenler olarak kavramlaştırıp, ideal politikanın, başkaları üzerinde ‘güçlülük’ kavramını tamamen ortadan kaldıracağı, uzlaşılır, akılcı ilkelere bağlı bir insan yaşamının kurulacağı bir düzen” olduğunu belirtmiştir. (Millett: 1987: 44-45) Kate Millett’in cinslerden söz ederken ‘politika’ terimini kullanışının nedeni, bu sözcüğün, cinslerin gerek geçmişteki ve günümüzdeki durumlarının, gerçek yapısını en uygun şekilde belirlemesi olarak görmesidir. Politika kavramını, ırklar, kastlar, sınıflar ve cinsler gibi kesin çizgileri olan gruplar arasındaki bağıntı ve karşılıklı ilişki

çerçevesinde ele alır. Toplumda bazı grupların ezilmesini ve bunun değişmezliğinin tek nedeninin, toplum tarafından kabullenilmiş, politik yapılarda temsil edilmeyişleri olarak görmüştür.

Kate Millet, Max Weber'in "herrschaft" olarak kavramlaştırdığı, "ezme ve ezilme ilişkisine" değinir. Erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinin, doğuştan kazanılmış bir hak olarak görüldüğünü ve kurumsallaştığını, bunun da bir 'iç sömürü' düzeni yarattığını öne sürmüştür. Millett'a göre bu düzen "her türlü ırk ayrımından, sınıf bölünmesinden daha kesin, daha katı ve daha sürelidir. Bugün kadın erkek eşitliği varmış gibi görünmesine karşın, cinsel egemenlik, hala kültürümüzün en yaygın ideolojisi olarak sürmekte ve temel güçlülük kavramını meydana getirmektedir."

Ataerkilliğin, edebi metinlere ve medya anlatılarına nasıl bu derece işlediğini belirlemek, iktidar ve hegemonyayla nasıl iç içe olduğunu ifade edebilmek adına, "ataerkillik" kavramını detaylı bir şekilde irdelemek gerekliliği doğmaktadır. Ataerkilliğin kökenlerine inmeden önce, kadının konumunu sosyo-ekonomik düzeyde inceleyen "İkili Sistem Kuramı"ndan bahsedilecektir.

1.1.2.4. İkili Sistem Kuramı

İkili sistem kuramı, kadının ikincil konumunun, ataerkillik ve kapitalizm ikilisinin birlikteliği sonucu ortaya çıktığını savunur. Walby(2016: 17) İkili sistemi Marksist Feminizm ve radikal feminizmin bir sentezi olarak özetler.

İkili sistemin tartıştığı konulardan biri, kadının iş gücüne katılmasıyla değişen hayat standardıdır. Kadın, meslek sahibi de olsa, alanında profesyonelleşse dahi çoğu zaman erkek meslektaşlarıyla eşit ücreti alamamaktadır. Bunun yanı sıra kadının çalışma hayatına katılması, onu evdeki görevlerinden, ev işi, çocuk bakımı gibi ücretsiz iş olarak nitelenen alandaki sorumluluklarının erkekler tarafından paylaşılmasına yol açmamıştır. Savran ve Demiryontan (2012: 11-12) tarafından

“kadınların görünmeyen emeği” olarak kavramsallaştırılan bu sürecin, cinsiyete dayalı iş bölümünün ataerkil yapının temel dayanaklarından biri olduğu belirtilir. Ev işi çocuk bakımı gibi “gündelik” işler kadın doğasının bir parçası olarak görülmekte, emek harcama ve iş olarak değerlendirilmemektedir.

İkili sistemde, cinsiyete dayalı iş bölümünün, kadınların fiziksel ve ruhsal olarak daha fazla yıpranmasına zemin hazırlamakla beraber, özel alandaki görünmeyen emekleri, onları yüksek ücretli işlere erişimi sağlayacakları eğitimi almalarına mani olmakta olduğunun altı çizilir.

İkili sistem teorisi oluşturulurken, Marksist feminizmden yararlanılsa da Marksist feminizmden ayrıldığı nokta, ataerkil düzeni kapitalizmin bir sonucu olarak görmektense, birbirine paralel gelişen iki ayrı olgu olarak ele almasıdır.

1.1.3. Post Feminizm (Üçüncü ve Dördüncü Dalga Feminizm)

Üçüncü Dalga Feminizm, ikinci dalga feminizmde merkeze konan, “beyaz, orta sınıf, şehirli kadın” imgesine karşı çıkarak farklı ırklardan, cinsel yönelimlerden ve sosyal statülerden kadınların varlığını hatırlatan ve feminizmin çerçevesini yeniden çizmeyi hedefleyen bir akım olarak görülür. Özdemir ve Aydemir (2019) Üçüncü dalga feminizm evrensel kadın bakış açısını yıkarak bireysel olarak kadınların farklılıklarına odaklanmayı önerdiğini, feminizmdeki farklı ırk, sınıf, kültür ve inanç gibi unsurlar etrafında her kadının farklı olduğunu ve bu farklılıkta ortak bir paydada buluşmanın zorluğunu vurgulamıştır.

Coşar ise, üçüncü dalga feminizmin kavramsallaşmasını post modern döneme geçişle ilişkili görür. Öznelliğin ön plana çıkmasıyla, farklı kimliklerin de görünür olması ve harekete katılması söz konusudur. (Coşar ve ark.,2012) Liberal/Aydınlanmacı feminizm ne kadar modernite ile ilişkilendirilir ise post feminizm de post modern dönemin gerekliliklerine göre konumlanmıştır. Lash, post

modernizmin toleransı ve farkı destekleyebileceği fikrine sahip çıkar, post modernizmin kimlikleri istikrarsızlaştırma ve değişkenlik yaratma yönünde işlediğini öne sürer. (Aktaran:Smith,2007) Post feminizm de cinsel kimlikleri sorgular ve heteronormativiteyi tartışır. Bu bağlamda kimliklerin ve cinsiyetlerin ve cinsel yönelimlerin dar sınırlara hapsedilmesine karşı geliştirilen ‘Queer Kuram’a değinmek gerekmektedir. Direkt (2011) cinsiyetli bedenleri sorgulaması ve toplumsal cinsiyet kavramını tartışmaya açması yönünden Judith Butler’ın ‘queer kuram’ın yaratıcısı olarak varsayar.

Türkçe’de tuhaf, çarpık, garip, İngiliz argosunda homoseksüellere takılan argo bir kalıp olarak nitelendirilen ‘queer’ sözcüğü, 1990 yılında kurulan Queer Nation ve Act Up organizasyonlarının etkisiyle eşcinsel bireyler tarafından benimsenmiş ve yeni bir kimlik ögesi olarak kullanılır duruma gelmiştir (Çakırlar ve Delice, 2012). Kendilerini LGBT olarak adlandıran ve heteroseksüel dayatmaları kabul etmeyen lezbiyen, gay, biseksüel, transseksüel topluluğu isimlerine ‘Queer’in Q harfini de ekleyip LGBTQ isminin şemsiyesi altında toplanmışlardır. Bunun yanı sıra queer kuram her türlü cinsel yönelime saygı duyması sebebiyle heteroseksüel bireyleri de dışlamaz (Çakırlar ve Delice: 2012). Grosz da (2011) queer kuramın karşısında durduğu şeyin heteroseksüellik değil, heteroseksüel normlar olduğundan bahseder. Üçüncü dalga feminizmde kadın haklarıyla beraber queer hakları da vurgulanmaktadır. Stryker (2007) üçüncü dalga feminizmin cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımı yapmadan tüm ‘kadınlıkları’ ve tüm ‘beden’leri kapsadığını vurgular. Bu noktada bir bakıma üçüncü dalga feminizm ile aynı zaman aralığında doğan queer kuram, üçüncü dalga feminizmin cinsiyet, millet, cinsel tercih ayırmaz doğasıyla iç içe geçmiştir.

Eleştirel bir bakış sunan Erdoğan ve Alemdar (2010,339) üçüncü dalga feminizmi queer teori ile bir arada ele alarak, çoklu perspektif ve ideolojik birlikten yoksun olduğundan bahseder ve toplumsal değişim için gerekli herhangi bir anlamlı sosyal eylemi besleyecek güç yapısından yoksun olduğu yönünde eleştirir. Showalter

(Aktaran: Gillis,2007) da benzer bir görüş ortaya koyarak, üçüncü dalga feminizmin sosyal bir hareket geliştiremeyeceğini öngördüğünü söyler.

2010’lu yıllardan itibaren sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla beraber “Dördüncü Dalga Feminizm”in kavramsallaştığına yönelik görüşler bulunmaktadır (Özdemir ve Aydemir, 2019). 2018 yılında İspanya’da University of Padua ve University of Salesia Dördüncü Dalga Feminizm ve sosyal ağların bağının irdelendiği bir sempozyum düzenlemiştir. Sosyal medyada, mağdurların başlarından geçen taciz olaylarını #metoo etiketiyle yayınlamalarına ve eril şiddeti eleştiren #YesAllWomen hareketine dördüncü dalga feminizmin işaretleri gözüyle bakılmaktadır (Özdemir ve Aydemir, 2019). Kowalska (2018) bu yeni nesil feminizmin, günümüz teknolojisinin var olduğu ortamda doğmuş (dijital yerli) Z kuşağının aktivist yapısıyla uyum içerisinde olduğunu söylemektedir.

1.2. Ataerkillik ve Ataerkilliğin Tarihsel Gelişimi

Ataerkillik, dilimize “Patriarchy (Patriarki)” kelimesinden geçmektedir, patriarki, baba soyluluğu, baba egemenliği anlamına gelmekte, kendi içinde tarihsel bir sürecin ipuçlarını vermektedir. Geniş ölçekte bakıldığında, ataerkillik, erkek egemenliğinin tüm toplumsal düzene yayıldığı hegemonik bir yapıdır. Castells (2008), bu yapıyı açıklarken, çağdaş toplumların temel yapılarından biri olduğunu, üretim, tüketim ilişkilerine siyaset, hukuk ve kültür örgütlenmelerine işlemiş kurumsal bir otorite olarak tanımlamaktadır. Bhasin (2015), toplumsal cinsiyet ilişkileri, ataerkilliğin varlığı nedeniyle çarpıtıldığını belirtmekte, modern zamanlarda ise erkek egemenliğini, erkeğin kadına egemen olduğu iktidar ilişkilerini anlatmak ve çeşitli yollardan kadınların ikincil konumda tutulduğu bir sistemi nitelemek için kullanıldığını sözlerine eklemektedir.

Hartmann (2006) patriarkayı “erkekler arasındaki, maddi bir temeli olan ve hiyerarşik olsa da, onların kadınlar üzerinde hakimiyet kurmalarını sağlayacak dayanışma ve karşılıklı bağımlılığı da yaratan ya da kuran, toplumsal ilişkiler dizisi” olarak tanımlar. Millett (1987) ise, ataerki düzenin sadece, erkeklerin kadınlara

hakimiyet kurmakla kalmayıp, yaşı erkeklerin, genç erkekler üzerinde oluşunu da bu sisteme dahil olduğunu ekler.

Bourdieu (2016) ataerkilliği “eril tahakküm” olarak kavramsallaştırır. Eril olmanın bir çeşit ‘soyluluk’ olarak kabul gördüğünden ve bunun cinsiyete dayalı bir hiyerarşi yarattığından bahseder. Bourdieu “eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür: erkek merkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz.” görüşüyle ataerkil sistemin içselleştirildiğini ve doğal yasanın bir parçası olduğunu vurgular.

Günümüzün modern toplumuna kadar süregelen ataerkilliğin insanlık tarihinde kurumsallaşma sürecine dair çeşitli teoriler mevcuttur. Antropologlarca en uygun bulunan sav, avcı toplayıcı toplum düzeninden, tarım toplumuna geçişte, cinsiyetler arası iş bölümünün yarattığı hiyerarşik düzendir.

İlk çağ toplumlarındaki bulgular kadın ve erkek bedenlerinde günümüzdeki gibi görsel bir uçurum olmadığını göstermiş, fiziksel güç ve çeviklik bakımından çok ciddi farklılıklar olmadığını saptamıştır. Avlanarak hayatını idame ettiren insan türü nüfusun artmasıyla beslenme sorununu çözemez hale geldikçe tarım toplumu ortaya çıkmıştır. Bir başka tez de iş bölümünün önceden geliştiği, kadınların çocuk doğurmak ve büyütmek zorunda olduklarından avlanamadıkları, bulundukları alanda beslenme kaynakları yaratmak adına tarımla uğraşmaya başladıklarıdır. Heritier’e (2014,10) göre etin değerli bir besin kaynağı olması, onu avlayarak getiren erkeği, ekim ve toplayıcılık yapan kadına kıyasla daha üstün hale getirmiştir. “Dünya genelinde cinsiyete göre rol dağılımı erkeklerin lehinedir ve ön planda erkeğin çalışmasının ürününe önem verilir.” diyerek cinsiyet hiyerarşisinin bu iş bölümü sonucu ortaya çıktığını destekler.

Ataerkil sistemin kendini nasıl var ettiğini ve kurumsallaştığına dair veriler çelişkilidir. Büyük bir kısım antropolog insan toplumunun ilk anından itibaren ataerkil düzende olduğunu savunurken, diğer cephedeki antropologlar (Reed,

Bachofen, Morgan) toplumların ilk kurulduğu zamanlarda anaerkil yapının var olduğuna dair veriler mevcut olduğunu öne sürmüştür (Akal,1994). Bachofen'in "Analık Hukuku" olarak öne sürdüğü durum, ilkel kabilelerde tek eşlilik olmaması sebebiyle "baba"nın bilinmediğinden doğan çocukların ana soylu sayıldığı ve bunun kadına toplumda önemli bir statü sağladığını belirtir. Engels de Bachofen'in Analık Hukuku tezinden etkilenecek kendi kuramını geliştirmiştir. Anaerkil bir dönemin mevcut olabileceğini savunan antropologlarca, insanlığın tarıma başlamasını takip eden dönemde, doğa koşulları coğrafyaya göre farklılaştığından tarım ve hayvancılık olarak iki farklı ekonomik sistemin ortaya çıktığı, tarım toplumlarında anaerkillik süregelirken, hayvancılıkla uğraşan toplumlarda kabilenin en yaşlı erkeğinin reis olarak kabulüyle başlayan yeni bir süreç başlamıştır.

Anaerkillikten ataerkilliğe dönüşümün temel nedenleri tartışma konusu olmakla beraber, Reiter'e göre erkek üstünlüğünü doğuran sebep "Erkeklerin avlanması, kadınların ise annelik yapması" olarak görülmüştür. Bu görüşe eleştirel bir bakış açısıyla baktığımızda, insanlık tarihi var olageldiğinden bu yana aynı şekilde devam eden döngünün birden ataerkilliğe evrildiğini tam olarak yanıtlamadığını görülmektedir. Engels (2010) ise, göre bu üstün statünün bozulması hak ve mülkiyetin doğuşu ile ilişkilendirir. Avlanmak için araç-gereçler icat eden erkekler bunlar vasıtasıyla güçlenip birbirlerine karşı üstünlük sağlamaya, 'mallarını sahiplenmeye' başlamışlardır. Bu sürece hayvanların evcilleştirilmesi ve hayvancılığa başlanması da eklenince, sahiplenme ve güç edinme kavramları giderek genişlemiş içine kadınları da alacak hale gelmiştir. Yerleşik düzene geçilmesinin ardından icat edilen mülkiyet- sahibiyet kavramları ortaya çıktıkça 'miras'ın kime kalacağı problemi, baba soyluluğu ve bildiğimiz mana 'ailenin' temellerini atmıştır. Yerleşik düzene geçiş, mülkiyet ve miras kavramlarını ön plana çıkardıkça toplum düzeni ataerkilliğe dönüşmüştür.

Kate Millet (1987) ise, her iki anlayışın da varsayımlar üzerine hareket ettiğini ve kesin bir fikre varılamayacağını söyler ve bu anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişin ve ataerkil düzenin nasıl egemen olduğuna dair öne atılan tezlerin

bunu kesinlikle açıklamadığını savunur. Akal (1994) günümüzde bile yeni keşfedilen ilkel topluluklar bulunduğunu, bunlar arasında karşımıza neden hiç anaerkil bir toplum modeli çıkmadığını sorgular ve kadının ikincil konumunun Freud'un bahsettiği 'haram birleşme yasağı'ndan ileri gelebileceğini iddia eder. Freud "toplum"un kuruluş aşamasında, sosyal bir sözleşme oluşturulurken, öncelikle ensest yasağı konulduğunu ve düzensiz cinsel ilişkilere son verildiğini, sürü içinde yasaklanan dışının, diğer kümelerle değiş tokuş edilebilir bir metaya dönüştürüldüğünü öne sürer (aktaran:Akal). Françoise Heritier de Levi Strauss'la beraber yürüttüğü çalışmalarda vardıkları sonucun "yaşanabilir bir toplum oluşturmak için gereken temel şartın ensest yasağı" olduğunu, eğer bu yasak konmasaydı, grupta kadınların azaldığı ya da üreyemez hale gelebildiği durumlarda üremenin çıkmaza girebileceğini belirtir. Ona göre, bu durum, toplulukların "kadın çalmak" üzere birbirine saldırmasına sebep olabildiği için, grupların birbirini öldürmek yerine iş birliği yapmasının bu sebeple mümkün olduğuna ve bunun sonucunda erkeklerin "artık çiftleşmedikleri- kızlarını ve kız kardeşlerini takas edilecek akçe olarak kullanmaya karar verdiklerinden" bahseder (Heritier, vd., 2014). Bu varsayıma göre kadının klanlar arası değiş tokuş edilebilirliği onu edilgenleştirmiştir.

Mevcut veriler ışığında ilkel dönemde "anaerkil" olarak adlandırabileceğimiz bir düzen yaşandığını iddia etmek doğru olmayacaktır. Ataerkilliğin nasıl kurumsallaştığını modern toplum bağlamında ele almak daha sağlıklı olacaktır.

1.2.1.Modern Toplumda Ataerkillik

19. Yüzyıldan bu yana süre gelen feminist akımların sayesinde, kadın, pek çok ülkede eğitim, oy verme, çalışma haklarını elde etmiştir. 21. Yüzyılda kadın, erkeklerle eşit hukuki haklara sahiptir.

Tüm bunlara rağmen mevcut düzende 21. Yüzyıl kadını, aynı işi yapmasına rağmen erkek meslektaşıyla aynı ücreti alamamakta, ücretsiz doğum iznine çıkamamakta, politik süreçlerde erkekler kadar aktif olamamaktadır. Bu da, kadınların hala ikincil konumda kalmaktan kurtulamadığını akla getirmektedir. Bhasin (2015) ikincil konumda kalmanın, başkasının otoritesine maruz kalmayı beraberinde getirdiği, kaynaklara ve karar mekanizmalarına erişimden yoksun bırakılmasının da ataerkil egemenlik anlamına geldiğini belirtir.

Kadın hareketleri her ne kadar aşama kat etse, görünürde eşitlik sağlansa da, Segal' e (1992) göre, süregelen ataerkil egemenliğin evrenselliği, kadınların, eşit politikaların, eşit ücretin sağlanabileceğine, evdeki iş bölümünün düzenleneceğine dair iyimserliğini yok etmiştir.

Öte yandan Castells (2008) ataerkilliğin er ya da geç çökeceğini, bunun yolunun da “heteroseksüel” dünya düzenine başkaldırmaktan geçtiğini belirtmektedir:

“Heteroseksüel (...) varsayıma başkaldırılırsa eğer, bütün sistem çöker: Kontrollü seks ve türün üremesi arasındaki bağlantı sorgulanır; kadınları birbirinden ayıran cinsiyete dayalı cinsel iş birliğinin bozulmasıyla birlikte kız kardeşlik, sonra da kadınların isyanı mümkün hale gelir; erkeklerin çiftler oluşturması da erkekliği tehdit eder, böylece erkek egemen kurumların tutarlılığını sarsar.”

Ataerkil sistemin çöküp çökmeyeceği, çökerse ne zaman ve nasıl çökeceği bilinmemekle beraber, ataerkil düzenden kadınlar kadar zarar gördüklerini ve memnun olmadıklarını belirten erkekler, “Erkeklik Çalışmaları” şemsiyesi altında toplanmıştır.

1.2.1.1. Erkeklik Çalışmaları

Erkeklik alışmaları, ikinci dalga feminizmin ortaya çıkışıyla paralel bir zamanlama izler. Amerika’da yaşanan Vietnam Savaşı buhranının da gelişiminde etkili olduğu bu süreç, “erkek olmak nedir?” sorusuna yanıt aramasının yanı sıra, erkekliğe yüklenen anlamlara ve ataerkil hiyerarşıye de eleştirel bir gözle bakmaktadır. Erkeklik alışmaları, 70’li yıllarda feminizm kökenli toplumsal cinsiyet teorilerinin kattığı vizyonla, erkekliğin tek bir kalıba sığdırılamayacağı ve ataerkilliğe dair yaşanan kadın sorunlarından tüm erkeklerin mesul tutulamayacağı görüşlerini benimser.

ıkış noktası Kuzey Amerika olarak görülen Male Liberation (Erkeklerin zgrleşmesi) hareketi, Women’s Liberation (Kadınların zgrleşmesi) hareketine istinaden adlandırılmıştır. Erkeklik kavramını derinlemesine irdelemeyi amaç edinen hareket, o zamana kadar erkeklere atfedilen üstün konumun gerçekten fayda sağlayıp sağlamadığını inceler. Pleck ve Sawyer (2002), erkekliğe yüklenen g, para ve prestij kazanma rollerinin, onları yıkıcı bir duruma sürüklediğini, bu hedeflere ulaşmak için yaşanan kaygının erkekliği kırılgan hale getirdiğini vurgular ve bu durumdan özgürleşmenin yollarını sorgular.

Bunun yanı sıra queer kavramını kucaklayan üçüncü dalga feminizm hareketi de erkeklik çalışmalarına zemin hazırlamıştır.

Erkeklik alışmaları feminizme tepki olarak doğmuş olsa da, onun sayesinde gelişip kuramsallaştığı gözden ırılmamalıdır. Erkeklerin kendileri de geleneksel erkeklik rollerden rahatsız olmaktadır.

Öztürk (2018), Eleştirel erkeklik incelemeleri alanında son yıllarda yoğun bir şekilde kullanılan hegemonik erkeklik kavramının, erkeğin iktidar odağında sınıfsal, kültürel ve ilişkisel olarak yapılanması üzerine kurulduğunu söylemektedir. Batılı toplumlarda kendini iktidar, denetim, rekabete dayalı bireysellik, bağımsızlık saldırganlık ve şiddet şeklinde ifade eden hegemonik erkekliğin yalnızca kadınlar üzerinde değil, diğer erkekler üzerinde de iktidar kurduğunu vurgulamaktadır.

1.2.1.2 Hegemonik Erkeklik

Hegemonyayı tanımlamadan egemen sınıf kavramına da değinmek gerekmektedir. Marksist sınıf anlayışına göre tanımlanan toplumsal kast sisteminde, egemen sınıf, iktidar ve güç sahibi olması sebebiyle, yönetimde de söz sahibi olan ve toplumun diğer sınıflarına baskın sınıf olarak tanımlanabilir. Burjuva adı verilen bu sınıf, devletle ve onun ideolojik aygıtlarıyla iş birliği içindedir. Althusser (2007) dini kurumlar, okul, aile, hukuk ve siyasal sistem ve medyadan oluşan makro bir sistemden bahseder ve bunu “Devletin İdeolojik Aygıtları” olarak kavramsallaştırır. Ona göre bu kurumların işleyişi egemen sınıf tarafından yürütülür. Egemen sınıf bu kurumlar vasıtasıyla toplumun diğer sınıfları üzerinde rıza yoluyla baskı üretir ve bu da hegemonya kavramını doğurur.

Hegemonya kavramı, Gramsci tarafından ortaya atılmıştır. Marksist bir düşünür olan Gramsci, iktidarın devletin kolluk kuvvetleri vasıtasıyla olduğu kadar fikir denetimi sayesinde de olduğunu belirtir. “Hegemonya, devletin ve yönetici sınıfın, sivil toplum içinde inançları düzenleme yetisidir”.Connell (2012,269) silah zoru ve işsiz bırakma gibi yöntemlerin hegemonya sayılmayacağını, “hegemonyanın dinsel öğretisi veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına kök salan” üstünlük biçimi olduğunu belirtmiştir. Hegemonyanın doğrudan fiziksel güç ve şiddete dayalı bir üstünlük biçimi olmadığını, ama bunların varlığıyla paralel giden bir yapı olduğundan bahseder. Ona göre “ideolojiler fiziksel güce sahip olanları yasa ve düzen yoluyla onaylar”.

(Connell,vd.d 1982) Gramsci’nin hegemonya kavramıyla toplumsal cinsiyet teorilerini ve sosyal hiyerarşi kuramlarının bir araya getirildiği “hegemonik erkeklik” kavramını ortaya atmıştır. Hegemonik erkekliğin, “bir erkek cinsiyet rolü”nün ötesinde olduğunu vurgular.

Bir çeşit “erkeklik inşaası” olarak tanımlanabilecek bu durum, idealize edilen erkeklik biçimleri, kültürel kodlarla ve medyayla topluma empoze edilir. Connell (2012) bu erkeklik idealinin, John Wayne, Humphrey Bogart, Sylvester Stallone’un canlandığı karakterle yaratıldığına değinir. Ona göre, medyanın sunduğu kültürel imajlar hegemonik erkekliğin yaratılmasına katkıda bulunsa da bu durumdan doğrudan sorumlu tutulamaz, çünkü “medya imajlarının, toplumsal güce en fazla sahip erkeklerin (şirket ve devlet seçkinleri) gerçek karakteriyle örtüşmesi gerekmez(...) çok az erkek Bogart veya bir Stallone’dur büyük çoğunluk ise bu imajların ayakta tutulması için iş birliği yapmaktadır.” Bu cümleyle anlatılmak istenen, iktidar sahibi gösterilen imajın hangi öğelerle desteklendiğini ve bu iktidarı neyin ayakta tuttuğunu saptamak gerekliliğidir. Hegemonik erkeklik temsili olabilecek erkekler azınlık olmalarına rağmen, standardı belirler bu yönüyle hegemonik erkeklik diğer erkekliklerden ayrılmaktadır, özellikle de tabi olan erkekliklerden. Diğer erkeklere kalan ise onurlu bir şekilde bu hiyerarşiye ayak uydurmak, kendini buna göre konumlandırmak ve kadının erkeğe tabiyetini ideolojik ve evrensel bir değer olarak kabul etmektir. (Connell ve Messerschmidt: 2005)

Çimen Günay Erkol (2018) Connell ve Messerschmidt’in çalışmasını değerlendirirken “hegemonik erkeklikle baskın erkekliğin kastedilmediği ve hegemonik erkekliğin bir model olarak diğer modellerle alışveriş içinde olduğunu, farklı kültürlerdeki erkeklerin ortaklaşan ve değişmeyen özelliklerinden oluşan bir yapı olmadığı, onaylanan durumlara göre şekil alan dinamik bir yapı olduğu”ndan” bahseder.

Daha önce de değinildiği gibi, Connell, hegemonik erkeklik imajının temel taşıyıcılarından birinin medya olduğunu belirtmiştir. Bundan hareketle hegemonik erkeklik teorisi kültürel çalışmaların yanı sıra medya çalışmalarında da yararlanılan bir kavram olmuştur. Bu sebeple, televizyon dramalarında kadına yönelik (cinsel) şiddet, ataerkillik ve hegemonik erkeklik bağlamında incelenecektir.

1.3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet ve Cinsel Şiddet

Savran'a (1994) göre kız ve erkek çocuklar toplumsal koşullanmayla "yumuşak başlı, itaatkar, pasif, erkeğin saldırgan, rekabetçi, başarılı olmaya yönlendirilirler", toplumsal cinsiyet çerçevesinde sıklıkla eleştirilirken, aynı şekilde feminist teori ve erkeklik araştırmalarının da üzerinde durduğu konuların başında eril şiddet kavramı göze çarpmaktadır. Savran, erkek şiddetinin temelinde bu cinsel rollerin öğrenilmesinin yattığını belirtir.

Erkeklerin şiddete yatkınlığı biyolojik verilerle desteklenmeye çalışılmıştır, Faust (1986) erkeklerin kadınlara kıyasla neden daha saldırgan olduğunun yanıtlarını ararken, fiziksel üstünlerinden iri ve ağır olmalarından, hızlı enerji serbestleme kabiliyetlerinden bahseder. Bunun yanı sıra toplumsal ve kültürel yapının da erkeklerin saldırganlığını kabul görülebilir farz ettiğini, kadınlara kıyasla erkeklerin saldırganlıkla tepki verme eşiğinin daha düşük olduğundan bahseder.

Kate Millett (1987, 57) toplumun erkek cinsel organlarına sahip olmanın saldırganlık itisini oluşturan şey olduğuna inanmaya yatkın olsa da saldırganlık kavramının erkek çocuklarda toplum tarafından kabul görmesi sebebiyle pekiştiğini, kız çocukların ise içe döndüğünden bahseder. Kümbetoğlu (2010) da şiddet göstererek, korkutma, sindirme davranışlarının erkekler tarafından öğrenildiğini, erkeklerin istediklerini yaptırabilmenin bir yolu olarak öğrenip uyguladıklarını ve huydan bağımsız olduğunu vurgular. Bell Hooks (2012) ise feminizmin sadece erkek şiddetine odaklanmasının erkeklerin tacizci, kadınların mağdur olduğuna dair cinsiyetçi basmakalıp fikirlere inanılabilirlik kattığını, oysa bu toplumda kadınların da erkekler kadar hükmedilen insanlar üzerinde kaba kuvvet uygulayarak iktidarı elde tutmasını kabul edilebilir olarak görüldüğünü ve bu düşünce sisteminin de, kadınların da diğerleri üzerinde ne derece kaba kuvvet uyguladıklarını ya da şiddet içeren davranışlar sergilediklerini gözden kaçırmamıza neden olduğunu belirtir.

Feminist kuram, sıklıkla ataerkillik ve şiddet konularını birlikte ele alır ve eril şiddet kavramı üzerinden yorumlar. Aliefendioğlu (2013, 14) “hem akademik, hem kuramsal düzeyde hem de aktivizm düzeyindeki ataerkini, özel alandaki kadın erkek ilişkilerini, kadına yönelik erkek şiddetini, cinsel taciz ve pornografiyi tartışmaya açan hareketin ikinci dalga feminizm hareketi” olduğunu belirtir. 1970 tarihli Redstockings manifestosunda kadınların gördükleri şiddeti mahrem tutmaları sonucunda, şiddeti iki kişi arasında özel bir durum olarak görülmesine sebep olduğu, halbuki var olan tüm ilişki biçimlerinin sınıf ilişkisinin sonucu olarak ortaya çıktığına değinilir. Şiddet sorunun çözülmesi için kolektif bir bilinç gerektirecek türde bir sorun olduğundan bahsedilir. Redstockings Manifestosunda ayrıca, erkeklerin tüm politik, ekonomik, kültürel kurumları egemenliği altına alarak kontrol ettiği ve bu kontrolünü fiziksel şiddetle desteklediği vurgulanmıştır. Ayrıca aile içi ve yakın ilişki içi şiddet de ikinci dalga feminizm kuramıyla vurgulanan kavramlardan olmuştur. Feminist kuram da eril şiddetin kökeni hakkında fikir ayrılıklarına düşmüştür. Susan Brownmiller ve Juliet Michell gibi feministler eril şiddeti erkeklerin fiziksel gücüne dayandırırken, Kate Millett ve Susan Griffin ise sosyal öğrenme ve kültürel kodlara dayandırmışlardır (Yarar, 2015, 21-22)

Erkeklik çalışmalarında tartışılan bir durum da erkeklerin egemenlik miti sisteminde fail mi yoksa mağdur mu olduklarıdır. Connell (2012, 269) ataerkillik ve şiddet bağını incelerken, hegemonya kavramının direkt olarak güce dayalı üstünlük anlamına gelmese de güce dayalı üstünlükle bağdaştığını, fiziksel ve ekonomik şiddetin egemen konumdaki örüntüyü desteklediğinden, aynı biçimde de ideolojilerin fiziksel güce sahip olanları onayladığını belirtir. Connell, buradan hareketle ataerkillik şiddet ve hegemonik erkeklik arasında bağıntı olduğunu iddia etmektedir. Öte yandan şiddet kullanma yetkisini iktidar sahibi olmakla özdeşleştiren Connell (2005,83) ayrıcalıklı grupların, şiddeti bir baskınlık ögesi olarak kullanmakta, kadınlara yönelik şiddetin, ısıklık çalmaktan, eski bir kocanın kendisini karısının sahibi olarak görmesi sonucunda onu öldürmesine kadar giden bir skalada yayılmakta olduğunu söyler. Kadınlara şiddet gösteren ve taciz eden çoğu erkek kendilerini bir

sapık olarak yorumlamakta, yaptıklarının meşru ve doğru olduğunu düşünmekte olduğunu da ekler. Connell gibi erkeklik çalışmaları literatürüne katkıda bulunmuş Messerschmidt (2018), Sancar (2009), Segal (1992) şiddet ekseninde erkeklik krizi olgusuna dikkat çekmektedir.

Egemen erkek değerlerinde değişim, eril tahakkümün zayıflaması, alışlageldik erkek kimliğinin çözülmeye uğraması gibi sosyal dönüşümlerin yarattığı kriz olarak tanımlanabilecek ‘erkeklik krizi’nin erkek şiddetinin kökeninde yatan neden olduğu tartışılmaktadır. Arendt’in (1997,60-62) şiddetin varlığını iktidar üzerinden yorumladığı metninde, “iktidar ve şiddet İktidar kaybı, iktidarın yerine şiddeti ikame etme yönünde bir hırs haline gelebilir. Şiddet, iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkar” tezini savunmaktadır. Sancar da (2009, 223) Şiddetin “eril iktidarın değil, iktidarın kaybedilme korkusunun ya da yokluğunun bir göstergesi olduğu fikrinin doğru” olduğunu savunur. Öztürk (2018, 141-142) “Kadınların güçlenmesi ve özgürleşmeye başlamaları sonucunda erkeğin iktidar konumunun sarsılmasının erkeklik krizine yol açarak, güçsüzlüğünün onarılması için şiddet odağında stratejiler geliştirdiğinin, şiddet uygulama bilgisiyle donatılmış erkeğin, güçsüzlüğünün intikamını alma ve kadın üzerinde iktidar kurabilme amacıyla kadına yönelik şiddetin günümüzde, erkeklik krizinin bir dışa vurumu olarak görüldüğünü” belirtmektedir.

Kadına yönelik şiddet probleminin çözümünde feminist geleneğe alternatif olarak erkeklik çalışmaları da devreye girmiştir. Kendilerini pro-feminist olarak konumlandıran cinsiyetçilik karşıtı bir erkek organizasyonu olarak tanımlayan Nomas’ı takiben 1989 yılında Kanada’da kadın mühendislik öğrencilerinin öldürülmesine tepki olarak 1991 yılında Jack Layton, Ron Sluser, Michael Kaufman öncülüğünde White Ribbon (Beyaz Kurdele) kampanyası başlatılmış, kadına yönelik şiddete dair farkındalık çalışmalarına başlamışlardır.

Kadına yönelik şiddet konusunda, cinsel şiddet de değinilmesi gereken bir olgudur. Dünya Sağlık Örgütü’nün (2007) hazırladığı rapora göre cinsel şiddet,

kurbanın rızası dışında olan, zor kullanarak cinsel birleşmeyi içeren, kurbanda fiziksel ve psikolojik travmalar yaratan bir durum olarak tanımlanmıştır. Erkek şiddetinin bir türü olarak ele alındığında tecavüzü, cinsel saldırıyı, iş yerinde cinsel tacizi ve çocukların cinsel istismarını ifade etmektedir (Walby, 2016,201).

Godenzi (1992) cinsel şiddet sorununda üç farklı yaklaşımdan söz eder, bunlar sınırlayıcı yaklaşım, yapısalcı yaklaşım ve militan yaklaşımdır. Sınırlayıcı yaklaşım cinsel şiddet uygulayan bireyin psikiyatrik çözümlemesini içerir. Bu yaklaşımda şiddet uygulayan erkek, teşhirci, röntgenci ya da benzeri bir sınıflamaya tabi tutulur. Bu görüş şiddet uygulayanı ötekileştirmek, “anormali”leştirmek üzerine kuruludur. Yapısalcı yaklaşım kişisel davranışın kültürel olarak belirlendiğinden yola çıkar. Kişinin davranışını belirleyen toplumsal değerler ve normlardır. Erkeklerin şiddet kullanmalarındaki önemli bir neden, edindikleri erkek rolünün şiddeti sorunların çözümünde bir olanak olarak sunmasıdır. Bir diğer yaklaşım militan yaklaşımdır. Militan yaklaşım feminist görüşçe şekillendirilmiş, cinsel şiddetin temel nedeni olarak toplumun erkek egemen yapısını işaret eden yaklaşımdır.

Walby (2016) de erkek şiddetinde üç temel kuramdan bahseder, ona göre bunlar liberalizm, sınıf analizleri ve radikal feminizm başlıkları altında toplanır. Walby’nin erkek şiddetinde liberalizm kuramı Godenzi’nin sınırlayıcı yaklaşımı ile paralellik gösterir ve bir psikopatoloji bir psikolojik gelişim bozukluğu olarak sunulur. Bu yaklaşım, “erkeklerin saldırgan cinsel davranışının alışılmadık ya da kuraldışı olduğunun varsayılması, böylece cinsel şiddet günlük, "normal" dünyanın dışına itilir ve "özel" bir davranış türü olarak sunulması olarak ifade edilir. “Bunun sonucu olarak, cinsel şiddet taşıyan erkekler "istisna" sayılmakta ve "normal" erkeklerle herhangi bir ortak yanları ya da benzerlikleri olması ihtimali saf dışı bırakılmaktadır” Scully (2014). Bunların yanı sıra Walby, tecavüzün bu kuramın ön gördüğünden çok daha yaygın olduğunu vurgular, Amerika’da 930 kadınla yapılan ve bu kadınların %44’ünün tecavüz girişimine maruz kaldığı ortaya çıkan araştırmaya dikkat çekerek, söz konusu sayının suç faillerinin psikolojik olarak

rahatsız olduğu önermesiyle uyum gösteremeyecek kadar fazla olduğunu söyler (Walby, 2016, 205).

Bir diğer kuram olan sınıf analizi modelinin temelinde sınıf hiyerarşisindekinin en altındaki erkeğin, kadına yönelik şiddet kullanması içinde bulunduğu koşullardan kaynaklı yaşadığı ezikliğin sonucu olduğu iddia edilmektedir. Walby (2007) Amir'in 1971 tarihli araştırmasından ve 1967 de ABD'de Şiddetin Önlenmesi Komisyonu'nun bulgularından, düşük gelir grubundaki kadınların yüksek gelirliyle kıyasla daha yüksek oranda tecavüze uğradığını ve tecavüz faillerinin mağdurlarla benzer sosyal statülerde olduğu sonuçlarını paylaşır. Sınıf analizi temelli yaklaşımı çok gerçeğe yakın bulmasa da erkek şiddetinin bireysel psikolojik süreçlerden ziyade toplumsal süreçleri incelemesi bakımından faydalı bulunduğunu ekler.

Üçüncü yaklaşım radikal feminizm, Godenzi'nin "militan yaklaşım" kavramıyla benzerlik gösterir. Radikal feminist Susan Brownmiller "Against Our Will"(Cinsel Zorbalık) kitabında tecavüzün boyutlarını ve ardındaki ataerkil zihin yapısını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Hem yazıldığı dönemde farkındalık oluşmasına katkıda bulunduğu kabul görmekte, hem de "erkek cinsel organının korku salmak için araçsallaştığı", kadının tecavüze karşı koyuşuna rağmen erkeğin fiziksel olarak üstün gelerek tecavüz ettiğinde "erkekliğin zaferi" olarak algıladığı (Brownmiller, 1984) gibi keskin biyolojik indirgemeci ifadeleri yüzünden eleştirilmektedir (Walby, 2016). Brownmiller (1984) ırza geçmenin, akıldışı dürtüsel ve denetlenemeyen bir şehvet suçu değil, tecavüzcü taraf açısından bilinçli, düşmanca ve şiddete dayanan bir ele geçirme, aşağılama ve korku salma eylemi olduğunu vurgular. Mehrof ve Kearon (1971) tecavüz olgusunu toplumda yerleşik cinsiyetçi kültürün bir parçası olarak yorumlamış, cinsiyetçi ideolojinin kadınları bir alt sınıf olarak konumlandığından bahsetmişlerdir. Buna dayalı olarak "üst sınıf" erkeklerin tecavüzü dünyaya karşı bir güç gösterisi ve saldırı unsuru olarak kullandığını, kadın sınıfında kalıcı bir korku yaratma eylemi haline geldiği vurgularlar. Bu bakımdan Mehrof ve Kearon hem sınıf analizi yöntemini ve radikal

feminizm yöntemini harmanlamışlardır. (Scully, 2014) de tecavüzün toplumsal sonuçlarının sadece tecavüz kurbanı olmuş kadınlarla sınırlı olmadığını, gerçekte tecavüz korkusu kadınların yaşam biçimini, suç korkusunun erkeklerin yaşamlarını kısıtladığından çok daha köklü biçimde kısıtlamakta olduğunu söyleyerek bu görüşü destekler. Bunun yanı sıra psikopatolojik model olarak da tanımlanan sınırlayıcı kurama kıyasla, feminist modelin kültür ve toplumsal yapıyı açıklayıcı ve dinamik faktörler olarak ele almakta böylece cinsel şiddet olayının kökeninde neyin yattığına çok yönlü alternatif bir açıklama getirdiğini belirtir.

Godenzi (1992) cinsel şiddet konusunda yanlış inanışlara dikkat çeker. “Kadınlar cinsel şiddeti tahrik ediyor”, “Kadına rızası dışında tecavüz edilemez”, “Kadınlar içten içe tecavüze uğramak istiyor”, “Tecavüz içgüdüsel bir güdümdür”, “Saldırgan yabancıdır” gibi alt başlıklar halinde topladığı yanlış inançlar hem toplumsal algıyı hem de cinsel tacize uğrayan aleyhinde hukuki süreci etkileyebilecek derecede etkilidir. Özellikle radikal feministler bu argümanlara anti tezler sunarak yanlış inanışları değiştirmeyi hedeflemişlerdir. “Kadınlar cinsel şiddeti tahrik ediyor” argümanının, giyim tarzı, yaklaşımı, hayat görüşü gibi gerekçeler öne sürülerek mağduru suçlama girişimi halini aldığını ve tecavüzü hak ettiği görüşünü desteklediği vurgulanır. (Scully, 2014) tecavüz hükümlüleri ile yaptığı görüşmelerde, tecavüz ettikleri kadınların onlara karşı yaklaşımından bu durumu hak ettikleri yönünde demeçler verdiklerinden bahseder. Godenzi (1992, 24) politikacılar ve medyalar aracılığıyla kamuoyuna yansıtılan inanışın, failin, sarhoşluk, kıskançlık, sosyo-ekonomik mağduriyet, kalıtım nedenleriyle ya da kurbanın mazoşist veya ‘hafifmeşrep’ olduğu için böyle bir suç işlediğinden yana olduğunu, ama nadiren suçun sadece bu sebeplere dayandığını vurgular. Ona göre bunlar saldırıyı haklı çıkarmayı ve kadına yönelik şiddetin sapkınlara özgü bir davranış biçimi olarak tanımlanması için kullanılan yöntemlerdir.

Brownmiller (1984,404) da “Tüm kadınlar ırzlarına geçilmesini ister”, “Hiçbir kadının iradesine karşı ırzına geçilemez”, “O zaten bunu istemişti”, “ırzına geçilecekse rahat durup tadını çıkarmak gerekir” gibi inanışlardan ‘tecavüz mitleri’

olarak bahsetmiştir. “Tüm kadınlar ırzlarına geçilmesini ister” miti farklı araştırmacılarca pek çok ele alınmış, (Haber ve Feshbach 1980) (Burt, 1980) (Briere, vd. 1985) ve katılımcıların kayda değer kısmının bu kalıba inandığı bulgusu tespit edilmiştir. Scully (2014,119) tecavüz failleri ile ilgili yaptığı araştırmasında faillerin %64’ünün “kadınlar hayır dese bile bu evet demektir” inanışına sahip olduklarını bildirir. Brownmiller (1984,406) “Hiçbir kadının iradesine karşı ırzına geçilemez” mitinin bir kadın yeteri kadar çevikse ve iradesi güçlüyse tecavüzden kurtulabileceği inancını ekmesi sebebiyle, tecavüz suçunu failden çok mağdurun sırtına yükleyen bir anlayışı geliştirdiğini söyler.

Feminist söylemin tüm bu öğelerle birlikte vurgulamaya çalıştığı, eril şiddetin ve cinsel şiddetin mevcut güç ilişkilerinden ayrı düşünülmemeyeceğidir. Walby (2016,200) cinsel suçları toplumsal cinsiyet açısından ele aldığıda tecavüz hakkındaki kamusal söylemin, erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu denetim biçimlerinden biri olduğunu söyler. Kelly de tecavüzün, erkeklerin cinsel şiddet yardımıyla iktidar kurmasını sağlayan yollardan biri olduğunu söylemektedir (aktaran: Segal, 1992) Savran (1994) erkeklerin, iktidarlarını kendilerine ve kadınlara bir kez daha hatırlatmak ya da kadını aşağılayarak ona hâkim olmak için cinsel şiddete başvurduklarını açıkça ifade ettiklerini iddia etmektedir. Segal (1992) Kelly ve Brownmiller’ı biyolojik indirgemeci ve genelleyici olmaları bakımından eleştirse de tüm feministler olarak toplumun erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddeti teşvik eden ve buna göz yuman bir yapıda olduğu konusunda hemfikir olabileceklerini belirtir ve erkek şiddetinin temelini, erkeklerin kadınlara hükmetme ve onlardan hizmet bekleme haklarının olduğu yolundaki toplumsal varsayımlarda yattığı ekler. Godenzi de erkek şiddetinin, bireysel bir patolojiden ziyade, kolektif ayrıcalıklardan kaynaklandığını vurgulamaktadır (aktaran: Connell, 2005,245)

Scully (2014) Tecavüzün zihinsel bir hastalık modeline dayandırılarak açıklanmaya çalışılan sürecin tecavüzün bir ‘kadın sorunu’ olarak algılanmasına yol açtığını, aslında bunun bir ‘erkek sorunu’ olduğunu vurgular. Sancar (2009) da mevcut şiddet döngüsünden memnun olmayan erkeklerin var olduğunu belirtir ve

şiddete karşı kurulan White Ribbon, Avrupa Pro-Feminist Erkekler Ağı, Değişim İçin Erkekler Ağı gibi kuruluşlarca zihniyet değişikliğinin hedeflendiğinden bahseder. Connell, (2005) şiddete karşı erkeklerin, feminist kadın gruplarıyla ve şiddet faili erkeklerle ortak çalışma grupları oluşturmalarının etkili sonuçlar elde edebileceğine dair fikirlerini paylaşmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL ANLATILARDA CİNSİYET TEMSİLLERİ VE FEMİNİST FİLM TEORİLERİ

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” (Berger, 2005)

Basılı yayınlarda kadınların sunumuna dair eleştiriler uzun yıllar önce başlasa da, görsel yapımlarda kadının sunumu, feminist dalganın da etkisiyle 1970’li yıllardan itibaren tartışmaya açılmıştır. Görsel anlatılarda “kadın” ve “erkek” temsilleri toplumsal cinsiyet algısına dair ipuçları içerir. Pek çok görsel yapımda cinsiyet temsilleri, toplumsal hiyerarşiyi yansıtmakta ve hegemonik gücü imajlar üzerinde sınamaktadır. Televizyon dramaları temsillerine değinmeden önce, pek çok açıdan televizyonun öncülü olarak görülebilecek sinemaya dair kuramlar ve örnekler irdelenecektir.

2.1. Psikanalitik Bakış Açısı

Sanatsal alana da toplumun her alanına işlemiş olana ataerkil örüntü, bilinçli bir tasarının çok ötesinde, bilinçdışında da etkilerini gösterebilir. Bu noktada film çalışmaları araştırmacıları, Freud ve Lacan psikanalitik kuramlarından yararlanır. Bir bireyin çocukken yaşadığı ayna evresi, çocuğun kendi bedeni ve öteki bedenleri algılayış sürecinde, annenin bedenini dış gerçekliğin temsilcisi olarak yorumlamasıdır. Buna bağlı olarak anneye gizli bir arzu duyan çocuk bunu bastırırken simgesel döneme geçmiş olur.

“Çocuk ancak babasının simgelediği tabuyu ve yasayı fark ettiği zaman yasak arzusunu bastırır ve bu arzu da bilinçdışı denen şey olur. Oedipus kompleksinin ortaya çıkması için, çocuğun cinsel farklılığını da fark etmiş olması gerekir. Böylece çocuk toplumsallaşır.” (Saygılıgil:2013)

‘Baba’ algısının devreye girişiyle, çocuğun sosyalleşmesi, topluma adaptasyonu ve dili kavrayışı aynı döneme denk gelmektedir. Anneden kopan ocuk, annenin bedeni yerine onun yerine geçen nesnelerle yetinmek zorunda kalır. Bu nesneleştirmeye dayalı dönemde boşluğu dolduran kavramın “fallus” olduğu ortaya atılır. Freud Fallus’u penis- babaya dair bir imge olarak yorumlar ve erkek çocuğun “anneye sahip olan” babayla özdeşleşme dönemini fallik dönemle bağdaştırır. Lacan ise Fallus’un erkek cinsel organının ötesinde, anneden kopmanın boşluğunu dolduran kavramlar bütünü olduğunu öne sürer (Kristeva:2003). Bu noktada erkek ocuk anneye duyduğu arzudan dolayı, babanın yasası tarafından hadım edilme korkusunu bilindişında yaşamaya başlarken, kız ocuk ise babaya duyduğu arzu sonrası “penis imrenmesi”ni deneyimler.

Freud’un penis imrenmesi kavramının, kadının penisten “yoksunluğu”nun eksiklik olarak nitelenmesi ve kadın karakterini oluşturan şeyin temeline konması, feministlerce eleştirilir. Kate Millett, Freud’u kadınların cinsel devrimine karşı bir karşı-devrimci olarak nitelendirmiştir. Freud’un görüşlerini kadını “aşağı ve yetersiz nitelikteki bir cinsten olmakla beraber, durumunu kabullenmeyi başarırsa analık kavramıyla yetinebileceği” olarak yorumlar. Freud’un ve onu izleyen meslektaşlarının “kadını yanlış yolda olduğuna inandırmak için ellerinden geleni yapmakla” itham eder (Millett:1987). Feminist film kuramı da bu geleneği takip eder. “Feminist film kuramı, “fallus merkezli” erkek dilini kabul etmez. Yeni bir dil oluşturmaya çalışır” (Saygılıgil:2013).

Sinemada psikanalitik kurama dair değiniler, çıkış noktası olarak psikanalitik geleneğin “ayna evresi” ve “fallik dönem” ve “katharsis” kavramlarından yararlanarak oluşturmuştur.

Özellikle psikanalitik kurama dayalı yorumlamalar, “ataerkil ruhsal mekanizmaların ulaştığı sınırlara” (Biryıldız:1997) kadın temsilleri ve görsel yapımlarda kadının konumuna ışık tutmuştur. Psikanalitik kuram, sinemada duyulan

hazzın, dikizci- yani kendisi görülmeden bir başkasını izleyebilme mekanizmasına dayalı olduğunu iddia eder.

Psikanalitik sinema kuramının diğer temel kavramlarından biri. “katharsis” dir. Katharsis kelimesi Aristo’nun “Poetika” eserinde geçmekte ve Yunan trajedilerinin izleyici üzerindeki özdeşleme etkisini anlatmaktadır. Söz konusu özdeşleşme sayesinde, izleyici sahnede yer alan olumsuz duygudan arınır/kurtulur. Freud ise bu kavramı “katartik yöntem” olarak nitelediği tedaviyle, hastalarının, hipnoz yardımıyla bilinçdışına itilmiş duyguların boşalmasını sağlatarak olumsuz duygulardan kurtarması olarak yorumlamış, psikiyatrik bir araştırma olarak tanımlamıştır (Freud:1993) Sinema kuramlarında katharsise ana karakterle kurulan özdeşleşme yoluyla ulaşıldığı varsayılır.

Psikanalitik kurama dayalı en ünlü makale Laura Mulvey’ye ait “Visual Pleasure and Narrative Cinema”dır (Görsel Haz ve Anlatı Sineması). Mulvey’nin anlatısının merkezinde, cinsiyete dair bütün sunumların erkek bakış açısına göre hazırlanıp servis edildiği, izleyicilerin kendini başroldeki erkek kahramanla özdeşlemeyi sağlaması için tasarlandığından bahsedilir ve “eril bakış” olarak kavramsallaştırılır. Laura Mulvey, Psikanalitik kuram tarafından iddia edilen “erkeğin derinlerde yaşadığı hadım edilme duygusunu” bastırmayı, “suçlu nesne” olarak adledilen kadın imajını değersizleştirmek, cezalandırmak ya da kurtarmak veya onun fiziki güzelliğini yücelterek fetişleştirerek hadım edilme korkusunu yok saymak şeklinde iki yöntemle mümkün kıldığına değinir (Mulvey:1997).

Eril bakış, Mulvey harici diğer kuramcılar tarafından da konu edilmiştir. Smelik, bu bakış açısının kadraja yansımalarını şu şekilde özetler:

“Kadın bedenine nazarını yönelten erkek karakterin görüş açısında gayet belirgin bir içsel gözleştirme söz konusudur. Bu, optik bakış açısı çekimiyle de filme aktarılabilir, yarı öznel çekimle de. Klasik sinemada eril nazar, genellikle bakan erkek karakter ve bakılan kadın karakteri gösteren iki veya daha fazla çekimden oluşur, kameranin bakacağı yerse erkek karaktere bağlıdır” (Smelik:2008)

Smelik (2008) bu tip bir bakış açısının, dişil bedenin güzelliğinde keyif alacağı ve eril güçle özdeşleşebileceği eril bir güç alanı yarattığından bahseder.

Görsel materyalin psikanalitik kuramca nasıl analiz edilebileceğini Gillian Rose (2007) şu şekilde formülize etmektedir:

Psikanalitik kuram analizi iki şeyi gerektirir:

1- Nesneyi görünteleyen/izleyici

2- Nesnenin kendisi

Psikanalitik kurama göre değerlendirmeler;

Öznellik: İzleyicinin kimliğiyle ve kendini ve hayatı algılayışıyla ilgilidir. Kelimelerin ifade ettiğinden fazlasıdır. Duyumları konu alır, görsel materyalin, izleyicide uyandırdığı duygularla ilgilidir.

Bilinçdışı: Bilinçdışı bir çocuğun küçük yaşta hissetmeye başladığı dürtü ve iç güdülerin kültürel kurallar ve değerler tarafından şekillendirildiğinde ortaya çıkar. Çocuğun hissettikleri kültürel normlar tarafından bastırılma durumu bilinçdışını üretir. Freud, bu durumun bilinçli davranışlarımıza yansıdığını da iddia eder ve dil sürçmesi, rüyalar, mimik ve jestler gibi ifade biçimlerine yansıdığını söyler. Psikanaliz iki şeyi vurgular; biri öznenin disiplin tarafından sürekli inşa sürecini ve disiplin tarafından tehdit edilen öznenin bilinçdışının dengesizliğini. Bu da öznenin her zaman inşa aşamasında olduğunu vurgular.

