



T.C.

BATMAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNDEKİ EŞİTSİZLİK BAĞLAMINDA

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KADININ KONUMU

HAZIRLAYAN

Halime YEL

DANIŞMAN

Prof. Dr: Selma KÖKSAL

Dr. Öğr. Üyesi: Özlem DENİZLİ

Ocak-2020

BATMAN

Her Hakkı Saklıdır



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Prof. Dr. Selma Koksall ve Dr. Özlem Deniz danışmanlığında Halime Yılmaz tarafından hazırlanan "Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizlik Sorununda Mucit Bilge Ceylan Sinemasındaki Kadının Konumu" adlı tez çalışması 20.01.2020 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan

Prof. Dr. Selma Koksall

Üye

Doç. Dr. Serdar Yılmaz

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Korkmaz

İmza

Prof. Dr. Selma Koksall

Doç. Dr. Serdar Yılmaz

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Korkmaz

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ
Enstitü Müdürü

*Bu tez çalışması tarafından nolu proje ile desteklenmiştir.

* Bu ifade tez çalışması yapılırken bir destek alındıysa yazılmalı aksi taktirde silinmedir.

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Halime YEL

Tarih: 21. 01. 2020

ÖZET**YÜKSEK LİSANS****TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNDEKİ EŞİTSİZLİK BAĞLAMINDA****NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KADININ KONUMU****Halime Yel****BATMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ****Sinema ve Televizyon ANABİLİM DALI****DANIŞMAN 1: Prof. Dr. Selma KÖKSAL****DANIŞMAN 2: Dr. Öğr. Üyesi. Özlem DENLİ****Yıl, 2020 Sayfa 182****Jüri****Prof. Dr. Selma KÖKSAL****Doç. Dr. Serdar YILMAZ****Dr. Öğr. Üyesi. Emrah DOĞAN**

Bu tez çalışmasında toplumsal cinsiyetten kaynaklı eşitsizliğin sinema filmlerine yansımaları görmek için Nuri Bilge Ceylan sineması incelenmiştir. Türk sinemasında önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan, kendi özgün tarzı ve estetik anlayışıyla, hem ulusal hem de uluslararası camiada önemli bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerin bu kadar geniş bir alana yayılması ve pek çok kesime ulaşması bağlamında, yönetmenin çektiği filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin incelenmesi önem taşımaktadır. Nitekim toplumsal yapının araçlarından biri olan sinemanın, toplumun dönüşümlerinden etkilenmemesi mümkün değildir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerin kapsamlı bir incelemesi yapılmıştır. Kuramsal çerçevesini feminist

kurama dayandıran çalışmada kadın karakterlerin inşa biçimlerinin ne tür anlam yapılarına denk geldiği incelenmiştir. Ayrıca, filmler incelenirken görselliğin analizi için gösterge bilim yönteminden, filmlerdeki karakterin çözümlenmesi için ise psikanalitik yöntemden yararlanılmıştır. Böylece film anlatılarındaki karakter analizi ve anlatım biçimi çözümlenirken farklı disiplinlerden yararlanmış ve seçilen filmler geniş bir perspektifte incelenmeye çalışılmıştır

Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan'ın günümüze (2020) kadar çektiği filmlerin tamamı örneklem olarak kapsamlı bir şekilde çözümlenmeye çalışılmış ve varılan sonuçta Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerin, klasik anlatı kalıplarından uzak olduğu ve bu filmlerde bağımsız, gerçekçi bir sinema anlayışının hakim olduğu anlaşılmıştır. Çalışmada Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmler iki ayrı döneme ayrılmış, bu dönemlerin genel özellikleri farklılıklar ve paralellikler ekseninde araştırılmıştır. Varılan sonuçlar, yönetmenin ilk dönem filmlerinde kadın erkek konumlanışının “*Uzak*”tan sonra çekilen filmlere nispeten daha eşit düzlemde olduğu ve ne kadın ne de erkek kahramanın tek başına anlatının merkezinde olmadığı görülür. Ancak, özellikle “*Uzak*” (2002) ve sonrasında çekilen filmlerde daha çok erkek karakterlerin merkezde olduğu anlatıların ağırlık kazandığı görülmüştür. Böylelikle filmlerdeki kadın karakterlerin konumlarının erkeklerle kıyaslandığında asimetrik ve nispeten daha geri planda olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca çalışmada, gerek dünya sineması gerekse çalışmanın merkezinde yer alan Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı filmler, feminist bakış açısıyla incelenmiş. Toplumsal cinsiyetin tarihi kökenleri ve ataerkil toplumsal düzenle ilişkileri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan Sineması, Toplumsal Cinsiyet, Kadın, Sinema.

ABSTRACT**MS/Ph. D. TESIS****THE POSITION OF WOMEN IN THE CINEMA OF NURİ BİLGE CEYLAN
IN THE CONTEXT OF INEQUALITY GENDER ROLES****Halime Yel****BATMAN UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF
Cinema and Television****Advisor 1: Prof. Dr. Selma KÖKSAL****Advisor 2: Dr. Öğr. Üyesi. Özlem DENLİ****Year, 2020 Pages 182****Jury****Prof. Dr. Selma KÖKSAL****Doç Dr. Serdar YILMAZ****Dr. Öğr. Üyesi. Emrah DOĞAN**

In this thesis, Nuri Bilge Ceylan's cinematography was examined in terms of the reflections of gender inequality. Nuri Bilge Ceylan has an important place in Turkish and world cinema, and he is known to be an important artist both in national and international community with his own unique style and aesthetic understanding. Given the extensive reach and impact of Ceylan's cinema, examining gender roles in his work is an important academic endeavor. Since cinema cannot be abstracted from social structures and their transformations, the thesis will also include an examination of the social and historical context.

The thesis employs qualitative methods and examines Ceylan's filmography in terms gender related representations of the characters. The theoretical framework

of the study incorporates concepts and modes of analysis put forward by feminist film theory. In addition, elements of semiotics and psychoanalytical theories are used to shed light on visual narratives as well as characters. In this sense, the overall approach of the thesis is interdisciplinary.

Keywords: ,Nuri Bilge Ceylan's Cinema, Gender, Women, Cinema.

Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizliği Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kadının Konumu

ORIJINALLIK RAPORU

%6

BENZERLİK ENDEKSİ

%5

İNTERNET
KAYNAKLARI

%2

YAYINLAR

%5

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

dergipark.org.tr

İnternet Kaynağı

<%1

2

acikerisim.selcuk.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<%1

3

www.kasav.org.tr

İnternet Kaynağı

<%1

4

www.filmloverss.com

İnternet Kaynağı

<%1

5

www.hazargrubu.org

İnternet Kaynağı

<%1

6

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%1

7

acikerisim.aku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

8

Submitted to Ordu Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%1

Önsöz

Hayatım boyunca bilimin, ilmin peşinden koşmakta örnek aldığım tek kişi olan ve hayatım boyunca bilgi ve şefkatinden mahrum etmeyen, İlk öğretmenin sevgili babama, dualarını eksik etmediği için anneme, maddi ve manevi desteklerinden dolayı ablalarım ve kardeşlerime sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Akademik hayatımda ve tez yazma sürecinde bilgisini, ilgisini ve desteğini benden esirgemeyen her zaman yanı başımda olacak kadar bana yakın olan tez danışmanın sevgili hocam Prof. Dr. Selma Köksal'a en derin saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca yine tez yazma aşamasında kendisiyle tanıştığım ve birlikte çalışırken büyük bir keyif aldığım, ikinci tez danışmanın kıymetli hocam Dr. Öğretim Üyesi Özlem Denli'ye hem derin bilgi birikimini benimle paylaştığı için, hem de güler yüzü, engin hoşgörüsü için çok teşekkür ederim. Ayrıca entelektüel ilerleyişimde bana kattığı büyük katkılarından dolayı ilk sinema hocam olan Öğretim Görevlisi Saygın Koray Doğaner'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmasında incelenen filmleri izleme sürecinde bana eşlik eden kardeşim Raşide İsrâ'ya özellikle teşekkürler. Film arşivini benimle paylaşan değerli arkadaşım Abdulhakim Uzunyol'a. Tez çalışmamda bana destek olan ve hayatımın en değerli armağanları olan varlıklarıyla yoluma ışık olan Rozelin'e, Nesrin'e, Bahar'a, Dilan'a ayrıca kız kardeşliğin asla sadece biyolojik olmadığının en güzel örneği, canım Buse'ye ve bütün kız kardeşlerime sevgilerimle.

İÇİNDEKİLER TABLOSU

TEZ BİLDİRİMİ	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER TABLOSU.....	ix
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
AMAÇ.....	2
YÖNTEM.....	5
LİTERATÜR TARAMASI.....	12
TEZ ÇALIŞMASININ ÖNEMİ.....	15
ÖRNEKLEM.....	16
 I. BÖLÜM.....	 17
1. 1. KADIN HAREKETİ OLARAK FEMİNİZM.....	17
1. 1. 1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm.....	17
1. 1. 2. Marksist Feminizm.....	18
1. 1. 3. Sosyalist Feminizm.....	19
1. 1. 4. Radikal Feminizm.....	19
1. 1. 5. Kültürel Feminizm.....	20
 1. 2. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ.....	 22
 1. 3. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİ İNŞA EDEN YAPILAR.....	 30
1. 3. 1. Aile.....	30
1. 3. 2. Kurumlar.....	33
1. 3. 3. Kamusal ve Özel Alan İkiliği.....	34
1. 3. 4. Heteroseksüellik ve Seksizm (Cinsel Ayrımcılık).....	35

II. BÖLÜM	41
2. 1. SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ	41
2. 1. 1. Sinemada Eril Söylem	41
2. 1. 2. Eril Sinemada Kadına Yönelik Bir Bakış ‘Dikizcilik’	48
2. 1. 3. Eril Sinemaya Karşıt Söylem	51
2. 2. TÜRK SİNEMASINDA KADIN GÖRÜNÜMLERİ	57
2. 2. 1. Türk Sinemasında Kadının Tiplemeden Karaktere Dönüşümü.....	61
2. 2. 2. 1980’li Yılların Türk Sinemasında Kadın Görünümleri.....	64
III. BÖLÜM.....	69
3. 1. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KADININ KONUMU	69
3. 1. 1. Nuri Bilge Ceylan ve Sinemasına Dair	69
3. 2. PASTORAL BİRER ANLATI.....	76
3. 2. 1. Sinemada İlk Adım <i>Koza</i>	76
3. 2. 2. <i>Kasaba</i>	79
3. 2. 3. <i>Mayıs Sıkıntısı</i>	80
3. 3. YÖNETMENİN SİNEMASINDA DÖNÜŞÜMLER.....	83
3. 3. 1. <i>Uzak</i>	83
3. 3. 1. 2. Filmin analizi.....	84
3. 3. 1. 3. Ataerkilliğin ortak paydasında Mahmut ve Yusuf	85
3. 3. 1. 4. Filmin Uzak Kadınları	88
3. 3. 2. <i>İklimler</i>	92
3. 3. 3. <i>Üç Maymun</i>	102
3. 3. 3. 1. Eril arzu	103
3. 3. 3. 2. Hacer’in Arzusu.....	115
3. 3. 4. <i>Bir Zamanlar Anadolu’da</i>	117
3. 3. 4. 1. Mağlup ama Gururlu ve Görkemli Erkeklik	119
3. 3. 4. 2. Müthiş Güzellikleriyle Görünmeyen Kadınlar	122
3. 3. 4. 3. Filminde kadının Tehdit unsuru olarak gösterilmesi	128
3. 3. 5. <i>Kış Uykusu</i>	132
3. 3. 5. 1. Kadının Dilde ve Mekânda Konumlanması	134
3. 3. 5. 2. Kadınların İletişimsizliği	140
3. 3. 5. 3. Son Söz Her Zaman Erkeğin Olur.....	144
3. 3. 6. <i>Ahlat Ağacı</i>	146
3. 3. 6. 1. Gölgede Kalmış Kadınlar	146
3. 3. 6. 2. Baba Oğul İlişkisi	148
3. 3. 6. 3. Filmde Kadınlara Yaklaşım	154
3. 3. 6. 4. Kadın Temsilindeki İkiliplik.....	155

SONUÇ VE BULGULAR.....	159
KAYNAKÇA.....	1700
ÖZGEÇMİŞ.....	182

GÖRÜNÜLER DİZİNİ

Görüntü. 3. 1. Mahmut ve sevgilisi.	88
Görüntü. 3. 2. Bahar'ın rüya sahnesi.	96
Görüntü. 3.3. İsa, Bahar'dan ayrıldıktan sonra Serap'la görüştüğü sahne.	100
Görüntü. 3. 4. Hacer (Üç Maymun)	107
Görüntü. 3. 5. Ursula Hamdress	107
Görüntü. 3. 6. Hacer, Servetle tanışmadan önce hep uyurken görüntülenir.	112
Görüntü. 3. 7. Savcı Nüsret, cesedin bulunduğu tutanağı okurken.	121
Görüntü. 3. 8. Doktor Cemal, kadın yüzlü taş kabartmalardan ürker.	124
Görüntü. 3. 9. Cemile loş ışıktaki bedensel bütünlükten mahrum bırakılır.	125
Görüntü. 3. 10. Hastanedeki kadın (Yaşarın karısı).	128
Görüntü. 3. 11. <i>İklimler</i> 'den bir sahne.	128
Görüntü. 3. 12. <i>Üç Maymun</i> 'den bir sahne.	128
Görüntü. 3. 13. Necla ve kardeşi Aydın aynı mekanda.	132
Görüntü. 3. 14. Nihal, misafirlerini ağırlarken.	136
Görüntü. 3. 15. Nihal ve Aydın arasında iktidar savaşı.	137
Görüntü. 3. 16. Necla ve Nihal, aynı evde sıkışıp kalmış, iki kadın.	139
Görüntü. 3. 17. Aydın'ın çalışma odasındaki tablolar.	140
Görüntü. 3. 18. İki kadının olduğu bir sahne.	141
Görüntü. 3. 19. Nihal ve Sevda.	141
Görüntü. 3. 20. Aydın, çalışma odasının penceresinden dışarıyı gözetler.	143
Görüntü. 3. 21. Kitapçıda ansızın görünen kız.	145
Görüntü. 3. 22. Şehirdeki kadın heykeli.	145
Görüntü. 3. 23. İdris ve Sinan, Sinan'ın kitabı hakkında konuşurlarken.	150
Görüntü. 3. 24. Hatice'nin Sinan'a görüldü sahne.	153

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında Nuri Bilge Ceylan sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimi ve kadın karakterlerin inşası incelenmektedir. Çalışmanın başlangıç varsayımlarından bir tanesi şu şekilde özetlenebilir: Ceylan'ın ilk dönem filmleri pastoral bir yapı taşıırken daha sonraki dönem filmlerinde yönetmenin sinemasında alışlagelen kalıpların dışına çıkıldığı¹ daha çok karakterin merkezde olduğu anlatılara yöneldiği yönündeki görüşlerdir. Geç dönem filmlerinde, sosyo-kültürel yapının dönüşümüne paralel, belirgin olarak muhafazakâr, eril bir dil benimsenmiş olabileceği varsayılmaktadır. Kuşkusuz sinema filmleri çekildikleri tarihsel ve toplumsal bağlamlardan bağımsız düşünülmemektedir. Çalışmada ele alınan filmlerin de hem tematik hem de biçimsel yapısında tutucu kalıpların hâkim olabileceği; erkeğin özne kadının ise nesne olarak konumlandırıldığı gözlemlenebilir. Nitekim sinema filmleri ve toplumsal yapı karşılıklı etkileşimin içinde olduğu düşüncesinden hareketle, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki kadın temsileri incelenir. Nitekim toplumun oluşmasında ilk basamak olarak “aile” olgusudur görülmektedir. Bu bağlamda aile yapısı içinde kadının konumunun ne şekilde olduğunu öğrenmek için çalışmada ele alınan filmler bu açıdan ayrıca önem taşımaktadırlar. Sanatçıların yaşadıkları toplumdan bağımsız olmadığı düşünüldüğünde toplumun genel özelliklerinin bir şekilde sanat eserinde yer bulabileceği de anlaşılmaktadır. Ayrıca toplumdaki değişim ve dönüşümlerin incelenmesi ve toplumsal cinsiyet kurgularının analizi için sinema filmleri pratik birer yoldur.

Bu çalışma, üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, bir kadın hareketi olan feminist teori incelenecektir. Daha sonra aynı bölüm içinde olmak üzere, ikinci bir başlık olarak toplumsal cinsiyet olgusu ve toplumsal cinsiyeti yaratan kavramlar açıklanacak; toplumsal cinsiyet rollerini oluşturan yapılar incelenecektir. Böylece birinci bölümde çalışmanın genel kapsamı çizilecektir.

¹ Nuri Bilge Ceylan, ilk dönem filmlerinde kadınlar da erkekler de adeta cinsiyetsiz gibidirler yönetmenin ilk dönem filmlerinde daha çok taşra dinginliği hâkimdir ve insan doğanın bir parçası gibidir ve böylece film öyküsünde insan, doğa ilişkisi görnürlik kazandığı söylenebilir. Yönetmenin sinemasında daha sonraki dönemlerde karakter merkezli anlatılara gidildiği görülür. Bunu açıklamak adına çalışmanın film analizi bölümünde “*Uzak*” adlı filmi milat olarak kabul edilip, *Uzak*’tan önce ve *Uzak*’tan sonrası diye yönetmenin sineması iki ayrı döneme bölünür. Böylece filmleri incelemede karşılaştırmaya da yapılabilirliği düşünülür.

İkinci bölümde ise, sinemada eril söylem ve bunun karşısındaki eril olamayan bir sinemanın izleri aranacaktır. Hem dünyada hem de Türkiye’de sinemanın ilk yılları ve gelişimi bağlamında filmlerdeki toplumsal cinsiyet rolleri incelenecektir. Böylelikle çalışmanın üçüncü ve son bölümü olan Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde kadının konumunu ele almadan önce, sinema sanatının ortaya çıktığı ilk yıllardan başlayarak gerek dünya gerekse Türk sinemasından film örneklerine bakarak, kadın sunumun ataerkil bir geçmişinin olup olmadığını araştırılacaktır. Çalışmamızın son bölümü olan üçüncü bölümde ise yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmi “*Koza*”dan başlayarak, şimdilik (2020) son filmi “*Ahlat Ağacı*”na kadar tüm eserleri ilk iki bölümde ortaya konan yaklaşımlar ışığında incelenecektir.

AMAC

Çalışmanın amacı, Ceylan’ın filmlerinde kadının nerede konumlandığı ve bu konumlamaların ne tür anlamlara karşılık geldiğini açıklamaktır. Bu çerçevede Ceylan’ın filmlerinde kadına verilen roller ve kadın temsilleri, Feminist kuramın toplumsal cinsiyet kavramsallaştırması çerçevesinde ele alınacaktır.

Bu bağlamda feminist film incelemesinde önemli bir kaynak olan Laura Mulvey’in “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesi, çalışmanın temel soruları için yol gösterici metin niteliğindedir. Mulvey’e göre “alışılmış teşhirci roller içinde kadınlar, bakılan olma mesajı veren kuvvetli görsel figürlerdir. Erotik yansıma gayesiyle kodlanmış ve dışsal görüşleriyle de hem bakılan hem sergilenen cinsel meta olarak teşhir edilen kadın, böylece erotik bakışın ana motifi olur. Emeğin, etkin, edilgen heteroseksüel ayrımı, benzer bir yöntemle anlatı yapısını denetlemektedir. Hâkim ideolojik düzene göre erkek figür cinsel nesne-leştirme yükünü taşımaz” (2019, s. 208-209). Üstelik erkek, kendine benzeyen ve teşhir edilen hemcinsine bakmayı da istemez; dolayısıyla izleme ile anlatı arasındaki bağı sağlayan ve olayları olduran etkin erkek rolü desteklenir. Böylelikle erkek, filmdeki fanteziyi denetleme gücüne sahip ve daha ötesi bir tahakküm temsili olarak ortaya çıkar (Mulvey, 2019, s. 209). Mulvey aynı zamanda bir tür dikizleme denebilecek film izleme pratiğinin, ataerkil bilinç dışıyla ilişkili olduğunu belirtir. Bu varsayım toplumsal cinsiyet temsiline, filmsel anlatılardaki uzantılarını konu ederek ataerkil yapının filmlere ne şekilde yansıdığını açığa çıkarır

ve kadın imgesinin durduğu travmatik momente dikkat çeker. Mulvey’e göre kadın, ataerkil düzen içinde hem bütünlük hem de eksiklik olmak üzere çift anlam ifade eder. Yazar için bakış, aktif-pasif, eril-dişil karşıtlığı ile açıklanabilir. Aktif eril bakışı erkeği, özne ve dolayısı ile efendi olarak konumlandırır: Efendi olanın arzusu aktiftir, arzulanan ise pasif nesne konumundadır, hüküm altına alınmalıdır. Mulvey, sinemanın da bu hazzı sunmak üzere üretildiğini savunur². Umut Tümay Arslan’ın Mulvey’den aktardığı gibi kamere ile özdeşleşme, aktif kahraman ile özdeşleşmedir. Bu özdeşimi kuran izleyici, bu sayede her şeyi kontrol edecek konumda olduğunu düşünür (akt: Arslan, 2009, s. 23). Bu anlamda erkeğin etkin özne olarak temsili, seyircinin eril özneye “özdeşleşmesi” ile desteklenir.

Mulvey’in bu savlarından yola çıkarak, Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasındaki kadın temsillerine yönelik şu sorular sorulacaktır: İncelenecek filmlerde kadınlar özne-nesne ayrımında ne şekilde yansıtılıyor? Ayrıca kadınlar, erkek bilinç dışının derin endişesinin sembolü olarak mı konumlanıyor? Mulvey’e göre erkeğin bilinç dışının derinliklerinde, kadın tarafından iğdiş edilme korkusu yatmaktadır. Dolayısı ile erkek, bu korkunun temsilcisi ve suçlusu olarak gördüğü kadından kurtulmaya çalışırken ya onu cezalandırma yoluna gidecek ya da kadını affedip kurtaracaktır (Mulvey, 2019, s. 211). Burada dikkat çekici olan, erkeğin mutlak gücün sahibi konumunda olmasıdır. Bu da göstermektedir ki, eril söylemin hâkim olduğu filmsel anlatılarda kadın edilginleştirilir ve kaderi erkeğin ellerine bırakılır.

Bu bağlamda soracağımız bir diğer soru ise, Ceylan’ın filmlerinin sonlarına yönelik olacaktır. Ele alacağımız filmlerin sonlarında kadınlar, erkekler tarafından “ceza” yahut “af”a tabi tutuluyor mu? Yine Mulvey’in görüşlerinden yola çıkarak, Ceylan’ın yönettiği filmlerde, erkek karakterler, kadınların yerine birer fetiş nesne koyuyorlar mı? Yahut kadının kendisi fetişleştiriliyor mu? Eğer öyle ise, film anlatısı bunu ne tür yöntemlerle oluşturuyor? Kamera, kadın karakteri çerçeveleme yoluna giderken, kadının bedensel bütünlüğü korunuyor mu? Yoksa kamera açıları ayrıntı (yüz ve açık giysi çekimi) ve yakın çekimlerle, Hıdıroğlu ve Kotan’ın belirttiği gibi,

² Öte yandan Laura Mulvey’in erkek seyircinin bakışı üzerine yoğunlaşması ve kadın seyirciye dikkat etmemesi üzerine daha sonra bazı eleştiriler almıştır. Bunun üzerine Mulvey, kadın izleyicinin bakışına yönelik King Vidor’un 1946 yapımı, “*Güneşte Düello*” (Duel in The Sun) film çözümlemesini kaleme almıştır. Böylece Mulvey, kadınların film izleme sürecinde maskülen bir yerden cinsiyet dönüşümüne uğramış (transseksüel) özdeşleşme ile izlediğini belirterek, yapılan eleştirilere cevap vermiştir.

“geleneksel eril söylemin araçlarını kullanarak kadını vücudu parçalayarak cisimleştiriyor mu?” (2015, s. 60-61). Sinematografik yöntemlerin eril sistemin tahakkümünde olacağı bu tür durumlarda, kadın bütünlüğünü yitirmiş ve bir cinsel nesne olacağı düşünülmektedir. Butler’ın da ifade ettiği gibi, şayet sinema filmleri insan/kadın bedenin fetişleştirildiği kamere çekimlerinden oluşuyorsa, o filmin toplumsal cinsiyeti kuşkusuz erildir (Butler, 2011, s. 78). Nitekim kamera açılarının, filmsel anlatının belirli biçimlerde kurulmasına hizmet ettiği bilinmektedir. Film kuramcısı Christian Metz’in belirttiği gibi sinema filmlerinde “ilişki”, çoğu zaman kamera ve izleyicinin baktıkları nesne üzerinde birleşir. Kamera hareketleri, maddi dünyada inanılması mümkün olmayan olguların, psikolojik olarak inandırıcı olmasını sağlar. Mesela hızlıca öne doğru yapılan bir kaydırma, nesneyi devasa bir hale getirebilirken, yine eğik bir açı ve kimi yakın çekimler, çerçevedeki figürlerin gerçek biçimlerini yitirmesini sağlayabilir. Bu durumda kameranın çekmek istediği görüntü, “benzeyen” görüntüler haline gelebilir (Metz, 2012, s. 70).

Metz’in “benzeyen” kavramı eril düşüncenin sinemada istediği kalıpta kadın görünümünü yaratmasını açıklar niteliktedir. Bu doğrultuda, ataerkil yapıyı olumlayan filmlerde kadınlar, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun olarak yansıtılırken kamera açılarının yanı sıra, diğer mizansen öğeleri de bu yönde kullanılabilir. *Film noir*/kara film, bu bakımdan en iyi örnektir. Kadınların sinematografik unsurlarla kötücül olarak yansıtan bir tür olarak *film noir*’ın genel özelliği, tematik yapısında İkinci Dünya Savaşı sonrası karamsar atmosferinin egemen oluşudur. Ayrıca James Monaco’nun ifade ettiği gibi, *film noir* türünün belirsizliği yanında biraz polisiye, biraz şehir melodramı olmakla beraber, iyi şekliyle; karanlık, karamsar tarafıyla bilinir (Monaco, 2006, s. 199). Yaratılan karanlık ve tekinsiz atmosfer, öykünün esas kahramanının güvende olmadığını bildirir. Daha çok erkek karakterin anlatının merkezinde yer aldığı bu film türünde, tehdit unsurları çok fazladır ve bütün anlatı boyunca sürüp gider. Aydınlatma, kostüm, makyaj ve benzeri sinematografik öğelerle sağlanan bu tekinsiz atmosferin kötücül merkezinde, kadın karakter *fame-fatal* olarak yer alır ve erkek karakterin karşısında güven vermeyen bir şekilde konumlandırılır. Kara filmlerde soğuk ve maskülen duruşlarıyla kadınlar, tehdit kaynağı olup iktidar elde etme arzusu içindedirler. Bu yeni kadın imajı erkekler için korkutucu ve endişe vericidir. Kuşkusuz kolektif ataerkil zihniyet bu durumu savaş

sonrası bir gelişme olarak görür. Keeseey’in belirttiği gibi, savaştan ruhsal ve fiziksel olarak yaralı dönen gaziler, kadınların sivil hayatın bir parçası olduğunu ve ekonomik, cinsel özgürlüklerini kazandıklarına tanık olurlar (Keeseey, 2011, s. 11). Böylece ataerkil düşünceye göre erkek savaş yorgunudur. Kadın ise erkeğin yokluğunda boş kalan ve daha önce erkeğe ait olan yere kendisi yerleşmiş ve güç elde etmiştir. Bir tür korku ve bunalım sebebi olarak görülen bu durum *film noir*’de sıklıkla başvurulan “tür” filmlerine özgü uyuşumlar olup, *film noir*’ın en yükselişte olduğu dönem olan 1940’lı yılların anlatılarında görmek mümkündür.

Ataerkil düşüncenin egemenliğinde olan eril kamera her zaman kendini olumlar, ona karşı bütün yapıları da kendi teknik olanaklarıyla nesneleştirir. Kameranın kullanımının masum olmadığı düşünen Anne Higonnet’a göre, bilim insanları ve fotoğrafçılar, fotoğrafın gerçeği yansıttığını iddia eder ve bu iddiayı da aracın (fotoğraf makinesi-kamera) mekanik ve optik gerçekliğine dayandırır. Oysa ki kameranın sadakat ile kaydettiği aslında merceğin önüne konulan tercihlerdir. Kadınların kameraya kaydediliş biçimleri, kültürel varsayımların etkisi ve öngörüsüyle oluşan ve dekor, ışık, çerçeveleme, poz ve mizansen ile sağlanan tercihler bütünüdür (Higonnet, 2005, s. 297). Örnek olarak verilen *film noir* türünde de olduğu gibi, ataerkil anlayış, mevcut eril yapının yeniden üretimini kadınları olumsuzlayarak sağlar ki; toplumsal düzende de olan bunun aynısıdır. Her iki düzlemde de kadın ikincil ve aşağıdadır. Bir yeniden üretim aracı olarak sinema filmleri, erkek ve kadın karakterlerin inşa ediliş biçimleriyle, seyircilerin gerçek hayatta bu tip ilişkileri normal olarak algılamalarını sağlar. Ryan ve Kellner’in vurguladığı gibi eril söylemin mevcut olduğu anlatılar, hem tematik yapıları hem de sundukları öyküler aracılığıyla toplumsal yapı ile bağlantı içindedirler. Böylece, yansıttıklarının mevcut dünyanın belirgin ve açık semboller olarak algılanmasını sağlar ve izleyicinin yaratılan düzen içindeki adaletsizliği göz ardı etmesine yol açacak bir algı oluştururlar (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18).

YÖNTEM

Çalışmamızda nitel araştırma tekniği uygulanmakta olup, çalışmanın yöntemi ve kuramsal çerçevesi, feminist teoridir. Zafer Özden’in altını çizdiği, “feminist film incelemesi,” 1960’lı yıllarda karşıt kültürlerin yükselişte olduğu bir ortamda,

feminist teorinin sinemadaki oluşumu olarak doğar. Çıkış noktası kısaca şu şekilde özetlenebilir: Tıpkı feminist teoride olduğu gibi feminist film incelemesi de toplumsal yapıda ve cinsiyetler arasında eşitsizliğin olduğunu ileri sürer. Bahsi edilen bu eşitsizlikten dolayı kadın, bastırılır ve cinsiyet ayrımcılığına uğrar. Feminist film teorisyenleri, bu bastırılmanın kaynağı olarak gördükleri ataerkil sistemi ve sistemin inşa edilme pratiklerini açıklamayı, deşifre etmeyi amaç edinirler. Böylelikle filmlerdeki ataerkil yapının sürdürülmesini sağlayan ifade kalıplarının ne şekilde üretildiğini ve bu ifade kalıpları içinde kadının sinemasal temsilinin ne tür yöntemlerle gerçekleştirildiğini açıklamaya çalışırlar (Özden, 2014, s. 193).

Bununla beraber feminist film incelemeleri ilk zamanlar, politik merkezli bir yönetime sahipken, daha sonra göstergebilim ve psikanaliz ile etkileşime geçip gelişimini bu yönde ilerletir. Anneke Smelik bu ilerleyişi şöyle ifade eder, “feminist film eleştirmenleri, göstergebilim aracılığıyla sinematografik yöntemlerin cinsel farklılığın sunumundaki önemli rolünü, psikanalizden ise arzusun ve öznenin yapısını çözmeyi öğrendiler. Bu sayede feminist film teorisi, odak noktasını filmlerdeki ideolojik³ söylemin eleştirisinden, filmdeki anlamın oluşturulmasında kullanılan mekanizmalara yöneltir” (Smelik, 1998, s. 4).

Göstergebilim yöntemi aracılığıyla filmlerin anlam derinliği analiz edilirken, inşa edilen cinsiyet rolleri de açığa çıkartılmaktadır. Filmlerin incelenmesinde ve temel anlamlarının ortaya çıkarılmasında önemli bir yer tutan göstergebilim yöntemi, çalışmamızın örneklem bölümünde yer alan filmlerin incelemesinde yararlanılacak yardımcı bir yöntemdir. Ferdinand de Saussure’ün dilbilim teorilerini sinemaya uyarlayan sinema göstergebiliminin öncü ismi Christian Metz’e göre sinemanın da bir dili vardır ama bu dil, konuşma dilinden farklı olarak, görüntüler aracılığıyla ifade olanağı bulun bir dildir. Görüntüler anlamlı yapılardır. Bu yapıların içinde Metz’in filmin ham maddesi diye adlandırdığı unsurlar bulunmaktadır; ham

³Avrupa’daki feminist film incelemeleri, Eleştirel Okul’u karakterize eden elbette ki Marksizim ve Psikanalizmin birleşimi idi. Bu sentez ile filmlere hem ideolojik ve hem de ticari olarak sunulan birer tüketim malları gözüyle bakılmaktaydı. İdeolojik eleştiri, özellikle Halke Sander’in 1974 yılında kurduğu Alman feminist sinema dergisi, *Fraun und Film*’de çok belirgindi. 1970’li yıllarda İngiltere’de yayınlanan *Screen* ve *M/F* gibi dergiler sayesinde, feminizm ile birlikte Anglo-Sakson sinemada yer bulan ve Amerikan sinema dergisi *Camera Obscura*’nın ana ekolu olarak yer alan (post) yapısalcılığın ortaya çıkışı şüphesiz film eleştirisinin yönünü değiştirdi. Göstergebilim ve psikanaliz ile feminist film teorisine, özellikle de klasik sinemanın analizi alanında yeni perspektifler sunacaktı (Smelik, 1998, s. 3).

maddenin oluşturduğu görüntülerle, filmin anlamı ortaya çıkar. Böylece filmsel araçlar sayesinde yaratılan göstergeler ve bu göstergelerin temel anlam ve yan anlamları incelenir. Metz'e göre, sinema göstergebilimi, bir filmde anlamın nasıl oluştuğunu ve izleyicide ne tür anlamlar ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir yöntemdir (Adrew, 2010, s. 324)

Filmlerin, “gösteren” ve “gösterge” arasındaki ilişki bağlamında anlam kazanacağına ifade eden Metz ayrıca film izleme eyleminde zihinsel süreçlerine dikkat çeker. Metz'in belirttiği gibi, film bir aynaya benzer.⁴ Sinema salonundaki seyirci, izlediği film karşısında ilkel bir haz hisseder. Aslında bu haz çocukluk döneminden kalmaz. Sinema filmleri de izleyicisine perdedeki bu yanıltıcı zihinsel imgelerle, nostaljik bir imkân sunar. Böylece sinema salonundaki izleyici bu ilkel haz ile çocukluğuna gider ve perdede/aynada kendi egosunun temsili olan imgeyi görmek ister; böylece özdeşim sağlanır. Eğer ki izleyici aynada kendini görmüyor ise, film izlemek anlaşılabilir bir deneyim olacaktır, oysaki özdeşim sağlandığında bu nostaljik oyun sürüp gidecektir. Filmsel dünyaya dâhil olmak için özdeşim şarttır (Metz, 1982, s. 46). Buradan da anlaşılacağı üzere sinema filmi ve izleyicisi arasında egzotik bir bağ oluşabilir. İzleyicinin hayali ve zihinsel dünyasında sakladığı fanteziler sinema filmlerinde oluşan özdeşim aracılığıyla yeniden canlanabilir. Bu bağlamda filmdeki özdeşim ögesi özel bir öneme sahip olmaktadır. Ayrıca Güçhan'ın da belirttiği gibi, Metz, izleyicinin filmlerdeki özdeşim öğelerini ifade ederken perdedeki figürlere dikkat çeker. Metz'e göre perdeden yansıyan bu figürler daha ziyade ideal olan imgeler anlamındadır (Güçhan, 1992, s. 103). İzleyicinin görmek istediği aslında idealize olmuş egosudur.

Feminist film kuramın yararlandığı bir diğer yöntem ise psikanalitik⁵ yöntemidir. Feminist kuram ilk dönemlerinde psikanalizle barışık değildir. Bu mesafe,

⁴ Metz bunu söylerken Lacan'ın Ayna teorisindeki, özne (ben) oluşumunu temel alır. Çalışmanın Psikanaliz'e değinilen bölümünde bu konu (ayna evresi) detaylı olarak açıklanacaktır.

⁵ Psikanaliz 1970'li yıllarda ortaya çıkan ve daha ziyade Laura Mulvey'in 1975'de yazdığı film teorilerinin önemli bir parçası olan “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Görsel Has ve Anlatı Sineması) aracılığıyla öne plana çıkan sinemaya eleştirel bir yaklaşım biçimidir. Bu kuram; Sigmund Freud'un (1856-1939) ve onu takip edenlerin, Carl Jung (1875-1961), Ernest Jones (1879-1958), Melanie Klein (1882-1960), Joan Riviera (1883-1962), ve elbette ki en bilineni Jacques Lacan'ın (1901-1981) görüşleri üstüne bina edilir. Psikanalist teori, film anlatısındaki karakterlerin sahici insan yahut olayların analizleri olarak ele almak, film yönetmeninin kimliğini incelemek ve sinemanın işleyiş biçimini anlamak adına kullanabilir. Teorinin kendi içinde eleştirisinden mahrum değildir, (Butler, 2011, s. 74.).

psikanalizin, kadını ataerkil bir dünyada ikincil bir yere konumlandığı yönündeki yaklaşımdan kaynaklanmıştır. Freudcu teoriyi ataerkilliğin en önemli kalesi olarak gören feministler, 1970’li yıllara gelindiğinde Freudcu psikanalizin Lacancı ifade biçimini kullanarak, bu teoriyi ataerkil ideolojinin anlaşılır kılınmasında ve açıklanmasında faydalı bir eleştirel yöntem olarak benimserler (Özden, 2014, s. 193).

Psikanalizin öncü ismi Jacques Lacan, hem yapısalcı dilbilim ve hem de Freudcu psikanalizin argümanlarını birleştiren yeni bir yöntem benimser. Işık’ın da altını çizdiği gibi; Lacan, cinsiyetin oluşumu ve dil arasındaki münasebeti, öznenin kimlik oluşumunda dil olgusunun sembolik sürecini “ayna evresi” teorisiyle açıklamaya çalışır. Lacan’a göre, ilk aşamada beden hareketlerinin kontrolünü sağlayamayan insan yavrusu, kendisini annesinin bir parçası olarak görür, anne ile bütün olduğunu sanır. Yani kendi bedensel bütünlüğünün bittiği yerde, annesinin bedeninin başlayabileceği noktayı ayırt edemez; dolayısı ile kendi özerk benliğini tanınamamaktadır. Bu evrede bebeğin cinsiyet kimliğinden söz edilemez (akt: Işık, 1998, s. 73). Ayna evresinde henüz yürüme becerisine sahip olamayan bebek, 6-18 ay arası dönemde annesinin kucağında, aynada kendi yansımasını görür. Ayna evresi Lacan’a göre imgesel bir evredir ve bu evrede bebek kendi eksiliğini tamlığa ulaştırmak için annesiyle özdeşleşir. Annesi ile bütünleşmeyi arzulayan bebek için annesi, arzusunun nesnesidir (Tura, 2005, s. 182). Aynada kendi yansımasını gören bebek, artık kendi bedeninin annesinden ayrı bir bütün olduğu ayırtına varır. Böylece adına imgesel evre denilen ve bebeğin annesiyle bir bütün olduğunu sandığı aşamanın da sonuna gelinir. Anneden bağımsız bir bedene sahip olduğunu fark eden bebek, simgesel evreye geçer ve kimlikleniş süreci başlar. Bu süreç, dil olgusu ve dilin kullanımı sayesinde olur. Bu sayede özne-nesne ayırımına gidilir, ben ve ötekinin bilinç evresinde yer bulması ile kültürlenme aşaması, kültürün içinde bir varlık olma süreci başlar (Işık, 1998, s. 73). Ayna evresindeki bebeğin anneye duyduğu şey, sadece sevgisini ve ilgisini elde etme arzusu değildir. Bu evredeki bebek, farkında olmadan, annedeki *fallus* eksikliğini giderme, onu tamamlama arzusunu duyar. Lacan çocuğun bu aşamada özne olmadığını, eksik olduğunu belirtir (Sarup, 2004, s. 19).

Ayna evresi, “ben”in, cinsel kimliğini kazanacağı, bunu da dili kullanmakla başaracağı ve böylece de sembolik aşamaya geçeceği evredir. Lacan’ın simgesel evre

dediği bu aşamada, bebek aynadaki yansıması ve kendisi arasındaki farkı anlar, böylece kendi bedensel bütünlüğü, birliği için iki olmayı, yansıma ve kendi bedeni olarak kabul eder. Bu bağlamda benlik kazanan bebek, imgesel aşamadan simgesel aşamaya doğru geçer. Bundan sonra kendini “öteki” deki yansımada bulmaya çalışır (akt: Işık, 1998, s. 73-74).

Ayna evresinde görülen bir diğer önemli aşama ise *ödipal* ve iğdiş edilme karmaşasının açıklandığı aşamadır. Bu evrede bebek ile annesi arasındaki tamlik ve bebeğin imgesel evrede deneyimlediği narsist bütünlük, babanın fark edilmesiyle parçalanır. Çocuk, anne için tamamlayıcı olma arzusunu, annenin fallusu olmak şeklinde bilinçdışına kodlar (Tura, 2005, s. 84-85). Ancak, kız çocukları, erkek çocuklarından fiziki farklılıklarından (penisin olmaması) dolayı, her zaman eksiklik duygusu hisseder ve bundan ötürü bu karmaşayı aşamaz. Işık’ın Lacan’dan aktardığı gibi, “*kadın, dilin içine doğmayacaktır. Çünkü Lacan fallus’u aşkın gösteren olacak kurgular*” (akt: Işık, 1998, s. 74). Lacan, patriarkal sistemi, erkeklik organını (penis) tahakküm ve arzu simgesi olarak ortaya çıkan “*fallus*” kavramı ile ifade etmektedir. Bu durumda kadın, *fallus*’a sahip olmadığı için sembolik evrenin (kültür, yasa, dil, vs) dışında yer alır. Simgesel süreçte bebek, dil ve semboller ile babanın yasasının olduğu düzene dâhil olur. Anneden zorunlu kopmadan sonra bebek, babanın yasasına uymak zorunda olduğu ve uymadığı takdirde, baba tarafından hadım edileceği korkusuyla biçimlenen bir aşamaya geçer. Anne artık geçmişte kalır; eksikliğin sembolü olmanın yanı sıra, yitirilmiş arzuların nesnesi de olur (akt: Işık, 1998, s. 75).

Kuşkusuz arzu kavramı, psikanalizin yanı sıra, sinema sanatının anlaşılır olmasında belirleyici bir unsurdur. Arslan’ın belirttiği gibi, arzunun ortaya çıktığı bir yerde, film anlatısını açıklayan yeni bir eğretilime keşfedilir: “Ayna metaforu”, gerçekçi kuramcılarının “pencere”, biçimci geleneğin “çerçeve”⁶ diye adlandırdığı

⁶ Gerek pencere gerekse çerçeve kavramları film teorilerinde yerleşmiş kavramlar olmakla birlikte tarihsel bağlamlarıyla ele alındıklarında aralarında belli farklar olduğu anlaşılır. Geleneksel olarak çerçeve “*biçimci*” film teorisine karşılık gelirken, *pencere* modeli ise “*gerçekçi*” film teorisinde kullanılır. Nitekim her iki kuram arasındaki ayırımın temel bir ayırım olduğuna uzun zaman inanıldı. Bu bağlamda “pencere” kavramı şeffaflığı çağrıştırdığından dolayı dikkörtgen çerçevenin görülmediği anlamına gelmektedir. “Çerçeve” ise yani şeffaf olmayan, yüzeye ev onun inşa edilmiş doğasına denk geldiği için kompozisyon ve doğal olamayana hatırlatır. Pencere bakan kişiye arkasında ve ötesinde bir şeylere yönlendirirken (Bakma eyleminde ideal olarak aradaki cam panel tamamen ortadan kalkmaktadır), “çerçeve” de ise hem düzenlemenin yapıntı (*artifact*) niteliğine ve hem de imgelere destek olan niteliğine dikkatleri çekmektedir (Elsaesser, Hagener, 2014, s. 31-32)

metaforların yerini alan bu yeni buluş, özne kavramı ile film anlatısı ve izleyici arasındaki ilişkiyi açıklar (Arslan, 2009, s. 17). Bu bağlamda çalışmamızın yöntemi olan feminist film incelemesi ve psikanaliz kuram içerisinde yer alan “ayna teorisi” aracılığı ile filmlerdeki ataerkil ifade biçimi deşifre edilmeye çalışılacaktır. Özne kavramı sayesinde ise, sinema filmlerinde kadınların konumlanışları açıklanacaktır. Ayrıca dilbilimin eleştirel yaklaşım gibi çeşitli disiplinler aracılığıyla film incelemesinde kapsamlı bir yol izlenecektir. Bu kapsamlı perspektif ile Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde, kadının inşası ve konumu çözümlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın ana dayanağı olan toplumsal cinsiyet rollerinin analizinde, yapısalcı teorisinin argümanlarından; eğretilme/metafor ve düz değişmece /metonimi,⁷ film incelemesinde zamanı geldikçe başvurulacak kavramlardır. Ayrıca hem dilbilim ve hem de yapısalcıların dilin işlevine yönelik yaklaşımları, film analizinde başvurulacak diğer yöntemlerdir. Bu bağlamda dilin işlevine yönelik Roland Barthes görüşlerine yer vermekte yarar vardır. Barthes’a göre “dil”, içinde değerler dizgesi barındıran toplumsal bir kurumdur. Dolayısı ile asla edim olmayan dil, bütün ön tasarımların dışındadır. Birey ne onu bir başına yaratabilir ne de değişimine müdahale edebilir. Toplumsal bir bileşime sahip olan dilin bildirişimi için, ona tamamen uyum sağlamak gerekir. Dili kurallara sahip, özerk bir oyun olarak nitelersek, dili kullanmak için öğrenmek şart olacaktır (Barthes. 1979, s. 4). Dilin bu derece kuvvetli bir yapıya sahip olması, onu etki alanlarına yansımaları bakımından önemli bir konuma yerleştirir. Dil aracılığıyla meydana gelecek olan söylemlerin, cinsiyetçi olması toplumsal cinsiyet olgusunu pekiştirebilmektedir.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki hakim görüş birliği kapsamında, kadınların ve erkeklerin belli başlı davranış kalıplarına ve sabitliklere uyması beklenir. Kültürel düzende yer bulan bu beklentiler, toplumu oluşturan kurumlar sayesinde sürekli

⁷ Oğuz Cebeci, “*Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*” isimli çalışmasında, “metafor” ve “metanomi” sözcüğünü şöyle açıklar: “Eski Yunanca’da gelen bir kelime olarak kökeni Yunanca’daki meta (üzeri-ne) ile phrein (taşımak) kelimelerinden gelir. Böylece bir ‘şey’in bazı taraflarının başka ‘şey’e taşındığı, özgül/uzsal, dilbilimsel evreleri ifade etmektedir. Bu evrelerin sonucunda ‘ikinci şey’den adeta ilk ‘şey’miş gibi söz edilmesi mevzu bahistir. Ayrıca Metafor İngilizce’de ‘figuratif language’, Türkçe’de ‘mecaz’ yahut ‘eğretilme dili’ diye isimlendirilir. Standart dilden demek istediği şeyi kastetmemesiyle ayrılan özelleşmiş bir dilin esas formu diye kabul edilmektedir. “Metanomi” sözcüğü ise yine Eski Yunanca kökenli olup meta (değiştirme) ile onoma (ad) sözcüklerinden türemiştir. Bir şeyin isminin, o şeyle ilgili başka bir şeyin yerini alması için aktarılaması demektir. Bu bağlamda zaman ve uzam bakımından birbirine yakın şeylerin birbirlerinin yerine ikame edilebilir” (Cebeci, 2013, s. 9-10-12).

olarak yeniden üretilir. Kültürel düzen çerçevesinde bu beklentilerin yarattığı/oluşturduğu kadınlık ve erkeklik rolleri, çeşitli kurumların (din, aile, medya, devlet) etkisi ile sürekli hale getirilir. Bu beklentileri ve yansımalarını günlük hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da görmek mümkündür. Bu çerçevede toplumsal düzen içinde yaratılan “özne” kavramının açıklanması bağlamında başvurulması gereken görüşlerden biri Louis Althusser’e aittir. Althusser’in, “*Devletin İdeolojik Aygıtları*” isimli çalışmasında yer alan ve bireyin ideolojiye ait özne olarak anlaşılmasını öngören görüş, feminist kuramcılarında kullandığı çalışmalar arasında yer alır. Murley’in belirttiği gibi, Lacancı ve Freudcu metin okumalarında “özne”nin konumu, kurulduğu evrende psikanalitik süreçlerle açıklanır.⁸ Ayrıca Althusser’in üstünde durduğu bir diğer kavram da ideolojidir. Althusser, Lacan’dan ödünç aldığı öznenin oluşumu kuramında dile işaret ederken, ideolojinin uygulanmasında da dilin işlevselliğinden bahseder (Murley, 2010, s. 432). “*Devletin ideolojik Aygıtları*”nda yer alan ‘çağırma’ kavramına göre, ideoloji bireye “Hey siz oradaki” diye seslenir. Birey fiziki bir şekilde sesin geldiği yere doğru döner, böylece özne halini alır/özne olur. İdeoloji ve özneleşen birey arasında karşılıklı bir uyum oluşur, bu durum ebedi bir hal alır (Althusser, 1994, s. 58).

Althusser’e göre çağrıya uyan, bir taraftan da çağırana tabii olur. Şüphesiz bu çağrının yapılmasında, görsel ve işitsel dilin rolü önemlidir. Böylece, öznelere kendilerini tanıma ve diğer öznelere tanışması sağlanır. Tanışık olma süreci ve sonrasında, uyumlu şekilde davranıldığı zaman, her şey olağan olacak ve kalıcı bir güvence dâhilinde kalacaktır. Bu dörtlü sistemin çevrelediği bireyler, onları oluşturan ve biçimlendiren ideolojik aygıtların içinde yer alan ideoloji yoluyla “kendiliklerinden yürüyeceklerdir” (akt: Kazancı, 2002, s. 61). Öte yandan ideolojinin öngörüsüne aykırı davranışlar sergileyen, “kötü” diye nitelenen aykırı öznelere ise, devletin baskı aygıtları tarafından müdahaleye uğrarlar. Althusser ideolojinin oluşumunda, zihnin işleme biçimi çerçevesinde dikkat çektiği birey, ideolojinin özne konumuna getirdiği bireydir. İdeoloji, kültürel düzen ile destek bulan bir biçimde “özne”ler yoluyla devamlılığını sürdürür. Bir diğer ifadeyle, ideolojinin yarattığı “özne”, ideolojinin kurucu kategorisini oluşturur (Althusser, 1994, s. 59-62).

⁸Ödipal karmaşa, ayna evresi, iğdiş edilme korkusu ve bu korkuların çözüme kavuşması şeklindedir.

Devletin baskı aygıtlarını ordu, polis, mahkeme olarak açıklayan Althusser, devletin ideolojik ayıtlarının ise medya ve kitle iletişim araçları olduğunu belirtir. Buna dayanarak görsel ve işitsel dilin, iletişim araçlarının hizmet ettiği ideoloji, çalışmamızda eril ideoloji olarak nitelenmektedir, çünkü eril ideoloji, biyolojik bir farktan öteye geçmese de cinsiyetinden ötürü erkeği özne yaparken, onun dışında kalan diğer cinsiyeti/cinsiyetleri öteki yapar ve dışlar. Böylece ideoloji kendini yeniden yaratır ve bu sayede süreklilik arz eder. Eril düzene yönelik eleştirel söylemin azlığı ya da görünmez kılınması onun olmadığı anlamını taşımaz. Bu çerçevede çalışmamız eril yapıyı sorgulayan nitelikte bir çalışma olduğunu tekrar belirtmekte yarar vardır.

LİTERATÜR TARAMASI

Çalışmamızda Nuri Bilge Ceylan'ın sineması ve toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına yönelik literatür taraması yapıldığında, son dönemlerde yönetmenin sineması üzerine çok çeşitli çalışmaların mevcut olduğu, bu çalışmalarda önemli bir olgu olarak zaman ve mekân sorunsalının ele alındığı görülebilmektedir. Örneğin; Hasan Akbulut, yönetmenin 2002 yılında çektiği “*Uzak*” ve öncesindeki çalışmalarını temel alarak Ceylan'ın sinemasında ilk dönemlerinden itibaren yakalamaya çalıştığı “sadelik ve sesin derin manası”na dikkat çeker. Yazara göre Ceylan'ın sineması; “minimalist anlatı üslubu, aksiyondan yoksun ve sessiz yapısı, zamana ve uzama odaklanan durağan söylemi ile yerleşik egemen film seyretme pratiklerimizi sarsabilecek bir tecrübe vaat etmektedir” (Akbulut, 2005, s. 10). Yazar, Ceylan'ın sineması ve hayatı arasındaki ortak noktalara vurgu yaparak, şu ifadeleri kullanır: “Yönetmenin doğduğu Çanakkale'nin Yenice kasabası, onun hayatının ve sinemasının şekillendiği bir yer olur. Küçük kasabalar kendi halinde insanlar, sıradan hayatlar süre giden tekrarlar; İnsanların, tabiatın ve hayvanların iç içe geçmiş bütünlüğü Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla görülür” (Akbulut, 2005, s. 13). Öte yandan yazar Ceylan'ın ilk dönem filmleri ele aldığından, kadın ve erkek rollerinden ziyade filmlerdeki zaman, mekân ve anlatı yapısını inceler. Dolayısı ile daha sonra çekilen “*İklimler*”, “*Üç Maymun*”, “*Bir Zamanlar Anadolu'da*” ve gelecek olan diğer filmlerin anlatı ve tematik yapısına dair bilgi ne yazık ki bulunmaz.

Zahit Atam, Nuri Bilge Ceylan sinemasına dair taşra ve taşradaki keskin değerler silsilesinden söz eder. Atam, yönetmenin kendi hayatında da kentli-taşralı ikileminin olması bağlamında şu ifadeleri kullanır: “Nuri Bilge’nin babasının kendi doğruları peşinde gitmesi inançları ve değerleri yönünden topluma belli bir ölçüde mesafeli olması yönetmenin “*Kasaba*” filminde baba karakterinin kişiliğine bezir. Filmdeki babanın en yakın dostları kitaplarıdır adeta” (Atam, 2011, s. 153-154). Yazar böylece Nuri Bilge Ceylan sinemasının yönetmenin hayatıyla ortak yönlerine değinir. Atam, yönetmenin filmlerini analiz ederken “*İklimler*” filminde modernist bir anlatının yanında klasik melodram kodlarının varlığı fikri ileri sürer. Örneğin; İsa, Bahar’ı aldatırken, Bahar bunları bildiği halde “aşkı uğruna” fedakârlıkta bulunur. İsa ve macera yaşadığı Serap, daha dışa dönükken, Bahar değer yargılarına göre hareket eder. Bu yönüyle “*İklimler*”, Atam’a göre doğu batı sentezi yapar. Ayrıca Atam, “*Üç Maymun*” isimli filmin analizini yaparken filmdeki toplumsal arketipleri öne çıkartır ve toplumun 1980’lerden sonra yaşanan dönüşümlerin bu filmin arka planında aranması gerektiğini öne sürer (Atam, 2011, s. 228).

Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra ve şehir ikilemine dair benzer bir çalışmada Birtanem Nihal Eren’in 2008 yılında yazdığı “*Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü*” isimli yüksek lisans tezidir. Eren bu çalışmasında, yönetmenin “*Kasaba*”, “*Mayıs Sıkıntısı*”, “*Uzak*” ve “*İklimler*” olmak üzere dört farklı filmi üzerinden, taşra ve kent incelemesi yapar. Eren’e göre, Ceylan’ın taşra ve kent ikilemi ya da tereddütleri, bir anlamda kendi öz sıkıntıları ve tereddütleridir. Eren’in Bourdieu’nün “yansırılık” ilkesinden hareketle ifade ettiği üzere Ceylan, kendi meselelerini anlatılarında dile getirir; böylece hem bir film yaratır, hem de kendini var eder. Yani filmlerinde ikilemlerle bir dil, bir evren oluşturur. Üstelik bunu “kendi personasını nesneleştirme suretiyle, kendini inşa ederek” yapar (Eren, 2008, s. 87).

Bülent Dikmen, Graeme Gilloch ve Craig Hammond ise, Ceylan sinemasında sıklıkla görülen temel olgulara değinirler. Söz konusu olgular yersiz yurtsuzluk, varoluşsal sorunlar, geçmişe duyulan özlem, hiçlik hissi ile büyük şehir ve taşra gibi mekânsal yapıların yarattığı kasvetli ortamdır. Esasen yönetmenin hemen hemen bütün filmlerinde geçmiş vurgusu yer bulur ya da geçmişe olan özlemin altı çizilir. Yazarlar “*Uzak*” filmi üzerinden yersiz yurtsuzluğa değinirler; varoluşsal sorunlar

“Uzak”ın ve “Kış Uykusu”nun anlatısında ve özellikle erkek karakter üzerinden anlatılırken; “İklimler”de, İsa ve Bahar karakterleri üzerinden hiçlik olgusuna değinilir (Diken vd, 2018).

Ayşe Pay’ın hazırladığı “Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan” adlı çalışmada yönetmenin sineması üç farklı yazar tarafından incelenmektedir. Kitapta, “Uzak” filmindeki taşra ve kişiler arası mesafeli ilişkiler irdelenirken, “İklimler”de sanat anlayışının kutsallaşması ele alınır. Yönetmenin fotoğrafçı kimliği bağlamında “Üç Maymun”un karamsar anlatısının fotoğrafik biçimine değinilir. Böylelikle üç ayrı filmdeki varoluşsal temaya ve fotoğrafik unsurlara vurgu yapılır (Pay, 2010)

Bu çalışmada çerçevesinde incelenecek filmlerde, sadece zaman, mekân analizi ile sınırlı kalınmayıp çalışmanın temelini oluşturan toplumsal cinsiyet rollerinin ne şekilde görüldüğünü incelenmeye çalışılmaktadır. Filmlerdeki kadın ve erkek karakterlerin, anlatıda nasıl konumlandıkları, hangilerinin daha anlaşılır, hangilerinin daha belirsiz gösterildiğini açığa çıkarılmaya çalışılır. Bu tez çalışması boyunca yapılan araştırmalarda görülmektedir ki, daha önce yapılmış çalışmalarda yönetmenin filmlerindeki toplumsal cinsiyet rollerine pek kapsamlı yer verilmemiştir. Dolayısıyla bu eksiklik çalışmamızın ayrıca önemini ortaya koyarak, tez çalışmamızın faydalı bir analiz olabileceğini göstermektedir.

Öte yandan Ceylan’ın filmlerinde kadın temsiline yönelik bir literatür incelemesi yapıldığında şu çalışmalar görülmektedir. Nilay Ulusoy’un Radikal gazetesinde (2011) yayınlanan “Uzaktan Sevilesi Kadınlar” isimli makalesinde, yönetmenin filmlerinde uzaklık temasına vurguda bulunarak “kadınların bedenlenmiş” olduğunu ifade edilir. Ulusoy, bu filmlerin daha çok erkek merkezli olduğunu ve kadının çok az görüldüğünü, kadın bahsinin çok az geçtiğini açıklar. “Uzak” isimli filmde Mahmut karakteri üzerinden şu vurguyu yapar. Mahmut, bütün kadınlara mesafelidir tek gecelik sevgilisi, sevgisizliği yüzünden eksik bıraktığı ve uzaklara gidecek olan eski karısı, duyarsızlaştığı hasta annesi bu kadınlardandır. Mahmut için “kadın”, izlediği cinsel içerikli videolardan ibarettir. “İklimler”de Bahar, İsa’ya uzaktır. Ancak bu filmin kadınları “Uzak” filmde olduğu gibi, detay değildirler. Filmde birebir gösterilen kadın (Bahar), erkekle (İsa) aynı düzlemde olmasına rağmen, hep geride bir yerde kalır. Ulusoy, “Üç Maymun” isimli filmin film

noir kalıplarında çekildiğini ileri sürerek anlatının karamsar yapısına vurgu yapar. Yalan ve günahın olduğu bu öyküde, filmdeki tek kadın karakter olan Hacer, hem kocasına hem sonradan hayatına giren sevgilisine ve hem de oğluna uzak bir mesafede gösterilir. Ulusoy’a göre, ne zaman uzak olan bir kadın yakına gelse, o zaman bütün günahların sebebi olarak resmedilir. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde ise kadınlar gittikçe görünmez olurlar; bir yandan kanlı canlı olarak göründüklerinde korkutucu bir etkiye sahip olurlar ya da uzaktan güvenli bir yerde resmedildiklerinde ise erkeği ağlatarak derin suçların açığa çıkmasını sağlarlar⁹ (Ulusoy, 2011).

Soner Sezer, Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki kadın temsili hakkında “*Üç Maymun*” filmindeki Hacer karakterini merkeze alır ve filmlerdeki görünmez kılınan kadınların analizini yapar. Sezer, “*Üç Maymun*”da Hacer, “*İklimler*”de, Bahar ve Serap karakterlerinin ortak özelliklerini anlatırken şöyle yazar: Bu üç kadın karakterin köşeye sıkışınca gülme krizi geçiren kadınlar olarak yansıtılmaları dikkat çekicidir; odağında erkeğin olduğu bir sinemadan söz edildiğinde, kadın karakter derinlemesine işlenmez. Sezer’e göre, ezilen, aldatılan, hor görülen, hatta dayak yiyen bu kadınların ve bunları yaşamasının sebebinin, kadının içindeki kötülüğün, erkeğinkinden fazla olmasından kaynaklı olup olmadığı ayırt edilemez.¹⁰

TEZ ÇALIŞMASININ ÖNEMİ

“*Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Eşitsizlik Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kadının konumu*” adlı tez çalışmamın önemi, yukarıda ele alınan incelemeleri karakterize eden temel eksikliklerde ifade bulur. Mevcut incelemelerin özelliği, daha çok yönetmenin ilk dönem sinemasına odaklanmaları ve taşra- kent karşıtlığını konu edinmeleridir. İlaveten, Ceylan’ın hayatı ve sinemasının benzerliğine vurgu yapılmaktadır. Ayrıca yukarıda örneklerini verdiğimiz yönetmenin sinemasında kadın temsili incelenildiği çalışmalarda ise kadın temsiline değinmiş olsa dahi Nuri bilge Ceylan gibi üretken bir yönetmenin sinemasının değişim ve dönüşümleri yeterince irdelenmez ve böylece bu değişimlerin kadının konumunu nasıl etkilediği açığa çıkmamış olur

⁹ [http:// www. radikal. com .tr/radikal2/uzaktan-sevilesi-kadınlar- Uzaktan Sevilesi kadınlar.Nilay Ulusoy.\(erişim tarihi .12.04.2019.\)](http://www.radikal.com.tr/radikal2/uzaktan-sevilesi-kadınlar- Uzaktan Sevilesi kadınlar.Nilay Ulusoy.(erişim tarihi .12.04.2019.))

¹⁰ <http://www.Avrupasinemasi.com/2012/01/17/nuri-bilge-ceylan-sinemasında-kadın-imgesi-3-maymun-ve-digerleri/> (erişim tarihi, 25. 04. 2019)

Bu tezde savunulan görüş uyarınca sinema, toplumdan, toplumun işleyiş biçiminden bağımsız olmadığı gibi toplumun değişimlerinden de ayrı tutulamaz. Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasın da bu değişimlerin tematik karşılıklarının filmlerde yer alış biçimleri açısından incelenmelidir. Ceylan sinemasının dönüşümü hakkındaki bu varsayım, özellikle de cinsiyet rollerinde eşitsizliğin anlatılara ve anlatıların beslendiği toplumsal yapıya egemen olduğu fikriyle beraber düşünülmelidir. Şu ana değin yapılmış çalışmalarda eksik olan, kadın ve erkek arasında var olan eşitsizlik ve tahakküm ilişkilerini irdeleyen, “toplumsal cinsiyet” temelli bir bakış açısidir. Nuri Bilge Ceylan sinemasının bu yaklaşım doğrultusunda ele alınmasının, sinemaya sosyal bilimler kaynaklı eleştirel bir bakış getirerek ve mevcut literatürdeki sözü edilen boşluğu doldurmak yolunda bir adım atarak, akademik alana katkı sağlaması hedeflenmiştir.

ÖRNEKLEM

Çalışmada örneklem olarak incelenen filmler, Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmenliğini yaptığı; “*Koza*” (1995), “*Kasaba*” (1997), “*Mayıs Sıkıntısı*” (1999), “*Uzak*” (2002), “*İklimler*” (2006), “*Üç Maymun*” (2008), “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” (2011), “*Kış Uykusu*” (2014) ve “*Ahlat Ağacı*” (2018) adlı filmlerdir.

I. BÖLÜM

1. 1. KADIN HAREKETİ OLARAK FEMİNİZM

Çalışmanın bu bölümünde, feminizmin, tarihsel gelişimindeki belli başlı uğraklar tartışılmaktadır. Böylelikle çalışmamızın temel eksenini olan kadınların, sinema sanatında toplumsal cinsiyet bağlamında ve ataerkil normlarla ne şekilde yer aldığını çözümlemeye önce, onların yaşamın pek çok alanında verdikleri tarihsel mücadelenin en önemli ve kavramsallaşmış şekli olan feminizmine ilişkin genel bir inceleme yapılmaya çalışılmaktadır. Belli başlıklar altında incelenen feminist teorinin, kendi içinde gelişim, değişim ve ilerleyişi incelenmektedir.

1. 1. 1. Aydınlanmacı Liberal Feminizm

Liberal feminizm denilince akla ilk gelen isim kuşkusuz Mary Wollstonecraft'dır. Feminist tarih yazımının önemli şahsiyeti Wollstonecraft, 1792 yılında feminist kuramın ilk önemli çalışması olan "*A Vindication of The Right of Woman*" (Kadın Hakları Savunusu) isimli eserini kaleme alır. Bu eser sonraları feminist kuram için başat bir çalışma olacaktır (Donovan, 2013, s. 21).

Liberalizm Avrupa'da uzun süren özgürlük mücadelesinin etkisiyle ortaya çıkan felsefi bir yaklaşımdır. Buna göre devlet, kişinin daha çok özgürleşmesine dair faaliyetlerde bulunmalıdır. Bu doğrultuda, Kandiyoti'nin belirttiği gibi, liberal feminizmin ortaya çıkmasındaki en etkili faktör eşitlik düşüncesidir. Kadınların tıpkı erkekler gibi eşit ölçüde sosyal yaşama katılmasının önemine dikkatleri çeken liberal feminist düşünürlere göre, kadınların ezilmesinin sebepleri kanunlar, geleneksel kısıtlamalar ve cinsiyetçiliktir (1995, s. 125). Bu dönemde sözü edilen kısıtlamalar ortadan kalktığında daha eşitlikçi bir düzen olacağı öngörüsü egemendir. Öte yandan Öztürk'un de ifade ettiği gibi liberal feminizme dair eleştiriler, özel alandaki yaşam, kadınların ve erkeklerin arasındaki ontolojik farklar ve benzeri sorulara tatmin edici yanıtlar vermediğinden olabilir. Ancak eğitimde fırsat eşitliği, çalışma, oy kullanma hakkı ve benzeri haklar talep etmesi sayesinde, aydınlanmacı liberal feminist akımların ilki kadınların temel insani haklara sahip olmaları yönünde mücadelenin yanı sıra oy kullanma hakkını esas aldığı göstermektedir (Öztürk, 2011, s. 70).

1. 1. 2. Marksist Feminizm

İşçi kadınların 18. yüzyıldaki hem iş hem de diğer yaşam şartları hiç parlak değildir. O dönemin Avrupa'sında işçi kadınların yaşamlarında karşılarına çıkan güçlükler, bunlardan bekâr olanların sürekli bir şekilde istismara uğrayarak yaşam sürmeleri, işyerlerinde can güvenliklerinin olmaması gibi sorunların olması, kadın işçileri sorunlarına çözüm arama eğilimlerine iter. Tam da bu dönemde Karl Marx'ın kuramında kadınlara değinmesi, kadın işçilerin de işçi hareketlerine katılmaya başlaması ve benzeri etkenler ile Marksist feminizm kurulmaya başlanır. En kısa şekilde ifade etmek gerekirse. Marksist feminizmin kökleri 1848 yılında başlayan Alman işçi hareketleri ile Marksist kuram içinde yer alır (Donovan, 2013).

Marx ve ondan sonra gelen Marksistlerin ideoloji kavramını açıklarken, yanlış bilinç ve ona benzeyen kavramlar çerçevesinde, ekonomik, politik ve kültürel yönden analiz ederler. Kabadayı'nın Akarsu'dan aktardığı gibi, ideoloji, Marksist feministler tarafından bir dönemin, bir toplumun fikir dünyası ve bilinç yapısının ürünü olarak ele alınır (akt: Kabadayı, 2004, s. 53). Marksist feministler kadınların problemlerine liberal feminizmin çözüm getirmediği savunurlar. Feminist kuramın bu yaklaşımına göre hukuki düzenlemelerin değişiklik sağlaması mümkün değildir ve sistem ölçeğinde değişiklik yapılmalıdır. Söz ettikleri köklü değişim toplumun bütün katman ve kurumsal yapılarda sağlanmalıdır.

Ayrıca, Demir'in altını çizdiği gibi, Marksist feministler, kadın ve iş ilişkileri üstünde yoğunlaşmakla birlikte ekonomik sistemin değişmesini gerekli görürler. Kapitalizmin uygulamaları neticesinde kadınlar evlilik kurumu içerisinde, ekonomik yönden kocalarına bağımlı olurlar ve bunun sonucunda kocalarına, cinselliklerini sunmak mecburiyetinde kalırlar (Demir, 1997, s. 59). Marksist feministlere göre kapitalizm kadının emeğini değersiz görür. Onu daha çok bayağı ve ucuz işlere yakıştırır ve bu büyük bir haksızlıktır. Bunun değişmesi Marksist Feministlerin en başat talebi olur. Ayrıca Marksist feministler ev içi işlerin toplumsallaştırılması ve devlet tarafından ücrete tabii tutulmasını savunurlar (Kabadayı, 2004, s. 53).

1.1. 3. Sosyalist Feminizm

Sosyalist feminizme göre kadınlar kapitalist ataerkil sistem içerisinde ikinci sınıf yurttaş olarak görülürler. Sosyalist feministler Marksizmin, kadınları doğrudan ele almadığını ileri sürerler. Ancak yaptığı kapitalizm çözümlemeleri sebebiyle Marksizmi çok değerli bulurlar. Bu bağlamda kadınları değersizleştiren sorunların çoğu ekonomik nedenlerden kaynaklandığını belirtirler (Kabadayı, 2004, s. 57).

Sosyalist feministler, ağırlıklı biçimde üzerinde durdukları kavramlar cinsiyetçilik, sınıfsal ayrımcılık, ırkçılık gibi kavramlardır. Sosyalist feministler egemen eril düşüncenin ürünü olan bu toplumsal ilişkiler nedeniyle kadınların baskı altında olduklarına inanırlar. Sosyalist feminist çalışmalarda genellikle Althusser'in yapısal Marksist kuramından, Frankfurt okulunun çalışmalarının yanı sıra İtalyan Marksist Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramından ve toplumsal cinsiyete dayalı yapılanmanın incelemesi için de psikanalitik teoriden yararlanılır. Sosyalist feministlerden bazıları kadınların kültürel ve psikolojik yönleri üzerine durmuşlardır. Bu yöndeki çalışmalarıyla en önemli feminist yazar Juliet Mitchell, Lacan'dan etkilenecek öznelerin dil yoluyla inşa edildiğini savunur. Eril semboller, belli bir dönemde (*Ödipal* evre) kişinin zihnine dil bilinçdışı işleyişi yoluyla yerleşir. Kadınlar, üreme cinsellikte ve kendi vücutları üzerinde hâkimiyetten yoksun olması ve gelecek nesillerin eril görüşlere göre toplumsallaştırılması ile bilinçdışı işleyişin toplumdaki karşılıklarının oluşturulması yoluyla denetimin altına alınırlar (Donovan, 2013, s. 64-73).

Sosyalist feministleri, Marksist feministlerden ayıran en önemli fark, cinsiyet kaynaklı baskıları ikincil bir şekilde görmemeleridir. Ayrıca bir sonraki başlıkta açıklanacak olan Radikal feministlerden farklı olarak, iktisadi baskıları ikincil plana atmamalarıdır.. Kısacası sosyalist feministlere göre iktisadi yapı da cinsiyetçi ataerkil baskılar da benzer düzeyde önemlidirler (Kabadayı, 2004, s. 58).

1. 1. 4. Radikal Feminizm

Radikal feminist teori, 1960'lı yılların sonlarında ve 1970'li yılların başlarında ortaya çıkan ve eskiden sosyalist eylemci olan bir grup Amerikalı kadın tarafından, Boston ve New York'ta geliştirilen bir kuramdır. Söz konusu eylemci kadınlar, 1960'lı yıllarda savaşa karşı eylemlerin yanı sıra, medeni haklar için

kampanyalar yapan ve siyasal etkinliklerde bulunan kadınlardır. Radikal feminizmi yaratan etken, sol görüşteki erkeklerin kadınlara ve özellikle kendi yoldaşlarına karşı olan davranışlarıdır (Donovan, 2013, s. 265).

Radikal feminist teorinin en önemli eserlerinde biri Kate Millet'in "*Cinsel Politika*" ikincisi ise Shulamith Firestone'un "*Cinselliğin Diyalektiği*" adlı kitaplarıdır. Firestone'a, göre, kültürün her tarafını saran erkek egemenliği aile kurumu aracılığıyla varlığını sürdürür; buna karşın sevgi ve aşk kavramları ise kadınının erkeğe köleliğini sağlayan egemenlik şekilleri olarak kullanılırlar (Firestone, 1993, s. 136-157). Firestone, kadın ve erkek arasında var olduğu düşünülen biyolojik farklılıkların toplumsal düzende ne şekilde yapılandığını görmek için toplumsal rolleri incelemek ve kadınlar için oluşturulmuş eril yapıyı deşifre etmek gerektiğini savunur. Kadınların özgürleşmesi ancak mevcut düzenin son bulmasıyla mümkün olacaktır.

Radikal feminist kurama göre kadınlar kendi bedenlerinin denetimini kendileri sağlamalıdır. Söz gelimi kadınların doğurganlığının devlet politikası olmaktan çıkmalıdır. Bireysel kimlikler yeniden düzenlenmeli, dil ve kültürün eril biçimleri dönüşün geçirmelidir. Yanı sıra yazım dünyasında ve kitle iletişim araçlarında kadının sunuluş şekli değişmelidir (Demir, 1997, s. 67-68).

1. 1. 5. Kültürel Feminizm

Kültürel feminizmin 20. yüzyılda genel olarak toplumsal reformlar üzerinde durur.¹¹ Feminist teorinin tarihi çalışmalarında, bundan önceki başlıklarında açıklandığı ve Donovan'ın da ifade ettiği üzere, kadınların erkeklerden farklı şekilde tabi oldukları deneyimlerinin birçoğu neredeyse evrenseldir. Bunlardan en önce gelen ve belki de en mühim olanı kadınların politik olarak baskı altında olmalarıdır. Her ne kadar bazı tekil karşı örnekler olsa da, kadınlar toplumdaki politik iktidarda söz sahibi değiller ve hayatlarını şekillendiren denetimini kendi ellerinde tutmamaktalar.(2013, s. 322).

20. yüzyıl kültürel feminizmi başlığı altında savlarına yer verilmesi gereken isim kadınların bağımsızlığına ilişkin gayretlerinden ötürü Woolf'dur. 1973' yılında

¹¹ Kültürel feministlerin toplumsal değişimlere yönelik eğilimleri kuşkusuz yeni değildir. Bu eğilimler 19. yüzyıl kültürel feministlerinin de özen gösterdiği bir konudur.

Susan Sontag’a göre, Virginia Woolf, kadınların bağımsızlık hareketlerinin faşizme karşı mücadele olarak görmekle tamamen haklı bir tanım kullanır. Bu bağlamda feminist etik bakış açısı üzerine “eski” olmasına rağmen ön görümlü bir çalışma olan Woolf’un “*Three Guineas*” (Üç Gine) adlı eseri kuşkusuz bu konuya dair en yararlı çalışmadır Kadınların eril ve faşizan koşullar altında yaşadıkları deneyimler sonucu kendilerine özgü estetik anlayışı oluşur (akt: Donovan, 2013, s. 320-321).

Donovan’ın ifadesiyle; Woolf kadınları, içkin olarak faşizm karşıtı ve kadınsı değer sisteminin koruyucuları olarak görür (2013, s. 324-343). Woolf, “*Kendine Ait Bir Oda*” isimli eserinde faşizmin kadınları aşağılayan cinsiyetçilik olarak tanımlar (2017, s. 35-36). Faşizm erkeği yıkıcı militarist bir güç olarak egemen olmasını sağlarken bunun dışında kalan her şey yıkıma ve yık olmaya mahkûm olur. Feminist kuram kadınlara bu yıkımın farkında olmasını önerdiği için önem arz eder.

Son olarak Woolf’un kadınlardan beklentisi yahut önerisi; kadınsı kültürü muhafaza etmektir. Donovan’ın aktardığı gibi bütünlükçü, anti-militarist ve yaşamı koruyucu bir kadın etiğinin oluşturulması yönündedir (akt: Donovan, 2013,s. 345-346). Böylelikle bir dışarıda kalanlar topluluğu yaratılması mümkün olabilir. Feminist kuramın ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren dönemin koşulları bağlamında talepleri değişiklik gösterebilir. Ancak isimlerde yahut yaklaşımlarda farklılıklara rağmen esas itibariyle hemen bütün feminist kuram kadın özgürlüğü bağlamında ilerler. Toplumsal düzenin her alanında kadına dair eşitlikçi uygulamaların olmasını vurgulayan feminist kuram, ataerkilliğin egemenliğinin yok edici tarafını ortaya çıkararak. Bunu sosyo-kültürel, politik boyutlarına dikkat çeker ve iletişim araçlarının yansıttığı söylemlerin içeriğini inceleyerek deşifre eder.

1. 2. TOPLUMSA CİNSİYET ROLLERİ

İnsanlar doğduklarında biyolojik yapıları gereği kadın yahut erkek olarak tanımlanırlar. Biyolojik olan bu sınıflandırma, zaman içinde bireyin toplumsal yapıya dahil olmasıyla farklı bir boyut kazanır, böylece biyolojik oluşumun ötesinde, kadınlık ve erkeklik şeklinde kimlikler ortaya çıkar. Sert hatları olan ve sınırlanmaları beraberinde getiren bu kimliklerin getirisi olarak “toplumsal cinsiyet” kavramı ortaya çıkar.

Dilbilgisinde cins (gender) sözcüğü, insanın doğuşundan sonrasında oluşan bir gruplanmanın tanımdan çok, toplumun üzerinde anlaştığı farklılıklar sistemi olarak anlaşılır. Oluşan kategoriler arasında bir ilişki önerisinde bulunularak her birinin tanımı diğeri üzerinden sağlanır (Scott, 2007, s. 3). Toplumsal ve kültürel düzenin yarattığı bu yapının içerisinde bireyler, kadınlık ve erkeklik diye roller alır ve belli beklentilerle karşı karşıya kalırlar. Connell’a göre rol kavramı, temel düşüncesi kadın ya da erkek olmak, bireyin cinsiyeti ile belirlenen bir çeşit rolün oluşturulmasıdır, cinsiyet rolüne bağlı olarak sürekli bir şekilde iki cinsiyet rolünden söz edilmektedir. Yani “kadınlık” ve “erkeklik” rolü benzer anlamlara gelmektedir. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin davranış şekillerinin farklı olduğunun vurgusunu yapmaktadır (Connell, 2017, s. 85).

Toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak Ataman’ın Devar’dan aktardığı şu ifadeler de önemlidir. “*Toplumsal düzenin onaylayacağı bireyler olmayı öğrenmek, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasıyla başlar. Bu kimlikler bilişsel filtre işlevine sahiptir. Belirlenmiş temsiller olarak kişilere eşlik ederler ve pozisyonlarına uygun tutum ve duruşlarını öğrenmek adına rehberlik ederler. Bir insanın toplumun öngördüğü cinsiyet rollerine uygun şekilde davranması yaşamı boyunca sürmektedir. Toplumsal yapı kişilerden hayat boyunca toplumsal cinsiyet becerilerini göstermeleri bağlamında; ödül, ceza ya da hoş görme yoluna gider*” (akt: Ataman, 2002, s. 10). Böylece topluma katılmak için toplumun öngördüğü rolleri kabul etmekten başka yolun olmadığı görülür.

Toplumsal cinsiyetin bireylere yüklediği ve toplumsal yapıda gerekli sayılan belirli roller vardır. İnsanlar, içinde bulundukları toplumsal yapı ile daimi bir ilişki içindedir. Toplumsal düzen bir bireye değişik zaman ve uzamlarda, değişik roller

yükler; mesela kadınlar bazen çalışan bir iş kadını, bazen anne, bazen eş rolünde iken, erkekler ise bazen eş, patron yahut baba olmanın yanı sıra, bunların hemen hepsine birden sahip olabilirler. Toplumun bireylerden beklentisi, kendilerine uygun davranış biçimlerini benimsemesidir. Formüle edilmiş ve ideal olarak görülen geleneksel yapı içindeki bu roller, bireyin hangi konuma ait olacağını ve ne tür tutumlar ve duruşunu ne şekilde düzenleyeceğini öğretir (Ataman, 2002, s. 11).

Joan. W. Scott'e göre en güncel tanımıyla toplumsal cinsiyet ilk defa cinsiyetten kaynaklı ayrımcılığın esas toplumsal önemine vurgu yapan Amerikalı feministler tarafından bulunmuş gibi görünmektedir. Örneğin Natalie Davis 1975 yılında, kadın ve erkeklerin tarihiyle ayrı ayrı ilgilenmek gerektiğini önerisinde bulunur. Ancak bu şekilde cinsiyetlerin (sex) ve toplumsal cinsiyetin (gender) ayrımının kavranabileceğini açıklar. Böylece değişik toplumlarda, dönemsel olarak toplumsal cinsiyet rollerinin ve "cinsel sembolizmin" neleri kapsadığı ve ne tarz anlamlar ifade ettiği ile toplumun devamlılığını ya da dönüşümünü sağlanmasında ne tür bir öneme sahip olduğu anlaşılabilir (Scott, 2007, s. 4).

Feminist kuramcılar, toplumsal cinsiyet analizi ile ilgili çeşitli yaklaşımlar ortaya atmışlardır. Bu yaklaşım biçimlerinden ilki, feminist görüşün ataerkilliğin köklerini açıklama yönündeki çabalarıdır. İkinci sıradaki yaklaşım şekli Marksist gelenek dâhilinde yer edinir. Böylece bulunduğu konumdan feminist eleştiriyi uzlaşma gider. Üçüncü yaklaşım biçimi ise esas olarak "Fransız post-yapısalcılarla birlikte Anglo-Amerikan nesneler arası ilişkiler kuramcıları arasından bölünmüştür. Bu yaklaşım öznelere toplumsal cinsiyet rolünün üretim şeklini ve yeniden üretim şeklini çözmek için çeşitli psikanalist teorilerden yararlanır" (Scott, 2007, s. 14). Toplumsal cinsiyetin oluşumunu analiz eden dördüncü yaklaşım ise toplumsallaşma teorisi yaklaşımıdır.