Bu durumda, öznenin maruz kaldığı imaj tarafından şekillendiği ve maruz kaldığı imajı kendine göre şekillendirdiği şekilde bir ikilik ortaya çıkar.

Cinsellik: Psikanalizin temel ilgi alanı cinsiyete dayalı temel farklılıkların nasıl inşa edildiğini ve sürdürdüğünü incelemektir.

Hadım edilme kompleksi: Freud, kız ve erkek bebeklerin, anneleriyle ilişkilerinin farklılaşmaya başladığı dönemi, cinsiyet ayrılığının yaşandığı dönem olarak tarif eder. Heteroseksüel erkekliğin geliştiği çağ, ona göre erkek çocuğun baba algısının başladığı ve çocuğun anneye yakınlığı devam ederse, babası tarafından hadım edileceği korkusunu yaşadığı çağdır. Heteroseksüel kadınlığın ise en başından beri kendinde -erkek cinsel organının eksikliği- bilinciyle var olduğunu söyler.

Millett (1987) bazı feministlerin, Freud' un bu kuramını cinsiyetçi hatta kadın düşmanı olarak niteleyerek top yekün reddettiklerini söyler. Onlara göre kadın, sadece biyolojik bedeniyle yargılanmakta ve penis yoksunluğu bir eksiklik olarak nitelenmektedir.

Bir kısım feminist ise, bu teorinin cinsiyet farklılıklarını konuşmak için bir altyapı hazırladığını söyleyip, kuramın bir kısmını faydalı bulmaları üzerine, kendi feminist altyapılarıyla birleştirerek yeni kuramlar hazırlamışlardır (Rose:2007)

Laura Mulvey, filmlerde kadınlık ve erkekliğin inşasını iki şekilde özetler:

- 1- Erkek karakterle kadın karakterin arasına mesafe koymak.
- 2- Kadın kahramanla izleyici arasına mesafe koymak

Mulvey, izleyicinin filmi erkek kahramanın bakış açısıyla tanımladığına değinir. Hikayedeki karakterin olaylar üzerinde kontrolü vardır, bir şeylerin olmasını sağlar, Mulvey, kameranın erkek kahramanın bakış açısını yansıttığını, bakış açılarının ve kamera hareketlerinin buna göre konumlandığından bahseder.

Mulvey'ye bu makale hakkında getirilen eleştirilerin başında, onun tüm izleyicilerin erkek kahramanla özdeşleştiği- dolaylı olarak tüm seyircileri erkek olarak konumlandığıdır. Ayrıca, bazı yapımlarda kadın karakterin aktif olarak yer alabileceğini gözden kaçırmıştır. Bir başka eleştiri ise tüm izleyicilerin heteroseksüel varsayılp, erkek seyircinin bir zevk unsuru olarak erkeği izleyebileceği ya da kadın izleyicinin kadın imajını gözlemlemekten zevk alacağının düşünülmediğidir (Rose:2007)

2.2. İdeolojik Bakış Açısı

Nelmes (2012) egemen medyanın, izleyiciye kendisini 'dünyaya açılan pencere' ve 'gerçekliğin yansıması' olarak tanıttığına enformasyonu yeniden sunduğuna, fakat

bu sürecin karmaşık ve seçici olduğuna değinir ve feministlerin, cinsiyetlerin medya tarafından sunulma tarzı ile erkek egemen toplumun değerlerinin desteklenerek sürekli hale getirildiğini öne sürdüğünü belirtir. Bu kalıplaşmış sunumlara göre kadın edilgen ve cazibeli, erkekler güçlü ve etkin olarak sunulur.

Gouma-Peterson ve Mathews, temsilin kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırdığını ve politik amaçlarla şekillendirildiğini vurgular. “Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder; bu kavramlar, tüm kurumlarımızı şekillendirir ve ideolojimizin ve inanç sistemimizin temelinde yer alır. Aynı durum erkek ve kadın kimliği hakkındaki kültürel tanımlarımız için de geçerlidir” (Gouma ve Mathews: 2008).

Burton (2008) medyanın büyük bir bölümünün egemen bakış açısına dayalı egemen ideolojiyi sunduğunu belirtir; kadın dergilerinde iyi giyinme, hoşça vakit geçirme ve genç erkeklerle ilgilenmenin egemen olduğu bir yaşam biçimi hakkında iletilerin yer aldığından, Dallas ve Howard’s Way dizilerini örneklerken beyaz erkeklerin yönetim kavgasında olduğunu erkeklerin kadınlara hediyelerle kandırarak sahip olmaya çalıştıklarından, kadınların ise sevgilerini kullanarak ya da esirgeyerek güç kullandıkları yönünde cinsiyetlere dair mesajlar verildiğinden bahseder. Burton’a göre bu kimin kim üzerinde güce sahip olduğuna dair bir temsildir ve dünyaya bakış açımızı etkileyebilecek güce sahiptirler (Burton:2008)

Williams (1991) ise, özellikle melodram türünde kadınların geleneksel ataerkil roller içinde, eş, anne, terk edilmiş sevgili, histerik ya da ölümcül hastalığa sahip bireyler olarak sunulduğundan bahseder.

Medya anlatılarında cinsiyet temsillerinin ideolojik boyutu, televizyon yapımları üzerinden Gerbner ve arkadaşları tarafından, uzun soluklu araştırmalarla irdelenmiştir. İnternet televizyonculuğu, yeni medya ve televizyonun kesişim kümesinde yer almaktadır. Mecra olarak ana akım televizyon yayıncılığıyla temel farkları olsa da drama olarak adlandırabileceğimiz televizyon dramaları, internet

televizyonunda da alışıla geldik televizyon draması motifleriyle örölüdür, o yüzden tezimizin bu kısmında George Gerbner’ ın kültürleme kuramına değinilecektir.

2.2.1. Gerbner’in Kültürleme Kuramı ve Temsiller

Gerbner, televizyon yayınlarının doğasını 1967 yılından bu yana analiz etmeye başlamıştır. Kuramsal çerçevesi çizilmiş ve bilimsel verilerle desteklenmiş bu kuram “Kültürel Göstergeler” adını almıştır. Kültürel Göstergeler Projesi, “ABD Kongresi Şiddetin Sebepleri ve Önlenmesi” konusunda Ulusal Komisyon desteğiyle başlayan bir araştırmadır (Gerbner:2014) Bu sebeple Gerbner, Gross, Signorielli ve Morgan’ın ekip çalışmalarının ilk örnekleri ağırlıklı olarak televizyonda şiddet ekseninde döner. Televizyonda şiddetle ilgili bölüm genişletilmeden önce, Gerbner ve çalışma arkadaşlarının araştırmamızın çeşitli bölümlerine ışık tutacak diğer bulgularına değinilecektir. Bu noktada kültürleme kuramı ve anaakımlaştırma bahsetmeye değer kavramlar olarak göze çarpmaktadır.

Kültürel Göstergeler Projesi çerçevesinde, televizyonun uzun vadede etkilerini tespit ettiği “Cultivation Theory”yi geliştirilmiştir. Kuramın en temel tezi, izleyici televizyon dünyasına ne kadar maruz kalırsa, gerçek dünyaya dair kavrayışının o denli değiştiğidir. Türkçeye “kültürleme kuramı”, “yetiştirme kuramı” ve “ekme kuramı” olarak adapte edilen bu teori, adını televizyon yayınlarının uzun vadede izleyiciye, standart rollere dair kabul, ideoloji ve inanç sistemi empoze edebilme yani onu “kültürleyebilme” potansiyelinden kaynaklanmaktadır. “Tv tarafından kültive edilen bilinçliliğin özü, özel tutum ve kanaat yaratmak değil, hayatın gerçekleri ile ilgili temel varsayımları ve sonuçlara varmaya temellendiren yargılama kıstaslarını insanın kafasına sokmaktır” (Gerbner:2014) Gerbner ve Gross’un bahsettiği uzun vadeli bir süreçtir.

Gerbner’ ın ortaya attığı “Mainstreaming” anaakımlaştırma kavramı Ömer Özer tarafından “Yaygın Görüş Haline Getirme” olarak kavramsallaştırılmıştır

(Özer:2005). Anaakımlaştırma, televizyona maruz kalma oranıyla doğru orantılı olarak edinilen bakış açılarının ve değerlerin uzlaşılması olarak düşünülebilir, bu durum da farklılaşan bakış açılarının ve davranışların bu yöntemle yok edilmesi demektir (Gerbner:2014) Televizyona yüksek oranda maruz kalan izleyiciler homojen bir görüşü benimser ve kendilerini orta yolu seçenler olarak ifade ederler.

“Çoğu kültür çeşitli akımlara sahiptir fakat egemen örüntüde tipik tutumlar, inançlar değer ve pratikler vardır. Egemen akım, karşı akımların veya alt akımların basit toplamından ibaret değildir. Tam tersi, en genel, işlevsel ve istikrarlı bir ananakım, paylaşılan en geniş anlam ve varsayımları temsil eder. Televizyonun merkezi rolü, bu egemen akımı kültürümüzün tek ananakış kanalı haline sokmaktır” (Gerbner:2014)

Bu eksen de televizyonun ekme etkisiyle egemen söyleme ve hegemonik güçlere hizmet ettiğini söylemek yanlış olmaz. Gerbner da (2014) anaakımlaştırılan izleyicinin, etnik ayrımcılık, eşcinsellik, kürtaj, azınlık hakları gibi politik meselelerde muhafazakar kanada yakınlaştığını vurgular. Televizyona fazla maruz kalma, alternatif düşüncelerin yeşermesini engellemekte ve toplumun ‘marjinal’ kesimlerine dair hoşgörüyü azaltmaktadır. Egemen söylemi tekrar üretmeye dayalı bu yöntem cinsiyet rolleri için de geçerlidir.

Anakımlaştırılan ve kültürlen konuların arasında cinsiyetlerin stereotipleştirilmesi ve cinsiyet temsilleri de yer alır. Gerbner ve Gross’un Şiddet Profili araştırmalarındaki bulguları, televizyona özgü sembolik dünyada ana karakterlerin dörtte üçü erkek olduğunu, erkeklerin her türlü rolü canlandırmasının yanında kadın rollerinin romantik konuları ve ailevi konuları içerdiğini gösterir (Gerbner:2014) “Kadınlar, erkeklere göre daha genç yaş gruplarının üyesidirler. Kadınlar, eş olarak görünmeleri, erkeklerin koca olarak görünmelerinden iki kat fazladır. Genç ve yaşlı erkekler, genç ve yaşlı kadınlardan çok daha fazla başarı oranına sahiptir. Yaşlı insanlar, neredeyse görünmeze yakındır ve %3 oranında televizyonda yer alırlar (Gerbner ve Signorielli: 1979) Bu temsillerde olgun, başarılı, kahraman erkek imajı sıkça vurgulanmakta, iktidarın sahibi olarak sunulmaktadır.

Gerbner ve Signorielli, televizyonda kadın ve azınlık temsillerini inceledikleri araştırmalarında, kadınların ağırlıklı olarak 30 yaş altı genç bireyler olarak yer aldığını ve erkeklerden daha hızlı yaşlandığını tespit etmişlerdir. Ağırlıklı olarak romantik rollerde yer alan kadınlar, aile hayatı portresinde önemli bir yere konmasının yanında, kısıtlı ayrıcalıklara sahip kimseler olarak temsil edilir. Bu noktada erkek egemen sistemin “kadının yerinin evi” olduğu söylemi, pekiştirilmektedir.

Prime time'daki mesleki temsilleri de inceleyen bu araştırma, profesyonellerin erkekler tarafından temsil edildiğini, kadınların ve azınlıkların onların yardımcı rolünde gözükmelerinin daha yüksek olasılık olduğunu söyler. Örneğin araştırmanın yapıldığı yıllarda Amerika'da öğretmen mesleğinin cinsiyetlere göre dağılımı, %64 kadın, %36 erkek iken, prime time'da temsil oranı; %59 erkek, %51 kadındır (Gerbner ve Signorielli: 1979)

2.3. Dramalarda Şiddet ve Kadına Yönelik Şiddet

Dramalarda şiddet olgusu, izleyici beğeni ve beklentisinin çok ötesindedir. Görsel yapımlarda kadına yönelik şiddet de ataerkil ideoloji bağlamında değerlendirildiğinde karşımıza çarpıcı sonuçlar çıkmaktadır.

Görsel yapımlarda şiddetin varlığına dair açıklamalar genellikle “katharsis” kavramı üzerinden yapılmaktadır. Psikanalitik görüşün desteklediği katharsis görüşü, şiddet içerikli görüntünün izleyici tarafından alınıp, içsel öfkeyi bir boşaltma yolu olarak görülmesi çerçevesinde şekillenmiştir.

Medyada şiddet araştırmalarının temeli “insanın neden şiddete ihtiyaç duyduğuna ve şiddet temsilinden ne kadar etkilendiğine” dayanır. Trend (2007) insanların korku, travma ya da karşılanmamış ihtiyaçlar sebebiyle şiddete

başvurduğunu söyler. Bu durum, psikanalitik kuramda da “arzunun karşılanmaması” durumuna temas eder.

Televizyonda sunulan şiddetten bireylerin ne kadar etkilendiğine dair araştırmalar, tartışmalı sonuçlar içermektedir. Televizyona dair yapılan ilk dönem araştırmaları şiddet temsillerinin, izleyicinin içindeki öfkeyi açığa çıkardığı sonucunu sağlarken, yakın dönem araştırmaları ise bu etkinin yaşa, cinsiyete ve kültürel geçmişe göre farklılıklar gösterebileceğidir. Trend (2007) televizyonda şiddet araştırmalarında yapılacak en büyük hatanın toplumun her kesiminin şiddete aynı şekilde reaksiyon vereceğinin düşünülmesi olduğunu söyler.

Gerbner, kültürlenme kuramında, televizyon şiddetinin bir şiddet davranışı olmanın ötesinde “güç ve kurban edilmenin kompleks bir senaryosu” olarak okunması gerektiğini söyler (Aktaran: Çığ:2006) Ona göre şiddet bir güç gösterimidir, karşı kimin ne şekilde kurtulabileceğini hızlıca ve dramatik bir biçimde göstermektir. Çoğunluğun gücünü ve azınlığın riskini tanımlar. Kişinin toplumsal hiyerarşideki yerini gösterir (Gerbner:2014) Gerbner ve arkadaşları yaptıkları şiddet araştırmalarında bu hiyerarşiye örnek olarak kurban etme ve kurban olma dinamiklerini verirler. Bu durumda “Egemen beyaz erkekler güvenlik bakımından en iyi durumdadırlar. Kurban olma yerine, kurban edendir. Bunun aksine yaşlı, genç, azınlık ırkın kadınları ve genç oğlanlar vahşi çatışmalarda kurban olanlardır. Bunun tam tersi yaşlı kadınlar ve azınlıklar için geçerlidir. Bir dramada yaşlı bir kadın varsa o büyük olasılıkla şiddet eyleminin mağduru olarak resmedilir” (Aktaran: Çığ:2006).

Ünlü vd. (2009) kurmacalardaki şiddetin nesnesinin kadınlar olduğunu söylemektedir. Televizyon dramalarının sözlü ve görsel iletileri kadın ve erkeğe ilişkin toplumsal değerleri yansıtmakta olduğunu ve bu bu dramaların büyük bir çoğunluğu toplumda varolan erkek ve kadın rollerine ilişkin reçeteler sunduğunu belirtmektedirler.

Smelik (2008) Lauretis'in “sadece hikaye için sadizm gerekmez, sadizmin de hikayeye ihtiyacı vardır” sözüne değinir ve şiddetin sadizm üzerinden okunabileceğini söyler, ona göre, “anlatıdaki arzu ile kadınlara uygulanan şiddet arasında yakın bir bağ vardır ve sinemasal anlatı teknikleri, kadınlara uygulanan zulmün toplumsal boyutlarını hem yansıtır hem de onları destekleyip güç verir. Diğer bir deyişle, temsil başka bir isimle 'güç'tür.” Smelik, görsel anlatıdaki kadına şiddetin psikanalitik yönüne değindiği gibi, sosyal olgulara yansıdığını da söylemektedir.

Çam ise kadına yönelik şiddet temsillerinde dikkatleri kurmacada yer alan tepkilere çekmiştir. Eğer saldırı veya tehdit genel anlamda iyi ve anlayışlı bir kimseden geliyorsa, bu, saldırı olarak değerlendirmede ya da kısa sürede unutulup anlayış gösterildiğini, saldırı genel anlamda kötü, zalim ve acımasız birisi tarafından işlendiğinde şiddet mağduru kadınlarca ve yakın çevresince belirgin bir şekilde tepki görmektedir (Çam:2009)

Ünlü ve arkadaşları 2007-2008 yılları arasında yayınlanan yüksek reytingli dramalarda kadına yönelik şiddet hakkında yaptıkları araştırmada, %40, 6 sözel şiddet, %36,5 psikolojik şiddet, % 12,5 fiziksel şiddet, %5,2 sosyal şiddet, %3,1 oranında da cinsel şiddet örüntüsüne rastlamışlardır. Araştırma sonucu kadınlara şiddet uygulayıcısının en yüksek oranda kocalarını takiben kardeşleri ve kayınvalideleri olduğu tespit edilmiştir (Ünlü, vd:2009).

Türk dramalarında bir senaryo unsuru olarak “tecavüz” vakasının kullanılması Ünlü ve arkadaşlarının araştırmasını takip eden yıllarda hızla yükselmiş, hatta televizyon yazarlarınca “trend” olarak yorumlanmıştır (Aytuğ: 2010) (Tezkan:2011) (Kaya Güler: 2012)

2.3. 1. Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet

Gerbner vd. (1979) dramalarda şiddet kullanımının bir güç gösterisi olduğuna dikkat çekerken, şiddet mağdurlarının azınlıklar ve kadınlar olduğunu ortaya çıkarmışlardır. Gerbner'a göre (2014) oranlar şiddet gösteren her erkek fail için, 1.19 erkek ve 1.32 oranında kadındır. Bu şiddet gösterimlerinin arasında cinsel şiddet de mevcuttur.

Tecavüzün kamuoyuna sunumu hakkında Godenzi (1992, 24) politikacılar ve medyalar aracılığıyla kamuoyuna yansıtılan inanışın, tecavüz mağdurunun sarhoş, hafifmeşrep ya da sosyo ekonomik olarak alt sınıftan olmasının vurgulanmasıyla, mağdura yönelik saldırıyı haklı çıkarmayı ve kadına yönelik şiddetin sapkınlara özgü bir davranış biçimi olarak sunulduğunu belirtir. Scully (2004) 1970'li yıllardan sonra tecavüz suçunun görünür olduğunu belirtirken medyanın bu konuya hızla ilgi göstermeye başladığını, tecavüz araştırmalarının başlatıldığını, ama öte yandan sıradışı örneklerin hikayeleştirilmesi nedeniyle tecavüze yönelik yanlış inançları/tecavüz mitlerini pekiştirdiğini savunur.

Tecavüz araştırmalarının başlamasıyla, medyada cinsel şiddet görüntülerine maruz kalanlar ve bunun olası etkileri üzerine de incelemeler yapılmıştır. Briere vd (1985) cinsel şiddet görüntüleri içeren ya da pornografik materyale sahip içerikleri izlettikleri erkek deneklerde “ilk buluşmada erkeğin evine giden kadın, cinsel birliktelik hedeflemektedir, “açık giyimli bir kadın başına bela arıyordur”, “kadınların büyük kısmı bilinçaltında, aslında tecavüzü ister” gibi tecavüz mitlerini kabul etmeye yatkınlıklarının arttığını tespit ederler. Bir diğer araştırmada ise deneklerin tecavüzü normal bir durum olarak kabulünün arttığına ve mağdurla empati kurma oranının hızla azalarak duyarsızlaştığı bulgulanır (Malamuth ve Briere: 1986)

Kökeni mitolojik hikayelere dayanan cinsel şiddet/tecavüz anlatısının, modern medyaya yansımalarının kökeninin 1970’li yıllarda haber medyası aracılığıyla olduğu düşünülmektedir (Scully, 2004). Cinsel şiddet temsiliinin dramalardan önce teknoloji ile doğru orantılı biçimde sinemada yer aldığı bilinmektedir. Brownmiller (1984) Cinsel Zorbalık kitabında edebi metinlerde ve sinemada tecavüzün nasıl işlendiğini de konu almaktadır. 1950 yapımı Akira Kurosawa filmi *Rashomon*’dan, 1971 yapımı *A Clockwork Orange*, 1972 yapımı Alfred Hitchcock filmi *Frenzy* gibi filmlerden hareketle tecavüz failinin nasıl kahramanlaştırıldığını, bu kahramanlaştırmanın erkek seyirciyi cinsel manada ne kadar heyecanlandığından bahseder. *The Man Who Loved Cat Dancing* filminin senaryo yazarı Eleanor Perry’nin demecine yer verir. Perry, senaryosunu yazdığı filmde ırza geçme sahnesinin başarısız bir girişim olarak kalması yönünde tasarlandığını, ama yönetmen ve yapımcının “sinemada ırza geçilmesi erkekleri heyecanlandırıyor” yanıtını aldığını belirtmektedir. Buna dayanarak Brownmiller bir dönemki Hollywood filmlerine cinsel yönden çekicilik sağlaması adına tecavüz sahneleri yerleştirildiğini öne sürer (Brownmiller,1984:396)

Brownmiller Hollywood’da tecavüz geleneğini yorumlarken, Agah Özgüç de Yeşilçam’da tecavüz örneklerinden bir derleme yapmıştır. Özgüç (2006) Yeşilçam’daki ilk örneklerin gerçek vakalara dayalı örneklerden uyarlandığını, 1953 tarihli Ömer Lütfi Akad filmi *Altı Ölü Var* ve 1965 yapımı Bilge Olgaç filmi *Tehlikeli Adam* bu tarz örneklerdendir. Özgüç, kırsal kesimde geçen filmlerde tecavüz temasının ön plana çıktığını da vurgular. Metin Erksan filmleri *Susuz Yaz* ve *Acı Hayat* filmlerini örnekler (Özgüç belirtmese de bir diğer Metin Erksan filmi *Kuyu*) da bunların arasındadır. Daha çağdaş örneklerde ise Ömer Kavur filmi *Göl*, Yavuz Özkan filmi *İki Kadın* ve Mustafa Altıoklar filmi *Ağır Roman*’ı saymıştır. Bu filmlerden özellikle Kartal Tibet filmi *İffet* tecavüz sahnesiyle kült olmuştur. Özgüç de Brownmiller gibi tecavüz sahnelerinin daha çok izleyici çekmek için yapılan bir hamle olduğuna inanmaktadır. Bunun yanı sıra Yeşilçam’da “iyi kızların tecavüze uğramayacağı” mitinden de bahseder.

Sinema dünyasını takiben, yerli televizyon dramalarında da tecavüz örneklerinin yer alması kamu yayını yapan TRT ve sansür sistemi yüzünden gecikmiştir. Özel televizyonlar kurulduktan sonra sayıları artan dramalar, daha az denetime tabi olmaları sebebiyle (1994 yılında Radyo Televizyon Üst Kurulu kurulana kadar) farklı konulara yönelme fırsatı bulmuşlardır. Tecavüz vakası içeren dramaların tümünü incelemek tezimizin amacını aşacağı için, senaryolarda 2008-2013 yılları arasında dikkat çekici bir patlama yarattığı dönem ile 2018-2019 sezon dramaları üzerinden örnekler tartışılacaktır.

Boralıoğlu, dramaların bazı bölümlerinin reytinglerde farklı bir çıkış yakalamasının sebebini o bölümde tecavüz sahnesinin varlığına bağlamaktadır (aktaran: Tamer:2007) Boralıoğlu'nun bu değinisinin zamanına paralel olarak en az bir veya birden fazla tecavüz vakası içeren, *Aşk-ı Memnu* (2008), *Bir Bulut Olsam* (2009) *Ezel* (2009) *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* (2010) *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (2010) *İffet* (2011) *Ay Tutulması* (2011) *Suskunlar* (2012) gibi dramalar dönemsel olarak ön plana çıkmıştır. Özellikle *Fatmagül'ün Suçu Ne?* ve *Suskunlar* dramalarının ana teması tecavüz üzerinedir (*Suskunlar*, erkeğe yönelik cinsel şiddet içerdiğinden araştırma konusu dışında tutulacaktır) Bu dramaların arasından en yüksek izlenme oranına sahip *Aşk-ı Memnu*, *Öyle Bir Geçer Zaman Ki*, *Fatmagül'ün Suçu Ne?* dramaları detaylandırılacaktır.

Aşk-ı Memnu (Yönetmen: Hilal Saral) dramasında ana karakterlerden Bihter evli olduğu erkeğin yeğeniyle gizli bir ilişki yaşamaya başlar ve bunun sonucunda da eşi Adnan'dan uzaklaşır. Adnan tüm drama boyunca kibar ve sakın bir portre çizerken, Bihter'in isteğinin karşılamaması sonucunda saldırgan birine dönüşmekte ve Bihter'e tecavüz etmektedir. Olaya yönelik izleyici reaksiyonları, "Bihter'in Adnan'ı aldatarak bunu hak ettiği", "Adnan'ın iyi yaptığı" ve "bir insanın evli olduğu insan tarafından ilişkiye zorlanması tecavüz olmayacağı" yönünde olmuştur.² Bunun yanı sıra Adnan'ı canlandıran Selçuk Yöntem, söz konusu vakanın "tecavüz

² <https://www.youtube.com/watch?v=THJzKCdYH-A>

olmadığını”, “ilişkiye zorlama” olduğunu ifade etmiş, bu sahne sonucunda izleyiciden olumlu tepkiler aldığını belirtmiştir (aktaran: Oğhan, 2009)

Fatmagül'ün Suçu Ne (Yönetmen: Hilal Saral) diğer örneklerden daha farklı olarak tüm olay örgüsünü bir tecavüz vakası üzerine kurmuş bir drama olarak ön plana çıkmaktadır. Belki de bu sebeple en çok tartışılan yapımlardan biri olmuştur. Bir köylü kızı olan Fatmagül gece sevdiğini uğurlamasının ardından uyuşturucu kullanmış dört gencin tecavüzüne uğrar. Faillerden üçü üst sınıfa mensup gençler, dördüncüsü ise alt sınıfa mensuptur. Dramada bu olay yargıya taşınır, üst sınıftan gençler suçsuz bulunur ve alt sınıf genç Fatmagül ile evlendirilerek olay örtbas edilir (mağdurun tecavüzcüsüyle evlenmesine dair ceza indirimi, söylem analizi bölümünde tartışılacaktır) Tecavüz sahnesi uzun tutulması ve çocukların ekran başında olması sebebiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Habertürk'e (2010) göre, tecavüz sahnesi pek çok haber sitesinde ve sosyal medya platformunda yayınlanmış, izlenme rekorları kırmıştır. İzleyici reaksiyonları, Fatmagül'ün mağduriyetine üzülme ağırlıklı olsa da kimi yorumlarda “o saatte dışarda ne işi vardı” yaklaşımında da olmuştur (Kaya Güler:2010) Tecavüz sahnesinin erotik olduğu iddialarına drama oyuncusu Buğra Gülsoy “tecavüz sahnesini erotik değil, en iğrenç biçimde gözler önüne serdik” demiştir (aktaran: Turgud,2010)

Yapımın bu kadar ses getirmesinin yanı sıra çok sayıda izleyicinin tecavüz sahnesi nedeniyle RTÜK'e şikayette bulunduğu söylenmektedir. Bunun sonucunda RTÜK, *Fatmagül'ün Suçu Ne?* adlı dramada yer alan tecavüz sahnesi nedeniyle 3984 Sayılı Yasanın 4. Maddesinin; kadınlara, güçsüzlere, özürlülere ve çocuklara karşı şiddetin ve ayrımcılığın teşvik edilmemesine ilişkin (u) bendi ile gençlerin ve çocukların fiziksel, zihinsel ve ahlaki gelişimini zedeleyecek türden programların, bunların seyredilebileceği zaman ve saatlerde yayınlanmamasına ilişkin (z) bendinin ihlali gerekçesiyle diziyi yayınlayan Kanal D'ye uyarı cezası verilmesini kararlaştırmıştır (Bianet:2010)

Öyle Bir Geçer Zaman Ki (Yönetmen: Zeynep Günay Tan) dramasında da cefakar bir anne rolündeki Cemile, eski kocasının tecavüzüne uğrar. Bu kez tecavüz sahnesi halk tarafından desteklenmemekte ve televizyon yazarları da bu durumu belirterek tepki göstermektedir. Aytuğ (2011) gerilim ögesi yüksek bu sahnenin daha fazla reyting almak adına çekildiğini vurgular, Koloğlu (2011) sahnenin abartılı olduğunu, reyting kaygısıyla çekildiğini ama geç saatte yayınlanması sebebiyle RTÜK'den ceza almayacağını belirtir. Karabıyık (2011) ise küçük çocukların birbirine “bu akşam dramada Osman’ın babası annesine tecavüz edecekmiş” dediğini ve kötü örnek teşkil ettiğini belirtir (aktaran: Takvim Gazetesi:2011)

Televizyon yazarlarının tecavüzün yükselişe geçtiği dönem olarak yorumlandığı 2008-2013 yıllarını takiben tecavüz sahneleri RTÜK’ün yaptırımlarıyla azalmakla beraber ekranlarda yer almaya devam etmektedir. 2018 yayın döneminde izleyiciyle buluşan *Sen Anlat Karadeniz* ve *Gülperi* dramaları da kadına şiddet ve cinsel şiddet boyutunda kayda değer örnekler sunmaktadır.

Sen Anlat Karadeniz (Yönetmen: Osman Sınav Emre Karabuşak) Kadın karakter Nefes, Vedat ile zorla evlendirilmiş, yıllar süren bir şiddet, taciz döngüsüne maruz kalmıştır. Bu işkencelerden birinde kurban Nefes’in, başka bir erkekle flört ettiği imasıyla parmakları tek tek kırılmaktadır, başka bir bölümde başka bir kadın zincirle bağlamış ve kemerle dövülmüştür ve görüntülerde tecavüze uğradığı iması vardır. Ayrıca drama bir de çocuğa yönelik şiddet görüntüleriyle gündeme gelmiştir. Şiddet dozunun yüksek olması sebebiyle eleştirildiğinde dramanın yönetmeni Osman Sınav “Şiddet sert bir şeydir. Onu hafifletmek, mazur göstermektir. Yapanlar, önce kendilerine iki tokat atsınlar. Ölenler (kadın cinayetleri) varken, neyi hafifletebiliriz?” şeklinde bir açıklama yapmıştır (aktaran: Arslan:2018) Yönetmenin açıklamasının aksine şiddeti meşrulaştırdığı yönünde eleştirilen drama, yoğun izleyici tepkisinin ardından RTÜK’ü harekete geçirmiştir. Söz konusu şiddet görüntülerinden ötürü dramayı yayınlayan Atv’ye para cezası kesilmiştir. *Sen Anlat Karadeniz*, bir süre sonra yüksek reytinglerine rağmen yayından kaldırılır.

Gölperi (Yönetmen: Cem Karcı) ise ilk bölümünde ana karakter Gölperi'ye eşinin erkek kardeşi tarafından tecavüz girişiminde bulunmaktadır, Gölperi de eline geçen makası adama saplayarak onu öldürür ve hapis yatar. Bu kez drama farklı bir gerekçeyle tepki almıştır. Çekimleri Gaziantep'te yapılan *Gölperi*, Gaziantep'lileri kötü insanlar olarak tasvir ettiği ve aşiret sistemi varmış gibi göstermesi sebepleriyle şikayet edilmiştir (Sondakikaturk:2018) Tecavüz girişiminin olduğu sahneye kayıtsız kalmayan RTÜK, dramının yayınlandığı Show Tv'ye para cezası kesmiştir. *Gölperi* 3 Mayıs 2019 itibariyle final yapmıştır.

Bahsedilen örnekler Çam'ın (2009) şiddet failinin "iyi" olarak kategorize edildiği örneklerde, şiddetin önemsenmediği ve unutulduğu, "kötü ve zalim" biri olunca tepki geldiği yönündeki ön görüşüyle uyum içerisinde gözükmektedir. Bihter'e karşılık Adnan'ın işlediği suçun yok sayılması, ama mağdur Cemile'ye karşı eski kocası Ali Kaptan'ın yoğun tepki alması, Nefes'e yaptıkları yüzünden Vedat'tan nefret edilmesi uygun örnekler olacaktır.

Öte yandan Godenzi'nin (1992) bahsettiği tecavüz mitlerinden, giyim tarzı, yaklaşımı, hayat görüşü öne sürülerek "cinsel şiddeti tahrik ediyor/ hak ediyor" görüşünün izleyici inançlarını pekiştirdiği gözlemlenmektedir. İzleyici yorumlarında "Bihter'in kocasını aldattığı için bunu hak ettiği", "Fatmagöl'ün geç saatlerde sokakta olduğu için hak ettiği" gibi yansımalar bunu işaret etmektedir.

Örneklenen dramalar Ünlü ve arkadaşlarının yaptığı araştırma (Ünlü, vd:2009) ile paralellik göstermekte, tecavüz mağdurlarının faili yüksek oranda eşleri/eski eşleri olmaktadır. Kadının aidiyeti ve "namusu" üzerinden kurulan dramatik çatışmalar Sancar'ın değinisini hatırlatmaktadır; "Eril egemenliği üreten cinsellik, kadın bedeninin satın alınabilir/ el konabilir olmasının yanı sıra, geri kalan kadınların cinsel yaşamlarına yönelik cinsel denetimle de şekilleniyor. Bekaret beklentisi ve namus adına erkeklerin kadınlara karşı baskı, tehdit ve şiddet uygulaması yaygındır (Sancar, 2009, 198) *Sen Anlat Karadeniz*'deki parmak kırma sahneleri bu noktaya temas eder gözükmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÖYLEM ANALİZİ

3.1. Söylem ve Söylem Analizi

Söylem analizi yöntemine değinmeden önce, söylem kavramını netleştirmek gerekmektedir. Söylem, bir olguyu anlatan cümle, kelime dizgilerinin yanı sıra, hangi kelimelerin ve cümlelerin seçildiğiyle ve neden seçildiğiyle ilgili ifade biçimidir. Söylem, bu yüzden söylenenin ötesindedir.

Söylem kavramınca akla ilk gelen isimlerden Foucault, söylemin, farklı disiplin mekanizmaları tarafından kontrol edilebileceğini ve yeniden üretilebileceğini belirtir:

“Söylemin üretimi, her toplumda, görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, belirsiz olagelişini dizginlemek, ağır, korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla hem denetlenmiş, hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır” (Foucault:1992)

Foucault, herkesin her şeyi söyleme hakkının olmadığına değinerek, yasakların caydırıcılığını öne sürmüştür. Söylem kavramının psikanalizdeki arzu kavramıyla ve ideolojideki erk kavramıyla ilgili olduğunu da belirtir (Foucault:1992). Mumby (2004) ise söylemin iktidarla ilişkisini ifşa etmek hakkında çalışmıştır. Söylemin hegemonya tarafından anlamlar üretilerek yaratılmasının yanı sıra, çıkar gruplarınca yönlendirilebileceğini belirtir. Gramsci'nin hegemonya ve Althusser'nin ideoloji kavramlarıyla söylemi harmanlayan Mumby, söylemin egemen güçten ve iktidar odaklarından ayrı düşünölemeyeceğini vurgulamıştır.

İdeolojik bağıntıları, güç dengelerini ve sözcüklerin ardında alt metinleri irdeleme yolu olarak ise “söylem analizi” bilimsel bir yöntem olarak kabul görmüştür. Söylem analizi söylemi temel almakta ve günlük ifadelerin, cümlelerin ve metinlerin söyleniş bağlamında incelenmesine dayanmaktadır (Foucault:1992). Çelik

ve Ekşi'ye (2013) göre, söylem analizi, sadece söylenenleri temel alan bir dil analizi değildir. Dilin, onu kullananları, sosyal çevreyi nasıl yapılandığı üzerinde duran ve anlam inşasının nasıl gerçekleştiğini yorumlama imkânı sağlayan ve sosyal bilimler alanına geniş kapsamlı bir bakış açısı sunan bir nitel araştırma yöntemi olarak değerlendirilebilir. Söylem analizi diğer araştırma yöntemlerine kıyasla objektifliği gerektirmese de değerlendirdiği bağlamsal özellikler ve kişisel bakış açısı derinlemesine bir görüş sunabilir. Çelik ve Ekşi'ye göre (2013) pozitivist düşüncenin egemenliği altındaki bilim anlayışına ve dünya görüşüne alternatiftir. Pozitivist yaklaşımla ve sayısal verilerden elde edilen bilgiler sosyal dünyanın karmaşık ilişkilerini kavramak için yeterli olmamaktadır, bu sebeple derinlemesine bir yorumlama, konulara ışık tutabilir.

Sözen (1999) söylem analizinin, “farklı konuşma yollarıyla yapılan farklı gerçeklikler, söylem etkileri, politik ilişkiler, güç ilişkileri, bilgi ve ideoloji formları, kurumsal bağlantılar ve söylemleri kullananların oluşturduğu düzenliliklerle -ya da düzensizliklerle” ilgilendiğini söylemektedir. Söylem kavramının günümüzde en çok karşımıza çıktığı medya ise, söylem çözümlemelerinin merkezinde yer almaktadır. Karaduman medyada söylem analizini tanımlarken “Kültürel Çalışmalar”ın da etkisiyle dil, anlam, ideoloji ve söylem bağlamlarında değerlendirilmeye başlamış, medya metinlerini çözümlerken toplumsal güç ve iktidar ilişkilerinin metin içeriklerinde nasıl inşa edildiklerinin araştırıldığını söyler” demektedir (Karaduman:2017).

Medya söylemlerinin ideolojik yapısıyla ilgilenen Van Dijk, Fairclough ve Wodak'ın araştırmalarından etkilenerek “eleştirel söylem analizi” yöntemini benimsemiştir. Özellikle haberlerin söylemi üzerinde duran Van Dijk, güç ve iktidar ilişkilerini, eşitsizliği ve anlamın yeniden inşasını tartışmıştır. “Eleştirel söylem analizinin temelde, sosyal gücü kötüye kullanma, baskınlık ve eşitsizliğin nasıl teşvik edildiğini inceleyen, metnin ve söylemin yeniden üretilerek nasıl sosyal ve politik

bağlama sahip olduğunu analitik bir biçimde değerlendiren araştırma türü olduğunu söyler” (Van Dijk:2001) Fairclough ve Wodak’ın, söylem analizinin gereklilikleri için sıraladığı maddeleri tekrarlar:

1. Söylem sosyal problemlere işaret eder.
2. Güç ilişkileri tutarsız ilişkilerdir.
3. Söylem toplum ve kültürü meydana getirir.
4. Söylem ideolojiktir bir iştir.
5. Söylem tarihidir.
6. Söylem, metin ile toplum arasında uzlaştıracıdır.
7. Söylem analizi, yorumlayıcı ve izah edicidir.
8. Söylem, sosyal eylemlerin bir şeklidir

Bir araştırma yöntemi olarak söylem analizini diğer yöntemlerle kıyaslayan Sözen (1999) söylem analizinin varsayımlardan değil, belirsizliklerden yola çıktığını ve ayrıntılarla uğraştığını vurgular.

Araştırma yöntemi olarak seçilen söylem analizi, iki yönlü yorumlamaya da olanak vermektedir. Söylem, gramatikal açıdan salt cümle ötesi birim, sosyolojik olarak toplumsal pratik ve uzlaşmaya bağlı etki söz grubudur. Diğer bir anlamda felsefi, modern ve hermenötik perspektifle üreticisinden (yazar/özne) tecrit edilmiş, genellikle gizli bir ereğe ulaşmak için örtülmüş sadece okuyucusuyla anlamlandırılabilen masum olmayan bir yorumdur (Elbirlik ve Karabulut:2015)

Söylem analizi Sözen’e göre bir meta-analizdir (analizin-analizi) ve analizin refleksivite kavramıyla birlikte çalışır. 20. yüzyıl sonlarından itibaren kullanılmaya başlanan refleksivite kavramı, bir tür özeleştiri olup, analizi yapanların kendilerini de eleştirme sürecine yol açar (Sözen:1999). Bu sebeple dramaya yönelik söylem analizinin ardından sonuç bölümünde yazım sürecine dair özeleştiri yapılması gerekliliği doğmaktadır.

Bütün bu örneklerden hareketle, *Şahsiyet* dramasının ideolojik altyapısı da ihmal edilmeden, diyaloglar, görseller, kamera açıları, sosyo kültürel normlar ve toplumsal cinsiyet ekseninde incelemeye tabi tutulacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR YAYIN MECRASI OLARAK “İNTERNET TELEVİZYONU” VE ŞAHSİYET DRAMASI

İnternet Televizyonun, televizyon ve yeni medyanın bir kesişim kümesi olduğu düşünülse de pek çok niteliğiyle ana akım televizyon yayıncılığından ayrılmaktadır.

İnternet televizyonu yeni izlenme pratiklerini izleyiciye kazandırırken, hem izleyiciyi hem de iletişim ortamlarını yeniden şekillendirmektedir. Mc Luhan, “araç mesajdır” değişimini açıklarken bir kültürün iletme biçimini ve tekniği o kültürün içeriğini etkilediğini ve belirlediğini söyler. Bunun anlamı da her iletişim tekniğinin ya da belli iletişim teknikleri, grubun belli tür bir kültür ortaya çıkaracağını söyler (Aktaran: Altay, 2003) Bu bakımdan düşünüldüğünde internet televizyonu da her yeni iletişim teknolojisi gibi kendini anlamına üretecek bir mecraadır.

Dünyada Netflix’ in başı çektiği, Hulu, Mubi gibi izleyicinin içerikler arasından kendi seçimini yapabildiği online dijital platformlar, zaman zaman kendi içeriklerini üretmekte, zaman zaman da televizyon kanallarında ve sinema salonlarında kendine yer bulmuş yapımları bünyesine katmaktadır. Televizyon yayıncılığının aksine “reklam veren” den bağımsız olarak hazırlanan ve denetime tabi tutulmayacağı garantilenen, platforma özgü dijital içerikler daha özgür bir yayıncılığı beraberinde getirmiştir. Böylece düşük bütçeli yapımlar, alternatif söylemler ve alt kültür temsilleri de izleyiciyle buluşma şansı yakalamıştır. Özellikle Netflix, kadın kahramanların başrol olduğu, LGBTİ bireylerin sıklıkla gözüktüğü dramalara, hatta toplumun çoğu kesimi tarafından marjinalleştirilen, “kenevir” kullanımı hakkında oldukça fazla içerik sağlamaktadır.

Netflix’ in Türkiye’deki ticari başarısının ardından yerli İnternet Televizyonları da izleyiciyle buluşmuştur. 2016 yılında Puhu Tv ve Blu Tv yayına

başlamış, varolan görsel içerikleri izleyiciye sunmasının yanı sıra, kendi içeriklerini de üretmektedir.

Puhu Tv, “Fi” ve “*Şahsiyet*” dramalarıyla, Blu Tv ise “*Masum*” ve “*7Yüz*” dramalarıyla dikkate değer izlenme oranları almışlardır. *Masum*, Blu Tv’ ile aynı yayın grubundan* ana akım televizyon kanalı Kanal D’ ekranlarında yer bulmuş, *Fi* ise Show Tv de PT2 izleme diliminde yer almıştır. Her iki drama da platform izleyicileri tarafından, televizyonda yoğun sansür uygulanması sebebiyle eleştirilmiştir.

Araştırmamıza konu olan *Şahsiyet* ise 17 Mart 2018-08 Haziran 2018 arasında 12 bölüm olarak Ay Yapım tarafından hazırlanmıştır. Dramanın yönetmeni Onur Saylak, senaryo yazarı ise romancı Hakan Günday’ dır. *Şahsiyet*’ in baş rollerini Haluk Bilginer, Cansu Dere, Hüseyin Avni Danyal, Metin Akdülger, Necip Memili, Şebnem Bozoklu, Müjde Ar, İbrahim Selim, Fırat Topkurur paylaşırken, çekimleri İstanbul’ da ve dramanın içinde adı “Kambura” olarak telaffuz edilen Gölyazı, Bursa’ da yapılmıştır.

Suç ve drama türlerinin bir karışımı olan drama, adliyeden emekli baş kahraman Agah Beyoğlu’ na Alzheimer teşhisi konmasıyla başlar. Zaman ilerledikçe her şeyi unutacağı kaygısıyla yüzleşen Agah Bey, bu durumu hayatında fırsata dönüştürmenin bir yolunu bulacaktır. Yıllar önce yaşanan bir suç örgüsünü Agah Bey bir “kişisel mesele” haline getirmiş, adalete kavuşmayan bu davaya kendi adaletini getirmek için planlama yapmıştır.

Agah Bey’ e göre insan unuttuğu şeyden sorumlu olamaz, ama unutmadıklarının ağır yükü onu hızla yıpratır. Doktorunun şiddetle, hayatında “yeni bir şeyler” yapmasını, (örneğin yeni dil öğrenmesi, örgü örmesi, sosyalleşmesi) önerdiği için Agah Bey tüm bu ödevleri yerine getirme motivasyonunu kendine yeni bir kimlik oluşturarak bulur: seri katil olacaktır.

Tüm hayatını adalet kurumu çalışanı olarak geçiren Agah Beyoğlu, gençliğinde mesleğinde gözde, erk sahibi, aile ilişkilerinde dominant biriyken birkaç kez kafasındaki “adalet planını” hayata geçirmeye çalışmış ama becerememiştir. Hegemonik erkekliğin bir temsiliyken kendi hayalindeki “kahraman” olamamıştır. Bu noktada dikkat çekici olan, Agah Beyoğlu’ nun emekli olmuşken, deyim yerindeyse güçten düşmüşken, kayıplar yaşamış ve alzheimer’ ın pençesine düşmüşken kahraman olmayı göze almasıdır. Agah Bey parlak dönemlerinde bir kahraman değil- bir kaybeden haline geldiğinde, “anti kahraman” olmayı tercih etmiştir.

Agah Beyoğlu’ nun misyonu hem gizemli olayın faillerini öldürerek cezalandırmak, hem de bu konuda unutulmuş her şeyi kadın polis memuru Nevra’ ya hatırlatmak vardır. Nevra ise sevdiği işi yapmanın bedelini, her an, ataerkil zihniyetin ön yargılarıyla baş etmek zorunda kalarak ödemiştir. Erkek egemen bir meslekte, saygı görmek hatta onaylanmak için sınırlarını zorlamaktadır.

4.1. Şahsiyet Bölüm 1

Görsel yapımlarda açılış sekansı olarak kavramsallaştırılan Establishing Shot, genel olarak filmin alt metnine ve içeriğine metaforik olarak değinen, film için önemli karakterleri ve olayı sunan görüntü dizgesi olarak kabul edilir. Bu sebeple, dramının açılış sekansına değinmek yerinde olacaktır.



Görsel: 1

Dramanın açılışı 8 rakamıyla yapılır, 8 numaralı top bilyardo oyununda sona kalan top olmasıyla ve sonsuzluk işaretine benzerliği sebebiyle sinemasal anlatımda, “sona kalan”ı, eğer bir karakterse onu öldürenin oyunu kaybedeceği, ya da ölümsüz bir kahramanı ifade etmek için kullanılır.

Plan genişledikçe bunun bir kapı numarası olduğunu, bir erkeğin bu kapıyı açıp içeri girdiği görülmektedir. Fener ışığında, dikiş makinesi, gazete balyaları, çalışma masası ve dosyalar gibi görüntüler sunulmaktadır. Kaynağı anlaşılmayan bir kırmızı ışık da görselliğe hakimdir. Deri eldiven giymiş bir el, aradan bir dosyayı seçer bu esnada tarihler 2007’yi göstermektedir.

İki orta yaşlı adam görülmektedir biri arabasına biner gazete okur, diğeri pusu kurmuş şekilde tabancasını ötekine doğrultmuştur, kurbanını görmez yine de vazgeçer, kendi kendine söylenir, artık çok geçtir ve diğerk adam uzaklaşmıştır.

Silahlı adamın arabası sağanak yağmurda yalnız kalmıştır.



Görsel: 2

Hayli eski model arabanın arka planına geniş ölçekte İstanbul manzarası eşlik eder.

Tarihler 2011'i gösterdiğinde açık bir deniz görülmektedir, sarı yağmurluklu bir adam dürbünle uzaklara bakmaktadır. Teknede başka bir adamın silüetini görünür. Dürbün kullanan adam tabancasını çıkarır, o sırada onun da teknede olduğunu görülür. Hızla diğer tekneye yaklaşır tabancasını doğrultur ama ateş etmez. Uzaklaştıktan sonra ateş edemeyen adamı hayal kırıklığı içinde ağlarken görülmektedir. Öfkeyle havaya ateş açar.



Görsel: 3

Bu olayların olduğu 3 dakikada hikaye ve karakterler gizemini korumaktadır. Tek anladığımız bir adamın istikrarlı bir şekilde diğerini öldürmek istediğı ama çeşitli sebeplerden başaramamasıdır.

Dikkat çeken temel nokta, öldürmekte kararlı adamın bunu başaramaması ve gözyaşlarına boğulmasıdır. Alışlageldik drama dinamiklerinde kurbanını vuramadığı için ağlayan bir katil, sık rastlanmayan bir motif olarak düşünülmektedir. Olayın ardından bu durum bir öfke patlamasına dönüştüğünde, bu durum izleyiciye, karakterin diğerini öldürmek için haklı sebepleri olduğunu düşündürmeyi hedeflemiştir. Sonraki sahnede karakter ağlayarak tabancasını denize atar. Pes ettiğı anlamı çıkarılmaktadır.

2018 yılına gelindiğinde, bir bardak su içinde japon balığı dikkati çeker. Ardından görüntü “Türkiye Cumhuriyeti Kanunları” yazan fasiküllere, balık tutmuş bir adamın fotoğrafına (daha önceki sahnelerde pusu kurulmuş adamdır) orta yaşlı bir kadının fotoğrafına ve 2018 yılında görmenin şaşırtıcı olduğı bir kaset çalara kesilir. Sonra Flamenko çalarken makyajı akmış bir kadını dans ederken görülmektedir. Aksiyonlu görüntü dizgelerinin ardından, iki adamdan, dış mekandan ve görülmekte olan diğer imajlardan farklı bu sekans, tam öykünün içine girmeye çalışan izleyiciyi yabancılaştıran, konunun dışına atan bir detay olarak dikkat çekmektedir. Kadın kendinden emin şekilde dans ederken duyulan silah sesleri onu hiç etkilemez, içeri özel tim ekibi girer ve dikkatini çektiğine dair herhangi bir işaret bulunmamaktadır, dansına devam etmektedir. Ekip silahlarını kadına doğrultmuştur ve ardından öldürölmek istenen adamı kafasından vurulmuş şekilde görülmektedir.

Jenerik: Jenerik başlangıcında ışıltılı kablolar görülmektedir, sonra plan uzaklaştıkça bunların beden üzerindeki sinir ağları olduğunu fark edilmektedir. Ardından gramofon, plak, etiket tabancası, “hatırla” yazısı, parmaklıklar ardında kedi kostümü, kırmızı aydınlatmalı bir sokak, kırmızı mavi aydınlatmalı bir apartman içi, penceredeki ışıkların yanıp söndüğü bir mekanizma, bir ofis, suya batmış bir tabanca, beyin ve beyne ulaşan sinirler görülmektedir.

Jenerik hikaye kahramanı Agah Bey’ in dünyasını temsil etmektedir. Etiket tabancası, tabanca, gramofon, plak, yaşadığı apartman, kedi kostümü gibi onu tanımlayan nesneler, onun kim olduğuna dair ipuçlarıdır. Kahramanımız, orta yaş üstü, suç unsuru taşıyan, etiket tabancası ve kedi kostümü gibi özel zevkleri olan sıra dışı bir karakterdir.

Jeneriğin ana temasına hakim, sinirler, kan akışı ve beyin görselleri Agah Bey’in alzheimer’ını temsil etmekte, yanıp sönen ışıklar, nöronlardaki temassızlığın metaforu olarak yer almaktadır.

Tüm bu temsiller arasında, spesifik bir insan figürü olmaması, onun yalnızlığını vurgulamaktadır. Jenerikte “Agah’ın Dünyası”na ait olmayan tek şey ofis görüntüsüdür. Hikayenin tamamı bu ofis görüntüsüyle/ofis çalışanıyla Agah’ ın yollarının kesişmesi hakkında olacaktır.

Jeneriğin ardından Agah Bey uyanır, ilk işi nostaljik tüplü televizyonu açıp 1982 tarihli “Hani” şarkısını dinlemektir.

Tuvalet aynasında kendiyile günün ilk karşılaşmasını “zavallı Agah” sözleriyle gerçekleştirir.



Görsel: 4

Günlük rutinin bir parçası olan, “yüz yıkama ve her sabah kendiyile yeniden karşılaşma rutini” dramatik bağlamda tesadüfi olarak verilmemiştir. Bu noktada Lacan’ ın, Freud’ un narsizm kavramından hareketle geliştirdiği “Ayna Aşaması”na temas etmektedir. Bebeklerin 6-18 aya kadar olan süreçte, bedenlerini parça parça ve anne bedeninin uzantısı olarak algıladıkları, 6-18 ayın ardından ise aynadaki görüntüleriyle kendi bütünlüklerini fark etme sonrası hayatı anlamlandırma biçimlerinin uğradığı değişimler üzerine geliştirilen ayna aşaması, psikanalitik sinema kuramlarında oldukça kayda değer veriler saptanmasına yardımcı olmuştur.

Freud’ un narsizm değerlendirmesinde, “Mitoloji de Narkissos ayna ile kendi gerçekliğinin farkına varır, aşırı bir özseviye kapılır, kendisini dünyanın merkeze yerleştirir ve tanrısal güç tarafından yapısı bozulur yeni bir biçim alır, dönüşür” Lacan’ ın ayna evresi ise bu duruma daha olumlu bakmaktadır: “Şimdiye dek kendi olamayan, yabancılaşarak kendi farkındalığını yaratır-. Ayna yabancılaşma ve öteki sorunlarını beraberinde getirir. Ayna bir kopuşa işaret ederken aynı zamanda bir bütünleşmenin de yaratıcı ögesidir. Aynanın yaşama girmesi ile özne kendinden koparılır.” (Çoban:2005:285) Agah’ın aynada kendiyile karşılaşması, değişim sürecinin başladığını, varlığını ve karakterini evrende tekrar konumlandığını işaret eder. Ağzından dökülen “Zavallı Agah” sözleri, kendine acımadan ziyade, “eski Zavallı Agah” ile bir vedalaşma cümlesi olduğunu düşündürmektedir. Çocuğun dünyayı algılayışında, karakterinin gelişmesinde dönüm noktası olan bu evre, dramada “Şahsiyet” karakterinin personasının oluşmasının işareti olarak verilmiştir.

Bu karşılaşmanın ardından, bir “karşılaşmama durumu” yine hikayenin dönüm noktalarından biri olarak sunulmaktadır. Televizyonda aslan belgeseli izleyen Agah’ın aklına kedisi Münir gelir ve evin içinde onu aramaya başlar. Sonraki karede veterinerde gördüğümüz Agah olanları anlamlandırmaya çalışmaktadır. Veteriner kedisinin susuz kaldığı için öldüğünü açıkladığında Agah büyük bir şok yaşar ve kedisinin ölümünden kendini sorumlu tutar. Bu durumu, Agah’ın ileride kurbanları için kullanacağı etiketleme tabancasını kullanarak, Münir’in mezarına “Münir Bey, Canım Kedim” yazmasından anlaşılmaktadır. Kedisinin ölümünün sorumluluğunu

aldığı bu an, ileriki bölümlerde ima edilen “sorumluluktan kaçan genç Agah” karakterinin zıttı bir durumu göstermektedir. Sonraki planda dramaya yeni karakterler girmektedir:



Görsel: 5



Görsel: 6

Polis memurları ve Firuz tuvalet esnasında konuşmaktadırlar:

Firuz: Oğlum ne yapacağız biz bu k....a ya?