Patriyarka kuramcılarına göre patriyarkanın esası kadının tabii olmasına dayanır, bu esas, erkeğin kadın üzerinde tahakküm kurma arzusuna dayandırılır. Mary O'Brian'ın patriyarkayı açıkladığı çalışmalarında, Hegel'in teorisinin yansımaları görülmektedir. O'Brian, erkeklerin tahakküm kurma arzularını sebebinin, 'üreme araçlarına' olan yabancılaşmadan kaçış olarak değerlendirir. Ataerkil toplumda önemli bir statü olan babalık neslin devamını erkeğe atfedilmesi,

babalığın ve elbette ki erkekliğin aslı konumunu onarır. Öte yandan bu onarım, sahici emeği ve kadının doğum sırasında harcadığı emeği görmezden gelip, toplumsal gerçekleri manipüle eder. O'Brian'a göre kadın özgürlüğünün kaynağı yeniden üreme sürecinin anlaşılır bir biçimde açıklanmasında ve anlaşılmasında yatmaktadır. Kadınlar emeklerinin öneminin bilincine varmalıdır (akt: Scott, 2007, s. 15). Kadınlar kendi emeklerinin farkına vardıklarında patriyarkaya uymak zorunda kalmaktan kurtulacaklardır.

Bourdieu, toplumsal cinsiyet olgusunun oluşumunda “toplumsal tahakküm ve sömürü ile farklı iki sınıfın oluştuğunu savunur”¹². Yazara göre toplumsal sistemi var eden parçalanmalarla birlikte yeryüzündeki her şey dişillik, erillik ve onların karşıtlığına indirgenir. Antropolojik çalışmalar ve Chodorow'un psikanalitik çalışmaları göstermektedir ki toplumsal gruplar, kasıtlı olarak erkek çocuğunun anne ile olan ilişkiden kopartır, belli dizgeler ile cinsel kimliğe sokulur, erillığe dair çeşitli ayinler uygulanır, “erkeksi sporlar”, “erkeksi duruşlar” ve “askeri hazır ol” biçimleriyle pekiştirilir. Erkek çocukların ilk saç kesimi, saçın kadınsı olmasından ötürü, erkeği anne dünyasına bağlayan temsili bir bağ olmasıyla ilişkilidir. Böylece erkek çocuk “gayrı dişileşmiş” olur, bizzatı bu öğretiler dile gelmedikleri ölçüde etkilidirler. Ayrıca kadınsı ahlak diye bilinen şey en başından itibaren beden odaklıdır, kıyafetler, saçlara dair yaptırımlar, oturuş şekilleri ile disipline edilme ve bunların telkinleri. Bunların tümü kuşkusuz politik, ahlaki yükümlülüklerdir (Bourdieu, 2015, s. 41-45). Patriyarkanın analizinin formülü kimi feminist düşünürler göre üreme iken, diğer bazılarına göre ise cinselliğin ta kendisidir. Catherine MacKinnon, emeğin Marksizm için anlamının cinselliğin feminizm için anlamına benzediğini savunur. Kadınlar, ilk tabiliğe, cinsel nesneleşme sürecinde maruz kalırlar (Scott, 2007, s. 16). Sonrasında bütün bir yaşam boyunca mevcut

¹² Pierre Bourdieu, “*Eril Tahakküm*” adlı çalışmasına Kabil Berberilerinin yaşamlarını yakından inceler ve eril tahakkümün izlerini bu kabilenin günlük yaşantısı içinde bulmaya çalışır. Yazara göre Berberilerin seçilmesinin sebebi, onların sürekli bir biçimde istila ve baskınlara maruz kalmalarına bir tür tepki olarak izole bir yaşam benimsemeleri ve bunun sonucunda zamana direnerek bakır kalmışlıkları, adetlerinin tekdüzeliği ve bozulmadan devam etmesi onların yaşam biçimleri ve söylemlerinin incelenmeye uygun kılmaktadır. Ayrıca kabil Berberilerinin adetleri ile Arnold Van Gennep'in 20 yüzyılın başlarında topladığı Fransız adetlerinin bezerliği ve bütün Avrupa kültürünün tartışmasız ortak gelenekleri gerçeği eril tahakküm için Kabil Berberilerinin tercih edilmesini meşrulaştırdığını ifade eder (Bourdieu, 2015, s. 18).

iktidarın uygulamaları karşısında bastırılmış bir kadın imajı oluşur. Burada sözü edilen mevcut iktidar ataerkil düşüncenin egemen olduğu iktidardır.

Toplumsal cinsiyetin politik olduğu ifade eden isim ise Kate Millet'dır. Yazar "*Cinsel Politika*" adlı eserinde, politikaya dayandırdığı toplumsal cinsiyetin belirlenmesini çeşitli kategorilere indirger. Millet, çağdaş edebiyattan seçtiği çeşitli örneklerle kadınların cinsiyet olarak olumsuz yansıtıldığı ifşa ederek başladığı çalışmasında, toplumsal cinsiyetin oluşum kategorilerini sırasıyla; biyolojik, toplumbilimsel ve ruhbilimsel olarak belirtir. Millet'ın belirttiği üzere, "*toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda, insan biyolojisinden fiziki güç, üstünlük sağlamamaktadır. Nitekim bunun en iyi örneğinin, tarih boyunca fiziki işlerin sınıfsal ayrımında toplumun tabanında yer alanlara yüklendiğine dair gerçeğe dayanır. Böylece söz konusu olası üstünlük politik olduğu gerçeği ortaya çıkar. Ayrıca ataerkil dönemden önce anaerkil bir dönemden söz edilir. Böylece ataerkilliğin kökenini fiziki güce bağlamak yersiz olur*" (Millet, 1973, s. 51). Kate Millet, tarih öncesi dönemde fiziki güçlerden daha ziyade yaratıcı güçlere önem verildiğini ifade ederek, devam eder. "Bu dönemlerde kadının doğurganlığı, mucizevi bir yaratma kabiliyeti olarak addedilir ve bu mucizevi olay, bitkilerin yetişmesi ile koşutluk kurar" (Millet, 1973, s. 55). Dolayısıyla cinsiyet, biyolojik olmaktan çok ruhbilimsel ve kültürel anlam taşıyan bir terim olarak karşımıza çıkar.

Marksist kurama göre, kadınların toplumsal yapı içinde ikincil konumda olmaları ve ezilmelerinin esas sebebi, üretim ilişkilerindeki eşitsizliktir. Kapitalist sistemin yarattığı sınıf sistemi çerçevesinde kadın ve erkeklerin ilişkileri, sermaye ve işçi ilişkisine benzer, bu bağlamda kadınlar işçi sınıfına dahildirler. Nitekim kapitalizmin kadınları iş gücünün içine aldığı ve bu sebeple, cinsiyete dayalı çalışma alanlarının yok edildiğini söyleyen ilk isimler Marx ve Engels'in yanı sıra Lenin ve Kautskydir (Hartmann, 2006, s. 4). Marksist teori üç ayrı biçimde analiz edilebilir: Mariarosa Della Costa'nın tekli sistem teorisi, Heidi Hartmann'ın ikili sistem teorisi ve Iris Young'un birleşik sistem teorisi (Weeks, 2012, s. 113). Mariarosa Della Costa, sermaye ve ev içi işlerin ilişkisini inceler Della Costa'nın belirttiği gibi "ortadoks Marksizim" kadınların evin içindeki emeklerinin toplumsal üretime dahil olmadığını savunarak kadını ötekileştirmiştir. Della Costa, ev içi emeğin sürekli üretim halinde olduğundan, artı değerın üretiminde merkezi bir yerde olduğunu savunur. Della

Costa'ya göre, aile kapitalist iş sistemine destek veren önemli bir yapıdır. İşçi sınıfının bir bölümü olarak bilinmesi gereken kadınlar, bizzatihi “geleneksel Marksist ekonomik kategorilerin” içindedirler (Weeks, 2012, s. 113). Engels, kadınların, üretken emeğe katılmaları bağlamında tahakküm altına alındıkları savunur. Böylece ev içi çalışan kadını fabrikada çalışmadığı için görmezden gelir, Engels'in bu savlarına karşı Della Costa, toplumu bir fabrika olarak niteler ve evde harcanan emeğin, para mübadelesi ile doğrudan bir ilişki içinde olmadığı için parasal bir değer olarak görülmediğini savunur. Böylelikle “kadın işi” olarak nitelenen işleri yapmak zorunda kalan kadınların sömürüldüğünü ifade eder. Kadınlara yaşamış oldukları bu esarete son vermek için, ev içi işlerin ücret karşılığında yapılması talebinde bulunmalarını önerir. Della Costa ve Shulamith Firestone, ev içi emekçiliğinin, tamamen kapitalizme hizmet ettiğini öne sürerler (.akt: Doğaner, 2018, s. 11).

Della Costa'nın teorisine alternatif olarak Heidi Hartmann, Marksizim ve radikal feminizm'in bir tür sentezi olan “ikili-sistem modelini” sunar. Böylece toplumsal cinsiyet ayrımcılığının materyalist analizinde, kapitalizm ve ataerkillik ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu tür bir ilişkinin kadına yönelik ayrımcı yaklaşımlarının ne şekilde olacağını, Marksist sınıf analizi ve feminist analizle destekler. Aynı zamanda bir ekonomist olan Hartmann'a göre, kadına yönelik tahakküm ikili bir tahakkümdür: Kapitalizm ve ataerkillik. Kapitalizm kadının ekonomik özgürlük imkânlarını kısıtlayarak ataerkilliği destekler, aynı şekilde ataerkillik de ev içi işleri bir zorunluluk olarak toplumsallığa dayandırarak kapitalizmi güçlendirir (Weeks, 2012, s. 118). Hartmann'ın tanımlamasına göre, ataerkillik ekonomik bir temelde yer alır ve erkeğe kadını kendi denetimi altına alma imkânı veren hiyerarşik olmasına rağmen, erkekler arasında dayanışma ve bağlılığı yaratan erkekler arası toplumsal ilişkiler dizisidir. Kapitalizm ve ataerkillik birbiriyle etkileşen iki ayrı alan olduğunu ve bunun önemine ısrarla vurgulayan Hartmann, ataerkilliği kadınların emek gücünün erkekler tarafından tahakküm altında tutulmasına dayandırmaktadır (Weeks, 2012, s. 120).

Iris Young ise kapitalizm ve ataerkil karşılıklı birbirilerinin mevcut işleyiş biçimlerinin “kilit bileşeni” olarak tanımlanması gerektiğini önerir (Tong, 2008, s. 183). Young'un, birleşik sistemi, yeni bir sistem oluşturmak yerine, sistemlerin arasında karşılıklı etkileşimlerin yeniden kavramsallaşmasını öngörür. Young'a göre

kapitalizm ve ataerkillik ne birbirinin aynı ne de tamamen birbirinden farklıdır. Young aynı bağlamda hem kapitalist hem de ataerkil yapıdaki toplumsal biçimlenmeler çerçevesinde kadınlara özgü konumlarını bulmak adına toplumsal cinsiyet ve sınıfı iki ayrı kategori olarak kabul eder ve cinsiyete dayandırılan iş paylaşımını temel kategori olarak sunar. Young birleşik sistem kuramında açıkladığı gibi kapitalizm ve ataerkillik ayrı sitemler değil bir sistem kapsamında birbirlerini karşılıklı var eden olumlayan ayrımlar olarak düşünmektedir (Weeks, 2012, s. 121).

Gerek Della Costa gerek Hartmann gerekse Young'ın yaklaşımları çeşitli farklılıklar taşısa da, ortak görüşleri, kadının toplumsal yapı içinde cinsiyetçi yaklaşımlardan kaynaklı sömürüldüğü yönündedir. Donovan'ın altını çizdiği gibi, kadının konumunun incelenmesinde, Marksist teoriyi benimseyen kuramcılarının genel itibariyle vurguladıkları görüş, kadınların ve proleteryanın (işçi sınıfı) ortak eşitsiz muameleye tabii olduklarıdır. Bu düşüncüyü benimseyenler, kadınlara ezilmişliklerinin farkına varmalarını önerir ve bu yönde bir bilinç geliştirmelerini teşvik eder (Donovan, 2014, s. 138).

Toplumsal cinsiyetin oluşumu ile ilgili bir diğer görüş psikanalitik teori içerisinde yer alan yaklaşımlardır. Psikanalitik teoride toplumsal cinsiyetin oluşumuna dair görüşler Sigmund Freud'un kuramına dayanmaktadır. Freud'un kuramı, bazı feminist düşünürler tarafından eril bir dile sahip olduğu için eleştirilse de, bunun tam tersini düşünenler de vardır. Nitekim bunlardan biri Schroeder'dir. Ona göre, Freud, cinsellik sorununu açıklayan ve cinsel kimliğin genetik olmadığını, sonradan sosyal yapı içinde üretildiğini ilk kez açıklayan kişidir (Schroeder, 2007, s. 65-68). Bu durumda Freud'un görüşleri toplumsal cinsiyet rollerinin oluşunun ne yönde olduğunu anlamak için Feminist teoriye katkı sağlamaktadır.

Freud'un cinsiyetin gelişi teorisine göre, toplumsal cinsiyetin kazanılması üç aşamalı bir yapıda ortaya çıkar: İlk aşama *Oral* ve *Anal* evreleri içerir. İnsan hayatının bu ilk evrelerinde toplumsal cinsiyet deneyimleri kız ve erkek çocuklar için farklılık taşımaz. *Fallik* dönem denilen ikinci aşama tam olarak 18. ay ve 24. aylarda başlar. Üçüncü aşama ise Freud'un *Ödipal* evre dediği aşamadır. Bu evre toplumsal cinsiyetin oluşum süreci, yani toplumsal rollerin esas olarak öğrenildiği evredir (Tura, 2010 s. 57). Bu bağlamda Freud, bazı çevrelerce her ne kadar partiyarkal bir

düşünür olarak görülse bile çocuğun toplumsallaşma sürecine dair savları nedeniyle toplumsal cinsiyet olgusuna dair önemli analizler sunmaktadır. Connell’ın belirttiği gibi, psikanalitik kuram, toplumsal cinsiyetin oluşmasında normatif kural belirlemekten çok, tahakküm, güç, denetimin yanı sıra ihtiyaçlarla karşılaşılmasının etkisine dayandırır (Connell, 2017, s. 255).

Feminist kuramda Freud’un savlarının kullanılış biçimine ilişkin Juliet Mitchell görüşlerine bakılabilir. Freud’un teorisini feminist yaklaşımla yorumlayan Mitchell’e göre, toplumsal cinsiyetin oluşumunun açıklanması için en kapsamlı araçları psikanalitik teori sunmaktadır. Ona göre cinslerin arasındaki tahakküm ilişkilerini ve bu ilişkilerin kökenini mükemmel bir biçimde ortaya koyan psikanalist yöntemdir ve patriyarkal bağların meşrulaştırması için kullanılması doğru değildir. Mitchell toplumsal cinsiyet temelli öznelliğin ideolojik olarak var edildiğini iddia eder ve hâkim eril ideolojinin sürekli biçimde üretilmesine katkı sağlayarak kadınsı olanı denetimi altına almak isteyen bir sistem olarak görülmesi gerektiğini ileri sürer (Schroeder, 2007, s. 68).

Psikanalitik kuram kapsamında farklı görüşler ortaya koyan ekollerden söz edilmektedir. Nancy Chodorow en tanınan isim olmakla birlikte Helene Cixous, Dorothy Dinnerstein, Luce Irigaray gibi isimler toplumsal cinsiyetin oluşumu ile ilgili çalışmalarda psikanalist teoriden yararlanmışlardır (Schroeder, 2007).

Schroeder’in belirttiği gibi Chodorow, toplumsal cinsiyet gelişimini toplum psikolojisi çerçevesinde ele alır ve süregelen geleneklerden dolayı ailelerin çocuk yetiştirmede cinsiyet ayrımcılığına gittiği analizini yapar. Chodorow, bebeğin kendini kadın ya da erkek olarak görmesi sebebinin erken yaşta ebeveynlerine bağlanmasıyla açığa çıktığını savunur¹³. Chodorow’a göre, biyolojik yapılarından kaynaklı kadınların anne olabilmeleri, ayrıca sonrasında aile içinde çocuk bakımı işinin kadına verilmesi, kız ve erkek çocuklarının psikolojilerinde cinsiyetler arasında sanki bir tür

¹³ Başterzi’nin “*Anneliğin Yeniden Üretimi: Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi ve Psikanaliz*” isimli çalışmasında belirttiği üzere, aynı zamanda bir sosyolog olan Nancy Chodorow çocuk ve anne arasındaki ilişkiyi açıklamada Freud’dan farklılaşıp baba yerine anneyi etkin bir konuma yerleştirir, kuşkusuz onun savları daha yumuşaktır. Ayrıca Chodorow “kadın anne” diye giriş yapar ve kadınların sadece çocukları doğuran ve emziren insanlar olarak nitelemenin eksik olduğunu ileri sürer. Çocuğun beslenmesi ve bakımının yanı sıra duygusal iletişim ve duygusal ahlakın öğretilmesi, hatta bilişsel gelişimi için çaba sarf eden yine annedir. Kadınların anneliği aslında birçok şeyle ilinti halindedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Başterzi, *Toplumsal Yönüyle Annelik*. s.1.

kapasite ve iş bölümü varmış şeklinde bir izlenimin yaratılmasını sebep olur (Schroeder, 2007, s. 67).

Toplumsallaşma teorisinde ise bireyin toplumsallaşması ele alınır. Yeni doğan bir çocuk biyolojik bir cinsiyete sahiptir ancak henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Connell'ın ifade ettiği gibi, çocuk büyüdükçe toplumsal sistem de onun önüne cinsiyete uygun kurallar, davranış biçimleri ve şablonlar koyar. Bununla beraber toplumsal düzen içinde mevcut bazı failler yahut etkenler, örneğin aile ortamı, iletişim araçları okul ve arkadaş ortamı sözü geçen beklentileri ve rolleri somut bir hale getirerek, çocuk için bunları benimseyeceği ortamı sağlar. Böylece çocuk, kişilik olarak homojen bir biçime girer. Toplumlaşma kavramı ve cinsiyet rolü kuramı arasında belli bir yakınlık olduğu açıktır. Toplumsal kurallar genellikle norm ve toplumsal öğretilme evresi de rol öğrenme, rol kazanma ve cinsiyet rollerinin toplumsallaşması diye isimlendirilir (Connell, 2017, s. 278). Kadınların ile erkeklerin cinsiyet kimliğinin nasıl bir biçimde yaşaması gerektiği dâhil oldukları toplumsal yapı ve kültür tarafından tayin edilir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramının toplumlaşmanın bir yapısı olan kültür tarafından sağlandığını ifade etmek mümkündür.

1. 3. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİ İNŞA EDEN YAPILAR

Çalışmanın bundan önceki bölümünde toplumsal cinsiyet olgusuna yönelik yaklaşımlara kapsamlı bir biçimde yer verilmeye çalışıldı. Bu bölümde, sözü edilen yaklaşımlar çerçevesinde toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında etkili olan olgular sırasıyla açıklanmaya çalışılacaktır. Söz konusu rollerin inşasında analistlerin üzerinde en fazla durdukları kavram kuşkusuz “aile” olmuştur. Ayrıca teorisyenlere göre, heteroseksüellik ve seksizim de cinsiyet rollerinin belirleyen kavramlardır. Bu kavramların yanı sıra kurumsal birer yapı olan; eğitim, sağlık ve hukuk sistemi de toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda etkin rollere sahiptirler. Bunların dışında kamusal ve özel alanın, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında etkili birer yapı olduğuna yönelik yaklaşımlar mevcuttur. Ayrıca çalışmanın bu bölümünde toplumsal cinsiyet kavramının oluşumunda toplumsal ve kültürel yapının etkisine yönelik savlarından dolayı Fransız kadın düşünürler, Simone De Beauvoir’ın ile Luce Irigaray’ın görüşlerine de yer verilecektir. Nitekim Beauvoir ve Irigaray’a göre kadın ve erkek toplumsal yapı içindeki konumlanışlarına göre biçimlenirler. Böylece “ikinci cins” veya “öteki cins” kavramları ortaya çıkar. Bu bağlamda bu kavramlar da analiz edilecektir.

1.3. 1. Aile

Engels, üretim ilişkilerinin aileyi şekillendirdiğini ileri sürer. Üretim ilişkileri ne derece dönüşüme uğrarsa toplumu kuran ilk unsur olarak aile de o denli dönüşüme uğramıştır. Bu nedenle insanlığın gelişimine karşılık olarak farklı aile şekilleri ortaya çıkar. Aile şekillerinden biri olan yabanılıktaki, ortak bir ev ekonomisinin olduğu “grup evliliği” diye bir yapı söz konusudur. Öte yandan barbarlık aşamasında ise bir erkek ve bir kadının beraber yaşadığı günümüz aile modeline yakın “iki başlı evlilik” şekli ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ise erkek bir kadınla yaşadığı halde çok-eşlilik yahut bulabildiği bir fırsatta farklı deneyimler yaşama hakkına sahiptir. Ekonomik sebeplerden çokeşliliğe bu dönemde sık rastlanmaz, bunun yanı sıra genelde, beraber yaşam süresince kadından kesin bir sadakat ve bağlılık beklenir ve kocalarını aldatan kadınlar şiddetli bir biçimde cezalandırılır (Engels, 2003, 38-46).

Engels, insan türünün ilk uzlaşmaz paradoksunun kadınlar ve erkekler (cinsiyetler) arasındaki eşitsizlik olduğunu ileri sürer. İlk sınıfsal ayrımın “tek eşli

evlilikle” aynı süreçte ortaya çıktığını belirten Engels’e göre, ilk sınıfsal baskı da kadınların erkekler tarafından tahakküm altına alınmasıyla başlar (Engels, 2003, s. 64). Öte yandan Engels’in fikirlerini eleştiren kuramcılarda olmuştur nitekim Juliet Mitchell’e göre, “Engels’in yaptığı kadın meselesini kadının çalışma kabiliyetine indirgemek olmuştur, dolayısıyla Engels’in çözümlemeleri ekonomik temelli olmakla sınırlıdır” (Mitchell, 2016, s. 8).

Connell’a göre muhafazakâr ideoloji aileden, “toplumun temeli” diye bahseder. Ayrıca geleneksel olan sosyoloji de ise aile kurumların en küçük birimi geniş yapıların temel taşı olarak görülmektedir. Connell aileyi toplumun temel taşı olmaktan ziyade, toplumun en karışık yapılarından bir olarak görür. Ailenin içyapısı jeolojik katmanlara benzer üst üste yığılmış çok çeşitli ağların sahnesidir ve diğer başka hiçbir kurumda ilişki ağları zaman içerisinde bu şekilde yaygın, denetim ekonomi ve direnme örgüleri bağlamında bu şekilde sıkı olmamıştır (Connell, 2017, s. 182). Juliet Mitchell ise kültürel bir yaratı olarak gördüğü aile kavramını açıklarken iş yerinde çalışan kadının ev işi yükümlülükleriyle ikinci bir sömürüye maruz kaldığını ifade eder, dolayısıyla iş yerleri ve evlerin kadının ezilmesinde ikili bir sistem olduğunu ileri sürer (Mitchell, 2016, s. 38).

Aile kavramı ev içi işlerin ücret karşılığında yapılması bağlamında değerlendirilmelidir. Nitekim kadın ev içinde çalışıp emek harcadığı halde bunun karşılığında herhangi bir ücret almamaktadır. Sonuç olarak sömürülen kadın emeği ve feminist teorisyenlerin üzerinde sıkça tartıştığı “ücretsiz ev içi emek” sorunsalı ortaya çıkıyor.

Kuşkusuz Althusser’in, “*Devletin İdeolojik Aygıtları*”nda sözü ettiği ideolojinin baskıcı ayıtları aile olgusunu hatırlatır. Nitekim ailenin toplumsal düzen içindeki bağlayıcı ve belirleyici rolü onun kapsadığı alan içindeki bireyleri şekillendirmektedir. Althusser’in ifade ettiği gibi, ideolojinin yeniden üretimi, toplumun en küçük birimi olan aile içinde babalık ve annelik gibi aile ilişkilerine kadar uzanır (Althusser, 2005, s. 122). Babanın rolü ile annenin rolü arasındaki eşitsizlik babayı (erkeği) birincil yaparken anneyi (kadını) ikincilleştirir. Bu bağlamda ataerkil toplumsal yapının kodlarını benimseyen ve egemen ideolojinin

(üretin araçlarını ellerinde tutan) etkisinde olan “aile” yapısında, kadının ikincil olan konumundan ötürü emeği sömürülür.

Üretim ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin sürekliliğini oluşturmada önemli bir ideolojik araç olan aile kurumunda çocuklar vasıtasıyla bir sonraki kuşak yetiştirilir. Bu sayede yaratılan roller egemen, ideolojik söylemler yeni nesillere aktarılır. Aile içinde yetişen çocuk, cinsiyet kimliğini, ataerkilliği ve farklı rol gibi tanımlamaları öğrenir. Aile içinde rol farklılıklarına dair John Fiske şu ifadeleri kullanır: Kadınlığın çocuğa bakıp onu büyütme ve çocuğa karşı duyarlı olma gibi doğal kabul edilen roller bağlamında inşası yapılır. Erkeklik ise güçlü olma, hak talep etme, bağımsız olma gibi roller çerçevesinde inşa edilir ayrıca erkeğe verilen rolün kamusal bir yanı da mevcuttur (Fiske, 1996, s. 120). Ailenin yapısı içinde kadına verilen en önemli rol iyi bir anne ve eş olmaktır. Mitchell kadının ailedeki tanımına dair, çocuk bakmak ve büyütme kadınlar için en temel sosyal tanımı olmuştur, ifadelerini kullanır. (Mitchell, 2016, s. 62). Ayrıca görüldüğü üzere ailede çocuk bakımı anneye verilirken erkeklerin bu işle ilgilendiğine pek rastlanmaz. Buna rağmen babaların çocukları üzerinde etkin bir otoriteye sahip olduğu görülmektedir. Böylece söz konusu durum toplumsal cinsiyet rollerinde erkeğin birincil konumda yerleştirerek, aile içinde babalığı etkin, anneliği ise edilgin bir duruma koymaktadır.

Kuşkusuz kadını edilgen erkekler etkin birer figür haline getiren toplumsal yapının kendisidir. Connell’in belirttiği gibi kocaların tahakkümü aile içinde ortaya çıkmakla birlikte kesinlikle sadece burada temellenmemektedir. Aile içindeki ataerkil sistemin, her zaman çevrenin desteğine ihtiyacı vardır. 1970’li yıllarda yeni sol kadın hareketlerinin etkisiyle birçok ailede ve evlerde iktidar ağlarının tamamıyla koparıp atılması yönünde bilinçli girişimler ortaya çıkmıştı. Bu girişimler kolay olmamakla birlikte eşitlikçi aile ve evlere yönelik belli düzeyde deneyim birikimi yaratmıştır (Connell, 2017, s. 187).

Toplumsal cinsiyet ve ona bağlı düşünce sistemleri çeşitli dönüşümlere uğramıştır. Kuşkusuz gelecek dönemlerde de dönüşüme uğrayacaktır. Örneğin kız ve erkek çocukların eğitiminde eşit olanakların sunulması, çocuklara cinsiyetçiliği çağrıştırmayan giysilerin giydirilmesi, kadınların ve erkeklerin benzer işlerde çalışıyor olmaları gibi. Öte yandan bu değişimlerin kadınlar ve erkekler arasında

eşitliği yaratıp yaratmayacağı sorusu sürekli olarak var olacaktır. Nitekim en yalın anlamıyla çocukların yetiştirilme şekillerindeki davranış biçimlerini oluşturan cinsiyet odaklı ayrımcılık hala sürmektedir (Kabadayı, 2004, s. 80).

1. 3. 2. Kurumlar

Connell, toplumsal cinsiyet kavrayışını değiştirmeye dayalı araştırmaların olduğunu ve söz konusu araştırmaların piyasalar, işyerleri ve medya gibi kurumların üzerinde sürdürüldüğünü ifade eder. Böylece cinsel politika pratiğinin temelinde büyük ölçüde kurumların olduğunu ileri sürer (Connell, 2017, s. 180.). Zaman ve mekân bağlamında kurumlar ile toplumsallaşma evresi içerisinde toplumsal cinsiyet yeniden üretilir ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin kurumsal hale gelmesi yahut kurumların toplumsal cinsiyetleşmesi esasen bir neden sonuç ilişkisi dâhilindedir (Adaçay, 2018, s. 2). Connell'ın ifade ettiği gibi, toplumsal cinsiyet ilişkileri hemen hemen her kurumda bulunmaktadır; okullar gibi derli toplu resmi kurumlar daha belirgin toplumsal cinsiyet uygulamalarına sahiptir, öte yandan diğer kurumlarda da bu rejimlere rastlanır. Örneğin, yaygın bir kurum olan piyasalar ve devlet gibi büyük çaplı şekil olarak düzensiz yayılmış kurumlar, sokaklardaki arkadaş grupları gibi resmi olmayan toplumsal ortamlar da toplumsal cinsiyet çerçevesinde oluşurlar ve sahip oldukları toplumsal cinsiyet rejimleriyle biçimlenebilirler (Connell, 2017, s. 19).

Bünyesinde çeşitli kurumlar barındıran devlet ise toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ile ilgili konularda çeşitli ideolojik etkinlikler uygulamaktadır. Devlet, toplumsal cinsiyet içeren etkileşimlerde önemli bir yere sahiptir. İçinde hukuk sistemi ve hapisaneleri barındıran, baskı aracı olarak analizi yapıldığında, cinsiyet ayırmadan baskı ve şiddet uyguladığı görülür. Öte yandan devletin şiddeti ve baskısının direk olarak kadına yöneldiğine tarihsel örnekler de mevcuttur.¹⁴ “Devlet

¹⁴Devletin çok geniş değişkenlikler barındıran bu etkinlikler; Çin ve Hindistan gibi Asya ülkelerinde doğum kontrol uygulamaları, İran'da kadınların çarşaf giyme zorunluluğu yahut geçmişte S.S.C.B' de ücret karşılığı olan işlerde çalışan kadınların sayısını çoğaltmaya dayalı çabalarına değin farklılıklar göstermektedir. Ayrıca devletin kadınlara yönelik şiddetinin en belirgin örneği olarak 17.yüzyılda Avrupa'da zirveye ulaşan cadı avları yahut 1971 yılında Pakistan ordusunun Bangladeş'te kitlesel olarak yapılan kadın tecavüzler vs (Connell, 2017. 192). Connell'a göre, devletin güç uygulamaları devamlı ve genel olarak erkekler aracılığıyla erkeklere uygulanmaktadır. Hegemonik erkeklik ve bu kavramın kurumsallaşma örnekleri için. bkz, R.W.Connell, “*Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*” *Toplum Kişi ve Politika* (2017, s. 193).

cinselliği denetlemeye çalışır” işyerleri ve aile yapılarını biçimlendirir, okular açar ve evler kurar (Connell, 2017, s. 190-193).

Adaçay’ın altını çizdiği gibi, ataerkil anlayışın hâkim olduğu söz konusu kurumlarda kuralları koyanlarla beraber, kuralları uygulayanların da (mesela öğretmenler ya da polislerin) cinsiyetçi anlayışta olmaları, toplumsal cinsiyeti gelecek kuşaklara taşımaktadır. Kadınların toplumsal cinsiyet temelindeki ikinci planda olmaları ataerkil düşünceyle ve yasalarının bu anlayışla oluştuğu kurumlarla yönetilen toplumda bir tür kısır döngüye sebep olmakta ve devamlı bir hal almaktadır (2018, s. 18).

1. 3. 3. Kamusal ve Özel Alan İkiliği

Tarihsel çerçevede kamusal ve özel alana dair analizlerde, bu ikili yapının köklerinin Antik Yunan’a dayandığı yönünde olmuştur.¹⁵ Antik Yunan’dan günümüze değin, kadınlar ve erkekler arasındaki ayrımın meşruluğu, iki cinsin biyolojik yapılarına dayandırılmıştır. Bunun sonucunda erkekler iktidar sahibi iken, kadınların denetin altında tutulması uygun görülmüştür. Eski Yunanda *polis* (kamusal), *oikos* (ev/özel) tanımlamalarıyla kamusal ve özel alan ayrımının kavramsallaşması türetilmiştir. Ayrıca demokrasi kavramının doğduğu yer olan Antik Yunan’da, kadınlar (hür olsalar bile yönetmeye uygun olmadıkları için) ve köleler demokrasi ve kamusal alanın dışında tutulmuşlardır (Ersöz, 2015, s. 84).

Ortaçağ feodalitesinde kamusal ve özel alan ayrımı net olmamakla birlikte, feodal soylu aileler arasındaki güç paylaşımından, kadınlar da kısmı bir şekilde yararlanmışlardır. Bu dönemde Hristiyan inancının kadınları, manastır hayatında Tanrı’nın hizmetkârları olarak sunması, özel alanın saygın bir yer olarak tanımlanmasını sağlamıştır. Kamusal ve özel alan arasındaki ayrım 17. yüzyılda hukuksal sisteme uygun olan *polis* (kamusal) ve bu uygulamalardan azade olan *oikos* (özel alan) diye tanımlanmıştır. Böylece iki kişi arasında geçen ve dışarıya kapalı olduğu belirtilen aile içi münasebetlerin özel kabul edildiği, dolayısıyla hukuksal müdahaleye kapalı olduğu, uzun bir dönem yaşanmıştır (Ersöz, 2015, s. 84-85).

¹⁵ Antik Yunan filozoflarından Aristoteles, kamusal alanın, özel alandan öncelikli olduğunu vurgulamanın yanında, erdeme ulaşmak için özel alanın öneminden söz eder. Ancak Aristoteles’in bu olumlu öngörüsü, gerçek yaşamdaki toplumsal cinsiyet nosyonunun dayattığı kalıpları göz ardı etmektedir (Kabadayı, 2002, s. 73).

Akıl ve bilim çağı olarak bilinen Aydınlanma çağına bakıldığında, yine kamunun erkeğin alanı, özelin de kadınla özdeşleştirildiği görülmektedir. Örneğin, Aydınlanma düşünürlerinden Jean Jacques Rousseau, sosyal yapının temel özelliği olarak, kamusal alan ve özel alanda kadın ve erkek ayrımından yana olmuştur. Modern anlamda kamusal ve özel alan karşıtlığının daha net bir ayrışması, sanayi devrinde oluşmuştur (Sancar, 2009, s. 51). Endüstri devrimiyle beraber üretim malları evden çıkıp, ilk önce atölyelere sonrasında daha büyük yapılar olan fabrikalara geçmiştir. Böylelikle üretim alanları ve haneler iki farklı yer halini almıştır. “Özel alan”ın modern tanımı doğrudan, hane ve işyerlerinin ayrımından gelmektedir. Bu tanım parasal, kurumsal ve zamanla siyasal bir ayrışım olarak “ev” ve “piyasa”nın aralarında ayrı cinsiyet yapıları oluşması neticesini getirmiştir (Sancar, 2009, s. 53).

Alman düşünür Jürgen Habermas, “*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*” adlı eserinde, 18. yüzyıldan itibaren Batıda var olan kamusal alanın tarihçesini incelemektedir. Kamusal alan kavramının zaman içinde dönüşüm şekillerini takiben, feodal dönemde “temsili kamu”, daha sonraki dönemde “edebi kamu”, son olarak da “politik kamunun” varlığından söz eder. Habermas’a göre kamusal alanın güvence altına alınması, bütün bireylere toplumsal olarak eşit şartlar ve eşit imkânlar sağlandığı takdirde mümkün olacaktır (2010, s. 176). Bunun olmadığı toplumlarda maddi gücü olmayanlar ve kadınlar, kamusal alanın dışında kalmaktadırlar. Kamusal alan ve özel alan ikiliği, toplumsal cinsiyet kavrayışı çerçevesinde ele alındığında kadınları, iktisadi, politik ve bireysel olarak erkeğin denetiminde tutulmasına sebep olmaktadır. Bu anlamda kamusal ve özel alan karşıtlığı kadın ve erkek arasındaki iktidar ve tahakküm ilişkileriyle de belirlenen bir karşıtlığa dönüşmektedir.

1.3. 4. Heteroseksüellik ve Seksizm (Cinsel Ayrımcılık)

Judith Butler cinsiyetten söz ederken, beden kavramına vurgu yapar. Beden kavramı egemen düşüncenin ifade ettiği gibi kültür ve söylemden önce olagelen anatomik bir olgu değildir, aksine bedenin tanımı için cinsiyet, kadın ya da erkek şeklinde biçimlendirilir. Cinsiyet kalıp ve normlarına uygun düşmeyen ya da bu kalıplara sığmayanlar, gelişimleri hatalı olan kültürel yapı içinde mümkün olmayanlardır (Butler, 2012, s. 52). Michael Foucault ise “heteroseksüel kalıplara

büründürülen bedenın üretim halindeki tahakkümün maddi bir neticesi olduğunu ve heteroseksüel yapı bedeni kadınsı ya da erkeksi olarak nitelediğini” söyler. Kadın ve erkek olarak şekillenen bedenlerin, cinsiyetin “*hakikat yasası*” olarak görüldüğü müddetçe söz konusu sınıflanış sanki iktidarın çok öncesinde var olmuş gibi algılanır (Foucault, 2005, s. 50).

Foucault 19. yüzyılın cinselliği politik bir sorun olarak ortaya çıktığını ve nüfusun siyasal bir konu yapıldığı “biyo-iktidar” bir dönem olduğunu ileri sürer (Foucault 2007, s. 32-33). Egemen tarih ve bilim bütün tarih boyunca toplumlarda ve bireyler için normal olanın heteroseksüellik olduğu yönünde bir kabulü yansıtmıştır. Bolat’ın Foucault’dan aktardığı üzere, “seksüel anormallik”, bir tür normal dışı vaka olarak 19. yüzyılda icat edilen ve çeşitli yaptırımlara maruz bırakılan durumdur, tıpkı delilik, sakatlık, suçluluk gibi. Ona göre 19. yüzyılda gelişen bilimsel disiplinlerin (psikoloji ve biyolojinin yanı sıra psikiyatri ve seksolojinin) norm olarak kabul edildiği bir psiko-seksüel gelişim teorisi oluşturularak bu tanımın dışındakiler sapkınlık diye nitelenir Böylece heteroseksüelliğin hegemonyası ortaya çıkar(akt: Bolat, 2016, s. 1095).

“Ayrımcılık” kavramı genelde, yaştan, fizikten kaynaklı yetenekler, din, ırk, sınıfsal ve etnik köken ve cinsiyete yönelik haksız davranışlar için kullanılmaktadır. Seksizim yani cinsel ayrımcılık ise, bir cinsiyetin mensuplarına karşı tutumlardır. Mutlu’nun belirttiği gibi, sergilenen bu olumsuz tutumlar basmakalıp düşüncelerle neredeyse tamamen kadına yönelik ayrımcılık içerir¹⁶ (Mutlu, 2012, s. 60).

Cinsiyete dayalı ayrımcılık aile hayatından eğitim, iş ve sosyal hayat gibi birçok alanda ve çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır. Demirbilek’in belirttiği gibi, “*cinsiyet ayrımcılığı kişinin haklarından tamamıyla yararlanmasına engel olan sosyal açıdan oluşturulmuş cinsiyet rolleri ve normlarına dayalı olacak şekilde, çeşitli ayrımcılığa engellenmeye ve dışlanmaya maruz kalmasıdır*” (Demirbilek, 2007, s. 14). Cinsiyet ayrımcılığı iki biçimde ortaya çıkmaktadır. Bunlar, doğrudan ve dolaylı yoldan diye ifade edilir¹⁷. Doğrudan cinsiyet ayrımcılığı; bir kişinin kadın

¹⁶ Mutlu’ya göre, aynı tutum cinsel azınlıklara yönelik tutumları da şekillendirebilir.(2012, s. 60).

¹⁷ Türkiye’de cinsiyet sebebiyle ayrımcılığın dolaylı biçimi İş Kanunun 5. maddesinde yasaklanmış olmasına rağmen, konu ile ilgili bir yargı bulunmamaktadır. Ayrıca İçişleri Bakanlığı tarafından hazırlanmış olan Ayrımcılıkla Mücadele ve Eşitlik Kanunu Tasarı Taslağı’nda dolaylı ayrımcılık 2.

cinselliğini temel alarak, erkeğe davrandığından (yahut davranacağından) daha olumsuz davranmasıdır ya da daha az olumlu muamele göstermesidir. Dolaylı cinsiyet ayrımcılığı ise, şekilsel olarak eşitlikçi görünen davranış yahut uygulamaların daha sonra kadın üzerinden ayrımcı etkiler oluşturmasıdır (Acar, 2004, s. 216).

Cinsiyet ayrımcılığı, kaynaklara ve imkânlarla erişimde eşitsiz muamele, ana hizmetlerden faydalanmada yetersizlik, çalışma hayatı ve politikada kadının kısıtlı olarak yer alması ve kadınlar ile erkekler arasındaki bireysel ilişkideki güç dengesizliği konularıyla yakından alakalıdır. Toplumda kadınların esasi hizmetlerden yararlanmaması imkân ve kaynaklara sahip olmada erkeklere göre eşit olmayan şartlarda yaşam sürdürmesi, şiddete maruz kalması politikada ve iş hayatında düşük seviyede temsil edilmesi cinsiyet ayrımcılığının diğer bir tanımıdır.

Eğitimde cinsiyet ayrımcılığı, kişilerin cinsiyetlerinden dolayı eğitimin eşit bir şekilde yararlanmalarını biçiminde ortaya çıkar. Geçmiş dönemlerde geleneksel yapının içinde yer alan mevcut düşünce erkek çocuklarının eğitimden yaralanması ve iş sahibi olmaları yönünde olmuştur. Bu durum aynı zamanda toplumsal bir değer olarak görülmüştür. Öte yandan kız çocukların ise evde kalmalarını ev içi işleri öğrenmelerini destekleyen sistemler olmuştur.¹⁸

Birçok toplumda meslekler “kadın işi” ve “erkek işi” olarak farklılık gösterir. Genel görüş “kadın işi” olan mesleklerin hem statü hem de ücret olarak düşük, geçici niteliği ve güvencesi olamayan işlerken, “erkek işi” ise sorumluluk ve yetkisi olan hem statü hem gelir olarak yüksek, güvenceli niteliği olan sürekli işlerdir. Kadınların pek çok alanda ikinci sınıf olarak görüldüğü ve çoğunlukla aile yaşamı ve

maddenin e fıkrasında tanımlamış olsa bile bu konuda yasal düzenleme ve uygulamalar etkisizdir. Bu bağlamda dolaylı ayrımcılığa örnek verilmesi gerektiğinde Bayram’ın belirttiği gibi, *verilen bir iş ilanında kadın ya da erkek olmak üzere herhangi bir cinsiyet belirtilmeyebilir. Öte yandan işe alınacak kişinin, 1.70 cm boyunda olması ibaresi görünürde açık bir biçimde kadına yönelik bir ayrımcılık olarak görülmeyebilir Ancak kadınların boy ortalaması akla geldiğinde bu ilanın aslında erkekler için verildiği ve burada kadına yönelik dolaylı ayrımcılığa gidildiği görülür* (Bayram, 2012, s. 10).

¹⁸Eğitimin yanı sıra çalışma hayatında da cinsel ayrımcılığa sıklıkla rastlanır, örneğin çalışma hayatındaki cinsiyet ayrımcılığı işin yapımında etkisi olmadığı halde kadınların cinsiyetlerinden kaynaklı çalışma hayatından dışlandıkları yönünde olup böylece işyerlerinde iktidar, tatmin olma düzeyi ve maddi gelir erkekler arasında bölüşülür. Bkz: “*Cinsiyet Ayrımcılığı Hakkında.*” <https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi- hakkında>. (erişim tarihi:16.05.2019)

yükümlülüklerinden dolayı ve iş yerlerindeki engelleyici durumları göz önüne alırsak işyerlerinde cinsel ve psikolojik tacizle karşı karşıya kaldıkları söylenebilir¹⁹

Toplumsal cinsiyet kavramının yarattığı karşıtlıklar olan, erkeklik/kadınlık kavramları beraberinde, özne/nesne, ikiliğini doğurmaktadır. Ortaya çıkan karşıtlıklara yönelik çeşitli görüşler vardır. Özne /nesne, ben ve öteki gibi ikililiklerin çözümlemesinde Fransız yazar Simone de Beauvoir, feminist düşünce ve çalışmalarda “öteki” terimini ilk kullanan isim olmuştur.

Simone de Beauvoir, dünya çapında klasik olarak bilinen “*Kadın İkinci Cins*” adlı üç ciltlik çalışmasında kadının, konumunu tarihsel süreç içinde inceler. Yazarın vardığı sonuç, patriyarkal sistemin erkekleri olumladığı, kadınları ise olumsuz gördüğü, “öteki”leştirdiği yönündedir. Kuşkusuz kadının anlaşılması için biyolojik veriler tek başına yeterli değildir. Düşünüre göre biyolojik veriler, iki cins arasında kesinlikle farklılık yaratmaya yetmez. Erkek beden olarak kadından daha güçlü olabilir, ancak bu onun kadın üzerinde hâkimiyet kurmasını açıklamada yeterli veri değildir ve kadının erkeğe tabi olmasını zorunlu kılamaz (Beauvoir, 1993,s. 34).

Mitchell’e göre Beauvoir, biyolojik yapının kadının kaderi olduğu görüşünü karşı çıkarak reddeder. Kadının konumunun zaman içinde çeşitli toplumsal yapılarda farklı biçimlerini anlatan eserinde düşünür, bu çeşitlilikleri esas olarak, mülkiyet düzenin kadınlar üstündeki etkileri çerçevesinde ele almaktadır. Böylece kadının tarihsel süreç içinde edindiği tiplere kadına yönelik söylencelere edebi yazımda kadının işleniş biçimlerin ne yönde olduğuna eserlerinde yer verir (Mitchell, 2006, s. 13).

Bütün bu yaklaşımların hepsi kadını “*ebedi dişi*” olarak idealleştirme çabası içindedir. Beauvoir, kadının ikinci cins olarak konumlanmasının nedenlerini araştırırken; biyolojik verilerin yanı sıra mitolojik veriler, olgular, psikanalist ve materyalist düşünce kapsamındaki görüşleri, antropoloji, tarihi ve yazım dünyasının görüş açılarını analiz ederek, bu yaklaşımların eksiklerini görünür kılmaya çalışır. Ona göre, bu görüşlerin hemen hepsi, kadını erkeğe göre ikinci bir yerde konumlandırırsa da, kadının erkeğin aşağısında olduğunu kanıtlamayacak niteliktedir.

¹⁹ Bkz: “*Cinsiyet Ayrımcılığı Hakkında.*” <https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi-hakkinda>. (erişim tarihi: 06. 12. .2019)

Kuşkusuz kadınlar ve erkekler bedensel olarak farklı yapılara sahiptir, ancak bu farklılık hiçbir zaman erkeğe ayrıcalık sağlamamalıdır (1993, s. 143).

Beauvoir’a göre Freud’un kuramı indirgemecedir. Çünkü psikanalistler, insanın ilk gerçeğinin bedeni olduğunu savunurlar; toplumda kendi bedenine benzeyen bedenler gören birey, ortak bir kader düşüncesine mahkûm olur ve kadının ezilmesinin sebebi biyolojik yapısından kaynaklı olduğu ana gerçek olarak kabul görür. Ayrıca psikanalistlerin dikkatleri cinsel sembollere yöneltmesi, bireyin bütün bir ontolojisini görmezden gelmeye neden olur (1993, s. 52).

Mitchell’in Beauvoir’dan aktardığı gibi, ironik bir yaklaşımla kadının boyunduruk altında kalışını iktisadi ve “yeniden üretime dayalı” görüşlerin her ikisinin psikolojik analizini yapar. Erkek, diğer bütün bilinçlere karşı durarak, kendisini bir özne ve hür bir varlık olarak meydana koyar. Erkekler kendilerini hayvanlardan farklı görür. Çünkü erkek, icat ve yaratım gücüne sahip olduğunu düşünür. Bunun dışında kendi bilincini benimsetmek, güvenli bir yaşam ve kendi soyunu ve bir tür ölümsüzlük sembolü olduğu için çocuk sahip olmak için kadını kendi denetimi altına tutar. (akt. Mitchell, 2006, 12).

Kadının cinsiyetinden dolayı ötekileştirildiğinin altını çizen diğer bir isimde Fransız düşünür /yazar Luce Irigaray’dır. Yazara göre, kültür olgusunun eril bir yapıda olduğunu ve söz konusu kültürün kadının özgün eşitlikçi yapısını görmezden geldiğini iddia eder. Yazara göre, eril kültürün ayrımcı uygulamalarına karşın, dişil evren daha hoşgörülü ve kapsayıcıdır. Bunun en belirgin göstergesi ise, kadının o hep aşağı görülen anatomik yapısıdır. Irigaray ifadesiyle, dişil bedenin en belirgin özelliklerinden bir tanesi, canlı organizmalardan bir tanesinin hastalanmasına, ölmesine yahut reddedilmesine sebep olmadan, öbürünün kendi içindeki gelişimine hoşgörülü olmasıdır. Ne yazık ki kültür kavramı, ötekine sağlanan bu saygı düzenini adeta tamamıyla tersyüz etmiştir (Irigaray, 2006, s. 47).

Irigaray’a göre kadınların, erkeklerle eşit öznel bir statü elde edebilmelerin yolu, farklılıklarının tanınmasını sağlamaktan geçer. İçlerindeki “öteki”ye saygılı olarak ve benzer saygıyı toplumdan isteyerek, kendilerini geçerliliği olan öznel diye onaylamaları gerekmektedir. Kadının erkekten farklı olmasının olumlu bir

durumdur (Irigaray, 2006, s. 48-49). Yazar kadınlara, kendilerinde var olduğu düşünölen farklılığı yahut ötekiliği önemsemelerini önerir.

Çalışmamızda buraya kadar kadın hareketi olarak feminizmin ortaya çıkışı ve gelişimin incelenmiştir. Bunun yanı sıra kadın mücadelesinin en çok üzerinde durduğu kavram olan “toplumsal cinsiyet” olgusu ve onu var edip devamlılığını sürdüren tarihselliğin izleri sürölmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda çeşitli yapılar incelenmiştir. Tez çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde birer iletişim aracı olan sinema filmlerindeki kadının nasıl sunulduğu onun anlatıdaki konumlanışı ne şekilde olduğuına .

II. BÖLÜM

2. 1. SİNEMADA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ

2. 1. 1. Sinemada Eril Söylem

Sinema; her yaş grubuna, her sınıfsal katmandan insana, kadın erkek her cinsten izleyiciye hitap eden kitle iletişim araçlarında biridir. İzleyici kitlesinin bu kadar geniş bir perspektifte olması ve kendi izleyicilerinin hemen hepsini aynı mekânsal düzlemde (sinema salonlarında) bir araya getirmesi, sinemayı diğer sanatlardan ve iletişim araçlarından farklı bir yere koyar. Bu özelliği sinemaya toplum ile sürekli olarak iç içe bir yapı kazandırır. Böylece sinemanın toplumsal yapıyı yansıtan bir medyum olduğu gerçeğinin altı çizilir. Sinema filmlerindeki kadın temsili, dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik koşullarına bağlı olarak değişkenlik gösterse de, sinemanın ilk yıllarından başlayarak çekilen filmlerde, toplumunu yapısını, kadına ve erkeğe verilen rolleri görmek mümkündür.

Egemen sinemada film örnekleri eril dilin varlığını ortaya koyar. Kabadayı'nın da belirttiği üzere, egemen sinema derken akla çoğunlukla Hollywood sineması gelir ama bu terimin kapsadığı alan çok daha geniştir (Kabadayı, 2004, s. 109). Annette Kuhn'a göre iktisadi ve ideolojik egemen sinema somut bir biçimdedir (akt: Kabadayı, 2004, s. 109). Bu sebeple bu yapıyı oluşturan bütün ülke sinemaları gizil bir şekilde de olsa kendi egemen sinemasına sahiptirler.

Sinemanın eril diline yönelik analizinin yapıldığı çalışmamızın bu bölümünde, sinemanın ilk yıllarından başlayarak örnekler verilir. İlk sinema örneklerinin, Amerika ve Fransa'dan çıkması daha çok bu iki ülkenin sinemasına yoğunlaşmamızı sağlamakla birlikte çalışmanın ilerleyen sayfalarında dünya sinemasından farklı örneklere de yer verilmektedir.

Amerika'da Thomas Alva Edison'un, 24 Ağustos 1891 yılında "*kinetograph*" (kinetograf) ismini verdiği alıcı ve "*kinetoscope*" (kinetoskop) ismini verdiği göstericilerin buluş belgelerini alarak, (Teksoy, 2009, s. 30) erkek egemen pazarda sinemanın ilkel halleri olan bu görüntüler ticari bir meta olarak pazarlar. (Sinemanın ilerleme gösterdiği günümüzde, bu pazar kaygısının hala devam ettiği görülür). Böylece ilerleyen dönemlerde sinema filmleri daha fazla kar sağlaması adına biçim ve içerikte egemen (eril) izleyicinin/müşterinin beklentilerine göre şekillenecektir.

Amerika’da bu ilerlemeler olurken Fransa’da da benzer şekilde kâr amaçlı gelişmeler olduğu görülür. Fransız iki kardeş ve Sinematograf’ın mucitleri; Auguste ve Louis Lumière, 28 Aralık 1895’te ilk sinema gösterimi olarak kabul edilen “*Bir Trenin Gelişi*” (L’arrivéed’un Train) isimli şaşkınlık yaratan hareketli görüntüleri Grand Cafe’de izlemeye açarlar (Teksoy, 2009, s. 32). Bu görüntüler ve sonrasında gelenler daha çok belgesel niteliği taşırlar. Ancak belirli bir kurmaca yapısına sahip olmasalar da belge değeri taşıyan bu görüntülere kadının ve erkeğin toplumsal ve ideal rolleri için bakılabilir. Rekin Teksoy’un belirttiği gibi Lumière’lerin filmleri, baba Lumière’in dostlarıyla kâğıt oyunu oynarken bira içmesi; Auguste Lumière’ ve karısının çocuklarına mama vermesi; denizde yüzen bir erkek (erkek gücünü gösterme kapsamında ele alınabilir) bir bankta oturan hanımefendi Lumière ve iki çocuğun sahile yaklaşan bir kayığı seyretmeleri. Ayrıca talim yapan asker gibi görüntülerden oluşmaktadır (Teksoy, 2009, s. 34). Bu görüntülerdeki erkek ve kadının konumlarına bakılarak sinemanın daha ilk dönemlerinden başlayarak eril bir dil benimsediğini belirtmek pek uç bir ifade olmasa gerek.

Edison, sinemanın ekonomik gelir getiren bir icat olma özelliği ile ilgilenir. Lumière kardeşler ise sinemaya bir bilim adamı gözüyle bakarken, Georges Méliès bir şair inceliği ile yaklaşır (Teksoy, 2009, s. 39) Méliès, sinema tarihinde tartışmalı bir şekilde ilk öykülü filmin yönetmeni olarak bilinir. Asıl mesleği sihirbazlık olan Georges Méliès filmlerinde sihirbazlık hilelerinden yararlanır. Méliès’in film denmeleri kadını cinsel nesne olarak gösteren filmlerdir. Nitekim Mohana’nın ifade ettiği gibi, sinemada kadının cinsel meta olarak gösterilmesi sinema aygıtının icadı ile başlar ve çoğalarak devam eder. Méliès’in, Jules Verne’in romanından ilham alarak çektiği “*Ay’a Seyahat*” (Le Voyage Dans la Lune, 1902) adlı filminde, maceracı erkek bilim insanlarını, gösterişli ve işveli kadınların yer aldığı yıldız kümelerinin yanından geçirerek o dönemin mevcut cinsel klişeleri yansıtılır (akt: Akbulut, 2008, s. 82).

Sinemanın ilk yıllarında başka bir örnek olarak Edwin S. Porter’ın çektiği “*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Hayatı*” (The Life of an American Fireman, 1903) isimli filmde, kahraman itfaiye erleri alevler içinde çaresiz kalan bir anne ve kızını yangından kurtarırlar. Kurguya dayalı sinemanın ilk örneği olan bu filmde, dramatik etki anne ve kızının umutsuzluğu üzerinden kurulur ve itfaiyecilerin kahramanlığı ile

heyecan verici bir dramın mutlu sonla bittiği izleyiciye gösterilir (Teksoy, 2009, s. 77). Bir başka örnek ise, Griffith'in çektiği “*Bir Ulusun Doğuşu*” (The Birth of a Nation, 1915) adlı ırkçı söyleme sahip olan filmidir. Bu filmde savaşı kazanan beyaz, Amerikalı erkekler ön plandadır. Bu her iki örnekte de, erkekler; kahraman kurtarıcılar olarak yansıtılır. Bunların yanı sıra 1910’lu yıllarda çekilen ve sayıları yüzden fazla olan kısa komedi filmlerinde kadınlar; asi, saldırgan ve coşkulu cinsel birer obje olarak yansıtılır.

Sinemanın tarihsel ilerlemesine bakıldığı zaman, Akbulut’un belirttiği gibi 1920’li yılların filmlerinde çoğalan erotik kadın imgesi, 1930’lu yıllarda Büyük Bunalım’ın yaşanmasıyla birlikte yerini annelik görevini yapan kadın imgesine bırakır. (2008, s. 82) Ann Kaplan bu filmlerdeki kadın figürünü şu şekilde açıklar; bu filmlerdeki anne esas olarak iyi, müşfik, sabırlı yalnızlığa katlanabilen, pek akıllı olmasa da kendini ifade edecek yeteneğe sahip olarak sunulur (Kaplan, 1992, s. 130-134). Ayrıca melodram²⁰ türündeki bu anlatılarda kadınlar, güçsüz, çaresiz erkeklerin yardımına ihtiyaç duyan, ahlaklı bir biçimde tasvir edilir. Öte yandan bu filmsel anlatılarda, annelik görevleriyle yükümlü ve kutsallaştırılmış kadın, bizzat kendi çabalarıyla evin dışında var olmaya çalıştığı zaman, çoğunlukla karşısına; eve dönmek ve çocuklarından ayrılmamak gibi kesin öneriler sunulur (Akbulut, 2008, s. 82-83). Böylece, bu filmlerle eril ideoloji yeniden üretilir. Bu yolla kadın, erkeğin denetimi altına alınması gereken nesne biçimine konulur. Deniz Derman 1930’lu yılların filmlerini şöyle açıklar, Bu dönemin filmlerinde kadın, erkeği önce cezbeder, daha sonrasında onu reddeder böylece erkeğe dolaylı yoldan eziyet verir. Böylece kadının verdiği bu eziyet, iğdiş etme stereotipini yaratır (Derman, 1994, s. 25). 1930 yıllar ve sonrasında Hollywood filmlerinde kadın sunumları çoğunlukla bu yönde ilerler.

İkinci Dünya Savaşı devam ettiği sürede, cepheye gitmiş olan erkeklerin kamusal alandaki yerlerini kadınlar, özel alan olan “ev”lerden çıkararak devralırlar. Ancak Akbulut’un belirttiği gibi savaşın bitmesi ile kamusal alanın “esas sahipleri”

²⁰ Andrew Butler kaleme aldığı “*Film Çalışmaları*” isimli kitapta, Melodram türünü şu şekilde açıklar; izleyicisinin genellikle kadınlardan oluştuğunu düşünüldüğü ve bu düşünce ile öykülerin daha çok kadınların ilgileneceği konulardan (boşanma, ölüm, istenmeyen gebelik, vs) oluştuğu bir film türüdür. Ayrıca bu türün örneklerine bakıldığında dramın merkezinde her zaman bir kadın karakter vardır (Butler, 2011, s. 153).

geri döndüğü zaman, 1940’larda yoğun bir biçimde görülmekte olan “ayartıcı” kadın ile “oturaklı (ağırbaşlı) kadın ikiliğini barındıran anlatılara geri dönülür. 1940’lı yılların dünyasında kadın, karanlıkların dibine atılır. O dönemim eril fantezisinin temsili olan kadın, melek ve şeytan arası bir yerdedir. Bazı sinema yönetmenleri bu dönemde “misogyny” olarak isimlendirilen, kadına karşı nefret eğilimini kendi filmlerine yansıtırlar (akt: Akbulut, 2008, s. 84).

İkinci Dünya savaşıdan sonra değişen kadın figürünü, *film noir*/ kara filmlerde görmek mümkündür. Bu dönemin filmlerinde tamamen bir endişe ve güvensizlik egemendir. Bir zamanlar kadınla özdeşik bir mekân olarak ev/yuva, güven sembolü olan aile gibi kavramlar anlam yitimine uğrar. Kadın cinsel bir tehdit taşımaktadır, bu dönemin filmlerinde, kadından korkan eril bilinçaltının endişeleri yansıtılır. Hayward’ın ifadesiyle, bu filmlerde erkekler, kadından duyduğu korkuyu onun üzerinde denetim kurarak, kadının cinselliği üstünde egemenlik sağlayarak, aşmaya çalışır (Hayward, 2012, s. 242).

Bu dönemin, kadından kaynaklı tekinsiz atmosferini, Alfred Hitchcock’un filmlerinde görmek mümkündür. Hitchcock sineması; korku, endişe şüphe iktidarsızlık ve eksiklik temelleri üzerine kurulu, gerilim temalı bir sinemadır. Hitchcock’un filmlerine bakıldığında başrollerdeki kadınların genellikle sarışın, donuk ve soluk yüzlü oldukları görülür. Michael Ryan ile Melissa Lenos’un ifade ettikleri gibi, Hitchcock’un “*The Birds*” (Kuşlar, 1963) filminde bilinçli bir şekilde kadını cezalandıran ve onun dişil kimliğine ait geleneksel pasif ve bağımlı modele yönlendiren bir anlatı kurmak istenir. Hitchcock toplumsal cinsiyet konusunda muhafazakâr bir yönetmendir. Çoğu zaman farkında olmadan, kendi değerlerini ve varsayımlarını filmsel öykülerinin içerisine yerleştirir. Ona göre insan yaşamı söz konusu olduğu vakit, en normal düşünce erkeğin egemen güç olması gerektiğidir (Ryan ve Lenos, 2012, s. 5).

Kadın hikâyelerinin anlatıldığı filmlerde, kadın cinselliğinin bastırılmasına dair izleklerin, Amerikan popüler kültüründe çok satan modern romanlara dayandığı görülür. Bu filmlerden biri olan “*Aşk Yolcuları*” isimli filmde evde kalmış teyzeyi canlandıran Bettie Davis’in gözlüklü olmasına dikkat çeken Akbulut’un Doane’dan aktardığı gibi gözlüklü kadın imgesi, cinselliğin bastırılmışlığını, arzulanmayışı ve

entelektüelliği temsil eden bir klişe olarak kullanılır. Ne zaman ki kadın gözlüklerini çıkarıp atar, işte o zaman, tamamen bir arzu nesnesine dönüşür (akt: Akbulut, 2008, s. 88-89). Ayrıca sinemada, gözlük takan kadın imgesi bakışın eksikliği anlamına gelmez, tam tersi aktif bir bakıştır bu, “bakılan” olmanın tam zıttı olarak “bakan”ın gerçeğidir Gözlük takan entelektüel kadın, bakmak ve incelemek üstünlüğünü elde eder. Bu eril sinemanın, kadına uygun gördüğü bir özellik değildir. Nitekim Öztürk’ün de ifade ettiği üzere, sessiz sinema ve melodramların pek çok örneğinde görüldüğü gibi ‘iyi kalpli genç kız’ın genellikle eğretilmeli şekilde ve hatta düz değişmece de bile kör olması tesadüf değildir. Zira klasik sinema anlatısında bakan kişi aynı zamanda arzulayandır ve kör olmak tamamen arzu yokluğunu temsil eder (Öztürk, 2000, s. 71).

1950’li yıllar boyunca filmlerde kadına bakıldığında Akbulut’un ifadesiyle bu filmlerin anlatısal temelinde, aileyi düzende tutacak ve toplumla bütünleşmesini sağlayan ideal bir kocanın-sevgilinin-babanın arayışı söz konusudur. Hal böyle olunca bu filmlerdeki kadın, ya sosyo-ekonomik varlığı ya da duygusal ve cinsel yönden doyumu seçecektir. Kadının yaşadığı bu ikilem, 1950’lerde çekilen “*Aşk Rüzgârı*”, “*Ucuz Sıcak*”, “*Kızgın Damdaki Kedi*” gibi filmlerde görülür (Akbulut, 2008, s. 60). Bu filmlerden biri olan “*Kızgın Damdaki Kedi*”de Meggie (Elizabeth Taylor) karakteri, sakatlık geçirmiş, eski bir sporcu olan kocası ve onun zengin ailesiyle yaşadığı evin içinde, bütün gün oradan oraya doyumsuz bir biçimde gidip gelir. Ayrıca Meggie’nin sürekli olarak gevezelik yapması ve kocasının onun aşk dolu yakınlaşmalarına kayıtsız kalması gibi anlatısal gidişat, filmde kadının doymak bilmeyen bir obur olarak görünmesini sağlar.

1960’lı yıllar ise ataerkil söylemin hâkim olduğu Hollywood sineması için kritik yıllardır. Nitekim özellikle Vietnam savaşının kötü getirisi, savaş karşıtlığına sebep olur. Ayrıca öğrenci hareketleri, siyahların özgürlük talebi, kadın hakları, feminizm gibi özgürlük talepleri, bu yıllara denk gelir. Dolayısıyla Amerikan sinemasında 1950’li yılların aşk melodramları yerine Ryan ve Kellner belirttiği gibi, Hollywood sineması da Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasının çok önceden etkili olan deneysel temaları ve biçimsel yenilikleri bu dönemde özümsemeye başlar. Bu dönemin en ses getiren karşı söylemleriyle; “*Aşk Mevsimi*,” “*Bonnie ve Clyde*”, “*Easy Rider*” gibi filmler, geride bırakılan dönemin konformist kurumlarına

alternatif olacak ölçütler sunmaları sebebiyle birer mihenk taşıdılar. Ancak 1960'lı yılların bu ılımlı havası fazla sürmez, bir sonraki on yıl boyunca filmlerde kadın temsillerinin cinsiyetçi bir dil ile şekil aldığı görülür. Yeni sağ' hareketleri başlayınca sinemada da muhafazakâr bir yola gidilir (2010, s. 20-28).

1970'lı yıllara gelindiğinde ise feminizmin yükselişe geçmesi ataerkil ideolojiyi kaygılandırır. Böylece feminist düşüncüyü bertaraf etmek ve kadının özel alana dönmesine yönelik anlatılara başvurulur. Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi, 1970'lı yıllarda kadın hareketinin bağımsızlık savaşımının az da olsa sempati ve ilgi uyandırmayı başardığını ancak bu sempatiye rağmen yine aynı yıllarda çekilen "*The Exorcist*" (1973) ve ona benzer korku filmleri sayesinde kadınlar, amansız ve şiddetli bir ataerkil tepkiyle yüz yüze kalırlar. Böylece daha önce 1960'lı yılların anlatılarında, adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak gösterilen kanun ve asayiş kuvvetleri ise, bu dönemde (1970'lı yıllarda) toplumsal kahramanlar olarak baş tacı edilir. Muhafazakâr tema, tiplere ve söylemler Hollywood'da yeniden ağırlık kazanmaya başlar. "*Aşk Hikâyesi*" (Love Story), "*Hava Alanı*" (Airport), "*Baba*" (The Godfather), "*Şeytan*" (The Exorcist) ve "*Jaws*" (Jaws) gibi filmler 1970'lı yılların ilk beş yılında gişe hâsılatı sıralamasında birinci yahut ikinci sıraya giren filmlerdir (Ryan, Kellner, 2010, s. 30).

Hollywood sinemasının 1970'lı yıllardaki kadın temsiline ilişkin önemli örneklerden bir tanesi yönetmenliğini William Friedkin'in yaptığı, 1973 yapımı "*Şeytan*" (The Exorcist). Filminde çalışan kadın imgesi baba eksikliği ile beraber verilir. Şeytan'ın musallat olduğu küçük kızın eve gelen rahibi görür görmez 'baba baba' diye çılgık atması, yine annenin evde kalması mesajı ile kadının kamusal alana çıktığı anda evde bıraktığı ve babasız kalan kızının türlü tehditlerle karşılaşacağı fikri verilir (Ryan, Kellner, 2010, s. 101-104). Filmin sonunda kurtarıcı bir erkek olur. *Jaws* serisinde genelde ilk kurbanlar kadınlar olur "*Baba*" (The Godfather)'da ise tamamen erkek egemen bir anlatı egemendir. Erkekler işledikleri onlarca suça rağmen ailelerine düşkün babalar olarak gösterilirken, filmin kadınları erkeklere göre daha geri plandadırlar ve genelde kadere rıza göstermiş anneler, kızlar ve eşler olarak resmedilirler. Ayrıca bir başka cinsiyetçi film olarak Stanley Kubrick'in "*Otomatik Portakal*" adlı filmi örnek olarak verilebilir. Filmin başkarakteri Alex'in arkadaşlarıyla vakit geçirdiği ve filmin açılış sahnesinde, gösterilen "süt barda"

çıplak kadın görünümlü sehpalara görünmektedir. Kadının bedeni ve çıplaklığı üzerinden aşağılandığı bu sahnelerde, Alex ve arkadaşları kadın bedeni biçiminde olan sehpalara ayaklarını uzatır böylece bedensel uzuvların sık sık objeler aracılığıyla gösterildiği bu filmde erkek ve egemen güç iç içe verilir. Film boyunca penis görünümlü objeler ve özellikle bu objelerle kadına şiddet uygulandığı görülür. Kadını dışlayan unsurlar barındıran bir başka örnek de 1980 yapımı “*Cinnet*” (The Shining) isimli filmidir. Ryan, Kellner’ın ifade ettiği gibi, Cinnet filminde Jack ‘in (filmde baba) otelde karşısına çıkan seksi ve güzel kadının ataerkil bilinçaltında kadının görünümü için önemli bir sahnedir. Kadının, Jack ile yakınlaştığı sıra, vücudu yaralar içinde ihtiyar bir “acuze”ye dönüşmesi, (kadın cinselliğinin yarattığı arzu ve tiksinti) bastırılmış endişeleri serbest bırakan ve potansiyel korkular taşıyan bir geçit olarak gösterilmesiyle beraber, bu aynı zamanda artık ‘serbest’ kalmış kadın cinselliğinin yarattığı korkudur (2010, s. 274).

Amerikan sinemasında bunlar olurken Avrupa ve dünyanın diğer yerlerindeki sinemalarda benzer örneklere rastlanır. Hollywood’un muhafazakâr söylemine karşısında ortaya çıkan Avrupa sinemasında, filmlerin dışında, kamera arkasında kadının istismar edildiği görülür. Bernardo Bertolucci’nin 1972’inde çektiği, “*Paris’te Son Tango*” buna verilecek en iyi örnektir. Filmde “tereyağı sahnesi” olarak ünlenen sahnede yönetmenin önerisiyle öykünün daha gerçekçi olması adına Fransız Yeni Dalga akımının bir pratiği olarak doğaçlama senaryo ile çalışılması kararlaştırılır. Senaryonun hali hazırda taslak metin olarak var olmaması, oyuncularında rollerinin ne şekilde ilerleyeceğini bilmemesi anlamına gelmektedir. Filmin genç kadın oyuncusu (19 yaşında) Maria Schneider, film esnasında Marlon Brando tarafından tecavüze uğrar. Bu sahnenin Bertolucci ve Brando’nun ortak kararı ile kadın oyuncunun haberi olmaksızın çekildiği, filmde yıllar sonra açıklanmıştır. Bertolucci 2013 yılında verdiği bir röportajda tereyağı sahnesinin tecavüz olduğunu kabul eder. Bu gerçekler sinemanın filmlerde olduğu kadar kamera arkasının ve film setlerinin de ne kadar ataerkil bir yapıda olduğunu gösterir²¹.

Yukarıdaki örnek kadar çirkin olmasa da sinemada kadının temsiline ilişkin başka bir örnek de İspanyol yönetmen Carlos Suares’in 1981 yılında çektiği “*Tatlı*

²¹ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46353265> (Erişim tarihi.06. 12. 2019)

Saatler” filminde görülür. Öztürk’ün ifade ettiği gibi Suara bu filmdeki bir sahnede erkek yönetmenlerin kadınlarla/feministlerle bir problemleri olduğunu belli eder. Oysaki Saura’da Avrupa ‘sanat’ sinemasının önemli yönetmenlerindendir. Bu filme erkek karakter evine kız arkadaşı ile gelir. Kadının üstünde incecik şık, dekolte bir elbise vardır. Erkek mutfakta içkileri hazırlarken kadın mutfığa girer ve mutfığı dağınık bulur. Üzerindeki dekolteli şık kıyafetle bir kadının asla mutfakta çalışacağı düşünülemezken kadın erkek arkadaşından bir önlük vermesini ister ve erkeğin yardım teklifini reddederek bulaşık yıkamaya başlar. Bu esnada kamera kadını arkadan çekerek onu sıradan ve sevinç içinde şarkı söyleyerek evinde bulaşık yıkayan bir kadın gibi gösterir (Öztürk, 2000, s. 78-79).

2. 1. 2. Eril Sinemada Kadına Yönelik Bir Bakış ‘Dikizcilik’

Yukarıda da ifade edildiği üzere, egemen eril sinemada bakmak bir anlamda arzulamaktır da. Bu bağlamda bakan ve arzulayan kuşkusuz etkin konumda olan kahraman ve onunla özdeşlik kuran izleyicidir. Sinema, teknik ve biçimsel sistemi ve sinema salonlarının fiziki yapısı sayesinde gizliden bir bakma eylemini sağlar. Bu da sinema izleme pratiğinin bir tür röntgencilik olduğu gerçeğini akla getirir. Serpil Kirel’in altını çizdiği gibi, “ilk aceleyle yapılmış gibi gelse de bu yorumun dayandığı haklı sebepler ve teorik bir zemin vardır” (Kirel, 2012, s. 246). Filmsel anlatıda, hem erkek kahraman tarafından hem de izleyiciler tarafından röntgenlenenler daha ziyade kadınlardır. Arzu nesnesi olarak görülen ve dikizlenen kadın örneğini pek çok filmde görmek mümkündür.

Kadına bakışın dikizleme şeklini aldığı filmler arasında, Alfred Hitchcock’un 1960 yılında yönettiği “*Sapık*” (The Psycho) filmi sayılabilir. Filmin bir sahnesinde kadın, kaldığı otel odasında soyunurken, erkek tarafından gizlice izlenir. Kirel’in belirttiği gibi, bir göz deliğinden soyunan bir kadını “dikizleyen” adamı seyreden seyircinin varlığı göz önünde alındığında, filmin ikinci planına geçildiğinde, izleyici adeta gizlice kadını seyreden erkeğin konumuna getirilir. Böylece bu çekim açısıyla filmi izleyende kadını dikizlemeye davet edilmiş olur. İlâveten sinema salonunun karanlık atmosferi de göz önüne alındığında, izleyici ile erkek karakter özdeşim kurar ve “haz” ortaklığı sağlanır (Kirel, 2012, s. 248).

Bir başka Alfred Hitchcock Filmi olan “*Arka Pencerede*” (Rear Window, 1954) hem taşıdığı klasik sinema kodları, hem de cinsellik ve bakış açısından eril bir sinemasal dile sahiptir. Bu filmdeki dikizleme olayı, başta tesadüfî iken sonradan zorunlu bir hal alır. Filmsel öyküde bir adamın ayağı kırılır ve evinden çıkamaz. Bunun sonucunda elindeki dürbün ile karşı apartmanda yaşayan insanların günlük hayatlarını izlemesi ve bir cinayete tanıklık etmesi konu edinilir. Ancak Kirel’in altını çizdiği üzere, asıl sorun filmin konusunun bu temelde olması değildir. Buradaki problem, filmsel düzenleme ve sinemasal tekniğin kullanım biçimindedir. Kuşkusuz “göstermek” sorumluluk ister ve yönetmenin neyi nasıl gösterdiği küçük ayrıntılarda gizlidir. Bu filmde kullanılan dürbün imgesi, baş erkek karakterin eli kolu bağlı oluşu ve elinden bir şey gelmemesine rağmen karşı tarafta yaşanan olayları izleme göz(et)leme sorumluluğu, izleyiciyi kadın erkek fark etmeksizin dikizleyen bir konuma yerleştirir (Kirel, 2012, s. 249).

Dürbün, kamera, fotoğraf makine benzeri aygıtlarla izleme pratiğinin dikizlemeye dönüşmesiyle ilgili sinemada başka örneklerde mevcuttur. Her ne kadar başta kadınları gözetlemek ile ilgisi yokmuş gibi görünse de Michelangelo Antonioni’nin yönetmenliğini yaptığı (Blow-Up, 1971) filmi, bu başlık altında değerlendirilebilir. Filmde moda fotoğrafçısı olan Thomas, fotoğraf çekmek için gittiği parkta, takip ettiği çiftin fotoğraflarını çekerken, bir cinayete tanıklık eder. Film, öyküsü hem gerçek ya da gerçekmiş gibi olgulara dayanması hem de çalışmamızın ana ekseninde yer alan, “kadın ve erkek temsilleri” bakımından önemli görüntüler barındırır. Nitekim fotoğrafçının (filmde Thomas) erkek olması ve ona poz verenlerin kadın modeller olması, Thomas’ın fotoğraf makinesini bir iktidar aracı (silah) olarak kullandığı kanaatine varılır. Fotoğraf makinesinin silaha benzerliğinin yarattığı güç ve iktidar, psikanalitik çözümlemelerden hareketle *fallik* bir simge olarak görülebilir. Freud’un “*Düşlerin Yorumu*”nda açıkladığı gibi, “*silahlar ve bütün çıkıntılı diğer nesneler erkek organı yerine geçebilmektedir*” (1996, s. 85). Filmin sonunda Thomas’ın çektiği fotoğraflardaki görüntülerin kurbanı olup gerçek sandığı olayların içinde bir çıkmaza girer. Böylece *fallik* simgenin güç yitimine uğraması (erkeğin iğdiş edilmesi) üzerinden alternatif okumalar yapılabilir. Ancak çalışmamızda, filmin içeriği cinsellik ve gözetleme bağlamından incelenmiştir.

Nitekim film boyunca Thomas'ın elindeki makine ile görüntü çekerken sergilediği mağrur tavırlara; özellikle kadın modellerin çekimlerini yaptığı sırada onlara müdahalelerde bulunur ve bundan haz alıyor gibi görünür. Thomas, kadın modelleri yere uzatıp defalarca üst üste fotoğraflarını çeker. O'nun makineyi silah gibi kullanıp, fotoğraflarını çektiği kadınları bu yolla hapsedtiği yahut katlettiği yönünde muhtemel bir çıkarıma varılabilir. Böylece Thomas'ın şöyle bir amacının olduğundan söz edilebilir; cinsellik ve derin kaygıların imgesi kadınlar, fotoğraf makinesinin gücü sayesinde cezalandırılabilir. Filmde kadınların görünümüne ilişkin bir ayrıntı da şudur, parktaki cinayetin sorumlusu olan kadının (filmde Jane) cinayet belgesi olan fotoğrafları Thomas'dan almak için vücudunu kullanır. Ancak Thomas'ın bununla ilgilenmemesi gibi filmsel detaylar Thomas'ın kadın cinselliğine karşı bilinçaltı endişelerinden kurtulmak için makinesini bir tür silah gibi kullanmasını sağlar. Makine Thomas için fetiş bir nesnedir. Juninger ve Mason'dan aktardığı üzere; kişinin, cansız objelere ve bedenin belli bölümlerine duyduğu cinsel isteğe fetiş dendiği gibi, Freud fetiş nesnenin penisi temsil ettiği ifade eder (ark: Oğuz ve Uygur, 2005, s. 134-136).

Bir diğer örnek ise Michael Powell'in 1960 yılında çektiği ve Kirel'ında ifade ettiği gibi, dikizleyen olmasa bile makinesine sakladığı bir silahla fotoğraflarını çektiği kadınları öldüren bir ruh hastasını anlatan "*Peeping Tom*" filmidir. Geleneksel anlayışla çekilen bu filmde izleyici gözetleme olayı sonuna kadar kullanılır. Mark Lewis karakterinin yaptığı çekimleri evinde oturup izlemesi onu seyirci düzeyine getirir ve bu sayede izleme pratiği keyifli bir hal alır. Nitekim filmin daha ilk sahnesinde yakın planda aniden açılan bir göz gösterilir ve film, Mark Lewis'e ait bu bakış açısıyla izlenir (2010, s. 249).

Mark Lewis arkadaşlarına bir film hazırlığı içinde olduğunu söyler, oysa ki kurbanları sadece kadınlar olan bir seri katildir. Lewis kendince bir yöntem geliştirmiştir. Kamerasının altına bir bıçak yerleştirmiş bu bıçakla fotoğrafının çekildiğini sanan kadınları öldürürken bir yandan da ölenlerin ölüm anında yüzlerinde beliren ifadeleri kaydeder. Birleştirdiği bu seri kayıtlarla bir fil yapmanın peşindedir. Kurbanların kadın olması kamera kullananın erkek olmasından ötürü bu film, bir seri katil hikâyesi olmaktan öteye geçip feminist okumayla incelenmeye açıktır. Kirel'in da ifade ettiği gibi, film bu haliyle çok daha güçlü bir fantezi

barındırır. Katilin kurbanlarına hiçbir suretle dokunmaması, onların bedenlerine sahip olmak istememesi, onların can çekişirkenki hallerini filme alması, sonrasında kaydettiği görüntüleri sırf zevk için izlemesi, filmin iktidarsızlıkla şiddet, profesyonelleşmiş bakışla zulüm etme arasında yer edinen fotoğraf makinesine bağlı olan esas fanteziye işaret eden bağlantıların bulunduğu işaret eder (2010, s.249). Bu filmde de fotoğraf makinesi, bir önceki film örneğinde belirttiğimiz gibi *fallik* simgeye denk gelmektedir. Ve elbette ki bu *fallik* simge iğdiş edilmiştir. Bu yüzden bunun sorumlusu olarak görülen kadınlar, filmde cezalandırılırlar. Kirel’in belirttiği gibi, makinenin erkeklik organıyla ilişkilendirilmesi filmi izlerken belirsizleşse de, Sontag’ın fotoğraf makinesine dair görüşlerinden yola çıkarak, filmin makineye takılması, makinenin doğrulması, filmin/fotoğrafın çekilmesi, bu fanteziyi açıkça dile getirir (akt: Kirel, 2010, s. 249). Böylece, filmin ana söyleminin şu yönde olduğu görülür; genellikle Western türünde sıklıkla görülen biçimiyle, kadını öldürmek, cezalandırmak yahut kadınla evlenmek dolayısıyla denetim altına almak, gözetleyici bakışın alışılmış örneğidir. “*Peeping Tom*” filminde de Mark’ın kurbanları olan kadınları öldürmesi, onlara uygun gördüğü bir tür ceza olabilir Bu sayede Mark Lewis, hadım edilme korkusunu yok etmiş olacaktır (Kirel, 2010).