Sefa :K..ı geleli 6 ay oldu, hala Nevra da Nevra. Yanlayamadın k....ı kaşıntın ondan.

Firuz: S...r git ya ne alakası var a...a k...m. Benim kaç tane devrem buraya atanmak için deliriyor, biliyor musun sen?

(Bu esnada tuvaletten başka bir adam çıkar, diyalogu ve görselleri parodileştiren bir müzik çalmaya başlar, diyalogun bu kısmından itibaren artık erkekler tuvaletini

değil, kadınlar tuvaletindeki Nevra'yı ve reaksiyonlarını izleriz. Dışarıdan gelen erkek sesi söyleyende bağımsızlaşır, adeta anonimleşir.

K...ı resmen paraşütle indi ya, niye, kadın diye, pozitif ayrımcılıkmış lan nesi pozitif? Dışarıda bir sürü aslan gibi adam var. Ama biz illa Nevra'yı alacağız vitrine koyacağız. Nevra da Nevra da, bu halkla ilişkiler denen şey var ya, hakikaten a...a k...m. Vallahi bak.

Firuz: Ne alakası var, yarın bir gün çıkıp operasyona yanında Nevra, güvenir misin l.n Nevra'ya? Güvenilebilir misin?

Sefa: Karşımda elinde silah tutan adama daha fazla güvenirim, en azından onun ne halt edeceği belli.

Firuz: Ya gördün mü, s.....n gitsin.

Sefa: S.....n gitmesin ama.

Firuz: Bi zahmet, bi zahmet.

Tüm bu diyalog dönerken, Nevra yan tuvalettedir ve havalandırma aracılığıyla tüm diyaloga şahit olur. Erkekler pisuarda ve ayakta. Nevra klozette oturmakta ve kamera ona tepeden bakmaktadır. Sinema dilinde küçültücü bir açı kalıbı olan tepeden bakış bir süre sonra sona erer ve Nevra'nın yüzündeki tiksinti duyan ifadeyi görülmektedir. Klozette oturduğu esnada tuvaletin kapısı açıktır. Kapatmaya gerek duymaması, emniyette tuvaleti kullanabilecek başka bir kadın olmadığındandır. Çıkar saçlarını toplar ve ruj sürer. Diyalogdaki cinsiyetçi söylem, onun kadın kimliğinden vazgeçmesine, ekstra erkeksi görünmesine yol açmamıştır.



Görsel: 7

Öte yandan tercih ettiği ruj feminen bir renk değildir. Yine de ruj sürme eyleminin bu diyaloga tepkisel olarak geliştiğinin işaretlerini görülmektedir. Bu kez de Nevra'nın ayna evresine şahit oluruz. Duyduklarından sonra kendini yeniden tanımlaması gerekmekte olduğu düşünülür.

İki erkek polis arasında geçen diyalog, kısa ama cinsel politikalar ve cinsiyet ilişkileri hakkında etkili örneklemeler içerir. Segal, ordu ve polis gibi şiddet kullanma yetkisi olan devlet kurumlarının meşruiyetlerini abartılmış cinsiyet ideolojilerinden aldığını söyler ve erkeklere biçilen rolün güçlü aktif, koruyucu olarak tanımlandığını ve “zayıf, pasif, savunmasız” kadınların korunması gerekenler olarak konumlandırıldığından bahseder (Segal:1992: 133). Bu noktada erkek polisler “güçlü bir kadın” figürünü reddetmekte ve polislerin “aslan gibi erkek” olması gerektiğini, kadının polis olarak güvenilmez olduğunu vurgular. Nevra'nın ön plana çıkan başarılı bir polis olması, kafalarında ataerkil önyargılarla çelişmekte ve hegemonik erkekliğe bir tehdit oluşturmaktadır. Öfkeli üsluplarıyla, Nevra'nın bir polis olarak başarılı olup olmadığından ziyade, cinsiyeti yüzünden hak etmediği bir konuma geldiğini ima ederler. Üstelik konuşmalarına çok sayıda cinsiyetçi küfür eşlik eder. Polislerden biri ilk başlarda Nevra'yı eleştirmek konusunda daha çekimser davranırken diğerinin üstelemesiyle, karşısındaki silahlı suçluya, kadın polisten daha çok güveneceğini belirtir. Hegemonik erkeklik dinamikleri burada da işlemiş, daha baskın bir figür olan arkadaşının söylemine uyumlu konuşmaya başlamıştır.

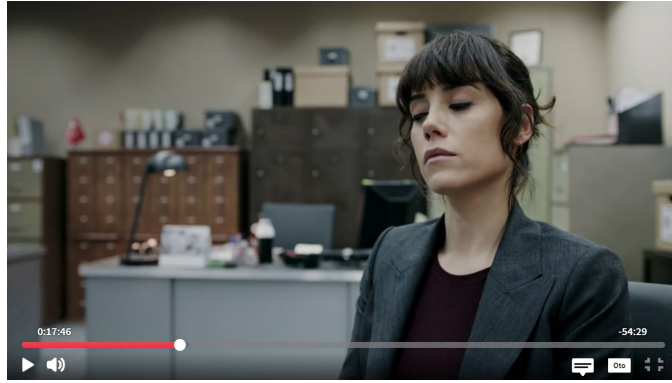
Daha sonraki planda Nevra'yı öğle yemeğinde kimin yanına oturacağını kararını vermeye çalışırken bocaladığını görülmektedir. En sonunda oturduğu yerdeki memnuniyetsizliği ve kendini orada eğreti hissettiği fikri izleyiciye verilir.

Nevra olanların etkisiyle eski bir polis olan babasını arar. “Ben yapamayacağım dayanamıyorum artık” der. Şahit olduğu diyalog gurunu incitmiş motivasyonunu düşürmüştür. Babasının, “yine kim ne yaptı sana arıyorum yine

amirini” der. Nevra kızar, “çocuk muyum, sen mi kurtaracaksın beni, istemiyorum arama kimseyi” der. Babası neden aradığını sorunca da cevap veremeyerek telefonu kapatır. Nevra burada, kendi içinde yaşadığı itibar/iktidar kaybı hissini bir erkek figürüne dayanarak gidermek ister gibi gözükse de yardım teklifini geri çevirmesi onun manevi bir destek arayışı içinde olduğunu ama duygularını ifade edemediğini bize anlatır.

Öte yandan, doktor tarafından Alzheimer teşhisi konan Agah, önce bunu reddeder ve “tahlilleri tekrar yaptırarak mı?” der. Doktor ise bu teşhisin hata payı olmadığını söyler, Agah’ın yüzünde olanlara anlam veremez bir ifade oluşur. Bir süre daha her şeyi hatırladığını, unutkanlık yaşamadığına doktoru ikna etmek ister. Doktorun kedi Münir’in ölümü hatırlatmasıyla Agah kendini tekrar yenilmiş hisseder. Doktor, teşhise rağmen 20 yıl yaşamış hastalardan bahseder. Agah’ın yaşadığı ölüm korkusu değil bilinç kaybı korkusudur.

“Bütün hatıralarım, yaşadıklarım, silinip gidecek, ben ne olacağım? Telefon numaraları önemli değil de, benim şahsiyetim ne olacak, o da silinip gitmeyecek mi, nasıl bir adam olduğumu unutacağım, yani yaşıyorsun ama yoksun, insan nasıl dayanır buna?” Hastalığıyla yüzleşen Agah, bir kimlik krizi yaşamaktadır.



Görsel: 8

Daha sonraki sekansta, Nevra röportaj vermeye hazırlanmaktadır., bu kez alt açıyla yüceltilmiştir ve yüzünde mağrur bir ifade vardır. Bu esnada diğer tüm erkek

polisler onu izlemektedir. Nevra her zaman olduğu gibi, Laura Mulvey'nin eril nazar olarak nitelediği bakışların altındadır. Bunca erkek gözetimi Nevra'da baskı oluşturur ve gerçekleri söyleyemez:

Sunucu: 140 kişilik çalışanı olan cinayet büro amirliğinde tek kadın olarak çalışmak nasıl bir duygu?

Nevra: Nasıl bir duygu, tabii ki olağanüstü, kendimi gerçekten de ayrıcalıklı hissediyorum. Bir defa hepimiz burada cinayet büronun bir parçasıyız, öyle kadın erkek ayrımcılığı ya da ne bileyim bir takım cinsiyetçi yaklaşımları bu kurumda görmek mümkün değil.

(Konuşmanın bu noktasında erkek seyirciler tatmin olmuş gözükerek oradan uzaklaşırlar.)

Nevra: Problem yaşamayı bırakın, arkadaşlarım beni o kadar destekliyor ki, tabii bu da ağır bir sorumluluk haline geliyor benim için, ben de onların bu desteğine layık olmak için elimden geleni yapıyorum.

Sunucu: Nevra Hanım aslında siz kamu yönetimi mezunusunuz değil mi? Hatta bir süre özel sektörde de yöneticilik yaptınız, ama sonra polis akademisine girdiniz. Nerden geldi aklınıza polis olmak?

Nevra: Aslında hep aklımdaydı, çünkü bu hayatta tanıdığım en iyi insan bir polis, babam, tabi kendisi emekli şu anda, aslında insan yaşı ilerledikçe anlıyor. Biz babamı çok az görürdük, hafta sonları belki o da bir gün. Kızardım ona “başka insanları bizden daha çok düşünüyorsun” derdim. Meğer benim babamın işi başka insanları düşünmekmiş. Bana da bu kavramı öyle aşlamış ki insan başka türlü nasıl yaşar bilmiyorum. Aslında her röportajımda söylüyorum, yine söyleyeceğim, polislik benim için bir meslek değil, hiç olmadı. Bir iyilik var ya hani iyilik diye bir kavram, benim için polislik o iyiliğin bir parçası olmak anlamına geliyor. Amacım bu, iyi bir insan olmak.

Çevredeki erkek baskısı ve onlarla uyumlu kalabilmek adına “burada cinsiyet ayrımcılığı yok, arkadaşlarım beni çok destekliyor demecini veren Nevra'nın erkek

izleyici güruhu dağıldıktan sonra daha kişisel ve gerçek konuşması dikkat çekicidir. Ketum bir karakter olduğu söylenebilecek Nevra, özel hayatına aile hayatına dair samimi yanıtları kadın sunucuya vermekte tereddüt etmez. Bu önceki diyalogda karşımıza çıkan, “eli tabancalı karşımda duran adama Nevra’dan daha çok güvenirim” diyen erkek söyleminin Nevra’daki karşılığıdır. Fiziken yakın olduğu iş arkadaşlarına özel hayatına dair detayları pek paylaşmayan Nevra, yabancı bir kadına, hatta onun vasıtasıyla kalabalık bir kitleye kendini anlatabilmektedir.

Konuşmasını noktalarken söylediği, “iyi bir insan olmak” hedefi, daha sonra Agah tarafından da vurgulanacaktır. İyi olmak kavramı drama boyunca arka planda irdelenecektir.

Dramaya yeni karakterler eklenmeyi sürdürmektedir. Bağırın, üstü başı makyajı dağınık bir kadın görülmektedir. Agah Bey, kızı Zuhal’e telefon açmıştır. O sırada Deva isminde genç oğluna bağırılmaktadır. Agah’a oğlunun söz dinlemediğinden şikayet etmektedir. Agah “sen de dinlemezdin” diyince, Zuhal öfkeli bir şekilde “sen nereden bileceksin, ben yatılı okuldaydım, sen yanımda mıydın?” der. Boşandığını itiraf eder. O sırada Agah ağlayarak telefonu kapatır.



Görsel: 9

Zuhal’in şikayeti Nevra’nınkine benzer fakat, ifade tarzı öfkelidir. İki kadın da baba yoksunluğu yaşamıştır. Nevra babasını yokluğuyla yüceltmiş, Zuhal yokluğuna öfkelenmiş ve uzaklaşma ihtiyacı duymuştur. Lacan’ın değindiği

“babanın adı” kavramınca baba bir sembol olarak ele alınır. Babanın kendisi değildir, yokluğundan ve varlığından bağımsızdır. Otorite kurumlarını, uyulması gereken yasakları ve tanrıyı temsil edebilmektedir (Çoban:2005:293). Drama boyunca karşılaştığımız “baba yokluğu” teması bu noktada simgesel boyutta da incelenebilir. Nevra karakteri “babanın yasası” ile değerlendirildiğinde bir otorite figürü olmayı, yasayı uygulayan (kamu yönetimi mezunu) uyulması gereken kuralların hatırlatıcısı (polis) olmayı seçmiştir. Zuhal karakteri ise, otoriteden alkol ve sigarayla kaçmış, ailesi ile bağlarını koparmış, eşi ve oğluyla sağlıklı bir ilişki olmayan bir karakter olarak göze çarpar.

Sonraki sekansta Nevra’yı dört kadın arkadaşıyla buluşmuş görülmektedir, Gündelik maskülen tarzından daha farklı bir tarzda, dekolte giymiştir, eski arkadaşlarından birinin “neden polis oldun? neden faşist oldun? Sorusuyla sarsılır.



Görsel: 10

Nevra: Sen aslında bana şunu soruyorsun, neden bir sigorta şirketine girmedim, neden maliye bakanlığına girmedim, neden bankacı olmadım, neden üniversitede devrimcilik oynayıp sonra da zengin bir herif bulup hiç çalışmadan kıçımın üstüne oturdum? Söyleyeyim, canım istemedi. Benim canım bir şeyler yapmak istedi, gerçek bir şeyler (o sırada tabancasını çıkarıp havaya ateş açar ve kahkaha atmaya başlar) Bunun Nevra’nın hayal dünyası olduğunu anlarız. İçinde birikmiş öfkeye, şiddete meyilli duygu durumuna hatta erillğe yönelen söylemine tanık oluruz.

Gerçekte ise Nevra sessizce oturur ve bu soruyu yanıtlamaz. Arkadaşı da şaka yaptım diyerek durumu geçirir. Gündüz erkek karakterlerin arasında bocalayan Nevra akşam kadın arkadaşlarının da arasında bocalar. Kendini konumlandırmaz ve huzursuz hisseder gözükmektedir.

Agah da arkadaşıyla buluşmuştur. Arkadaşıyla yüzeysel bir sohbet eder. Kedisinin ölümü, hastalığı gibi ciddi konulardan bahsetmez, huzursuz ve aksi tavırları dikkat çeker. Ardından mezeyi beğenmediği için garsonu azarlar. Agah, gün boyu içinde biriken sıkışmışlık hissi ve öfkeden bu şekilde kurtulmaya çalışmış, kendinden daha alt statüde bir erkeğe sözlü şiddet uygulayarak, hegemonik erkeklik sergilemiştir. Bu tavrına şaşırarak arkadaşısı ise onun “şeker gibi” ve “karınca ezmez Agah” olduğunu hatırlatmış, Agah’ın (artık) kırılman erkekliğini tehdit etmiştir. Agah öfkeli kalmaya devam eder. Yine de arkadaşının ısrarını dinleyip davet edildiği tango gecesine katılır Agah.



Görsel: 11

Dramadaki görsel dilde dikkat çeken unsurlardan biri “baş boşluğu”nın ideal kadraj türlerinden daha geniş olmasıdır. Standardı 1/3 olan baş boşlukları zaman zaman dramada 2/3 olarak kullanılmaktadır. Teknik olarak eleştirilse de karakterin kare içinde küçüldüğünün veya yitikleştiğinin metaforu olarak kullanılabilir. Dramada çok sayıda karşımıza çıkan geniş baş boşluklu kareler genellikle bir karakterin tek çekiminde ve alt metinsel olarak yalnızlaştığında kullanılmaktadır.

Agah Bey bu karede tango kursunda sıkılmış, şarhoşluğun anlamını ve unutmayı sorgulamaktadır. Yine bu gecede kendi yaşlarında Nükhet Hanım ile tanışılır ve bir anda kendini romantik hayaller kurarken bulur. Ardından gelen aydınlanma anında ise “Ben her şeyi unutacağım, hiç birşeyi hatırlamayacağım ki” der. Işıkların yanıp söndüğü kısa bir an olur (nöronlar arası iletişimin metaforu) Tango salonundaki aydınlanan Agah’ın görüntüsü sık sık dosyaların olduğu 8 numaralı daire ile kesilir ve izleyiciye Agah’ın planının şekillendiği anlatılır.

Ardından seri bir şekilde Agah, Nükhet Hanımla vedalaşır ve telefon numarasını alır, 8 numaralı daireye girip dosyayı ve bir bidon benzini alır, aracının plakasını değiştirir, arka planda çalan müzik hızlanmış ve aksiyon vaat eder hale gelmiştir. Havadan çekilmiş görüntülerle Agah’ın otoyolda yol alışını izleriz. Mobese kamerasını kör eder ve benzin bidonuyla “Ardıçhan Adliyesi” yazan yere girer, çeşitli dosyaları alıp orayı yakar.



Görsel: 12

Görüntülere hakim mavi ışıklandırma, geleneksel sinemada inanç, bağlılık, iç huzuru, uyum, birlik, temizlik olarak kodlanırken, adliyenin yakılması Agah için bir temizlik ve iç huzurunu sağlayan bir gelişme olarak göze çarpmaktadır.

Eve döndüğünde sabah olmuştur, dosyaları ev yığar ve üzerinde yatar, kaçırdığı çuvallardan birinden tabanca çıkarır. Tabancayı bulduğu anda Agah iktidar

sahibi ve kudretli biri olmuştur. Sonraki güne dinamik uyanır. Aynada kendiyile karşılaştığı an keskin bakışlar atar ve özgüveni sezilmektedir. Tüm yaptığı şeylerin ardından “başka biri olarak” uyanır Agah. Sabah rutinine daha önce yapmadığı bakım ritüelleri ekler. Özenli bir kahvaltı yapar. Agah’ın değişimi bize adım adım bu şekilde sunulur. Gözü bir ara televizyona takılan Agah, alıp pencereden aşağı atar. Televizyon atma metaforu, Agah’ın hayatında olaylara seyirci kalarak geçirdiği, pasif günlerinin sonunun geldiğini, artık hayatta aktif, kontrol sahibi ve güçlü bir rol üstlendiğini temsil etmektedir.

Aynı günün ilerleyen saatlerinde emniyette bir sorgu sahnesini izleriz. Emniyet amiri, sorgu görüntüsünü Sefa, Firuz ve Nevra’ya izletmektedir. Görüntülerde polis memuru Firuz ve zanlı konuşmaktadırlar.

Zanlı: Ya ne tecavüzü amirim, hadi cinayet tamam ama ne tecavüzü? Hem bana k..ı mı yok? Hasta olur bütün kadınlar bana.

Firuz: Yapma ya!

Zanlı: Böyle bir bakarım, içi gider hepsinin.

Firuz: Hadi canım!

Zanlı: Mesela o kadın var ya...

Firuz: Hangi Kadın?

Zanlı: Şu işte polis olan kadın. Koşuyor peşimden.

Firuz: Eee?

Zanlı: Dur falan diyor. Çekti böyle emaneti, durdum ben de. Döndü bana, böyle bir baktım, kadın n’oldu biliyor musun?

Firuz: N’oldu?

Zanlı: Eridi, eridi.

Firuz: Yapma ya.

Bu esnada emniyet amiri monitörü çevirir, görüntüleri artık görmeyiz ama Firuz’un zanlıya şiddet uyguladığını seslerden anlarız. Sorgu esnasında, böyle bir hikayeyi anlatması konusunda zanlı cesaretlendiren Firuz’un tam olarak neye kızarak

şiddet gösterdiğini anlamamız için yeterli ipucu yoktur. Var olan güç dengesi içinde en yüksek konumda olmasını bu şekilde değerlendiriyor olması muhtemeldir. Sancar'a göre, erkeklik, biyolojik bir konumlanmadan ziyade, kültürel oluşumlar olarak değil, toplumsal bağlamlarda gerçekleşen iktidar örüntüleri içinde şekillenen farklı farklı sosyal tarzlar, "inşa"lar olduğu yönündedir (Sancar, 2009:29). Bu sahnedeki iktidar örüntüsünde üst konumda olan Firuz, şiddet yöntemiyle egemenliğini kabul ettirmekte gözükmektedir.

Amir, mevcut güç gösterisinden hoşnutsuzluğunu ifade eder. Bu olayın duyulmaması konusunda hepsini uyarır ve “Nevra ile uğraştığınızı bilmiyor muyum?” diye sorar ve Nevra ile uğraşılmaması konusunda diğerlerini uyarır. O esnada Nevra olanlardan çok utanmıştır. Bu uyarı onun isteği ve bilgisi dahilinde gerçekleşmemiştir. Elinde kendi adına diğerlerini uyarma şansı varken uyarmamayı tercih etmiş, şu an bu uyarının başka bir erkek tarafından onun adına karar verilerek yapılması gururunu incitmiştir. En son emniyet amirinden aldığı “sen de büroda evrak işleriyle uğraşacaksın, sahaya çıkmak yok!” uyarısının ardından eli kolu bağlanmıştır. Bu durum, Connell’ın belirttiği, cinsiyete dayalı iş bölümü tezini akla getirmiştir, “Geçmişten günümüze toplumsal cinsiyet rollerine uygun gerçekleştirilen iş bölümü ise erkeğin, kadınlar üzerinde tahakkümünü de beraberinde getirmiş bir iş bölümünde erkeğin karar verici olmasını, bu karar verme sürecinde de genellikle düşünsel hakkında ilgili işlerde erkeğin, basit, düşünmeyi gerektirmeyen işlerde kadınların tercih edilmesi sonucunu doğurmuştur (Connell:1988:5) Güç dengelerinde en üst konumda olan erkek, kendine tabi erkekler ve kadın hakkında karar vermiş, onlara söz hakkı tanımamıştır.



Görsel: 13

Bu olayların ardından eve giden Nevra, bir öfke patlaması geçirmektedir. Eşyaları sağa sola attıktan sonra, önceki akşam buluştuğu arkadaşlarıyla beraber çekilmiş bir fotoğrafının olduğu çerçevenin camını kırar. Daha önce dışa vuramadığı öfkelerini bu davranışla açığa çıkarır. Yaşadığı, var olan iktidar düzenine sesini çıkaramamanın buhranı olarak gözükmektedir.

Olayları izleyen akşam, Agah depo olarak kullandığı 8 numaralı dairede tabancayı mikrofon yaparak Tom Jones- Not Responsible (Sorumlu Değilim) adlı şarkıyı söyleyerek dans etmektedir. “Hatırlamadım şeyden sorumlu da olmam” düşünceleriyle aydınlandığı anı tekrar vurgulayan bu sahne, ironik olarak ölen eşiyle yüzleşme sorumluluğunu aldığı sahneye bağlanır. Eşine dair anıların olduğu sandığı 10 senenin ardından ilk açan Agah, bu nesnelerle tek tek yüzleşir. Bu sorumluluğu alması da onun değişen karakterini vurgulayan bir işaret olarak kabul edilebilir.

Agah’ın doktoruyla görüştüğü sahnede doktorundan pek çok tavsiye alır. Yeni bir dil öğrenmek, hissederek bir çiçeği sulamak, daha önce hep isteyip yapamadığı bir şeyi detaylı ve planlayarak hayata geçirmesi konusundaki tavsiyelerini dikkatle dinleyen Agah, sözlerine çok itibar ettiği doktora yine de öfke patlaması geçirmediği konusunda yalan söylemiştir. En son “kendini son zamanlarda nasıl hissediyorsun?” sorusuna ise, “hiç bu kadar iyi hissetmemiştim” yanıtı verir. Bu noktada, doktordan “hayalini planlı bir şekilde hayata geçirmesi”ne dair aldığı onay

onu iyi hissettirmiştir. Doktor figürü onun hem itibar ettiği hem de çekindiği (yalan söylemesinden anlarız) bir şeyi adeta baba figürünü temsil etmektedir. Aklındaki hayallere ve planlara dair aldığı “baba onayı” Agah Bey’in değişimi, aldığı sorumluluk ve yaptığı planla beraber ekstra iyi hissettirmiştir.

Tüm bunların ardından Agah’ın birini takip ettiğini görülmektedir. Adliyeden henüz aldığı dosyalara bakar ve kimi takip ettiğini anlarız. Adamın kapısına dayanır, içeri zorla girer. Takip eden sahnede Agah’ın tıpkı doktorun önerdiği şekilde çiçekleri hissederek suladığını görülmektedir.

Emniyette ise polis memuru Sefa, Nevra’nın masasına dosyaları bırakır ve “bunları bilgisayara geçirecekmışsin” der. Nevra o sırada istifa dilekçesini hazırlamaktadır. İstifa dilekçesini amiri Tolga’ya götüren Nevra, kale alınmaz, beş gün izin alıp dinlenmesi gerektiği söylenir. Israrcı olunca Tolga sesini yükseltir. Ofis jaluzilerini dışarıdan görünmeyecek şekilde kapatır.



Görsel: 14

Tolga: Nevra, biliyor musun? Senin cinayet masasına gelmeni ben istedim, 50 tane kızın arasından seçtim seni. Öyle baban polis filan diye değil. Neden biliyor musun? Çünkü o 50 kızın arasında yaptığı işte geleceği parlak olduğu halde, istifa eden ve sonra polisliği seçen bir tek sen vardın. Dedim bu kız deli, bana da burada deli lazım. O yüzden şimdi evine git, düşün.

Nevra yine yanıtlayamaz. Burada belirsiz olan nokta, cinayet masasına neden özellikle “kadın polis” seçilmek istendiğidir. 50 kadın aday olduğunu Tolga vurgulamıştır. Bu konuşmada Firuz’un “vitrin olması” sebebiyle kadın polis alındığı argümanı haklı çıkmıştır. Bu durum, anlatıya göre, emniyet gibi bir kurumda dahi, kadın bir seyirlik olarak düşünülebileceğine dair bir ipucu olarak görülebilir.

Diğer sekansta Agah’ı varlıklı insanların oturduğu belli olan bir eve yönelirken görürüz. Kapıyı çalar ve orta yaş üstü bir adam sendeleyerek kapıyı açar. Arka planda Flamenko çalmaktadır. Yaşlı adam içeri “kıssana şunu” diye seslenir ve “delirtecek bu kadın beni, kendi delirdi beni de delirtecek” diye ekler. Agah Bey kendini hatırlatınca içeri buyur edilir.

İçeride birbirlerini Kambura Adliyesinden tanıdıklarından bahsederler, diğer adam hakimdir, adam her fırsatta kadına döner olayları anlatmak ister ve “hatırladın mı?” diye sorar. Kadın sessizdir.

Hakim: Dört senedir böyle.

Agah: Nesi var?

Hakim: Fena Agah, fena, Alzheimer.

Agah: Aa geçmiş olsun.

Hakim: Nesine geçecek... Baksana halimize bu hale gelecek kadın mıydı? Rezil oldu, bizi de rezil etti.

Hastalıktan rezalet olarak bahsedilmesi sıra dışıdır ve Agah’ı tedirgin etmiştir.

Hakim: Bizim kız Madrid’de oturuyor ona gitmiştik de orada da bir Flamenko seyretmiştik. Bütün bunlar hep oradan, nasıl denir bizim Feza’nın hayatla tek bağlantısı bunlar işte. Nedense, hafızası bir tek bunu seçmiş. Yoksa ne beni tanıyor ne kızı.

Agah beklemediği bir sürprizle karşılaşmış Önüne canlı bir Alzheimer örneği çıkmıştır. Bir yandan kadını gözlemler. Bir süre daha sohbet ederler. Agah tuvalete

gitmek için izin ister. Hakim, karısına çorba içirmek istemektedir. Agah'ın uzaklaşmanın ardından ona bağıırır ve zorla içirmeye çalışır.

Tuvalette Agah tekrar aynayla yüzleşir. Silahını çıkarır ve donanımıyla aynada kendine bakar. Silah işlemeyince sinirlenir ve hakimden yakın gözlüğü ister. Ardından silahı ateşler ve adamı vurur.



Görsel: 15

Agah ilk cinayetinin ardından hayli soğukkanlı görünmektedir. Feza Hanımı kontrol eder, patlayan akvaryumdan düşen yerde çırpınan balığı alır su bardağına koyar. Agah'ın hislerini anlayamayız. Sonra masaya oturur ve Feza Hanım'a çorba içirir ve bir hikaye anlatır:

“Dokuz yaşındayım, yıl 1961...Annem benim doğum günüüm için pasta yapmış. İlk defa o zaman mum üfleyip bir dilek tuttum. Dileğim de şu; o sıralar Yuri Gagarin uzaya çıkan ilk insan olacak. Ben de dedim ki, ne olur beni de yanına alsın...O kadar inandım ki dileğimin gerçekleşeceğine, ben bir çanta yapıp beklemeye başladım. Güya Sovyet elçiliğinden gelip alacaklar beni. Ama sağdan soldan duyuyorum onlar komünist diye. Diyorlar ki aman komünist onlar. Olsun diyorum, ben de komünist olurum. O sıralarda, bizim giriş katında üniversite öğrencileri oturuyor. Annem onlara da komünist diyor. Biliyorum onlar bizim kömürlükte kitap saklıyor. Ben gittim, yürüttüm bir tane. Nazım Hikmet'in şiirleri...En kisasını buldum ezberledim.

Dedim ki şimdi Ruslar gelirse, ben bu şiiri okurum onlara. Onlar da der ki tamam bu da bizden, götürürler beni.”

Çocukluğundan bahseden Agah’ın dünya görüşünün nasıl şekillendiğini, hayatı nasıl algıladığını gördüğümüz bu monolog, onun etrafındakilere kulak asmadan bildiğini okuyan, otoriteye karşı çıkan karakterini gözler önüne serer. Bu doğum günü anısında da babaya yer yoktur, Agah “babanın yasası”nı reddeder görülmektedir.

Nevra’yı bir telefon uyandırır. Yüzündeki şaşkınlık hikayesini görülmektedir.

Agah: “Neyse... Tarih 12 Nisan. Uzak mekiği fırlatılacak, Vostok 1...Ama hala gelen giden yok. Ben diyorum unuttular herhalde beni.” Feza Hanım’ın hikayeyi dikkatle dinlediği ve istekle çorbayı içtiği dikkati çeker. Sonraki sahnede zaman atlatmasıyla Nevra’nın olay mahalline yaklaştığını izleriz.

Agah :”Mekik fırlatıldı, herkes dua ediyor; mekik atmosferi geçsin, uzaya çıksın diye. Bir ben diyorum ki yarı yolda dursun dönsün beni alsın. Belki bir de Amerikalılar, Vostok’un uzaya çıkmaması için dua ediyordu.



Görsel: 16

Agah’ın Feza’ya çorba içirdiği sahnede, bakış boşluğu geleneksel ölçekten hayli farklıdır. Karakterler 1/3 lük alandayken boşluk 2/3 oranındadır. Farklı bir çekim tekniğiyle iki karakter nesnelerin ardından sunulur. Ne olduğunu

anlamadığımız nesneler bakış boşluğunu doldurmakta farklı bir görsel dil yaratmaktadır. Sıkışıp kalma hissini bariz bir şekilde sunan bu kare, ikilinin Alzheimer’a dayalı kader ortaklığını simgeleyen bir metafor olduğunu hissettirmektedir.

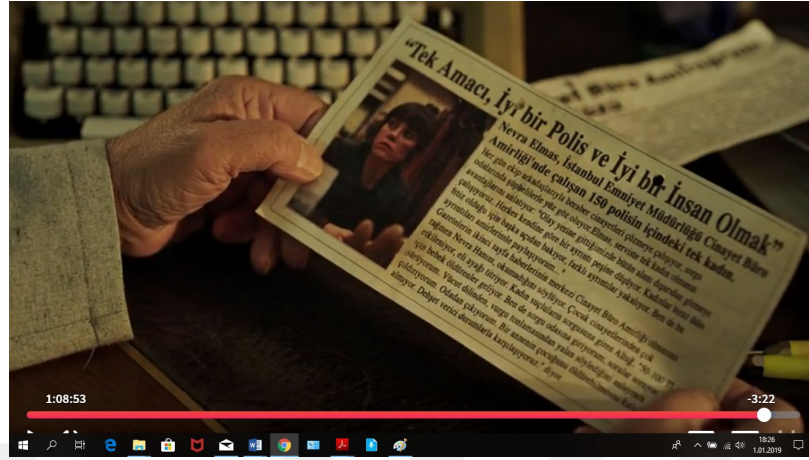
Agah: “Neyse... Bütün gün radyonun başında içimden o şiiri okudum: Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz, ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı’nda, budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz. Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

Bu esnada tekrar zaman atlamasıyla Nevra ve ekibini olay mahallini incelerken görülmektedir. Nevra kurbanı yaklaşır ve kurbanın alnındaki etiket tabancasıyla yapılmış “Bugün bir kızla tanıştım. Adı Nevra Elmas” yazısını inceler. Zaman geriye gider ve Agah Bey’i Feza Hanım ile konuşurken görülmektedir.

Agah: Ne zaman bu şiiri okusam uzaya gitmiş kadar olurum. 65 yaşına geldim. Geçen doğum günümde yine bir dilek tuttum, çocuk gibi. Yine imkânsız bir dilek tabi. Ne diledim biliyor musunuz? İyi bir insan olmayı.”

Agah, Feza’nın anlamadığını bir yandan reddetmekte, bir yandan da ona acımakta olduğu için şefkatli davranmaktadır. Ona daha iyi hissettirmek için çabalamaktan vazgeçmez. “İyi bir insan olmak” kavramı tekrar gündeme getirilir ve ona yeni bir anlam yüklenir. Bu monolog bağlamında iyi bir insan olmak, hayallerden vazgeçememeyi, inancını kaybetmemeyi ve gerçeğin reddini, gerektirmektedir. Nevra’nın bahsettiği iyi insan kavramından hayli uzaktır. Ama hem Nevra’nın hem Agah’ın hayatta ortak özellikleri olarak sunulur.

Agah, hiç birşey olmamışçasına eve döner ve karısının yarım bıraktığı kazağı örmeyi öğrenmeye çalışmaktadır. Bağırıtı seslerinin ardından ağzı bağlı zincirli bir adam, Agah’a bakmaktadır. Agah adamın önüne bir kap, kaba da kedi maması koyar. Sonra üzerinde Nevra Elmas yazan bir dosyayı alır ve içindeki gazete kupürlerine bakar.



Görsel: 17

Agah'ın bir sebeple, “iyi bir insan olmak” istediği için Nevra'yı seçtiğini düşünmek mümkündür.



Görsel: 18

Bölümün son karesinde, Agah bir çok erkek fotoğrafından ve bir haritadan oluşan kolaja bakmakta ve planı konusunda ipuçları vermektedir. Sonra hakimın fotoğrafına bir çarpı çizer. Böylece diğer adamların akıbeti konusunda da fikrimiz olur. Dramanın pek çok karesinde baskın olan yeşil ışık burada olası kurbanların fotoğraflarını aydınlatmaktadır. Marshall (2008) yeşil rengin sinema dilinde kişisel farkındalık, iyileştirme, gurur duyma, üretkenlik gibi kavramları sembolize ettiğini

söylemektedir. Buna göre, Agah planını kurgularken hissettiklerine dair ipucu vermektedir.

Karakterleri ve onların dünyalarını tanıma fırsatı bulduğumuz ilk bölümde hakim temalardan biri “yaşlılık”tır. Alzheimer bir yaşlılık hastalığı olarak sunulmakta, dramada yer alan iki yaşlı erkek de prostattan ve idrar torbasının sarkmasından bahseder. Dramadaki dördüncü yaşlı karakter yine Alzheimer hastasıdır. Temsiller bakımından incelediğimizde, Gerbner’in baz aldığı dramalarda %3 oranında temsil edilen yaşlı figürler, *Şahsiyet*’in ilk bölümünde figüranlar harici 15 karakterden 4’ü orta yaş üstü olmakla beraber %26 diyebileceğimiz bir orana sahiptir. Hastalık harici yaşlılık olumsuzlanmaz ve Agah “yaşlı olma” kavramını tekrar tanımlayacaktır.

Karşılaşılan bir diğer tema, toplumsal cinsiyet örüntüleridir. Polisiye türü özellikle, erkekliği yücelten, erkek kahramanları ön plana çıkaran bir tür olmasıyla göze çarpar. Polisiye dramalar, genellikle erkek polislerin/ dedektiflerin erkek suçluların peşine düştüğü, güçlünün güçsüzü ezdiği, suçluların şiddetle cezalandırıldığı olaylar formülünü takip eder. Bu kez ana karakter bir kadın polistir ve alışlageldik temsil sistemlerine meydan okur. Öte yandan bu kadın polisin sık sık cinsiyetçiliğe maruz kaldığına şahit oluruz. Erkek polisler onun varlığından ve parlamasından rahatsızdırlar. Hissedilir derecede mobbinge uğrar. Ne yazık ki bu durumu dile getirmektense sessiz kalmayı tercih eder. Smelik’in belirttiği gibi, çoğu sinemasal örnekte kadın karakter başına gelenlere karşı sessiz kalır çünkü eril anlayışta kadın susması gerekendir “dişil ses, egemen sinemada çok kolayca çılgılığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenebilir (Smelik:2006:15) Nevra da tepkilerini konuşarak ifade etmektense, sessiz kalır ya da öfke patlamaları vasıtasıyla çılgılla ifade eder.

Polisiye ve kriminal bir drama olması sebebiyle, sık sık karşılaşılabilecek şiddetin sunumu da değinilmesi gereken temalardan biridir. Dramalarda “Dramatikleştirilmiş şiddetin çoğu polisler, avukatlar ve doktorlarla-çalışanların “sıradan insanlar üzerinde

belli güç çeşitlerini kullandığı için birçok izleyici için merak uyandıran üç meslek- ilgili programlarda bulunur. Karakollar mahkemeler ve hastaneler birçok insanın yalnızca sıkıntı ve kriz anında gördükleri yerlerdir. (Trend: 2007:131) *Şahsiyet*'te ise, karakol ve mahkeme olmasa dahi adliye gibi ortamlar şiddet unsuru olarak sunulmuş ve farklı mekanlar da eklenmiştir. Bölüm özelinde, şiddet uygulayıcıları (Agah, Firuz, Tolga) genel olarak erkektir. Agah, yangın çıkarma, adam kaçırma, adam öldürme gibi her türden şiddet eylemini sergilerken, Firuz sözlü ve fiziki şiddet uygular, polis amiri Tolga ise sadece sözlü şiddet uygular. Bu erkek karakterle kıyaslandığında Nevra, şiddet eylemini kendi zihninde ya da evde yalnızken gerçekleştirir. Erkek karakterler gibi şiddet bir iktidar kurma unsuru olarak düşünmez.

Şahsiyet'in 1. Bölümü, feminist bakış açısıyla incelendiğinde, alışlageldik cinsiyet kalıplarını kırması, kadına yönelik olumsuz söylemlerin parodileştirilmesi ve kurbanların kadın değil erkek olması sebebiyle feminist söylemle uyum içerisinde gözükmektedir, eril şiddet ve “sessiz” kadın figürler sebebiyle uyumsuz örnekler sergilemektedir.

4.2. Şahsiyet Bölüm 2

Bölüm hakim Mehmet Yurtgil'in cinayet mahallinde açılır. Nevra'nın suratında şaşkın bir ifade vardır, çünkü ölen adamın alnındaki etikette kendi ismi yazmaktadır. Telefon çalar arayan kurbanın kızıdır. Tam bu esnada Nevra'nın gözünden bir damla yaş süzülür, kaçarak ortamı terk eder, sonra dışarıda kusarken görülmektedir.



Görsel: 19

Bu tarz bir sunum, bölümün henüz başında izleyiciyi ters yüz eder. Artıklar Nevra'nın ellerine ve saçlarına bulaşır. Kristeva bulantı ve kusma konusuna “Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (cadere*,ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder.” Şeklinde değinir, psikolojik boyutta kusmayı, mide bulantısıyla beraber özneyi, kirden, dışkıdan, pislikten ayırıp uzaklaştıran bir eylem olarak görür (Kristeva: 2014) Nevra'nın cesetle yüzleşmesi, Kristeva'nın da belirttiği gibi kimliğini alt üst etmiş, dış dünyaya karşı takındığı duygusuzluk maskesini yok etmiştir. Nevra bu olay karşısında ağlamış ve kusmak gibi, cinayet şubesi polislerinin vermeyeceği bir somatik tepki vermiştir. Kusma eylemi burada arınma eylemiyle beraber duygusal bir hazmedememe durumunu da ifade etmektedir.

Bu olayın ardından amiri Tolga, Nevra'ya o adamı öldürüp öldürmediğini sorar, cesedin üzerindeki isim etiketi Nevra'yı zan altında bırakmıştır. Tolga, böyle bir cinayet işleyebilecek bir tanıdığı olup olmadığını sorduğunda Nevra, olamayacağını söyler.

Tolga: Ben mesela? Ben yapabilir miyim böyle bir şeyi?

Nevra: Hayır.

Tolga: Neden hayır diyorsun biliyor musun? Evet demeye korktuğun için.

Nevra: Niye korkayım ki?

Tolga: Çünkü eğer evet dersen, burada, bu yolun ortasında, şimdi silahımı çekip seni burada öldürsem, kimsenin ruhunun bile duymayacağı bu yerde, korkudan delirirsin. Anladın mı?

Amir Tolga, Nevra'ya güven hakkında ürkütücü bir ders vermek istemiştir. Ama Nevra korkma belirtisi göstermez, sadece yüzünden belli belirsiz bir gerginlik hissi sezeriz. İlginç olan nokta, şimdiye kadar Nevra'ya yapılan mobbingleri kınayın Tolga'nın bu kez kendisinin Nevra'ya mobbing uyguluyor olmasıdır. Tolga bu kez hegemonik erkekliğini Nevra'nın üzerinde denemek istemiştir. Nevra ise bu oyunu-gösteriyi bozarcasına korku işareti göstermez ve yanıtlamaz.

Tolga: Bu hayattaki tüm kötülükleri aslında hiç tanımadığımız insanlar yapar. Ama her sabah uyanır uyanmaz yaptığımız ilk şey kendimizi kandırmak (tam bu sözler esnasında Agah, gümüş tepsiyi parlatırken, yansımasına bakmaktadır, tekrar ayna evresine ve bu sürecin “kendini kandırmak” oluşuna bir gönderme görülmektedir) Onun için şimdi bir daha soruyorum, sence kim böyle bir şey yapmış olabilir?

Nevra: Bilmiyorum... Baş komiserim.

Bu noktada Nevra karşısındaki bireyin kendini yabancılaştırma mesajını aldığını ve itaat anlamı çıkarabileceğimiz “baş komiserim” kelimelerini ekler konuşmasına.

Diğer yanda Agah, tepsiyi ve bibloları parlatırken, walkman ile klasik müzik dinlemektedir. Keyfi bir davul sesiyle bölünür.



Görsel: 20

Agah, kulağında klasik müzik, elinde balerin figürü ile aynı zamanda “temizlik yapan bir erkek” kimliğiyle geleneksel olmayan bir görünümündedir. Davul sesiyle keyfi kaçınca, mutfaktan bir satır alır. Davul çalan kişinin elinden davulu alıp satırla parçalar. Yapmaması için yalvaran kişiye Kürtçe bir cümle kurar. Davulcu genç, Agah’a Kürtçe’yi nereden bildiğini sorduğunda yanıtlayamaz. Yine Agah’ın kimliğine dair bir kırılmaya şahit oluruz. Daha sonraki sahnelerde benzin alırken “fullemek” diyen benzinci çalışanını “fullemek Türkçe değil!” diye uyarırken görülmektedir. Agah’ın yanlış gördüğü her şeyi düzeltmeye çalışması-kendinden aşağıda konumlandığı diğer insanları hizaya getirmeye çalışması, dramada sık sık karşımıza çıkacak olan bir örüntüdür. Tıpkı önceki bölümde garson genci azarlaması gibi, hayata duyduğu öfkeyi bu yolla alt sınıflara yansıtmak ister Agah.

Sonraki sahnelerde Avusturalya’dan Zuhal ve Deva’nın geldiğini görülmektedir. Agah’ın kızı olan Zuhal, arabayla nasıl yanlış yola girdiğini sorgular. Agah yine rahatsızlığından bahsetmez. Yemek masasında Agah’ın Zuhal’e yönelttiği “dönmeyecek misin?” sorusu, Zuhal’i çileden çıkarır. Bağırıp çağırmasının ardından babasına sarılır ve ağlamaya başlar. Önce kızının duygularına ortak olduğunu düşündüğümüz Agah, hiç empati hissetmediğini, Zuhal’in taşınmayı talep ettiği alt katı kiraya verdiğini söylemesiyle anlarız. Agah, yabancılaşmış ve uzaklaşmıştır.

Nevra emniyette ölen hakimi araştırmaktadır.

Firuz: Birazdan otopside arayacaklar bir yere ayrılma.

Nevra: Sen girmeyecek misin?

Firuz: Ben kimim ki ya, sen varsın ya. Yalnız bir ara bitirdikten sonra dosyayı masama bırak da sana okumayı öğreteyim.

Sefa: Yazmayı da öğret.

Firuz: Sen benim hangi işi yarıda bıraktığımı gördün? Tabii ki öğreteceğim. Benim görevim bu.

Sefa: Doğru.

İki erkek Nevra orada yokmuş gibi onun hakkında konuşmaya başlarlar. Nevra simgesel olarak yok sayılmaktadır. Nevra bir süre serinkanlı olarak sessizliğini korur. Ardından Firuz'a bir not verir. "Bak yazabiliyorum" der. Firuz notu okur, "Bugün bir öküze tanıştım adı Firuz" yazmaktadır. Bu not ölen adamın üzerinde bulunan yazıya gönderme yapmaktadır. Nevra bir aşamada ona yapılan mobbinge tepki vermeye başlamıştır. Bu kez Firuz cevap veremez, öfkeyle Sefa'ya döner sadece.



Görsel: 21

Nevra otopsiye girer, adli tıp doktoru oldukça konuşkan biridir ve Nevra'yı ölümlere alışacağı konusunda cesaretlendirir. Nevra kısa bir tereddüdün ardından cesedi incelemeye başlar. Çekim yapılan ortam yine mavi ışıkla boyanmıştır. Bu hem ortamdaki soğukluk hissini yansıtmaya hem de Nevra'nın cesede bu kez serinkanlı yaklaşımını temsil etmektedir. Kamera hem Nevra'nın hem de ölü hakim

suretlerini alt açıyla almıştır. Fotoğrafın ağırlık noktası Nevra değil, ölü hakimdir. Ardından adli tıp doktoru Nevra'ya "Türkiye'de insanlar seri katil olmaz, Türkiye'de insanlar cinnet geçirir." der. Gerçek hayatta, "Türkiye'de neden seri katil olmadığı" tartışıla gelmiş bir konudur. Murat Bardakçı, Türkiye'de hatta doğu ülkelerinde de seri katil olmadığını, seri katillğin ince bir planlama ve matematiksel hesaplar gerektirdiğini, ardında yatan amacın hayran kitlesi yaratmaktan tutun, yakalanmasının ardından hikâyesini yayıncılara satarak para kazanma hevesinin olması gibi unsurları öne sürmüştür (Bardakçı, 2016). "Doğu"luğa yakıştırılmayacak kadar zekice bir iş olarak nitelenen seri katillik, tüm Avrupai nitelikleri taşıyan Agah'ın bir batılı olarak konumlandırılmasına katkı sağlamıştır. Agah da bununla paralel olarak sık sık doğulu nitelikleri aşağılar. Keyman v.d, batılı-doğulu konumlandırmaları üzerine, "batının kültürel/ekonomik/siyasal oluşumunu modern kılan özelliğin bilgi-güç ilişkisine dayanan bir yönetme mantığı olduğunu söyler. Batılı ve doğulu nosyonları, hakim olmakla kalmayıp otorite kurmaktadır (Keyman, v.d.1999:10). Agah kendini batılı ve bilgi sahibi olarak konumlandığı için, otorite kurma ve ders verme hakkını kendinde bulmaktadır.

Nevra'ya otopsi esnasında parmak izinin kriminal örneklerle uyduğu haberi geldiği anda Agah'ı da yün örerken görülmektedir "ben galiba becereceğim bu işi, oluyor valla, keşke Mebrure de görebilseydi" der. Yün örme eylemi için sarf edilmiş görünen bu sözler, aslında Agah'ın seri cinayet planının işlediğine dair duyduğu gururun metaforudur. Bu sözler söylenirken, Agah'ın esir aldığı adamı elleri bağlı şekilde görülmektedir.

Agah: Ah aha ne çok sevdik birbirimiz biliyor musun, ne anılar var ne anılar, tek dileğim o anıları unutmadan ölmek. Ama sen nereden bileceksin bunları değil mi? Sakın bana ben de sevdim demeye kalkma, seninki sevgi değil, hınç! Hınçla sevilmez. Yazık sen heba etmişsin her şeyi. Oysa belli ki karın seni ne kadar sevmiş, bir yuvanız olsun diye ne kadar uğraşmış. Sen bilememişsin kıymetini. Her şeyi affederim de karısının kıymetini bilmeyeni affetmem. Doğruya doğru kusura bakma.

Bu kez Agah'ın neden bu adamı seçip esir ettiğini anlaşılr, yine ona bir “ders” vermek istemiştir. Agah, bu kez pro feminizmle paralel olduğu söylenebilecek bir söylem benimsemiş olarak görülmektedir. Pro feminizmce eleştirilen, ataerkillik, cinsiyet rolleri ve kadına yönelik şiddet gibi konular, erkeğin yerini tespit etmekle beraber, tüm cinsiyetler ve cinsel yönelimler için barışçıl ve yaşanabilir bir dünya yaratmayı hedefler. Agah bu sebeple kadına yönelik şiddeti kabul etmemektedir. Öte yandan Agah, barışçıl yöntemler belirlememesi ve eylemselliği bakımından da radikal feminizmle uyumlu bir tavır sergilemektedir.

Agah: Hiç bakma bana öyle, ben başka birini de seçebilirdim, ama senin suçun büyük, cezanı da çekmemişsin doğru dürüst, sekiz sene nedir ki, yok haksız tahrik, yok iyi hal, indire indire bir tek madalya takmadıkları kalmış sana. Ben okudum o mahkeme tutanaklarını, her zamanki gibi gereği düşünülmüş de gereği yapılmamış o mahkemede. Onun için sen burada gerçek cezanı ne ise onu çekiyorsun. Cezanı ne biliyor musun? Benim suç aletim olmak, evet.

Agah, adalet sisteminin aksayan yönlerinden bahsederken, “bir tek madalya takmadıkları kalmış sana” sözüyle suçlunun ödüllendirildiği bir kısır döngüye değinir. Haksız tahrik, “haksız bir eylemin doğurduğu hiddet veya şiddetli elemin etkisi altında kalınarak suçun işlenmesi halinde, failin cezasından tahrik nedeniyle indirim yapılmasıdır.” Kadın cinayetlerinde savunma makamının çok sık kullandığı haksız tahrik, bazen bir eşin boşanacağını söylemesi, eşinin yapma dediği herhangi bir şeyi yapması, “açık” giyinmesi vs. gibi aslında kadın bireyin kendi özgürlük alanında, kendi iradesi dahilinde verebilmesi normal olan kararlarda bile erkek suçluyu “haksız tahrik” çerçevesinde değerlendirip kadının özgür iradesini yok saydığı yönünde eleştirilmektedir. Avukat Feyza Altun, haksız tahrik prosedürünün karısını öldüren erkekler için işleme konulmasına rağmen, kocasını öldüren kadınlar için işleme konulmadığını ifade eder, ayrıca mahkemede takım elbiseli ve “efendi” bir görünüm sergilemesi karşılığında suçlunun, cinayet ve tecavüz gibi suçlardan iyi hal indirimi aldığını da ekler (Aktaran, Börekçi, 2014) Bu durum da liberal feminizmle başlayan

kadına yönelik eşit hukuki haklar uğraşısının hala tam olarak sonuç vermediğini gösteren olumsuz örneklerden biri olarak kabul edilebilir.

Agah'ın konuşması sırasında çapraz kurguyla, Agah'ın esir aldığı Tufan'ın evine operasyon düzenlenmektedir. Çünkü Agah, “suç aletim olacaksın” diyerek adamın parmak izini balmumu yardımıyla alarak kurbanların üzerine bırakmıştır. Burada Agah'ın hiç araştırma yapmaksızın, adaleti yanıltmaya yönelik yöntemlere hakim olması dikkat çeker. Hemen ardından Agah'ın ilginç bir özelliğine daha şahit oluruz. Bir projeksiyonla çıka gelen Agah, esirini ıslah etmek gerektiğini, bu projeksiyonla göstereceklerinin buna hizmet edeceğiniz söyler. Slaytlarda yaralı, öldürülmüş, taciz edilmiş, kadın cesetleri vardır. “Bunları dava dosyalarından yürüttüm” der. Agah'ın bu slayt görüntülerini neden aldığı ya da neden koleksiyon haline getirildiği dramada hiç değinilmeyen bir durumdur.



Görsel: 22

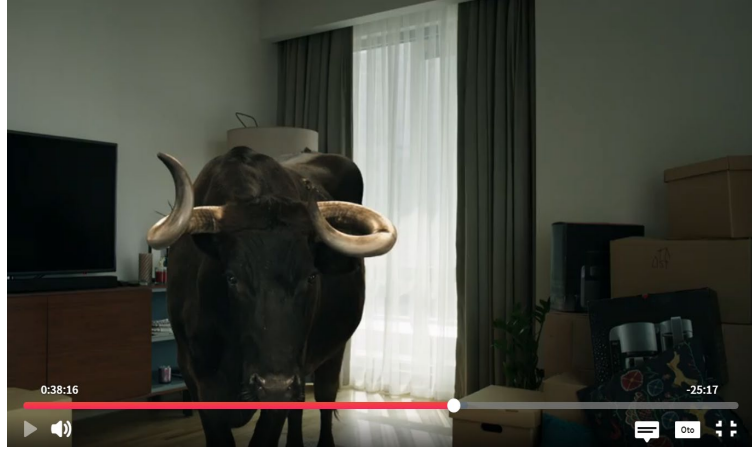
Kadın bedeninin fiziksel ve sembolik parçalanışına dair pek çok feminist değini vardır. Kadına yönelik şiddetin farklı bir boyutunu sunan bu imajlar, Mulvey'nin erkeklerin hadım olma korkusu ile ilintili gördüğü için görsel kadın bedeninin cezalandırılması teorisiyle uyum göstermektedir. (Mulvey,1997) “Psikanalitik kuram tarafından iddia edilen “erkeğin derinlerde yaşadığı hadım edilme duygusunu” bastırmayı, “suçlu nesne” olarak adledilen kadın imajını değersizleştirerek ve cezalandırarak” bastırdığını belirtir.

Radikal feminizmin öne sürdüğü üzere de “erkek kendini kadın bedeninin sahibi” olarak görmekte ve kadının bedeninde fiziksel şiddet yaratabileceği boyutunda dahi hak görmektedir. Feminist vejetaryen kuramı geliştiren Carol J. Adams ise, bir adım ileri giderek, hayvanların kesilip parçalanarak “et” haline gelip artık hayvan formunda olmadıkları için “hayvan” sayılamayacakları görüşüyle kadının simgesel boyutta parçalanarak, “et” haline getirildiğini söyleyerek, tecavüz mağduru kadınların “kendimi et parçası gibi hissettim” demeciyle sık sık karşılaştığını ifade eder ve bu iki “parçalanma” arasında koşutluk kurar (Adams, 2010:99-101) Ceylan Ertung ise bu metafordan yararlanarak reklam dünyasında, “kadının parçaları”na odaklı reklamlar üretildiğini ve bütünlükten yoksun bu imajların sembolik boyutta normalleştirildiğinden bahseder (Ertung,2013).