2. 1. 3. Eril Sinemaya Karşıt Söylem

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema endüstrisinin ilk dönemlerinden başlayarak kadınlar, devamlılık, yapım asistanlığı, makyaj gibi teknik olmayan bölümlerde çalışmışlardır. Gelenek halini alan bu durum sayesinde kadınlar, film yapım evresinin dışında tutulurlar. Sinemada kadınların görünümüne bakıldığında, Jim Nalms’in belirttiği gibi, ilk kadın sinemacıların sadece Fransa ve A.B.D.’den çıktığı görülür. İngiltere’de o dönem hemen hiç kadın sinemacıya rastlanmaz. Hollywood sinemasına bakıldığı zaman, kaydedilmiş ilk kadın oyuncular Mary Pickford ile Lilian Gish’tir. Her iki kadın oyuncu da aynı zamanda film yönetmelerine rağmen imajlarının zedelenmemesi için bunun bilinmesini istememişlerdir Sinemanın ataerkil yapısı kadınların böylesi bir yola başvurmasına neden olmaktadır. Ayrıca sürekli yeniliklerin yaşandığı ve erkek egemen bir yapıda olan bu yeni endüstride hayatta kalmak, hiç kolay değildir. 1920’li yılların bitmesiyle sinemada ses ortaya çıkmıştır. Bu yeniliğin pahalı sistemler gerektirmesi, daha çok

kadınların çalıştığı bağımsız küçük şirketlerin kapanmasına sebep olur.²² Böylece sinema sektöründe zorlukla ayakta kalmaya çalışan pek çok kadın işsiz kalır (Nelmes, 1996, s. 222).

Sinemanın eril yapısı kadın emeğini ve deneyimlerini de görülmez kılmıştır. Sinema tarihine bakıldığında ve ilk sinemacılardan söz edildiğinde her zaman erkek sinemacıların isimleri anılması bunun en açık örneğidir. Genellikle ilk öykülü sinema filmini yöneten kişinin Fransız sinemacı Georges Méliès olduğu ileri sürülür. Ancak feminist sinema araştırmalarında bunun tan aksi olarak Alice Guy'dan (Alice Guy Blache, 1873-1968) söz edilir. Fransa'daki kadınlar oy kullanma haklarına sahip olmalarından tam elli yıl önce, Alice Guy, sinemanın ilk yılları olan ve sektörünün tamamen erkeklerin egemenliğinde olduğu bir dönemde Nelmes'in belirttiği gibi, kendi yazdığı farklı tarzlarda filmler kendi stüdyosunda çeker ve bu filmlerin hem yapımcısı ve hem de yönetmenliğini üstlenir (1996, s. 222-223). Ancak onun bu çalışmaları uzun yıllar görmezden gelinir ve zamanla unutulur. Nihayetinde feminist tarihçilerin araştırmaları sonucu Guy'ın çektiği filmlerden bazıları ortaya çıkar ancak pek çok filmi kayıptır. Arslantepe'nin ifadesiyle, Alice Guy, “*öykülü filmin öncülerindendir*” (Arslantepe, 2010). Zira yönetmenin 1896 yılında çektiği “*Lahana Perisi*” (La Feeaux Choux) isimli film konulu bir filmidir.²³ Georges Melies'in çektiği ve genelde sinema tarihine ilk kurmaca (öykülü) film olarak geçen “*Ay'a Seyahat*” (Le Voyage Dans la Lune) ise, Alice Guy'ın ilk filmi olan Lahana Bebek'ten, yaklaşık altı yıl sonra 1902'de çekilir. Görüldüğü üzere, sinema tarihinin ilk kadın yönetmeni Alice Guy, muhtemelen ilk öykülü filmi çeken yönetmendir (Arslantepe, 2012, s. 107).

Sinema tarihinde kendi özgün fikirleriyle filmler çeken pek çok kadın sinemacı vardır. Sessiz sinemanın en ilgi çekici isimlerinden Maya Deren (1917-1961) bunlardan biridir. Deneysel tarzda filmler çeken Deren kırk dört yıllık kısa ömrüne pek çok önemli film çalışması sığdırmıştır. Deren ayrıca kendine özgü

²²Bu süreçte ayakta kalan sadece bir kadın yönetmen olarak Dorothy Anzer bu süreci geçer. Anzer, başrolünde Catherine Hepburn'un oynadığı *Christopher Strong* (1933) ve *Dans Girl Dans* (1940) gibi pek çok film yönetmiştir (Nelmes, 1996, s. 223).

²³Filmin öyküsü şöyledir; bir kadın lahanalardan bebekler çıkarır ve yeni evlenmiş çiftlere bu bebekleri verir. Yönetmenin, “*Lahana Perisi*”nden sonra farklı türler denediği görülür. Aralarında korku türü, komedi ve fantastik türler olan bu filmlerde görüntü hilelerine yer verir ve 1904 yapımı “*La Premiere Cigarette*” adlı filmde yakın plan çekimleri kullanır (Arslantepe, 2012, s. 107).

tarzıyla sinema sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmış ve farklı bir biçim geliştirmiştir. Deren'in entelektüel kişiliği, yaptığı filmlere yansır ve böylece sinemada Avangart anlatıların öncüsü olur. Deren'in 1943 yılında Çek asıllı yönetmen Alexander Hammid ile birlikte çektiği ve kendisinin oynadığı, "*Meshes of The Afternoon*" isimli kısa film, rüya ve gerçek arası karmaşık öyküsü ile Amerikan Avangart sinemanın örneği olacak ve pek çok yönetmene ilham teşkil edecektir (Yücel, 2012, 110-117).

Deren'in daha sonra çektiği neredeyse bütün film çalışmaları, Şükran Yücel'in belirttiği gibi, yönetmenin mistik düşünceye olan ilgisinin yanı sıra, feminist duruşun da bir ifadesi olur. 1961'de bitmemiş haliyle gösterime giren "*Cadının Beşiği*" ve "*Kumsalda*" gibi filmlerde, kadınlar ön plandadır. Ayrıca yönetmen "*Değişen Zamanda Ritüel*" adlı filminde ise, sinema ve dans sanatını harmanlar. Deren, 1959 yılında çektiği son filmi olan "*Gecenin Gözü*" ile sinema tarihinde önemli eserler bırakır (Yücel, 2003, s. 112-116).

Sinemanın ilk dönemleri kadınların ifade olanağı bulması açısından zorlu yıllardır ve bunun sebebi de endüstrinin erkek egemen yapısında aranmalıdır. Yirminci yüzyılın başlarında, sinemada kadınların varlığına bakıldığında, 1930'lu yılların öncesinde Birleşik Amerika'da hiç değilse yirmi altı kayıtlı kadın yönetmene rastlanır. Ancak kayıtlara geçmeyen yönetmen, senarist ve oyuncu olmak üzere birçok kadın daha vardır. Bu kadın sinemacılardan biri de yaklaşık yetmiş beşin üzerinde film yöneten ve filmlerinde kürtaj, boşanma gibi toplumsal konulara değinen Lois Waber'dir. Öte yandan Jill Nalms'in belirttiği gibi, kimi kadın sinemacılar yapım aşamasında önemli roller aldılar da, Birinci Dünya Savaşı'na kadar tek bir kadın bile yönetmen sıfatını kazanamamıştır. İngiliz kökenli yönetmen Alfred Hitchcock'un eşi Alma Reville, bu isimlerden biridir. Reville, 1935 yapımı "*39 Steps*" ve 1938 yapımı "*The Lady Vanishes*" adlı filmlerde Hitchcock'a asistanlık yapmış, ayrıca "*Suspicion*" (1941) ile "*Shadow of a Doubt*" (1943) filmlerinin de senaryolarının yazımında eşlik etmiştir (Nalms, 1996, s. 223).

Yirminci yüzyılın başında sinemada bu tür gelişmeler olurken, feminist bir söylemin ilk sesleri, 1960'lı yıllarda ortaya çıkar. Daha öncede belirttiğimiz gibi, bu yılların politik alanda hareketli yapısı sinemaya da yansır. Ataerki sinemanın

sorgulandığı bu yıllarda, sinema sanatında da, ana akım anlatı kurallarından uzaklaşmalar başlar. Fransız Yeni Dalga ve benzeri akımların ortaya çıkması ile pek çok tabu yıkılır ve klasik sinemanın çekim biçimleri değişime uğrar. Ancak hem kadınların kolektif bir sinema hareketi, hem de feminist bir sinema kuramı için kilit yıl 1972'dir. Jill Nelmes'in belirttiği gibi, aynı yıl içinde Londra'da kurulan "*London Women's Group*" isminde bir grup kadın, düşüncelerini özgürce ifade etme yoluna gider. Böylelikle film yapımını öğrenme olanağı bulurlar (Nelmes, 1996, s. 229). Aynı yıl New York'ta ilk defa feminist film eleştirisi yapan. "*Women and Film*" yayın hayatına başlar Bu gelişmeleri New York'ta ve Toronto'da kadın film festivalleri takip eder. Böylelikle, Laura Mulvey ve Claire Johnston gibi isimlerin öncülüğünde pek çok kadının kişisel ve entelektüel deneyimlerini paylaşmaları sonucunda sinemada feminist teori temelli filmler çekilmeye başlanır (akt: Nelmes, 1996, s. 231)

Söz konusu dönemim en çarpıcı yapımı Chantal Akerman'ın yönettiği 1975 tarihli "*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*"dir. Oğluyla birlikte yaşayan dul bir kadının üç gününü anlatan ve üç buçuk saat süren bu filmin ritmi oldukça ağırdır. Bu ağır tempo karakterin yaşamının tek düzeliğiyle açıklanabilir. Nitekim ev içi işlerin sıradanlığı içinde bir kadının yaşamından izler sergilenir ve filmin sonunda Jeanne'in bir cinayet işlemesi, filmin sıradanlığına sarsan bir final olur. 1970'li yıllarda sinemada bu tür çarpıcı yapıtlar ortaya çıkarken sinema endüstrisinde kadınların önemli konumlarda yer aldığı çalışmalar hala az sayıdadır. 1980'li yıllara gelindiğinde, Arslantepe'nin Nelmes'den aktardığı üzere, kadın sinemasında Mulvey ve Sally Porter'ın kuramları uygulanır, böylece daha çok Avangarde sinema örnekleri ortaya çıkar. Ancak geleneksel anlatı kalıplarını yıkan bu filmler, geniş kitlelere anlaması için uygun değildir. Bu nedenle de açıklanmaları için toplantılar düzenlemek gerekmektedir (akt: Arslantepe, 2010). Bu tür toplantılar, feminist bir sinema anlayışının kadınlar arasında yaygınlaşması açısından büyük öneme sahip olmuşlardır. Öte yandan bütün zor şartlara rağmen 1980'li yılların ikinci yarısında çok sayıda kadın, sinema okullarında aldıkları eğitim ve deneyimlerle, sinema alanında seslerini daha çok duyurdular (Nelmes, 1996, s. 238).

Gerek 1980'li yıllarda, gerekse 1990'li yıllarda feminist filmlerin öncü isimlerinden biri de Sally Porter'dır. Ayla Kanbur, Porter hakkında şu ifadeleri

kullanır; “imzasını attığı bütün filmlerde izleyicisini düşünmeye iten, özgün bir anlatı ustasıdır” (Kanbur, 2018, s. 323) Porter ilk uzun kurmaca çalışması olan “*Altın Arayıcıları*” (Gold Diggers, 1935) isimli filmde estetik anlayışını ortaya koyar. Avangarde estetiğin egemen olduğu bu filmin ardından, yönetmenin sinema anlayışını en iyi anlatan filmi “*Orlando*” olur. Cinsiyetsizlik olgusunu tartışmak açısından örnek sayılabilecek bu film, Virginia Woolf’un aynı adlı eserinden uyarlanmıştır ve erkek bir kahramanın yüzyıllar içinde kadına dönüşme hikâyesini anlatır. Avangarde filmler çeken ve klasik anlatı sineması²⁴ kalıplarının dışına çıkan Porter, 2000’li yıllara gelindiğinde çektiği “*Erkeğin Gözyaşları*” (The Man Who Cried) ile kısmen klasik anlatıya yaklaşıp da genelde kendi özgün tarzını sürdürmektedir. Porter, 2004 tarihinde çektiği ve toplumsal kimlikleri sorgulayan “*Evet*” (Yes) ile geniş izleyici kitlesine ulaşır. Kadın dostluğuna ilişkin çektiği filmi “*Bir Hayalimiz Vardı*” (Gönderim Rosa, 2012) da, Nazi dönemi Avrupa’sında iki kadının dayanışması anlatılır. Kanbur’un da ifade ettiği gibi, Porter umut etmeyi, kimi zaman öyküdeki kişilerin bakma ve var olma şekillerine içkin, kimi zaman da filmin sonuna ulaşılan bir nokta olarak ortaya koyar ve böylelikle topluma ilişkin yeni bir vizyon sunmuş olur (Kanbur, 2018, s. 339).

Sinemada kadınların varlığına ilişkin verilen örneklerin dışında dünya sinema tarihinde kadınların sorunlarını ve hayata bakışlarını filmlerinde yansıtan başka birçok sinemacı mevcuttur. Örneğin Fransız Yeni Dalga sinemasından söz edilirken Godard, Truffaut ve Resnais gibi erkek yönetmenlerin isimleri sıklıkla anılır. Ancak Fransız Yeni Dalga’nın, her zaman bilindiği şekliyle eril bir akım olmadığı, akımın dişil bir yanının da olduğu Agnès Varda sayesinde anlaşılır. Varda, 1954’te çektiği ilk filmi “*La Pointe Courte*” ile hem yeni Dalga’nın ortaya çıkmasında önemli katkılar sağlamış, hem de kendinden sonra gelen pek çok yönetmeni etkilemiştir. Ayrıca Midilli’nin Tuncer’den aktardığı üzere Varda, Germaine Dulac’ın fikirlerini takip ederek eril sinemaya karşı çıkmış, egemen anlatı dilini değiştirmiş ve yeni bir alternatif anlatı dili oluşturma savaşımına girmiştir (akt: Midilli, 2016, s. 219).

²⁴ Ayşen Oluk, “*Klasik Anlatı Sineması*” isimli kitabında klasik anlatı ne anlama geldiğine ilişkin bilgi verir. Oluk’un belirttiği üzere; o, biçimsel olarak dayandığı en eski uyulaşım, Aristoteles’in Poetika isimli eserinde tanımını yaptığı ve ilkçağ’dan bu zamana kadar, Bertolt Brecht’in teorisine değin tartışmasız bir şekilde kabul edilen ve egemen estetik ölçüt olan ‘klasik dramatik yapı’dır (Oluk, 2013, s. 41).

Varda'nın sinemasına bakıldığında, yapıtlarının hemen hepsinde feminist bir söylem karşımıza çıkar. Midilli'nin belirttiği gibi "*Mutluluk*" (Le Bonheur, 1964) ve "*Yersiz Yurtsuz*", (Sens Toit Ni Loi, 1985) isimli filmlerde anlatının merkezinde kadınlar vardır (2016, s. 220). Bu anlamda Varda, filmlerinde kadının varoluşsal serüvenini aktararak sinema tarihine önemli yapıtlar bıraktığı söylenebilir.

Feminist sinemanın en iyi örneklerinden biri ise 1993 yapımı "*The Piano*"dur. Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion'un çektiği bu film, kadın arzusunu işleyen bir yapıttır. Ela adında dilsiz bir kadının kendini ifade etmek için piyanosuna sığındığı hikâyede, Ela'nın piyano dersleri verdiği adamla yaşadığı ilişkiyi anlatır.

Kuşkusuz sinemanın ilk yıllarında Guy'a yapılan eşitliksiz muamele günümüze kadar pek çok kadın sinemacıya uygulansa da, kadın sinemacılar egemen ataerkil sinemanın içinde kolektif bir ruh yaratabilmiş ve kadınların yaşansal deneyimleri sinemaya yansıtılmıştır. Ayrıca önemli bir hususta şudur ki, kadın sinemacılar bunu yaparken özgün ve estetik tarzlar yaratmaya çalışmışlardır.

2. 2. TÜRK SİNEMASINDA KADIN GÖRÜNÜMLERİ

Toplumsal yapıda oluşan değişimlerin anlaşılabilmesi için ayrıca, toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretebildiği için sinema, elverişli bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan Hilal Turan'ın belirttiği gibi, toplumlarda süregelen cinsiyet rollerini, yine sinemanın süreçsel tipolojisi ve karakter sunumu üstünden incelemek mümkündür (2008, s. 59). Bu bölümde Türk sinemasındaki kadınların tip ve karakter görünümüleri dönemlerin ekonomik, politik toplumsal yapısına bakılarak incelemeye çalışılmaktadır.

Türk sinemasında kadın temsili ve bu temsillerin muhtemel değişim ve dönüşümlerini incelemek için ilk önce Türkiye’de sinemanın ortaya çıktığı dönemde Türk toplumunun genel yapısının ne yönde olduğunu kısaca değinmek yararlı olabilir. Nitekim sinema sanatı toplumla iç içe bir sanat olma özelliğine sahiptir. Bu bağlamda Hilal Turan'ın belirttiği gibi, “Batı tarzı değerlerin toplum hayatına girmesi Tanzimat dönemi ile başlar ve Cumhuriyet dönemiyle artarak devam eder. Cumhuriyet döneminde en belirgin değişim hareketi kadına tanınan hukuki ve politik haklardır. Bununla beraber, Türk kadınının geleneksel fedakâr anne ve namus timsali eş rolü, bu dönemin yeni kadın görünümde de etkisini sürdürür. Nitekim cumhuriyet döneminin idealize ettiği kadın tipi batılı görünümlü, eğitilmiş, ulusal değerler uğruna erkeklerle aynı saflarda çalışmasının yanı sıra, Atatürkçü devrimleri benimseyen nesiller yetiştirmekle yükümlüdür” (Turan, 2008, s. 60). Ayrıca, Kandiyoti'nin Tekeli'den aktardığı gibi, “Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kamusal alanda kadının varlığı meşruluk kazansa da kadınların tanımı ve birincil görevleri aydın anneler olarak çocuk büyütmek şeklinde devam eder. Ev içi işlerin bölüşmesinde herhangi bir değişiklik olmaz (akt: Kandiyoti, 2005, s. 315). Böylece kadının tanımı “bacım. hemşire, ana, abla” sıfatları (Göle, 2019, s. 113) üzerinden yapılmaya devam edecektir.²⁵

Türk sinemasının ilk dönemlerine (1914-1923) bakıldığında zaman, sinemanın daha çok ordunun hizmetinde olduğunu görülür ve bu durum, Türk sinemasının eril yapısını açıklayacak değişkenler arasında sayılabilir. Öte yandan o dönem Türk

²⁵Ayrıntılı tartışma için bkz: Nilüfer Göle, “*Modern Mahrem*” (2019), Metis Yayınları, İstanbul.

toplunda yaşanan değişimlere paralel sinemada da döneme uydurulan kadın tiplerlerini de görmek mümkündür. Türk sinemasında ilk filmlere ilişkin Nijat Özön, ilk öykülü ve uzun metrajlı filmlerinden biri olarak yönetmenliğini Sedat Simavi'nin yaptığı “*Pençe*”ye (1914) dair; konusu “evlilik kurumu ve yasak aşktır” (2010, s. 55). İfadesini kullanır.

Bu dönemde çekilen bir diğer film ise Ahmet Fehim'in yönetmenliğini yaptığı “*Mürebbiye*”dir (1919). Bu film, ilk dönem Türk sinemasının çizdiği kadın tipi açısından öne çıkar. Etrafındaki tüm erkekleri baştan çıkaran ve aile yapısını dağıtan Fransız mürebbiye Anjel rolü, Türk sinemasında ilk vamp kadın tipi sayılmaktadır. Cinselliği ön planda olan bu kötü kadın imgesi, günümüze kadar sürmüştür (Esen, 2010, s. 15). Bu dönemin en önemli ismi olan Muhsin Ertuğrul'un 1922 tarihli ilk filmi “*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*”ta, ilk kez bir hayat kadını tiplerine yer verilir ve evlilik dışı ilişki yaşayan kadın “kötü kadın” olarak sunulur. Bu filmlerin çoğunda rol alan kadınlar, gayrimüslimdirler, çünkü Müslüman kadınların filmlerde oynaması yasaktır (Özön, 2010, s. 87). Filmlerdeki kadınların azınlıklardan olması ve genelde kötü kadın tiplerinin olması, ataerkil ve cinsiyetçi dili pekiştirdiği yönünde bir görüş oluşturmaktadır.

Sinemanın tiyatro oyunlarından esinlenmesi diye tanımlanan Tiyatrocular Dönemi'nde (1920-1939) ise toplumsal değişimin sinemaya yansımalarının devam ettiği görülür. Bu dönemde çekilen, “*Karım Beni Aldatırsa*” (Muhsin Ertuğrul, 1933) isimli filmde özellikle mayolu kadınlar, kadının cinsel özgürleşmesi adına erken bir dönem olduğu için, bu sahneler daha çok erkek yönetmenin kamerasının kaydettiği görüntüler olarak değerlendirilmelidir ve bu anlamda da kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi şeklinde okunabilirler. Ayrıca filmin adından yola çıkarak kadına yönelik güvensizliğin ifadelendirildiği görülür. Tiyatrocular Dönemi'nde o zamana kadar yasak olan Müslüman kadınların filmlerde oynaması tabusu ortadan kalkar. İlk Türk kadın oyuncular, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'dir. Bu iki kadın oyuncunun dışında ilk vamp kadın olarak bilinen Cahide Sonku'ya değinmek gerekir. Şükran Kuyucak Esen'in ifadesiyle, “yeşil gözlü, sarı saçlı, beyaz tenli, Avrupalı bu ilk kadın yıldızımızın bir filmde başına bağladığı eşarp bile, reklam malzemesi olur” (Esen, 2010, s. 31). Bu ayrıca Türkiye de kadının reklam ve tüketim kültüründe yeri bakımından önemli bir husustur. Sonku ise Türk sinemasının önemli cinsel

mitlerinden biridir. En bilinen filmi, 1935 yapımı “*Bataklı Damın Kızı Aysel*”dir (Özgüç, 1988, s. 24). Filmin yönetmeni Muhsin Ertuğrul, senaryo yazarı ise Nazım Hikmet Ran’dır. Filmde tecavüz sonucu doğurduğu çocuğunun ve kendisinin haklarını savunmak için mahkemeye başvuran Aysel’in mağrur tavırlarının yanında müşfik köy kızı/ anne imajı, onun tamamen ataerkil kodlarla sunulan bir kadın olduğunu gösterir (Esen, 2010, s. 31).

Türk sinemasının ilk dönemlerinde kadın temsillerinden birisi de, cinsiyet yitimine uğramış idealist köy öğretmenidir. Bu türün en önemli örneği Türk Sineması’nın Geçiş Dönemi’nde (1939-1950) görülür. Turan’ın ifadesiyle, Türkiye İkinci Dünya Savaşına bizzat katılmış olmasa da savaşın etkilerini yaşamıştır. Savaş ekonomisi yeniden gündeme geldiği yıllar, ülkenin siyasal yaşamında da belli geçişlerin olduğu bir dönemdir. Cumhuriyet henüz çok genç olduğu bu dönemde kadınların amacı, Cumhuriyet değerlerini özümsemiş nesiller yetiştirmektir. Bu dönemin sinemasında tarihi filmler ağırlıktadır. Geçiş Dönemi’nin en önemli kadın tiplmesi, Halide Edip Adıvar’ın aynı isimli romanından uyarlanan ve Lütfi Ömer Akad’ın yönettiği 1949 yapımı “*Vurun Kahpeye*” filmindeki Aliye öğretmendir (2008, s. 62). Film, kurtuluş savaşı sırasında Anadolu’da öğretmenlik yapan Aliye öğretmenin hikâyesini anlatır. Aliye öğretmenin, modern giyimi ve eğitim anlayışı, kasabadaki geri kafalıların tepkisini çeker. İffetli ve milliyetçi duruşunun yanı sıra öğretmen olması Aliye’yi ikon bir figür haline getirir. Filmin sonunda gerici zihniyet tarafından iftiraya uğrayarak linç edilen Aliye öğretmenin suçsuz olduğu, ancak askerlerin köye gelmesi ile anlaşılır (Esen, 2010, s. 80).

Türk sinemasında, kadının duygusal nesne olarak sunulması melodramlarla başlar. Turan’ın ifade ettiği gibi, 1950’li yıllarda Yeşilçam sineması ortaya çıkar ve bu dönem 1970’li yılların ortalarına değin klasik melodram kalıplarına uygun pek çok popüler film üretilir. Marshall yardımıyla beraber Amerika ile giderek çoğalan kültürel ilişkiler Türk sinemasında da Hollywood benzeri melodramların yoğunluğunun artmasını etkiler (2008, s. 63). Ayrıca bu dönemde dikkat çekici bir unsur da Hollywood kökenli, ithal bir öge olarak ortaya çıkan, Hasan Akbulut’un ifadesiyle “yıldız” kültüdür. Dönemin Türk melodram sinemasında en önemli yıldızları, Belgin doruk, Fatma Girik, Türkan Şoray ve Filiz Akın’dır. Melodram

filmleri yeni yıldızlar var ettiği gibi, bu filmlerdeki duygusal kadın temsilleri, seyircisini gözyaşlarına boğarak (Akbulut, 2008, s.101), döneme damgasını vurur.

Bu dönemin edilgin kadınlarının yanı sıra 1960'lı yıllarda görülen başka bir kadın tipi ise yönetmen Memduh Ün'ün "*Ayşecik*" (1960) filmlerinde karşımıza çıkar (Esen, 2010, s. 75). Çocuk kadınlar olan bu tipler, filmlerde ailesini dağılmaktan kurtaran kızlardır. Aynı zamanda kardeşini büyütme görevini üstlenir. Böylece küçük kız, bir tür küçük anne de olur. Kadına düalist bakışın bir diğer örneği de Türk sineması ve toplumu tarafından olumlanan "*Küçük Hanımefendi*" ve "*Şoför Nebahat*" serileridir. Hilal Turan'ın belirttiği gibi, Özlem ve özdeşleşmeyi beraberinde getiren bu tipler, 1960'ların klasik melodram kadınından farklıdır. Bu iki seri, köyden şehre göçün etkisinin ve gelir dağılım adaletsizliğinin gitgide belirginleştiği bir dönemin ürünüdür (2008, s. 64). Dolayısıyla o dönemde izleyici kitlesi de farklılık kazanmıştır. Esra Biryıldız, "*Şoför Nebahat mı olalım, Küçük Hanımefendi mi?*" isimli çalışmasında bu iki kadın temsilini şöyle açıklar; Türk sinemasında iki farklı sınıfın kadınlarına beklentilerini ve hayallerini, beyaz perdeye bu film serisiyle yansıtır. Şoför Nebahat temsili "erkek gibi kadın" iken, Küçük Hanımefendi "Hanım hanımcık kadın"a karşılık gelmektedir (Biryıldız, 1993, s. 12) der.

Bu dönemde çekilen filmlerde kadın tipleri, iki temel kategori dâhilinde çiziliyordu: "Erkek gibi kadın" ile "hanım hanımcık kadın" imajları. Her ne kadar ilkin, "erkeksi kadın" tipi ataerkil toplum yapısına bir tür karşı çıkış gibi görülse de, esasen her iki kadın tipinde de yaratılmak istenen, o dönemin politik, iktisadi ve ideolojik yapısına denk gelen imajlardır. Bu her iki kadın figürü de, geleneksel erkek egemen düzenden bağımsız düşünülemez (Biryıldız, 1993, s. 14). Türk sinemasında "erkek gibi kadın" tiplerinin bir başka örneği ise Neriman Köksal'ın oynadığı 1959 yapımı "*Fosforlu Cevriye*"dir (Özgüç, 1990, s. 119). Derman'ın Kaplan'dan aktardığı gibi filmler, gizli ve bastırılmış içerikleri simgeler. Nitekim Neriman Köksal'ın başrollerini oynadığı "*Fosforlu Cevriye*" isimli filmin giriş sahnesinde Cevriye ve mahalleden arkadaşları olduğu anlaşılan birkaç erkek görülür. Cevriye elindeki silahla atış yapmaktadır. Ayrıca Cevriye at sırtında bu atışı daha iyi yapacağını söyler. Filmde inşa edilen Cevriye karakteri, erkeklerle arkadaşlık yapan, erkekler gibi konuşan, silah ve bıçak gibi aletler kullanan, ayrıca ata binebilen bir

kadındır. Cevriye'nin bu şekildeki sunumundan sonra filme dâhil olan başka bir kadın (üvey anne) ise, Cevriye'ye göre daha uyumsuzdur, etrafındakileri küçümser, kocasını aldatır, vs. Böylece filmdeki kötü kadın sunumuyla kadın temsiliinde yeniden ikililik yapılır. Bu filme kadınlar arası bir dayanışma yoktur. Filmde olumlanan kadın imajı, erkekleşmiş ve kadınlığı yitirmiş bir figür şeklinde yansıtıldığı söylenebilir. Ya da filmdeki bu göstergelerden yola çıkılarak Derman'ında belirttiği gibi bu içeriklerin bireysel bilinçaltı olmadığı Bunların tamamen ataerkilliğin bilinçaltının (1994, s. 11) yansıması olduğu da eklenebilir. Ayrıca, Turan'ın belirttiği gibi, bu filmlerdeki kadın temsillerini Adler'in psikanalitik yaklaşımına başvurarak ifade edebiliriz. Erkekleri, genel olarak üstün gören kızlar, iki farklı türden davranış sergilerler: Ya erkekleşir, diğer anlamıyla kendi rolünden kaçır (Şoför Nebahat ve Fosforlu Cevriye); yahut rolünü benimseyip bu role uyum sağlar (Küçük Hanımefendi) örneğinde olduğu gibi (2008, s. 65)

2. 2. 1. Türk Sinemasında Kadının Tiplemeden Karaktere Dönüşümü

Sinemanın teknik açıdan geliştiği, sinema dilinin öğrenildiği dönem, 1950'ler ve 1960'ları kapsayan "Sinemacılar Dönemi" olarak bilinir (Özön, 2010, s.153). Özellikle 1960'lı yıllar Tür sinemasında teknik yönden kendine has biçimler getiren *aeutor* yönetmenlerin en önemli yapıtlarını üretmeye çalıştıkları yıllardır. Bu filmlerde kadın, ilk kez karakter halini aldığı yönünde bir ifadeye gidilebilir. Bu dönemde bilhassa Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad gibi yönetmenlerin filmleri, ele aldıkları kadın karakterler bakımından dikkat çekici olup, özellikle Metin Erksan'ın "*Yılanların Öcü*" (1962), "*Susuz Yaz*" (1963) ve "*Kuyu*" (1968) filmleri, kadın sorunsalı açısından öncü anlatılardır. Erksan'ın, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanan "*Susuz Yaz*"da kadının film anlatısında ele alış ve inşa şekli şu yöndedir: Bahar (Hülya Koçyiğit) gelin gittiği ailede, sadece emek gücüne yaptığı katkıya indirgenir. Bahar'ın, iki erkek kardeş arasındaki durumu (evin ağabeyinin, küçük kardeşin karısına göz koyması) ise, köylüler arasındaki su problemine benzer bir biçimde, bir nesne ya da mal ve mülkiyet terimleri aracılığıyla ve paralelliği ile anlaşılır (Turan, 2008, s. 65-66).

Metin Erksan'ın bir başka filmin olan "*Kuyu*"da kadının sunumu, cinselliğin tutku ve şiddete dönüşümü bağlamında işlenmesinin yanı sıra Şükrü Sim'in belirttiği

gibi, “insanın insan üzerindeki mülkiyeti ideası bağlamında (2012, s.188) ele alındığında, bu filmde; erkeklerin, kadını mülk olarak gördüğü anlaşılabilmektedir. Bir önceki film gibi köyde geçen bu film, Kuran’dan “kadınlarınıza iyilikle davranın” (Nisa 19.) mealindeki bir ayet ile başlar. Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo’ya göre, bu filmde, Anadolu kadının asırlardır süren ataerkil kurallara boyun eğme mecburiyeti anlatılır (2010, s. 220). Filmin adı “*Kuyu*” ise kadın rahminin derin gizini çağrıştırır ve genel anlamda kadına karşılık gelir. Bu bağlamda filmin sonunda kadının erkeği düştüğü kuyuya taş doldurarak öldürmesi (kuyunun gizinde yok olmak, anne rahminin karanlığına hapsolmak), bir tür karşı duruş olarak değerlendirilebilir. Ancak son sahnede kadın karakterin intihar etmesi, ana akım anlatı kodlarına geri dönüldüğünü göstermektedir. Böylece kadının cezalandırdığı savı muhtemeldir.

Bu dönemin farklı kadın karakterlerin inşası açısından Halit Refiğ’in filmlerinden “*Yasak Aşk*” (1961), “*Haremde Dört Kadın*” (1965) ve “*Şehrazat-Dişi Örümcük*” (1964) öne çıkmaktadır. “*Yasak Aşk*”ta kadın karakter, kaderin darbeleri karşısında ezilmiş, yardım bekleyen biri olmaktan ziyade; kendi kendine yetebilmek için yaşam mücadelesi veren bir karakter şeklinde gösterilir (Turan, 2008, s. 66). “*Şehrazat-Dişi Örümcük*” ise sinemada kadın çıplaklığı açısından cesur sahnelerin olduğu bir anlatıya sahiptir. Sinemada çıplaklığın normalleştiği bu film, Scognamillo’nun ifadesiyle Türk Sinemasında erotizm henüz bir ifade kazanmadığı bir dönemde çekilmesiyle (2010, s. 228), 1970’li yılların seks filmleri furasına bir tür zemin hazırlar. Ayrıca, Mahmut Tali Öngören’in belirttiği gibi yönetmenin 1964 yapımı “*İstanbul’un Kızları*” bazı cinsel yönelimleri sergiler (1982, s. 126). Aynı şekilde “*Haremde Dört Kadın*”, Türk sinemasında lezbiyen ilişki motifini ele alan filmlerden biridir (Özgüç, 1988, s. 108).

Türk sinemasında 1970’li yıllara gelindiğinde Hilal Turan’ın ifadesiyle, sinema filmleri açısından karmaşık bir dönem olmakla beraber kadın ne yazık ki seks filmlerinde de görülür. Nitekim seks filmleri bu dönemde gittikçe çoğalmaktadır. Bunun sebebi ise özellikle Anadolu’da kaliteli filmlerin sinema salonlarından git gide çekilmeye başlaması, televizyonun Türkiye’de yaygınlaşması sonucu ailelerin sinema salonlarından uzaklaşıp evlere kapanması diye sıralanabilir (2008, s. 68). Dolayısıyla kamusal alanın öğelerinden olan sinema salonları erkek izleyicilere kalır.

Böylece erkek seyircinin istekleri göz önünde bulundurularak ticari sinema anlayışı olan seks filmleri artarak çekilir ve kadınlar sinemanın karanlık atmosferinde cinsel birer nesne olarak erkek izleyiciye sunulur. Şükran Kuyucak Esen'in sinemada yükselişe geçen seks filmleri hakkında belirttiği gibi; dönemin siyasi yönetiminin muhafazakâr bir söylem benimsemesine rağmen isimlerinden afişlerine, tanıtım logolarından perdede yansıyan görüntülerine değin her haliyle aşırı cinsellik taşıyan bu seks güldürülerinin nasıl gösterilebildiği üzerinde düşünülmesi gereken bir sorudur (Esen, 2010, s. 137).

1970'lerin karmaşık ortamını sinemaya yansımaları olarak görülebilecek bir örnek, Yılmaz Güney'in "*Arkadaş*" (1974) filmidir. Mahmut Tali Öngören'in ifade ettiği gibi, "*Arkadaş*"ta, cinsellik gösterilir ama istismar edilmez. Filmde Azem (Yılmaz Güney), sömürülen bir hayat kadını ile yatmaz ancak cinsel ilişkiyi çocuk oyuncu gibi gören üst sınıftan bir kadınla yatar. Bu esnada sahneye giren oyuncak bebek görüntüsü, sosyetik kadının ilişkiye ne açıdan baktığını simgeler (Öngören, 1982, s. 9). Bununla beraber film, "orta yaşlı fattan kadın" ile "genç gözü açılmamış kız" ikilemi üzerinden kadınlar arasında ikili karşıtlığı yeniden üretir. Dolayısıyla bu iki farklı kadın temsilinin ataerkil sistemde ne tür anlamlara karşılık geldiği önem arz eder. Nitekim filmde, evli olmasına rağmen farklı arayışlar içinde olan ve tavrı yüzünden olumsuzlanan kadın ile henüz on sekiz yaşında saf, ideal genç kız karşıtlığı söz konusudur. Ayrıca filmdeki genç kız, olumlu nesne olarak temsil edilir ve baş erkek karakterin ilgi duyduğu kadın olarak gösterilir. Bu filmde toplumsal cinsiyet bakımından, kadın rolleri ile erkek rolleri bellidir; bu rollerin dışına çıkan kadın filmde olumsuz bir figür olarak resmedilir.

Dönemin Türk sinemanda bir başka kadın görünümü ise, köy ve şehir arasında sıkışmış kadınlardır. Bunlar için verilecek örnekler toplumcu gerçekçi anlayışın hâkim olduğu filmlerdir. Nitekim bütün maddi sıkıntılara rağmen 1970'li yıllarda kırsal kent karşıtlığında sıkışmış kadın imgesinin en iyi örneklerini toplumcu gerçekçiler verir. Köyde yaşayan ya da köyden kente göç etmiş kadınların anlatının merkezinde olduğu bu filmler, genel itibarıyla kırsaldaki feodal sistemin ya da yeni yerleşilen kentin bütün zorluklarına katlanmaya çalışan Anadolu kadınının çaresizliğini anlatır (Turan, 2008, s.69). Kırsaldan kente göçün sonucu olarak aile içerisinde babanın otoritesine bağlı hiyerarşide yaşanan sarsıntı, ele alınan

temalardan biridir. Rekin Teksoy'un belirttiği gibi, Ömer Lütfi Akad'ın “*Gelin*” (1973), “*Düğün*” (1974) ve “*Diyet*” (1975) üçlemesi, içeriği bakımından bu kapsamda değerlendirilecek filmlere en iyi örneklerdendir (Teksoy, 2005, s. 916). *Gelin*'de filmdeki kadın karakter tarafından (Hülya Koçyiğit, evin gelini Meryem rolünde) baba otoritesine baş kaldırılır. “*Düğün*”de kentleşme süreci beraberinde başlık parası küçük yaşta evlilik gibi feodal geleneklere karşı kadın karakterin (Hülya Koçyiğit evin ablası rolünde) mücadelesine yer verilir. Teksoy'un da ifade ettiği gibi, “*Diyet*” filmi ise kırsal kesimden gelen insanları bu defa “işçi yaparak, işçi-işveren ilişkileri, sendika, grev kırıcılığı gibi konulara değinir (Teksoy, 2005, s. 916). *Diyet*, diğer iki film gibi merkezinde kadın kahramanın olduğu bir anlatı yapısına sahiptir.

Türk sinema tarihine bakıldığında ilkin Yılmaz Güney'in “*Seyyithan*” (1968), filminde Keje ile başlayan sessiz kadın temsili olduğu anlaşılır. Dilek İmançer'in kaleme aldığı “*Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi*”, isimli makalesinde belirttiği gibi Zeki Ökten'in “*Sürü*” (1978) filminde Berivan, Yavuz Turgul'un “*Eşkya*” (1996), filminde Keje, Zeki Demirkubuz'un “*Masumiyet*” (1999) filminde Meryem karakterlerinde devam eder. Bu sefer “suskun kadın” olarak görülerek (2004, s. 206-210). 1990'lı yıllara değin etkisini sürdürür. Hilal Turan'a göre “bu filmlerdeki suskunluk, temelde kırsal kesin kadının yaşadığı bütün çaresizliklere karşı pasif bir direnmeyi sembolize eder (2008, s. 69).

2. 2. 2. 1980'li Yılların Türk Sinemasında Kadın Görünümleri

1980'li yılların Türkiye'sine bakıldığı zaman Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle, “Kadınlar kendilerine ait bir dil geliştirmeyi en fazla 80'li yıllarda denemeye çalıştılar” (2001, s. 14). Nitekim, Türk sinemasında 1980'li yıllardan önce kadına uygun görülen iki farklı rol vardır. Bunlardan ilki “namuslu eş” “fedakâr anne” rolündeki, erkeğine bağımlı, ailesi için bütün eziyetlere katlanan kadercı kadınlarken, diğeri ise cinselliği ön planda olan ve bu cinselliği ile erkekleri kötü yollara düşüren mutlu yuvaları yıkan vamp kadınlardır. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde ise Türk sinemasında makul görülen kadın imajı ciddi bir şekilde kırılmaya uğrar. Bunun sebepleri anlayabilmek için öncelikle bu yılların politik, iktisadi ve toplumsal atmosferini tahlil etmek gerekir (2008, s. 70).

Türk siyasi tarihinin yakın dönemlerinden olan 1980’ler, karışık bir atmosferde geçen yıllardır. 12 Eylül darbesinin damgasını vurduğu bu yıllar Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle devlet ve iktidar şekli bakımından iki farklı yapıyı içerisinde taşır. Bir tarafta devlet şiddeti ve baskı, diğer tarafta ise yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok saymaktansa içermeyi, bastırmaktansa kısıktırmayı amaçlayan daha çağdaş ve kuşatıcı bir durum ortaya çıkar ve 1980’lerin sonlarına doğru, göreceli bir özgürleşme ve sivil bir iktidar damgasını vurduğu denilebilir (2001, s. 13). 1980’li yıllarda apolitik ve duyarsızlaşmış bir ortamdan söz edilebilir. Daha önceleri var olan toplum uğruna savaşım vermek, toplumu olumlu yönde geliştirmek gibi düşünceler, yerini kişinin kendi alanları içinde verdiği mücadeleye bırakır. Herkesin bireyden bahsettiği bir toplum yapısında yeni popülizmin figürü “birey” olur. Böylece 1980 öncesindeki özgürlük ve eşit haklar hayallerinin yerini bireysel hayaller alır (akt: Turan, 2008, s. 71).