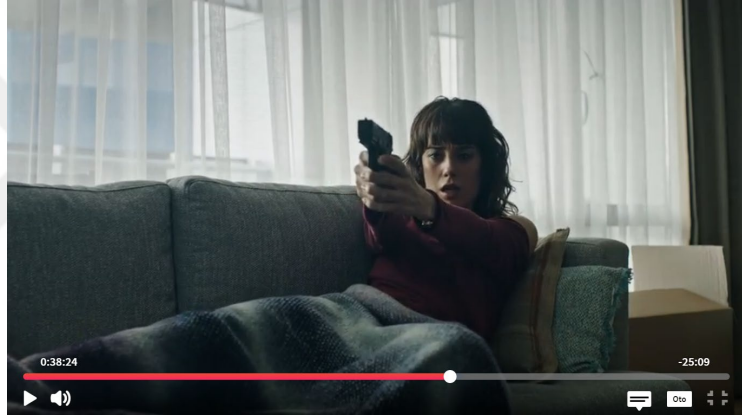
Agah parçalanmış kadın bedenlerinden oluşan slaytı esirine izletirken, Tanju Okan’ın “Kadınım” şarkısını çalmak üzere pikapta ayarlar. Kurbanına küratör edasıyla bir sunum-işkence yöntemi hazırlamıştır. Dakikalar sonra, Agah’ın işkence metodunun işe yaradığını, Tufan’ın ağlayarak yüzünü duvara gömmesinden anlaşılmaktadır.

Önceki geceyi operasyonda geçiren Nevra, masasında uyuyakalmıştır. Amir Tolga onu uyandırır, şefkatli davranıp Nevra’ya uyku izni verse de “Dünkü operasyonu Firuz’a haber vermen gerekiyordu” diyerek hiyerarşiyi Nevra’ya tekrar hatırlatır.

Agah, torunu ve kızını uğurladıktan sonra yeni kurbanına dair planını hayata geçirmeye başlar. Sonraki kurbanı Kamyoncu Salih’i takip eder. Salih’i تنها bir yerde bir seks işçisiyle beraber olurken görür ve pusuda bekler. Aracıyla tekrar takibe başlayan Agah, benzin almayı unuttuğunu fark eder ve yolda kalır.



Görsel: 23



Görsel: 24

Nevra ise uyku molasında, kabus görür, odada bir öküz vardır ve silahına davranarak ona ateş eder. Öküz figürü bize Nevra'nın Firuz'a ithafen yazdığı “Bugün bir öküzle tanıştım: Adı Firuz” notunu hatırlatır. Öküz Firuz'un temsiliyken, sabit duran bir öküze ateş açmasıyla Nevra'nın, hem Firuz'a öfke duyduğunun hem de korktuğunun işareti verilmektedir.



Görsel: 25

Firuz elinde gazete hınçla emniyete girer. Kadınlar tuvaletinin kapısını yumruklar. Her zamanki gibi, eril bir saldırganlıkla Nevra'yı tehdit eder. Bu görsel Firuz'un genel yaklaşımına dair çok simgesel bir imajdır. Firuz, “kadın” kavramına karşı saldırgandır ve tıpkı kapıya vuruşu gibi tacizkar gözükmektedir.

Firuz: Nevra bir daha benden habersiz iş yaparsan seni doğduğuna pişman ederim. Duydun mu beni?

Nevra: Daha tehdit edeceksen durayım daha burada?

Nevra bu kez “korkusuna” meydan okumuştur. Firuz gazeteyi tuvalet kapısının altından atar. “Katilden Mesaj Var” manşetiyle kendi resmini yan yana gören Nevra, şok olur ve küfür eder.

Panikle doktorunun odasına dalan Agah, benzin almayı unuttuğunu anlatır ve ilacının değiştirilmesini ister. Doktor onu teskin ederek, benzin almayı kendinin de unuttuğunu söyler ve ekler, “en iyi plan, plan yapmamaktır” Agah'ın aklı karışır ve “şimdi plan yapayım mı yapmayayım mı?” diye sorar. “Plan yapın ama gerektiğinde onu değiştirmekten korkmayın. Her zaman plan yapmak gerekmiyor, gidişatına göre. Zaten önceden her şeyi planlayabilseydik, şans diye bir şey var bu hayatta. Bazen insan şansına güvenecek bazen şanssızlığını kabul edecek” der. Doktorun her dediğini bir baba figürüymüşçesine dinleyen Agah için bu sözler gelecekteki eylem planını etkileyecektir.

Nevra, emniyette mobese kameralarına bakılırken, adının yazılı olduğu haberi, gösterir. Amir Tolga, bundan haberi olduğunu söyler ve aniden sesiniz yükseltir.

Tolga: Bu adam böyle işte, Ateş Arbay denen soytarı gazeteci. Ama ben ona kızmıyorum, ben ona kızmıyorum, hangi geri zekalı, hangi aptal, üç kuruş para için bu haberi satıyorsa, benim derdim onunla! Yakında gönderecekler bir müfettiş, göreceksiniz ebenizinkini. Olacağı bu!



Görsel: 26

Bu karede, tüm figürler alt açıyla çekilse de resmin ağırlık noktası Tolga'dır. Ekip içinde bir gammaz olduğunu belirtirken, yine bir otorite figürü olduğunu gösterecek şekilde davranmaktadır.

Ardından Deva'yı plak dükkanında kendi yaşlarında bir kızla bakışırken görülmektedir. Kız dükkandan çıkınca onu takip eder, uzaktan onu izlemektedir yanına başka bir genç yanaşır.

Genç: Sigaran var mı?

Deva: Yok.

Genç: Paran var mı?

Deva: Yok.

Genç: E oğlum nasıl s.....n l.n bu k....ı? Oğlum o bayağı o...u lan.

Deva: Sen mi satıyorsun?

Genç: Satarız.

Deva: Peki, seni kim satıyor?

Genç: Ne diyorsun l.n sen? S....m l.n seni! Bak hala bakıyor!

Bu noktada gencin arkadaşları kavgaya karışır ve Deva'yı kovalamaya başlarlar. Yeni tanışan iki gencin, bir iletişim biçimi olarak küfürleşmeyi tercih etmesi tuhaf bir etki uyandırır. Küfür, insanların toplumsallaşma pratiğinin bir parçası olarak saklayıp gizlediği ve tabu ilan ettiği şeyleri belirli manalar çerçevesinde ifşa edilmesinden yararlanır. Tabu kabul edilen cinselliğin iması ise, egemen küfür aracılığıyla bir cezalandırma ve bir şiddet aracına dönüşmektedir. Cinsel birleşmeye dair en sert sözcükler seçilerek küfürleşmekte, cezayı kesen çoğu zaman erkeklik, cezalandırılan ise kadınlık, kadın bedeni ve cinselliği ya da kadınsılaştırılan diğer varlıklardır (Zengin: 2015). Kocaer ise küfür kullanımını toplumsal cinsiyetle ilişkilendirmiş, iktidar sahibi ve güçlü görünmek isteyen taraf tarafından daha sık kullanıldığını vurgulamıştır. (Kocaer: 2006). Deva'nın konuştuğu genç de, ilk tanıştığı bu insana karşı güçlü konumda yer almak istemektedir. Bunun için genç bir kadına "o....u" demekten çekinmez, hem onu hem de Deva'yı daha alt statüde konumlandırmak ister.

Daha sonraki karede Zuhal'i şaraplara bakarken görürüz. Okul müdürüyle sinirleri yıpratıcı bir konuşma yapan Zuhal, bu gerginliği alkole sığınarak atmak istemektedir. Daha sonra sızdığını ve kanepede uyuyakaldığı sahne karşımıza çıkar. Deva annesinin üzerini örter ve annesi "ben biraz içtim babana söyleme" der. Deva "söylemem" der. Zuhal'in sakladığı bu bilgi, onun eşini otorite figürü ya da cezalandırıcı bir figür olarak gördüğünü düşündürür. Deva'nın yüzü morluk içindedir. Annesi fark etmez, ihtiyaç duyabileceği desteği ve teselliği annesinden alamaz.

Agah ise, doktorun önerdiğince, planına biraz doğaçlama unsurlar katmak istemektedir. Apartman komşusuna sayı sorar, komşu 39 deyince, 27 ye kadar bir rakam söylemesini ister (27 intikam alınacak kurban olduğunu ima eden bir göndermedir) komşu 24 der. Agah'ın 24 no'lu dosyayı aldığını ve kurbanını buna göre seçtiğini görülmektedir.

Nevra, onu haber yapan gazeteci (Ateş Arbay) tarafından aranır. Ateş onunla röportaj yapmak istemekte, bunun karşılığında elindeki bilgileri takas edeceğini söylemektedir. Nevra ise önden bilgileri istemektedir. Bu arada internetten Ateş Arbay'ı araştırdığını fark ederiz. “İsyan Sanayi” adında bir yerde buluşmak üzere sözleşirler. Nevra, mekanın adına şaşırmıştır. İsyan Sanayi'ye gider, orası Ateş'in Dj'lik yaptığı gece kulübüdür. Abartılı bir şekilde eğlenen insanların arasında yabancılaşmıştır.

Bu arada arabasıyla dolaşmakta olan Agah'ın sarhoş bir adama çarpma tehlikesi yaşadığını ve ona yardımcı olmak isteyen başka bir sarhoş adamın karşısına çıkmasıyla Agah'ın sevindiğini görülmektedir. Agah arabaya binen adamı takip etmeye başlar ve onun Agah'ın yeni kurbanı olduğunu böylece anlaşılmaktadır.



Görsel: 27

Nevra ve Ateş ilk kez karşılaşır. Ateş, Nevra'ya kendi yaptığı müziği beğenip beğenmediğini sorduğunda, Nevra'da “Boşuna uğraşıyorsun, Dj müziği diye bir şey

yok, asla olmayacak.” Yanıtını alır. Ateş de onunla hemfikirdir. “Kimseye söyleme” diyerek görüşünü belirtir. Ateş hem gazeteci hem de dj’dir ve ironik biçimde yaptığı müziğe inanmamaktadır. Gazetecilik gibi ciddiyet gerektiren bir mesleğin yanında eğlence sektöründe de yer alması onu post modern bir kimlik olarak kurgular. Ateş’in sunumu, Kellner’ın postmodern kimlikler değişimini akla getirmektedir. “Postmodern kimlik, şu halde, rol yapma (role-playing) ve imaj oluşturmak suretiyle, sahnede oyun karakterlerini oynar gibi teatral biçimde kurulur. Modern kimliğin konumu, insanın mesleği, kamusal (ya da ailevi) alandaki işlevi etrafında oluşurken, postmodern kimlik görünüşler, imajlar ve tüketime dayanan, boş zaman faaliyetleri çevresinde oluşur. (Kellner: 2004). Sonraki kısımlarda anlaşılabacağı üzere, Dj’lik ve magazin yazarlığı Ateş için bir rol yapmadır ve dj performansı da teatral bir görsele dönüşür. Diyalogda değinilen “Dj müziği” de postmodern dönemin bir parçası olup, enstrümanlarla yapılan müziğin bir parodisi durumundadır.

Nevra, Ateş’ten bilgilerin olduğu “hediye”yi istediğinde Ateş onu oyalamak için içki ikram eder ve “bilgiyi” vermekte gönülsüz davranır. Bunun üzerine Nevra “kokainin gramını kaçta alıyorsun, kesin kazıkıyorlardır seni” der. Ateş daha önce görmediğimiz ciddi bir ifade takınır ve serinkanlılığını koruyamaz. Nevra şantajvari adımlarla konuyu ilettiğinde Ateş teslim olur ve bir flash diski Nevra’ya hemen teslim eder. Flash diski görmek üzere bilgisayar isteyen Nevra’ya Ateş yardımcı olur ve kokain kullanımı hakkında başına bir iş açılıp açılmayacağını sorar, Nevra ise bunun bir blöften ibaret olduğunu ima eder. Ateş belli belirsiz gülümser gerginliği azalır ve “seni tanıdığımı memnun oldum Nevra” der. Nevra, “ben de” der ve ikilinin “asıl” tanışma anının bu olduğu vurgulanır.

Kayıtları dinlerken Nevra’nın yüzündeki şok ifadesine odaklıdır. Ses kaydında tanıdık bir ses, adliyeyi yakan adamı sorgulamaktadır. Ateş kaynağını belirtmese de Nevra duyduklarından bir sonuca varmıştır. Bilmediğimiz bir yere doğru yolculuğa çıkar, arabada hala konuşma kayıtlarını dinlemektedir. Sorgulayan ses polis memuru Sefa’nın sesidir. Böylece Sefa’nın gazeteci Ateş’e bilgi sızdıran insan olduğunu anlaşılmaktadır. Meslek etiğinden yoksun bu davranış, Firuz ve

Sefa'nın konuşmasını ve iş arkadaşları bir kadınsa karşılarındaki düşman erkeğe daha çok güvendikleri konusunda hem fikir olduklarını hatırlatır. Fakat Sefa ikilinin aralarında konuşurken değindikleri “erkekliğe” pek yakıştırılmayan gammaz rolünü üstlenmiştir.

Agah kurbanı Naimhan'ı yakalar.

Agah: Hiç değişmemişsin be Naimhan, hiç. Sen eskiden de böyleydin, hep sarhoştun. Yazık değil mi evladım ciğerine? Zaten fazla yaşamazmışsın sen. Aslında yaşayacaktın biraz daha da, bugün senin günün değildi. Ama n'aparsın işte. Benzin bitti, almayı unutmuşum. Sen de öyle birden bire karşıma çıkınca... Hiç ummazdım valla. Ama doktor da dedi, ya bak şans diye bir şey var işte. İnsanları takip etmek çok zor, çok. Bütün gün koşturacaksın peşlerinden, evlerinin önünde bekleyeceksin, nereye gidiyorlar, ne yapıyorlar, kaçta yatıyor kaçta kalkıyor falan, mesai yahu, bildiğin mesai.

Naimhan: Abi sen beni nereden tanıyorsun, nerden biliyorsun sen beni abi?

Agah: Sen nerelisin?

Naimhan: Kambura.

Agah: He oradan tanıyorum ben seni.

Naimhan: Abi yapma, Allah rızası için yapma abi.

Agah: Ben bir şey yapmıyorum Naimhan, zaten ben bir şey yapmadım ki, sen yaptın, siz yaptınız, hepiniz. Yapmayacaktınız.

Agah son kez ateş eder, bu kez adam ölür.

Agah, adamı öldürmeden önce “ders verme” misyonunu ihmal etmez. Öldürmek üzere vurduğu adama “ciğerine yazık ettiğini” söyler. Tüm bunlar olurken Agah'ı yerdeki adamın gözünden görülmektedir. Alt açıyla çekilen Agah'ın imgesi yücelmiştir ve bu sahneden “tepeden bakma” hakimdir. Ardından doktorunun bahsettiği şans faktörüne değinir, birini takip etmenin ve “avlamanın” zorluklarından bahseder. Diyalogun ilerleyen kısımlarında Agah'ın intikam planına dair ipuçları

verilmektedir. Cinayetlerin sebebi kolektif bir şekilde işlenen bir suçtur. Agah vurduğu adamın alnına önceden hazırladığı, “Sadece ona güveniyorum, çünkü Nevra beni anlıyor” etiketi yapıştırır.

Ardından beklenmedik bir olay gelişir, Agah kalbini tutar ve baygınlık geçirir.



Görsel: 28

Bölüm bu iki adamın beklenmedik kader ortaklığını yansıtan bu kareyle sona erer.

4.3. Şahsiyet Bölüm 3

Bölüm, “Yine Bir Gülnihal” şarkısıyla açılır, Agah’ı hastanede uyanmış halde, Nevra’yı cezaevine girerken görülmektedir.

Nevra, ses kaydında ifade veren mahkumu bulup onunla görüşmeye gider. Mahkum elinde sigara tutmaktadır.

Mahkum: O Nevra Komiser'im, niye zahmet ettiniz, biz size gelirdik.

Nevra: Nereden tanıyorsun beni?

Mahkum: Nevra Komiser'i tanımayan mı var? Şöhretsiniz siz ya. Neyse, hayırdır bir mevzu mu var? Elimizden gelen bir şeyse hallederiz yani.

Bu noktada sigara içen umursamaz tavrıyla şakalarıyla mimik ve jestleriyle kendini Nevra'dan üstün konumlandırmaktadır. Nevra “kanser olacaksın” der. Bu söylem Agah'ın önceki bölümdeki “yazık değil mi karaciğerine” söylemiyle paralel gözükmektedir. Adam umursamaz tavrını sürdürür ve sigara külünü Nevra'nın üzerine üfler. Bu diyalog esnasında sık sık Agah'ın olduğu planlara kesme yapılmakta ve Agah'ın kaçmaya çalıştığı gösterilmektedir.

Nevra: Niye kundakladın adliye binasını?

Mahkum: Ben yapmadım ki.

Nevra: Ama sen tutuklandın?

Mahkum: Adımız çıkmış bie kere ne yapayım, ama ilk celsede beraat edeceğiz onu bekliyoruz.

Nevra: Bekliyorsun da, daha önce kundaklamışsın sen bu binayı? Yedi yıl önce...

Mahkum: O başka. Yattık cezamızı çıktık.

Nevra “Bu adamı tanıyor musun” diyerek Agah'ın esir aldığı Tufan'ın resmini gösterir. Adama jestiyle tanımadığını söyler.

Nevra: İyi bak, dosyası vardı o binada, mahkemesi orada görülmüştü.

Mahkum: Tanıyorum hiç görmedim. Ne yapmış ki bu adam?

Nevra: Bir hakimi öldürdü.

Mahkum: Vay anasını, gerçi bir keresinde ben de düşündüm ama sonra kendi kendime dedim ki, boş ver ya değmez, yapmadım.

Nevra: Ama gittin mübaşirlik yaptığın adliye binasını yaktın.

Mahkum: Adliye Sarayı o bacım. Yanar da, su da basar, çöker de... Delil de kaybolur, dosya da uçar. Sana bir şey söyleyeyim mi bacım? Şimdi bunlar bulmuştur benim gibi bir garibanı, vermişlerdir eline üç-beş kuruş para, o da gidip kibriti çakmıştır. Bak bacım, bizim oranın iki şeyi meşhurdur. Bir üzümün kara olanı, bir de adamın karanlık olanı... O bina her beş on yılda bir yanar. Anladın mı? Sıkıyorsa yakarı değil, yaktıranları yakala da göreyim. Sonra çıkar mahkemeye, ben de kapısında bağıracağım. Ama ben daha lafımı bitirmeden hepsi tahliye olur, sen de kalırsın öyle bir başına. Davalı Nevra Yılmaz, davacı Nevra Yılmaz!



Görsel: 29

Bu noktada Nevra, kalkıp gider. Adamın “adalet”in nasıl yürüdüğüne dair imalarını anlamıştır. Diyebileceği bir şey yoktur ve koridorda yürürken ağlamaklı olur. Konuşmanın başından beri kendini daha üstün bir figür olarak konumlandıran mahkum, konuşmasına yer yer “bacım” kelimesini kullanması, karşısındaki bir otorite figürü, bir polis olarak görmektense, olayların arka yüzünü anlamaktan yoksun, toy bir kız çocuğu gibi konumlandırmasından kaynaklanmakta olduğu izlenimini vermektedir.

Mahkumun adaletle ilgili değinileri de, dikkate değerdir. Önce bir hakimi öldürmeyi hayal ettiğinden bahsetmesi, sonra karanlık adamlar tarafından adliyenin yakılışının azmettirilmesini, hiyerarşik düzende alt kısımda olanların para karşılığında bu eylemi gerçekleştirdiğinden bahsetmesi, dramada konu alınan adalet sisteminin çürümüşlüğüne ispatlar nitelikte olup, Agah’ın kendi adaletini yaratacak olmasına zemin hazırlar nitelikte gözükmektedir.

Sonraki sahnede, hastanede kaçış yolu arayan Agah’ı torunu Deva’ya yakalanırken görülmektedir. Deva’ya sorduğu ilk soru arabasına ne olduğu olur. Deva arabasının çekildiğini, kendisine anjiyo yapıldığını ve sayıkladığını söyler. Agah alarm haline geçmiştir, suç izleri taşıyan arabasına acilen ulaşması gerekmektedir. Sonra Deva’nın da yardımıyla hastanedeki odasına geri döner. Zuhale uyanıp babasını sağlıklı görünce çok sevinir. Onu ilk kez babasına samimi bir

yakınlık gösterirken görölmektedir, kaybetme duygusunun doğurduğu bu yakınlık Zuhal’in cümlelerine de yansır. Bunun ardından Agah bir itirafı olacağını söyler.

Agah: Çocuklar bunu sese nasıl söyleyebileceğimi bilemiyorum yani, keşke anlatsaydım daha önce bir şekilde ama. Bilmek hakkınız çünkü, insan bazen bambaşka duygular içine girebiliyor, yani tasavvur bile edemeyeceği şeyler yapıyor. Ben bile düşündükçe tanıyamıyorum kendimi. Nasıl yaptım ben bunları diye ama yaptım, oldu hepsi oldu, günün birinde duyacaksınız nasılsa, başkasından duyacağınıza benden duyun istedim. Sonra da artık, siz bilirsiniz yavrum, ben senin babanım senin de dedenim, bunu hiç unutmayın olur mu ben aşık oldum kızım, benim bir sevgilim var. Ben o gece onun evindeydim oradan dönüyordum, sabahlara kadar seviştik.

Zuhal tiksintiyle karışık bir öfkeyle “Ne!” der ve hışımına odadan çıkar, Deva ise dinlemeye hazır olduğunu gösteren bir ifadeyle dedesine bakmaktadır. Ama Agah kafasını döndürür ve susar. Monoloğun bu kısmı izleyiciye oynanan bir oyundur. İzleyiciye cinayet planını ve yaptıklarını anlatacağı izlenimini veren bir alt metinle başlayan konuşma, Agah’ın o an uydurduğu bir sevgili ve onunla geçirilen hareketli bir gece anlatısıyla bir kara mizaha dönüşür. Zuhal’in olayı kabullenemeyeceği ve ortamı terk edeceği Agah tarafından ön görülebilir bir şeydir. Bu şekilde Zuhal’in çantasındaki, arabasının çekildiği adresin yazılı olduğu nota zorlanmadan ulaşabilecektir. Ayrıca bu sahneyle gördüğümüz şeylerden biri de Agah’ın hayal gücünün nerelere ulaşabileceği ve her şeye rağmen koruduğu mizah duygusunun varlığıdır. Drama boyunca tanık olduğumuz tüm zafiyetleri esnasında Agah bir karakter olarak asla parodileştirilmez. Aksine tüm zafiyetleri onu güçlü kılan niteliklerini temsil etmektedir.

Sonraki sahnelerde Agah’ın yeni kurbanının cesedinin bulunduğunu izleriz, kurbanın arabası iki tineri çocuk tarafından bulunur ve kibar bir tabirle “mahvedilir” daha küçük başka bir çocuk ise cesede rastlar. Bu arada Nevra bir huzurevine gitmiştir ve iki yaşlı adamla seri cinayetlerin akıbeti üzerine fikir alışverişinde

bulunmaktadır. Olaylar hakkında bilgi sahibi bu adamlardan biri “eğer katil ile maktul arasında bir bağ yoksa o katil kiralıktır, kızım, başkasının işini görüyordur.” der. Uzmanlık belirten bu görüş, adamın gizeminin anlaşılmasına yardımcı olmaya yöneliktir. O sırada Nevra’ya gelen telefon yeni bir cinayeti haber verir. Adam bu kez, “bir ceset daha değil mi? Tabii, tek cümlelik mektup mu olurmuş... Yazacak herif daha.” der ve Nevra diye seslenir.

Nevra: Efendim baba?

Huzurevindeki adam, Nevra’nın ilk bölümde değindiği polis olmak için örnek aldığı babasıdır. Adamın konuya uzmanca yaklaşımının sebebi anlaşılmıştır.

Nevra’nın babası: Herif sen okuyasın diye bir şeyler yazıyor.

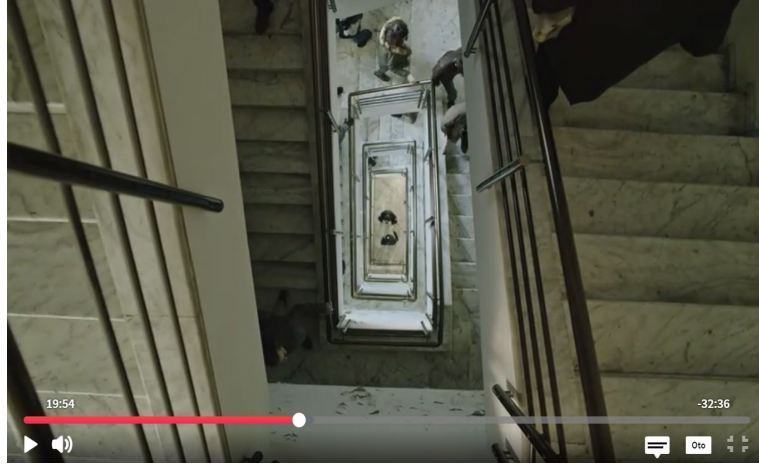
Nevra: Evet ne yapayım?

Nevra’nın babası: Sen de ona bir şey yaz.

Nevra’nın şaşkın ifadesinden bu tavsiyenin ona ilham verdiğini anlarız. Nevra yine mesleki olarak sıkıntıya düştüğü bu günlerde babasına sığınmıştır ve onun fikirlerinden yararlanmaktadır.

Agah ise, Deva’yı Nükhet Hanımın kitabı olan “Hayat Trafiktir”i sipariş eder ve hastaneden uzaklaştırır. Odadaki not kağıdını almayı planlar, giysilerini giyip kaçmaya tam teşekkülü olarak hazırlanır. Ama Zuhal’in gelmekte olduğunu görünce başka bir hastanın odasına sığınır.

Ardından cinayet mahalline gelen polisler, tinerci olan çocukları ekip otosuna alır, cesede tanık olan çocuğa göz kulak olur. Firuz ve Nevra delilleri alarak emniyete getirirler. Emniyet amiri Tolga, delilleri yetersiz bulur ve Nevra ile Firuz’u iğneler.



Görsel: 30- Şahsiyet-2018



Görsel: 31- Vertigo- 1958

Tolga, Firuz, Nevra merdivenlerden yukarı çıkmaktadır. Uzun süre ekranda kalan bu görüntüye Tolga'nın "O adam yakalanmaktan korksaydı, bu kadar açık oynamazdı, adam yakalanmayacağını biliyor." Alışlageldik çekimlerin arasında dikkat çeken bu merdiven sekansı, bir durumun metaforu olarak kullanılabileceğini düşündürür. Üstelik Hitchcock'un Vertigo (1958) filmindeki kadrājına oldukça benzemektedir. Sinema dilinde merdivenleri çıkmak, bilinmeze ulaşmak, seviye atlamak, güç kazanmak gibi ifadelerle işaret edebilmektedir. Walsh ise Hitchcock

filmlerinde “merdiven” kavramına dair yazdığı makalede, merdivenlerin hikayenin seriminde ya da karakterin gelişiminde önemli bir rol oynadığını ifade eder. Walsh, merdivenleri, hikayenin dönüm noktası, masumiyetten deneyim kazanmış boyuta geçmek, iki zihinsel durum arasında geçiş süreci olarak yorumlar. (Walsh, 2008) Bu kare peşi sıra gelen olayların işaret ettiği gibi dramanın olay örgüsünde ciddi bir dönüm noktası olacaktır.

Merdiven sekansının ardından hedef kata ulaşıldığında ise “onun için bu adamı yakalamanın tek bir yolu var, o da bu cinayetleri neden işlediğini çözmek. Yoksa gider ülke çapında kapı kapı dolaşıp adamı ararsınız, nerede bu diye.” sözlerini söyler. Elindeki dosyaları Firuz’a verir, Nevra’yı odasına çağırır.

Tolga: Bugün savcıyla görüştim. Adam kesinlikle senin bu vakada çalışmanı istemiyor, bana derhal işten alacaksın dedi. Ben de olur ama, bu etiketlerde yazan Nevra ismi başkasına da ait olabilir dedim, biz önlemimizi alalım diyor adam. Ayrıca bu olaya ha Nevra bakmış ha başkası, ne fark eder diye sordu bana, ben de benim için ne kadar fark ettiğini anlattım, senin ne kadar iyi bir polis olabileceğinden söz ettim ona. Sonuç olarak, sen bilirsin dedi. Bu ne demek biliyor musun? Eğer katilin bahsettiği Nevra, şu an benim karşımda oturan Nevra ise ve sen bunu öğrenir bana söylemezsen, meslekten atılırsın demek.



Görsel: 32

Konuşma yapılırken Nevra gergin biçimde tırnaklarını yemektedir. “Anlaşıldı baş komiserim” diye yanıtlar. Tolga ise “Güzel...Güzel... Çık” der.

Merdiven sekansının işaret ettiği dönüm noktası, Nevra’nın bu vakada çalışarak ne kadar büyük bir risk aldığıdır. “Büyük yerden” gelen emir Tolga’yı durdurmamış, Nevra’yı vakadan çekmemiştir ama, en ufak bir hatasında Nevra’nın meslekten men edileceğini her fırsatta vurgular. İlk bölümden istifasını sunarak, polislik mesleğinden cayabileceğini ifade eden Nevra’yı mesleğine dışarıdan gelen bir tehdit ürkütmüştür ve mesleğinin kaybı konusuyla yüzleşmesi onu gerginliğe sürüklemiştir.

Nevra odadan çıkmak üzereyken Tolga’ya teşekkür eder ve bir fikri olduğunu söyler. Masasına döndüğünde Ateş’i çağırır ve konuşmak istediğini söyler. Ateş Nevra’ya önceden kahve sipariş etmiştir.

Ateş: Soğudu ama... Ben de böyleydim deli gibi çalışırdım. Bütün kahveler soğurdu. Oradan öyle görünmese de ben de bir zamanlar ateşli ve idealist bir gazeteciydim, polis muhabiriydim ben be.

Nevra: Ateşini bilemem ama bence hala biraz idealistlik kalmış. Yoksa niye kalkıp geleceksin buralara kadar değil mi?

Ateş: Belki sadece seni görmek istedim, olamaz mı?

Nevra: Belki bir taşla iki kuş vuruyorsundur, olamaz mı?

Ateş: Asla! Hala biraz da olsa idealist biri olduğum için... Her kuşa ayrı taşım var benim.

O sırada Nevra, Ateş’ten daha önce aldığı flash diskini geri verir.

Ateş: Ne bu?

Nevra: Bir haber. Yayınlayabilir misin?

Ateş: İsmi vermek istemeyen bir emniyet yetkilisi mi?

Nevra: Tam da ondan.

Ateş: Bunu ben sana vermiştim, sen de bana geri veriyorsun. Bak bu da romantik mesela.

Nevra: Ne kadar çabuk olursa o kadar iyi.

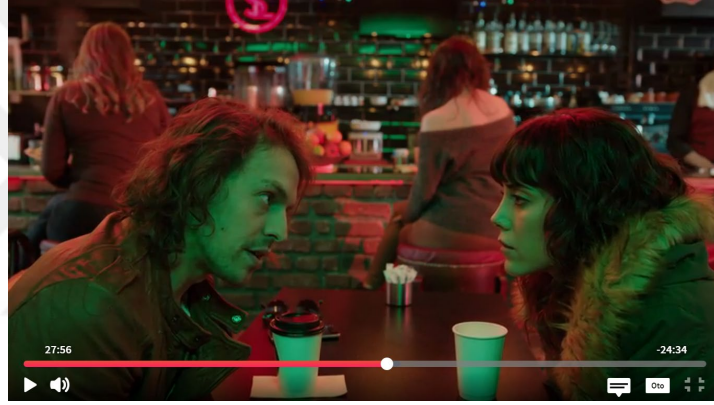
Ateş: Tamam gazetenin internet sayfasına girerim, adliye binasına baktın mı?

Nevra: Baktım ama o sokak çıkmaz.

Ateş: O zaman başka sokağı öndereyim ben seni. O senin ölen hakim var ya, bütün büyük davalarında rüşvet dönmüş, herkes de biliyor. Bir fatura kesmediğı kalmış herifin. Bak sen kimlerin hayatını kararttı bu davalarda diye, belki bir şey bulursun.

Nevra: Sicili tertemiz adamın?

Ateş: Demek ki ne yapmış, bir defaya mahsus olmak üzere, rüşvet almamış, rüşvet vermiş.



Görsel: 33

Ateş, diyalog esnasında zaman zaman Nevra ile flört etmektedir. Ama o kadar ciddiyetten uzaktır ki, bu flört girişimlerinin sadece oyundan ibaret olduğunu düşünmek mümkündür. Öte yandan tıpkı önceki bölümdeki mahkum gibi, Ateş de bir süre Nevra'nın polis kimliğindense kadın kimliği üzerinden iletişim kurmaktadır.

Nevra da Ateş'in girişimlerini flört olarak yorumlamaz ve tüm ciddiyetiyle alabildiğı kadar bilgi almaya çalışır. Ateş, eskiden idealist bir gazeteci olduğundan bahsederken, bugünkü durumundan memnuniyetsizliğini de sezeriz, öte yandan daha ciddi bir vakayla ilgileniyor oluşu onu kişisel olarak heyecanlandırır. Bu sahnede yine Nevra'nın mesleki toyluğı ön plandadır. Bir gazeteci, suç araştırma yöntemlerine dair ondan daha fazla şey biliyordur ve adeta Nevra'yı eğitir. Görselde yine kırmızı ve yeşil ışıklandırma hakimdir. Geri ışık olarak kırmızı ışık

kullanılırken, yüzleri aydınlatan dolgu ışığı yeşildir. Arka planda heyecanı, gerilimi, öfkeyi, hırsı ve tutkuyu temsil eden kırmızı aydınlatmaya tezat olarak yüzleri aydınlatan ışık yeşildir ve huzuru, dinginliği yenilenmeyi ve yeniden canlanmayı temsil eder (Kırık, 2012)

Agah'ın hastaneden kaçış planı, başka bir hastanın odasında uzayan muhabbet yüzünden başarısız olur, hemşireye yakalanır. Sonunda kendisini yine hasta yatağında bulur. Doktorla Alzheimer konusunu konuşmaktadırlar, doktor ailesine söylemesi konusunda Agah'ı uyarır ve sabah nerede olduğunu sorgular. Agah, avukatla görüştüğünü ve veraset işlerini hallettiğini söyler. İzleyici için Agah'ın yalan konusunda ne kadar yaratıcı ve kabiliyetli olduğunu görmek her seferinde şaşırtıcıdır. Zuhal odaya gelir, neden doktorla konuşmasında onları dışarı gönderdiğini sorar. Agah ise, kalp krizi geçirdikten sonra cinsel hayatıyla ilgili doktora bir şeyler danıştığını söyler ve Zuhal'e "kalıp dinlemek ister miydin?" diye meydan okur. Zuhal gerçekten şoka uğrar ve odayı terk eder. Agah Zuhal'in zayıf noktasını bulduğu için yalanlarını buna göre kurgular. Deva ise hoşgörüsüyle gülümsemektedir. Yalancılık bu dramada Agah'ın personası gibidir. Onu kendi hayalindeki Agah'a bir adım daha yaklaştırmakta olan bir performans gibidir. Karacabey, batıda anlatı tarihinin yalanla ve yalancı kahramanlarla başladığını söylerken, yalancılığın kahramanın erdemlerinden biri de sayıldığını söyler (Karacabey: 2013) Bu noktada Agah kendini kahramanlaştırırken "yalancılık" da onun becerilerinden biridir.

Odadan çıkan Deva annesine yetişir, babasının aradığını söyler. Zuhal belli belirsiz sevinir. Ardından Deva, babasının boşanma davası açtığını söyler, Zuhal "çok sevindim, üstümden büyük bir yük kalktı" dese de surat ifadesinden hayal kırıklığını anlarız. Gururlu bir duruş sergilese de yüz ifadesi onu ele verir. Zuhal'in bu haberi serinkanlı karşılaması gerekliliği yine toplumsal rollerden doğan bir zorunluluk gibi görünmektedir. Boşanma davası açan tarafın erkek olması, toplumsal norm gereği "kadınlık gururu"nu inciten bir şeydir ve kadına "yakışan" direnmek değil sessizce kabul etmektir. Bu sahnenin ardından Deva ve Zuhal'i yolları ayrılmış

halde görürüz. Arka planda kültleşmiş Türk Filmleri, Bizim Aile(1975) Gülen Gözler(1977) ve Neşeli Günler(1978) filmlerinin tema müziği çalar. Türk izleyicisine mutluluk ve aile bağlarını ifade eden bu müzik metinler arası bir ironi ögesi olarak kullanılmaktadır. Buradaki ironi, bu nostaljik filmlerdeki aile saadeti temasının, günümüz ailesinin dağıldığı görüntülere eşlik etmesidir. Bu esnada Zuhal'in bara gidip sarhoş olduğunu, Deva'nın ise sokakta kendine çarpan adama saldırıp dövdüğünü izleriz. İki karakterde de yaşadıkları mutsuzluğu bu şekilde dışa vurmaktadırlar. Zuhal'in alkole sığınması, yine bir erkeğin olası kaybı yüzünden tetiklenmiştir. Deva ise erkek bir kahramandan alışkın olduğumuz şekilde üzüntüsünü şiddet kullanarak ifade etmektedir.

Emniyette ise Nevra ve Sefa katilin nasıl bir karaktere sahip olduğunu irdelemektedirler. Nevra, “ben değilim bu başka bir Nevra Yılmaz, ya da Firuz'un dediği gibi gördü beni gazetede televizyonda bana yazıyor.” der. Sefa ise “evet belki ama esas mesele kime yazdığı değil, neden yazıyor? Bence çok yalnız hatta muhtemelen yalnızlıktan kıvranıyor. Konuşacak kimsesi yok, varsa bile hiç biri onu dinlemiyor, o kadar istiyor ki birinin onu duymasını. Sırf bunun için insan öldürüyor.” Tüm bu tahlillerin ve varsayımların Agah'ı yansıtmadığını ortadadır. Sefa ve Nevra, meslekleri gereği katili bir şablona oturtmak istemektedirler ama Agah alışlageldik kriminal kalıpların ötesinde bir karakter olarak konumlanmıştır.

Hasta yatağında Agah uyanır, Zuhal'in derin uyuduğunu farkedip, arabanın olduğu adresin yazılı olduğu kağıdı sonunda alır ve hastaneden kaçır. Bu esnada cinayet gecesi Agah'ın neler yaşadığını görölmektedir. Agah yediemin otoparkına saat geç olmasına girmenin, daha doğrusu kapıda güvenliği yine üstün bir yalan performansı ile ikna ederek girmenin bir yolunu bulur. Bu anlarda sık sık Agah'ın ne kadar manipülatif bir karakter olabileceğini görölmektedir. Agah arabasını aldığı anda içindeki silah dolu çantayı bulunca rahatlar, şansı yaver gitmiştir ve cinayet delillerini saklayabilecektir.

Nevra ise emniyette kanıtları incelerken aklına bir fikir gelir ve yola çıkar, yolda arabadaki radyoda, Nevra'nın seri katile mesaj vermek üzere Ateş'e servis ettiği haber okunmaktadır. Nevra bu cinayetlerin parmak izi bulunan Tufan'dan bağımsız olduğunu, cinayetleri işleyen başka biri olduğunu böylece ifade eder.

İzleyen sahnede Agah'ın esiri Tufan'ı da bir yolunu bulup kaçarken görülmektedir. Kapının demir perdeli olduğunu görür ve apartman boşluğundan asansöre çıkar. Tam o sırada eve gelen Agah esirinin kaçtığını fark eder. Ama Tufan'ı asansörde eliyle koymuş gibi bulur.



Görsel: 34

Agah aşağı bakarken yine merdivenleri tepeden görülmektedir. Aşağı inen merdivenler bu kez “masumiyetin kaybı”na işaret etmektedir (Agah muhtemelen izleyicinin çok onaylamayacağı bir cinayet işlerken görülecektir) Bunun yanı sıra bir dönüm noktasını da ifade etmektedir. Tufan ise asansörde kat arasında kalmıştır ve onun çaresizliğine tanık oluruz, bu esnada saldırganlaşıp küfürler savurmaktadır.

Agah ise Tufan'a olayın tüm ciddiyetini azaltacak biçimde “ne yapıyorsun, asansörü bozacaksın, yapma, elini keseceksin vurma” der. Agah kurbanına yine ders verir biçimde davranmakta, onu öldürmeyecekmişçesine kurbanın vücuduna gelecek yan hasarları engellemeye çalışmaktadır. Agah Tufan'a bir şans verir, eğer düğmeye bastığında asansör kata çıkarsa Tufan'ı özgür bırakacak, asansör takılı kalırsa

“vurmak zorunda kalacak”tır. “Nevra da anladı zaten” deyip mesajı aldığını ifade eder. Bunu anlattıktan sonra da Tufan’ın kaderi sanki elinde değilmiş gibi “ay çok enteresan, insanın hayatında böyle anlar oluyor işte, dönüm noktası” der. Tufan zaman zaman yalvarır zaman zaman küfür eder. Tufan’ın şansı yaver gitmez ve asansör arada kalır. Agah göz kırpmadan onu vurur. Ardından:

“Hiç düşünmüyorsunuz oğlum sağlığını, biraz hareket etsen ölürsün sanki, ne işin var asansörde, insene merdivenlerden! Bak kalbe zarar” der. Agah tıpkı önceki durumdaki gibi bu cinayetin sorumluluğunu almaktansa, kurbanı suçlamakta, ölümüne sebep olanın yanlış davranmak olduğunu vurgulamaktadır.

Nevra, sabaha kadar yol alır. Kambura’ya gelmiştir. Bir taşra kasabası olarak resmedilen Kambura’da tek katlı bir evin kapısını çalar. Kapıyı orta yaşlı bir kadın açar, kadının yüzünde şaşkınlık ifadesi vardır. Nevra “neden açmıyorsun telefonu?” der. Kadın, “bunu sormak için mi geldin?” deyince, Nevra “evet anne” der. Nevra’nın annesi olduğunu anladığımız bu kadın, Nevra’yı güzel bir şekilde karşılamaz ve hayli donuktur, kapıyı açık bırakarak içeri yürür, hoş geldin de demez içeri davet de etmez.

Bölüm, bir başka anne kız sekansıyla sona erer. Feza Hanım ve kızı huzurevindedirler. Kız, ağlamaklı biçimde onu her gün arayacağını söyler. Son sahnede Feza Hanım’ı yatakta ciddi bir ifadeyle oturup “Ah Agah Bey ah, sen ne yaptın?” derken görülmektedir. Bu aydınlanma anıyla bölüm sona erer.

4.4. Şahsiyet Bölüm 4

Bölüm açılışı Agah Bey’in Tufan’ı öldürdüğü cinayet mahallini temizlemesiyle başlar. Ardından Tufan’ın bedenini streç filmle sarar ve arabasının bagajına koyar.

Nevra ise Kambura’da annesinin evinde “Selim Amca” dediği biriyle konuşmakta, Kambura ile bağıntısı olan ölen iki kişiyi tanıyıp tanımadığını sorar. Nevra’nın annesi ise başka bir odada konuşulanları dinlemekte ve yiyecek hazırlamaktadır, yüzünde öfkeli bir ifade vardır. Konuşmayı bitirdiklerinde Nevra karakola gideceğini söyler, Selim de akşam yemeğe çağırır ama Nevra herhangi bir yanıt vermez. Nevra’nın annesinin suskunluğu dikkat çekicidir, ikisi arasındaki gerginliğin sebebi bir türlü anlaşılmamaktadır. Nevra bu kez karakola gider. Yolda Vural ile karşılaşır.



Görsel: 35

Vural ile diyalog sahnesinde Nevra’nın arabası yeni, görece lüks ve yüksek bir arabadır. Oysa Vural’ın eski model, ekonomi tipi ve alçak bir arabası vardır. Diyalog esnasında da Vural, Nevra’nın İstanbul’a gittiğini ve Kambura’yı unuttuğunu vurgular. Açık bir şekilde ikili arasında maddi ve manevi kontrastı ifade etmektedir. Otomobil sahipliği ve sahip olunan otomobilin türü ve nitelikleri zaman zaman bir erkekliği ifade unsuru olarak görülebilmektedir. Elgezdi (2003:21) “otomobilin gücü ve hızının, cinsel kimliği belirleyici, canlılığın ve erkek kudretinin, bir anlamda yatağındaki erkekliğinin ve yorulmazlığının da göstergesi olduğu ileri sürülmektedir. Yüksel (2006) ise, “otomobilin yalnızca bir taşıt olmadığı, sosyo-ekonomik değerlerin yanı sıra toplumsal cinsiyete yönelik değerlere de gönderme yapan bir gösterge olduğunu” söylemenin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet algısında “erkeklik” ile özdeşleştirilen ve türüne, modeline göre erkekliği sınıflandıran bir unsur olarak görülen araba sahipliği bu sekansta tersine

çevrilmiştir. Daha üstün statüde olan otomobili kullanan bu kez bir kadındır. Yine diyalog esnasında Vural, Nevra'nın arabasının kapısındaki aksaklığı gidereceğini söyler, Nevra ise “hallederim ben” diyerek yardımı kabullenmez. Vural ise üsteler ve “arıza” için bir daha Kambura'ya gelmemesini söyler. Bu ince bir tehdit olarak görülmektedir. Bu kez Nevra kabullenmiş gözükür.

Agah ise ormanda biri tarafından kovalanmaktadır, kurban adaylarından birini vurmuştur ama iyi nişan alamayıp sadece yaralamıştır. Uzun bir kovalamaca yaşanır, Agah, adamı yanlışlıkla vurduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. Bir anlık dikkat dağınıklığı sonucu adama yakalanır. Sonra kendi silahını şakağına dayayarak blöf yapar.



Görsel: 36

Bu esnada adam sürekli neden Agah'ın onu öldürmek istediğini sorar. Agah sadece “vicdan” der. Herhangi bir açıklama yapmaz. Adamın “neyin vicdanı?” sorusuna “bildiğin vicdan” yanıtını verir. Bu noktada, izleyiciye hala gizemi çözme şansı tanınmamaktadır. İki ağacın arasından ikiliyi çerçeveleyen kadraj, görsel olarak da sahneye çeşitli anlamlar yüklemektedir. Mascelli (2002) sinema dilinde kompozisyonu yorumlarken, zıt yönlerde hareket eden diyagonal çizgilerin çatışma ve zorlamayı ifade ettiğini söyler. Kurbanın, Agah'ı “neyin vicdanı?” olduğunu söylemesi konusunda zorlamasını destekler görünmektedir. Agah, ani bir hareketle kafasını geriye çekerken silahını ateşler ve yanındaki adamı alnından vurur. Silah

ateşlendikten sonraki Agah'ın yaşadığı geçici sağırılık, aralıksız sinyal sesiyle izleyiciye hissettirilir.

Nevra ise önceden kabul etmediği akşam yemeği için aile evine gelmiştir. “Selim Amca” olarak seslendiği üvey babası ona annesinin peşinden ne kadar koştuğunu anlatmaktadır. Selim “yüzüme bile bakmadı” der. Nevra bu argümanı annesine karşı kullanır.

Nevra: Yüzüme bile bakmıyorsun.

Nesrin: Üç sene oldu. Üç sene bir kere bile gelmedin şu eve.

Nevra: Kovdun ya beni...

Nesrin: Bir arayıp sormadın da...

Nevra: E bir daha arama dedin...

Nesrin: Dedim ya. Çünkü o güzelim işini bıraktın gittin polis oldun. Boşuna mı okuttum ben seni! Ha? Bak işte, belki de başın belaya girecek, adın yazıyor geberen adamların alnında Nevra diye. Eşek gibi çalıştım ben seni o okula göndermek için. Maaşım yetmedi de bir de tezgahçılık yaptım üstüne.

Nevra: O da yetmedi gittin dört defa evlendin.

Nesrin: Senin için yaptım.

Nevra: Benim için?

Nesrin: Sen babasız büyüme diye...

Nevra: O....u olmayayım diye... Ha? Hadi söylesene? Hayatım boyunca bana öyle söyledin ya... Ne korkmuşsun anne ya... Sen niye korktun bu kadar ben hiç anlamadım ki... “O....u mu olacaksın?”, “o....u mu olacaksın?”. Ya niye? Niye olayım? Ama demek ki görmüşsün sen böyle bir ihtimal bende anne.

Nesrin: Saçmalama.

Nevra: Yok yok görmüşsün belli.

Nesrin: Yeter artık.

Nevra: Ama gidip evlenmişsin ya benim için dört defa... İşe yaramış işte kurtarmışsin beni. Vallahi büyük fedakarlık. Ne yaptın ne ettin başımıza mutlaka bir

erkek getirdin. Hatta sırf ben o....u olmayayım diye, bir adamı bırakmadan başkasını buldun hemen.

Nesrin: Kes sesini...

Nevra: Bu arada merak ediyorsan söyleyeyim, babam gayet iyi. Sana selam söylemedi ama iyi.

Nesrin: Sen ona hala baba mı diyorsun? Senin baban rahmetli oldu. O Yüksel denen lüzumsuz babanın turnağı bile olamaz. Zaten o soktu bu işi aklına, onun için polis oldun.

Nevra: Niye bu kadar kızgınsın anne? Ha? Söylesene? Niye nefret ediyorsun bu kadar her şeyden? Neden beni sevmiyorsun?

Nesrin: Aptal aptal konuşma.

Nevra: Söyle o zaman sevdiğini... Hadi! Seni seviyorum kızım desene... Bu arada normalde ben o....u kelimesini hiç söyleyemem biliyor musun? Böyle çok ayıp çirkin bir kelime gibi gelir bana. Sadece senin yanında bu kadar rahat söyleyebiliyorum. Hani insan annesinin yanında bambaşka olur ya... Çocuk gibi olur, saf olur. Bu da benim senin yanındaki halim.

Nesrin, Nevra'ya tokat atarak odayı terk eder. Nevra, “ben de seni seviyorum anne, ben de seni seviyorum” der.

Anne kız arasındaki bu diyalog, olay örgüsü için kritik önemde olup, pek çok konunun belirsizlikten kurtulmasına vasıtaadır. Öncelikle annesinin Nevra'ya neden kızgın olduğunu (mesleğini bırakıp polis olduğu için) Nevra'nın annesine neden kızgın olduğunu (çocukluktan itibaren “o....u olacaksın” korkutmasıyla hayata karşı demotive ettiği için), Nevra'nın baba dediği adamın öz babası olmadığı gibi gerçekler bu diyalogla ifade edilmektedir. Bu diyalog toplumsal cinsiyet ekseninde incelendiğinde birkaç tema göze çarpmaktadır:

O....u olmak (para karşılığı erkeklerle birlikte olmak) ya da çoğunlukla ifade edilmek istenenin “namussuz” olma, bir kadının toplumda hoş görülmecektir

davranışlar sergilemesi gibi ifade biçimlerini aynı gövdede eriten bir söz öbeği olmasıyla ön plana çıkmaktadır.

Kadın ve evlilik: Kadının evliliği sınımlanacak bir liman olarak görmesi, daha doğrusu “evliliğin kadının kurtuluşu” olduğu algısını kadın aklına kazıyanın ataerkil düzen olduğu, feminist teori tarafından gündeme getirilmektedir. Hatta evliliğin bir kurum olarak da eleştirildiği ve varlığının sorgulandığı da görülmektedir. “Kadının evlendikten sonra kocasının himayesine geçişi, evli kadının mülkiyet hakkının olmaması, miras ve çocukları üzerinde hiçbir kontrolünün bulunmaması, mahkeme önünde hiçbir hakkının olmaması” ilk kez liberal feministler tarafından dile getirilmiştir (Donovan, 2014 :26). Liberal feministlerin önderliğinde ileriki yıllarda bu hakların çoğu elde edilmiş olsa da evliliğin sosyo kültürel anlamı feministlerce sorgulanmaya devam edilmiştir. Simone de Beauvoir, evlilik kavramının, toplumun kadına hazırladığı yazgı olduğunu belirtirken, kadının evlilik yüzünden erkeğin soyadını aldığını, onun yaşadığı yere gittiğini, onun sınıfına dahil olduğunu, geçmişinden ve kimliğinden koptuğunu ekler. Ayrıca kadınların evlenmeye mecbur bırakıldığını, evlenmedikçe bir parya, babasının, erkek kardeşlerinin ve eniştesinin kölesi durumuna düşebileceğini de öne sürer (De Beauvoir: 2010). Reed (1985) ise bazı antropolojik bulguların, kadının erkeğe tabiyetini kanıtlamak üzere saptırıldığını, kabile toplumlarında bile erkeğin geçimi sağlayan taraf olarak sunulduğunu eleştirerek “bir koca olmadan kadına ve çocuklarına kim bakardı? Başka bir deyişle, kadınların hep aciz, bağımlı yaratıklar olageldiklerine, her küçük aile biriminin başında bir baba olmadığı takdirde toplumun çökeceğine inanmamız istenir.” der. Ona göre, kadının erkeğe iktisadi bağlılığı ataerkil toplum düzeninin devamlılığı sağlayan bir döngü haline gelmiştir, çünkü toplum buna inandırılmak istenir. Goldman ise, evlenme yönünde kadınların gördüğü baskıyı “Elbette, evlilik her genç kızın hedefidir, fakat kızlarımızın binlercesi, evlenemediği takdirde bizim aptal toplumsal geleneklerimizce aşağılanmakta, bekarlık veya fahişelikle kınanmaya mahkum edilmektedir” (Goldman, 2006:62) şeklinde radikal bir üslupla ifade etmektedir.

Bu noktada konuşmada sık sık geçen “o...u olma” ifadesi, Goldman’ın öngörüsüyle bağdaştırılabilir. Goldman’a göre sadece evlenmemek bile bir kadının damgalanmasını ve aşağılanmasını beraberinde getirebilmektedir. “O...u” kelimesinin anlamı Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre “hayat kadını” ve “kolay elde edilen, düşük ahlaklı kadın” olarak ifade edilmiştir. Bu iki kavramın birbirinden farklı olması, birinin “para ile erkeklerle birlikte olan kadın” anlamı taşıırken diğerinin “düşük ahlaklı” kadın olarak tasvir edilmesi ve bu iki kavramın bir tutulması dikkat çekmektedir. Bu farklı anlamlar “o...u” kelimesine geniş bir kullanım alanı tanımaktadır. Öte yandan “ahlak” kavramını, sınırlandırılmaya pek uygun olmayan tartışmalı bir kavramdır.

Daha sonraki planlarda, Agah’ın doktoruna gittiği, Zuhal’in ise teyzesiyle bulunduğu görülmektedir. Zuhal’in teyzesinin geçmişe dair açtığı bahis dikkat çekici detaylar barındırmaktadır.

“Canım dünyanın sonu değil ya, mutsuzsan boşanacaksanız tabi. Zamanında Mevrure’ye de söylemiştim boşan diye ama beni dinlemedi. Kendini de mahvetti bizi de mahvetti. Perişan oldu annemle babam. Ah benim akılsız kardeşim... Neymiş? Aşık olmuş. O kadar saftı ki senin şu annen, her insana inanırdı.”