1980’li yıllarda yaşanan bu değişimler Türk sinemasına da yansır. Bu yıllarda Yeşilçam kökenli bir yönetmen kuşağı, o zamana değin Türk sinemasına esin kaynağı olan Amerikan sineması yerine, yüzlerini Avrupa sinemasına çevirip, farklı ama bir o kadar da özentili bir tarzla Türk insanını anlatmaya çalışırlar. Ne yazık ki hem seks film furiasının sonucu sinemaya ilgisini azalan önemli bir kesimin olması, hem de bu dönemde çekilen filmlerde geçen hikâyelerin, Türkiye’de değil de Avrupa ülkelerinde yaşanıyormuş izlenimi vermesi, izleyenlerin sinemadan iyiden iyiye çekilmesine yol açar (Turan, 2008, s.72- 73). 1980’li yılların sinemasının tematik vurguları, Ataman’ın, Esen’den aktardığı gibi, genel olarak; iletişimsizlik, bunalım, yabancılaşma ve yalnızlık üzerinedir (akt: Ataman, 2002, s. 83). Yanı sıra 1980’li yıllarda sinemada kadın inşası Bu dönemde gelişmekte olan kadın hareketinin özgürlükçü söyleminin etkisiyle Turan’ın ifadesiyle bireyselliliğin yükselişi sonucunda, yeni bir kadın figürü ortaya çıkar. Yabancılaşma ve iletişimsizlikten etkilenen bu kadın figürünü, özellikle Atıf Yılmaz’ın filmlerinde görmek mümkündür. Atıf Yılmaz’ın öncüsü olduğu 1980’lerin “kadın filmleri”nde kadın bedeni ve cinselliği ticari bir şekilde kullanılır. Aslında cinsellik olgusu bir bakıma 1970’lerde seks filmlerinin gittikçe pornografiye dönmesi ve yasaklanması ile 80’li yılların başından itibaren bu tarz kadın filmlerine kayar (2008, s. 73).

Öte yandan S. Ruken Öztürk'ün “naif yıllar” diye tanımladığı 1980’ler, Türk sinemasının kadın yıldızlarının değişim ve dönüşümleri, seslendirmeye ihtiyaç duymamaları, kendi seslerini kullanmaları açısından da ilklerin dönemidir; artık sokaklarda kadın sesleri de çıkıyordur. Daha çok Atıf Yılmaz’ın etkisinin olduğu bu dönemde, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve elbette ki “*Ah Belinda*”daki ikiye bölünmüş kadın performansı, Müjde Ar’dan söz etmek yerinde olur (2000, s. 664).

Bu dönemim kadın filmlerinde öncü kadınlar, Ömer Kavur’un “*Ah Güzel İstanbul*” (1981) filmin oynayan Müjde Ar’ın yanı sıra Ar’ın bu çıkışından sonra “*Mine*”(1982) filmiyle o güne kadar “sultan kanunları” diye bilinen kendi kurallarını yıkan Türkan Şoray ve Türk sinemasının “Dört Yonca”sından biri olan Hülya Koçyiğit’tir. Hülya Koçyiğit’in 1980’li yıllardan önce oynadığı feodal yapının çeşitli baskıları altında ezilen kırsal kadının yerini, bu sefer kırsalda olmasına rağmen cinsel özgürlüğü olan kadın /birey devralır. Nitekim Şerif Gönen’in yönetmenliğini yaptığı “*Kurbağalar*” (1985) filminde dul olan Elmas karakteri kendisi ve oğlunun geçimini sağlamak için köydeki erkeklerle birlikte geceleri kurbağa toplamaya gider. Bu arada bir gönül macerası yaşayan Elmas, Köy gibi toplumsal denetimin yoğun olduğu bir ortamda cinsel ve ekonomik yönden bağımsız bir kadın olarak yansıtılır. Böylece sinemada özellikle kırsal alan ve kapalı ailelerde süregelen namuslu eş kavramı yerini, kente gelince yalnızlık ve iletişimsizlik nedeniyle sadakat göstermeyen kadın temsillerine bırakır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği “*Bir Yudum Sevgi*” (1984) bu tarz kadın tipinin olduğu örnek bir filmidir. (Turan, 2008, s. 74).

Bu dönemin kadına dair en çok film çeken yönetmeni Atıf Yılmaz’dır. Ancak bu gerçek, Yılmaz’ın kadının toplumda yer edinmesini sorun ettiği ya da feminist bir yaklaşıma sahip olduğu anlamına gelmez. Nitekim Funda Masdar’ın belirttiği gibi, Yılmaz’ın filmleri feminist bir söylemle değerlendirilmeyeceği gibi, yönetmenin kendisi de feminist bir tutum benimsemez²⁶. Dolayısıyla yaptığı filmler feminizmi temsil etmemektedir. Öte yandan Türkiye şartlarında yapılan filmlere bakıldığında Yılmaz’ın Türk sinemasında kadın olgusu bakımından önemli bir yere değindiği

²⁶ Ayrıntılı bilgi için, bkz: “*Sinemada Kadın*” 48.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali Paneller Dizisi, Merih Taşkaya, Emine Uçar İlbuğa, 2011.

görülür; örneğin kadının cinsel özgürleşmesine farklı bir yaklaşım getirir ve süregelen kalıpları yıkan bir yöntem benimser (Masdar, 2011, s. 67).

1980’li yıllardan dönüşüme uğrayan bir diğer kadın tipi ise daha önce, Ömer Lütfi Akad’ın “*Vesikalı Yarım*” (1968) ile Ömer Kavur’un “*Yatık Emine*” (1974) adlı filmleri ve diğer birkaç istisna dışında bütünüyle vamp şeklinde resmedilen hayat kadınları figürüdür. 1980’lerde bu kadınlar daha çok erkeler tarafından kötü yola düşürülmüş olurlar. Hayatta kalmak için hayat kadını olmaya mecbur bırakılan bu karakterler ile daha önce süre gelen ‘kötü hayat kadını’ imajı, iffetli hayat kadını’ imajına dönüşür. Atıf Yılmaz’ın yönettiği “*Asiye Nasıl Kurtulur?*” adlı filmin merkezinde bir hayat kadını olan Asiye yer alır. Asiye, annesinin sevgilisiyle kaçar. Daha sonra kimsesiz kalan ve denediği evliliklerden de umduğunu bulamayan Asiye, annesi gibi hayat kadını olmaya mecbur kalır. İlginç bir biçimde filmin sonunda verilen mesaj adeta, Asiye’nin tek kurtuluş yolunun, tıpkı ona yapıldığı gibi diğer kadınları tuzağa düşürüp genelev patroniçesi olmaktan geçmesi yönündedir (Tura, 2008, s. 75). 1980’ler ayrıca kadın yönetmenlerin de kamerasını doğru çevirdiği yıllardır. Çektiği onlarca filmde ataerkil sinema dilinin tekrarına giden Bilge Olgaç Zeynep Turan’ın belirttiği gibi, 1984 yılında yönetmenliğini yaptığı, “*Kaşık Düşmanı*”nda, bir köyde gaz patlaması sonucu karılarını ve çocuklarını kaybeden erkeklerin içerisine düştüğü çaresizlik anlatılır. Ancak burada da soruna cinsellik çerçevesinde bakıldığı söylenebilir. Her ne kadar “*Kaşık Düşmanı*” adlı film Fransa’da kadın yönetmenler festivalinde ödül alır ve feminist bir film olarak görülür Ancak, Bilge Olgaç filmin pek de feminist olmadığını ifade eder.²⁷

Türk sineması dönemsel olarak incelendiğinde, çalışmamızın bu aşamasına kadar değinilen dönemlerde kadınların filmlerde konumlanma biçimleri yahut kadınlar arası dayanışmaya ilişkin örnekler birkaç istisna dışına yok gibidir. Eser Köker’in belirttiği gibi, “*Hakkâri’de Bir Mevsim*” (1983) filminde kadınlar, evlerinin biraz dışında teker teker iş yaparken resmedilirler. “*Derman*” (1984) ve “*Su da Yanar*” (1987) filmlerinde, ebe ve doktor kadın karakterlerinin diğer kadınlara yaklaşımları, mesleklerinin getirdiği bilgi bağlamındadır. Çalışan, kendi ayakları üstünde durabilen bu eğitilmiş kadınlarla hemcinsleri arasındaki ilişki,

²⁷ <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/254/bilge-olgac-sinemasinda-kadin-temsiliyetinin-donusumu>. (Erişim tarihi: 12. 24. 2019).

karşılıklı dayanışmayı yıkan bir zıtlık çerçevesinde anlatım bulur (Köker, 1994, s. 163). Kadınlar arasındaki dayanışma, 1984 yapımı “*Bir Yudum Sevgi*”de karakterlerin birbirlerini anlama, hoşgörü ve akıl danışma odaklı ilişkileri görülür. Mekânsal olarak daha çok kapalı ve özel alanlarda sürdürülen bu kadın dayanışması kamusal alana çıktığında farklı bir biçim alır. “*Suçlular Aramızda*” (1964), “*Çıplak Vatandaş*” (1985) ya da başka bir örnek olarak “*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*” (1978) gibi filmlerde, kadınların örgütsel dayanışmaları daha ziyade boş zaman uğraşları olarak gösterilip karikatürize edildiği görülür (Köker, 1994, s. 164).

Çalışmamızın bu bölümünde dünya sineması ve Türkiye sinemasında kadın kahramanların filmlerde nasıl inşa edildiği ayrıntılı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Tez çalışmamızda bundan sonra gelen ve çalışmanın temelini oluşturacak olan Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kadın kahramanların nasıl konumlandığını incelemekten önce, dünya ve Türk sinemasında çekilmiş olan film örneklerine kadın temsillerine bakmanın faydalı olacağı düşünülmektedir. Bunu yapmaktaki amaç kadının sunumunda ataerkil ideolojik bir geçmişinin olup olmadığı yönündeki sorulara cevaplar bulabilmektir. Böylece çalışmamızın ikinci bölümü olan bu bölümde sinema sanatının ilk yıllarından itibaren çekilen pek çok film incelendiğinde çoğunun ataerkil ideolojiyi temsil edebildiği görülmekle birlikte bazı kadın sinemacılarında filmler ürettiği ve bu filmlerde kadının nesneleşmediği, filmin ana öznesi konumunda olduğuna dair izlekler ortaya çıkabilmektedir. Bu durumda kadın kahramanların edilginliğinin dışına çıkabileceği ve daha eşitlikçi filmlerinde olabileceği anlaşılmaktadır.

Çalışmamızın son bölümü olan Nuri bilge Ceylan’ın filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleri ve kadının konumuna ilişkin araştırmada, yönetmenin, sinema tarihinde pek çok defa görülen ve görülmeye devam eden eril kalıpları sürdürülecek ve bu sayede toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsiz dağılımına katkı sağlayacak mı? Yoksa kadın ve erkek kahramanlara karşı daha eşitlikçi bir film anlatısı olanağı sunacak mı? Şeklinde bir analize gidilmektedir. Çalışmamın bundan sonraki bölümünde Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde yukarıda sayılan bu olguların izi sürülmeye çalışılmaktadır.

III. BÖLÜM

3. 1. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA KADININ KONUMU

3. 1. 1. Nuri Bilge Ceylan ve Sinemasına Dair

Türk sinemasında kendine özgün üslup ve tarza sahip bir sanatçı olan Nuri Bilge Ceylan, aslen Çanakkale’li olup, 1959 İstanbul doğumludur. Türk ve dünya sinemasına önemli eserler veren yönetmen Boğaziçi Üniversitesi, Elektrik-Elektronik Mühendisliği mezunudur. Daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema bölümünde de eğitim gören Ceylan, fotoğrafçılık sanatı ile uğraşmaktadır. Kişisel sergiler olan yönetmenin bazı fotoğraf çalışmaları 1980’li yıllarda, aralarında “*Gergedan Dergisi*”nin de olduğu pek çok kültür sanat dergisinde yayınlanır. Yönetmen 1995’a gelindiğinde ilk filmini aynı zamanda ilk kısa metrajlı filmi olan *Koza*’yı çekerek sinemaya adım atar. Yönetmen bu filmde anne ve babasına rol verir, filmin mekânı Çanakkale’dir. Bir mekan olarak Çanakkale, yönetmenin ilk filmi olan *Koza*’da şimdilik son filmi olan *Ahlat Ağacı*’nda görüldüğü üzere otobiyografik sinema anlayışının hakim olduğu, pek çok filminin ortak mekanı olma özelliğini taşır. Çanakkale’de geçen, siyah beyaz ve diyalogsuz bir film olan *Koza*, Cannes’da kısa filmler seçkisine girer ve isminden söz ettirir. Böylece dünya ve Türkiye sinemasında önemli eserler yaratacak olan Nuri Bilge Ceylan, *Koza*’dan yaklaşık iki yıl sonra ilk uzun metrajlı filmi olan 1997 yapımı *Kasaba*’yı çeker. Aralarında Berlin Film Festivali olmak üzere pek çok festivale katılan film, bu festivallerden ödüller alır. Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ise ilk iki film gibi Çanakkale’de geçen pastoral ve otobiyografik bir filmidir. Bu filmde de Ceylan; bir öncekiler gibi klasik anlatı kalıplarının tamamen uzağındadır. Ceylan’ın filmlerinde minimalist ve pastoral estetikle sağladığı atmosfer, uzunca bir süre, çekeceği filmlerinin ortak noktası olur. Film biçiminin bütünlüklü yapısı, hem filmsel öyküde, hem de konularının gelişiminde kendini belli eder. Yönetmenin ortaya koyduğu karakterler ve mekânsal öğeler, ilk filminden itibaren benzerlik gösterir. Ancak bu benzerlik ilişkisine rağmen filmlerinin, birbirlerinin ardılı olduğunu belirtmek pek mümkün değildir. Çünkü yönetmen filmlerinde kronolojik bir ilişki kurmaktan geri

durur. Öte yandan, B. Nihal Eren'in ifadesiyle, filmlerinde tematik benzerliğin olabileceği de, ihtimaller dâhilindedir (2008, s.7).

Nuri Bilge Ceylan'ın bu üç filminde de, toplumsal cinsiyet rollerine dair açık bir ayrıştırmaya gidildiğini söylemek pek mümkün değildir. Nitekim üç filmde de kadın-erkek ilişkisi, aile içi ilişkiler bağlamında verilirken bu filmlerin hiçbirinde karakterler, baskın bir yapıda olduğu görülmez. Üstelik sözü edilen filmlerde, kadınlar ve erkekler bir türlü göz göze gelmez, belli bir mesafede olan karakterlerden kadınlar, yaşlı ve şefkat temsili olarak verilirler. “*Mayıs Sıkıntısı*”nda sadece bir kadın karakter vardır o da filmde anne rollündedir. Geriye kalan diğer karakterler üç erkekten oluşur. Bunlardan biri, arazisi için mücadele veren yaşlı baba ve evin İstanbul’da okuyan oğlu Muzaffer’dir. Birçok yerde Muzaffer, Nuri Bilge Ceylan’ın alt egosu olarak betimlenir (ve filmde Muzaffer karakteri, film çekmek için ailesinin evine gelmiştir. Filmin bir diğer erkek karakteri de Muzaffer’e film işinde yardım eden Saffet, isimli işsiz gençtir. “*Mayıs Sıkıntısı*”nda biçimsel olarak, sabit kamera kullanılır uzak planların tercih edildiği filmde, yakın plan çekimler, neredeyse hiç yoktur (Akbulut, 2005, s. 24).

Nuri Bilge Ceylan, Rus edebiyatının önemli oyun ve öykü yazarlarından biri olan Anton Çehov’dan etkilendiğini her zaman dile getirir. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde, özellikle ilk yapıtlarında Çehov’un etkisini görmek mümkündür. Hasan Akbulut’un belirttiği üzere, bir filmin Ceylan’ın filmi olduğunu belli eden, beslendiği sanatsal/ kültürel kaynaklardır. Çehov ve Dostoyevski’nin yanında Ozu, Tarkovski, Brasseur, Bergman, Kiarostami, Antonioni gibi “*auteur*” yönetmenlerdir. Ceylan’da tıpkı onların yapıtlarında peşine düştükleri gibi ruh ve özün peşine düşer. Bunu yaparken minimal yöntemler benimseyerek kendi estetik dilini yaratır (2005, s. 172). Kamerayı bir kalem gibi özgürce kullanma yaklaşımı olan “*auteur*” yaklaşımı ile sinemanın bir anlatı diline sahip olduğu; sinemanın kendine özgü bir dilinin olduğu ve bu dili tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi, serbestçe kullanabilmesi vurgusu yapılır. Zafer Özden’in ifade ettiği gibi, Auteuristik yaklaşım; yönetmenin esas kaygılarını, filmlerinde tekrar eden motifler, filmlerin içeriği ile biçimsel özelliği ve kişiliğinin tutarlı olması ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içerisinde değerlendirilmelidir (2014, s. 127). Bir auteur yönetmen yapıtını ortaya çıkarırken, bir edebiyatçının kelemi kullanmasındaki serbestlikte kamerasını kullanmalıdır. Kuyucak Esen’in

altını çizdiği gibi, filmde yönetmenin biçimine dikkat edildiği takdirde, filmin içindeki “esas anlamı” yakalamak mümkün olur; bu aynı zamanda bir yönetmenin özgünlüğünün de işaretidir (2014, s. 14). Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde özellikle, ilk dönemlerde bu tekrarlara sıklıkla rastlanır; yönetmenin çektiği filmlerde, zaman mekan uyumu serbestçe kurulmuştur. *Kasaba*’da bir ailenin pastoral bir uzam içindeki varoluşu ve taşradaki zamanın durağanlığı anlatır ve bunu Kracauer’in “basit anlatı” formları kapsamında değerlendirdiği minimal sinema üslubuyla (1997, s. 245-249) yapar. Ayrıca *Kasaba*’da çocukların okul ve aile kurumu arasında sürekli olarak eğitime tabi oldukları görülürken, buna karşın doğanın çocuklar için alternatif bir okul olduğu vurgusu yapılır. Bu da yönetmenin kendi çocukluk yıllarını, sinemasına yansıtarak, taşrada geçen çocukluğun daha zengin olduğu vurgusuyla açıklanabilir. Öte yandan yönetmenin sinemasındaki taşra, Asuman Suner’in belirttiği gibi, geçmişte var olması tasavvur edilen masum bir dönem yahut toplumsal olarak idealleştirilen çocukluk çağı ya da masalları andıran bir taşra değildir. Doğrudan doğruya bugün var olan taşra, orada ne kalmışsa yahut taşra nasıl bir dönüşüme uğramışsa öyle bir yerdir (Suner, 2006, s. 107).

2002 yılına gelindiğinde yönetmen, üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Uzak*’ı çeker. Cannes Film Festivalinde Jüri Özel Ödülü alan *Uzak*, Nuri Bilge Ceylan’ın hem ulusal hem de uluslararası arenada tanınmasını sağlar. “*Uzak*”, daha önce çekilen filmlere göre zamansal ve mekansal olarak değişiklik gösteren bir anlatıdır. Her ne kadar filmin karakterleri *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki oyuncular tarafından canlandırılrsa da, iki karakterin öyküsü *Mayıs sıkıntısı* ve *Uzak* arasında paylaşılmış gibi görünse de; filmdeki karakterlerin isimleri değiştirilerek *Uzak*’ın *Mayıs Sıkıntısı*’nın devam filmi gibi net bir konuma yerleştirmemiz engellenir. Biri taşradan uzun yıllar önce ayrılmış fotoğrafçı, diğeri taşralı, iki kuzenin çıkmazlarının anlatıldığı *Uzak* filminden sonra yönetmen, bu kez başrollerini eşiyile birlikte oynadığı *İklimler*’i (2006) çeker. O zamana kadar en yüksek bütçeli filmi olan *İklimler*, başrol oyunculuğu düzeninde olmasa da, yönetmenin, minimalist söyleminden yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığının sinyallerini verir. Nitekim bir çiftin ilişkilerinin, mevsimlerinin değişimi ile paralellikler içererek, metaforik bir sinema dili ile verildiği *İklimler*’de yönetmen, taşradan tam anlamıyla kopar. *İklimler*’de kamera kullanımı yavaş ritimlidir, genel ve uzun planların yanı sıra,

yakın plan açılarına da yer verilmiştir, ancak kamera yine de karakterlere eşit uzaklıktadır. Ayrıca *İklimler* filminin başka bir özelliği de yönetmenin sinema anlayışında *Uzak* ile birlikte başlayan biçimsel evrilmenin devam etmesidir. P. Erdal Aytekin'in belirttiği gibi, Nuri bilge Ceylan'ın üslubunda görsel gücün ön planda olduğu anlatım biçiminin zaman içinde öykünün ön planda olduğu bir anlatım biçimine doğru dönüşüme uğradığı görülür (2015, s. 256).

Nuri Bilge Ceylan'ın, Türk sinemasında kendine özgü bir yerde olmasını sağlayan en belirgin özelliği, kameraya olan hâkimiyetidir. İlk kez Türk sinemasında bir yönetmen, dünya standartları ve üzerinde bir görüntü yönetmeni egemenliğinde, görsel arayışlar ve denemeler gerçekleştirir. Ceylan'ın, uzun yıllara yayılan fotoğraf sanatçılığının da bu egemenliğe katkısı vardır. Toplumsal dönüşüm, ailedeki iletişimin; baba-oğul, karı-koca ya da entelektüel aydın çıkmazları ve diğer birey ve toplum ilişkileri filmlerinde sıklıkla görmek mümkündür. Öte yandan, bu anlatı biçimlerinin hepsinde erkekler ön plandadır, bu erkeklerin hemen karşısında kadınlar ise, belli belirsiz bir biçimde yer alırlarken; bu çalışmanın ana merkezini söz konusu bu belirsizlik oluşturur. Bu belirsizlik; neredeyse bütün filmlerinde egemen bir biçim olarak, kadınların olduğu sahnelerde konuşmamaları ya da erkeğe göre daha az konuşmalarıdır. Erkeğin daha ön planda olması ise yönetmenin belirttiği üzere *“erkeğin pek çok parçalara bölünmüşlüğünden dolayı, hayatın karmaşık durumlarını ifade edebilmek için daha elverişli olmasıdır”* (Ceylan, 2011, s. 130).

Ceylan'ın ifade ettiği şekliyle “parçalara bölünmüş erkek”; bu durumda çok yönlü ve deneyim sahibi bir bireydir olmalıdır. Nitekim bu haliyle erkek hem gerçek hayatta ve hem de iletişim araçları ve sanatsal anlamda merkezi bir konumda yer alır. Bu durumda kadın ise daha arınık ya da daha az boyutlu bir canlı halini alır; bu da ataerkil düzenin kadını, hayatın pek çok alanından soyutlayıp özel alana hapsedilmesiyle açıklanabilir. Yaşam deneyimlerinden mahrum olmanın, muhtemel kültürel uzantısı ise, bir yeniden üretim aracı olan sinemada Turan'ın (2016) ifadesiyle, yerleşik cinsiyet kodları üstünden kurgulanmış olan tek boyutlu kadınların ortaya çıkması şeklinde olacaktır²⁸.

²⁸ <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/254/bilge-olgac-sinemasinda-kadin-temsiliyetinin-donusumu> (Erişim Tarihi: 11. 12. 2019).

Öncesinde *Uzak* ile başlayan, *İklimler*’e kadar devam eden, Ceylan’ın filmlerinde ortaya çıkacak olan kadın erkeklerin arasındaki iktidar ilişkileri; toplumsal cinsiyet rollerinin eşit dağılımı gibi kavramlar, *İklimler*’le başlayarak, yönetmenin daha sonraki filmlerinde zaman zaman kendini belli edecektir. Nitekim aile kurumunu alt üst eden *İklimler*’de; beraber yaşayan iki sevgiliden erkeğin kaçamakları ile çift arasındaki sadakat ortadan kalmış olur. Filmin üç ana kişisinden Bahar ve İsa beraber yaşayan iki sevgilidir, bir diğer kadın karakter Serap ise, İsa’nın yakın arkadaşı ile birlikte olmasına ya da evli de olabilir, film anlatısında buna dair bir açıklama yapılmaz. Buna rağmen, İsa ile kaçamaklar yapar (Atam, 2011, s. 193). *İklimler*, her ne kadar modernist bir anlatı olsa da, klasik anlatının normlarının var olduğu da görülebilir. Bu film, Zahit Atam’ın ifadesiyle doğu batı sentezi yapar (2011, s. 198). Batılı izleyici tarafından bireylerin arasındaki ilişkilerin anlatıldığı bir film olarak görülmesine ilişkin olarak, Jonathan Romney, 2006 yılında “*Screen International*” dergisinde yazdığı gibi, (*Climates*) *İklimler*, insanlar arasındaki duygusal mesafeyle ilgili, zihinsel baskılar ve değişmez alışkanlıklara dair, yalın bir öykü anlatmaktadır.²⁹ Buna karşın, doğulu izleyicinin filme bakışı başkadır. İsa’nın yaptıkları, seyircisinde “erkektir yapar” şeklinde bir karşılık bulur. Aynı izleyicinin Bahar’ın aldatıldığını bildiği halde alttan alması ve aşkı için fedakâr olmasından dolayı, onunla özdeşliğim kuracağı ihtimal dâhilindedir, Bahar’ın klasik anlatılardaki gibi izleyicide özdeşimi sağlayacağı filmdeki diğer göstergelere bakılarak anlaşılabilir. Nitekim bu göstergelerden biri olan Serap karakterinin sunumu bu bakımdan önem arz etmektedir. Baharın tam karşıtı olarak inşa edilen Serap ile kültürel kodun alışı gelmiş “kötü kadın” imgesine uygun olarak yakınlık kurulmaz. Böylece izleyicinin Bahar’a yakınlık kuracağı anlaşılır. Serap karakteri melodram tiplemesinin olumsuz kadınıdır, avamdır, nitekim filmde İsa Bahar ile yakınlığı görüntüler teşhir edilmezken, Serap ile yaptığı zorbaca macera ise net bir şekilde gösterilir Bir doğu kültürel kodu olarak Bahar, masum ve mahrem iken Serap ucuz ve avamdır (Atam, 2011, s. 198).

Sinemada “iyi kadın” ve “kötü kadın” temsilinin kuşkusuz en belirgin şekli melodramlarda görülür. Akbulut’un belirttiği üzere, kadını, duygulara, eve, özel alana yerleştirmesi, melodramın bir alt tür olarak isimlendirilmesine sebep olur.

²⁹ http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_screencannes.php (Erişim tarihi: 30. 04. 2019).

Çünkü ataerkil ideoloji, duygular âlemini kadına ayırır ve abartılı duygusallık değersiz görülür (Akbulut, 2008, s. 34). Genel itibariyle popüler melodramlarda kurucu tema şu şekilde düzenlendiği görülür: Aşk, fedakâr olmayı gerektirir. Kadın, erkek rolleri kesin hatlarla çizilir. Sevgi ve nefret ya da, acı çekmek ve zalim olmak gibi belli duygular öyküdeki kahramanların arasında paylaşılır. Genelde bu filmlerde kadınların duygusal olduğu görülür. Bu bağlamda, Türk sinemasında da sık sık görülen bu fazla duygusal stereotip kadınlara, 1960’lı ve 1970’li yıllarda çekilen filmlerde çok fazla rastlanır. Bu öykülerde kadınlardan temsillerinden biri, evinin kadını, saf, fedakâr ve meleksi masumluluğu ile “iyi kadın”, diğer ise yaşamı ev ile sınırlı olmayan dış dünyaya açık olanlardır. Bunlar “kötü kadın” temsili kapsamında; sınıf atlama hevesi olan ve cinsel arzularının peşinden giden kadınlardır. Yuva yıkan bu kadınlar, Elif Baş’ın ifadesiyle, “şeytan” olarak görüldüğü için, toplumsal düzene aykırıdır, dolayısıyla toplumda “kötü” kabul edilen bu kadın tipi, filmlerde de bu şekilde gösterilerek meşruluk kazandırılır. Zaten toplumda sevilmeyen kötü kadın, film izleticisi tarafından da destek görmez (2011, s. 109). Modernist bir anlatı olmasına rağmen klasik izleyiciye özellikle kadın izleyiciye uzak olmayan bir hikâye sunan *İklimler*’de. Bahar ve Serap, Yeşilçam’ın “iyi kadın”, “kötü kadın” temsili ile benzerlik gösterirler. Akbulut’un ifade ettiği gibi, Yeşilçam’da iyi ve kötü kadının çatışması bir aşk ekseninde görülür. İyi ve kötü kadın her açıdan kendini belli eder; giyimler, davranışları ve tutumları buna hizmet eder (2008, s. 108). İyi olan saf ve temiz niyetlidir (Bahar karakterinde olduğu gibi). Kötü kadın ise tek düşüncesi sevenleri ayırmaktır (Serap’ın, İsa ve Bahar’a karşı yaklaşımında olduğu gibi). Serap karakterinden yola çıkarak devam edersek, kötü kadın temsili için Nilgün Abisel’in şu ifadeleri kullanır, filmlerde çoğu zaman bir kadın tipi yaratılır. Bu zengin, şımarık, cinselliği yaşayan kötü kadındır. Bu kadınlar sinsidir, şımarık ve iftira atmaktan geri durmaz, sadakatten yoksundurlar; içki içer, erkeklerle flört eder, yoğun makyajlarıyla gezerler. Filmlerde de bu davranışların aykırı olduğunu vurgulanmak gayesiyle bu kadın tipi, özel düzenlenen sahnelerde görüntülenir (2005, s. 299). Ataerkil ideolojiye hizmet eden bu kalıptaki filmlerde, kadın aykırı bir harekette bulunduğu zaman “kötü” olarak damgalanırken, filmin “iyi kadını” ise sabretmeli, kadere razı olmalıdır. Bu kadınlar ne zamanki kendi duygu ve düşüncelerine göre davranmaya başlar, işte o zaman filmin uyuşmaları gereği erkek tarafından yaptırıma tabii tutulur.

Tıpkı Bahar karakterinin İsa ve Serap arasında olanları bilmesi ve buna daha fazla dayanamayıp Ağrı'ya gitmesi gibi. Öte yandan İsa, Bahar'ın peşinden ataerkilliğin son yaptırımını uygulamak için gidecektir. Çünkü Bahar İsa'nın sözünü dinlememiştir. Akbulut, söz dinemeyen kadın için “pişman olacak ve erkeğin sözünden çıkmanın bedelini ödeyecektir” der. Gerçek kadın demek aşk için acı çekmeyi gerekli kılar (2008, s. 207). İsa'ya Serap'ı sorduğu ve onun getirdiği hediyeleri kabul etmediği için Bahar, her ne kadar pişman olup İsa'nın kaldığı otele yani İsa'ya dönse de, sabah uyandığında İsa İstanbul'a geri döner. Bahar, terk edilmenin acısıyla baş başa kalır.

Üç Maymun (2008) filmde iyice görünür olan erkek tahakkümü, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmde, erkeklerden oluşan bürokrasinin soğuk yüzü, bozkırın sert iklimiyle birleşir ve neredeyse olabilecek bütün hataların, kadınlardan kaynaklandığına dair izlenimi verilir. *Kış Uykusu* (2014) filmde genç karısı ve orta yaşlı ablası olmak üzere iki kadın arasında günlerini geçiren entelektüel bir erkeğin sıkışmışlığını, taşrayı mekan olarak seçen yönetmen, karakterin giderek merkezi bir yer aldığı sinemasında, şimdilik son filmi olan *Ahlat Ağacı*'nda da benzer şekilde kent-taşra, entelektüel-sıradan karşıtlıkları ile sürdürür. Ancak sinema dilinde biraz daha değişiklikler yapar, amatör yerine profesyonel oyuncu, sessizlik yerine daha çok diyalog, minimal teknikler yerine daha profesyonel sinematografik yöntemler kullanır. Otobiyografik özellikler yerine yarı otobiyografik yahut bağımsız anlatılar tercih eder (Aytekin, 2015, s. 250). Bu çerçevede yönetmenin filmlerinde yarattığı kahramanlarla beraber filmografisindeki değişimler ve dönüşümler aracılığıyla perdeye yansıyan toplumsal yapı, kadın ve erkek rolleri tez çalışmamızda incelenmektedir

3. 2. PASTORAL BİRER ANLATI

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın ilk üç filmi olan “*Koza*”, “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*” bu başlık altında ele alınacaktır. Amaç, çalışmamızın ana eksenindeki kadın temsiline, bu üç filmde aynı doğrultuda benzerlikler göstermesidir. Bu benzerlikler, filmdeki kadın karakterlerin daha çok ‘anne’, ‘abla’, ‘büyük anne’, gibi roller almasıdır. Ayrıca bu üç filmde gerek kadın karakterler gerekse erkek karakterler filmin ana merkezinde yer almaz, filmim doğasıyla bütünlük içinde olurlar. Bunun sebebi de kuşkusuz ilk dönem sineması diyeceğimiz bu üç filmde karakter merkezli bir anlatının olmamasıdır. Ayrıca bu filmler yönetmenin ilk dönem filmleri olup bu üç filmde ki benzerliklerin, özellikle kadın görünümlerinin ileride yönetmenin çektiği filmlerdeki kadın temsiliyle farklılıklara dönüşeceği savı çalışmamızın da temel bulgularından biridir. Bu doğrultuda yönetmenin ilk dönem sinemasındaki görünümlerin zamanla değişim ve dönüşüme uğradığına dair bu sav, ilk üç filmin kapsamlı analizi ile kanıtlanmaya çalışılacaktır.

3. 2. 1. Sinemada İlk Adım *Koza*

1995 yapımı ve 17 dakikalık kısa film örneği “*Koza*” için Nuri Bilge Ceylan şu ifadeleri kullanır; “Umutsuz bir denemeden başka bir şey değildir”(akt: Uzak, Sinefil, 12.01.2004). Yönetmen böyle bir söylemde bulunmasının sebebini yine kendi ifadesiyle şu şekilde açıklar; “Elimdeki teknik ve estetik birikim ve beceriye rağmen, mıymıntılığım ve korkaklığıma son vermek için, kendini fırlatarak başladım. Film neye benzedi bilinmez ama bu film ile kendi özgün üretim şartlarımı yaratacak tüm ipuçlarını buldum diyebilirim” (akt: Uzak, Sinefil, 12. 01. 2004) ifadesi ile açıklar. Yönetmenin sinemasındaki özgünlüğün ilk izlerini bu filmde aramak faydalı olacaktır. Ceylan'ın filmlerindeki özgünlüğün “*Koza*”daki en açık örneği, kuşkusuz onun görsel dünyanın oluşumundaki yetkinliğidir, nitekim yönetmenin sinemasına bakıldığında ilk filminden başlayarak son filmi (şimdilik) “*Ahlat Ağacı*” (2018) diğer bütün filmlerinde, fotoğraf sanatındaki yetkinliği görülebilmektedir. Kendi sinemasal dilini oluşturmada ve görsel dünya kurma becerisinde öne çıkan anlatım unsurları olan kadraj içi düzenleme, kamera kullanımındaki yetkinlik ayrıca, Fransız

film eleştirmeni Alexandre Astruc’ın sözünü ettiği “kamera kalem”³⁰ kavramında olduğu gibi kamerayı adeta bir kalem gibi kullanır. Bunun benzeri estetik unsurlar yönetmenin diğer filmlerinde de devam ettiği görülmektedir.

Koza’ analiz edildiğinde, bütün öykünün görsel imgelerle anlatıldığı görülür. Filmin tam olarak belirgin bir öyküsü yokmuş gibi görünse de, esasen yaşlı bir kadın ve bir erkeğin yaşadıklarına ilişkin bir öyküden söz etmek mümkündür. Filmin snopsisi, “yeniden beraber yaşamayı deneyen, fakat bunu başaramayan yaşlı bir çiftin öyküsü” (akt: Kökçeoğlu, 2018, s. 101) şeklindedir. Filme bakıldığında yeniden birlikte olmaya çalışan çiftin ilişkin bilgi kronolojik olarak şu şeklindedir; genç bir kadının tek başına fotoğrafları ardından, genç bir adamın gençlik fotoğrafları, çiftin gençliğine ait bu görüntülerde sonra, takip eden karelerde çiftin birlikte olduğu fotoğraflar gösterilir. Daha sonraki fotoğraf karelerinde ise yeniden tek başlarına oldukları fotoğraflara yer verilir ve böylece çiftin ayrıldığı sonucuna varılır. Filmde buraya kadar ve bundan sonra da film bitene kadar diyaloga hiç yer verilmez. Erdinç Uzak bu durumu şöyle ifade eder; *“bu haliyle ‘Koza’ sessiz bir film olmadığını, ‘gelen hayvan sesleri, ağaç kesen baltanın çıkardığı ses, savrulan perdelerin sesi, kapanan kapılar ve rüzgârın sesleriyle bütün bir çevre sesleri yoluyla kanıtlar. Bütün bunların yanında eksik olan tek şey kelimelerin gürültüsü olur”* (Sinefil, 12. 01. 2004) der. Filmde kullanılan siyah beyaz görüntüler ve diyalogsuz anlatımla adeta Rudolf Arnheim’in vurguladığı anlatım biçimine yaklaşılr. Arnheim, diyalogun/sesin sinemada yer almasıyla gelişen ve kendisinin de adına ‘geveze olan’ dediği sinema anlayışını şu şekilde açıklar; *“Sinemanın genel bir akış çizgisine sahip olan o istisnai, mükemmel çok amaçlı-çok fonksiyonlu biçimi, hiçbir işe yaramayan bir biçim yüzünden dolaşımdan çıkarıldı. Yeni akış çizgisi sadece bir elemana, konuşmaya vurgu yapan ve tiyatrunun yerini alacak, saflığını yitirmiş ve kirletilmiş bir tarza dönüştürüldü film”* (Andrew, 2010, s. 92). Kısacası Arnheim; sinemanın yenilik adı altında teknolojik albeniye kapılmasıyla, sinemanın saflığını kaybettiğini

³⁰ film dilinde kameranin merkezde temel anlatım aracı olarak yer almasını Astruc Şöyle açıklar; yönetmen, filmin senaryosunu yazan kişi ve filmi çeken kişi olarak adeta kamerasını bir kalem kullanır gibi kullanır ve filmin hem üreteni hem yaratıcı olarak merkezdeki yegane güç konumundadır, nasıl ki bir yazar kalemiyle yazıyorsa, filmin yönetmeni de aynı şeyi kamerasıyla yapar (Astruc, 2010) Ayrıntılı bilgi için bkz: Alexandre Astruc, *“Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem”*, Çev: Nagihan Özer, “Sanat Sineması Üzerine” (2010) kitabı içinde Editor: Ali Karadoğan. De Ki Yayınları İstanbul.

savunur. Ona göre saf sinema daha çok psikolojik süreçle ilgili olandır. Ceylan'ın ilk ve son kısa filmi olan *Koza*'nın bu bağlamda içerisinde diyalog ögesinin olmayışı ve tamamen siyah beyaz formda ilerleyişi, onun saf ve derin psikolojik bir yapıt olduğunu ortaya çıkarır. Böylece film izleyicisi, klasik sinemanın malum kodlarından ve uylaşımlarından arınmış bir şekilde ve muhtemel özdeşimden arınarak film izleme sürecine dâhil olur. Ayrıca, filmdeki kadın yahut erkek karakterlerin izleyiciye sinemasal teknikle (genel çekim) mesafeli oluşu bu süreci destekler niteliktedir.

Öyküye dönersek, çiftin geçmişteki muhtemel ayrılığından sonra, ilişkilerine yeniden başlama durumunun, elindeki bavulla iskelede vapur bekleyen kadın üzerinden verilmesi, filmdeki kadın görünümünün edilgin olmadığı izlenimini verir. (buna rağmen tam olarak etkin olduğunu söylemekte mümkün değildir ama ilk adımın kadın tarafından atılması, sinemada alışıla gelmiş kadere razı gelen kadın imajı yerine mücadele eden, bir şeyleri değiştirmek için adım atan kadın imajını gösterir). Böylece kadın erkeğin yaşadığı yere gider, erkeğin evine vardığında onu hasta yatağında bulur ve onunla ilgilenir. Sonrasında erkek ve kadın arasında yıllar sonra bir araya gelmenin mutluluğu yerine, aynı mekânda olmalarına rağmen birbirleriyle uzaklığın iletişimsizliğin sessizliği oluşur. Filmdeki diyalogsuzluk da bu bağlamda kıymetlidir, çiftten ne kadının sesi duyulur ne de erkeğin. Böylece ikisi arasında ses hiyerarşisi oluşmaz kimsenin sesi diğerini bastırmaz. Ayrıca çiftin arasında söyleyecek bir şey kalmamıştır, durup dinlemek seyretmek bakışmaktan başka, erkek kadına kaçamak bakışlar atar, kadın ondan gizli gizli ağlar, Böylelikle çiftin aynı evrende birbirlerine uzaklaştıkları görünür. Çiftin bu hallerine rağmen izleyicide herhangi bir özdeşim kurulmaz, öykü ve izleyicisi arasında hep korunan bir mesafe vardır. Bu kısa filmin sonunda, kadın, yaşadığı yere geri gider ve böylece yeniden başlamaya çalışan ama bunu başaramayan çiftin öyküsünün sonuna gelinir. Film öyküsündeki varsayımsal görüşler, kuşkusuz film dilinin izleyicisini etkin bir konuma koymasından kaynaklıdır. Filmde şartlandırılma oluşmadığından izleyicinin, özdeşimden arınarak, kendi zihinsel dünyasında filme dair okumalar yapma olanağı yaratılır. Bu bağlamda bu film için kadın ve erkek ayrımına gider veya film anlatısında toplumsal cinsiyet temelli bir ayrım yaptığını söylemenin mümkün olmadığı sonucuna varılır. Filmde kadın da erkek de aynı düzlemde olup, izleyicisine olabilecek mesafede konumlanırlar. Karakterler, filmdeki doğal ortamda; bir ağaç, bir

yaprak ya da cansız bir fotoğraf karesi gibi, zaman ve mekânın birer parçası olurlar. Bu bağlamda Tülin Tankut'un filmin karakterine ilişkin ifadesi önemlidir, “*tabiat benzeri kendiliğinden bir yaşam sürer ve hayvana özgü bir biçimde zaman ve uzama teslim olur adeta. Suyu düşen civciv gibi çığırır, kaplumbağa gibi kabuğunun altına gizlenir. Gökyüzündeki bulutlara dalar*” (2004, s. 74). Bu da filmdeki insan, doğa uyumunu ortaya çıkarır. Böylece Arnheim'in saf sinemada vurguladığı Gestalt psikolojisindeki, bütün parça ilişkisi kurulur. Öte yandan filme dair bir soru ortaya çıkabilir, örneğin öykü, yaşlı bir çift yerine daha genç bir çift üzerinden anlatılması, aynı bütünsel ilişkiyi koruyacak mıdır? Kuşkusuz bunun cevabını bulmak için yönetmenin diğer filmlerindeki çiftlere bakmakta yarar vardır.