Agah da doktoruna dert yanarken, eş zamanlı olarak şu cümleleri sarf etmektedir:

“Ama ben hep yalan söyledim doktor bey. Gençken. Yani o kadar çok yalan söyledim ki, kuyu gibi bir şey, iptila gibi bir şey yani ve ben ne söylesem Mevrure inanırdı. Sonra o kadar ağrıma gitti ki onu kandırmak. İğrendim kendimden. Sonra dedim ki, bitti artık yalan malan yok. Yani kendime karşı ne kadar dürüstsem, eşime, çocuğuma, insanlara da karşı öyle dürüst olacağım. Ama işte bu hastalık belası başlayınca, Alzheimer denilen unutmama illeti... Ben yine yalan söylemeye başladım doktor bey. Ve yalan söylemenin en kötü tarafı ney biliyorsunuz değil mi? Söylediğiniz yalanları hatırlamak. Ben ne yapacağım şimdi?”

Zuhal'in teyzesi: Sen babana muhtaç değilsin kızım. Ben varım! Esas o muhtaç herkese... Hiç kabul etmedi ama muhtaç olan oydu. Saraysız sultan gibi gezerdi böyle. Mebrure yavrum, nesi var, nesi yok hepsini verdi.

İki konuşma da Agah'ın geçmişte yaptığı hatalara yönelik olduğu için paralel kurguyla verilmektedir. Bu konuşmalardan, Agah'ın eşi Mebrure'yi kandırdığına, iyi niyetini suistimal ettiğine ve maddi olarak kullandığına dair ipuçları içermektedir. Agah'ın ikinci bölümde sarf ettiği “her şeyi affederim, karısının kıymetini bilmeyeni affetmem.” Söylemine ters düşen bu ipuçlarına karşılık, Agah'ın bunlara dair pişmanlığı da seyirciye sunulmaktadır.

Agah'ın yalan söylemek konusunda şikayeti de doktoru tarafından, “yalan söylemek gerçeklerden kaçmak demek, gerçeklerden kaçmaya başladığınız anı ve neden kaçtığınızı bulacağız.(...) Sizi korkutan ilk gerçek neyse onu bulun” tavsiyesiyle yanıtlanır.

Bu konuşmanın üzerine Agah'ın ilk yaptığı şey, Mebrure Hanım'la geçmişte buluştuğu parka gitmek olur. Ardından torunu Deva'ya bu olaydan bahseder: “Ben bugün kırk yıl önce anneannene evlilik teklif ettiğim yere gittim. Ama bu defa teklif etmedim. Belki de o gün hayatımın ilk yalanını söyledim, Mebrure dedim, ben seni çok mutlu edeceğim. Mebrure, tut elimi şu banktan kalkalım, çok affedersin ama dünyanın öteki ucuna s...r olup gidelim ve hiç birşey düşünmeyelim. Ya da Mebrure, sen beni unut, ben evlenilecek adam değilim, benden sana hayır gelmez. Öyle bir şey...” Agah, böylece ilk yalanını söylediği yere gider ve geçmişle yüzleşir.



Görsel: 37

Nevra ise Ateş'in röportaj teklifini kabul eder, röportaj Ateş'in evinde gerçekleşmektedir. Uzun saatler sonunda sona eren röportajın ardından Ateş, hayatından memnun olmadığını, kendine ve kimseye inanmadığını ifade eder, yaptığı işin bir gösteri işi olduğunu, unutturma sektöründe çalıştığından bahseder.

Nevra: Nasıl unutturuyorsun?

Ateş: Böyle işte, buluyorum senin katil hikayesi gibi bir şey masal gibi anlatıyorum. Herkes oturup ağzı açık dinliyor. O katil yakalanıyor, başka bir katil ortaya çıkıyor... ve ben onların da hikayelerini anlatıyorum. Ama ne yapmıyorum biliyor musun? Herkesin belinde nasıl bu kadar ruhsatlı silah olabiliyor? Nasıl oluyor da insanlar bu kadar kolay silaha ulaşabiliyorlar? Asla bununla ilgili haber yapmıyorum. Anlatabiliyor muyum? Eğer bir silahı unutturmak istiyorsan, o silahın kimi vurduğunu anlatacaksın... Ama bitti artık, ben bütün bunlardan o kadar çok sıkıldım ki...

Nevra: Ne yapacaksın?

Ateş: Küfredebilir miyim? Hepsinin a...a koyacağım. Hiç birşeyi unutturmayacağım.

Ateş'in bu konuşmaları, dramanın 2. Bölümünde bahsedildiği üzere postmodern karakteriyle uyum içerisinde gözükmektedir. 'Gerçekliğin kaybı' ekseninde değerlendirilen postmodern kuramca gerçeklik ve onun temsili hakkındaki fikirler sorunlu gösterilir (Smith:2007). Ateş de gerçeklerin üstünün örtülmesinden

ve unutturulmasından bahsetmektedir. Ateş, önce karşımıza bir gazeteci olarak çıkarken, ardından televizyonda yer almaktadır. Bunun ardından Nevra'ya anlattığı hikayeleme tarzı, Kellner' ın (2004) postmodern dönemde televizyonun gerçekleri imal ettiği, yani gerçekçilik etkisi yaratmak adına temsili bir gerçeklik, imajlar ve öyküler tarafından yönetildiğini, “ayrıca televizyonun, o amansız temsili gerçekçiliği de anlatı kodları ve öykü anlatımı karşısında ikincil bir konuma itilmiş” olduğunu ifadesiyle paralellik göstermektedir. Ateş, gerçekliği maskelemek için öykü anlatımı yolunu kullanmaktadır. Bu söylemlerinin ardından artık değişeceğini başka biri olacağını söyleyen Ateş, yeni eylem planını küfür etmekle desteklemekte ve 2. Bölümde Deva ve diğer gencin küfürleşmesi üzerine, Kocaer'in (a.g.m) küfürün iktidar sahibi olmaya ve gücü ele almaya yönelik değişimini anımsatmaktadır.

Bu sahnenin ardından Agah bir rüyadadır. İyi hisler içinde başlayan bu rüya Tufan'ın kanlı yüzünü gördüğü bir kabus anıyla son bulur. Bu kısma kadar, intikam listesi haricinde öldürdüğü tek insan olan Tufan'ın olduğu kabus, bilinçaltında hissettiği bir vicdan azabına ilişkin olduğuna dair ipuçları taşımaktadır. “Araba!” diyerek yatağından doğrulur ve pencereden baktığında aracını görememenin gerginliğini yaşar. Oysa arabayı Deva kaçırmıştır. Deva yolda giderken, yan arabadaki trans bireylerin çağrısını kibarca reddeder. Selin Berghan trans feminizm hakkındaki makalesinde, Türk toplumda translara yönelik olumsuz bakış açısını, trans bireylerin gördüğü şiddeti ve bu şiddetin haberleştirilirken nasıl olumsuz algıyı daha da güçlendirdiğine değinmiştir (Berghan:2011). Bu açıdan bakıldığında Deva'nın bu queer bireylere yaklaşımı, olumsuz toplumsal algının aksine hoşgörülü bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır.

Sabah Agah, Zuhul ve Deva kahvaltı etmektedirler, Mebrure Apartmanı'ndaki dairelerin paylaşımı hakkında baba-kız arasında tartışma çıkar ve geçmiş defterler açılır. Zuhul, Agah'ı kötü bir durum olduğunda ortamdan uzaklaşmakla, annesi hastayken ona bakmamasıyla ve olumsuz gerçekleri reddetmekle, olumsuzlukları yok saymakla itham eder. Bu ithamları Agah yanıtlamaz, ama bu tartışma, bölümün önceki kısımlarında yer alan doktorla

diyaloglarında doktorun “korktuğu/kaçtığı şey ile yüzleşmesi” gerektiği konusundaki konuşmayı destekler nitelikte olduğunu düşündürmektedir.

Tartışmayla geçen sabahın ardından Zuhal iş görüşmesine gider. Büyük bir patron olduğu ima edilen Cemil ile iş görüşmesi yapmaktadır. Cemil, tesadüf diye bir şeyin olmadığından bahseder. Zuhal de özgeçmişinde görülen soyadının şu an evli olduğu insana ait olduğunu, boşanma aşamasında olup, soyadının aslında “Beyoğlu” olduğunu vurgular. Cemil ve Agah’ın tanış olduklarını ortaya çıkaran bu gerçek olay örgüsünde önemli bir yere sahip olmasının yanı sıra Zuhal’in iş görüşmesi gibi resmi bir platformda “boşanma aşamasında” olduğunu belirtmesinin, başka bir gerçeğe dikkat çekmesi olasıdır. Çoğu ülkede geçerliliği olan, evlendiğinde kocanın soyadını alma yasası, feministlerin en çok eleştirdiği kavramların başında gelir ve ataerkillikle baba soyluluğu yücelten bir kavram olarak ele alınır. Yıldırım (2011) anayasal olarak “bir kimsenin kimliğinin belirlenmesinde en önemli unsur olan soyadının, vazgeçilemez, devredilemez, kişiye sıkı surette bağlı bir kişilik hakkı” olduğu kaydedilmesine rağmen” eşin soyadını alma yasasının, kadının bağımsız bir kişilik olarak kabul edilmediğini dile getirmektedir. Öte yandan “kimliğin” daha materyal yönüne bakıldığında, Kılıçoğlu Yılmaz’ın (2014) ifade ettiği üzere “Yıllarca kendi soyadı ile tanınmış, çevre edinmiş, şöhret olmuş kadın, evlenmekle kocasının soyadını almak zorunda kalmakta ve pasaport, nüfus cüzdanı gibi resmi ya da özel kayıtlara ve kaynaklara, aldığı kocasına ait soyadını bildirmek zorunda bırakılmaktadır.”

Zuhal’in bu durumunda da özgeçmişinde ve kimliğinde yazan soyadını düzeltmek zorunda kalışı, soyadı özelinde de kadına yönelik fırsat eşitsizliğini akıllara getirmektedir.

Baş komiser Tolga, savcıyla görüşmektedir. Savcı Tolga’ya gazetedeki Tufan hakkında yazılan “Katil mi? Kurban mı?” başlıklı haberi gösterir ve haberi olup olmadığını sorar. Tolga haberinin olduğunu, bunun katile bir mesaj niteliği taşıdığını

söyler ve olayların Nevra ile bağı olmadığını düşündüğünü söyler. Bu, savcı için inandırıcı olmaz ve olayların Nevra ile ilgili olduğunu, Nevra'nın mutlaka bu davada çalışması gerektiğini belirtir. Bu durum Tolga'nın 3. Bölümde Nevra ile yaptığı konuşmanın tam zıttıdır. Tolga, bir çalışanını böyle bir davaya “yem” etmek konusunda çelişkileri olduğunu söyler. Böylece Nevra'nın bu dosyada olmasını istemeyenin aslında Tolga olduğu ortaya çıkar.



Görsel: 38

Diğer sekansta Nevra sigara içmektedir, Tolga da sigara içmeye çatıya gelir ve “ağzından burnundan gelsin” der, ardından “bu çakmağı sigara içmeyi bıraktığı gün bana babam verdi, o zamana kadar sigara içmiyordum, o gün başladım” der. Nevra ise annesinin “sigara içiyorsan gizli gizli içme gel yanımda iç dediğini ve sırf annesine yakın olmak adına sigaraya başladığını, ancak o şekilde diyalog kurabildiğini” söyler. Üzerine uzun bir sohbet edilebilen “sigara”nın burada bir gösterge konumunda olabileceğini akla getirmektedir. Freud’un psikoseksüel gelişimin bir parçası olarak gördüğü, bir bebeğin yaşamının ilk yılı boyunca devam eden döneme oral dönem denmektedir. Bu dönemde bir bebeğin ihtiyaçlarının ne kadarının karşılandığı güvensizlik oranı üzerinde belirleyici olmaktadır. Oral dönemin tam olarak sona ermediği, yemek yeme, sigara içme ve ses çıkarma gibi davranışlarla devam ettiği düşünülür. (Gençtan, 1993;101) Oral dönemdeki güvensizliklerin ve karşılanmayan ihtiyaçların da sigara ve alkol bağımlılığa gidebildiği psikiyatrlarca belirtilir. Nevra'nın sigara bağımlılığı annesiyle bir arada

zaman geçirmek istemesi nedeniyle oluşmuştur, bu noktada sigara, psikanalitik kuramca, hem annenin yokluğu yerine geçmiş fallik bir cisim, hem de çocukluğunda anneden alamadığı güven duygusunun tedariki olabileceğini akla getirmektedir. Tolga için de sigara içmek, babasından çıkmak almasından hareketle bir baba onayı almak gibi görülmektedir. Konuşmanın sonunda Tolga, “anneni ihmal etme, benimki göçtü gitti geriye bir tek bu kaldı (çakmak)” der.

Gündüz bir kostümcünün önünden geçen Agah, bundan aldığı ilhamla 8 numaralı dairede kendine kostüm diker, eve döndüğünde torunu Deva ve kız arkadaşının yakınlaştığına şahit olur. Agah bir süre şok olur ve utancından kız arkadaşını tanıştırmak isteyen torunuyla yüzleşemez, onunla sırtı dönük biçimde konuşur. İki gencin evden ayrılmasının ardından, “korunuyorsunuzdur inşallah bir de torun çocuğu çıkarmayın başıma” der. Ardından son sürat Nükhet Hanım’la olan randevusuna hazırlanır. Tiyatroda buluşurlar ve “Sifon Kafa” adlı oyunu izlerler. Bir noktada Agah tüm oyuncularını öldürdüğü adamlar olarak görür ve tüm sesler kakafoniye dönüşür. Agah’ın kötü hissettiğini fark eden Nükhet Hanım elini tutar ve beraberce oyundan çıkarlar. Nükhet Hanım bu esnada Agah’a kızına söylediği “o gece sevgilimde kaldım” yalanını hatırlatır ve “keşke bende kalmış olsaydım” diyerek duygularını ifade eder.

Nevra ise tekrar Kambura’ya gitmiştir. Belli belirsiz bir insan silueti onu terkedilmiş bir eve doğru çeker. Evin bir anlamı olduğunu düşen Nevra, ana evine gider ve Selim Amca ona evin hikayesini anlatır. Annesinin bu hikayenin dillendirilmesinden hiç hoşlanmadığını da belirtir. Anlattığı hikayeye göre kasabada artan hırsızlık olayları sonucu herkes aynı kişiyi işaret etmiş, kasaba halkı da galeyana gelip evi taşlamaya gitmiş, ev halkı korkudan dışarı çıkamamış, atılan bir meşale sonucu 5 çocuklu aile yanarak can vermiştir. Vicdanları sızlatması beklenen bu olay sonucu, kasaba halkı sus pus olmuş, olayları unutmuş gözükmemektedir. Nevra Selim’e onun bunları nerden bildiğini sorduğunda, Selim orada olduğunu ve olayın onu giderek daha çok etkilediğini, gece rüyalarına girdiğini anlatır. Nevra’nın “meşaleyi kim attı?” sorusuna “görmedim” yanıtını verir. Hikayenin ağırlığından

daralan Nevra evden çıkar, dışarıdaki annesiyle göz göze gelirler, tek kelime etmeyen Nevra arabasına biner ve arabasında gözyaşlarını tutamaz. Ateş'i arar ve evine gider.

Nevra ve Ateş hiç konuşmaksızın yakınlaşırlar ve birlikte olurlar. O sırada Agah bir sürpriz hazırlamıştır. Ateş'in havuzuna attığı cesede balonlar bağlamıştır ve balonlarda "Bugün Nevra'nın Doğum Günü Ona Bir Hediye Aldım" yazmaktadır. Ekran kedi kostümlü bir karakterle kapanır. Agah, Münir Bey'in anısına bir kedi kostümü hazırlamış ve artık bir kostüme bürünmüştür.

4.5. Şahsiyet Bölüm 5

Bölüm "Gözleri Aşka Gülen" şarkısıyla açılır. Nevra, Ateş'in yanında uyanır, duş alır, kendine kahve yapar, rahat hissettiği görülmektedir. Camdan baktığında balonları görür ve bunun bir sürpriz olduğunu düşünür. Balonların yanına gittiğinde cesetle karşılaşır ve yaşadığı iyi hissiyat yerini paniğe bırakmıştır.

Agah, evinde 8mm kamerayla çekilmiş gençlik filmlerini izlemektedir. "Merhaba Nazif" der ve silah çekme hareketi yapar. Oysa videolardaki Nazif olduğu ima edilen kişiyle yakın ve neşeli oldukları görülmekte, aralarındaki samimiyet olduğu izleyicilere sunulmaktadır. Bu kez Agah'ın öldürmek istediği kişi, diğerlerine kıyasla yakınlık duyduğu biridir.

Nevra'nın cesedi bulmasının ardından, Ateş'le güvenlik kamerası kayıtlarını incelerler. Görüntülerde kedi kostümlü katilin hareketlerini izleyerek bir çıkarım yapmaya çalışırlar. Ateş Nevra'ya ne yapacaklarını sorar.

Nevra: Ben merkezi arayacağım, sonra buraya olay yeri gelecek, sonra bu görüntüler izlenecek ve herkes geceyi burada geçirdiğimi öğrenecek ve bana vebalıymışım gibi bakacak, sonra sana, bana bin tane soru soracaklar, sonra beni bu dosyadan alacaklar ben de muhtemelen istifa edeceğim. Ya da bunların hiçbirisi

olmayacak, sen bu görüntülerde benim olduğum kısımları sileceksin, ben de o kartı oradan söküp alacağım, kimse orada benim adımın yazdığının bunun benim doğum günü hediyem olduğunu bilmeyecek, sonra sen 155'i arayacaksın, ben herkese yalan söyleyeceğim, sonra bir yalan daha söyleyeceğim, sonra bir yalan daha! O kadar çok yalan söyleyeceğim ki, hangi yalanı söylediğimi unutacağım ve en sonunda söylediğim bütün o yalanlar ortaya çıkacak, sonra beni bu davadan alacaklar, ben de muhtemelen istifa edeceğim. Hangisi iyi sence? Hangisini yapalım?

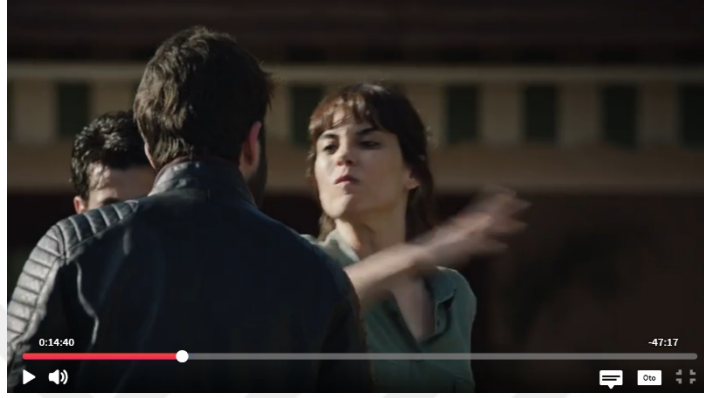
Nevra'nın Ateş'in evinde gecelediğinin öğrenileceğine dair kaygısı, davadan alınabilecek olmasının yanı sıra, daha altta yatan neden ise, evlilik dışı cinsel ilişki yaşamış bir kadının, bu tarz bir ilişki yaşadığının, plansız bir şekilde iş arkadaşları tarafından öğrenilme ve kınanabilme olasılığının olması olarak görülmektedir. "Türkiye'de yaygın olan durum, erkek cinselliğinin teşvik ediliyor olmasına karşı kadın cinselliğinin düzenleniyor ve sınırlanıyor oluşudur. Ayrıca evlilik öncesi cinsellik yaşayan kadınların, toplumsal dışlanma endişesi içinde olduklarını ve bu konuda süregelen çelişkileri olduğunu yansıtmaktadır. (Ellialtı,2012) Nevra da bu tür bir dışlanmayı kast ederek "vebalı" sözcüğünü seçmektedir. Yine de her şeyi göze alarak, yalan söylemek yerine doğruyu söyleyip kınanmayı göğüsleyebileceğini göstermesi cesur bir adım olarak yorumlanabilmektedir.

Ekiplerle olay yerine gelen Firuz, Nevrayı iğnelemektedir.

Firuz: Aferin be Nevra sonunda yakaladın katili. Plaket falan da verirler artık. Kolay mı öne yattığın yerden adam yakalamak, ama şimdi nerde kiminle yattığın da önemli. Doğru yatakta yatacaksın ki ayağına kadar gelsin. Eve kadar sipariş vermiş resmen, adrese teslim paket. Oh ne ala! Oh ne ala!

Firuz, Nevra'nın geceyi Ateş'in evinde geçirdiğini topluluğa duyurmak için yüksek sesle yaptığı bu konuşma, ikilinin arasındaki hiyerarşi çekişmesinde bir üst basamağa geçmek için bir uğraşı olduğunu düşündürmektedir. Sancar'ın belirttiği gibi, erkek gruplarında sık gözlenen kadınlara karşı "kolektif aşağılama-cinsel nesneleştirme pratiği gözlendiğinde aslında "iktidar ritüelleri"nin inşasında hayli

önemli bir durum olduğu görülmektedir. Erkeklerin davranışlarında "kadınsı" olanı dışlama-aşağılamanın ürettiği anlam dünyasında oldukça etkilidir (Sancar,2009)



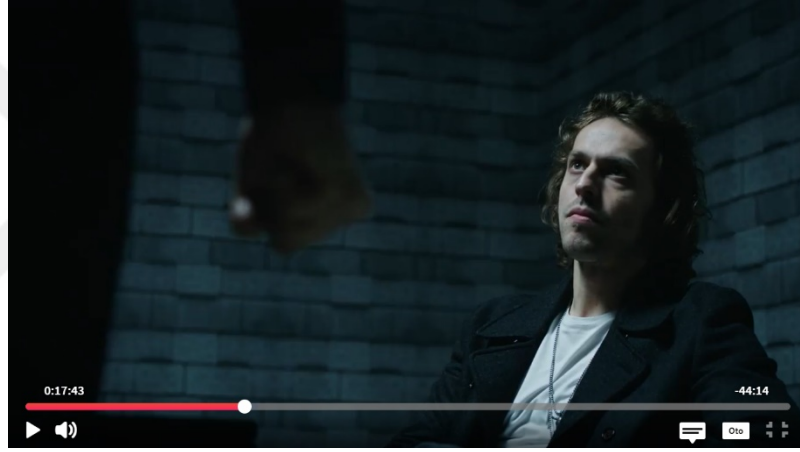
Görsel: 39

Bu sözleri sarf etmesinin ardından Nevra hızla Firuz’a yaklaşarak tokat atar. Daha önce hep içe patlayan öfke krizlerinde ya da suçlulara yönelik eylemlerde şiddet uygulayan olarak görülen Nevra, bu kez iş arkadaşına tokat atmıştır. Firuz’un sözlü şiddetine karşılık fiziksel şiddet gösteren Nevra, Firuz’un havuza düşmesine sebep olmuştur. “Sen Bittin Nevra” diyerek Nevra’yı tehdit eder. “Erkeklik gururu” inmiş halde temsil edilen Firuz, astlarına “işinize bakın lan” diyerek erkini hatırlatmaya çalışmaktadır.

Emniyete döndüğünde yanına amir Tolga gelir ve “Sen hasta mısın oğlum, psikopat mısın ha? Olay mahallinde, bir de herkesin içinde kıza söylemediğini bırakmıyorsun, bir de utanmadan şikayetçi mi oldun ha? Kız az bile yapmış lan sana.” der. Firuz’un yanıtlamasına izin vermez ve küfür işitir. Bu noktada erkeklik temsillerine döndüğümüzde, Firuz’un hegemonik bir erkeklik gösterisi yapmak isterken, neredeyse her seferinde, dramının, hegemonik erkeklik temsili karakteri Tolga tarafından konumu hatırlatılır. Bu bize Connell’ın (2012) standartları belirleyen hegemonik erkeklerken, bu standarda yakın bir profil çizenlerin ve hiyerarşinin devamlılığını sürdürecekteler olanların “tabi erkekler” olduğu değerini aklı

getirmektedir. Firuz'un temsil ettiği, bu durumda tabi erkeklikle uyumludur. Tolga bir kez daha Firuz'u azarlamak için ziyaret eder, seslerin yükseldiği bu tartışmada Tolga, Firuz'u davadan çektiğini söyler.

Bir sonraki planda Sefa, Ateş'i sorgulamakta, muhbirinin kim olduğunu sormaktadır. Muhbirin Sefa'nın ta kendisi olduğu bilgisi daha önce izleyiciye verilmişken, bu sorgu sahnesi ikilinin bildiği bir gerçeğin oyuncu bir şekilde gizlenmesi olarak gözükmektedir. Sorguya sonradan katılan Tolga, hışımla odaya dalar.



Görsel: 40

Ateş: Oo Başkomiserim hoş geldiniz.

Tolga: Kes sesini.

Ateş: Bana niye kıızıyorsunuz ki, ben sizinle aynı taraftayım.

Tolga: Sana sesini kes dedim.

Ateş: Ben niye buradayım?

Tolga: Soru sorulmadıkça konuşma.

Ateş: Esas mağdur olan benim, katil evime kadar girmiş, bahçeme ceset bırakmış, siz hala beni sorguluyorsunuz. Sizin şu an dışarda o herifi arıyor olmanız gerekmiyor mu?

40 Numaralı görselde görüldüğü üzere Tolga yumruğunu sıkmakta ve Ateş'e yukarıdan bakmaktadır. O zamana kadar alttan alır bir tavır çizen Ateş, bir süre sonra meydan okumaya başlar:

Ateş: Ne yapacaksın? Vuracak mısın? Vur! Hadi!

Tolga: Ateş Arbay, ben bugüne kadar hayatım boyunca, bu odada kimseye tek bir fiske bile vurmadım. Seni temin ederim. Ama bu olayla ilgili bir şey biliyor da bizden saklıyorsan, senin ağzını yüzünü dağıtırım işte o zaman. Ayrıca şu meseleye de gelelim, sen bizim tarafta filan değilsin Ateş Arbay, sen ne taraftasın biliyor musun? Sen oturduğu yerden hiçbir halt bilmeden insanların hayatıyla oynayanların tarafındasın. O taraftasın sen. Ben o tarafa ne diyorum biliyor musun? Soytarıların tarafı... Bak biz burada insanların hayatıyla oynamayız, biz burada insanların hayatını kurtarıyoruz.

Ateş: Ben anladım da (son kurbanın fotoğrafını işaret ederek) O da anladı mı acaba.

Tolga: (Sefa'ya) çıkar şunu şuradan! Çık!

İkili arasındaki diyalogun gerginliği, tarafların birbirine baskınlık sağlama ve güç gösterisi olarak yorumlanmaya açıktır. Biddulph'a göre, "erkeklerin çoğunun yaşamları, zorunlu bir rekabet düşüncesi, sürekli bir meşruluk arayışı, ne pahasına olursa olsun etkileme dürtüsü, başkaları üzerinde iktidar ve egemenlik kurma ve bu alanları başkalarına karşı savunma, hatta genişletme talebi tarafından belirlenir (aktaran: Onur ve Koyuncu, 2004). Mekanın "sahibi" olan Tolga, güçlü olanın kendisi olduğunu ima edip egemenlik kurmaya uğraşırken, Ateş de Tolga'nın "işini doğru yapmadığını" ima ederek, alanını genişletmek ister gözükmektedir.

Sorgunun ardından Tolga, Nevra'yı ofisine çağırıp Ateş'e bilgi sızdırmanın olup olmadığını sorar, Nevra sızdırmadığını söyler. Basın toplantısı yapılacağını ve uzaklaşmaması gerektiğini söyler, buyurgan bir üslupla "çık şimdi" der. Tüm bunlar olurken Tolga çok öfkeli, Nevra ile göz teması kurmaktan kaçınır ve emir kipiyle konuşur. Nevra "başka bir şey sormayacak mısınız?" dediğinde ise, "özel hayatında yaptığın 'hatalar' seni ilgilendirir, o hataları işinde yapma benim için yeterli" der. Bu noktada Tolga'nın hem bu yaşantının "özel" olduğunu vurguladığı hem de "hata"

olarak yorumladığı çelişkisi dikkat çeken bir detay olarak gözükmektedir. Nevra korktuğu üzere dosyadan alınmaz, ama Tolga'nın ona olan tavırlarının bariz biçimde değişmesi, Tolga'nın Nevra'ya romantik hisleri olabileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Öte yandan Kambura' da Selim ve Nesrin alışverişe çıkmışlardır. Selim'i yalnız yakalayan Vural, “senin çenen düşmüş Selim Abi, sağda solda konuşuyormuşsun, rüyalarım giriyor diyormuşsun herkese, ne diye rüyalarımı anlatıyorsun ki elaleme Selim Abi? Kim vurduya gidersin, maazallah, polis sorar kim vurdu Selim Abinizi diye, bir Allah'ın kulu da çıkıp konuşmaz. Onun için sen de konuşma! Hele Nevra'ya aman diyeyim. Aman!” etrafı 3 kişi tarafından çevrilen Selim, açıkça tehdit edilir. Bu gözdağı Nesrin'in gelişiyiyle sona erer. Vural hiç birşey olmamış gibi hal hatır sorar ve Selim'e iyi davranmaya başlar.

Emniyette seri katilin cinayetleri üzerine konuşulmaktadır. Savcı da o esnada Tolga'nın lafını bölerek, Tolga ile Nevra üzerine yaptıkları planı açıkça Nevra'ya anlatır. Ama ardından dürüstlükten ve güvenden yana olduğu hakkında çelişkili bir konuşma yapar, en sonunda Nevra'yı Ateş' in evinde gerçekleşen vakayı dürüst bir şekilde bildirdiği için takdir eder. Nevra'ya bu davada yer alıp almamasının kendi tasarrufu olduğunu söyler, Nevra da kalmak istediğini belirtir.

Ormandaki ceset bir gotik metal grubu tarafından bulunur. Yüzleri makyajlı ve siyah giyimli gençler müzik çalıp cesedin dahil olduğu bir koreografi sergilemektedir. Bir sonraki karede gençleri makyajlarından arınmış, sıradan giyimli sakin bir şekilde ifade verirken izleriz. Hızlı değişimlerine şahit olunan bu grup, bir Z Kuşağı temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Dramanın ilerleyen bölümlerinde Z kuşağı temsillerine değinilecektir.

Agah Nazif'in evini bulur, tam apartmana girecekken güvenlik kamerasını fark eder, geri döner. Sonraki karede çarşafı, güneş gözlüklü ve eldivenli bir figür görülmektedir. Taşıdığı çantadan Agah olabileceğini düşündürmektedir.



Görsel: 41

Aynı apartmana kapıyı açık bulduğu anda hızla girer. Apartman aralığında çarşafı çıkarır bu durumda Agah olduğuna dair bir şüphe kalmamaktadır. Çarşaf da kedi kostümü gibi Agah'ın personalarından biri olarak göze çarpmaktadır, kadına dair bir kostüm olması ve Agah'ın tedirginlik hissetmeden bir kadın giyimi ögesiyle hareket edebilmesi özellikle dikkat çekicidir. Soyunduktan sonra kapıda kendi kendine tekrarlar, “Nazif evde yoksa hayatını bağışla.” Kapıyı beklediğinin aksine bir kadın açar. Agah uzaklaşırken kadın onu tanır “Ben Nazif beni tanımadın mı?” der ve Agah’tan “Nasıl Nazif?” yanıtını alır. Kadın Agah’ı içeri davet eder.



Görsel: 42

Agah tedirgin oturuşuyla dikkat çekerken, kadın, “tedirgin olacak bir şey yok, benim yahu Nazif” der. Nazif artık adının Naz olduğunu, ama Agah’ın ona istediği gibi seslenebileceğini söyler. Naz, araya hiç mesafe girmemiş gibi bir dostlukla Agah’ı ağırlarken, Agah’ın kafasının karışık olduğu, olanlara anlam veremediği yüz ifadesinden belli olmaktadır. Naz onu göz teması kurmaya ardından rakı içmeye davet eder.

Agah: Nasıl oldu bu, biz hiç birşey anlamadık?

Naz: Anlamayın diye, affedersin ama k...ı yırttım yani.

Agah: Ama sen kadınlarla da birlikte oldun değil mi?

Naz: Onu diyorum işte, insan kendinde o kadar şüphe ediyor ki... Bir de sanki dünyanın sonuymuş gibi düşünüyorsun. İşte o yüzden de sanki ben ‘öyle’ değilimdir diyerek sürekli kendini ikna etmeye çalışıyorsun. Aslında kendini kandırıyorsun tabi. İşte o arada gittim, bir sürü kızla yattım, kendimi kanıtlayacağım diye. Yattım dediysem de bir şey yapamadım tabi. Hatta bir kız vardı. Güzelce bir kız. Ay, adı neydi? Neyse o pislik Sungur’lar pazarlıyordu hatırlıyor musun? Kız ağlamıştı resmen ya sen beni beğenmedin mi diye. Yavrum sanıyormuş ki gidip Sungur’a söyleyeceğim ben bunu beğenmedim diye, o da ağzını burnunu kıracak... Aslında düşünüyorum da, ben ilk o kıza söyledim biliyor musun? Yani ilk ona itiraf ettim. Dedim aslında ben kadınlardan hoşlanmıyorum.

Naz’ın kendiyle yüzleşme hikayesi, erkeklerin sosyalizasyonu ile ilgili pek çok detayı içinde barındırmaktadır. Cengiz vd.(2004) Erkeklerin kendi aralarında duygusal paylaşımlar yapmaktan kaçındıklarını, çünkü bu durumun onların toplumsal süreçte aşağılanmasına ve alt konumlarda görülmesiyle sonuçlandığından, erkekler arası ilişkide mesafenin aşılmasının ilişkiye giren tarafları rahatsız ettiğinden bahseder. Bu örnek, Agah’ın tedirginliğini de açıklayabilecek bir örnek olarak düşünülebilir. Naz’ın göstermelik de olsa “bir sürü kızla yatmış” olması, erkeklığe dair performans beklentisiyle ve bu performansın diğerlerince tanınır olabilmesi uyarınca “abartılı erkeklik hikayelerini” erkek sosyalizasyonuna dahil

etmektedir. Cinsel performansa dayalı bu abartılı hikayelerin çoğu zaman gerçeği yansıtmadığı vurgulanır. (Cengiz vd., 2004)

Agah ve Naz, rakı içerler beraber şarkı söylerler, kısa süreliğine de olsa eski dostluklarına dönmüş şekilde resmedilmektedirler. Sonra Naz cinsiyet değiştirme hikayesini anlatır.

Naz: Ne zannediyordum biliyor musun? Bu beden kadın olunca bütün dertler bitecek. Aslında mutlu olduğum da. Ama bir şeyi unutmuşum. Bir şey eksikmiş ama var ya mesela aşk lazım olmuş aşk, aşk olmadan, bülbül de yokmuş, gül de yalanmış, çok mutsuzum ve Agah ki öyle yalnızım ki. Kaç senedir şu kapıyı çalan yok. Ama olsun ben yine her gece takıp yakıştırıyorum sürüp sürüştür yorum ne işe yarıyor işte bak bak işte sen geldin. Ne güzel geldin. Belki de bana elveda demeye değil, merhaba demeye geldin.



Görsel: 43

Ardından şiir okur ve Agah'ın dudaklarına dokunur, sonra öpmek ister, Agah panikle bıçağı göğsüne saplar. Ama silikona saplanan bıçak Naz'a zarar vermez. Bu olay karşısında Naz aniden değişir, erkeksileşir ve dövüşmeye başlar. Dövüş esnasında 9/8lik bir müzik çalmaktadır. Her şey bir anda parodiye dönüşür. Cinayet girişimi tüm ciddiyetini kaybeder gözükmektedir.

Bir queer birey olarak Naz'ın temsili klişe bir temsil olarak sunulmaktadır. Karakter parodileştirilir, aşırı oyunculukla izleyiciden uzaklaştırılmaktadır. Bunca yıllık dostu Agah Bey'e "kötü gözle bakması" ile antipatik bir çerçevede sunulmaktadır. Zora gelince "erkekleşmesi" ise inandırıcılığını yitiren bir karakter olmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu noktada, Naz'ın temsili, Gerbner'in araştırmalarında ortaya çıkan "eşcinsellerin komik ve ciddiyetsiz karakterler" olarak temsil edilmesine bir örnek teşkil etmektedir. Bu bakımdan, *Şahsiyet* bu yönüyle anaakım dramalarla uyum göstermektedir.

Öte yandan Tolga'nın Nevra'ya haberini verdiği basın toplantısı gerçekleşmektedir. Ateş, diğer gazetecilerin arasından sıyrılarak konuşma yapar.

Ateş: Farkındasınız değil mi? Siz de farkındasınız bir saattir konuşuyorsunuz ama hiç birşey söylemediniz. Bir hafta içerisinde dört insan öldürüldü. İnsanlar korkuyorlar, insanlar sokağa çıkamıyorlar ve siz bu insanları yatıştırmak için şunu söylüyorsunuz ki, gereken ne ise yapılıyor. Şimdi buradaki bütün arkadaşlar ve bunu izleyen milyonlarca insan biliyor ki, bir devlet görevlisi gereken ne ise yapılıyor diyorsa hiç birşey yapılmıyordur. Şu an bir şey yapıyor olsaydınız, bize söylerdiniz. Demek ki elinizde hiç birşey yok.

Varolan mekanın basın toplantısı için organize edilmesi, bu kez Ateş'i kendi alanında hissettir gözükmeğe. Alandan aldığı güçle, Ateş Tolga'nın otoritesini sarsmak için yine bir hamlede bulunur. Atay (2017;79) Erkek dilinin rekabete dayalı bir dil olduğunu, hiyerarşik düzende statü için mücadele etme ve statüyü sürdürme esnasında konuşma dilinden yararlandığını, dilin adeta bir rekabet ve çatışma aracı olarak kabul gördüğünü belirtir. İkili arasındaki iktidar mücadelesi, söz dalaşı benzeri bir iletişim biçimiyle kuruluyor gözükmeğe.

Boğuşmanın ardından Naz, Agah'ı boğazını sıkarak etkisiz hale getirmiştir. Agah'ın hareketsiz kaldığını gören Naz, ağlayarak "Bunu da bana yaptırdın ya" der.

Ani bir hareketle dönüp tabancayı alan Agah, Naz'a iki el ateş eder ve öldürür. Bu esnada televizyonda Tolga'nın konuştuğu basın toplantısı naklen verilmektedir. Agah sesi açar ve Tolga'ya cevaben, "Bomba patlıyor 50 kişi ölüyo panik olmuyorsunuz, teker teker ölünce mi panik oluyorsunuz?" der. Agah yine yukarıdan bakan bir üslupla konuşmuş, ders verme misyonunu tamamlamış gözükmektedir.

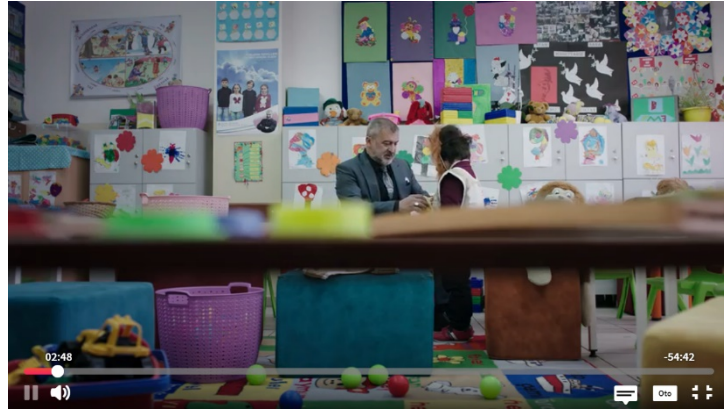
Basın toplantısının ardından Tolga ve Nevra seyahat etmekte ve bu esnada katile dair çıkarımlar yapmaktadırlar. Nevra, kurduğu denklem sonucu, cinayetlerin "intikam cinayeti" olabileceğini ve çok sayıda insanın ölebileceği ön görüşüne ulaşır.

Agah ise "işleri" bittikten sonra Zuhal'in organize ettiği akşam yemeğine katılırken görülmektedir. Cemil ve Agah birbirlerini tanırlar dostça kucaklaşırlar. Cemil yetim kaldıktan sonra onu ve ailesini Kambura'nın kalkındırdığını dersane parasının da Agah tarafından ödendiğinden bahseder. Agah, yaptığı yardımın dile dökülmesinden hoşlanmamış gözükmektedir. Cemil ısrarla "bir ihtiyacın olursa bana söyle" der. Agah da "biliyorum sen iyi bir insansın, o zaman da öyleydin hala öylesin" der. Bu esnada yemek sahnesine alternatif başka bir sahne belirir ve Agah'ı tabancasını duvardaki cinayet planı kolajına yöneltmiştir. Bir sonraki karede silahını yönelttiği fotoğrafın Cemil'in fotoğrafı olduğu görülmektedir. Son derece yakın ve dostane davrandığı Cemil'in intikam listesinde yer alması dramının olay örgüsü içinde şaşırtıcı bir detay olarak ön plana çıksa da, Agah'ın kurbanlarına, öldürmeden önce dostça yaklaşması dramının geneline yayılan bir örüntü olarak göze çarpmaktadır. Bir diğer yaklaşımı ise daha önce değinildiği üzere, tepeden bakar/ders verir şekilde davranmasıdır. Şimdiye kadar ki kurbanları değerlendirildiğinde, Cemil'in yanı sıra, Hakim Mehmet Yurtgil ve Naz (Nazif) dostane yaklaşım ile karşılaşmışken, diğer kurbanlar, Naimhan, Tufan, Salih, öldürmeden önce ders verdiği kişilerdir. Başka bir açıdan bakmak gerekirse dostça yaklaştığı kişiler toplumda daha üst seviyeye ve gelir durumuna sahip, tepeden bakılan kurbanlar ise meslekleri ve gelir durumları sebebiyle alt sınıf mensubu olarak kabul edilebilecek karakterlerdir.

Tolga ve Nevra Kambura'ya gidip emniyette yangınla ilgili evrakları gözden geçirirler. Tolga'nın bulduğu tutanakta, Selim'in anlattıklarının izine rastlanmaz. Yangının sigaradan çıktığı, olay yerine toplanan halkın da yangına müdahale için geldiği yazmaktadır. Bunun üzerine Nevra'nın ana evine giderler ve Selim, tehdit edilmesinin de etkisiyle ifadesini tamamen değiştirmiştir. Nesrin de Selim'in ilaçlarını almaması sebebiyle sanrılar gördüğünü ima etmektedir. Bölüm Nesrin'in Selim'i kınamasıyla sona erer.

4.6. Şahsiyet Bölüm 6

Bölüm Agah'ın bir adamla mantar avına çıkmasıyla başlar, adam mantarlardan bahsederken Agah da peşinden gidip onu dinliyor gözükmektedir. O sırada Cemil ise anaokulu olduğu anlaşılan bir yerde bir çocuğa iç organ maketi yapıştırır halde gözükmektedir. Bu sırada da burçların mantıksız olduğundan bahsetmektedir.



Görsel: 44



Görsel: 45

Agah, adama silah yöneltir ve “Umut nerede Seyfi?” der. Seyfi’yi vurur, adam ölmez ve Agah Umut’un nerede olduğunu sormayı tekrarlamaktadır. Adam cevap vermez bu kez onu bıçaklar ve yanıt istemeye devam eder. Hayli eski teknoloji bir ses kayıt cihazını adamın ağzına dayar ve onu konuşturur. Bu esnada Cemil uzun bir konuşma yapmaktadır.

Cemil: Bu burçlar falan var ya astroloji, yani prensip olarak çok saçma. İnsanın kişiliğini, doğduğu tarihten anlayamazsın, hele geleceğini tahmin etmek ki bu çok doğum tarihinden olacak şey değil, takım. O nasıl olacak biliyor musun, doğum yerinden. İnsanın geleceğini de kişiliğini de doğum yeri belirler. Esasında bu burçları doğum yerine göre ayarlamaları lazım. İnsanın doğum yerine göre, bir kehanette bulunsalar mesela onu anlarım. Sonuçta Trablus'ta, Peşaver'de ya da Angola'nın herhangi bir köyünde doğup o çocukların, hayatının neye benzeyeceğini tahmin etmek zor değil, eh Toronto'da Oslo'da, Tokyo'da doğmuş da az buçuk ne olacağı belli. Bizim Anadolu insanı bilir bunu mesela, onun için de yeni tanıştığı bir kişiye burcun ne diye sormaz, memleket neresi diye sorar. Ha bir de yükselen burç meselesi var, o da hangi ülkenin vatandaşı olduğun... O da önemli. Suriye'de doğmuş bir Suriye'li ile Suriye'de doğmuş bir Fransız'ın kaderi aynı olmuyor. Burcum Halep, ama yükselenim Fransız. O zaman iş değişiyor tabi. Ya da burcum Kongo, yükselenim Belçika. Durum farklı. İşte benim burcum da Kambura. Benim

kaderim de Kambura. Ben bugün buralara geldiysem. Sırf Kambura’da doğduğum için. Şimdi herifin biri çıkmış benim Kambura’mdan, bir abi, bir kardeşimi, bir canımı vuruyor hem de göz göre göre. Ve sen de burada durmuş, öylece karşımda dikilip duruyorsun. O adamı bulacaksın. Onu tutuklamayacaksın, o adam mahkemeye çıkmayacak, o o...u çocuğunu bana getireceksin Firuz. Onun mahkemesini ben kuracağım, sonra da hükmünü ben vereceğim.

Dramatik örgüde, ilk etapta Cemil’in burçlar üzerine bu sohbeti kime/neden yapıldığı anlaşılamasa da sonradan muhatabının Firuz olduğu anlaşılmaktadır. “Coğrafyanın kader olduğu” üzerine yaptığı konuşma en sonunda Kambura’ya dayanır. Oysa Cemil’in çok sağlam bir şekilde savunduğu bu argüman, Kambura’daki diğerlerinin neden Cemil ile varlıklı olmak boyutunda aynı kaderi paylaşmadığını açıklamamaktadır. Öte yandan bu monolog, Firuz’un Cemil’in adamı olduğunu ifşa etmesi açısından önemlidir. Cemil de bir hegemonik erkeklik temsili olarak görülmektedir. Oktan (2008) yaptığı hegemonik erkeklik tanımında, kamusal bir uyuşma dayanan, kadınların ve sözü edilen erkeklik tanımının dışında kalan erkeklerin tabii kılınmasını sağlayan, saldırganlık, şiddet gibi sosyal ilişki biçimlerini de kullanarak sözün, eylemin ve iktidarın sahibi olmayı tanımlayan heteroseksüel bir kurgu, kültürel bir ifade” olduğunu vurgular. Cemil de tıpkı Agah gibi, hedefindeki kişiyi, “kendi adaleti” ile cezalandırmak istemekte ve bunun için Firuz gibi “tabi kılınan erkek”leri kullanarak iktidarını sürdürmektedir.

Nevra, ana evinden Tolga ile beraber çıkmıştır ve Tolga’ya annesinin yalan söylediğinden bahseder. Tolga ise Selim’in sanrı görmüş olabileceğini ve annesinin haklı olabileceğini söyler. Nevra, annesiyle yakın olmadıklarını Tolga’ya itiraf eder ama annesinin yalan söylediğini anlayabileceğini de ekler. Tolga Nevra’yı İstanbul’a yollarken Kambura’da kalıp araştırmaya devam etmeye karar verir.

Deva ise Süveyda ile beraber ilk bölümlerde küfürleştigi Afşin’in yanındadır, Süveyda’ya ona ettiği hakareten bahsetmesi ve ardından özür dilemesini söyler. Süveyda kulaklıklarını çıkarır özrü dinler ve yanıtlamadan kulaklıklarını geri takar.

Deva ise Afşin'i Süveyda'nın konuşmadığını anlamayacak kadar aptal olduğunu söyler, sonra üçü beraber yürürler.

Nesrin, arabada otururken gördüğü Vural'ın yanına gider. Onda eski bir tabanca olduğunu, tamir ettirmek istediğini söyler. Vural sebebini sorduğunda ise “sinek kovalayacağım” der. Vural “nasıl?” dediğinde de tabancayı ona doğrultarak, “böyle işte” der. Sahnede, Vural üst açıyla çekilirken, Nesrin alt açı ile çekilerek, Nesrin'in üstün konumu vurgulanmaktadır. Nesrin tabancayı sırasıyla arabadaki diğer kişilere de yöneltir.



Görsel: 46

Vural: Nesrin Abla, silah çekmek başka, tetiği çekmek başka.

Nesrin: Ha, aslında ben hayatımda bir defa silah çektim, o da eski kocama. Onda da çektim tetiği merak etme. Ama bu külüstür zaten çalışmıyor, istersen göstereyim. (Vural'ın tekerleğine ateş eder) A çalıştı, hay Allah lastik de patladı şimdi. Cana geleceğine mala gelsin, değil mi? Oldu. Ha Ufuk, yarın anneni çaya bekliyorum. Unutma ama selam söyle.

Nesrin, imalı bir şekilde, Vural'ın Selim'e yönelttiği tehdidin intikamını alır. Bu güç gösterisi, Baydar'ın (2015) kadın aksiyon kahramanları makalesinde belirttiği, kadın kahramanların “maskülenleşerek güçlenme gibi bir deneyim geçirmeleridir (...) Bu tür bir yorum, özellikle bedenin geçirdiği dönüşüm ve silah

gibi araçların edinilmesi üzerinden yapılır.” değinisini akla getirmektedir. Nesrin de ele geçirdiği silahı ile maskülenleşerek bir meydan okuma yolu seçmiştir.

Selim: Sen ne yaptın Nesrin? Bilmiyor musun bu heriflerin ne kadar tehlikeli olduğunu? Hem bu silahı nerden buldun?

Nesrin: Gittim p.....k Sungur’a sordum, parasını verdim aldım. Ne yani onlar seni tehdit ederken ben böyle elim kolum bağlı mı dursaydım? Esas sen o taşı nereden buldun Selim? O karanlıkta çok aradın mı Selim? Ya da bir tane de taş ben de bulayım, ben de atayım mı dedin? Öyle mi oldu? Eğer öyle bir şey yaptıysan, sen o heriflerden daha tehlikelisin Selim. Çekil.

Nesrin, Selim tehdit edildiği için böyle bir yöntem izlediğini vurgular. Öte yandan kocasına öfkeli, çünkü gizemli olayda onun da payı olduğunu anlamıştır.

Takip eden sahnelerde inşaata benzer bir alanda Deva, Süveyda ve Afşin oturmakta ve kameradan görüntü izlemektedirler. Sonra Deva kameraya kayıtlı edilen olay mahalli olduğunu ve Mehmet Yurtgil’in evi olduğunu söyler. Afşin “sonra ne yaptınız?” diye sorduğunda Deva “sence?” diye yanıtlar. “Boşuna heyecanlanma oralar yok çünkü” ardından Afşin’e bir flash disk verir ve tüm cinayet mahallerine gittiklerini ve çekim yaptıklarını söyler. Sonra asıl amaçlarının bir web sitesi olduğunu ve seri katil için bir hayranlar kulübü oluşturduklarından bahseder.

Deva: Tabi başlarda bir isim bulmak gerekiyordu bu adama Karındeşen Jack gibi, ama öncesinde şey düşündük, hani böyle etiketler var ya herkese yapıştırıyor, işte biz ona artık alın yazısı diyoruz. Dedik önce adı direkt yazar olsun, ama sonra bu çok saçma geldi tabi sonra da şu kedi kostümünü düşündük ve ortaya bu çıktı (üzerinde köpek öldüren yazan tişörtünü gösterir). Aslında Süveyda başta bu ismi hiç sevmeydi. Ona sanki köpekleri öldürüyormuş gibi geldi. Ama ben de onun köpeklerle filan bir alakası olmadığını söyledim. Tabii hepimiz seviyoruz köpekleri öyle değil mi? Ama konumuz o değil bu başka bir şey. Burada bir kedi var ve köpekleri öldürüyor, yani zayıf olan güçlü olanı yeniyor. İşte bu da her şeye aykırı en başta da doğaya, ki bence bu harika bir şey.



Görsel: 47

Deva konuşurken arka planda köpeği kovalayan bir kedi, daha da arkada kadın silüetine benzer bir imaj göze çarpmaktadır. Deva'nın anlattığı bu küçük anekdot, tüm olay örgüsünün bir metaforu gibidir. *Şahsiyet*'in olay örgüsünde fiziksel olarak güçsüz, mental kabiliyetleri kısıtlı, yaşlanmış Agah, görece kendinden daha genç, fiziksel olarak daha güçlü ve zaman zaman nüfuzlu diyebileceğimiz insanları kovalamakta ve öldürmektedir. Deva sözlerine, bu hayranlar kulübü web sitesine bir de forum bölümü eklemek istediğinden, forum kullanıcılarının burada seri katilin öldürmesini istedikleri isimleri yazabileceğinden bahseder. Üç genç de bu proje konusunda inançlı ve heyecanlı gözükmektedir.

Agah, bir önceki kurbanının vasıtasıyla yerini öğrendiği yeni kurbanının (Umut) araba tamircisine gider. Adam pek dinler gözükme de ona stenomask isimli ses kayıt cihazından bahseder (Seyfi'yi öldürmeden önce sesini kaydettiği cihazdır). Önceleri onu kimse duymayacak diye duyduğu korkudan, sonra da kendi kendine konuştuğunda insanların onu duyacak olmasına dair yaşadığı kaygıyı anlatır. Adam tuvaletten döndüğünde ise gelir gelmez onu vurur. Umut'u vurur vurmaz ona Ufuk'un yerini sormadığı aklına gelir ve öfkelenir. Umut'un telefonu çalar, arayan Ufuk'tur. Agah bir süre telefonu açmaya çalışır ama beceremez.

Agah: Sen ne güzel yapıyordun bunları Mebrure. Sen ne güzel yapıyordun, açıyordun telefonu, konuşuyordun herkesle. Bana da öğret dedim, öğreteceğim

dedin, sonra dedin, sonra dedin, hep sonra dedin, ne oldu sonra? Çektin gittin, kaldım burada bir başıma. Ne yapayım ben şimdi ne yapayım kime sorayım, ne yapayım bu telefon nasıl açılıyor diye mi sorayım ben? Ne yapayım? Koca adam, ayıp demezler mi, ayıp koca adam bir b.k bilmiyor demezler mi? Gördün mü bak? Bak kendi kendime konuşuyorum yine. Kendi kendime konuşuyorum işte. Hiç bir b.ktan haberi yok, telefon açmayı bilmiyor işte. Sen de beni duymuyorsun.

Agah'ın yaşadığı hiddet, doktorunun bahsettiği olası öfke krizlerinden biri gibi gözüксе de önce teknolojik aletler karşısında yetersizliğini itiraf etmesi, sonra karısının yokluğundan şikayet etmesi, en sonunda da “koca adam bir b.k anlamıyor demezler mi?” serzenişi, erkeklik kriziyle uyum içerisinde gözükmektedir. Sancar (2009) Erkeklik krizini, egemen erkeklik değerlerinde ve tarzlarında yaşanan değişim olarak nitelerken, Öztürk (2018) ise teknolojinin hızla geliştiği küresel dünyada artan risklerin risk toplumunu oluşturduğunu, risk toplumunda ise erkeğin üretim, aile ve kadın üzerindeki iktidar ilişkilerinin çözülmesiyle erkeklikte kriz yarattığını öne sürer. Agah'ın telefonu açmayı becerememesi, teknolojiyle arası iyi olan tarafın karısı olduğunu söylemesi bu duruma işaret etmektedir.

Bu olayı izleyen olay ise, Umut'un telefonuna Ufuk'tan mesaj gelmesi ve “Kambura'ya bekleriz” yazmasıdır. Ufuk'un yerine dair bir ipucu edinen Agah, bunu karısının kendisini duyduğu ve ödüllendirdiği şeklinde yorumlar.

Sefa ve Nevra Kambura'ya gelmişlerdir. Sefa Kambura'nın güzel, masal gibi bir yer olduğunu söylerken Nevra, tepki gösterir.