3. 2. 2. *Kasaba*

Yönetmenin ikinci ve ilk uzun metrajlı filmi olan 1997 yapımı *Kasaba*'nın “’tertemiz, saf bir sinema” olduğunu belirten Ahmet Uluçay, ayrıca “bir çocuğun gözleriyle seyredilebilecek bir film” (Radikal Gazetesi, 3. 12. 1997) ifadesini kullanır. *Kasaba* bir önceki film olan *Koza*'ya benzer bir biçimde insanı, doğanın bir parçası yaparak ilerler. Filmde bir ailenin hayata bakışı, değişen dönüşüme uğrayan tabiat hakkında ve yaşamsal deneyimlerinin anlatıldığı bir evrende geçer. Film öyküsü mekânsal bağlamda okul, iki kardeşin gezindiği orman ve bütün ailenin yaktıkları ateşin etrafında bir araya geldiği bahçe olmak üzere üç ayrı aşamada gelişirken, filmin zamanı ise; kış, bahar, sonbahar şeklinde üç farklı doğal zaman ve günün, sabah, öğlen ve akşam vakitlerini kapsayan bir yapıda ilerler. Film ayrıca, Hasan Akbulut'un belirttiği gibi, doğa-kültür ikiliği ekseninde de ilerlemektedir (2005, s. 64). Ancak söz konusu ikili, anlatım biçimi insanı doğadan koparmadan işlenir. Filmin ilk bölümünde görünen ve kültürün bir parçası olan okul kurumundan söz edilebilir. Kültürleşmenin ilk mekânsal aşaması olan okulda, bireylerin deneyimleri bir öğretmen ve birkaç taşralı çocuk üzerinden verilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık ve erkeklik kalıplarının okul ve eğitim yöntemleriyle pekiştiği görüşünden yola çıkarak, *Kasaba*'daki okulun bu işlevi gölgede bıraktığı görülür. Nitekim öğretmenin verdiği okuma parçaları çocuklar tarafından anlaşılmasa da bir şekilde hızlıca okunup geçilir. Hatta ‘toplum kuralları’ isimli okuma parçasını okunurken, onu okuyan öğrencinin sesi gittikçe kısılır ve bir süre sonra filmin ses kuşağında tamamen duyulmaz olur ve öğrencinin sesi üzerine damlayan suyun ateşe

düşerken çıkardığı cızırtı sesi biner. Gelen bu cızırtı sesleri okula geç kalan İsmail'i soba askısına astığı çoraplarından damlayan suyun sesidir. Ayrıca filmde oyun ögesine de yer verilir. Çocuklar okul bahçesinde karla oynar, sınıfa geçince de sınıf içinde uçuşan bir tüyü üfleyerek oyuna devam ederler. Filmde deneyimlerine yer verilen ailenin küçük üyesi olan Asiye'de bu kasaba okulun öğrencilerindendir. O, evden getirdiği kokuşmuş yiyecekler yüzünden okulda öğretmeni tarafından uyarılır ve belki de hayattaki ilk mahcubiyetini yaşamış olur. Bu kız çocuğu filmdeki okul bölümünden (ayrıca günün ilk saatleri, mevsimlerden kış) sonra öğle vakti kasabanın sokaklarında erkek kardeşi ile yürürken görülür. Sırtında okul çantası ile evlerine doğru giderken filmde ikinci bölüme geçilir. Mevsim İlkbahardır, iki çocuk kasabayı geçtikten sonra ormanda yürüyüş yaparlar, bu sahnelerde iki kardeşin ormandaki deneyimlerine tanıklık edilir. Burada iki kardeşten kız olan yaşça, erkek çocuğundan büyüktür ve sık sık erkek kardeşin kıza sorular sorduğu kızın da “abla” olmanın yükümlülüğüyle kardeşini bilgilendirdiği görülür. Kız çocuğu “abla” olarak erkek kardeşe yardımcı olur, böylece kadının bilgilendiren kişi (erkeğini çekip çeviren kişi)olmasının ilk görünümü olan abla sıfatıyla sunulur. Takip eden sahnelerde filmde kadının sunumda anneliğe yer verilir. En sonunda ise ailece toplanan ateşin başında geçmişe özlem duyan büyük anne temsiliyle kadının konumlanışına tanık olunur. “Kasaba”da kadın imgesi bu doğrultuda ilerler. Nitekim iki çocuk birlikte yaptıkları orman gezintisinin sonunda akşam olur ve çocuklar ailenin bir arada toplandığı yere gelirler, burada bütün aile kadınlı erkekli birlikte oturmaktadırlar ve filmin en uzun bölümü olan bu sahnede, öykünün kahramanları tanıtılır. Her birinin kendi deneyimlerinden bir şeyler paylaştığı bu gece sahnesinden sonra gün doğar ve kasabada durağan hayat tekrar devam eder.

3. 2. 3. *Mayıs Sıkıntısı*

Nuri Bilge Ceylan'ın üçüncü filmi olan bu film aynı zamanda yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmidir. Nuri Bilge Ceylan'ın kendi anne ve babasının oynadığı filmin öyküsü kısaca şöyledir; Muzaffer'in film çekme için anne ve babasının yanına, doğduğu kasabaya dönmesi ve film çekme sürecini anlatır. Böylece izleyici aynı zamanda Muzaffer'in filminde oynayacak olan “babası”, film çekme işinde

Muzaffer’e yardım eden kasabanın genç delikanlısı Saffet ve yine Muzaffer’in isteğiyle filmde oynayacak olan Ali isimdeki küçük çocuğun maceralarına tanıklık eder.

Film Ceylan’ın ilk dönem filmi olmasına ve erkek kadın ayrışımının olmadığı bir anlatı biçimi benimsemesine rağmen filmde sadece bir kadının olması (Muzaffer’in annesi) bu öyküde de erkek kahramanların ön planda olduğu bir yapıyı açığa çıkarır. Nitekim filmdeki kadın orta yaşlı bir kadın olup Türk sinemasında sıklıkla gördüğümüz kadınsı özelliklerinden arınmış kadın biçiminde sunulur. Ancak filmde anne rolüyle görünen kadın zaman zaman kocasını huysuzluklarından dolayı eleştirir, Ali adındaki Küçük çocuğa nasihatler verir. Böylece daha çok yol gösteren anne temsiliyle gösterilir. Ayrıca filmde erkekler sayıca çoktur ve onların yaşamsal deneyimleri filmde yer alır. Muzaffer’in babası topraklarını devlete vermek istemez, filmde bu konu babanın özelinde sıkça işlenir. Saffet filmin başında üniversiteyi kazanmak isteyen biri olarak gösterilir. Onun da arzusu kasabadan ayrılmaktır. Ailesi ile bu konu hakkında sorunlar yaşar, Muzaffer’in filmde oynamak için çalıştığı işten ayrılır. Çünkü Muzaffer ona İstanbul’a giderken yanında götürme sözü vermiştir. Saffet’in kasabada sıkışıp kalması, kuşkusuz bir önceki film olan *Kasaba*’dan tanındıktır. İzleyici Saffet’in büyük şehre gitme umuduna ve umudunun Muzaffer’in çektiği filmin bitmesiyle sona ermesine tanıklık eder. Filmin bir diğer erkeği olan Ali adlı küçük çocuktur, o da filmin başlarında Muzaffer’in annesinden aldığı yumurtayı cebinde taşımaktadır. Ali’nin kırk gün boyunca cebinde taşıyıp kırılmasına izin vermesi gereken bu yumurta, kırkıncı günün sonunda, ona istediği oyuncağın verilmesi olarak geri gelir. Filmde Ali’nin yumurta macerası Muzaffer’in ona verdiği “*yumurta kırılabilir sen cebinde pişmiş yumurta taşı*” fikriyle izleyiciyi, hile yapmak ya da dürüst kalmak gibi kavramların üzerine düşündürür. Ancak filmin sonunda taşıdığı yumurta kırılınca Ali’de içinde taşıdığı hayal kırıklığıyla kümeden yeni bir yumurta alır ve kırk günün bitmesini bekleyerek istediği oyuncağa kavuşacaktır. Filmin sonunda Muzaffer filmini bitirip İstanbul’a döner, Saffet kasabanın durgun yaşamına geri döneceği gerçeğiyle baş başa kalır. Ali Muzaffer’in arkadaşının verdiği müzikli çakmağın yanında bir de yaşlı kadından yeni bir oyuncak sözünü alır (çünkü kırk gün sonunda cebinde yumurtayla yaşlı halasının yanına gelmiştir).

Mayıs Sıkıntısı, öyküsünde erkek çoğunlukta bir anlatı olmasına rağmen, kameranın bütün karakterlere eşit mesafede durması, herhangi bir özdeşliğe izin vermez. Bu bağlamda kadını filmde gerilerde bir yerde konumlamasına rağmen, tam olarak erkeğin ön planda olduğu bir film de diyemeyiz. Ceylan'ın genç dönem filmi olmasının ve yüksek olmayan bir bütçeyle çekilmesine rağmen, filmin pastoral yapısı ve renklerin doğallığı, bu minimalist öyküde ön plana çıkan unsurlar olur. Alin Taşçıyan'ın ifade ettiği gibi, “*Mayıs Sıkıntısı*”, doğanın o huzur veren kucağında, şehirlilere has sıkıntılar çeken taşralıları, onlar ve tabiat ile sadece dolaylı bir bağ kuran kentlileri adeta tatlı-sert bir eleştiriye tutmaktadır (Milliyet, 12. 1999).

3. 3. YÖNETMENİN SİNEMASINDA DÖNÜŞÜMLER

3. 3. 1. *Uzak*

2002 yapımı Nuri Bilge Ceylan'ın üçüncü uzun metrajlı filmi olan “*Uzak*”, 56. Cannes film Festivalinde Türkiye adına yarışmış ve Festival Büyük Ödülünü almıştır. Kimi kaynaklarda yönetmenin daha önce çektiği “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*” ile birlikte “taşra üçlemesinin” son filmi olarak adlandırılır. Her ne kadar “*Uzak*”, Nuri Bilge Ceylan tarafından fotoğrafik karelerle bezense de, daha ziyade bireyin toplumda ve kentte sıkışmışlığını ele alması bakımından önceki filmlerine nazaran sinemasal anlayışının giderek pastorallikten ayrıldığını gösteren bir film olma özelliğini taşır. Bu film toplumsal cinsiyet rollerinin incelenmesi hususunda önemli bir yerdedir, her ne kadar klasik anlatı kodlarıyla çekilen bir film olmasa da kadın ve erkek karakterlerin konumlanışlarına bakıldığında erkek karakterlere nesnel olarak yaklaştığı ve pek çok yerde eleştirdiği halde toplumsal cinsiyet rollerinde eşitsizliğinin olduğu görülür. Nitekim film öyküsü erkekler karakterlerin etrafında gelişir. Daha ziyade modern anlatı kalıpları barındıran bu filmde, toplumsal cinsiyet eşitsizliği örtük bir biçimdedir. Zira popüler sinema ve sanat sineması ayırımında dahi ataerkil bilinçaltının varlığı her zaman yerini korur. Ruken Öztürk’ün, Sharon Smith’den aktardığı gibi popüler filmlerin dışında kadına dayatılan rolleri, toplum tarafından uygun görülen, kabul edilen ölçülü olarak nitelenen, beğeni kazanmış filmlerde de görmek mümkündür çünkü filmler onları yaratanların (genelde erkeklerin) düşlerinin ve bilinçaltılarının birer yansımasıdır (akt: Öztürk, 2000, s. 74). Bu bağlamda “sanat sinemasının”³¹ bu temsiller konusunda masum olmadığı savıyla, modernist bir anlatı olan “*Uzak*” filminde kadın ve erkek karakterlerinin ayrıntılı

³¹ Sanat sineması tanımı karmaşık bir yapıda olmasından dolayı tam kesin tanımı yapılamazken bu sinema anlayışını ortaya çıkmasına etki eden ve klasik sinemanın kodlarının tam zıttı bir yapıdadır. Böylece sanat sinemasını anlaşılmasının yolu klasik anlatının anlaşılmasından geçer. Klasik anlatı sineması Öztürk’ün de belirttiği gibi ticari kaygılarla yapılan filmler barındırır. Klasikleşmiş bir söyleme sahip bu filmlerde; giriş-gelişme, neden-sonuç ilişkisi taşır. Genelde özdeşleşme ve eğlence taşır belli bir olay örgüsü vardır. Yıldız oyuncular rol alırlar. Klasik anlatıda anlam boşlukları yoktur. İzleyicinin talebine göre bir gidişat benimser. Bu özelliklerin tersi özellikler taşıyan (hemen hepsi olmasa da) filmler sanat filmleri kapsamındadır (Öztürk, 2000, s. 50-51). Detaylı bilgi için bkz; Ruken Öztürk “*Sinemada Kadın Olmak*”

analizi yapılacak. Böylece toplumsal cinsiyet rollerinde eşitsizliğinin ortaya çıkarılacağı düşünülür.

3. 3. 1. 2. Filmin analizi

Fotoğraf karesini andıran plan sekans biçiminde uzun bir çekimle (Long take) başlayan film, tanıtma yazısından sonra kararan erkânda beliren ve filminde ismi olan ‘*Uzak*’ yazısı ile başlar. Daha sonra taşranın karlı atmosferinde yola çıkmak üzere olan genç bir adam görülür. Yusuf adındaki bu genç adam, çalıştığı fabrika kapatıldığı için büyük şehre/İstanbul’a akrabasının yanına gider. Bir süre kapısında beklediği akrabası Mahmut, akşam geç saatte eve gelmesiyle Yusuf’u apartman girişinde görür. Bundan sonra Yusuf iş buluncaya kadar İstanbul’da tek başına yaşayan Mahmut’un evinde kalacaktır. Filmin öyküsünde bu iki adam arasındaki benzerlikler ve çelişkiler, sonradan görüleceği üzere ortak paydalar konu edilir.

Taşradan yıllar önce ayrılmış Mahmut, entelektüel bir kişiliğe sahiptir. Karısından boşanmıştır ve yalnızdır. Filmde pek yer verilmesine de bu yalnızlık, bilinçli tercih edilen bir yalnızlıktır. Nitekim Mahmut’un eşinden neden boşandığına dair herhangi bir bilgi filmde yoktur. Mahmut ilk zamanlar pek belli etmese de, Yusuf’un onun evinde kalma fikrini pek benimsemez. Bunun sebebi kuşkusuz Yusuf’un Mahmut için taşıdığı psikolojik anlamda saklıdır. Nilay Ulusoy’un (2011) Radikal gazetesindeki yazısında belirttiği gibi, Mahmut için evine gelip çöreklenen Yusuf, geride bıraktığı ve arasına mesafe koyduğu taşrasını ifade eder. Nitekim bu iki adamın fotoğraf çekimi için birlikte gittikleri şehirden uzaktaki taşrada, Mahmut arabasını durdurup Yusuf’un olduğu taraftan dışarı bakar, baktığı yönde iç içe geçmiş Yusuf ve hemen ardındaki taşra görüntüsü bulunmaktadır. Ne var ki bu manzara karşında daha fazla beklemeyen Mahmut, Yusuf’un çekim yapmak için ısrarlarına rağmen arabayı sürüp oradan uzaklaşır (Akbulut,2005, s. 144).

Filmin öyküsüne bakıldığında Mahmut taşradan yıllar önce ayrılmış, Yusuf ise kente yeni gelmiştir. Yani akrabalığın dışında bu iki adam arasında kişisel öyküleri bakımında organik bir bağ söz konusudur. Taşralı olan ve kentleşme sürecine henüz girmeye çalışan Yusuf, bir bakıma Mahmut’un “alt ben”ini temsil eder. Mahmut’un Yusuf’a karşı mesafesi de bundan kaynaklıdır. Filmin isminin *Uzak* olması, öyküdeki karakterlerin birbiriyle mesafeli olması anlamına gelirken,

söz konusu “uzaklık” özne ve öteki arasındaki uzaklık olarak da ele alınabilir, bu durumda filmin öznesi ve ötekisi kimdir? Bunun cevabını vermekte yarar var. Mahmut’un filmin tamamında merkezde yer alması ve hemen herkese mesafeli oluşu (dolayısı ile burada izleyici de Mahmut ile özdeşim kurması mümkün olmaz) hiç şüphesiz onu ‘özne’ konumuna yerleştirir. Öznenin karşısındaki nesne yahut öteki, kuşkusuz Yusuf karakteri değildir, daha önce değinildiği üzere Yusuf, Mahmut ile paralel bir konumdadır. Çünkü filmde iki adamın öykülerinin, başlarından geçenlerin aynı olması, hatta bilinçaltı arzularının benzer yönde ilerlemesi, iki farklı adamdan söz etmek yerine; tek bir adam ya da bu iki adamın temsilcisi oldukları ataerkillikten söz etmeği gerektirir.

3. 3. 1. 3. Ataerkilliğin ortak paydasında Mahmut ve Yusuf

Uzak adlı filmde egemen ataerkilliğin varlığı iki erkeğin ayrı ayrı analizinden daha çok, ikisinin aynılaştırmış durumlarında görmek faydalı olur, zira hem Mahmut’un hem de Yusuf’un, filmin pek çok yerinde kadınlara yaklaşımlarında paralellik gösterilebilir.

Mahmut Yusuf’a karşı mesafeli olmasına rağmen, istemeden de olsa aynı evi bir süre paylaşmak zorunda kalırlar. Akbulut’un altını çizdiği gibi Mahmut, Yusuf’un tüm çıkışsızlığını görebildiği halde, Yusuf ile daha derin bir ilişkiye girmekten kaçır (2005, s. 158). Ayrıca Mahmut’un Yusuf’a (kendi geçmişi) karşı kendini yüksek zevklere sahip olarak gösterme ve yüksek sanat anlayışına belirtme kaygısı vardır. Bunu, Yusuf’un yanında olduğu zamanlar videoya taktığı Tarkovski’in “*Stalker*” isimli filmini izleyerek yapar. Yusuf’un bu filmde sıkıldığı, odasına çekilmesiyle anlaşılır. Yusuf odasına gidince Mahmut kapıyı kapatmasını ister, böylece kendisi sürekli rahatsız eden iç sesten kurtulmuş olur. Zahir Atam’ın da altını çizdiği gibi Yusuf odasına gider gitmez Mahmut’un film arsına koyup izlediği ilginç (porno) görüntülerle, şimdiki Mahmut’un durumunun entelektüel-sanatçı bireyden ziyade çiğ cinsel isteklerinin daha çok ortaya çıktığı sıradan bir erkek olduğu yönündedir (Atam, 2011, s. 189).

Her iki adamın ortak bir noktada buluşturan fotoğrafçılığın eril yapısıdır. Fotoğraf makinesinin “*fallik*” simge ile benzerliği ve fotoğraf çekmek ile dikizlemenin aynı çerçevede değerlendirilmesi, eril düşüncenin (Mahmut ve Yusuf)

derin endişelerden kurtulmak için fotoğrafçılığı seçtiklerini gösterir. Tıpkı Susan Sontag'ın benzettiği gibi fotoğraf makinesi erkeklik organının çelimsiz bir çeşitlemesidir (Sontag, 1999, s. 30). Bu bağlamda Akbulut'un ifadesiyle, Mahmut karakterinin birçok defa yaşadığı başarısızlıklardan bir çıkış yolu olarak, fotoğraf çekmeyi seçtiği görülür. Filmin bir sahnesinde Mahmut, bir kadın ile yaşadığı cinsel ilişkide bir şeylerin ters gitmesi üzerine, önce Yusuf'u dağınıklığı yüzünden azarlar, oysa ki bu azarlamanın sebebi daha çok Yusuf'un eve gelir gelmez evde bir şeylerin olduğunu biliyormuş gibi “*gitti mi*” diye sormasındandır. Bir tür iç ses olan Yusuf, Mahmut'un başarısızlığını yüzüne vurur adeta. Mahmut cinsel olarak başarısız olur, hemen ardından Yusuf'u iyice azarlar, sonra bir tür kaçış olarak yan odaya geçer ve fotoğraf çekmeye başlar (2005, s. 148-149). Nitekim Sontag'da fotoğraf ve cinselliğin birbiriyle ilişki içinde olduğunu savunur. Akbulut'un belirttiği gibi, İngilizcede ‘*shoot*’ sözcüğü ateş etmek anlamına gelmenin yanı sıra, erkek cinsel organı içinde kullanılması Mahmut'un başarısız geçen cinsel deneyimi sonrası fotoğraf çekmesi ile açıklanır. Mahmut başarısızlığının acısını, hem Yusuf'tan çıkarır hem de fotoğraf çekerek yok etmeye çalışır (2005, s. 149.)

Fotoğraf Akbulut'un ifade ettiği gibi *Uzak* filminin anlamsal derinliğinin anlaşılması için bereketli bir kavram haline gelir (2005, s. 151). Bir tür kaçış olarak fotoğrafçılığın seçilmesi, Freud'un sanat yaratıcılığının temelinde, bastırılmış dürtülerin olduğu görüşünü hatırlatır. Sıtkı Erinç'in belirttiği gibi Freud'un psikanalist teorisine göre sanatçının bir eser yaratma sebebi, toplumsal denetim ve baskılar nedeniyle ifade edilemeyen dürtüler ve itilerdir (1998, s. 92). Böylece üst ben Mahmut, kendi cinsellik ve suçluluklarından arınmak için fotoğrafçılığa sığınır. Fotoğrafçılığın bir diğer özelliği olan dikizleme, gözetlene ögesi, Mahmut ve Yusuf'u tekrar aynı paydada birleştirir. Mahmut, mecburen de olsa hasta annesini ziyaret için gittiği ablasının evinde televizyon izler, izlediği moda kanalında –fashion tv- podyumda “seksi” kadınlar boy gösterirler, Mahmut bu kadınları gözler, filmin bu sahnesinde geçiş efekti yapılır ve Mahmut'un evinde aynı kanalı izlerken Yusuf görülür. Böylece ataerkil bilinçaltının dikizleyen konumda olduğu anlaşılır. Yusuf'un metroda yanında oturduğu kadını rahatsız etmesi, kitapçıda alışveriş yapan kadını gözetlemesi, birer dikizleme örneği ve cinsel yoksunluk belirtisi iken, bir başka gözetleme de yine Yusuf tarafından geldiği ilk günden beri mahalledeki temizlikçi

kıza yöneliktir. Kaldığı evin penceresinden sokaktan her geçişinde kızı izleyen Yusuf, bir defasında kızın evden çıkmasıyla onu takip eder ve bu takip, Taksim Gezi Parkı'na kadar devam eder. Bu arada benzer şekilde Mahmut'ta boşandığı karısının ülke dışına çıkacağını öğrenince onu havalimanında gözetler. Her iki adam, başarısız geçen bu gözetleme eylemleri ile ortak bir payda da buluşurlar.

Ataerkil anlayışın yıkıma uğramış ama hala bir şekilde iktidarını sürdürmenin tezahürü erkeklerden Mahmut ve Yusuf arasındaki gerilim, birinin diğerini dışlayarak ortadan kaldırmasıyla son bulur. Nitekim Mahmut, bir gün fotoğraf çekiminde kullanacağı saati hiçbir yerde bulamaz. Alt ben olan Yusuf kuşkusuz bu olayın sorumlusudur. Çünkü Yusuf saati görmediğini söylediği halde Mahmut buna inanmaz ve Yusuf'un eşyalarının olduğu valizi inceler. Mahmut sonrasında saati bulur ama Yusuf'a belli etmez. Bu arada zan altında olduğunu düşünen Yusuf, saati arama konusunda yardımcı olur, daha sonra odasında valizinin karıştırıldığını gören Yusuf ertesi sabah evden ayrılır. Yusuf'un evden gitmesi sonucu alt benini bertaraf eden Mahmut, Fındıklı Park'ında bir banka oturup Yusuf'tan geriye kalan Samsun sigarasını içer ve yalnızlığıyla film biter.

3. 3. 1. 4. Filmin Uzak Kadınları

Uzun bir plan çekimiyle gösterilen Yusuf'un, kasabasından ayrılmak üzere olduğu sahneden sonra kararan ekranın açılması ile filmin manidar ismi “*Uzak*” belirir. Böylece mesafelerin ilişkileri nasıl etkileyeceğine dair fikrimiz oluşur. Bu filme dair Nilay Ulusoy'un (Radikal, 2016) “*uzaktan sevilesi kadınlar*” diye bir ifade kullanır. Nitekim öylede olur. *Uzak*'ta kadınlar, filmin henüz ilk sahnede erkeklerin dünyasında anlamsal olarak uzak olacak şekilde resmedilir.



Görüntü. 3. 1 Mahmut ve sevgilisi

Filmin ilk sahnelerinden birinde kentli aydın eskisi Mahmut'un evinde, sevgilisiyle birlikte olacağı sırada gösterilir. Kadın, arka planda flu bir görünümündedir, yüzü hiçbir biçimde anlaşılmaz (**Görüntü. 3. 1**). Mahmut kameraya daha yakındır ve kadına göre daha net anlaşılır bir şekilde oturmaktadır. Bu da, bir saatten uzun sürecek bu filmde, henüz ilk sahnesinde kadınların, hem bedenlen hem de ruhen sadece erkeklerin arzuları doğrultusunda var olacaklarını gösterir. Nitekim öylede olur. Mahmut'un sadece cinsel doyum için birlikte olduğu sevgilisi, filmde birkaç defa görülmesine rağmen, hiçbir zaman konuşurken gösterilmez. Mahmut'un da bulunduğu kafede başka bir erkekle oturan bu kadın, masasındaki erkekle konuşsa bile, filmsel düzlemde sessizdir ya da sesi duyulmaz. Tek yaşam belirtisi, Mahmut'un evinden çıkarken ağlamaklı olduğu sahnedir. Bu sahneye feminist yaklaşımla bakılırsa şu ayrıntı dikkat çeker ilişki yaşayan iki kişiden sadece erkeğin yaşadıkları ön plandadır. Oysaki her iki tarafın duygularını göstermek adına daha duyarlı bir anlatıya gidilseydi o zaman bu kadının ağlamasının, arayış içinde olmasından kaynaklı olduğu anlaşılabilecektir. Filmdeki kadını, kendisine kötü davranıldığı,

hiçbir duygusal paylaşım olmadığı için ağlamaktadır, bohem bir çevrede erkeğin ona eşya, nesne gibi davranmasından dolayı ağlamaktadır, karşılaştıkları barda iki sevişmiş insan olarak birbirlerini tanımazlıktan gelirler. Yabancılaşma; hem erkek için hem de kadın için geçerlidir. Ama izleyiciye kadının tarafını hiç gösterilmemektedir. Ayrıca bu kadın, apartman çıkışında kapıcı tarafından bir süreliğine izlendiğinden dolayı, sinema tarihinde sıkça görülen “ucuz kadın”, “kötü kadın” imgesinin sinematografik sonuçlarına mahkûm olur. Böylece bütünlüklü bir çekim açısıyla gösterilmez onun olduğu sahnelerin ışığı genelde zayıftır. Filmde bir adı bile olmayan bu kadın, sadece erkeklerin olduğu sahnelerde yer alır ve Mahmut özelinde ataerkilliğin denetiminde cinsel nesne olarak yansıtılır. Filmdeki bütün kadınlar gibi oda gözetim altında tutularak sadece erkeklerin onu izlemesi ona bakması ile varlık kazanır.

Kadınların görünürlüklerine dair John Berger “*Görme Biçimleri*” adlı kitabında kadının bakışlarla nesneleşmesini şöyle açıklar, “*Kadın olarak dünyaya gelmek, erkeklerin tahakkümünde olan özel, sınırlandırılmış bir alanda dünyaya gelmek demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, bu denli sınırlı, bu denli koşullandırılmış bir alanda, hayatta kalma becerilerinden dolayı gelişmiştir. Öte yandan bu durum, kadının öz benliğinin iki parçaya bölünmesi pahasına olur*” (Berger, 1999, s. 46). *Uzak* filmindeki bu kadının erkek dünyasında bakılan gözetlenen ve bunun farkında oluşu ile toplumsallaşma sürecinin böylesine ataerkil bir sonucudur. Ayrıca kadınların seyredilen ve bakışın nesnesi olmasına dair John Berger’in görüşlerine tekrar başvurmak faydalı olur. Berger’e göre kadın, her zaman kendini seyretmek zorundadır ve her zaman kendi imgesi ile beraber dolaşır. Çocukluktan başlayarak ona kendisini gözlemesi telkin edilir ve bu gözleme son derece gereklidir. Böylece kadın kendi içinde gözleyen ve gözetlenen olarak ikiye bölünür. Erkekler kadınlara dair bir tutum edinmeden önce kadınlar kendilerini gözlerler. Bu da bir kadının bir erkeğe görünmesini, kendisine nasıl şekil vereceğine karar vermesine neden olur Bu sürece bir şekilde dâhil olması için kadının bunu kabul etmesi, benimsemesi gerekir (1999, s. 46). Tıpkı mahalledeki kızın Yusuf tarafından gözetlendiğini bilmesi gibi. Her gün ki giyiminden farklı olarak süslenerek dışarı çıkan kapıcının kızı (filmde bir adı yoktur) Taksim Gezi Parkı’nda bulunduğu sevgilisine sarılırken, gözetiminde olduğu Yusuf’a da bakış atmaktan geri durmaz.

Uzak'ta görünmez olan kadınların sesleri de uzaktan gelmektedir. Mahmut'un annesinin sesi ve annesinin hastalığını haber veren ablasının sesi telesekreterden gelir. Sitemli ablanın görüntüsü, uzaktan gelen sesinden çok sonra filme katılır. Abla kardeş arası ilişkisi de pek yolunda değildir. Mesafeli iki kardeşin tek bağlayıcı unsurları, nöbetleşe bakacakları anneleridir. Mahmut annesine mecburen hastanede refakat eder. Bu esnada annesi tarafından hayat tarzından dolayı eleştirilir (hastane koridorundaki anne oğul konuşmasında annesi, Mahmut'a sigarayı bırakmasını söyler). Filmin burasına kadar görünen kadınlar, Mahmut'un hayatına müdahale eden yakınlarıdır. Mahmut'un onlarla arasına mesafe koyması da, bu sıkıcı müdahalelerden kaynaklıdır. Çünkü kısa bir süre aralarına girdiği bu iki kadın Mahmut'u eskiye (ablasının evindeki eski fotoğraflardan bu sonuca varılır) bağlamakta, Mahmut ise bu bağı istememektedir. Hatta fotoğrafların kimliğin kurulma süreci olan çocukluğuna götürüyor olduklarını akla getirir. Lacan'a göre özne, her dönemde kendi söylemini, karşısındakinin/başkalarının, yani ötekinin söylemlerinde bulur (akt: Sarup, 1997, s. 46). Lacan, çocuğun kendi öznel kimliğini, ayna evresinin bitimiyle bulduğunu savunur.(akt: Tura, 2010, s. 182). Annesinden ayna evresiyle ayrılmış olması düşünülen Mahmut'un, bu sıkıcı uyarılar karşısında özne olarak eksiklik hissine kapılması olasıdır.

Annesinden başka filmdeki diğer kadınlar da Mahmut için, bilinçaltının derin korkularını temsil ettiği söylenebilir. Çünkü kadınlar Mahmut'un ablasının evinde izlediği fashion tv'de podyumdaki mankenler ve kendi evinde Tarkovski arası izlediği pornolarla sınırlı kalmalıdır. Filmde bir tür kadınlar için ne kadar uzak, o kadar iyidir mesajı verildiği izlenimi oluşur.

Uzak'ta kadın varlığı erkekler arası sohbette nesneleştirilerek verilir. Erkekler arası çıkmazların verildiği bu filmde, Mahmut arkadaşlarıyla yapacağı görüşme öncesi telefonda "*karılar var mı*" diye sorar. Sonrasında Yusuf ile beraber gittiği görüşmede, sohbetin konusu Mahmut'un gençliğinde kalan film çekme hayalleri ve sinemadır. Mahmut, telefondaki cümlelerin benzeri bir biçimde "*karı mı sinema mı*" diyerek, eril bir dil kullanır. Ayrıca Mahmut karakterinin, seramik firması için reklam çekimleri yapması, onu ne kadar yorgun aydın imajına bürünse de, kapitalist, eril yapının bir eklentisi olarak karşımıza çıkarır. Nitekim Mahmut karakterinin reklam fotoğrafçısı olması da tesadüfi bir durum değildir. Zira dünya piyasalarına dâhil

olmaya çalışan Türkiye’de, en popüler meslek olan reklamcılık sayesinde, nesneler teşhire çıkar ve toplumsal seyirlik hale dönerler (Güler, 2011, s. 110).³²

Bu filmdeki kadın imgesi; kaçma- yaklaşma karşıtlığı ile hem geçmişi hatırlattığı için uzak durulması gereken, hem de aynı nostaljiyi anımsattığı için özlem duyulan imge olarak çift anlamlıdır. Tıpkı anne rahminin, bir daha geri dönülmeyecek kayıp cennet olmasının yanı sıra, karanlık mağara, gizli, tekinsiz bir dehliz anlamına karşılık gelmesi gibi. Yapısal bir çözümleme yapıldığında, bu metaforun en iyi karşılığı Mahmut’un eski eşi Nazan’dır. Filmin kırk birinci dakikasında öyküye konuşarak katılır Nazan’ın konuşması, diğer kadınlardan farklı olarak daha uzun verilir. Nazan ve Mahmut bir mekânda karşılıklı otururlar; kamera Nazan’ı, Mahmut’un omzundan (amors çekim) görüntüler ama yüzünün yakın çekimle verilmesi, Mahmut’un bakış açısından gösterildiği anlamı yaratılır. Yüzü ve sesi anlaşılır bir biçimde verilen Nazan’ın konuşmasının bir yerinde Mahmut’u rahatlatan bir şeyler vardır. Konuşmasını gayet sakin başlatan ve öyle devam eden Nazan karakteri, başka bir adamla evlidir, yalnız çocuk sahibi olamamaktadır. Çünkü daha önce Mahmut ile evli olan Nazan, boşanmak üzereyken hamile olduğunu öğrenmiş ve Mahmut’la ortak karar alarak bebeğini aldırışlardır. Bu kürtaj olayından sonra doktorların dediğine göre Nazan, bir daha anne olamayacaktır. Nazan, olanlardan onu suçlamadığını söyleyerek Mahmut’un vicdanen rahatlamasını sağlar. Yapılan sohbette öğrenilen başka şey de Nazan’ın eşiyle birlikte yakında Kanada’ya yerleşecek olmasıdır. Bir tür veda olan bu görüşmede Mahmut, geçmişine yarı özlem ve yarı pişmanlık ve Nazan tarından af edilmiş bir şekilde ayrılır. Nazan ise yaşadığı zorluğa ve eşinin çok belli etmese de çocuk sahibi olmak istemesine, onun bu halinin kendisini üzdüğünü söylemesine rağmen, Mahmut’a karşı müşfik ve merhamet doludur. Nitekim ülkeden ayrılmadan önce Mahmut’u telefonda arayarak son konuşmada onu üzmemek istemediğini söyleyerek bunu tekrarlar. Ataerkilliğin etkisinde olan anlatılarda sıklıkla görülen kaderine rıza göstermiş, öykünün “iyi kadını” gibidir. Ama artık başkasıyla evli olduğu ve başka bir ülkeye/ kıtaya gittiği için ve belki de bir daha Mahmut’la bir arada olamayacağından Nazan, erkeği yüz üstü bırakan kadındır da aynı zamanda.

³²*Uzak* adlı filmde bu tarz bir ayrıntı olmasa bile, reklam filmlerinde meta olarak sıklıkla kadınların kullanılması da ilgi çekici bir detaydır.

3. 3. 2. İklimler

Kadın, erkek ilişkisini inceleyen bir film olan *İklimler*'in tanıtım bülteninde şöyle denilir; “*İsa ve Bahar, ruhlarının o hep değişen iklimlerinde, bundan sonra kendilerine ait olmayan bir mutluluğu kovalayan, yalnız başlarına iki ruhturlar.*”³³ Böylece yönetmenin, bir önceki filmi *Uzak*'ta yer alan kentli yalnız bireyin, topluma ve kendine karşı yabancılaşmasından farklı olarak, bu kez kadın-erkek arası iletişimsizliğin merkezde olduğu bir anlatıya yöneldiği görülür. Ancak anlatıcının ataerkil kodlarla bezenmiş bir film yaptığı, daha ilk sahnelerden anlaşılır ve bu atmosfer filmin geneline sirayet eder. Böylece film boyunca öykünün erkek kahramanı olan İsa'nın ‘dürtüsel’ hazlarına, gelgitlerine varoluşsal macerasına tanıklık edilir.

İsa: Filmin merkezindeki kişidir, üniversitede sanat tarihi dersleri vermektedir. Filmin açılış sekansında, Kaş'ta antik harabeler içinde fotoğraflar çekerken görüntülenir. Böylece İsa'nın mesleğine dair bilginin verildiği bu sahnede, onun sevgilisi Bahar'a karşı soğuk halleri de dikkat çeker. Filmin genel yapısına bakıldığında, esrarengiz ve mesafeli tavırları olan İsa'nın, hayatında bir yere koymadığı ama bir türlü bırakmadığı iki kadın vardır. Her ne kadar buradaki iki kadın dinler tarihindeki kurtarıcı İsa'nın yaşamında yer edinen, Azize Meryem ve “Mecdelli Meryem”i hatırlatsa da, iyi kadın, kötü kadın zıtlığıyla yansıtılsa da *İklimler*'deki İsa, tarihteki adaşı gibi fedakâr İsa değildir. O tamamen dürtüleri peşinde giden biridir. Bohem bir yaşam sürdüren sanat tarihi hocası İsa'nın hayatındaki kadınlardan biri İsa'dan yaşça genç ve genelde sade, sakın ve sadık bir kadın olan Bahar'dır. Diğer kadın ise, Bahar karakterinin neredeyse tam zıttı bir yaşamı tercih eden, yaşça daha olgun, Bahar'a göre daha “kadınsı”, aynı anda iki ayrı erkekle birlikte olan ve bu yönüyle İsa'ya benzeyebilecek Serap karakteridir. Her iki kadının İsa için anlamlarını şu şekilde olduğunu söylemek mümkündür; Bahar, İsa'ya duyduğu derin aşk yüzünden İsa'nın egosunu tatmin ettiği kişi olur, Serap ise cinsel hazlarını hoyratça yaşadığı fetiş bir nesnedir. Nitekim İsa, Bahar'ı her kaybettiğinde, onun yerine bir şey koymak ister, bu da hiç zorluk çekmeden kapısına gidip yolunu beklediği Serap olur. Bu bağlamda, bu ifadeyi kullanmak mümkün olur; film kadını, sadece erkeğin etrafındaki yeriyile gösterir, neredeyse

³³ Kaynak:www.nbc film.com (Erişim Tarihi 11. 12. 2019).

İsa'nın olmadığı hiçbir sahnede bu iki kadının neler yaptığına ilişkin filmsel tek bir bilgi verilmez.

Öte yandan Nuri Bilge Ceylan sinemasında bu zamana kadar sıklıkla görülen anne figürü, bu filmde de ve yine yönetmenin kendi annesinin oyunculuğuyla yansıtılır. Klasik ataerkil zihniyetteki kadın imgesi, bir tek annelik sıfatıyla olumlu bir imaj olarak yansıtıldığını hatırlayarak, *İklimler'de* İsa'nın Serap'la yaşadığı hoyrat sevişmeden sonra, filmsel evrende yapılan kesme ile başka bir sahnede annesinin yanında görülmesine değinmekte yarar var. Bu sahnede, çamura batan pantolon paçalarını kısaltmak için annesine geldiği anlaşılır. Annenin sesi müşfiktir. Böylece olumlu kadın imgesi “anne” vurgusu hoyrat sevişme sonrası yapılır. Bu sahnede dikkat çeken şudur; İsa henüz ergenliğe erişememiş ve erkek olmak ile oğul olmak arasında kalmıştır. Yaşadığı suçluluk hissinden kurtulmak içinde annesine sığınır. Aslında; İsa'nın kadınlara bu denli mesafeli olmasının altında, çalışmamızda sıkça değindiğimiz ve Ceylan'ın filmlerinde pek çok örnekte görülen “eril endişe” yatmaktadır. Eril endişe diye tanımlanan durum Gürbilek'in ifadesiyle, “*kadınlaşma-çocuklaşma endişesi beraberinde, erilliği-erişkinliği kaybetme korkusu getirir*” (2004, s. 51). İsa ya da ataerkil zihniyet, kadının ona karşı özgür ve güçlü olmasından korkar, kendini tehdit altında hisseder. Bunun nedeni psikolojik olduğu kadar psikanalist teorinin bu konuya yaklaşımını derinlemesine incelediğini de daha önceki bölümlerde detaylı bir şekilde açıkladığımız gibi film anlatılarındaki ataerkilliği ifşasını görmekteyiz. Bu bağlamda İsa'nın mesafeli duruşunun sebebi, bu derin bilinçaltı endişelerinden kaynaklı olabileceği mümkündür. O kadınlara, onlardan sadece istediğini alacağı kadar yakınlaşır, biraz ileriye giderse, kadının ona ait şeyi (erkekliğini) elinden alacağını, kadına fazla yakın olmanın sonucunun, kadın gibi “eksik” olacağını toplumsal bilinçaltı bilgisidir. Nitekim feminist kuramcıların ataerkilliği çözümlemek için yaptıkları çalışmalarda sıklıkla yer verdikleri; Lacancı psikanaliz yaklaşımın önemli aşamalarından biri “imgesel” diğeri “simgesel” evredir. Bebekler imgesel evreden geçtikten sonra simgesel evreye geçerler, bu evre, içerisinde, dil ve kültür gibi toplumsal unsurları barındırır ve bu unsurlar, sürekli olarak ataerkil kodlar taşırlar. Simgesel evredeki birey bu yapıların içinde biçimlenir. Dolayısıyla simgesel evreye göre iğdiş olmamak için, kadından uzak durmak gerektiği öğrenilmiş olur. Ayrıca ataerkil bir öğreti olarak kadın, tehlikeli olduğundan

gözetim altında tutulmalı ve bütün savunma mekanizmalarından mahrum bırakılmalıdır. Bunlar sağlandığı müddetçe kadının, erkeğe uyması mümkün olur. Filmde bu görüşü destekleyen pek çok sahne vardır. Kadının denetim altında tutulmasına yönelik söylemler, erkekler arası sohbetlerde ortaya çıkar. Örneğin filmin başında yaz mevsimidir ve İsa ile Bahar, Kaş'ta tatil yapmaktadırlar. Buradaki tatil kötü geçer ve çift ayrılık kararı alır, bu bölümden sonra, sonbahar görüntüleri arasında, İsa'nın İstanbul'da bir üniversitede ders verdiği bölüme geçilir. Okulda aynı odayı paylaştığı meslektaşı Mehmet, buluşacağı nişanlısı Pınar ilişkin *“geç kalırsam şimdi mırmur eder, dırıldır eder”* der. Pınar, filmde görünmez ama verilen bilgide dominant olduğu, ancak Mehmet tarafından ‘yola getirildiği’ anlaşılır. İsa ve Mehmet gittikleri saunada tekrar sohbet ederler. Konu yine kadın erkek ilişkisidir. Mehmet düğün hazırlıkları yaptığı bir dönemde, nişanlısıyla yaşadıkları tatsızlıkları anlatır; *“baktım suratımda bir parmak sallanıyor, resti çektim, zararın neresinde dönersen kardır abi”* der. Yahut başka bir bölümde okuldaki odada; *“abi sen şimdi gör Pınarı, süt dökmüş kedi gibi, parmak marmak kalmadı, benim onu bırakacağımı anlayınca.”*, gibi sözlerle kadına “haddini bildirme” durumları anlatılır. İkili bu konuyu her konuştuklarında, aralarında gülüşmeler olur. Böylece duygusal ilişkilerde bile iktidarın olması gerektiği ve bu bağlamda olabilecek bir iktidarın ise erkeğin elinde olması vurgusu yapılır. Erkeklerin, kadınları baskı altında tutmaları, “hizaya sokmaları” gerektiği yapılan konuşmalarından net bir biçimde anlaşılır.