Nevra: Kırmızı başlıklı kızlar ve de kurtlar... ve de insanın başına ne gelirse gelsin, mecburi mutlu sonlar. Tam bir masal yani, yalnızca kim anlatıyor bu masalı onu bulmak lazım. Selim Amca mı? O tutanağı yazanlar mı?

Beraber Kambura'da yanan evi dolaşırken, Sefa'nın Ateş'i arayarak konuşulanları dinlettiği görülmektedir. Ufuk Nevra'yı uzaktan görmüş peşlerine takılmıştır. Evi yaktığını söyler ve tutuklanmak istediğini defalarca tekrar eder. Anlattığı hikaye

Selim'inkine benzerdir ve tutanaktaki ile ilgisi yoktur. Evde yaşayanlar dışarı çıkamasın diye camların ve kapıların zincirlendiğinden bahseder.



Görsel: 48

Bunları anlatırken sinir krizi geçirir ve Sefa tarafından sakinleştirilmeye çalışılmaktadır. Vural ve adamları da uzaktan olanları gözlemekte ve Cemil'e "bizimki konuştu, nasıl susturacağız?" diyerek haber vermektedir. Cemil ise susturulmasına gerek olmadığını söylemektedir.

Sonraki planda Cemil ve Nesrin karşılıklı oturmaktadır. Nesrin neden çağrıldığını sorar. Cemil ise, o tabancayla ne yaptığını sorar ve Selim'e zarar gelmeyeceğini ekler. Nesrin Selim sussa dahi Ufuk'un konuşacağını söyler, Cemil, Ufuk'un şu an Nevra'ya konuştuğunu söyler. Böylece Nevra'yı da izlettiğini ima eder. Diyalogda dikkat çeken detaylardan biri Nesrin'in Cemil'e evlenip evlenmediğini sorması, sonra da "doğru sen evlisin, Kambura'yla" demesidir. Cemil bunu aynı şekilde kabul eder ve "benim karım Kambura" der. Nesrin gerçekte olduğunu merak edip etmediğini sorar.

Cemil: Hayır, ben karıma sadığım. Gerçek sadakat nedir biliyor musun? Tek bir soru sormamak.

Nesrin: Yani kendini kandırmak, ha?

Cemil: Sen hiç birine tek soru sormayacak kadar sevdin mi Nesrin? Ya da hiç herhangi bir şeye körü körüne inandın mı?

Nesrin: Tabii ki, hayır asla.

Cemil: Desene senin hiç ailen olmamış Nesrin.

“Kambura benim karım” söyleminin hangi temsillerden ortaya çıkmış olabileceği irdelendiğinde, Kambura Cemil’in doğduğu, büyüdüğü ve halkının ona bir yetim olarak hizmet ettiği yerken, Cemil’in Kambura’yı karısı olarak görmesi, tersten düşünüldüğünde feminist görüşün kadını, erkeğin egemenlik alanı olarak gördüğü eleştirisiyle uyumlu gözükmektedir.

Ufuk’u göz altına alan Sefa ve Nevra onu sorgulamaktadırlar. Ufuk ısrarla tutuklanma talebine yanıt alamaz öfkelenir, öfkesi de Sefa’nın onu tartaklamasıyla baskılanır. Nevra ise yalnız konuşmak istediğini söyleyip Sefa’yı gönderir. Nevra, Ufuk’un neden yıllar sonra bu gerçeğin açığa çıkmasını istediğini sorar, Ufuk ise çok kez farklı polislere itiraf edildiğini ama asla tutuklanmadığından bahseder. Nevra evin neden yakıldığını sorduğunda, Ufuk da “çingene oldukları için” yanıtını verir. Nevra anlam veremez.

Nevra: Yani sen diyorsun ki o kadar insan, onca çocuk sırf Roman olduğu için öldürüldü? Tek neden bu yani?

Ufuk: Evet, daha ne olsun ki.

Nevra: Nereden biliyorsun bunu kim söyledi sana?

Ufuk: Kimse söylemedi, kimse söylemedi çünkü, çok iyi hatırlıyorum. Kimler vardı tam olarak bilmiyordum ama o meşaleyi atarken ne dediğimi, nasıl bağırdığımı çok iyi hatırlıyorum.

Nevra: Ne diyordun Ufuk?

Ufuk: S.....n gidin Kambura ’dan diyordum. Defolun pis çingeneler diyordum.

Bu esnada geçen bölümün kurbanı, Naz'ın kapısı açık bulan apartman görevlisi cesediyle karşılaşır. Bir sonraki sahnede de olay mahallinin fotoğraflarını çeken Ateş görülmektedir.

Apartman Görevlisi: Adı çıkacak şimdi gül gibi apartmanın. Uğursuz. Kendi rezil, bizi de rezil etti. Ateş Bey kardeşim ya, o gazetenin o ihbar hattından para veririz dediler. Kaç para alacağız biz şimdi?

Ateş: Vereceğim.

Apartman Görevlisi: Dostu vardı belki de o yaptı. Kim bilir artık, kendini mi satıyordu, ne b.klar yiyordu? Ha ne dersin?

Ateş: Valla ben onun kendini sattığını hiç sanmıyorum da, senin sattığın belli.

Apartman Görevlisi: Ayıp oluyor ama ha.

Transeksüellerle ilgili oluşturulan olumsuz toplumsal algıdan Berghan (2011) Şu şekilde bahsetmektedir; “Türkiye’de medyanın 1990’ların sonlarından başlayan ve kamuoyunda röntgencilğe varan bir merak uyandıran tt kadınlara yönelik ilgisi, onları saldırgan, sapık, ahlaksız, kolay para peşinde koşan kadın kılığındaki erkekler olarak resmetmiştir.” Herhangi bir trans bireyle tanışıklığı olmayan insanların medyanın da etkisiyle olumsuzlaşan trans algısıyla hareket edip, tüm trans bireyleri seks işçisi olarak yaftalaması mümkün gözükmemektedir. Naz’ın bir önceki bölümde belirttiği üzere “kapısını çalan olmaması”na rağmen, apartman görevlisi tarafından bu şekilde itham edilmesi, bu örnekle uyumlu gözükmemektedir. Ateş ise hayatı farklı algılayan biri olarak bu olumsuz algıdan pay almadığını göstermektedir.

Emniyette Ufuk’un sorgusu sürerken, dışarıda öfkeli Kambura halkı beklemekte, Ufuk’un raporu olduğunu, akli dengesinin yerinde olmadığını söylemektedirler. İçeride de Sefa ve Nevra bu konuyu konuşmaktadırlar. O esnada arayan Tolga ise, emniyete destek ekip göndereceğini öylece Ufuk’u oradan çıkarabileceklerini söyler. Firuz, Tolga’nın yanındadır ve Ufuk’un İstanbul’a gönderileceği haberini hemen Cemil’e sızdırır. Cemil ise “ne yap ne et o işi durdur Firuz, sakın beni üzme”der.

Öte yandan Nevra'nın babasının ve Mehmet Yurtgil'in eşi Feza hanımın da olduğu huzurevinde eğlence düzenlenmektedir. Bir adam şarkı söyler, ardından Feza Hanım da “Ben Bir Ceviz Ağacıyım” şiirini okur ve ekler; “ne zaman bu şiiri okusam uzaya gitmiş kadar olurum”. Bu, Agah'ın ona okuduğu şiir ve hikayenin başlangıcıdır. Feza Hanım'ın bazı şeyleri hatırladığına dair küçük ipuçları izleyiciye sunulur.

Nevra ve Sefa dışarıda beklerken Ufuk tuvalette görülmektedir. “Madem siz bir şey yapmıyorsunuz, kendi işimi kendim görürüm” diyerek bileğindeki bağı çözmeye çalışır. Bu esnada gizemli bir el tuvalet kabinine bir çakı bırakır. Takip eden sahnede Sefa tuvalete gider, Ufuk'u bulamaz ve açık pencereden kaçtığını anlar. Nevra ve Sefa arasalar izine rastlayamazlar. Ufuk yanmış eve gitmiştir. Agah da oradadır. Ufuk'a “kolay gelsin” der ve çakıyı ister. Ufuk'a kaçtığı tuvaletin firar için yapıldığını ve adına firarhane dendiğini anlatır, geçmişe dair birkaç anıdan ve Umut'un telefonunda gördüğü “öldüreceğim kendimi” mesajından bahseder. Sonra da “ben burada duruyorum, sen işine bak” der. Agah, Ufuk'a yardım isteyip istemediğini sorar, izlediği tiyatro oyunundan “vicdan bağırsak gibidir, bağırsak da vicdan gibi. Eğer dökmek istiyorsan içini, kendin çekeceksin ipini” anekdotunu aktarır. Ardından cebindeki “alın yazısı” etiketlerini gösterir. “Bunları senin için hazırlamıştım, ama madem kendin çekeceksin ipini, ayıp olur” der. Planına dair geliştirdiği prensipleri ve ahlaki ilkeleri de bu şekilde seyirciyle paylaşır. Polisin onu aradığını ve acele etmesi gerektiğini hatırlatır. Deyim yerindeyse Agah Ufuk'a adeta “intihar koçluğu” yapmaktadır. Son olarak da kızına yüzme öğretme hikayesini anlatır.

Agah: Çok enteresan ya. Bak ben kızıma da böyle yüzme öğrettim biliyor musun? Erdek'teydik, kızım iskelede ben denizdeyim. Diyorum atla kızım, ben buradayım, kızım bir türlü atlamadı. Atla kızım korkma, gel diyorum gel. Buradayım ben, gel babana, gel. Hadi sen de gel. Bırak kendini bırak hoop. Heh, bak ne güzel atladsın sen. O gün Zuhal atlamadı. Kalakaldı iskelede. Benim küçük kızım güvenmedi babasına. Demek varmış bir bildiği.

Agah, yıllar sonra bu anıyla yüzleşmekte ve bir baba olarak güven sağlayamamasının öz eleştirisini yapmaktadır. Ufuk sonunda kendini asar. Nevra ve Sefa olay yerine geldiklerinde Ufuk'un cansız bedeniyle karşılaşır. Nevra öfkelenerek ağlamaktadır.

Deva ve arkadaşları ise hazırladıkları “Köpek Öldüren” etiketlerini Beyoğlu sokaklarını dolaşarak yapıştırmaktadırlar. Oldukça mutlu gözükmekte ve bu işi coşkuyla yapmaktadırlar. Bölüm bu şekilde sona ermektedir.

4.7. Şahsiyet Bölüm 7

7.Bölüm kurbanların keşfi ile başlar. İlk Seyfi'nin cesedi ormanda avcılar tarafından, ardından Umut'un cesedi oto tamirciye gelen çırak tarafından bulunmuştur. Seyfi'nin alnında “Bu gece bir yıldız kaydı” etiketi vardır. Umut'unkinde ise “Bir dilek tuttum” yazmaktadır. Daha sonraki planda Agah görülmekte ve elinde “Keşke hepsi ölse dedim” etiketini tutmaktadır. Bu etiket kendini öldüren Ufuk'a prensipleri gereği yapıştırmadığı etikettir.

Nevra ve Sefa karakoldadırlar ve tüm kardeşlerin öldüğü haberini alırlar. Bu haberin babalarıyla paylaşılması noktasında yerel polis memuru aradan çekilip “yapamam” der. Sefa bu görevi üstlenir ve dışarıdaki babaya ve Kambura halkına haberi verir. Ölenlerin babası “siz öldürdünüz yavrularımı” diyerek emniyeti suçlamakta Vural da onu sakinleştirmektedir. Sefa sesi yükselenleri sesini yükselterek bastırmaya çalışmaktadır. Vural, Nevra'yı görünce:

Vural: Mutlu oldun mu? Mutlu oldun mu Nevra, he, istediğin oldu mu? Ufuk'un peşinden koşacağına o düşmanı arayıp bulaydın da bu adamın üç evladı yaşıyor olurdu.

Sefa: Sus lan!

Vural: Ne sus be yalan mı?



Görsel: 49

Nevra, kalabalıktan uzağa sığınır, o sırada burnu kanamaktadır. Burnunu siler. Vural'ın tüm olanlardan Nevra'yı suçlaması, onu hedef gösterme amacı taşıdığını düşündürmektedir. Öte yandan, “katil” yerine “düşman” kelimesini özenle seçtiği dikkat çekmektedir.

Olanların ardından Nevra ana evine gider ve konuşmadan mutfak lavabosuna yönelir. Burnunu sildiği ceketinin kanlı kolunu yıkar. Annesinin “Nevra ne yapıyorsun?” sorusuna, “bir şey yok, burnum kanadı leke oldu onu temizliyorum” der.

Nesrin: Kızım sen iyi misin?

Nevra: İyi değilim, hiç iyi değilim hem de.

Nesrin: Ah, çok üzüldün değil mi Ufuk'a, zavallı çocuk.

Nevra: Elimden hiç birşey gelmiyor. İnsanlar ölüyor ölüp gidiyor. Ben hiç birşey yapamıyorum. Delireceğim, delireceğim. O kadar sıkıyorum ki kendimi. Duruyorum böyle, kimse bir şey anlamasın diye...

Nesrin: Neyi?

Nevra: Korktuğumu, korktuğumu. Çok korkuyorum, bu katili bulamayacak olmaktan çok korkuyorum. Çok korkuyorum, çok korkuyorum.

Nevra bağırarak, ağlayarak sinir krizi geçirmektedir. Annesi ilk kez Nevra'ya şefkatle yaklaşır, “Canım” der ve Nevra'nın yüzüne dokunur.



Görsel: 50

Nevra: O kadar zordu, o kadar zor tuttum ki kendimi insanların önünde ağlamayayım diye. Koştum, koştum, burada buldum kendimi.

Nesrin: Canım, çocukken de böyleydin. Koşa koşa gelirdin eve çişim geldi diye, zor yetiştirdin. Daha iyi misin?

Nevra: Evet, galiba.

Nesrin: Korkma Nevra.

Nevra: Anne...

Nesrin: Şşşt, korkma! Korkmaktan korkma! Hem ne var bunda canım. Ben de korkuyorum.

Nevra: Sen hiç birşeyden korkmazsın ki...

Nesrin: O eskidendi. Sana bir şey olacak diye şimdi çok korkuyorum. Haydi, ver de şunu ben yıkayayım. Hem bir kan lekesini bile çıkaramıyorlar, ondan sonra da polis oluyorlar. Ne günlere kaldık.

Başından beri olumsuz yönde tasvir edilen Nevra ve annesinin ilişkisi bu bölümde olumlu yönde aşama kat ederken görülmektedir. İkili arasındaki çatışmaların psikanalitik boyutta kavranabilmesi için, Jung'un anne kompleksi kavramından yararlanılabilir. Jung'a göre (2005) olumsuz anne kompleksi taşıyan kadın tipinin temel eğilimi her şeye direnç göstermek üzerinedir. Bu tip bir kadın

“anneyi reddederken, kendi benliğindeki karanlığı, güdüselliği, muğlaklığı ve bilinçsizliği reddetmekte ama sağduyuları, nesnellikleri ve erkeksi özellikleri sayesinde yüksek mevkilere gelebilmektedirler. Jung’un eril nitelikler atfettiği bu kadın tipi, ilerleyen zamanlarda hayata dair deneyim kazandıkça, o zaman da önce annesiyle mücadele etmekten vazgeçmektedir. Bu durumda da Nevra, Jung’un anne kompleksinde ön gördüğü şekilde annesine direnmiş, onun gibi olmamak, ona benzememek için elinden geleni yapmış, ama tecrübelerinin ona kattıkları sonucunda annesine yaklaşma yolunu seçmiştir. Yine Jung’un anne arketiplerine göre değerlendirildiğinde anne sembolliğini yansıtan lavaboda (Jung’un değerlendirmesinde söz ettiği vaftiz kabı sembolüğü ile hayli benzerdir) elleri ve giyeceğini yıkaması, anneye sığınma duygusunu destekler niteliktedir.

Zuhal ise gözlerini hastanede açar. Hemşire ona alkol komasına girdiğini söyler. Ardından çiçek getirir, Zuhal kimden olduğunu sorarken Cemil çıkagelir ve “benden” der. Zuhal Cemil’den utanır defalarca özür diler, ama Cemil kızgın değildir ve onunla bir yere gelmesini ister.

Nevra ana evinden ayrılmaktadır. Nesrin ona “şimdi ne yapacaksın?” diye sorar.

Nevra: İstanbul’a döneceğim. Anne bir şey soracağım, o gün neden yalan söylediniz Selim Amca’yla sen, o evin nasıl yandığını sorunca?

Nesrin: Niye yalan söyleyeyim ki? Dedim ya Selim ilaçlarını almıyor, sonra da hayal görüyor, hepsi bu.

Nevra: Peki öyle olsun.

Nesrin: Hem bir şey bilsem niye söylemeyeyim ki?

Nevra: Senin de korktuğun bir şey vardı da unutmuşum ben onu.

Nesrin: Neymiş o?

Nevra: Yalnızlıktan korkarsın sen, hep ondan korktun. Şimdi Selim Amca’ya bir şey olsa değil mi? Ne yaparsın sen?

Nesrin: Madem yalnızlıktan korktuğumu biliyodun da niye çekip gittin oraya?

Almadın beni İstanbul'a yanına.

Nevra: Sen yalnızlıktan korkuyordun ben de senden korkuyordum anne!

Nesrin: Madem öyle, bir daha ağlayıp, zırlayıp gelme kapıma.

Nevra: Niye gelmeyeyim? Korkmaktan korkma demedin mi bana? Haydi hoşça kal.

Nevra'nın bu şekilde vedalaşmasının ardından, Nesrin beklenin aksine bu yanıtı mutlu olur ve gülmeye başlar.

Bir alışveriş merkezinde kedi kostümlü biri bir kadını öldürür amacı çantasından bir şey almaktır. Ardından onu görenleri de öldürür. Bu haberi alan Nevra ve Sefa yola çıkarlar. Firuz ise önceden olay yerindedir ve katili kovalar gözükmemektedir, fakat bir arabanın bagajından uzatılan silahı alır ve gizli bir planın içinde gözükmemektedir.

Zuhal hastanenin gasilhanesinde üzerinde yatmakta ve Cemil ile konuşmaktadır. İçki içerken kendini durduramadığından ve bu durumdan çok utandığını söyler.



Görsel: 51

Cemil ise, Bukowski'nin "İçmek bir tür intihardır, yani kendini kaybedene kadar içmek intihara teşebbüstür" sözünü Zuhal'e hatırlatır. Zuhal ise ölmek istemediğini ve şu an bu konuşmayı yapmaktan çok utandığını söyler. Cemil, başkalarına zarar

verenin utanması gerektiğini, kendine zarar verenin utanacak bir şeyi olmadığını söyleyerek Zuhal’i sakinleştirir. Dikkat çekici bir detay olarak, Zuhal musalla taşında yatarken, Cemil, çay içerek onunla sohbet etmektedir.



Görsel: 52

Kambura’nın ondan önce üç ayrı çocuğu okuttuğunu, anlatır Cemil, hepsinin vefasız çıktığını, kendinden bir önceki çocukla konuşmak için şu anda bulundukları hastaneye geldiğini, tam olarak bu gasilhanede konuşma yaptıklarını, konuştuğu stajyer doktorun alkol bağımlılığı olduğunu ve “Kambura’lılar okuturken bana mı sordular?” dediğinden bahseder. Zuhal ise “bana da sormadılar beni okuturken” der. Yatılı okullarda büyüdüğünden, hep yalnız hissettiğinden ve fotoğraflardaki yalnız imgesinden bahseder. “Keşke o güzel manzaralar olacağına, yanımda annem ve babam olsaydı” diyerek ağlar. Zuhal, Cemil’e çocukluk travmalarını anlatarak kalbini açarken Cemil onu dinler ve bir söz vermesini ister. Zuhal “söz bir daha içmeyeceğim” der. Cemil ise söz vermesini istediği şeyin bu değil, fotoğraflarda ona da yer olduğuna söz vermesini ister. “Baban bana baktı, ben de sana bakacağım” diyerek şefkatle yaklaşır. Daha önce değinildiği gibi psikanalitik kuramda fallus annenin boşluğunu dolduran şeydir. Eagleton da (2014:174-177) fallus kavramına değinirken “Fallus aslında bir nesne ya da gerçeklik, gerçek erkek cinsel organı değildir. Fallus boş bir farklılık işareti, bizi imgeselden koparıp, simgesel düzende daha önceden belirlenmiş yerimize yerleştiren şeyin göstergesi” olduğunu söylemekte, babanın varlığının fallusla temsil edildiğini, anneden koparılmanın ve dışlanmanın karşısında çocuğun kendine bir yer edindiğinden bahsetmiştir. Zuhal’in

durumunda eksik anne ve babanın yokluğunda, alkol fallus yerine geçmiş, bir şekilde boşluk doldurmuş gözükmektedir. Cemil'in "babacan" olarak yorumlanabilecek tavrı ise, bu kez alkol(fallus) yerine geçmeye aday bir ikame olarak değerlendirilebilir. Takip eden sahnelerde de Zuhal bir yazardan, "Bu dünyada aşktan başka macera kalmadı" diyerek Cemil'e olan ilgisini belli eder, ardından ikisi morga girerler.

Emniyette Tolga Nevra ile konuşmaktadır. O gün öldürülen kadının, narkotik birimine, bir uyuşturucu kaçakçılığı şebekesi hakkında ifade vereceğinden ve delilleri getirdiğinden, sonunda kadının öldürölüp delillerin de kaybedildiğinden bahseder Tolga. Cinayetin Kambura ile ilgisinin olmayabileceğini Nevra'ya uzun uzun anlatmaya çalışır. "Bazen bir şeyler düşündüğümüz gibi gitmez, hepsi rüyadan ibarettir" der. Nevra sessizce dinler. Ardından telefonu çalar, Ateş aramaktadır. Tolga "çık" der. Nevra çıktıktan sonra Tolga kendi kendine "Sonra da bir telefon gelir ve uyanırız." Der. Bu içsel konuşma Tolga'nın Nevra'ya olan ilgisine dair ipuçları vermektedir. Nevra geri döner dava dosyasını ister. Tolga "ben ne dersem diyeyim sen bildiğini okuyacaksın" der.

Aynı anda Firuz ve Cemil buldukları kedi kostümlü adamı sorgulamaktadır. Başındaki örtüyü kaldırırılar, Adamın Agah olmadığı ortaya çıkar. Adam hapisneden yeni çıktığını karşısına böyle bir "iş" çıkınca aldığını ve tetikçi olduğunu söyler. Kedi kostümünü, bu cinayet de seri katilin üzerine kalır diye giydiğini, diğer cinayetlerle ilgisi olmadığını anlatır. Cemil mekanı terk eder, Firuz ise adama kaç para aldığını sorar.

Agah ise doktorunun odasındadır. Doktor bir üçüncü kişiyle konuşmakta, "sonunda tanışabildik, siz de bilirsiniz hastalarımızın aileleriyle bire bir iletişim bizim için şart, özellikle babanızın durumundaki hastalar için, onlara bütün yakınlarının el birliğiyle destek vermesi çok önemli, hoşgeldiniz Zuhal Hanım" der. Kamera döner bu esnada Zuhal değil, Münir Bey'in veterineri Gonca görölmektedir. Daha sonraki planda ikis doktorun muayenehanesinden çıkmışlardır. Gonca tedirgindir ve pişman olmuştur. Dönüp doktora doğrusunu anlatacağını söyler.

“Diyeceğim Agah Bey’in kızı Zuhal kanser tedavisi görüyor, onun için de söyleyemiyor kızına üzülmesin diye böyle bir şey uydurduk işte” deriz der. Agah ise Zuhal, bu haliyle babasının hasta olduğunu öğrence ne yapar? Sen bilmiyor musun ki, kanser tedavisinde psikoloji ne kadar önemli” der. Buradan Agah’ın yine büyük bir yalan söylediğini ve Gonca’yı manipüle ettiği anlaşılmaktadır.



Görsel: 53

Otopsi alanında ise Timur üç cesetle beraber selfie çekilirken görülmektedir. Tam fotoğrafı çekecekken içeri Sefa girince keyfi kaçır. Sefa “Ne yapıyorsun?” diye sorduğunda “anılarımı yazıyorum” der. Hess (2015) selfie’nin narsistik modern kültürün bir temsili olarak kabul edilse de daha derinden incelendiğinde teknoloji, birey, maddecilik ve toplumsal ağ ekseninde okunabileceğini söyler. Timur’un cesetlerle selfie çekilmesi bu çerçevede maddeleşme ve bedenlerin maddeleşmesine gönderme olarak değerlendirilebilir.

Agah, Mebrure Apartmanı’nın giriş kapısında Nükhet Hanımı karşılar. Nükhet’in isteği üzerine rock bara otururlar. Agah Nükhet’e kitabının adının neden “Hayat Trafiktir” olduğunu sorar. Nükhet de eski eşiyle bir kaza geçirdiğini ve bu kazadan aldığı ilhamla bu kitabı yazdığını söyler. Agah kazanın nasıl olduğunu sorduğundaysa “Eşim bir kuralı ihlal etti, eğer birlikte intihar etmek istiyorsan, birinci kural: önce yanındakine bir soracaksın, acaba o da ölmek istiyor mu diye?” der. Agah oldukça şaşırmıştır. Agah, “Bilerek mi yaptı yani kazayı?” diye sorunca, “İşin

kötüsü ben onun böyle biri olduğunu bilerek evlendim, onu iyileştirebilirim sandım, ama kim kimi iyileştirebilir ki?, Değil mi?” diye yanıtlar Nükhet. Agah da “Ama ben eminim senin kitabını okuyarak iyileşen insanlar vardır” der. Toplumsal cinsiyet rollerince kadına atfedilen “erkeği iyileştirici”, “kurtarıcı”, “çekip çevirici” gibi tanımlara temas eden bu durumu, Eliuz (2011) “Erkek için tamamlayıcı, kurtarıcı, yeni”leyici olan ve sosyolojik düzenleyici rolüne sahip özne kadının, erkeği ve dolayısıyla toplumu olumluya doğru değiştirme ve kurtarma gücünü, kendisi için de kullanması yazınsal uzamdaki görünümle ile tarihsel süreçteki feminist söylem ile örtüşen niteliktedir.” şeklinde değerlendirmiştir. Nükhet de genel beklentinin aksine kimseyi iyileştiremeyeceğine kanaat getirmiş, yeteneğini kendini iyileştirmek yönünde kullanmıştır.

Diğer planda Firuz esir ettiği adamın evinde görülmektedir. Bir şey aramaktayken Sefa ve Nevra o eve baskın düzenlerler. Firuz ekip arkadaşlarına adam tarafından esir alınmış gibi davranır. Sonra içerideki arayışlarına devam eder ve bulduğu paraları alır. Ardından adamdan kurtulmuş gibi yaparak ekip arkadaşlarının yanına gider. Aradıkları adamın bu olmadığını söyler. Nevra bu haberi aldıktan sonra ayrılır ve hastaneye Ufuk’a akli dengesi yerinde değil raporu veren doktoru görmeye gider. Doktor zor kullanılarak böyle bir rapor verdiğini ve korktuğu için sessiz kaldığını anlatır. Nevra kim tarafından korkutulduğunu söylemesini istediğindeyse çok iyi hatırlamadığını söyler. Bunun üzerine Nevra, kurbanların fotoğraflarını doktora gösterir. Doktor aralarından Mehmet Yurtgil’in fotoğrafını seçer ve “Bu adamdı. Ne iş yapıyormuş?” diye sorar. Nevra o adamın ağır ceza hakimi olduğunu söyler. Drama boyunca, adalet sistemine yönelik eleştiriler çok kez karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde de adaleti sembolize eden birinin bir doktoru bu şekilde tehdit etmesi, bu eleştirilerin yanına eklenmektedir.

Firuz esir aldığı adamın evinden aldığı para destelerini Cemil’in önüne yığar ve “Ödeşтик, artık senin hiçbir işini yapmayacağım. Bana bittiğini söyle, beni bıraktığını söyle” Der. Cemil ise ona hasta oğlunu hatırlatıp ona imalı bir tehditte bulunur.



Görsel: 54

Sonra ona, “Üzülme, sen kötü bir adam değilsin, sadece benim dediklerimi yapıyorsun. Vicdanına söyle, suçu bana atsin, rahatlarsın” der. Söz konusu sahnede Firuz, ön planda olmasına rağmen, netlik Cemil’dedir ve alt açıyla çekilerek, üstün konumu vurgulanmaktadır.

Sonraki planda Agah ve Nükhet rock barda çalınan “Ağlama Değmez Hayat” şarkısı eşliğinde dans etmektedirler. Ardından bir çete, mekana girer ve mekana zarar verir ve saldırıda bulunurlar, amaçları haraç toplamaktır. O sırada mekan sahibine ve Agah’a kaba davranan çete üyeleri yüzünden, Agah Nükhet’i uğurlamak zorunda kalır.

Gecenin ilerleyen saatlerinde Agah ortalığı dağıtan çete üyelerinin karşısına kedi kostümüyle çıkar. “Mafya mısınız oğlum siz?” diye sorar. Çetenin yanıtı “Mafyayız ne olacak?” olur. Agah da “Al sana mafya” diyerek üçüne de ateş eder. “Kimlere özeniyorsunuz bilmem ki” diye ekler.

Ertesi sabah cesetler belediye temizlik elemanı tarafından bulunur. Kurbanların alnında “Şahsi” yazmaktadır. Bölüm bu şekilde sona erer.

4.8. Şahsiyet Bölüm 8

8. Bölüm Deva ve arkadaşlarının “Köpek Öldüren” hayran sayfasındaki yazıları okumasıyla başlar. Forumda yazılan olası öldürülecekler listesi (parkta çekirdek yerken kabukları yere atanlar, bankadan para çekerken çok yaklaşanlar, vs.) tek tek canlandırılır.

Emniyette, yine seri katil tartışılmaktadır. Tolga son olaylardan sonra bu cinayetlerin Kambura ile bağını kabul eder ve Nevra'ya bu konuda ısrarcı olduğu için teşekkür eder, ardından olası tanıklarla konuşması için Kambura'ya gönderir. Asıl amaç evi yakılan Tayyar'ın kardeşine ulaşmak ve onun ifadesini almaktır, ama aranan kişinin cezaevinden firar ettiği tespit edilmiştir.



Görsel: 55

Agah ise cinayet planını tekrar gözden geçirmektedir. “Bu böyle olmayacak, ya ben bunların hepsini halletmeden iyice hasta olursam?” der. Bunun üzerine dosyayı açarak planını değiştirdiğinin sinyallerini verir.

Nevra Ateş'i arar ve firari adamın resmini yayınlamasını ister, ihbarları da kendine yönlendirir. Öte yandan Firuz da bir başka polisle görüşüp asıl dosyaya konulmayan bir dna örneğini elde eder, polise karşılığında para verir.

Agah, yaşadığı apartmana girer, önceki gece çete tarafından dağıtılan barda düzenleme çalışmaları yapılmaktadır. Agah barın sahibiyle konuşur, çok korktuğunu söyler, mekan sahibi ise, artık korkacak bir şey kalmadığını, çete üyelerinin öldüğünü belirtir. Agah'ın gözü mekandaki televizyona ilişir, televizyonda huzurevleri ilgili bir haber çıkmıştır ve Feza Hanım ile röportaj yapılmaktadır. Feza Hanım, Agah'ın ona anlattığı çocukluk anısını, röportajda kelime kelime tekrar etmektedir. Bu durum Agah'ı kaygılandırmıştır. Hızla mekanı terk edip doktoruna gider.

Doktoruna alzheimerin ilerleyen safhalarında hafızanın geri dönüp dönemeyeceğini sorar, hayli panik içinde olduğu gözükmektedir. Öfkeli ve agresif davranır. Doktor bu durumun hastalığın komplikasyonlarından biri olan “ani öfke patlamaları”ndan birini yaşadığını söyler. Bunun üzerine Agah daha da öfkelenerek ısrarcı bir şekilde yanıt arar, bunun üzerine doktoru sesini yükselterek sorusunun net bir yanıtı olmadığını, alzheimer hastalığının hala gizemini koruduğunu söyler. Agah hala öfkeli, doktor ilaçlarını alıp almadığını sorgular ve bir dahaki muayeneye Zuhal ile beraber gelmesini öğütler.

Agah, bunun üzerine Feza Hanım'ın yaşadığı huzurevine gider, nasıl gireceğini düşünürken, kendi kendine plansızlığına kızar. Arabadaki dosyaya göz atar, “bir ihtiyacın olursa demiştin, mutlaka gel demiştin, ne olursa olsun demiştin” diyerek dosyadaki Cemil'in fotoğrafıyla konuşmaktadır. “Bir ihtiyacım var, rica etsem ölür müsün lütfen?” der. Cemil'i öldürmeyi planladığı izleyiciye bu şekilde sunulmuştur.

Ateş, Nevra'nın evine elinde bir piknik sepetiyle gider. Evde hiç açılmamış kolilerin olması Ateş'in dikkatini çeker ve nedenini sorar, Nevra tekrar gitmek istediğinde kolaylıkla taşınabilmek için olduğunu söyler.



Görsel: 56

İkisi odaya kurdukları alanda piknik yaparlar, Ateş kendi hakkında her şeyi anlattığını ama Nevra'nın paylaşmadığı şeyler olduğunu söyler.

Nevra: Hani diyorsun ya tek istediğim şey eski Ateş'e dönmek diye... Benimki de tam tersine, en korktuğum şey, eski Nevra'ya dönmek. Galiba ben insanlarla nasıl yaşanır bilmiyorum. Yani insanlarla nasıl konuşulur, arkadaşlarla neler yapılır, bir sevgilin olursa onunla nasıl vakit geçirilir, biriyle aradaki mesafe nasıl ayarlanır, bunların hiçbirini bilmiyorum aslında ama hep biliyormuş gibi yaptım. Ve hep yanlış yaptım. Hiç istemediğim ilişkilerim oldu, hiç sevmediğim arkadaşlarım oldu. Hayır diyemedim kimseye. Neden bilmiyorum fikirleri hep çok önemli oldu. Sanki herkesi mutlu etmem gerekiyormuş gibi.

Ateş: Çünkü sen iyisin.

Nevra: Hayır. Çünkü ben zayıfım. Hatta o kadar zayıfım ki, o kutuları açıp eski Nevra'ya karşılaşmaktan bile çok korkuyorum. O gece senin kapını çaldım, o gece kendimi çok yalnız hissettim. Eski Nevra, yani asla dönmek istemediğim Nevra, kendini ne zaman yalnız hissetse, kendini bir erkeğin kollarına attı.

Ateş: Ben o gece kiminle birlikteydin? Seninle mi yoksa eski Nevra'yla mı?

Nevra: Eski Nevra, eski Nevra, muhtemelen şu an başka birinin yanında olurdu. İşte ben bunlardan kaçtım Ateş. Ben kendimden kaçtım. O yüzden de yeni bir hayat istedim. Kimsenin beni tanımadığı bir hayat. Daha doğrusu, beni tanıdığını zanneden insanların olmadığı bir hayat. Onun için de istifa ettim, her şeye yeni baştan başladım.

Nevra'nın bahsettiği durumun (her yalnız kaldığında boşluk duygusunu bir erkekle doldurmak) tam olarak annesini suçladığı şey olması dikkat çeken bir detaydır. Nevra daha önce değindiği gibi annesine benzemekten hayli korkmaktadır. Benliğinin bu kısmından kurtulmak için kendine yeni bir hayat kurduğundan bahseder. Eagleton (2014) değindiği üzere psikanalitik açıdan fallus olarak değerlendirilmekte olan bu boşluk duygusu, Nevra tarafından önce erkeklerle, ardından da yeni mesleğiyle doldurulmuş gözükmektedir.

Nevra zafiyetini Ateş'e itiraf etmektedir. Ateş, Nevra'nın başkalarının düşüncelerini önemsemesi konusu Nevra'nın iyi bir insan olmasıyla yorumlarken, Nevra bunu tamamen zafiyet olduğunu söylemektedir. Nevra'nın yaşadığı bu yabancılaşma, Aktaş'ın (2013) belirttiği “Bir insanın kendini “öteki”ne göre tanımladığı ötekinden ayrılma ve ötekinin karşısında belli bir insan grubuyla özdeşleşerek güç oluşturma ihtiyacı duyduğu her yerde kimlik sorunu var demektir.” Durumuyla hayli uyumlu gözükmektedir. Yaşadığı bu kimlik sorunu karşısında Nevra dönüşmek istemiş, yeni bir hayat kurmayı, başka mesleğe geçmeyi bir güç kazancı olarak yorumlamış gibi durmaktadır.

Agah, kedi kostümü giyip Cemil'in kapısına gider. Kapıyı çaldığında Zuhal açar ve Agah şoka girer. Doğrulttuğu tabancayı indirir. Zuhal ise çılgık atarak kapıyı kapatıp Cemil'e seslenir. Cemil silahlı bir şekilde kapıyı açtığında Agah artık gitmiştir. Agah arabasına döner ağlamaklı gözlerle düşüncelere daldığı görülmektedir.

Öte yandan Sefa, emniyette yangına şahit olan Kamburalı'ları sorgulamakta, Cemil ise, seri katilin kapısına geliş anlarının güvenlik kamerası kayıtlarını Firuz'a izletmektedir. Her iki plandaki diyaloglarda “Kamburalılık” ve “yabancı” olmak üzerine söylemler ön plana çıkmaktadır.

Nevra'nın Tayyar'ın kardeşi Hamza'yı arama çalışmaları onu en sonunda insan kaçakçılığı yapan bir adama götürür. Ateş ile beraber apa Rüştü isimli adamın peşine dşerler.

Nevra: Bu adamı istiyorum adı Hamza Kaymak.

Rüştü: E, benimle ne alakası var?

Nevra: Dn bir kaakıya para verdi sınır dışına çıkmak için.

Rüştü: Ben nereden bileceğim kaanı geni?

Nevra: Sen kaçakçı değil misin?

Rüştü: Ne diyosun sen bacım? Yok yle bir şey.

Nevra: Aslında ben çok sakın bir insanım, sinirlenmeyi de hiç sevmem. Ama acelem var, çok hızlı sinirlenmemi ister misin?

Rüştü: Ne olacak ki sinirlenirsen?

Nevra: (Adamın başına silah doğrultarak) O yediğin çekirdeklerin kabuklarını sana yedirmekle başlayabilirim yapacağım şeye.



Görsel: 57

Rüştü, “bacım” ve “ne olacak sinirlenirsen?” gibi sözcüklerle Nevra'nın polis kimliğini göz ardı ederek, kadın kimliği üzerinden seslenmekte ve kale almaz bir görünüm çizmektedir. Vatandaş (2007) toplumsal cinsiyet algıları üzerine yaptığı araştırmada polis mesleğinin %72 oranında erkeksi bir meslek olarak kabul edildiğini işaret etmiştir. Rüştü'nn Nevra'nın profesyonelliğini kabul etmemesi bu durumla

uyumlu gözükmetedir. Fakat Nevra, bir otorite simgesi olarak kabul edilebilecek silaha başvurduğunda, istediği bilgilere erişebilmiştir.

Deva ve Zuhal konuşmaktadırlar, Deva seri katille karşılaşmasını sorduğunda, Zuhal o an katilin onu öldürmeyeceğine çok emin olduğundan ve ona garip bir güven duyduğundan bahseder. Ardından Agah'ın iki bölüm önce anlattığı iskeleden atlama hikayesinin aynısını anlatır. O esnada babasına bile güven duymamasına rağmen o an katile güven duymuş olmasını sorgulamaktadır.

Cemil, Vural'a ulaşır ve Hamza'nın yakalandığını söyler ve Ufuk'u unutmaması gerektiğini belirtir. Vural'ın emniyette sorgusu vardır. Öte yandan Nevra da Hamza'yı mülteci tırında bulur ve sorgular. Vural ve Hamza benzer hikayeleri anlatmaktadırlar.

“Tayyar'ın çok içki içmekte, Kambura'da mevsimlik işçi olarak çalışmaktadır. İtfaiye memuru söz konusu yangının izmaritten çıktığını belirtmiştir. Hamza olayın akıbetini öğrenmek üzere Kambura'ya gittiğinde iki genç ona Tayyar'ın bir kıza tecavüz ettiğini, üstelik bunu çok kez tekrarladığını anlatırlar. Hamza “orada” çok dolaşmaması gerektiği, kızın intikamının ondan alınabileceği konusunda uyarılır. Vural'ın hikayesinde de Nevra'nın Kambura' ya gelişinin ardından Umut tedirgin olmuş ve evi yaktığını Vural'a itiraf etmiştir. Bu itiraf esnasında da Ufuk, Tayyar'ın sevdiği kıza tecavüz ettiğini, intikam olarak onun evini yaktığını söylemiştir. Vural ise kendi tabiriyle “kafadan sakat” olduğu için Ufuk'u ciddiye almamış ama kendini asması sebebiyle bunun “vicdan azabı” olduğuna kanaat getirip sonunda inanmıştır.

Nevra, Hamza'ya abisinin bir genç kıza sahiden tecavüz edip etmeyeceğini sorması üzerine “Ne bileyim, abim ayıkken asla böyle bir şey yapmaz, ama bundan eminim. Ama içki bu a..... satayım, insanın içini söker dışına monte eder. Sonra insanların içini de bilemezsin ki... bu öz abin olsa bile bilemezsin” der.

Agah ise Cemil'i öldüremediği için onun kan kardeşi Tayfun'u öldürmeye karar vermiştir. Tayfun'un serasına gider, önce tanımamış gibi yapar sonra da oturup

muhabbet ederler. Agah çantasını bırakır, bitki alarak yola çıkar. Çantasını sayıklarken, serada büyük bir patlama olur. Böylece çantanın içinde patlayıcı olduğu ortaya çıkmıştır. Agah aldığı bitkinin yapraklarına “Kurtar Beni Nevra” etiketini yapıştırır ve bölüm böylece sona erer.

4.9. Şahsiyet Bölüm 9

9. Bölüm Agah koşu yaparken başlar, arka planda “Born to be Wild”(Steppenwolf, 1968) şarkısı çalmaktadır. Eve döner duş alır ve aynada kendine bakar.



Görsel: 58

Bu sahnede dikkat çeken, aynaya bakan Agah figürüyle aynadaki yansımasının aynı olmamasıdır. Aynaya bakan Agah durağan, aynadaki yansıma devingendir ve hızla konuşmaktadır:

Agah: Sabah şerifleriniz hayır olsun Agah Beyciğim. Yalnız bugün kimseyi öldürmek yok tamam mı? Bugün bir güzel gideceğiz, Cemil Bey'in hazırladığı bir gösteri var onu izleyeceğiz, bugün mesai yok. He, bir de Feza Hanım'ı görmeye gideceğiz, yok o yarındı. He, iyi tamam. Feza Hanım yarın, evet. Yatacağız kalkacağız Feza Hanım'ı ziyarete gideceğiz. Bu kısım ilk bölümdeki Agah'ın aynayla yüzleşmesine dair bir gönderme olduğunu düşündürmektedir.

Agah evden çıkarken Deva'ya not bırakmıştır:”Günaydın ben çıkıyorum Deva, kahvaltı yapmadan okula gitme, Allah zihin açıklığı versin.” Bu not, Agah'ın başta aile olma fikrinden uzak durmasına tezat oluşturmakta artık yeni aile düzenini benimsediğine dair bir işaret olduğunu düşündürmektedir. Agah evden çıkar ve bir önceki bölümde öldürdüğü Tayfun'un cenazesine gittiği görülmektedir. Cemil'i teselli eder. Cemil katili bulup intikam alacağını söyler.

Tolga, Nevra ve Sefa ile konuşmaktadır, bu dava ile ilgili bir hafta içinde herhangi bir tutuklama yapmazlarsa hep beraber işten atılacaklarını ima eder. Nevra ve Sefa dava için çalışırken yaptıkları beyin fırtınası sonucu tecavüz edilen bir kız olduğu, öldürülen herkesin bu tecavüzü bildiği ve maktullerin alnına yapıştırılan etiketlerin bu kızın ağzından yazıldığı sonucuna varırlar. Olayın 10 sene önce olmasından hareketle tecavüz mağdurunun 25 yaş üstü ve 50 yaş altı olabileceğini hesaplayarak bu yaş grubundan kadınlarla konuşma yapmaya karar verirler.

Deva ve arkadaşları da diğer “köpek öldüren” hayranı gençlerle buluşup onları gruplarına kabul ederler. Kabul ritüelinin ardından grup üyelerinin “ne yapacağız şimdi?” sorusunu Deva “sanat” diyerek yanıtlar.

Ateş ise çalıştığı gazetede şefiyle görüşmektedir. Şefi izne çıkmasını, kafasını dinlemesini hatta isterse tatil hediye edebileceğini söyler. Ateş de kafasının dağınık olmadığını böyle bir şeye ihtiyaç duymadığını belirttiğinde, şefi, sahte itfaiye raporları, sahte sağlık raporları, rüşvetçi ağır ceza hakimleri hakkında yazdığı yazıdan örnekler sunar ve rahatsızlığını dile getirir. Ateş ise işini yaptığını, şimdiye kadar yaptığının gazetecilik olmadığını vurgular. Şefi, bu yazıyı basamayacağını, eğer basarsa pek çok yerden ‘telefon alacağını’ bunlarla uğraşamayacağını söyler. Ateş üstelediğinde ise, bu yazıyı bastırmakta ısrar ederse kovulacağını söyler. Ateş de “hayırlı işler, bol kazançlar” diyerek işten ayrılır. Drama boyunca birkaç kez ‘habercilik’, ‘haber etiği’, ‘gazetecilik’ konuları tartışmaya açılır. Stuart Hall (1997) medya ve iktidar ilişkileri boyutunda, bilindik iletişim modellerini reddetmektedir, iletişim sürecinin ve medyanın iktidar ilişkilerinden bağımsız, tahakküm

ilişkilerinden sıyrılmış olamayacağını söylemektedir. Bu diyalogda da şefin, haber konusu farklı güç figürlerinden bahsederken olan tedirginliği uygulanmak istenen oto sansürün iktidar ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Shoemaker ve Reese (1997,102) de medyanın toplumdaki güçlü çıkar gruplarının uzantıları olarak işlev gördüğünün ve egemen ideolojinin yeniden nasıl üretildiği konularının araştırılmaya değer olduğunu vurgular.

Ateş işten ayrıldığında Nevra'yı arayarak haber verir ve, “kendi gibi hissettiğini” söyler. Ateş'in bu davranışı egemen ideolojiye meydan okuma olarak okunmaya açıktır.

Nevra, belirlediği yaş aralığında kadınları stada toplayarak bir görüşme düzenler. Mekandan erkekler çıkarılır, bunun ‘kadın kadına’ bir görüşme olacağı vurgulanır. Nevra yazı tahtasına cep telefonu numarasını yazar ve oradaki kadınlardan kayıt etmelerini ister.

Nevra: Hanımlar! Bugün ya da dün, ya da bir sene önce ya da hayatının herhangi bir döneminde taciz ya da tecavüze uğramış biri varsa, lütfen bu numarayı arasin. Telefonu benden başka kimse açmayacak ve arayanı benden başka kimse bilmeyecek. Söz veriyorum, kadın sözü.

Dinleyici: Ne olacak arayacak da, ne yapacaksın?

Nevra: Arayan ne yapmamı isterse onu yapacağım, ne bir eksik ne bir fazla.

Vural bu olayı Cemil'e iletir, Cemil de Vural'a yanan evi yıktırtmasını, yıkıntıdan arta kalanların da gömülmesini söyler. Evden herhangi bir delil elde edilememesini sağlamayı amaçlamaktadır. Aynı gün Nesrin evin olduğu yere gider ve yıkıldığını görür, yere uzanıp molozların arasından bir parça alıp çantasına koyar.

Firuz hastanede oğlunun başında durmaktadır. Sefa ziyarete gider. Kalp naklinin olup olmadığını sorar, Firuz da sıralamada hata yapıldığını, nakledilecek kalbin başka birine uygun olduğunu söyler. Ardından ikisi dışarıda sohbet ederler.

Sefa: Benim aklım başka yerde tabi, senin mevzuda. Aha dedim yine kaçtı herif, yine oldu. Kesin buna yardım eden de vardır. Yine çatışma çıkacak çatışacaklar bunlar, ödüm koptu ya.

Firuz: Bazen diyorum da keşke bıraksaydın beni orda.

Sefa: Saçmalama lan!

Firuz: Valla bak! Bıraksaydın da geberseydim a... k... Geldin girdin öyle çatışmanın ortasına. Ulan ne kurşun kalmış ne bir şey, herifler sıkacak kafama. Geldin bir de öyle Süperman gibi. İnsan bir sorar değil mi? ‘Yaşamak istiyor musun der, kurtarayım mı?’ der. B.. vardı a... k...

Sefa: Vardı tabi. Bak sonra ne güzel evlendin, ne güzel bir evladın oldu, bak içerde. Adı da Sefa oldu tosunumun. Sonra karın sana dayanamadı kaçtı gitti. Sen de bütün kadınlardan nefret ettin. Ne güzel işte hayatın kaydı.

Firuz: Sanki senin kaymadı hayatın...

Sefa: Beni karıştırma seninkinden bahsediyoruz.

Firuz: Yok mu oğlum, evin barkın senin? Gitsene evine.

Sefa: Var. Ev var da evde kimse yok.

Firuz: Eve bir karı atmıştın sen?

Sefa: Ben onu yere attım, eve atmadım.

İki erkeğin konuşması, hem ikilinin ortak mazisi hakkında hem de ayrı kişisel tarihleri hakkında fikir vermektedir. Bu sahnelerde Firuz ve Sefa’nın dostluğunun iş arkadaşlığının çok ötesinde olduğu, Firuz’un kadın düşmanlığının kökeni, ikisinin de hayatlarında travmatik bir önemi olan çatışma hakkında bilgi verilmektedir. Bozok (2011) ataerkil düzenin erkekleri duyguları zayıflık olarak görmeye, yok saymaya ittiğini, yalnızca coşku, öfke, kızgınlık gibi hislerin dışavurumuna izin verildiğini söylemektedir, buna göre, bunun sonucunda da kendileri dışındakileri “insan” kabul etmeyerek, rahatlıkla şiddete başvurabilen ve onları ezen kimseler haline geldiklerini belirtir. Bu özel diyaloga kadar olan kısımda Firuz duygu dünyasını hiç açmamıştır, sadece öfke patlamaları sergilemiştir. Diyalogun devamında Sefa’nın yalnızlığına istinaden “sen eve karı atmamış mıydın?” sorusuna karşılık “ben onu yere attım eve

atmadım” yanıtı, ikili arasında bağın, diyaloglar aracılığıyla kadınları aşağılaması ve ötekileştirmesiyle pekiştirildiği çok sayıda örnekten biridir.

Nesrin, aldığı taşla eve dönerken Vural ve adamı tarafından durdurulur. Vural tehditkar bir şekilde Nesrin’in aldığı taşı geri ister. Nesrin vermeyeceğini söylediğinde ise arabanın camından uzanıp zorla almaya çalışırlar. Bunun üzerine Nesrin camı yükseltir Vural ve adamının başı araba camına sıkışmıştır. Boğulduklarını söyleyip Nesrin’e pencereyi açması için yalvarırlar. Nesrin ise arabayı hareket ettirerek şiddetin dozunu biraz daha arttırır. En sonunda araba hızlandığında iki adamı serbest bırakır ve arkalarından küfür eder. Sancar (2009, 215) her erkeğin şiddet uygulamayı kabullendiği söylenemeyeceği gibi, her kadının da tamamen şiddet kullanmadan uzak bir biçimde yaşadığının da iddia edilemeyeceğini söyler: “Şiddet kullanmaktan uzak duran, şiddet kullanarak elde edilen iktidar konumlarından yararlanmayan erkekler olduğu gibi, şiddet kullanımını onaylayarak iktidar nimetlerini iktidar sahipleri ile paylaşan kadınlar da vardır”. Nesrin de kimi bölümde sözlü şiddet göstermiş, kimi bölümde silah kullanarak göz dağı vermiş bu bölümde ise bir arabayı ‘araçsallaştırarak’ fiziksel şiddet uygulamıştır. Fakat elde ettiği bir iktidardan ziyade kendine bir güvenlik alanı oluşturmak olmuştur.

Bölümdeki ‘cama sıkıştırma sahnesi’ ve arabanın şiddet unsuru olarak araçsallaştırılması rastgele bir seçim gibi gözükmemektedir. 1982 yapımı Kartal Tibet filmi “İffet” de Nesrin’i canlandıran Müjde Ar, başı cama sıkıştırılmak suretiyle savunmasız bırakılmakta ve tecavüze uğramaktadır. Döneminde İffet filmi bu sahneyle adından hayli söz ettirmiştir ve sadece bu sahne için filme giden bir izleyici kitlesinden bahsedilmektedir(Özgüç, 2006)



Görsel: 59 - İffet -1982



Görsel: 60- Şahsiyet - 2018

Görüntülerin paralelliği ve Müjde Ar'ın varlığı (Özgüç'e göre Türk Sineması'nda tecavüze uğramış karakterleri en çok canlandıran oyuncudur) bu sahnede "İffet" filmine bir gönderme olabileceğini düşündürmektedir.

Sekansın sonunda Nesrin aldığı taşı Selim'e götürür ve "Madem bu kadar vicdan azabı çekiyorsun o taşı attım diye, oraya gittim, çektiğin azap boşa olmasın diye o taşı aldım getirdim" der. Bu davranış Pierre Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramıyla ilintilendirilebilir. Bourdieu (2016) sembolik şiddeti, hükmedenle hükmedilenin arasında özel olarak kurulmuş, fiziksel şiddet içermeyen duygusal manipölasyon içeren bir şiddet türü olarak tanımlar ve Akdeniz'li kadınlarda, kendini kurban ederek karşıdakini kurbanlığa veya suçluluğa iten ve kendi sınırsız

fedakârlığını yahut sessiz çilesini karşılığı verilemeyecek bir armağan ve geri ödenmesi mümkün olmayan bir borç olarak sunma davranışını örnek gösterir. Buradaki cümlede de Nesrin kendini Selim için bir fedakarlık yapmış olarak sunsa da asıl amacının ona vicdan azabı yaşatmak olduğu anlaşılmaktadır (Selim taşla bakarak ağlamaktadır).

Tolga Timur ile rakı içmeye gider. Timur, Tolga'nın hala Nevra'yla ilgilenip ilgilenmediğini sorar. Bu noktada Tolga'nın Nevra'ya romantik bir ilgi duyduğu izleyiciye ilk kez sunulur. Ardından Timur, Tolga'nın eski eşi ve çocuklarını sorar, yine iki erkek duygudurumlarını açıkça konuşmaktadır.

Nevra gündüz yaptığı toplantının ardından telefon beklemektedir. Beklediği telefon sonunda gelir. Nevra telefon görüşmesi esnasında serinkanlılığını yitirmiş gözükmektedir. Ateş'e şaşkınlıkla “tecavüz diyor, Tayyar Kaymak diyor” der ve evden hızlıca çıkarak telefon açan kadınla görüşmeye gider. Ardından kadını evine getirir ve konuşmaya başlarlar.

Yeliz: Bir gün bir marketten çıktım eve gidiyorum, işte bu çıktı karşıma, Tayyar. Böyle beni tuttu kolumdan ben daha ne olduğunu anlamadan bir kenara çekti boğazıma bıçak dayadı. Sonra da işte bizim ormanlığın orada...

Nevra: Bir daha oldu mu böyle bir şey?

Yeliz: Evet. Dedi ki kimseye hiç birşey söylemeyeceksin, söylersen rezil ederim seni. Nasıl söyleyeyim babam zaten hastaydı o zaman. Anneme ne diyeceğim, hiç birşey diyemedim.

Nevra: Kimseye hiç birşey söylemedin yani? Peki UFUK nerden öğrendi?

Yeliz: Bir gün Tayyar yanına UFUK'u da almış. Bana dedi ki bu adamla da yatacağın...

Nevra: Neden yaptı böyle bir şey?

Yeliz: Kandırılmış UFUK'u parasını almış. Ondan sonra da bir kız var demiş işte getirmiş, o da beni görünce kaçtı gitti, dayanamadı yani. O kız baktı ki benim, adam kaçtı meğer beni severmiş. O yüzden gitmiş. Ama ben bunu sonra anladım. Ertesi

gün geldi bana dedi ki: merak etme halledeceğim ben her şeyi dedi. Dedim neyi halledeceksin? Sonra işte bir hafta sonra filan mı ne, bir hafta sonra galiba bir gece, böyle bir bağırış çağırış, sonra bir baktık yakmış her yeri, olan olmuş. En sonunda da geldi buldu Ufuk beni dedi ki: merak etme bak tamam hallettim. Sonra da bir daha hiç konuşmadı benimle.

Nevra: Anladım, Halis'i tanıyor musun? İtfaiye şefi o da raporda yangın sigara izmaritinden çıktı demiş. Yani neden böyle dedi, neden korudu Ufuk'u? Yangını Ufuk'un çıkardığını neden sakladı?

Yeliz: Bir tane hakim vardı. Mehmet miydi adı? İşte o geldi buldu beni, dedi ki: hiç kimseye bir şey söylemeyeceksin, o yanan aile Romandır. 'Eğer Kambura'da Roman bir ailenin yakıldığı duyulursa hiç kimsenin umurunda olmaz senin yüzünden yakıldığı bütün memleket Roman oldukları için yakıldılar zanneder' dedi. Böyle söyledi. Bizim orada Roman bir aileyi döverek kovdular da oradan biliyor. Hani çıkmasın diye Kambura'nın adı, hiç kimseye bir şey söylemeyeceksin dedi, ben de ne yapayım tamam dedim. Belli ki hakim Halis'le konuşmuş o zaman, o da yazmış işte sigara izmaritinden çıktı yangın demiş, ne yapsın adam? Çıkmasın diye Kambura'nın adı.

Tecavüz mağduru Yeliz'in anlattıkları, Susan Brownmiller'in sıkça vurguladığı gibi mağdurun yasal yollara başvurmakta gönülsüzlüğünü düşündürmektedir. Brownmiller (1984,504) Kadınları bu davranışa itenin, herkesin olayı öğrenmesinin vereceği utanç, bir kadını kendisine karşı girişilen cinsel saldırganlık eyleminden sorumlu tutan ve suçluluk duymasına yol açan ikili değer yargıları olduğunu belirtmektedir. Yeliz'in söylemi de Brownmiller'ı destekler niteliktedir.

Gecenin sabahında Nevra ve Yeliz sohbetlerine devam etmektedir. Nevra Yeliz'in anlattığı hikayeden bir polis olarak elinin kolunun bağlı olduğunu, hikayedeki herkesin öldüğünü söyler, Yeliz'e evini bu sonuçlanmayacak vaka için evini neden terk ettiğini sorar.

Yeliz: Niye biliyor musun? Aslında o kadar ihtiyacım vardı ki bunu birine anlatmaya gerçekten Nevra yani yıllarca hep sustum, hep sustum. Evlendikten sonra hele hepten sustum. Zaten kocam da anladı gerdek gecesinde baktı kız değilim. İşte. Dedim herhalde artık beni kapının önüne koyar terk eder dedim yani ama o kadar sevmiş, o kadar sevmiş ki... Dedi ki hiç bir şey söyleme ne halt ettiysen bana hiç birşey anlatma tek kelime etme, hiç birini bilmek istemiyorum, ben de sustum.(...) Ben de dedim bir anlatayım, anlatayım da rahatlayayım yani içimden çıksın artık, ne bileyim hani bir nefes alayım, kurtulayım bundan hani belki bir işe yarar. Ama sen de diyorsun ki yapacak bir şey yok...Kusura bakma.

Yeliz'in açıklamasında bekaret değinisi, toplumsal cinsiyet açısından değinmeye değer gözükmektedir. Cindoğlu (2011,115) geleneksel ataerkil toplumlarda kadın bekaretinin özel bir anlam taşıdığını, evlenmemiş kadınların, gerdek gecesine kadar 'el değmemiş' olmasının beklendiğini söylemiştir. Bakire bir gelin olmanın kadının saflığını temsil ettiğini hem kendi ailesi hem de damadın ailesi için bir 'değer' olarak kabul gördüğünü belirtmiştir. Yeliz'in durumunda "baktı kız değilim, herhalde beni kapının önüne koyar, terk eder" söylemi de bu duruma işaret etmekte, Yeliz'in kendi gözünde bile değersizleştiğini belirtmektedir. Mernissi (2011,102) ataerkil ahlakı bekaret bozulması konusunda sadece kadını sorumlu tutması bakımından eleştirir. Bu örnek özelinde Yeliz'in başına gelenin kendi tercihiyle ilgili olmaması dahi onu bu durumun dışında bırakmaz.

Nevra bir sebepten, Yeliz'i izleme gereği duyar ve onu otogara bıraksa da takip eder. Yeliz bineceğini söylediği otobüse binmez ve ilerleyen zamanda da Firuz ile buluşur.

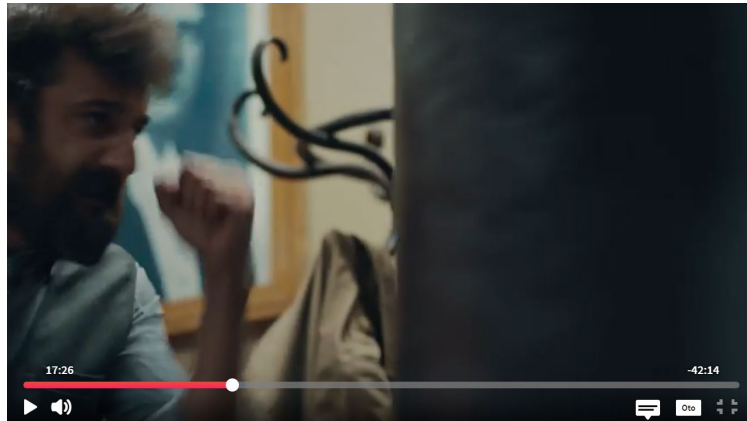
Agah ise huzurevinden Feza Hanım'ı kaçırmıştır. Ama zihinsel bulanıklık sebebiyle evine değil, daha önceden yaşadığı apartmana götürür ve eski komşusuna misafir olmak zorunda kalır. Bölüm Deva ve arkadaşlarının köpek öldüren kostümü giyerek İstiklal Caddesinde 'flash mob' yapmalarıyla sona erer.

4.10. Şahsiyet Bölüm 10

Bölüm Yeliz ve Firuz'un arabada konuşmasıyla başlar. Konuşmalarından Yeliz'in hikayesinin Nevra'yı kandırmak adına Cemil ve Firuz tarafından kurulmuş bir komplo olduğu anlaşılmaktadır. Bu komploya Nevra'nın inandığı düşünülürken, Firuz araçlarının Nevra tarafından takip edildiğini görür. Cemil'i arar, Cemil uygun yeni bir 'hikaye' bulunana kadar hiç birşeyden bahsetmemesini söyler. Nevra da Sefa'yı arayarak durumdan bahseder ve hikayeye inanmadığını vurgular.

Agah ise evin adresini bir türlü hatırlayamamaktadır. Notlarını kurcalar ama işin içinden çıkamaz, yanıt alamasa da Feza Hanım'a durumdan bahseder en sonunda beraber deniz kenarına çay içmeye giderler.

Firuz, onu takip eden Nevra'nın yanına gider ve bir durumdan bahsedeceğini söyler, Sefa'yı da çağırırlar. Firuz 'Ankara'dakiler'den, iş arkadaşları hakkında tahkikat yapması konusunda direktif aldığını, bu olayın da bunun bir parçası olduğunu anlatır. Eş zamanlı olarak Amir Tolga'ya 'yukarıdan' telefon gelir ve çalışanlarıyla ilgili emirler verilir. Bu olay örgüsü, Cemil'in ricalarının nerelere kadar ulaşabileceğini işaret etmektedir. Bir otorite figürü olan Tolga'nın daha büyük bir otorite karşısında ezilişine ses çıkaramaması, odasına gidip şiddetle kum torbası yumruklaması eşliğinde sunulmaktadır.



Görsel: 61

Sancar (2009, 222) “erkeklerin para kazanıp saygın bir toplumsal statü sahibi olabilmelerinin her zaman risk altında olduğu ve bu nedenle "erkeklik kaybı" korkusu ile yaşadıkları vurgulanır. Bu kesim erkeklerin "egemen erkeklik" standartlarına ulaşabilmelerindeki zorluklar nedeniyle yaşadıkları öfke ve eksiklik duygusunu telafi etme arzusu, onları şiddete yatkın hale getirebilir.” Olduğunu söylemektedir. Tolga’nın bu derece gösterişli bir şiddete yönelmesinin sebebi hissettiği statü kaybı olarak okunmaya açıktır.

Firuz, Nevra’ya olanları nasıl anladığını ve takip etme gereği duyduğunu sorar. Nevra sadece Yeliz’in yalan söylediğini anladığını söyler.

Firuz: Anlattıklarının hepsi mantıklıydı.

Nevra: Doğru, hepsi mantıklıydı da bir şey hariç...Kambura’da bakire olmayan bir kadınla kimse evlenmez. Adam ne kadar sevmiş olursa olsun, olmaz o iş. Kambura’nın doğasına ters, fitratına ters. Onun için ya bu kadın hiç tecavüze uğramadı, ya da hiç evlenmedi ama biliyoruz ki evli, demek ki yalan söylüyor o yüzden takip ettim ben de acaba nereye gidiyor, ona bu yalanı söyleten kim diye, sonra sen çıktın karşıma.

Drama içinde bekaret konusu tekrar masaya yatırılmaktadır. Cindoğlu (2011) Türk toplumunda cumhuriyetin ilanından itibaren başlayan modern süreçte kadınların sadece kamusal rollerinin değiştiğini ama toplumsal cinsiyet rolleri üzerine sorgulama yaşanmadığını belirtir ve modernleşmenin bekaretin Türk toplumundaki yerinin hala özel olduğunu vurgular. Nevra’nın verdiği örnekte ise hem Nevra ve Yeliz gibi ‘modern kadın görünüm’lerine şahit olunmaktadır, hem de iki kadın tarafından bekaret konusunun toplumsal önemi üzerinde durulmaktadır. Yeliz’e bu konu tekrar sorulmuştur:

Yeliz: Yalan mı? Ben niye yalan söyleyeyim sana? İstersen git ona sor, kocama sor. Yeliz sana vardığında ayıplı mıydı değil miydi diye git ona sor. Git bir sor bakalım.

Hem sen ne biçim bir kadınsın ya? Bunları bana anlattırıyorsun burada? Kadın kadına hiç bunu yapar mı? Hiç mi vicdanın yok senin? Ben anlamadım, çok ayıp değil mi ya?

Nevra: Annen sana ne diyordu Yeliz?

Yeliz: Anlamadım, ne alakası var şimdi?

Nevra: Sen küçükken annen sana ne diyordu? Ne diyip korkutuyordu seni? O... mu olacaksın demiyor muydu? O... mu olacaksın başımıza, ha, böyle söylemiyor muydu?

Yeliz: Ne alakası var şimdi?

Nevra: Böyle söylüyordu değil mi? Niye biliyor musun? Çünkü annen o Kambura'nın nasıl bir yer olduğunu çok iyi biliyordu. Sen de iyi biliyorsun. O yüzden ortada bir ayıp varsa o da Kambura'nın kendisi... Hatta belki de sen doğru söylüyorsun Yeliz. Sen gerçekten de tecavüze uğradın tabi ya... Tabi. Dün ne güzel anlatıyordun her şeyi en ince ayrıntısına kadar...Ama konu tecavüze gelince ne yaptın? Üç beş kelimeyle geçiştirdin, neden? Yapamadın çünkü. Yani bize yalan söylemeye gücün yetti ama başına gelenleri anlatmaya gücün yetmedi. Sen gerçekten de tecavüze uğradın Yeliz. Sonra da gittin sana tecavüz eden o herifle evlendin. Niye? Çünkü o Kambura denilen yer sana başka çare bırakmamıştı. Böyle oldu değil mi? Söylesene böyle olmadı mı? Yok çünkü değil mi? Söyleyecek bir şeyin yok... Demek ki sana bu kötülüğü yapan Tayyar değil. Yani en azından Tayyar böyle bir şey yaptıysa bile sana yapmadı. Peki o zaman neden yalan söylüyorsun? Neden o yaptı diyorsun? Ne sanıyorsun? Tayyar'ı suçlayarak kocan masum olacak mı sanıyorsun? Ben sana söyleyeyim, dünyadaki tüm erkekleri de suçlasan senin kocan temize çıkmaz.

Bu diyalogda “Yeliz sana vardığında ayıplı mıydı değil miydi?” cümlesi göze çarpan ilk detaydır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünce “ayıplı” kelimesinin anlamı “ayıbı, kusuru olan” olarak belirtilmiştir. Bu cümlede ise Yeliz bakire olmayışını bir kusur olarak nitelemektedir. Öte yandan Yeliz bir performans sergilemesine (söylediklerinin gerçek olmamasına) rağmen anlatısını savunmaya, Nevra'nın üslubunu eleştirmeye devam eder. Bunun üzerine Nevra küçüklüğünde sık sık ona

yöneltiren “o.. mu olacaksın?” hakaretini Yeliz’e hatırlatır. Yeliz bunu duyduğunda aynı durumu yaşadığına dair işaretler vermektedir.

Bir diğer dikkat çekici detay ise Nevra’nın, tecavüz failinin Tayyar değil Yeliz’in kocası olduğu çıkarımını yapması ve bunu vurgulamasıdır. Cinsel Şiddet bölümünde değinilen Godenzi’nin bahsettiği tecavüz mitlerinde “saldırgan yabancısıdır” varsayımının bilincinde gözüken Nevra, böyle bir çıkarıma varmıştır. Walby (2016, 217) incelediği araştırmaların ışığında tecavüzcünün kadın tarafından tanınıyor olmasının, tanınmıyor olmaması ihtimaline karşı daha yüksek olduğunu, hatta birden fazla saldırı içeren örneklerde ‘koca tecavüzü’nün daha da yüksek bir olasılık olduğunu belirtir. 930 kadının katıldığı bir araştırmada kocasının ve eski kocasının tecavüzüne uğrayan kadınların oranı %38 olarak çıkmıştır. Yeliz’in tecavüz sonrası evlenme durumunda ise, Türk hukuk sisteminde uzun süre yer almış tecavüz mağdurunun tecavüzcüsü ile evlenmesi sonucu cezasının erteleneceği, beş sene içinde boşanma olmazsa cezanın iptal edileceğini içeren maddenin (Eski TCK Madde 423) faile verdiği yetki ile mümkün olabileceğini düşündürmektedir. Söz konusu madde 2005 yılındaki yeni düzenlemelerle çıkarılmıştır (Altınay ve Arat, 2008)

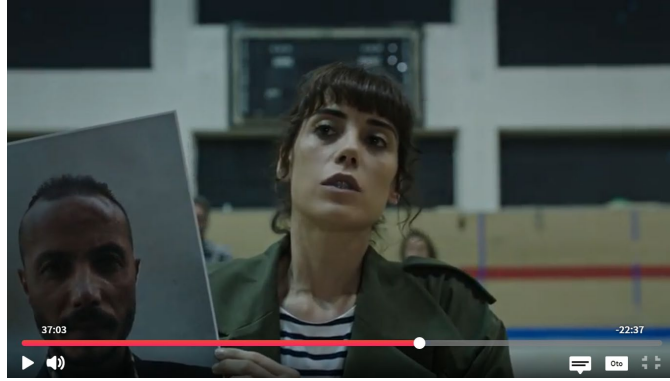
Öte yandan Agah, Feza Hanımı gezdirmekte, dışarıda çay içmek, parka gitmek, uçurtma uçurmak gibi deneyimlerin parçası yapmak istemektedir. Her olayı Feza Hanım’a özenle özetler, reaksiyon alamamasına üzülür ve “zavallı Agah, sen de böyle olacaksın” der kendine. Evinin adresini hala hatırlayamaması sebebiyle bu kez Feza Hanım’ın evine giderler. Agah’ın Mehmet Yurtgil’i öldürdüğü gündeki düzende masaya otururlar. Agah balığa ne olduğunu sorar, Feza Hanım aniden bir hatırlama anı yaşar. “Agah, sen Mehmet’i öldürdün” der. Başka herhangi bir tepki göstermeden normal yaşantısına döner.

Firuz’la görüşmenin ardından Nevra ve Sefa Kambura’ya giderler. Ateş de oradadır ve enkaza dönen evin yıkıntılarının fotoğraflarını çekmektedir. Ateş araziyi satın alanın Havran Holding’in başındaki Cemil Havran olduğunu söyler. Bunun

üzerine Nevra Cemil'e telefon açar. Cemil yıkılan yere hastane yapılacağını söyler. Nevra'nın binanın yıkılma zamanlamasını sorgulamasının üzerine de Ufuk'un ölümünün bir hastane sayesinde anlam bulmasını hedeflediğini söyler. Bir kısmı dostane geçen bu diyalogun sonunda Cemil, bu numaranın kişisel numarası olduğunu, Nevra'nın bu numarayı telefonundan silmesini söyler, “derseniz bana zahmet olur, ben amirlerinizi arayayım onlar gelip silsinler, olur mu? Annenize hürmetler” diyerek konuşmayı tehditvari bir şekilde sonlandırır. Cemil üst mevkilerde bağlantıları olduğunu sıkça vurgular.

Nevra Kambura'da kadınlara yönelik ikinci bir toplantı düzenler.

Nevra: Utanması gereken sizler değilsiniz. Sizleri alınıp satılacak bir mal gibi görenler. Asıl onların utanması gerekiyor. Ne öğretiler bize? Tam tersini, eğer tecavüze uğradıysan sallamışsındır kuyruğunu. Eğer sokakta laf atıldıysa oran buran gözükmüştür. Sırf göğüslerini kimse farketmesin diye, kaç kız çocuğu Kambura'da kambur yürüyor, farkında mısınız? O kambur var ya o çocukların kamburu, o aslında hepimizin sırtında.



Görsel: 62

Nevra Tayyar'ın fotoğrafını gösterir:

Bu adam, bu adamın adı Tayyar Kaymak. Bu Tayyar Kaymak, bundan belki on, belki on beş sene önce Kambura'da bir kıza tecavüz etti. Kim bilir kız o zamanlar kaç yaşındaydı. Ama şimdi yetişkin bir kadın. Hanımlar ben bu kadını arıyorum. Bu kadınla ilgili, bu olayla ilgili, bu Tayyar Kaymak'la ilgili, herhangi bir şey biliyorsanız lütfen anlatın. İnanın bana bana söyleyeceğiniz en ufak bir bilgi hayat

kurtaracak. O yüzden lütfen, eğer bir şey biliyorsanız anlatın, saklamayın. Saklamayın ki o kadın da artık saklanmasın. Ne zaman isterseniz beni bu numaradan arayın. Tek istediğim o kadını bulmak.

Dinleyici: Valla bana böyle bir şey olsa, biri böyle namusumla oynayacak, var ya intihar ederim, intihar.

Nevra: Ne dedin sen?

Dinleyici: İntihar ederim dedim. Sen etmez misin? Adamın teki gelecek ırzna geçecek, sen de yaşamaya devam edeceksin, kim dayanır buna? Bakabilir misin eşinin dostunun yüzüne? Dönebilir misin evine barkına?

Nevra'nın bu girişimi, 70'li yıllardaki radikal feminizm hareketinin “bilinç yükseltme toplantıları”nı andırmaktadır. Bilinç yükseltme toplantıları, çeşitli coğrafyalarda kadınların toplanıp, kürtaj, taciz, kadına yönelik şiddet gibi konuları tartışabildiği, kendi deneyimlerini paylaştıkları platformlardır (Çakır, 2010). Nevra'nın beklentisi kadınların deneyimlerini paylaşabilmesine olanak tanımak olsa da bir kişi hariç kimse paylaşımına girmemeyi tercih etmektedir. Dinleyicinin vurguladığı “namusumla oynanacak, intihar ederim” deyişi, ayrıca üzerinde durulması gereken bir kısımdır. Namus, bireylere hangi davranışların doğru, hangilerinin yanlış olduğu göstererek yaşamın birçok alanını düzenleme iddiasında iken; zaman içinde yaşanan kültür, tek tanrılı dinler ve ataerkil düzenin etkisi ile erkeğin kadın bedeni üzerinden tanımladığı bir olgu olarak algılandığı söylenmektedir, ayrıca ahlak ve namus anlayışının bizzat kadınlar tarafından benimsenerek kutsanıp, her gün yeniden üretiliyor olması da dikkat çekmektedir (Kolektif, 2008). Bahsedilen namus anlayışını kadının içselleştirmesi sonucunda kimi zaman intihar vakaları görülebilmektedir. Güneydoğu'daki kadın intiharlarının gerekçeleri üzerine yapılan araştırmalarda öncelikli nedenin kadının ‘namusu’ ile ilgili dedikoduların yaygınlığı dikkat çekmektedir. İntihar etmemesi sonucunda ise toplumdan, gruptan, aşıretten vs. dışlanma söz konusu olabildiği gibi, özellikle ailevi şiddete maruz kalma olasılığı da bulunmaktadır (Yıldız, 2008)

Dinleyicinin verdiği örnek Nevra'ya ilham kaynağı olur ve tecavüz kurbanının intihar etmiş olabileceği aklına gelir. Nevra, Ateş ve Sefa bu kez belirli yıl aralıklarında intihar etmiş kızları araştırırlar.

Öte yandan Agah, sonunda yaşadığı yeri hatırlar ve Feza Hanım'ı götürmek ister. Onun Flamenko tutkusunu bildiğı için son kez müzik çalardan Flamenko açar ve Feza Hanım dans etmeye başlar. Bir süre sonra Feza kendinden geçerek yere düşer. Agah nabzını kontrol eder ama nabız alamaz. Ağlayarak konuşmaya başlar.



Görsel: 63

Agah: Sakın, sakın, Feza Hanım olmaz böyle, olmaz. Lütfen, ben eve götürecektim ama sizi. Ben size yemek yapacaktım, kazak örecektim, bakacaktım size. Mebrure'ye bakamadım size bakacaktım. Mehmet Bey gibi yapmayacaktım, hiç şikayet etmeyecektim. Hiç şikayet etmeyecektim, hep bakacaktım. Ben her şeyi düşünmüştüm, her şeyi. Sizi kızım ile tanıştıracaktım, torunum ile tanıştıracaktım. Diyecektim ki bakın bu Feza Hanım. Bu benim çok eski, çok sevgili bir dostum. Biraz rahatsız, bakımevinde kalıyor. Ama orada çok mutsuz, çok yalnız ona biz bakacağız. O hep bizimle yaşayacak. Hep bizimle yaşayacak, hep bizimle yaşayacak. Feza Hanım, Feza Hanım ne olur yapmayın ama, olmaz ki böyle. Olmaz böyle. Böyle olmaz, böyle olmaz bu!

Bu noktada Agah'ın Feza Hanım'ı geçmişin bir telafisi olarak konumlandığı anlaşılmaktadır. “Mebrure'ye bakamadım size bakacaktım” cümlesi

bunun bir ifadesi olarak gözükmektedir. Ayrı Feza Hanım’a hayatı tanıtmak istemesi, tepki alamasa da her olayı ona açıklama motivasyonunu kaybetmemesi, parka götürmesi, uçurtma seyrettirmesi gibi eylemler Agah’ın Feza Hanım’ı kızı Zuhal’in yerine koymuş olabileceğinin de işaretlerini vermektedir. Bu raddede büyük bir çöküş yaşamasıyla Agah, Feza Hanım’ın ölüm anında hem Feza Hanım, hem ölen karısı hem de kızının kayıp çocukluğu için yas tutar olabileceğini düşündürmektedir.

Agah Feza Hanım’ı orada bırakarak hüznle ayrılır, Deva aldığı gizemli bir mesaj sonrası ‘Köpek Öldüren Kulübü’ne gider. Nevra’nın kafasında görseller belirmeye başlar ve çocukluk arkadaşı Reyhan’ı hatırlar. Bölüm üç karakterin aydınlanmaları ile son bulur.

4.11. Şahsiyet Bölüm 11

11. Bölüm, Deva’nın kulüp evine çağrılıp “hediye” denilen kutuyu bulmasıyla başlar. Kutudan tabanca çıkmıştır. Eve dönüp internet sitesinden onu davet eden anonim karakterle konuşurlar, anonim onunla buluşmak istediğini söylemektedir. Bu arada Agah eve dönmüştür. Öfkesini ve hayal kırıklığını Deva’dan çıkarır, arabanın ruhsatını farklı bir yere koyduğu için onu azarlar. Ertesi sabah kahvaltıda Zuhal, çocukken Agah’ın aynı böyle davrandığını, küçük bir şey için uzun süre azarlandığını anlatır. Provakatif bir tarzla Agah’ı birkaç kez kışkırtır. Agah öfkelenerek Nükhet Hanım ile tatile çıkacağını söyler. Deva telefonda seri katil için yapılan basın toplantısını izlemektedir. Tolga’nın “kurbanın bedeninden delil niteliğinde kesin bulgular elde ettik” sözü Agah’ın dikkatini çeker ve üzerine düşünmeye başlar.

Nevra, Ateş ve Sefa, Nevra’nın ana evindedir ve intihar vakalarını tartışmaktadırlar. İntihar edenler arasında Nevra’nın tanıdığı tek kişi 14 yaşında intihar etmiş olan Reyhan’dır. Ama 1996 intihar eden Reyhan ile 2008 yılında yangında ölen Tayyar arasında bir bağıntı olamayacağını öngörmektedirler. Diğer on beş vakaya yönelmeye karar verirler. Sefa, Nevra’nın, Reyhan’ı sonradan hatırladığı

gibi diğer kızları da hatırlayabileceği üzerinde durur. Ateş'e bir telefon gelir ve herkesten uzakta konuşmaya başlar.

Ertesi gün Ateş ve Tolga buluşurlar, Ateş'in telefonda konuştuğu gizli kişinin Tolga olduğu anlaşılmaktadır. Tolga seri katil dosyasına "yukarıdan" müdahalelerde bulunulduğunu ve bu olayın nedenini anlamadığını anlatmaktadır. Ateş'ten bağlantıları vasıtasıyla bu konuda bilgi almasını ister.

Nevra Reyhan ile okudukları sınıfın öğretmenini bulur ve onunla konuşur. Öğretmen Reyhan'ın gayet neşeli ve dışadönük olduğunu, herhangi bir gariplik sezmediğini söyler, yalnızca intihar etmeden son zamanlar okula pek gitmediğinden yakınır. Nevra tuvalete gitmek için izin ister. Öğretmenin karısı Binnaz, Nevra'ya bir şey anlatmak ister, ama lafa başlayamaz. Nevra'nın cesaretlendirmesi sonucu konuşur.

Nevra: Sen tanıyor muydun Reyhan'ı?

Binnaz: Yok, hem ben buralı değilim ki zaten. Köyden geldim ben.

Nevra: Ne zaman geldin Kambura'ya?

Binnaz: İşte everdiler beni, 15'imde filandım, öyle geldim.

Nevra: 15... Tahsin Hoca kaç yaşındaydı o zaman?

Binnaz: 50'sinde vardı o.

Nevra: Binnaz sen bana bir şey mi diyeceksin?

Binnaz: Ben o Reyhan'ı tanımam da. Yani yeni gelin geldiydim daha, bir yıl oldu olmadı, bir kızcağz canına kıymış dediler. Sonra bir gün hoca okuldayken bir teyze geldi. Ben o ölen Reyhan'ın nenesiyim dedi. Bir defter buldum, kızın yastığının içinde dedi. Her bir şeyleri buraya yazmış, belki belli olur canına neden kıydığı dedi.

Nevra: Niye getirmiş defteri buraya?

Binnaz: Yani okuma yazması yokmuş ki garibin...Sen bunu hoca efendiye ver o ne yapacağını bilir dedi.

Nevra: Sen ne yaptın peki?

Binnaz: Ben bir şey yapmadım, sadece aldım şöyle bir karıştırdım, sonra geri verdim defteri. Geri verdim al bunu karakola götür dedim. O da zaten götürmüş. Ama daha defter diyemeden polis bunu azarlamış. O dava kapandı git, bir daha da gelme buraya demiş. Ben de adliyeye git o zaman dedim.

Nevra: Ne yazıyordu peki defterde?

Binnaz: Bilmem. Hem o zamanlar benim de okuma yazmam yoktu ki.

Nevra: Niye Tahsin Hoca'ya vermedin de defteri adliyeye götür dedin?

Binnaz: Karı diye kendine çocuk alan adama mı teslim edecektim o garibanın defterini?

Binnaz, Reyhan hakkında verdiği bilgilerin yanı sıra farklı bir noktaya daha temas etmektedir. 15 yaşında bir çocukken, 50 yaşında bir adamla evlendirilmiştir. Çocuk yaşta evlenme toplumsal bir sorun olarak düşünülmektedir. Durdu ve Yelboğa (2016) Her bireyin 18 yaşından itibaren kendi ailesini kurabilmesi bir hakkı olduğunu, bu yaştan daha önce gerçekleştirilen evliliklerin ise erken evlilik ya da çocuk evlilikler olarak değerlendirildiğini belirtmiştir. Ayrıca modern hukukun da 18 yaş öncesi evlilikleri suç saydığını vurgular. Buna rağmen toplumsal pratiklerde çocuk yaşta evlilik hala sürmektedir. Aydemir (2011) Türkiye’de çocuk yaşta evliliklerin temel sebepleri arasında büyüyen kız çocuklarının ailede yük olarak görülmesi, başlık parası gibi geleneklerle maddi kazanç elde etmek, kimi ailelerde de ise yaşadıkları yoğun ekonomik yetersizlikler nedeniyle kız çocuklarının evlendirilmesinin onların kurtuluşunu sağlayacağı düşüncesini işaret etmektedir. Binnaz da evlendiği adama yönelik tepkisini “karı diye çocuk alan adam” şeklinde niteleyerek göstermektedir. Benli (2015) de çocuk yaşta evlilikleri, ataerkil aile düzeninin hakim olduğu toplumlarda erkek egemen söylemin koyduğu kuralların erkekler tarafından erkeklere aktarıldığı düzen içerisinde, kız çocuklarının değersiz olarak görülmesini ve bu yüzden aile büyükleri tarafından uygun görülen biriyle evlendirmesine bağlar.

Diálogo paralel, Nevra’nın Reyhan’la anıları sunulur. “Çok seviyor beni, biz evleneceğiz Nevra, gelin olacağım ben” demektedir Reyhan. Nevra’nın

hesaplamasına göre Reyhan o sırada 12 yaşındadır. Bir çocuk gelin adayıdır. İki kız bir kuyunun kenarında sohbet etmektedirler. Kuyuya dikkatle bakıldığında ölü bir kuş göze çarpmaktadır. Metaforik bir temsil olabilecek bu görüntü, 1968 tarihli Kuyu filmine bir gönderme olabileceğini düşündürmektedir. Metin Erksan yönetimindeki film “Kadınlara iyilikle davranın” ayetiyle açılmaktadır. Bir adamın kız kaçırması, onu bağlayarak dolaştırması, tecavüz etmesi gibi kadına yönelik şiddet öğelerine eleştirel bakış getiren filmin sonunda kadın kahraman, kendini kaçırın adam kuyunun içindeyken onu taşıyarak öldürmekte, en sonunda da kendini asmaktadır.



Görsel: 64 - Şahsiyet- 2018



Görsel: 65- Kuyu - 1968

Dramanın 11. Bölümünün temasıyla uyumlu gözüken “Kuyu” filmi hakkında Kayalı (2004) feministler tarafından geç de olsa bu filmin keşfedildiğini söylemektedir.

Nevra, öğretmenin evinden çıkar çıkmaz, hapisteki Hamza’yı arar. Reyhan adını duyup duymadığını sorar. İkisi bir süre restleştikten sonra Hamza, Tayyar’ın sarhoş oldukça Reyhan adını sayıkladığını, “yazık ettiler kıza” dediğini söyler. Nevra neden bundan daha önce bahsetmediğini sorduğunda ise, Nevra’nın yanlış anladığını Tayyar’ın Reyhan’a “yazık ettim” demediğini “yazık ettiler” dediğini ve sarhoş insanın yalan söyleyemeyeceğini belirtir.

Firuz Nevra’yı takip ederken, Agah da o sırada öğretmenin evine gitmeye çalışmaktadır. Nevra’yı görünce hızlıca oradan ayrılması Firuz’un dikkatini çeker ve bu kez Agah’ı izlemeye başlar. Plakasını sorgulatar ama tatmin edici bir yanıt alamaz.

Nevra ana evine gider ve annesine Reyhan’ın başına kötü şeyler geldiğinden, ne olduysa bunu ona Kambura’lıların yaptığını söyler. Nesrin öfkeyle yerinden kalkarak Selim’e Reyhan diye birini tanıyıp tanımadığını sorar. Selim ağlayarak içeri kaçar. Nevra ise annesine ilk etapta neden yalan söylediğini, Selim’in suçunu örttüğünü sorar.



Görsel: 66

Nevra: Anne, niye, ha niye? Niye böyle bir kadın oldun sen? Niye böyle bir hayatın oldu senin?

Nesrin: Ben... Hayat başka nasıl yaşanır bilmiyorum ki... Benim bildiğim Nesrin ayaklarının üzerinde dur. Kimseye muhtaç olma. Güçlü ol. Senin annen yok baban yok. Bir tane ölmüş kocan var, bir de kucağında küçük bir kız çocuğu. Sakın düşme, nasıl düşmeyeceksin ki... Gençsin çalışıyorsun, eve ekmek götürüyorsun. Ama erkek değilsin ki... Kadınsın. Sen kucağımda küçücükken bile o gözlerin bana nasıl baktığını bir bilsen. Ben bu dünyadan çok korktum Nevra. İlla bir adama tutunacaksın. O adam bu adam derken kendim adam gibi oldum erkekleştim. Sen bana sordun ya niye sakladın diye, Selim'e bir şey olur da alıp götürürlerse yalnız kalırım diye korktum. Yalnız kalmaktan çok korktuğum için hep erkeklerin yanında saklandım. Yalnız kaldığımı kimse anlamasın. O... damgası yemeyeyim diye.

Nevra: Yalnız değildin ki, ben vardım, ben varım. Niye korktun bu kadar ya. Niye korktun?

Nesrin: Ah benim güzel çocuğum... senin bu Reyhan, niye canına kıydı zannediyorsun?

Nesrin tüm ömrünü, kadın olmanın acılarıyla baş etmek için harcamış, çareyi erkekleşmekten yana bulduğunu anlatmaktadır. Bu monologda öksüz yetim olmanın, genç yaşta dul kalmanın, yalnız bir anne olmanın, toplumsal düzen uyarınca, damga yememek uğruna hep bir erkeğe sığınma zorunluluğu yaşaması gibi örnekler verir. “Gençsin çalışıyorsun, eve ekmek götürüyorsun. Ama erkek değilsin ki... Kadınsın.” Cümlesi, cinsiyetler arası eşitliğin olmadığına dayalı bir yakınma olarak gözükmektedir. De Beauvoir, kadın olmanın daha çok toplumsal öğretilerle belirlendiğini "kadın doğulmaz kadın olunur" cümlesiyle ifade ederken, cinsiyetler arasındaki ilişkinin eşitsizliğini tüm yönleriyle vurgular ve bunun "doğal" olmadığını göstermek için uğraşır (Aktaran: Saygılıgil, 2013).

Nesrin yalnız biri olarak gözükmekten korktuğu için erkeklere ihtiyaç duyduğunu vurgulaması İnceoğlu ve Kar'ın (2010,59) vurguladığı gibi, kadınların

evliliği bir geçim müessesesi ve sınıf atlama aracı olarak görmesinin, kendisinden çekinilen bir eş ve baba, konumunu güçlendirmeyi sürdürmesini istedikçe kadınların kendine güvenen bireyler olmalarını beklemek güçtür. Nesrin ancak yanında bir erkek varken hayata güven duymaktadır.

Firuz, Agah'ı arabasını kurcalar, ona dair kanıt toplamaya çalışmaktadır. Delil dosyasındaki tekerlek izlerini arabayla kıyaslar ve veri toplar. Agah'ın kaldığı otel görevlisine sorular sorar.

Nevra ise ana evinde olayların oluş sırasıyla ilgili bir zaman izelgesi hazırlamaktadır. Annesi yanına oturur ve Cemil Havran'ı tanıyıp tanımadığını sorar. Cemil'in Kambura'nın sahibi gibi olduğunu, ondan habersiz herhangi bir şey yapılamayacağını anlatır. Nevra Selim'i tehdit edenin O olup olmadığını sorar. Nesrin de bu işi Vural'a yaptırdığını söyler.

Firuz, Agah'ın kaldığı otel odasına girer, odayı karıştırır, tabancasını bulur ve yanına alır. Agah ve Nükhet bu esnada akşam yemeği yemektedirler.

Ateş, Tolga ile konuştuğu üzere davaya yukarıdan müdahale eden kişiyi aramaktadır. Ankara'daki bürokrat arkadaşıyla bir plan yaparlar. Ardından gizemli bir telefon alır, telefondaki ses ona bu işleri bırakmasını gazeteciliğe üçüncü sayfa haberleriyle devam etmesini yoksa hapis yatabileceğini söyler. Son olarak, "o telefon bir kez daha çalarsa bu kez uyarı için olmaz" diye tehdit etmektedir. Tehdit eden kişinin, davanın savcısı olduğu gözükmektedir. Ateş, duvara astığı suikasta kurban giden gazetecilerin fotoğrafına bakar. İlk bölümlerde göz göze gelmeye utandığını söylediği idolleriyle bu kez göz teması kurabildiği görülmektedir.

Firuz, Agah'ı gittiği restoranda bulur ve o kalktıktan sonra masadan delil toplar. Yine restoranda geçen bir olay örgüsüyle 2008 yılının Kambura'sı gösterilmektedir.



Görsel: 67

Restoranda Tayyar, sarhoş olmuş bir şekilde bağırmaktadır. Diğer masada oturan Kambura'lıları hedef alarak “şerefsizler” demektedir. Diğer masadakiler onun ‘çingene’ olduğundan ve ‘dağdan gelip bağdakini kovduğundan’ bahsetmektedirler. Vural, “gideceksin bir gece bunun yattığı yere, çakacaksın kibriti yanıp gidecek i...” der Ufuk’a. “Ama nerede o işi yapacak kahraman? Baksanıza oğlum millete herkes sus pus sünepe gibi oturuyor” der. Masadakiler bu sözlerle Ufuk’u cesaretlendirmeye çalışmaktadır. Ufuk en sonunda “ben yaparım” der. Ufuk’un aklına girmeyi başarmışlardır.

Agah, aniden uykusundan uyanır ve Tufan’a dair tüm delilleri ortadan kaldırdığını hatırlar, sonra ‘hazır uyanmışken’ yeni bir cinayet işlemeye daha karar verir. Öğretmen Tahsin’in evine gider, çantasında tabanca olmadığını fark eder ama vazgeçmez. Yastıkla boğarak öldürür. Olayın ardından başka bir odada Tahsin’in karısının uyuduğu ve yüzünün oraya dönük olduğu görülmektedir. Agah evden çıkar, Binnaz gözlerini açar ve Tahsin’in yanına gider, boğulduğu yastığı yüzünden kaldırır duvar kenarına koyar, yüzünde belli belirsiz bir gülümseme vardır.

Nevra yaptığı zaman çizelgesinde, katilin ağzından ona yazılmış cümleleri okudukça tüm Kambura’nın bu olayı bildiğini ama unutmuş gibi yaptığını anlar.

Yavaş yavaş onun da kafasında anılar canlanmaya başlamıştır. Çocukluk anılarında Reyhan ondan ayrılır, ona orada beklemesini söyler. Reyhan bir genç adamın yanına gitmiştir.

Genç: Nerde kaldın ya?

Reyhan: E geldim işte, ne yaptın söyledin mi babana? Dedin mi biz evleneceğiz diye?

Genç: Yok onu konuşamadım da. Başka bir şey söyleyecektim ben sana. Hani bir abim var diyordum ya?

Reyhan: Cemil Abi?

Genç: Heh işte o. Dedi ki bana, madem dedi Reyhan seninle öpüştü, benimle de öpüşür mü dedi?

Reyhan: Ne diyorsun sen ya?

Genç: Ya bir dinle, bir dur. Herkese söylerim, Reyhan rezil olur, adı çıkar, evlenemezsiniz sonra dedi.

Cemil: Merhaba Reyhan, nasılsın?

Küçük Reyhan, sevdiği genç tarafından başka birine ‘ikram’ edilmektedir. Karşı çıkıp tepki gösterdiği anda ise, rezil edilip adının çıkarılacağı tehditiyle karşılaşır. Kardam (2005) sosyalizasyon sürecinde kız ve erkek çocukların toplumsal değerleri öğrendiğini, daha küçük bir çocukken bedenlerinin aileleri için ne anlama geldiğini öğrenen genç kızlar onu titizlikle koruması gerektiğini içselleştirir ve en küçük kural dışı hareketin cezasının çok ağır olacağı korkusunu taşıyarak yaşamayı öğrendiklerini söyler. “Adın çıkar, rezil olursun” sözü bu bakımdan yorumlandığında Reyhan’ı korkutan şeyin ne olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel: 68

Bölüm, Reyhan'ın fotoğrafının olduğu “Beni Hatırladınız Mı?” afişlerin bir duvarda sergilenmesi ve Kambura halkının da bunu anlamlandırmaya çalışması ile sona ermektedir.

4.12 Şahsiyet Bölüm 12

12. Bölüm akvaryumda başlamaktadır. Kedi kostümlü biri devasa akvaryumun içinde elinde silahla dolaşmaktadır.



Görsel: 69

Kedi kostümlü kişi birden Agah ile karşılaşır, Agah silahlıdır ve ikisinin de silahlarını indirmeleri gerektiğini, akvaryumlar patlarsa iyi olmayacağını söyler.

Sefa Nevra'yı arar ve Baş komiser Tolga'nın açığa alındığını haber verir. Vedalaşmka istiyorsa İstanbul'a gelmesini, ayrıca dosyanın da Firuz'a bağlandığını bildirir. Nevra yola çıkar ve Reyhan'ın resminin olduğu afişlerin çocuklar tarafından yırtıldığını görür. Çocukları kovalar, afişleri kendi imkanlarıyla tekrar asmaya çalışır. Böylece afişleri asanın Nevra olduğu ortaya çıkmıştır.

Deva ve Süveyda evde oturmakta Köpek Öldüren forumuna tabancayı yollayan kişiden gelen mesajları okumaktadırlar. Gizemli kişi Deva'nın bir parti düzenlemesini, böylece partiye gelip birini vuracağı vaadini verir. O sırada eve gelen Zuhal, Deva'yla yalnız konuşmak istediğini söyler. Süveyda gittikten sonra, babalarının onları eve geri istediğini ve biletleri yollayabileceğini belirtir. Deva öfkelenir ve anne oğul tartışırlar. Zuhal telefonda bu haberi Agah'a da verir. Agah Nükhet Hanım'ın yanında çok üzüldüğünü onların varlığına alıştığını söyler. Odasına gittiğinde Agah, çocukça yatakta zıplarken, oley derken görülmektedir.

Emniyete giden Nevra, Tolga'nın nasıl hissettiğini sorar. Tolga hayatı boyunca hep bir panik butonuna sahip olduğunu ona güvendiğini ama bunun arkasının boş çıktığı metaforuyla, tüm inançlarının boş çıkmasını, çaresiz ve güvensiz hissettiğini anlatmaktadır. Ardından iş arkadaşlarına veda konuşması yapar.



Görsel: 70

Tolga bu imajda, küçülmüş ve ezilmiş olarak gözükmektedir.

Tolga: Şimdi arkadaşlar... Hani ben hep size derim ya, bizim işimiz, yani sizin işiniz hayat kurtarmak, onun için bu memleketteki son katil de yakalanana kadar size huzur yok. Yani bu da demek oluyor ki... size asla huzur yok. Çünkü o son katil hep olacak ve siz de bunu bile bile hiç tanımadığınız insanlar evlerinde huzurlu uyusunlar diye, huzursuz bir yaşam seçtiniz. Sırf bu b...n dünyada adalet yerini bulsun diye, hiç tanımadığınız insanlar için ölmeye yemin ettiniz. Ben sizlerle çalışmış olmaktan onur ve gurur duyuyorum. Sizler de kendinizle onur ve gurur duyun. Çünkü hayatını adalete adamak şahsi bir mesele değil, bir şahsiyet meselesi. Hadi eyvallah.

Dramanın final bölümünün tanıtımı “Hayatını adalete adamak, şahsi bir mesele değil, bir şahsiyet meselesi” aforizması üzerinden yapılmış ve sosyal medyalarda bu şekilde paylaşılmıştır. Drama temasınca vurgulanmak istenen mesaj ön plana çıkarılmıştır. Carol Hanisch’in ortaya attığı “kişisel olan politiktir” söylemiyle hayli örtüşen bu cümleyi farklı katmanlarda okumak mümkündür. Nevra’yı bu kez Yeliz arar. Nevra önce çok iyi karşılamasa da Yeliz’i dinler.

Yeliz: Reyhan’ın fotoğrafını asmışsın, her yere, hatırladınız mı diye yazmışsın bir de...

Nevra: Evet de sana ne?

Yeliz: Sungur Demirci’yi ara Nevra, en iyi o hatırlıyordur. Sungur satıyormuş Reyhan’ı.

Nevra: Satıyor muymuş? Nereden biliyorsun?

Yeliz: Kocam söyledi. Sen doğru bildin Nevra. Ben, bana tecavüz eden adamla evlendim.

Nevra’nın haklı çıkması, hukuki ve sosyal bir gerçeği tekrar hatırlatmaktadır. Altınay ve Arat’ın (2008) belirttiği üzere 2005 yılına kadar olan süreçte tecavüzcü, kurbanıyla evlendiğinde ceza almamaktır.

Nevra, Sefa'ya Sungur'u sorgulayıp sorgulamadıklarını sorar. Sefa dosyayı bulur ve Sungur'un mesleğinde 'pazarlamacı' yazdığını söyler. İkisi tekrar Kambura'ya gitmeye karar verirler.

Tatilden eve dönüş yolunda Agah Firuz tarafından takip edildiğini farkeder. Hızlanarak izini kaybettirmeye çalışır. Bu esnada benzer bir deneyimi daha önce de yaşamış olan Nükhet Hanım'ı çok korkutur. İzini kaybettirir, Nükhet'i evine götürür. Nükhet kızgındır ve ona hiç görüldüğü gibi olmadığını, tekrar görüşmek istemediğini söyler. Agah açıklama yapamaz, sadece özür dileyebilir. Nükhet ayrıldıktan sonra Agah üzüntüyle arabada oturmaktayken birden boşalan koltuğa Firuz oturur, Agah'a silah yöneltir. Firuz 11 cinayeti nasıl işlediğini sorar Agah uzun süre anlamamazlıktan gelir, en sonunda Firuz'un polis kimliğini görmek ister.

Agah: Ne yapıyorsun? Tutukluyor musun beni? Emniyete mi gideceğiz?

Firuz: Yok direkt mahkemeye gideceğiz. Konuşacaksın, itiraf edeceksin, anlatacaksın. Hem sen eski adliye memurusun, bilirsin mahkeme işlerini ya. Sen anlatacaksın ben dinleyeceğim.

Agah: Ben hiç birşey anlatmıyorum. Ya beni emniyete götürürsün, ya da sen adam kaçırıyorsun, kaç yıldan başlıyor, biliyor musun sen?

Firuz: Ya dayı, ben ne diyorum, sen ne diyorsun ya. Bitti diyorum bitti. Yakalandın, anladın mı beni? Elimde kırk tane delil var, hepsi de Agah Beyoğlu öldürdü diyor insanları. Hele bir de şimdi Kambura'yla ilgili olan derdini anlatmazsan, hepten bittin zaten.

Agah: Ben hiç birşey anlatmıyorum, götürürsün beni emniyete, verirsin yanıma bir avukat...

Firuz: Bak bak bak bak, bak ya. Ya dayı sen çok televizyon izliyorsun galiba. İstersen avukat yerine yanına başkasını oturtayım. Mesela kızını, Zuhal'i ha?

Agah: Sen nereden tanıyorsun Zuhal'i

Firuz: Ben diyorum dna raporun var. Adam diyor sen nereden tanıyorsun kızımı...Yav çok başka yerden tanıyorum. O ayrı bir mesele.

Agah: Ne demek ayrı bir mesele?

Firzu: İstersen gidip kendisine soralım, ne dersin? alıp oturtayım yanına, avukatın yerine, ama iyice yakın oturtayım böyle, sonra burasından sıkayım kafasına bir tane, kanı suratına sıçrasın. Böyle kızının kanı suratından akarken itiraf edersin belki. Ne dersin olur mu?

Agah: Eğer Zuhal'e bir şey yapacak olursan, ona en ufak bir zarar verecek olursan, seni öyle bir öldürürüm ki, sana öyle bir acı çektiririm ki, keşke bu dünyada hayat diye bir şey hiç olmasaymış dersin. Beni anladın mı evladım?

Firuz: He dayı he.

Agah: Ben ikaz etmiş olayım da. Sonra demedi deme.

Firuz'un şiddet betimlemelerine ve tehditlerine dayanamayan Agah ona aynı şekilde karşılık verir. Öte yandan "evladım" maksatlı seçilmiş bir sözcük olarak dikkat çekmektedir. Agah, bu şekilde Firuz'u hiyerarşide daha alt konumda gördüğünü belirtmek ister gibidir.

Bunun ardından Firuz Cemil'i arar ve katili bulduğunu, istediklerini yaparsa onu teslim edeceğini söyler. Bu esnada Zuhal de Cemil ile ayrılık konuşması yapmaktadır. Kolaylıkla kabullenmez ve Firuz'un telefonundan sonra da Cemil öfkelenir.

Cemil: Hepiniz aynısınız. Önce bir şeylere inandırılıyorsunuz beni, arkasından da ihanet ediyorsunuz. Ben ne yaptım size ya, iyilikten başka ne yaptım?Yazıklar olsun, zerre kadar babana çekmemişsin.

Şu ana kadar hep hegemonik erkeklikle uyumlu bir imaj olarak görülen Cemil, kırılğanlığını öfke ifade etmiş, Bozok'un (2011) erkeklerin duygularını dışa vurmasının zayıflık olduğunu, ancak kızgınlık, öfke gibi 'güçlü' gösteren duyguların ifadesine olanak tanındığı vurgulamasıyla uyumlu bir davranış göstermiştir.

Nevra ve Sefa, Sungur'un evinde onu sorgulamaktadırlar. Sungur sonuna kadar kabullenmez ve iftira olduğunu iddia eder. Nevra odadan çıktığında ise, Sefa kendinin de bir iftira kurbanı olduğunu, göz altında bir adamın kolunu bacağını

kırdığı iftirasıyla karşılaştığını anlatır. Sonra da “halbuki kolunu bacağını kırmamıştım, g...e cop sokmuştum.” der. Tüm bunlar Sungur’a göz dağıdır. Sefa bu kez imalı bir şekilde “oklavanın nerede olduğunu” sorar.

Öte yandan Firuz da Agah’ı sorgulamaktadır. Agah tüm hikayeyi anlatır. Adliyede çalışırken Reyhan’ın ninesinin getirdiği günlükten, Reyhan’ın kasabalılar tarafından nasıl defalarca tecavüze uğradığından, iki sene boyu süren bu durumda 53 kişinin tecavüz faili olduğunu ve Reyhan’ın hepsini bu günlükte yazdığını anlatır. O esnada Sungur da Reyhan konusunu anlatmaktadır.

Sungur: Bizim çocuklar bunu orta malı yapmıştı. Kim bilmiyorum da önceden burdan bir oğlan evleneceğim diye kandırmış kızı, bir iki yanaşmış buna işte kız ses etmemiş nasıl olsa evleneceğiz diye. Sonra oğlan tehdit etmeye başlamış kızı, başkalarıyla da sevişeceksin filan diye, yoksa herkese anlatırım. Kız da korkmuş, sanmış ki bir defa olacak, ama bir adam daha bir adam daha... Sonuçta duyan gelmiş yani. Sonra da bana getirdiler kızı. Ben de üç beş yolumu bulayım diye bizim şurada bir ahır var. Orada bir iki ay iş tuttu, sonra da kendini öldürdü.

O ana kadar sükunetle oturup dinleyen Sefa, masayı devirir, Sungur’a küfür ederek saldırır. Reyhan’ın hikayesinin yanı sıra Sungur’un anlatım tarzı da rahatsız edicidir. “Orta malı yapmışlar”, “bizim şuradaki ahırda bir, iki ay iş tuttu” gibi söylemler. Reyhan’a adeta bir metaymış gibi bakıldığını ortaya koymaktadır. Küntay (2010) Küçük seks işçileri hakkındaki araştırmasında, çocuğun bedeninin nesneleştirildiğini meta haline dönüştürüldüğünü söylemektedir. Onu bedeli karşılığında bir süre ele geçiren müşterisinin istemlerine ve mevcut koşullara tamamen boyun eğmek zorundadır. Ayrıca Küntay, cinsel objeye dönüştürülen kız çocuğu ile onu pazarlayan aracısı ve bedenini kiralayan müşterisi arasındaki pazarlığın eşitsizliğinden bahseder, bu güç ilişkileri arasında kız çocuğunun çoğu zaman söz hakkı ve direnecek gücü olmamaktadır.

Görüntülerde de Reyhan'ın olanlara bir süre direndiğini, bir süre katlandığını, en sonunda da korkunç bir çığlık attığı görülmektedir.



Görsel: 71

Chion (1999) sinematografide çığlık noktası (the screaming point) kavramını ortaya atar. Ona göre kadının çığlığı sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başlamaktadır. Çığlık noktası, konuşmanın aniden tükendiği yerdir, kara deliktir, varlığın sonudur (aktaran: Suner:2015). Tüm bu koşullar içinde Reyhan'ın tek yapabildiği olanları günlüğüne yazmak ve çığlık atmaktır.

Firuz sorgusuna devam etmekte, ama Agah'ın anlattıklarından etkilenmiş ve duygulanmış gözükmemektedir. Agah'a Reyhan için ne yaptığını, günlüğünü savcıya verip vermediğini sorar.

Agah: Savcıya verecektim, baktım günlükte savcının adı da var. Sonra hiç birşey yapamadım. Korktum, bir sürü adam var ben kimim ki? Ben, sıradan bir devlet memuru... Beni ezer geçerler diye düşündüm. Zaten kız da gitmiş. Dava etsen ne olur, kızın geri gelecek hali yok ya. Zaten sonra da tayinim çıktı. Gittim İstanbul'a ama Reyhan'ı hiç unutmadım. Ben Kambura'dan ayrıldım ama Reyhan'dan hiç ayrılamadım.

Firuz: Cemil Havran da mı vardı o günlükte? O yüzden mi gittin kapısına?

Agah: Kambura baktı o Cemil'e. Esnafı baktı, memuru baktı. Ben bile bir ara dersane parasını ödedim o p...n. Meğer Cemil de buna karşılık, akli sıra hediye olsun diye Kambura'ya o kızı ayarlıyormuş herkese.

Cemil'in geçmişine dair yeni bir bilgi daha açığa çıkmaktadır. Sık sık ahlak, yol yöntem, etik hakkında konuşmalar yapan Cemil'in geçmişindeki karanlık bugünüyle büyük bir tezatlık oluşturmaktadır. O esnada Firuz'a telefon gelir doktor aramaktadır ve oğlu için çağırılmaktadır. Firuz Agah'ı bağlayarak mekandan ayrılır.

Ateş dava ile ilgili delilleri incelerken, bir kan lekesinin gözden 'kaçırıldığını' fark eder. Nevra'yı arar bunu anlatır ve "Seni seviyorum" der. Nevra yanıtlayamaz, "şu an yıllar önce oturduğumuz evin önündeyim, seni ararım" diyerek telefonu kapatır.

Firuz da Agah'ı bağladığı yere dönmüştür. Hali ve tavrında farklılık göze çarpmaktadır. Agah onu karakola götürmesini istediğinde bağırır. Ama ardından ondan Cemil'i öldürmesini ister. Bunu hallederse onu unutup peşine düşmeyeceğini vaat eder. Agah bunu neden yaptığını sorduğunda ise, oğlunun doğduğundan beri Cemil'in hastanesinde yattığını, hiç ücret ödemediğinde ama karşılığında satın alındığını söyler. Oğluna bir şey olursa Cemil'i öldürmeye yemin ettiğini ve oğlunun az önce ameliyattan sağ çıkamadığını anlatır. Ardından Agah'ı salıverir.

Görüntüye Sungur girer, sandviç hazırlar bir barakaya girer. Zincirle bağlı bir kız çocuğu görülmektedir, sandviçi ona verir. Sungur'un aynı geleneği sürdürdüğünü gösteren rahatsız edici bu görüntü, dramının ritmini giderek arttırmaktadır.



Görsel: 72

Nevra Ateş'in evindedir, Ateş çıkmak üzeredir, Tolga ile buluşacağını söyler, Nevra'ya delili verir ve vedalaşırlar. Ateş "Nevra, ben bir şey buldum, ama öyle böyle değil, çok büyük bir şey. Ama önce Tolga'ya söylemem lazım, olur mu?" der. Nevra da bir süre duraksayıp "Ateş, ben de seni seviyorum" der. "Oh be, Nevra, hayat güzel he" der. Bir süre görüntü alışılmışın dışına çıkar, imajların akış ağırlaşır ve görüntü yavaş oynatılır. Dramanın kasıtlı olarak azaltılan ritmi aniden yükselir.



Görsel: 73

Nevra'nın sarsılması, etrafa saçılan partiküller eşliğinde ayaklarının yerden kesilmesi ardından gelen ses, Ateş'in aracında patlama olduğunun işaretleri olarak verilmektedir. Ateş'in ölümü, idolü Uğur Mumcu ile aynı şekilde olmuştur.

Patlamanın ardından “1 Hafta Sonra” yazısı belirir. Agah uykusundan uyanır, Zuhal televizyon izlemektedir. Televizyonda Nevra’nın işinden istifa ettiği haberi yayınlanmaktadır. Televizyonun varlığına şaşırarak Agah, Zuhal’ e neden aldığını sorar, o da yalnız kalacaktın oyalanırsın işte der. Agah öfkelenir, gelen seslerin kaynağını sorar, Zuhal de Deva’nın arkadaşlarının ona veda partisi düzenlediğini söyler. Agah iyice kızar ve partiye gider. Partide herkes kedi kostümlüdür ve Deva’ya ulaşamaz, orayı terk eder. Ardından eli tabancalı bir figür kadraja girer ve birine ateş eder. Vurulan Afşin’dir. Ateş eden, başlığını çıkarır ve Süveyda olduğu görülmektedir. Süveyda ilk kez konuşur.

Süveyda: Sen bana nasıl o..u dersin! Sensin o...u, snsın o...u, sensin o...u ben o...u değilim, ben o...u değilim. Sensin o...u, sensin!

Süveyda bunca zaman kinini içinde tutmuş, Deva şehirden ayrılırken de öfkelerini dışa vurmaya karar vermiştir. Suner (2015) Yeşilçam’ın suskun kadınları hakkında yazdığı makalede, Türk sinemasında suskun kadın imgesinin edilgen bir direnme biçimi olduğunu, kendini tümüyle tabi kılmamak, çözülmemek anlamına geldiğini belirtir. Süveyda’nın uzun süren sessizliği de bir çözülmemeye biçimi olarak yorumlanmaya açıktır.

Deva Süveyda’yı uzaklaştırır, Afşin’le ilgilenir ve ambulans çağırır. Olay adli bir vakaya dönüşmüştür. Polis aracına bindirilirken Süveyda tekrar konuşur. “Deva’yla benim bir sırrımız var, bir sırrımız var. Beni unutma Deva” der. Ertesi gün Zuhal ile Deva’yı uğurlarken Deva ondan özür diler. Agah özür dileyebilecek bir şey olmadığını, Süveyda’nın hasta olduğunu, kimsenin fark etmediğini ama kızın yıllardır bunu susarak anlattığını, susarak bir derdi olduğunu ifade ettiğini söyler. Agah’ın söyledikleri de bunu destekler niteliktedir.

Zaman tekrar bir hafta sonraya atlar. Nevra, alkol almakta ve uyumakta, depresif bir görünüm sergilemektedir. Nesrin de onunla birlikte ve ona bir paket geldiğini söyleyerek uyandırır. Nevra zor da olsa uyanıp kutu açar. Kutudan ‘Köpek

Öldüren'in başlığı çıkmış ve kutunun altına bir de adres yazılmıştır. Adres Agah'ın 8 numaralı dairesidir. Nevra verilen adrese gider.



Görsel: 74

Nevra şaşkınlıkla Agah'ın planını yaptığı masayı ve duvarı inceler. En sonunda Reyhan'ın günlüğünü bulur. Agah Nevra'ya özel bir sayfa işaretlemiştir. Reyhan, Nevra'nın Cemil ile gittiğini, onun için kaygılandığını yazmıştır. Nevra'nın zihninde görüntüler canlanır. Hayatında ilk kez başına gelen tecavüz olayıyla yüzleşir. Agah ona "Cemil'in 9 da öldürülmek üzere müsait" olacağı mesajını bırakmıştır.

Görüntü, bölümün açıldığı noktaya akvaryum içinde kedi kostümlü Nevra ile Agah'ın karşılaştığı ana döner. 12. Bölümün sonunda iki kahraman ilk kez karşılaşmaktadır. Nevra her şey hatırladığını anlatır Agah'a, Agah da "sen hatırladığına göre ben artık unutabilirim." der. Aslında seni yalnız bırakacaktım ama bu yüzmeyi öğrenmek gibi bir şey... iskeleden atlamak gibi yani. İlk seferinde kızın yanında ben olayım dedim" der. Yine kızı Zuhale'e ait bir anıyı Nevra vasıtasıyla temize çekmek istemektedir Cemil'in yanına gitmek üzere ikisi o noktadan ayrılırlar. Agah Cemil'in ellerini ve ağzını bağlamıştır. Nevra onu görünce ürperir ve Cemil'e silahını yöneltir.

Nevra: Nasıl yaptın? Nasıl yapabildin!

Agah: Ne oldu? Ne oldu?

Nevra: Yapmayacağım. Yaparım sandım ama... Ben bir insanı öldüremem.

Agah: Ama o insan değil ki evladım. Bu bir canavar.

Nevra: Yok yanlış bu. Ben daha düne kadar polistim. Bu adamın tutuklanması lazım. Mahkemeye çıkması lazım, hapse girmesi lazım.

Agah: Yok ama sen şimdi karıştırıyorsun. Sen adaletle hukuku birbirine karıştırıyorsun. Adalet başka bir şey, hukuk başka bir şey. Senin söylediğin hukuken olması gereken şey, o da hukuk varsa. Ama adalet başka bir şey. Adalet bu. Zaten adalet dediğin ne ki... Nefs-i müdafaa... İntikam, geç kalmış bir nefis-i müdafaa. Bu adam senin hayatını mahvetti. Mesela düşün, şöyle düşün... Senin o yaşta bir silahın olsaydı, Cemil'i vururdun kendini korumak için. Vururdun değil mi? Evet. Ha o zaman ha şimdi, ne fark eder? O zaman silahın yoktu şimdi silahın var.

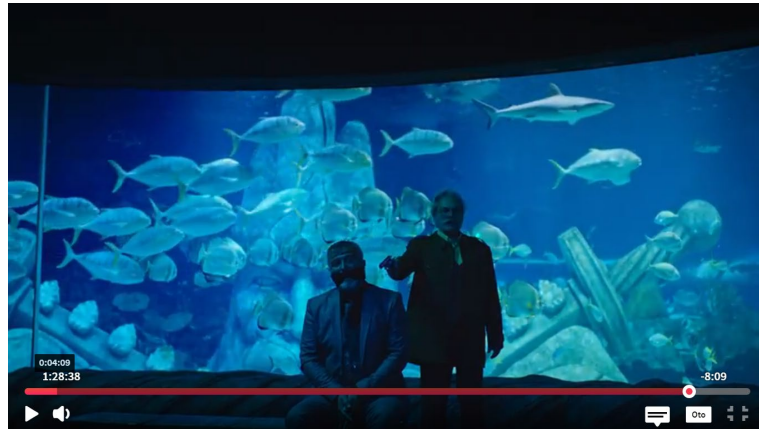
Nevra: Ben bunun için polis olmadım.

Agah: Sen tam da bunun için polis oldun biliyor musun? Sen Reyhan'ı kurtaramadın, kendini kurtaramadın, o yüzden gittin polis oldun işte, o kadar aşikar.

Nevra: Sadece, ben sadece iyi bir insan olmak istedim.

Agah: Ben de onu istiyorum evladım. Ben de iyi bir insan olmak istiyorum. Bu bir ölüm kalım meselesi, o ölecek biz kalacağız değil mi?

Nevra: Adalet değil, cinayet bu.



Görsel: 75

Agah: O zaman ben senin karar vermene yardımcı olayım.

Nevra: İndir silahını.

Agah: Mecburen bir tercih yapmak zorundasın. Ya beni öldüreceksin, ya onu, ya da ben onu şimdi burada öldüreceğim. Şimdi sen onlarca adam öldürmüş birini mi öldüreceksin, yoksa sana hayatının kötülüğünü yapan bir adamı mı? Bu adam senin hayatını kararttı, bunlar Reyhan'ın hayatını mahvetti. Reyhan öldü, bunlar hala yaşıyor. O zaman biz ölelim onlar yaşasın değil mi? Bu bir ölüm kalım meselesi. Şimdi üçe kadar sayacağım, sonra da Cemil'i vuracağım. Ama kim bilir belki sen benden önce davranıp önceden vurursun. O zaman sayıyorum...1...2...

Ardından iki el silah sesi duyulur ve görüntü kararır.

Gerbner (2014) “ölüm” kavramının anlamını incelerken onun adeta bir karakter gibi olduğunu, negatif bir güç, ölümcül bir kusur, günahlar için bir cezalandırma yöntemi olduğundan bahseder. Öte yandan televizyon dramalarında öldürme ve katil olmanın, genellikle güç ve haklılık içeren alt anlamlara sahip olması sebebiyle, medya temsilleri incelemelerinde istatistiki olarak “iyi çocuklar”ın katil olmaya daha yatkın olduğunu, çünkü bahseder. Diyalogda da vurgulanan, iyi insan olmak, adaleti sağlamak gibi kavramlar bu varsayım ile uyumludur.

Zaman, 1 yıl sonraya atlar. Nevra elinde pusetle babasının yaşadığı bakımevine gider. Babası bebeği sevmek ister, Nevra yeni uyuttuğunu söyler. Ardından annesinin nerede olduğunu sorar, Nevra “Ateş’in peşinde yorulduğunu” söyler. Bebeğin Nevra ve Ateş’in bebeği olduğu anlaşılmaktadır. Nevra babasına aynı bakımevinde kalmakta olan Agah’ı işaret eder ve nasıl olduğunu sorar. Babası da “aynı” der.

Nevra bu kez Agah’ın yanına gider, Agah yün örmektedir, Nevra’ya karşı tepkisizdir Hastalığının ilerlemiş şekilde sunulmaktadır. Nevra neden televizyon izlemediklerini sorar. Babası ise sürekli televizyonun bozulduğundan şikayet eder.



Görsel: 76

O an Agah ve Nevra göz göze gelirler. Agah ilk kez tepki vermiştir. Bu kez aslında hafızasının iyi durumda olduğunun, işaretleri verilmektedir. O esnada Dağlar Kızı Reyhan (Kamuran Akkor) şarkısı duyulmaktadır.

Kedi kostümlü biri karanlıkta sokakta koşar. Yeni cinayetler işlenmiştir, Kurbanların alınlarında sırasıyla;

“Hamileyim, ya bir kızım olursa?”

“Bir kız çocuğu doğuracağıma ölürüm daha iyi”

“Korkma bebeğim, sen doğmayacaksın”

“Ben öleceğim”

Yazmaktadır. Son kurbanın açık bir şekilde Vural olduğu gözükmektedir.

Arka plandaki Dağlar Kızı Reyhan şarkısı devam etmektedir. Bu kez Nevra ve Reyhan’ın çocukluklarındaki mutlu anlar gösterilmektedir. Reyhan’ın defteri artık Nevra’dadır, artık cinayetleri işlemek de alın yazılarını yazmak da Nevra’nın görevi olmuştur. Nevra’nın Reyhan’la çocukluklarına dair mutlu görüntüleri, işlediği cinayetler sayesinde vicdanını ve anılarını temize çektiğinin temsili olduğunu düşündürmektedir.

Drama jeneriği girdikten sonra, son birkaç saniyede sabırlı izleyiciyi sürpriz görseller beklemektedir.



Görsel: 77



Görsel: 78

Son kareler, Agah'ın hastalığını öğrendiğinde verdiği ilk tepkilerden, “ben ne olacağım, benim şahsiyetim ne olacak?” sorusuna yanıt biçiminde olduğunu düşündürmektedir. Eskiden televizyonu pencereden atan Agah, şahsiyetinden bir şey kaybetmemiş, huzurevinde de televizyonları bozmaktadır.

SONUÇ

“Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Alternatif Bir Anlatı: Şahsiyet Örneği” isimli bu çalışmada, incelenen dramada toplumsal cinsiyet yansımalarını değerlendirmek ve dramanın ananakım drama anlatısına alternatif söylemler getirip getirmediğini saptamak amaçlanmıştır. *Şahsiyet* dramasının söylem analizi toplumsal cinsiyet ekseninde yapılacağı için, tezimizin ilk bölümünde “Toplumsal Cinsiyet” başlığı açılmış, toplumsal cinsiyet kavramını doğuran ve yeniden üreten düşünce sistemleri, teoriler ve sosyokültürel gerçekliklere değinilmiştir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında yer verilen düşünce sistemlerinde ilk olarak “Feminizm” konu edilmiştir. Feminizm çalışmak, temelde kadının toplumsal konumunu anlamak ve bu konu hakkında kritik düşünce geliştirmek adına yardımcı olmuştur. Günümüzde geline nokta, başta 1700’lü yıllarda aksiyon alan (aydınlanmacı) kadın hakları mücadelesi, onun ardılları ikinci dalga feminizm ve post feminizm akımlarının katkıları yadsınamaz. Cinsiyet eşitliğini vurgulayan, cinsiyet rollerini sorgulayan ve tezde değinildiği üzere kadının yaşam koşullarının düzeltilmesi adına pek çok katkısı olan farklı feminizm akımları, dramanın söylem analizinde gerekli olacak arka planı hazırlamıştır.

Feminizm bakış açısıyla kadının ikincil konumuyla doğrudan ilişkilendirilen ataerkil düzen de tezimizin “Ataerkillik” kısmında tartışılmıştır. Tarihsel gelişimine değinilen ataerkillik, zamanla farklı görünüm almıştır. Özellikle 90’lı yılların sonunda yeni bir kavram olarak ele alınan “Hegemonik Erkeklik” yeni bir ataerkillik örüntüsü olarak göze çarpmakta, rıza ve uzlaşma içerdiği için farklı perspektifleri doğurmaktadır. Farklı erkeklik türlerinden bahseden hegemonik erkeklik kavramı, dramaya dair söylem analizi bölümünde karakterleri kategorize etmek ve hemcinsler arası cinsiyet rollerini incelemek adına katkıda bulunmuştur.

Yine ilk bölümde değinilen “Erkeklik Çalışmaları” konusu, erkeklerin kendi bakış açısından ataerkilliğin eleştirisi olarak sunulmuştur. Erkeklik çalışmaları, eleştirel yönüyle cinsiyet rollerinin üzerinde tekrar düşünmeye sevk etmesi ve

feminist harekete verdiği destekle eşitlik sağlama adına ümit verici bir oluşum olarak görülmüştür. Erkeklik çalışmaları içinde pro feminizm kavramı dramının ana karakteri Agah'ın bakış açısına ve davranış tarzına ışık tutmuştur.

Şahsiyet'in temel temalarından biri olan şiddet ve cinsel şiddet konularını değerlendirmek üzere, “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet ve Cinsel Şiddet” bölümü eklenmiştir. Bu bölümde kadına yönelik şiddetin temel aldığı noktalar irdelenmiş, sosyokültürel yapıyı etkilemiş olan “tecavüz mitleri”ne değinilmiştir. En temel mitlerden biri olan “kurbanın tecavüzü hak ettiği” örüntüsü günümüz medya temsillerinde sıkça kullanılmakta ve bu görüşü tekrar üretmektedir. Bu problem de araştırma esnasında tespit edilmiş ve *Şahsiyet* ile uyumlu olup olmadığı sınanmıştır.

Dramadaki cinsiyet temsilleri konusunda bakış açısı oluşturabilmek adına, tezin ikinci bölümü “Görsel Anlatılarda Cinsiyet Temsilleri ve Feminist Film Teorileri” olarak belirlenmiştir. Kadına dair izleyicinin bakış açısını irdeleyen feminist film kuramları, ağırlıklı olarak psikanalitik kuramdan yararlanmaktadır. Görsel anlatılarda kadını olumsuzlayan alt metnin gerekçesini “hadım edilme kompleksi”ne bağlı kadının “suçlu nesne” olarak adledilmesi ve onu cezalandırmasına bağlayan teorilerin yanı sıra, erkeğin etken, kadının edilgen olduğuna dair yargıların, görsel metinlerde bilinçdışı olarak yer aldığına da değinilmektedir. Anaakım yapımlarda tespit edilen bu problem de *Şahsiyet* özelinde sınanmış ve “kadının cezalandırılması”na yönelik bir bulguya rastlanmamıştır.

Temsillere dair yararlanılan bir diğer kavram olan “İdeolojik Bakış Açısı” olmuştur. Temsillerin kültürdeki hakim ideolojiyi pekiştirdiği görüşünü işleyen bu bölümde, kadınların edilgen ve mağdur olarak sunumunun, ataerkilliğe hizmet ettiği ve ataerkilliği tekrar ürettiği gözlemlenmiştir. Bu aşamada ağırlıklı olarak Gerbner ve arkadaşlarının yaptığı temsil ve şiddet araştırmalarından yola çıkılmıştır. Gerbner'in anaakım medya üzerinde yaptığı araştırmalar *Şahsiyet*'in drama örgüsü ve cinsiyet stereotipleri konusunda anaakım medya örnekleriyle kıyaslanmasına yardımcı

olmuştur. Aynı başlık altında incelenen bir diğer konu olan “Dramalarda Şiddet ve Kadına Yönelik Şiddet” başlığı çerçevesinde kadına yönelik şiddetin ideolojisi, ataerkillik, feminizm ve medya temsilleri açılarından derlenmiştir. Bunu takiben işlenen “Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet” olgusu tecavüz mitlerinin görsel anlatılara köklenmesini ve toplumsal algıyı nasıl etkilediğine dair bulgular sunmuştur. Özellikle Hollywood ve Yeşilçam anlatılarından bahsedilerek anaakım televizyon dramaları üzerinden örnekler verilmiştir. Verilen örnekler, izleyici alımlamaları ve denetim mekanizmalarının (RTÜK) tepkileri özelinde incelenmiştir. Özellikle televizyon yazarlarının reaksiyonları bu konuda yardımcı olmuştur. Tüm bu bilgiler, *Şahsiyet* dramasını diğer anaakım anlatılarla kıyaslama imkanı sağlaması açısından ışık tutmuştur.

Tezimizin üçüncü bölümü, *Şahsiyet* draması içindeki diyaloglar “Söylem Analizi” yöntemiyle incelendiğinden, üçüncü bölüm bu yöntemi tanımlamak ve sınırlandırmak üzere oluşturulmuştur. Söylem analizi ışığında derlenen tüm bilgiler *Şahsiyet*’in içinde var olan diyalogların, toplumsal cinsiyetin yanı sıra, hegemonya, iktidar ilişkileri, sosyo kültürel bağıntılar ve toplumsal gerçeklikler açısından incelenebilmesine vasıta olmuştur. Söylem analizinin verdiği derinlemesine inceleme özgürlüğüyle çok katmanlı yorumlamalar yapmak mümkün olabilmıştır.

Dördüncü bölüm ise “Yeni Bir Yayın Mecrası Olan İnternet Televizyonu ve *Şahsiyet* Draması” olarak belirlenmiştir. Yeni medya ve televizyonun kesişim kümesi olarak nitelendirilen internet televizyonu kavramının anaakım televizyon yayıncılığı ile ortak özellikleri ve farkları tartışılmıştır. Yenilikçi bir mecra olan internet televizyonu, Mc Luhan’ın iletişim tarihine damgasını vuran “Araç Mesajdır” değini çerçevesinde değerlendirilmiştir. Anaakım televizyonculuğun uğradığı denetiminden ve reklam verenlerin yönlendirmesinden bağımsız olan internet televizyonu hikaye anlatımında farklı motifler deneyebilme lüksüne sahip görünmektedir. *Şahsiyet* draması da bu bağlamda değerlendirildiğinde yayınlandığı mecra ile uyumlu alternatif anlatım yöntemleri geliştirmiştir.

Aynı kısımda 12 bölüm yayınlanmış olan *Şahsiyet*'in bölüm bölüm söylem analizine yer verilmiştir. Olay örgüsünden bahsedilerek, diyaloglar irdelenmiş, kimi zaman dikkate değer anlardan görseller sunulmuş ve görseller konunun bağlamı içinde değerlendirilmiştir. Anlatıya katkısı olabileceği düşünülen her türlü öğeye değinilmeye çalışılmıştır.

Söylem analizi ve tezin yazım süreci hakkında değinilmesi gereken pek çok öge vardır. Söylem analizi bölümünde Sözen'in belirttiği gibi söylem analizinin temel niteliği en sonunda analizi yapanın özeleştirisini de içermelidir.

Toplumsal cinsiyet kısmında daha önce yer alan Bourdieu'nün değinisi sonuç bölümünde yeni bir anlam ifade etmektedir. Bourdieu, erkek veya kadın olarak, kavramaya çalıştığımız nesnenin içinde yer alarak, eril düzenin tarihsel yapılarını algılama ve değerlendirmenin bilinçsiz şemaları biçiminde bünyemize kattığımızı belirtir, bu nedenle de eril tahakkümü düşünürken, kendileri de tahakkümün ürünü olan düşünme biçimlerine başvurma riskini taşıyor olabileceğimizi vurgular. Toplumsal cinsiyetle ilgili çalışırken de mevcut eril dilin kalıplarıyla düşünmekten kaçmak çoğu zaman zor olmaktadır. Diğer yandan bir kadın olarak feminizm öğretisinin ışığında, kadın tarihinin haksızlıklar üzerine kurulu olduğunu ve hala cinsiyet eşitliği konusunda uygarlık tarihinin kat edeceği çok yol olduğunu görmek, mağduriyetin yanında olmak mecburiyetini hissettirmektedir. Birkaç örnek ile tarif etmek gerekirse, dramaya dair tez içerisindeki diyaloglarda yoğun bir şekilde yer alan cinsiyetçi küfürleri sansürleme ihtiyacı bu yüzden doğmaktadır. Hem toplumsal gerçekliği yansıtmak hem de toplumsal cinsiyete hassas (gender-sensitive) bir dil oturtmak arasında kalındığında tercih ikincisinden yana kullanılmıştır. Bir başka husus da literatür taramada toplumsal cinsiyet hakkında yazılmış kaynaklarda dahi “kız” ve “kadın”ın ayrı olguları temsil edecek şekilde konumlandırılması ve vurgulanmasına, iş adamı, bilim adamı gibi kullanımlara yer verilmesine, lgbti+ bireyleri ötekileştiren alt metinlere rastlanmış olmasıdır. Bu tezde de gözden kaçan içselleşmiş bu yaklaşımın olabileceği ve bu metne de eleştirel yaklaşma gerekliliği göz önünde bulundurulmalıdır.

Sosyal bilimler alanında en çok tartışılan noktalardan biri de eleştirel bir bakışla yaklaşılsa dahi, temsillerin eleştirilen kavramı yeniden üretip üretmediğidir. Tez yazımı esnasında diyaloglar yorumlanırken dikkat edilen nokta, söylem analizi vasıtasıyla eleştirel bakış getirmek isterken, mevcut ataerkil örüntüyü onaylamak ya da tekrar üretmekten kaçınmak olmuştur.

Şahsiyet, toplumsal cinsiyete, hegemonik erkekliğe ve yer yer feminizme temas etmesinin yanı sıra, toplumsal düzen, meslek etiği, hukuk, adalet gibi kavramları da sorgulamakta, eleştiriler getirmektedir. Ama Nesrin karakterini ele aldığımızda hem yalnız, kendine yeten, her koşulda ayakta kalan bir kadın olduğunu, kadının böyle olması gerektiğini vurgularken, hem de eline silah alan, tehditkar, eril bir dil kullanan, fiziksel ve sözel şiddet gösteren bir figürle karşılaşmaktadır. Bir yandan da derin bir cinsel şiddet eleştirisi içermesinin yanı sıra şiddetle adaleti öven ve izleyiciyi de bu yöne sevk eden bir yapımla ön plana çıkmaktadır.

Söylem analizi dahilinde keşfedilenlerden belki en önemlisi *Şahsiyet*'in klasik drama anlatısının basmakalıp cinsiyet rollerini uyarlamaktansa, cinsiyet rollerini yeniden gözden geçirmeye ve klişeleri yıkmaya dair gönüllülüğüdür. Klasik dramada erkek mesleği olarak kabul görmüş cinayet masası polisliği bu kez bir kadına verilmiştir. Kadın olmanın tüm sorunlarını yaşamasına rağmen, tüm karakterlerin arasında parlayan kahraman Nevra olmuştur. Alkolizm sorunu hep bir “erkek sorunu” olarak ele alınırken, *Şahsiyet*'te bir kadının da alkol bağımlısı olabileceği düşündürülmüştür. Agah, alzheimer hastalığının ona tanıdığı özgürlük alanıyla, alışıldık kalıpların dışına çıkmaya cesaret etmiş, seri katil personasını giymesinin yanı sıra, yün örmek, bitki bakımı yapmak, gümüş parlatmak, kostüm dikmek ya da kendinden daha kötü durumda olan bir hastanın bakımını üstlenmek gibi “dramatik olarak kadınsı” eylemlerde bulunabilmiştir. Nükhet, bir ilişkide ilk adımı atmış, Agah'a beraber tatile gitmeyi teklif etmiştir, Nazif ise sadece metaforik olarak değil, fiziksel olarak da cinsiyet değiştirmiş, kadın bedenine sahip bir Naz olmuştur. Yine

Nevra yerli ya da yabancı dramalarda pek karşılaşmadık bir figüre dönüşmüş, bir ‘kadın seri katil’ olmuştur.

Yazılı ve görsel metinler de farklı okumalara açık olması sebebiyle, farklı bireylerce tam zıt yönde de yorumlanabilmeye açıktır. Bu deliller nasıl bir cinsiyet rolü değiş tokuşuna işaret olarak gösterilebilirse kadın ve erkek rollerini parodileştiren öğeler olarak da görülebilir. *Şahsiyet*’in tüm alternatif yaklaşımının yanı sıra toplumsal cinsiyet sunumlarına dair olumsuz örnekler içerdiği de gözlemlenmiştir. Nesrin’in eril bakış açısı, Nevra’nın üstesinden gelemediği durumlarda şiddete başvurusu, Yeliz’in kendiyile ilgili hassas bir konudan bahsederken Nevra’nın Yeliz’in yalan söylediğini iddia ederek ona psikolojik şiddet uygulaması, Süveyda’nın Afşin’i kendisine hakaret ettiği gerekçesiyle tabancayla vurması, eril şiddetin kadınlar üzerinden yeniden üretimine örnek teşkil etmektedir. Diğer yandan Sefa ve Firuz’un ikili diyaloglarında “kadın düşmanlığı” izleri taşıyan söylemler, dramının çeşitli yerlerinde tekrarlanmakta ve kadın imajını olumsuzlamaktadır. Keza bir trans olan Naz’ın kriz anında erkeksileşmesi de queer bir bireyin parodileştirilmesine yol açmıştır.

Üzerinde durulabilecek bir diğer konu da “mağduriyetler”dir. Dramada karakterler üstü kapalı da olsa sık sık kendi mağduriyetlerine değinirler. Komiser Tolga, elinden alınan erki, Nesrin bir kadın olmanın acılarını, Agah yok olacak olan hafızasını, Naz arada kalmışlığı, Nükhet, kocasının onu öldürmek istemesini, Cemil herkesin vefasız olmasını, Firuz hasta oğlunu, Nevra kendine ve hayata karşı soğuk duruşunu, Ateş, kendini gerçekleştirememesini mağduriyet olarak konumlandırır. Bu düzende hegemonik erkeklik temsilleri de diğer erkeklik temsilleri de kadınlık temsilleri de bir sebepten mağdurun temsidir. Bu bakımdan *Şahsiyet* kendi evreninde adaletini kurmuş, başından beri eleştirdiği adaletsizliğe karşı içsel bir formül geliştirmiştir.

Cinsel şiddetin sunumu konusunda ise *Şahsiyet*, diğer yerli dramalardan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Tez içerisinde değinilen *Bir Bulut Olsam*, *İffet*, *Sen*

Anlat Karadeniz gibi dramalarda cinsel şiddet estetize edilmekte, hatta failler sempatik denebilecek bir şekilde sunulmaktadır. Bunun yanı sıra Ünlü ve arkadaşlarının yaptığı araştırmada anaakım dramalarda şiddet/cinsel şiddet uygulayıcının herhangi bir olumsuzlukla yüzleşmediği ve cezasını almadığı bulgulanmıştır. Oysa *Şahsiyet*'te hem failler hem de olayı bilip sessiz kalanlar cezalandırılmış ve Gerbner'in bahsettiği gibi "yanına kar kalma" durumu olmamıştır. "Dramalarda Kadına Yönelik Cinsel Şiddet" bölümünde değinildiği üzere, anaakım dramalarda vurgulanmakta olan "kurban tecavüzü hak etmiştir", "iyi kızlar tecavüze uğramaz", "kadınlar içten içe tecavüzü arzular", "kadın giyinişi ve davranışı sebebiyle tecavüze uğramıştır" gibi tecavüz mitlerini yeniden üreten ilkel anlayış, *Şahsiyet*'te kendine yer bulamamış, hatta kurbanın çaresizliği ve faillerin acımasızlığı üzerinden eleştirilmiştir. *Şahsiyet* bir internet televizyonu draması olması sebebiyle, sansür mekanizmasından bağımsız olmasına rağmen, üzerinde RTÜK denetimi olan, örneklenen diğer dramalara kıyasla, cinsel şiddetin sunumu esnasında görsel olarak olabildiği kadar ajitasyondan kaçınmıştır. Bu durum *Şahsiyet*'in Türk drama tarihinde farklı bir yerinin olduğuna dair bir işaret olarak kabul edilmiştir.

Diğer ön plana çıkan detay ise *Şahsiyet*'in radikal feminizm mottosu "kişisel olan politiktir" söylemi ile dikkat çekecek kadar uyum içerisinde olmasıdır. Bu söylem, bu kez tersten okunmuş, dramanın kahramanı, aslında politik bir mesele olan bu toplu tecavüz vakası ve delil kararma zincirini kendi kişisel meselesi haline getirmiştir. Bir karakter olarak incelendiğinde Agah zaten bir pro-feministtir. "Karısının kıymetini bilmeyeni asla affetmem" gibi söylemleri bu personayı desteklemektedir. Dramanın yönetmeni Onur Saylak, *Şahsiyet* ile ilgili bir röportajda, "Türkiye'de kadınların durumu için neler söyleyeceksiniz?" sorusunu "Kadınlarla, kadın-erkek ilişkisiyle ilgili enteresan düşünceleri, garip ideolojileri olan birtakım insanlar var. Kendi içindeki o faşizan erkek düşüncesini ve iktidarını var etmek için yazan, çizen ve konuşan herkesin karşısındayım" şeklinde yanıtlayarak, dramadaki bakış açısını vurgulamıştır.

Şahsiyet’ in alternatif bir söylem getirdiği alanlara bakılacak olursa, temelde *Şahsiyet*, toplumsal cinsiyete dayalı stereotiplerden kaçınmaktadır. Cinsel şiddetin sunumu konusunda getirdiği duyarlı bakış açısı, cinsel şiddet mağduru ve faillerinin konumlandırılması da bu anlatının alternatif yönleri olarak göze çarpmaktadır. *Şahsiyet*, anaakım yapımlardan günümüzde kadının konumu ve kadın olmaya dair mağduriyetleri toplumsal çarpıklıklar ve adaletsizlikler çerçevesinde ele almaktadır. Tüm bunların ötesinde, neredeyse tüm dramatik anlatılara işleyen, “kadının cinsel olarak objeleştirilmesi”ne tüm drama boyunca bir kez bile rastlanmamış, feminist film teorilerinin hedeflediği görsellik, gerek ana kadın karakterin sunumunda gerekse tecavüz vakasında sağlanmıştır. Bunun yanı sıra, *Şahsiyet*’in eril şiddeti kadınlar üzerinden tekrar üretmesiyle ve şiddetle adaleti yüceltmesi ile geleneksel drama dinamikleriyle örtüştüğünü belirtmek gerekmektedir.

Beklendiği olay örgüsünü ve basmakalıp cinsiyet rollerini tercih etmeyen *Şahsiyet*, drama anlatısına farklı bir boyut getirmiştir. *Şahsiyet* beğeni toplayan bir yapımla olmuştur. Kullanıcı temelli bir sinema- dizi beğeni oylaması temelli bir site olan IMDB’de en iyi serial sıralamasında 32. Sıradan girmiştir. Drama dünyasına ve izleyicilerin algısına farklı bir boyut getirmiştir. Aynı zamanda tüm izleyicilerin formülize anlatılardan, standart sunumlardan ve dolaylı olarak egemen söylemi yeniden üreten yapımlardan hoşlandığı yönündeki varsayımı değiştirebilme ihtimalinden dolayı, *Şahsiyet* anlatısı temsil ile ilgili tartışmalı okunabilecek hususların yanı sıra ve aynı zamanda ümit verici örneklerden biri olarak kabul edilebilir.

Alternatif söylemlere yer vermesi potansiyeli bakımından, anaakım medyadan farklı bir çizgide ilerleyen internet televizyonunun geleceği merak uyandırmaktadır. İlerleyen zamanlarda internet televizyonu yapımlarında toplumsal cinsiyete dayalı temsillerin nasıl yer alabileceği yeni araştırmalara konu olabilir. Bu çalışma, bir internet televizyonu draması olan *Şahsiyet* ile ilgili yapılmış ilk tez çalışması olup, kendinden sonra gelecek araştırmalara ışık tutmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adams, C.J.: **Etin Cinsel Politikası: Feminist Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Ayrıntı Yayınları, 2010, İstanbul, 99-101
- Adams M.: **The Right to Be People**, Philadelphia, Lippincott, 1967
- Akal, C. B.: **Siyasi İktidarın Cinsiyeti**, İmge Kitabevi, 1994, İstanbul
- Aktaş, G.: “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”, **Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters** , Cilt / Volume 30 Sayı / Number 1 (Haziran / June 2013)
- Aliefendioğlu, H.: **Radikal Feminizm Üzerine: Kişisel Olan Politikadır**, (ed.Aliefendioğlu, H., Erişkin, A., N., Kült Yayınları, 2013
- “Mc Luhan”, Kadife Karanlık: **21. Yüzyıl Aydınlatan Kuramcılar** (ed: Nurdoğan Rigel), Su Yayınevi, 2005
- Altay, D.:

- Althusser, L.: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, İthaki** Yayınları, İstanbul, 2003
- Arendt, H.: **Şiddet Üzerine**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997
- Atay, T.: **Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler**, İletişim Yayınları, 2017
- Aydemir, E.: **Evlilik mi Evcilik mi? Erken ve Zorla Evlilikler: Çocuk Gelinler**, Usak Yayınevi, 2011
- Bachofen, J.J.: **Söylence Din ve Anaerkil**, Payel Yayınları, İstanbul, 1997
- Baydar, G.: “Feminist Aksiyon Filmin İmkkanı: Mad Max Fury Road Üzerine”, **Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 2015, 2(2): 104-134**
- Benli, N.: “Türk Sinemasında “Çocuk Gelin İmgesi” Lal Gece Filmi Ekseninde İçerik Analizi, **Akademik Bakış Dergisi, Sayı:50**, Temmuz-Ağustos, 2015
- Berger, A.: **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Anadolu Üniversitesi, 1993
- Berger J.: **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005 . s.47

- Berghan. S.: “Transfeminizm” **Cogito Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram**, Yapı Kredi Yayınları, 2011 S (140-149
- Berktaş, F.: **Çağdaş Toplum Değerleri.**, Çydd Yayınları, 2002
- Bhasin K. : **Toplumsal Cinsiyet “Bize Yüklenen Roller,** Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul, 2015
- Biryıldız, E. : Western’ler, Gangster Filmleri, ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme, İstanbul Üniversitesi, **İletişim Fakültesi Dergisi**, 1997
- Briere, J., vd. : “Sexuality and Rape Supportive Beliefs”, **International Journal of Women Studies**, 1985, 8
- Brownmiller, S.: **Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi**, Cep Kitapları, 1984
- Bourdieu, P.: **Eril Tahakküm**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2016
- Bozok, M.: **Soru ve Cevaplarla Erkeklikler**, Sogep Yayınları, 2011
- Burton , G.: **Görünenden Fazlası**, Yeni Alan Yayıncılık, İstanbul, 2008
- Butler, J.: **Cinsiyet Belası**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

- Castells M.: **Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve kültür, Kimliğin Gücü**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008
- Cengiz, K, Tol, U.U, Küçükural, Ö.: “Hegemonik Erkekliğin Peşinden”, **Toplum ve Bilim 101**, Birikim Yayınları, 2004, S:50-70
- Cindoğlu, D.: “Modern Türk Tıbbında Bekaret Testleri ve Suni Bekaret”, **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik** (ed. Pınar İlkcaracan) İletişim Yayınları,2011
- Connell, R. : **Masculinities**, University of California Press, Los Angeles, 2005
- Connell, R.: **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar:Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012
- Connell R.
Messerschmidt,
J. W: “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, **Gender & Society, 19(6)**, pp. 829–859, 2005
- Connell R.: **Making the Difference, Schools, Families and Social Division**, A&U Academic, 1982
- Çam, Ş.: “Televizyon Dizilerinin Kadına Yönelik Şiddet Temsillerinde Ataerkil Rejimin İdeolojisi”, **Kültür ve İletişim, 2009 , 12(2)**, Yaz

- Çelik, H.
Ekşi, H.: “Söylem Analizi” **Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi 27**, 2013
- Çoban, B. “Gerçek, İmgesel, Simgesel, Arzu ve Ayna”, **Kadife Karanlık:21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar** (ed.Rigel v.d.), Su Yayınevi, 2005
- Çığ, Ü.: **21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar: Kadife Karanlık Ayna Şövalyeleri**, Su Yay. 2006, İstanbul
- De Beauvoir, S.: **Kadın II İkinci Cins, Evlilik Çağı**, Payel Yayınları, 2010
- Diken, B.
Lausten C: **Filmlerle Sosyoloji**, Metis, 2011
- Direk, Z.: **Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, YKY, 2009
- Donovan, J.: **Feminist Teori**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014
- Duby, G.: **Kadınların Tarihi Cilt 4 :Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2005

- Durdu Z.,
Yelboğa Y.: “Türkiye’de Çocuk Gelinler Üzerine Bir Araştırma: Mersin Örneği”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 9 Sayı: 44, 2016
- Eagleton, T.: **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Eliuz, Ü.: “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, p. 221-232
- Ellialtı, T.: “Evlilik Öncesi Cinsellik, Bekaret ve Beden Disiplini: Kadınların “Aşk” Üzerinden Cinsel Ahlak Mücadelesi, **Cogito**, sayı: 70-71, 2012 (371-397)
- Elgezdi, E.: **Vosvos Efsanesi**, Epsilon Yayınevi, 2003
- Engels, F.: **Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Eriş Yayınları, 2003
- Engels F.: **The Condition of the Working Class in England**, Stanford University Press, 1958
- Ertung, C.: Toplumsal Cinsiyet Eşit(siz)liği ve Medya: Reklamlarda Kadın Bedeninin Kullanımı” **Toplumsal Cinsiyet Yanılsamaları** (ed.Gültekin, Güneş, Vd) Atılım Üniversitesi Yayınları, 2013 S:90-100

- Fine, C.: **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması: Zihnımız, Toplum ve Nörocinsiyetçilik Nasıl Fark Yaratıyor**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010
- Foucault, M.: **Ders Özetleri (1970-1982)**, YKY, 1992
- Freud, S.: **Cinsiyet Üzerine**, Say Yayınları, İstanbul, 1993
- Fraser, N.: “Feminizm, Kapitalizm ve Tarihin Oyunu”, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar**, Sayı:9, 2009
- Gençtan, E.: **Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
- Gerbner G., Signorielli, N.: **Women and Minorities in Television. Drama, 1969-1978** , University of Pennsylvania The Annenberg School of Communications, 1979
- Gerbner, G.: **The Stories We Tell**, Peace Review, 11:1, 9-15, 1999
- Gerbner, G.: **Medyaya Karşı**, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Geridönmez, O.: **Emeğin Partisi Kadın Bürosu Tarafından Ören'de Düzenlenen Toplantıda Sunulan Tebliği**, 2003

- Giddens, A.: **Elimizden Kaçıp Giden Dünya**, Alfa Yayınları., 1999
- Giddens, A.: **Mahremiyetin Dönüşümü**, Ayrıntı Yayınları, 1994
- Godenzi, A: Cinsel Şiddet, Ayrıntı Yayınları , 1992
- Grosz, E.: “Deneyisel Arzu: Queer Öznelliğini Yeniden Düşünmek” **Cogito**, sayı: 65-66, Yapı Kredi Yayınları, 2011
- Gouma-
Peterson, T. ,
Mathews, P.: **Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, Sanat Cinsiyet**, (ed.) Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- Gökçe, O. **İçerik Çözümlemesi: Teori, Metod, Uygulama**, Selçuk Üniversitesi Vakfı Yayınları, Konya, 2001
- Günay Erkol,
Ç.: “İlet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye’deki Seyri”, **Toplum ve Bilim**, Sayı:145, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018
- Hall, S.: “İdeoloji ve İletişim Kuramı”, **Medya Kültür Siyaset**, (ed. Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları, 1997, Ankara
- Hartmann, H.: **Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

- Héritier,F. **Kadınların En Güzel Tarihi**, Türkiye İş Bankası
Perrot, M.,
Bacharan N.,
Agacinski S.:
Kültür Yayınları, İstanbul, 2014
- Hess, A.: “The Selfie Assemblage”, **International Journal of Communication 9(2015), Feature 1629–1646**
- Hooks, B.: **Feminizm Herkes İçindir**, Bgst Yayınları, 2012
- Ivan, I.: **Gender**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 1996
- İlyasoğlu, A **Örtülü Kimlik**, Metis Kadın Araştırmaları, 2000
- İnceoğlu, Y.,
Kar, A.,: **Kadın ve Bedeni**, Ayrıntı Yayınları, 2010
- Jung, C.G.: **Dört Arketip**, Metis Yayınları, 2005
- Karaduman, S.: “Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif” **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2017, 4(2) güz/fall: 31-46**
- Kardam, F.: Türkiye’de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri- Eylem Programı için Öneriler Sonuç Raporu, **BM Kalkınma Programı& Nüfus Bilim Derneği & BM Nüfus Fonu**, Ankara, 2005

- Kayalı, K.: **Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek**, Dost Kitabevi, 2004
- Kellner, D.: “Popüler Kültür Ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, **Doğu Batı Dergisi, Sayı 15**, Ankara, 2004
- Keyman, F.
Mutman, M.
Yeğenoğlu, M.: **Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark**, İletişim Yayınları, 1999
- Kılıçoğlu
Yılmaz, K.: “Kadının Bitmeyen Soyadı Sorunu”, **Ankara Barosu Dergisi**, 2014 (S:581-592)
- Kocaer, S.: Argo ve Toplumsal Cinsiyet”, **Milli Folklor, Sayı:71**, Ankara, 2006, S:97-101
- Kowalska, D.: The Fouth Wave of American Feminism: Ideas, Activism, Social Media, University of Warsaw, Master Thesis,2018
- Kristeva, J.: “Fallusun Yabancılığı”, **Kadınlık Yeniden**, (ed.) Bella Habip, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003
- Kristeva, J.: **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Kümbetoğlu B.: Değersizleştirme: Kadın Bedenin Maruz Kaldığı Şiddet, S: 42 İnceoğlu, Y., Kar, A., **Kadın ve Bedeni**, Ayrıntı Yayınları, 2010

- Mascelli, J.V.: **Sinemannın 5 Temel Ögesi**, İmge Kitabevi, 2002
- Mehrof, B.,
Kearon, P.: “Rape As an Act of Terror”, **Notes from the Third Year: Women’s Liberation**, 1971
- Mernissi, F.: “Bekaret ve Ataerki”, **Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik** (ed. Pınar İlkcaracan) İletişim Yayınları, 2011
- Messerschmidt, J.W.: **Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation, and Amplification**, Rowman & Littlefield, 2018
- Millett, K.: **Cinsel Politika**, Payel Yayınları, 1987
- Morgan, R.: “Redstockings Manifestosu”, **Radikal Feminizm Üzerine: Kişisel Olan Politikadır**, (ed. Aliefendioğlu, H., Erişkin, A., N., Kült Yayınları, 2013
- Mulvey, L.: “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çev. Nilgün Abisel, **25. Kare, Sayı 21**, 38-46, 1997
- Mumby, D.K.: “Discourse, Power and Ideology: Unpacking the Critical Approach” **The Sage Handbook of Organizational Communication: Advances in Theory, Research, and Methods**, Sage Publications, 2004

- Pleck, J. H.,
Sawyer J.: **Men and Masculinity**, Prentice-Hall, 1974
- Oktan, A.: “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, (152-166) **Selçuk İletişim**, 5, 2, 2008
- Onur, H.,
Koyuncu, B.: “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü”, **Toplum ve Bilim 101**, Güz 2004, Birikim Yayıncılık (31-50)
- Özdemir, H.,
Aydemir, D.: “Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine”, **International Social Sciences Studies Journal**, 5(32): 1706-1711, 2019
- Özer, Ö.: Yetiştirme Kuramı: Televizyonla Yaşamının İdeolojik Kültürel Sonuçlarına Yönelik Yapılan Araştırma, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt.05 Sayı.1, 2005
- Özgüç, A.: **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, +1 Kitap, 2006
- Öztürk, A.: “Risk Toplumunda Erkeklik ve Şiddet: Düşünümselliğin İzinde Erkeğin Dönüşümü”, **Toplum ve Bilim**, Sayı:145, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

- Reed, E.: **Kadın Özgürlüğünün Sorunları**, Yazın Yayıncılık, 1985
- Reiter, R, Rubin G.: **Toward an Anthropology of Woman**, **Newyork, Mothly Review Express**, 1975
- Rose, G.: **Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials**, Sage Publications, 2007
- Sancar, S.: **Erkeklik İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada, Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, 2009
- Savran, G.A.: “Feminist Teori ve Erkek Şiddeti”, **Defter, Sayı 21**, Bahar 1994
- Savran, G.A., Demiryontan, N.T.: **Kadının Görünmeyen Emeği**, Yordam Kitap, İstanbul, 2012
- Saygılıgil, F.: “Feminist Film Kuramı”, **Sinema Kuramları II**, (ed.) Zeynep Özarslan,, Su Yayınları, İstanbul, 2013
- Scully, D.: **Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme**, Metis Yayınları, 2014

- Segal, L.: **Ağır Çekim, Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Ayrıntı Yayınları, 1992
- Shoemaker, P.
Reese, S.: “İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi”
Medya Kültür Siyaset, (ed. Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları, 1997, Ankara
- Smelik,A.: **Feminist Sinema Ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul
- Smith, P.: **Kültürel Kuram**, Babil Yayınları, İstanbul, 2007
- Sözen, E.: **Söylem:Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite**, Paradigma Yayınları, 1999
- Stryker, S. “Transgender Feminism Queering the Woman Question” (ed. Gillis, S., Howie G., Munford, R),
Third Wave Feminism A Critical Exploration, Palgrave Macmillan, 2007
- Suner, A.: **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, 2015
- Trend, D.: **Medyada Şiddet Efsanesi**,YKY, 2007
- Ünlü S.
Bayram, N.
Uluyağcı, C.
Baycu, S: “Kadına Yönelik Şiddet: Tv Dizilerinde Kadına Yönelik Şiddet Üzerine bir Araştırma, **Selçuk İletişim**, 5, 4, 2009

- Van Dijk, J.: **Ağ Toplumu**, Epsilon-Kafka Yayınevi, 2018
- Van Dijk, T.: **Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction Vol: 2**, Sage, 1997
- Vatandaş, C.: "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı", **Sosyoloji Konferansları 35** (2007): 29-56.
- Walby, S.: **Patriarka Kuramı**, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016
- Williams, L.: "Film Bodies: Gender, **Film Quarterly**, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13, University of California Press
- Wollstonecraft, M.: **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012
- Yarar, B.: "Yakın İlişki İçinde Şiddet"i Feminist Bakışla Yeniden Düşünmek", **Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri**, (ed:Fahri Aral) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, (13-50)
- Yıldırım, N.: "Soyadımı Değil 'Son Ad' ımı Seçmek İstiyorum", **Kadınların Kurtuluşu**, Kasım 2011, Ezgi Matbaacılık, İstanbul

Yıldız, C.M., “Türkiye’de Töre Baskısına Bağlı İntiharlar ve Töre Cinayetleri”, **Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2008, Cilt:1, Yıl:9, Sayı:16

Yuval- Davis, **Cinsiyet ve Millet**, İletişim Yayınları , 2003
N.:

Yüksel, A., N.: “Otomobil Reklamlarında Yerleşik Toplumsal Cinsiyet Kalıpları: Türkiye’de Yayınlanan Televizyon Reklamları Üzerine Bir Çalışma”, **Selçuk İletişim**, 4, 2, 2006

Zengin, A.: “Dillere Düşmek: Küfür, kadınlık ve Erkeklik”, **Evrensel Kültür Mart 2015**

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

Arslan, Y., “Sen Anlat Karadeniz'in Tepki Çeken Sahnesi Hakkında Osman Sınav'dan Açıklama: 'Şiddeti Hafifletmek Mazur Görmektir’ / 30.01.2018
<https://onedio.com/haber/-sen-anlat-karadeniz-in-tepki-ceken-sahnesi-hakkinda-osman-sinav-dan-aciklama-siddeti-hafifletmek-mazur-gormektir-807080>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Aşk memnu tecavüz sahnesi izleyici yorumları
<https://www.youtube.com/watch?v=THJzKCdYH-A>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Aydın, S. 2018, “Yönetmenlik Kilometre Meselesi”, Onur Saylak Röportajı, Milliyet Gazetesi
<http://www.milliyet.com.tr>

10. 02. 2019

Aytuğ, Y. Tecavüzün Dayanılmaz Reytingi / 21.10.2010

https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/aytug/2010/10/21/tecavuzun_dayanilmaz_reytingi

Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Bardakçı, M. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1250675-bizde-seri-katil-ve-seri-cinayet-yoktur>

Erişim Tarihi: 20. 01. 2019

Bianet.org

<https://m.bianet.org/bianet/medya/124992-rtuk-e-gore-tecavuz-gibi-escinsel-iliski-de-sakincali>

Erişim Tarihi: 09. 05. 2019

Börekçi, G. / 14 Kasım 2015

<https://egoistokur.com/feyza-altun-mesk-tahtasinda-kanaya-kanaya-donuyoruz>

Erişim Tarihi: 06.01.2018

Habertürk Gazetesi “İşte sezonun gündem yaratan dizileri! / 01.10.2010

<https://www.haberturk.com/medya/haber/557248-iste-sezonun-gundem-yaratan-dizileri>

Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

https://www.imdb.com/title/tt7920978/?ref_=fn_al_tt_1

Erişim Tarihi: 14.09.2018

Karacabey, S. “Gerçeği Yalandan Öğrenmek: Sanat”, Ayrıntı Dergi, <http://ayrintidergi.com.tr/gercegi-yalandan-ogrenmek-sanat/>

Erişim Tarihi: 22 Ocak 2019

Kaya Güler, S., Fatmagül'ün suçu ne? / 07.10.2010

https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/seda_kaya_guler/2010/10/07/fatmagulun_sucu_ne

Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Kaya Güler, S., Dizilerde Tecavüz / 04.04.2012

https://www.yeniasir.com.tr/yazarlar/seda_kaya_guler/2012/04/04/dizilerde-tecavuz

Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Marshall, P.D., “12 Colors and Their Meanings”

<http://filmdirectingtips.com/archives/157>

Erişim tarihi: 05.02.2019

Nelmes, J. (Ed.). (2012). Introduction to Film Studies. London: Routledge,

Çeviren:Ertan Yılmaz
<http://kaosgl.org/sayfa.php?id=688>
Erişim Tarihi: 02.12.2018

Oğhan, Ş., “Zorla ilişkiden sonra olumlu tepkiler aldım” / 12.10.2009
<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/zorla-iliskiden-sonra-olumlu-tepkiler-aldim-12664660>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Rennie, V. 2016, <https://nofilmschool.com/2016/07/learn-how-stairs-can-be-used-visual-metaphors-films>,
Erişim Tarihi: 20.01.2019

Takvim Gazetesi “Bu Tecavüz Sahnesi İsyan Ettirdi” / 21.04.2011
<https://www.takvim.com.tr/televizyon/2011/04/21/bu-tecavuz-sahnesi-isyan-ettirdi>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=orospu&uid=46464&guid=TDK.GTS.5505826a1e9ff9.40387296,
Erişim Tarihi:09.02.2019

Tezkan, M. Tecavüz Dizileri Niye Çok İzleniyor? 13.09.2011
<http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-tezkan/tecavuz-dizileri-niye-cok-izleniyor--1437686/>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Turgud, E., E., ”O sahne erotik değil, iğrençti” / 01.10.2010
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/o-sahne-erotik-degil-igrencti-15871833>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Sondakikaturk.com “Gülperi dizisinin tecavüz sahnesi Gaziantep'i ikiye böldü sosyal medya karıştı...”/ 15.09.2018
<https://www.sondakikaturk.com.tr/gulperi-dizisinin-tecavuz-sahnesi-gaziantep-i-ikiye-boldu-sosyal-medya-karisti-video,6443.html>
Erişim Tarihi: 10. 05. 2019

Walsh, M, “Hitchcock and Stairs: A Bridge from Blake’s Innocence to Experience”, 2008, <https://mwgerard.com/wp-content/uploads/2012/02/HitchcocksStairs.pdf>
Erişim Tarihi: 20.01.2019

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eahsiyet_\(dizi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eahsiyet_(dizi))
Erişim Tarihi: 12.09.2018

https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_women%27s_education,
Erişim Tarihi: 02.10.2018