Film boyunca erkeğin sesinin kadınların sesinden daha çok duyulduğu, erkeklerin kadınlara göre çok daha söz sahibi olduğu anlaşılır. Kaş'taki tatilde, İsa'nın ayrılık kararını verdiği konuşmasında, Bahar'ın çok az konuştuğu, İsa'nın bütün ayrılık sebeplerini tek tek ifade ettiği, hatta Bahar'ın ayrılmaya sebep olabilecek gerekçelerini bile İsa'nın anlattığı görülür. Oysa ki filmin tanıtım bülteninde, iki sevgilinin yaşadıklarının anlatılacağına ilişkin bilgiye rağmen, izleyicinin sadece İsa'nın izlenimlerine tanıklık ettiği anlaşılır.

Bahar: Filmde eril kameranın bütün edilgin konumlayışına rağmen, Bahar'ın aslında zayıf olmadığı, fakat film anlatısında onun yaşadıkları daha yüzeysel aktarıldığı için Bahar'ın, İsa'nın çok gerisinde kaldığı, hatta filmin genel anlatısında Serap'ın bile gerisinde bir yerde durduğu, ya da kasıtlı olarak geride bırakıldığı görülür. Böyle yapılarak kadın temsiliinde “ikililik” yaratılır, kadınlardan birinin

yüceltilmesi, diğlerinin aşağılanması yoluyla sağlandığı anlaşılır. Nitekim tarih boyunca bu böyle olmuştur, kadının mücadelesi ve yaşamsal deneyimleri görmezden gelinmiştir. Bu bağlamda anlatıcının bir erkek olduğu bu filmde de, Bahar özelinde kadının deneyimlerine tanıklık edilmez. Öyle ki bu film ve bundan sonra analizleri yapılacak bütün Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kadınların film öyküsüne adeta sonradan eklendiği hissi oluşur. Bu filmde kadın görünümünden biri Bahar, diğeri de Serap'tır. İkisi de film anlatısına sonradan eklemeli olarak konumlandırılmış hissini uyandırır.

Bahar, sanat yönetmeni olarak çalışmaktadır. Sevgilisi İsa'dan yaşça küçük ve İsa'nın filmde verdiği bilgiye göre bu yaş farkı Bahar tarafından önceden fark edilmiş ve ilişkide olumsuzluklar yaratmıştır (Bahar'ın bu tür bir ifadesi yoktur ancak İsa ayrılırken Bahar'ın böyle düşündüğünü iletir). Bahar'ın çalıştığına ilişkin bilgiler verildiğine göre, onun için ayakları üzerinde durabilen bir kadın denebilir. Ancak filmde ne zaman bu tür bir izlenim oluşmaya başlasa, o sırada devreye İsa'nın girdiği ve Bahar'ın pasivize edildiği görülür. Bahar tam eril egemenliğe baş kaldıracak bir birey olacakken, filmin en çarpıcı sahnelerinde ağlamaya başlar ve Bahar karakterinin sunumundaki duygusallık, baş kaldırmaya izin vermez. İsa'ya duyduğu aşk onu her seferinde yolundan eder. Oysaki Bahar, İsa'yla geçirdiği ve kendisinin sebep olduğu kazadan sonra, İsa'nın yanında daha fazla kalmaz, uzayıp giden yol boyunca, kendi ayaklarıyla yürüdüğü ve İsa'ya (İsa motosikletle gidecektir) gereksinim duymadığı anlaşılır. Bu göstergelere bakılarak, Bahar ayakları üzerine durabilecek bir kadındır yönünde bir izlenim oluşabilecekken, filmde Bahar'ın İsa'ya duyduğu hisler, onun hayaller dünyasında yaşayan biri olarak yansımaya sebep olur. Bahar, sürekli sevgilisini uzaktan ve gözyaşları içinde seyreden ama sevgilisinin yakınına bile gidemeyen, rüyalarında dahi İsa'yı gören bir kadındır. Baharın filmde sık sık rüya görmesi ve bu rüyaları da İsa ile bir arada olduğu zamanlarda görmesi, onun rüyalarını öyküde önemli bir unsur yapar.

Bronstein'in Robert Curry'den aktardığı gibi, rüyalar, uyanık yaşamımızda ulaşamadığımız birer canlılık, özgünlük ve vakıf olma örnekleridir (akt: Bronstein, 2009, s. 12). Demek ki insanların gerçek yaşamda çok istediği halde ulaşamadığı şeylere, rüyalar yoluyla eriştiği söylenebilir. Bu bağlamda Bahar'ın rüyalarında İsa'nın ona söylediği aşk sözcükleri, aslında Bahar'ın çok istediği ama asla sahip

olamadığı şeylerdir. Filmde yaratılan aşık, sadık ve sürekli ağlayan Bahar'ın bu ağlamaları, Freud rüyalara ilişkin, “rüyalar nevroza birer giriştir” (akt: Bronstein, 2009, s. 11), söyleminden gizlenmekte olabilir. Bahar'ın sık sık ağlaması ya da motor süren İsa'nın gözlerini kapatıp kazaya sebep olabilecek kadar çılgınlaşması, bir tür nevroz olarak görülebilmektedir. Çünkü her ne kadar bunu benimsemese de, o rüyaları aracılığıyla gerçek İsa'yı görmektedir ve uyanıkken yaptıkları da bu tatsız gerçek karşısında, refleks olarak değerlendirilebilir.

Örneğin Bahar'ın sahilde gördüğü rüyada, önce hayallerindeki (görmek istediği) İsa vardır. Yanına sokulan ona “*seni seviyorum*” diyen İsa'nın, rüya esnasında net gösterilmemesi ya da sadece gölgesinin oluşu, onun Bahar'a olan uzaklığını temsil ederken, aynı gölge sürekli bir şekilde yerde yatan Bahar'ın da üzerinden eksik olmaz. Bu gölge göstergesi filmin genelinde İsa'nın Bahar'ın duygusal dünyasında oluşturduğu egemenlikle ilişkili olabilmektedir. Nitekim İsa ne zaman isterse Bahar'a çok kolay ulaşabilmekte ve istediği zaman da ayrılabilir. Buradan da anlaşılacağı üzere erkek egemenliği, pek çok yerde olduğu gibi, ikili ilişkilerde etkin bir belirleyiciye sahip olabilmektedir. Bahar'ın rüyasında dönmek gerekirse, bu rüyanın devamındaki en çarpıcı şey ise Bahar'ın, İsa tarafında kumlara gömüldüğü sahnedir (**Görüntü. 4. 2.**). Bahar, ilişkisinin en kritik dönemeçlerinde rüya görmektedir.



Görüntü. 4. 2. Bahar'ın rüya sahnesi.

Nitekim yaşadıkları ilişki boyunca İsa'nın Bahar'ı görmezden geldiği, Bahar'ın hissettiği sevgiye rağmen, İsa tarafından yok sayıldığı şeklinde anlaşılabilir. Zira İsa'nın Bahara karşı duyarsızlığı, bu rüyadan, gerçeğe geçişle anlaşılır. Bahar

gördüğü rüyadan korkarak uyandığında, yanında uzanmakta olan aslında kendisine çok uzak olan İsa vardır. Bahar'ın rüyasındakinin aksine İsa, sevgilisine karşı alabildiğine duyarsızdır. Bundan sonra Bahar, denize doğru yüzmeye giderken, İsa onunla ayrılık konuşmasının provasını yapmaktadır.

Bundan sonra çift ayrılıp farklı yerlere giderken, filmde İsa'nın okuldaki işine dair bilgi verilir. Bahar'ın ise neler yaptığı, nereye gittiği görülmez. Ne zaman ki İsa'nın Serap'la görüşeceği sahnelerden birine geçilir. O zaman Bahar'a dair bilgi Serap aracılığıyla verilir ve böylece İsa için yeni maceraların başlangıcı da olur. Serap ile tamamen dürtüsel bir macera yaşadktan sonra, okulların ara tatilinde nereye gideceğini bilemeden ve arkadaşı Mehmet'inde tatile yalnız gidilmez *“benim yanımda en azından Pınar var”* şeklindeki konuşmasından sonra İsa, daha fazla durmaz *“sıcak diyarlara”* gitme planını bozup, hazzının peşine takılıp, karlar içindeki Ağrı'ya vardığı görülür. Hem bitiremediğinden yakındığı doçentlik tezi için İshak Paşa Sarayı'nın fotoğraflarını çekecektir, hem de gelmişken Bahar ile yarım kalan serüvenine devam edecektir. Zaten İsa, Bahar'la ilişkisini tam olarak bitirmek istemez, Kaş'taki ayrılık konuşmasında, *“fazlada bir şey değişmez yine Beyoğlu'na gideriz birlikte yemek yeriz”* şeklindeki sözlerinden anlaşılır. Buna karşın Bahar'ın daha net olması *“arkadaş kalmasak da olur”* ifadeler kullansa da bu öyküde özne konumunda olmadığı anlaşılabilmektedir.

İsa, Ağrı'ya gelip Bahar'ı aramaya çalıştığı bölümde, Bahar hakkındaki bilgi, kameranın İsa'nın gözünden ve daha çok takip eden, gözetleyen bir konumda olmasıyla verilir. Bahar ne kadar zamandır buralardadır, iş ortamı ve koşulları ne şekildedir, bunların pek çoğu anlaşılmamakla birlikte, Bahar'a dair bilgiler genelde, İsa'nın onu gözetlediği ve Bahar'ın İsa ile görüştüğü sahnelerde yansıtılır. Bahar, Kaş'ta İsa'dan ayrılırken, İsa'nın onu arayacağını söylemesine rağmen, cılız bir sesle söylediği *“arama, arama”* ifadesini kullanır ve İsa'ya geri dönmez. Ayakları üzerinde durabilecek bir birey olarak çeker gider. Böylece, Ağrı'daki bölümlerde, ilk bakışta daha sağlam bir Bahar görünmektedir denilebilir. Çalıştığı işi ilişkin pek bir şeyler gösterilmese de üreten, çabalayan bir Bahar vardır, fakat İsa'nın Ağrı'ya gelişi ve onu ikna etmek için söylediği sözlerden sonra Bahar, filmde yeniden edilgin bir konuma gelir. Bu bakımdan Bahar özelinde kadın karakterin görünümü anlaşılmaz ve karmaşık bir temsil kazanır. İsa, Bahar'a *“bırak bu işleri İstanbul'a gidelim”* ya da

Bahar'ın “*Serap’la görüşüyor musun*” şeklindeki sorusuna verdiği “*tabi ki hayır*” şeklindeki cevapla onu ikna eder. İstanbul’a gideceği gece Bahar, İsa’nın kaldığı otele gider, sonuçta İsa amacına ulaşmıştır. Bahar ile geçirdiği geceden sonra sabah Bahar’ın gördüğü rüyayı İsa’ya anlatır. Ancak İsa, Bahar’ın anlattıklarını isteksizce dinledikten sonra O’na işe başlama saatini sorar ve kendisinin de uçağa yetişmesi gerektiğini söyler. Bu sahne ve sonrasında gelen dizi çekim sahnesinde Bahar’ın yüz ifadesi çok şey söylemektedir. Bahar’ın yüzü kadının aşkının ve emeğinin görülmezliği ve hiçleşmesi olarak değerlendirilebilir. Keza filmin son sahnesinde İsa’nın bindiği uçağın sesi, Bahar’ın dizi çekimlerine ara vermesine sebep olur, Bahar amaçsızca uçağın gidişini beklerken, onun bu görüntüsü bir süre sonra ekrandan da flulaşarak kaybolur ve Bahar görünmez olur. İsa’nın Bahar’a gelmesi ona değiştiğine dair ikna etmesi ve Bahar’ın bir tür ikna olup İsa’ya geri dönmesinden sonra, İsa’nın çekip gitmesi, aslında erkek ve kadının sevgiye, aşka bakışlarıyla da ilgili bir durumdur. Burada Shulamith Firestone “*Cinselliğin Diyalektiği*” adlı kitabında yazdığı kadın ve erkek arasındaki ilişkilere dair görüşleri önem arz eder. Ona göre erkek, kadını elde etmek için türlü sözler verir, ne zamanki kadının ona bağlandığını hisseder, işte o zaman çeker gider. Oysa kadının gittiği pek görülmez, gitse de elle tutulur bir nedeni muhakkak vardır. Bu durum, sevgi olgusuyla açıklanabilir. Sevgi ya da aşk, kadının yaratıcı enerjisini sadece erkeğe harcamasına sebep olur. Ancak ne yazık ki kadın için sevgi salt içten gelen değildir, kadın kendini onaylatmak için de sevgiye gerek duyar (1993, s. 148). Toplumun ona dayattığı “seven kadın” olmak, onun kaderi olur. Firestone’a göre, “*sevmek kadın için tam-günlük bir iştir; erkeğin mesleği gibi. Böylece, kendi içinde güzel olan sevgi olgusu bir kez daha, sınıfsal bağlamı içinde yozlaşır. Kadınlar sevgiye, sağlıklı sebeplerden dolayı değil, aynı zamanda varlıklarını doğrulamak için gereksinim duyarlar* (1993, s. 149).

Serap: Filmin kötü kadın temsilini üstlenen, aslında kimdir nedir tam olarak bilinmeyen bir kadındır Serap. Nitekim film, kadınların sunumunda iki ayrı tip çizer, bir yandan sinema tarihinde iyi kadının bir uzantısı olarak Zahit Atam’ın tabiriyle, adının naifliği ile Bahar, diğer tarafta bu naifliğe karşın, adının zor şartlar altında yaşanan bir yanılsamayı ifade etmesiyle Serap’tan söz edebiliriz (2011, s.193). İsminin anlamı gibi herhangi bir yerde ansızın ortaya çıkan ve egzotik duruşuyla

erkekleri kendine çeker. Serap, bu haliyle tamamen ataerkil zihniyetin, kadın temsilindeki ikiliğin, kötü tarafı olur. Tıpkı Bahar gibi Serap da cinsel bir nesne olmaktan öteye gitmez, ikisi arasındaki fark; Bahar iyi yönlü nesne olurken, Serap henüz yola gelmemiş kötücül ve cezayı hak edendir. Eril sinemada yaratılan Serap karakterine benzeyen kadın karakterler, eril düzen için birer tehdit oldukları için erkeğin denetimi altına alınmaları öngörülür, birçok filmsel anlatıda bu örnekler mevcuttur. “İklimler”de de İsa’nın sık sık Serap’ı gözetlemesi de bu denetime verilecek bir örnektir. İsa Serap’ı sevgilisi Güven’le birlikte gördüğü kitapçada, iki erkek kendi aralarında konuşurken, Serap, bakışlarındaki gizemle beklemektedir. Daha sonra Serap evine geldiğinde, İsa tarafından gözetlendiğini anlar. İsa Serap’ı kapıda bekler, gözetler, bu eril denetleme şekli, Bahar’ın Ağrı’ya gittiğini duyduğunda İsa’nın gelip ışıkları sönmüş, Bahar’a ait boş evi gözetlediği sahnede tekrarlanacaktır.

İsa, aylar sonra gördüğü Serap ile aynı mekânda olduğu (Serap’ın evi) sahnede, daha öncede bu eve geldiğine dair konuşmalar yaparken, Serap elindeki sigara ve ayağındaki topuklu ayakkabılarıyla dikkat çeker. Serap bir kadın olarak tamamen erkek egemen zihniyetin bir üretimi olduğundan, erkeklerin konuştuğu bir ortamda konuşmaz, söz verildikten sonra konuşur ve bu sırada “maskülen” tavırlar sergiler. Burada ataerkil zihniyetin tasarladığı Serap, genelde erkeklerin çoğunlukta olduğu bir ortamda gösterilir ve Serap karakterinin sunumu; kadın olduğu için eksikleri olduğu düşünülen, kendisinde eksik bulduğu şeyleri gidermeye çalışan bir kadın biçimindedir. Böylece Serap’ın bu görünümü Freud’un özünde eril bir söylem barındıran ve kadınların penis yokluğu çektiğine ilişkin savları ile onun eksik oluşu fikri pekiştirir. Freud’a göre kadın, penis eksikliği çeker, bu yüzden de bu arzuyu vücudundaki bir uzuvla yahut bir nesne ile gidermeye çalışır ve böylelikle bir penise sahip olma duygusu yaşar (1997, s. 337). Filmde Serap’ın giydiği sivri topuklu ayakkabılara yapılan vurgu, onun toplumsal düzendeki muhtemel eksikliğini sergilemektedir. Ayrıca, Freud bu görüşüyle kadınların kendini eksik hissettiğini ileri sürse de feminist kuramcılar bunun aksini ifade etmektedirler.

Ataerkilliğin birer parçası olan ve onu yeniden üreten film yapım aşamasındaki bütün bir süreç; konumlar ve cinsiyetler bu bağlamda ilerlerler. Dolayısıyla filmde yaratılan Serap ve diğer kadın ve erkek karakterler, bu düşünce

bağlamında yansıtılır. İzleyicinin de dâhil olduğu bütün bir toplumsal yapı, ataerkil düzenin bir parçası olduğundan, erkeğin fazla kadının eksik olduğu görüşü hakimdir.



Görüntü. 4. 3. İsa, Bahardan ayrıldıktan sonra Serap’la görüşür.

Serap sivri topuklularıyla daha “maskülen” görünümle yansıtılırken onun bu duruşu bir tür tehdit olarak İsa tarafından fark edilmiş olmalı ki Serap’taki “*fallik*” nesneye tanık olunca İsa “*ya bu sivri ayakkabıları nasıl giyiyorsun çok çirkin*” diye bir ifade kullanır (**Görüntü. 3. 4**). Ancak şunu da belirtmekte fayda vardır. Serap’ın topuklu ayakkabıları aynı zamanda birer engelleyici unsurdur. Fiske’in dediği gibi kadınlar bu yüksek topuklu ayakkabıları giyerek, eril ideolojik pratiğe dâhil olurlar. Bu ayakkabılar, kadın bedeninin erkeğe çekici gelen bölümlerini (kalça, bacak ve göğüsler) ortaya çıkarır. Böylelikle kadın, eril bakış için çekici nesne olarak inşa edilme pratiğine katılır (1996, s. 223). Böylece Serap’ın giydiği ve onu çekici gösterecek olan bu ayakkabılar ile fiziksel güçleri de sınırlanmış olur. Yüksek topuklu ayakkabı, kadını erkeğe karşı daha güçsüz bir konuma yerleştirir ve toplumdaki “erkek güçlü, kadın güçsüzdür” şeklindeki ataerkil düşüncenin yeniden üretimi sağlanır. Zaten ilerleyen sekanslarda İsa’nın verdiği fındığı yememesinden sonra, Serap ve İsa arasında tecavüze yakın bir sevişme yaşanır. İsa’nın Bahar’la beraberliği, filmsel anlatıda gösterilmezken, Serap, filmin kötü kadını olduğundan mı bilinmez, onun olduğu sevişme sahneleri daha net ve anlaşılır bir şekilde gösterilir. Bu sahnedeki hoyratlık ve şiddet görünümleri, Ünsal Oskay’ın belirttiği gibi erotik olmasına rağmen “eros”tan tamamen uzaklaşmış sunumlardır. Böylelikle cinsel beraberlikten daha çok işkence etme ve şiddet uygulamasına gidildiği söylenebilir (1982, s. 382). Zaten bu tecavüz benzeri sevişmenin sonunda İsa, Serap’ın yemeği

reddettiği fındıkları ağzına zorla koyarak yedirir. Böylece ataerkil ideolojide zaferi kazanan kişi erkek olur. Serap'ın İsa ile ikinci görüşmesinde ise Serap'ın konumlanması, tamamen cinsellik temelli olur. İsa'nın telefonundan gelen davetkâr gülüşünden sonra Serap'ın evindeki sahnede İsa, Serap'ın giysilerinin şıklığından söz eder Serap'ın ise *“Güven getirmişti bunu Londra'dan”* cevabıyla erkeklerin parasıyla geçinen bir kadın imajı çizilir. Televizyonda deprem haberiyle ilgilenen İsa'nın aksine Serap; *“bunu mu izleyeceksin”* diyerek olaya ilgisiz davranır. Bu sahnede Serap, İsa'nın Bahar'dan ayrıldığını öğrenir ve *“çok severim ben ayrılık hikâyeleri dinlemeyi”* diyerek filmde kadınların sadece paylaştıkları/paylaşamadıkları erkek (İsa) söz konusu olduğunda birbirinin adını andıkları görülür. Bunun dışında kadınlar arasında iletişim söz konusu değildir. Bu iletişimsizliğe verilecek bir başka örnek ise, filmin başında İsa ve Bahar'ın Kaş'ta gittikleri arkadaşlarının evinde gerçekleşir. Burada ev sahibi kadın, sofradan kahveleri yapmak için ayrılır ve bir daha oturdukları masaya gelmez, bu arada sofradaki erkekler kendi aralarında konuşur, Bahar ise hemcinsiyle herhangi bir etkileşime girmez, masada erkeklerin arasında edilginleşerek oturur.

Filmde kadınlar toplumsal konulara ilgisiz (Serap deprem konusunu kapatarak İsa'nın ilgisini dağıtır), bir başka kadın mutfakta erkeğe hizmet etmekle yükümlü (Kaş'ta arkadaş evindeki sahne) ve elbette ki erkeğin sözünden çıkmayan sadık sakın Bahar, (filmin sonunda İsa'ya boyun eğer), derinlikten mahrum, yapay imgeler olarak yansıtıldığı yönünde bir sonuca varılmaktadır.

3. 3. 3. *Üç Maymun*

Film karanlık bir gecede başlar, sinema salonunu anımsatan bu karanlık evrende bir erkeğin gözleri ve bakışları görülür. Burada ortaya çıkan Laura Mulvey'in sözünü ettiği “eril bakış”tır. Yarı uykulu bu bakışların sahibi, siyasete atılan Servet isimli iş adamıdır. Uzun bir yolda sürdüğü arabasıyla karanlıkta kaybolmasıyla sahne kapanır. Tekrar açılan sahnede Servet arabasıyla birine çarpmıştır. Öldürdüğü kişiye değil de siyasi kariyerine zarar gelmesinden korkan Servet tekrar arabaya biner; ekran kararır; bu sefer başka bir erkek ile yeniden açılan görüntüde Servet'in şoförü olduğu anlaşılan Eyüp vardır. O da Servet gibi uykuludur, uykusundan uyanmak zorunda kalmıştır. Erkek dünyasının arzu ve fantezilerinden bir süreliğine uyanmalarını sağlayan bu kaza olayı, erkekler arası iş birliğinin, suç ortaklığının oluşmasını sağlayacaktır. Serpil Kirel “*Üç Maymun*”u, çözümlemek için; çekim planlarından, mizansene, ışığın işlevinden, bedenin kullanım biçimine ve filmin bakış politikalarına dikkat edilmesi gerektiğini belirtir (2010, s. 251). Böylece aslında klasik bir öyküyü merkezine alan bu modernist anlatılının cinsiyetçi şifresi çözülebilir.

Film karamsar tekinsiz bir evrene sahiptir, karanlıkta bir kaza olur; iki adam karanlıkta daha gün doğmadan bir yerde oturup anlaşma yapar; karanlık kasvetli bir evde bir aile, kendi içinde çözülmeye gider. Kara filmleri anımsatan mizanseniyle film, yağmurlu bir havada başlar. İnsanların sıcaktan terlediği bu hikâyede, sık sık gök gürültüsü duyulur ve gökyüzünde karabulutlar oluşur. Öykünün kapalı mekânı olan evin karanlık bir atmosferi vardır. Sürekli olarak tren gürültüsüyle sarsılır, güvenden yoksun olan bu evin içinde hayaletler bile gezer. Bu özelliğiyle ev ortamı huzurlu yuva niteliği taşımaz. Işığın loş olduğu, filmde karakterler, evlerine yakın tünele benzeyen yoldan geçerken, bir ışık başlarını delectek şekilde yanıp sönmüş gider; klasik bir öyküde bu ışığın işlevi, karakterlerin tehlikede olduğu yönündedir. Nitekim ilkin Servetle görüşmeye giden Eyüp, bu yolu kullanır, sonra Hacer ve İsmail aynı yolu kullanırlar. Filmde beden kullanımı, eril ve dişil şekilde iki türdür; eril beden üç farklı erkekte, iş adamı, fedakâr baba ve ergenlikten yeni çıkmış bir genç üzerinden verilirken, kadın bedeni sömürülen, sergilenen nesne olarak verilir. Filmin bakış yönü; Servet'in Hacer'i izlemesi, İsmail'in annesi ve aşığını gözetlemesi olarak, merkezine kadın alarak erilleşir. Öte yandan Hacer karakteri ise,

kısa vadede bakılan değil de bakan, arzu eden olduğunda, dişil arzuyu temsil edecektir. Yalnız bu bakış, tahakküm sahibi ve istediğini elde edebilecek yetkinlikte bir bakış değildir.

3. 3. 3. 1. Eril arzu

Servet: filmde arzulayan erkektir; öykü Servet'in, Eyüp'ün ve İsmail'in arzuları ekseninde ilerler. Erkeklerin birbiriyle paralel arzularında, hikâyenin tek kadın karakteri olan Hacer, ortak noktadır. Servet, zengin bir işadamıdır; siyasete atılır seçimleri kazanmak o an ki en büyük arzusudur. Öyle ki seçimden önce geçirdiği kazayı bile üstlenmek istemez. Politika, iktidar arzusu Servet'i de sarar. Servet'in siyasetçi olması, erkeklik ve siyasi otoriteyi benzerliği bağlamında değerlendirildiğinde, Taşdemir'in ifade ettiği gibi, siyasetin içerisinde iktidar mücadelesi, tahakküm kurma, güç gösterisi gibi unsurlar ortaya çıkar (2011, s. 155). Erkekliğin tanımına bıkıldığı zaman, benzer unsurların, burada da geçerlilik kazanır görülür. Dolayısı ile erkeklik; tarih boyunca siyasetle özdeş olagelir. Bu bağlamda Servet karakteri incelendiğinde, erkeklik ve siyasi gücü aynı anda üstlenen karakter olduğu görülür. Bu yüzden şoförü Eyüp'e tahakkümde bulunur, onu ikna eder ve ceza evine kendi yerine Eyüp'ü gönderir. Her ne kadar seçimleri kaybedip siyasi güçten mahrum olsa da, Servet için tahakküm alanları hala geniştir. İş yerinde sekreterine çıkışır, arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasında arkadaşının kendisiyle alay ettiğini hisseder. Güç gösterisi yapacak yeni alanlar aramaya başlar. Böylelikle o gün ofisine bir rica için gelen, Servet'e göre daha "alt sınıftan" bir kadın olan (şoförünün karısı) Hacer'e ilgi duymaya başlar. O gün Servet'in ofisine gelen bu kadın, Servet'in arzusunu harekete geçirir. Bir süre vantilatörde serinlemeye çalışan Servet, seçim mağlubiyetini, yeni bir nesneyi elde etme arzusuyla ikame etmeye başlar. Hacer bir kadın olarak bu güçlü erkekten çare aramaya gelmiştir. Pek konuşmaz, onun yerine uzun uzun telefonunda çalan aşk şarkısının melodisi öne çıkmaktadır. Bu göstergeler Servet'in gözünde Hacer'i bir arzu nesnesi haline getirir. Kısa ya da uzun bir süre vakit geçireceği bu objeyi, bir an önce elde etmelidir. Nitekim öyle de olur. Hacer ofisten çıktıktan sonra otobüs durağına doğru gider, bu esnada Servet onu yukarıda pencereden seyreder. Kamera tanrısal bakışla konumlanır. Hacer aşağıda, Servet ise ona birkaç kat yüksekteki pencereden baktığı için yukarıdadır, böylece Servet, Hacer'e tahakküm edecek şekilde, iktidarı elinde

bulunduran kişi olarak konumlandırılır. Servet için seçim bitse dahi, elde etme hırsı bitmemiştir. Çünkü iktidar; başka insanlar üzerinde denetim kurma, o insanları etkileyebilme, kendi istediklerini başka insanlara yaptırabilme anlamına gelir. Max Weber’e göre bu istenen kabul edilmese bile, devam ettirilmesi de aynı şekilde iktidarı tanımlar. Aynı zamanda iktidar sahibi olan kişi makamını koruyabildiği sürece “efendi” olmayı sürdürür (akt: Ekşi, 2010, s. 193). Bir arzu nesnesi olarak gördüğü Hacer’i elde etmek için Servet, arabada Hacer’i evine bırakırken, kendisinin iyi ve yumuşak yanlarını anlatmaya başlar. Ayrıca Yanıkkaya’nın, Najmabadi’den aktardığı gibi, siyaset, iktidar gibi milliyetçi düşüncelerde, vatan bir kadın bedeni şeklinde temsil edilir. Esasında Hacer “yalnız ve güzel ülkedir” ama kötü halde yıpranır (akt: Yanıkkaya, 2011, s. 199). Vatan ve kadın/kadın bedeni bezerliğinden yola çıkıldığında Servet’in, siyasette yapamadığı ulusal tahakkümü, ulusun ikamesi olan kadın bedeni üzerinden sağlamaya çalışması olarak açıklanabilir.

Servet, Hacer’i elde etmek için fazla çaba sarf etmez, film anlatısında kısa olduğu anlaşılan bir süre içinde Hacer ve Servet’in aşk yaşadığı görülür; böylelikle Servet kendi fantezi dünyasında Zizek’in sözünü ettiği müstehcen keyfin statüsünü elde eder (Zizek, 2013, s. 197). Artık Hacer üzerinde etki sahibidir, aralarında bir tür köle efendi ilişkisi oluşur; Servet, simgesel evren olan toplumsal alanda, kendi özne kimliğini elde ettiğinden, sistematik olan toplumsal ve kültürel formasyonlara uymak zorundadır. Bu yüzden de bir arzu nesnesi olan Hacer ile karşılaşana kadar, bu sistemin izin vermediği egzotik, gizemli, otantik hazları ve fantezileri bilinçdışına itmek zorunda kalır. Böylelikle Şen’in de ifade ettiği gibi, Lacan’ın öteki olarak tanımladığı alanı oluşturur; bundan dolayı iyi ve kötünün ilerisi, ötesi olan, aslında öznenin dâhilindedir (akt: Şen, 2015, s. 1014). Bu yasak aşk, Hacer’in kendi evinde, kendi yatak odasında, oğlu İsmail’e yakalanana kadar devam eder. Servet yaşadığı siyasi mağlubiyetin telafisi olan bu fantezisini, hazzını, bitene kadar yaşar. Öte yandan geride bıraktığı Hacer, efendisinin arzusunu arzular duruma düşer. Telefonunda çalan şarkının “*sen de sev ama sevilme aşk acı çek ben gibi*” şeklindeki melankolik sözleri, Hacer’in hislerine tercüman bir gösterge olarak filme boyunca sürer gider.

Eyüp: Filmin neredeyse en masum kişisi olarak gösterilir. Ailesi için fedakârlıkta bulunur bu yüzden başkasının yerine hapse girer. Ayrıca Eyüp isminin

kültürel, dini kodlarına karşılık gelir. Nitekim Atam'ın Alin Taşçıyan'dan aktardığı gibi baba figürü ismi dinsel söylemde ilkin sürülerini, daha sonra çocuklarını kaybeden, devamlı olarak Tanrı tarafından sınanan, başına gelen her şeye karşı sabırlı olan ve toplumsal hayatımızda Eyüp'ün sabrı ile nitelenen bir durumun temsilcisidir (akt: Atam, 2011, s. 135). Eyüp'ün sakin tavırlarıyla müşfik bir baba olarak gösterilmesi, ayrıca öykünün bir yönüyle Türk izleyicisinde tanıdık olması (Yılmaz Güvey'in Baba filmine benzerliği) gibi unsurlar, Eyüp'ü bu kötücül anlatıda özdeşleşme kurma ihtimali olan tek kişi yapar.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki “baba” figürüne ilişkin Alin Taşçıyan'ın ifade ettiği gibi, bugüne kadar filmlerinde kendi babasını oynatması ile anlaşılıyor ki Ceylan'ın filmlerinin temel özelliklerinden biri babanın yüceltilmesidir (Taşçıyan, 2008). Eyüp'te bu bağlamda ailesi uğruna mücadele veren kişidir. Şehrin varoşunda yaşayan bu ailenin öncesine dair pek bilgi verilmese de, Eyüp'ün koruyan gözetleyen baba olduğu, evde asılı duran, Eyüp İsmail ve ölen oğlana ait fotoğraftan anlaşılır. Ayrıca Eyüp hapisteyken ziyarete gelen oğlu İsmail ile *“bizim bizden başka kimsemiz var mı?”* şeklinde yaptığı konuşma ve hapisten çıkar çıkmaz mezarlığa gidip küçük yaşta ölen oğlunu ziyaret etmesi gibi detaylar, Eyüp'ü ailesini her zaman düşünen baba olduğunu göstermektedir. Ancak söz konusu Hacer olunca filmdeki diğer erkekler gibi Eyüp'ünde yaklaşımı farklılaşır. Öyküde Eyüp'ün, Hacer'e karşı tavırları, filmde hapse girmeden öncesi pek gösterilmese de, hapisten çıktıktan sonra Hacer'e yaklaşımı şiddet doludur. Film anlatısında aile babası olarak gösterilen Eyüp, aslında sürekli küfür eden, para için hapse girmeyi bile göze alan biridir. Ayrıca Eyüp karakterinin meslek olarak zengin birinin şoförü olması, Yeşilçam filmlerinde ki şoför tiplerini (erkek şoförler) akla getirir. Atam'ın Taşçıyan'dan aktardığı gibi, genelde Ayhan Işık'ın oynadığı şoför tipleri, biraz maço olsa da delikanlıdır, küfürler eder, ama oyunun kurallarına uyar; adaleti sağlar ve kuralları bilir, çoğu zaman bu kişilere ‘dayı’da dense, genel itibarıyla olumlu karakterlerdir, karısını arada sırada şiddet uygular ama hep haklıdır (akt: Atam, 2011, s. 237). Bu bağlamda Eyüp karakteri incelendiğinde, onun “maço” kavramının karşılığı olduğu görülür. Ünsal Oskay maçoluk, kavramını şöyle açıklar, *“Cinsel güçlülüğü erkeklik, erillik, erkek olmanın, gurunun kaynağıdır. Aynı zamanda bir çeşit narsizm olduğunu, ayrıca maçoluk; kadını erkek için bir araç saymak, kadını kullanmak,*

kadına erkeğin istediği şekilde davranmasını ve cinsel birleşmede erkeğin kadına şiddet uygulayabileceği anlayışının da karşılığıdır” (1982, s. 364). Nitekim öyle de olur. Eyüp yatak odasında karısına yaklaşırken, önce üzerindeki geceliği sorar, Hacer onun için aldığını söyler, sonra Hacer’in hareketlerinden rahatsız olduğu anlaşılır. Ayrıca burada kadının (Hacer’in) arzulayan taraf olmasının, erkekte ne tür bir iktidar kaybı endişesi yarattığı görülür, eril otorite çıkmaza girer. Eyüp, “*n’oluyo lan sana*” diyerek Hacer’e öfkelenmeye ve sert hareketler uygulamaya başlar. Bu sahnede çoğunlukla kamera Eyüp’ün özneline Hacer’i gösterir; sahnede, kadın amaçsızca yatağa uzanmıştır, bir el kadının bedeni üzerinde gezinir, Eyüp’e ait olan bu el, kadını okşar; hesap sorar, şiddet uygular, bu şekilde kadına, bedeni üzerinde tahakkümün kendisine (erkeğe) ait olduğunu hatırlatır. Kadının bedeninin sadece kendisine değil kocasına/erkeğe ait olduğu ve erkeğin kadın bedeni üzerinde yaptırım hakkının olduğunu düşünen ataerkil sistemde, bu normal bir durum gibi görülebilir. Nitekim Eyüp rolünü üstlenen Yavuz Bingöl verdiği bir röportajda, “dünyanın her yerinde erkekler aldatıldıklarını öğrenince döver, söver, karısını boşar ya da öldürür. Fakat Eyüp bunlardan hiçbirini yapmıyor. Tam aksi, ailesini bir arada tutabilmek uğruna çabalıyor” (Sabah Gazetesi, 24. 5. 2008), diyerek Eyüp’ün öyküdeki en masum kişi olduğu vurgusunu tekrarlar. Ayrıca Eyüp, Hacer’i odada bırakıp gittikten sonra kamera, Hacer’in yatağa uzanmış halini, teşhirci ve davetkâr bir şekilde adeta bir “et” gibi sergilediği söylenebilir. “*Etin Cinsel Politikası*” isimli kitapta, Carol J. Adams, kadın bedeninin görsel metalaşma şeklinde gösterilmesini, et teşhirini çağrıştırdığı belirterek çağrıştırmanın; “kendisine tecavüz etme ya da kendisini yemeye davet etme” şeklinde, çift anlamlı bir imge olduğunu ve ataerkilliğin kadına bakışının bu yönde olduğunu belirtir (2010, s. 98).

Ayrıca Adams’ın ataerkil düşüncede kadın ve etin (yemek) aynı anlama geldiği hakkında yukarıdaki ifadelerle açıkladığı görsel³⁴ ile **(Görüntü. 3. 4), (Görüntü. 3. 5)** *Üç Maymun*’da Hacer’i kendi içsel isteklerinin farkına vardığı an ve

³⁴ Sözü geçen görsel “*Etin Cinsel Politikası*” adlı kitapta Adams tarafından incelenir. Görselde gösterilen Ursula Hamdress isimli fotoğraftır. Bu pornografik temsil 1960’lı yılların seks sembolü diye bilinen oyuncu Ursula Andress’in isminin İngilizce’de domuz pastırması manasına gelen ‘ham’ sözcüğüyle harmanlanması sonucu ortaya çıkmıştır. bkz Carol. J. Adam *Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejeteryen eleştirel Kuram*, Çev: Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul. (2010, s. 98).

koltukta davetkar bir şekilde oturduğu bir sahnedeki görsel birçok yönden benzerlik göstermektedir.



Görüntü. 3. 4. Hacer.



Görüntü. 3. 5. Ursula Hamdress.

Yatak odasında yaşananlardan anlaşıldığı üzere, Eyüp için Hacer “et”ten başka bir anlam taşımaz, zira karı kocanın arasında uzun süreli (dokuz aylık) bir ayrılığa rağmen özleme, sevgiye dair bir kavuşma söz konusu değildir. Yatak odasında geçen ve daha çok şiddet ve cinsel başarısızlıkla biten yakınlaşma sırasında filmin kamerası Eyüp ve Hacer’in birlikte olduğu sahneleri geniş açıyla çekmesine rağmen kamera Hacer’e yönelince bel çekimi kullanılır ve kadın karakterin vücudu parçalanarak daha çok vücudunun bir bölümü (göğüsleri) gösterildiği çekim yapılır. Böylelikle bu sahne dışında karı kocanın film boyunca yakınlık kurduğu neredeyse hiç görülmez. İşlerin kötüye gittiği ve sırların ortaya çıkmasından sonra çağırıldıkları karakoldan evlerine dönerler. Eyüp ve Hacer, içerisinde adeta günahların kol gezdiği ve toplumsal yapının “yuva” tanımında norm dışı kalan bu evin balkonunda, aynı masada beraber otururlar, ancak belki de yaşadıklarının ağırlığından olacak, birbirlerine bakmak yerine, ikisi de yüzlerini farklı taraflara çevirirler

Ataerkilliğin etkin bir biçimde görüldüğü bu anlatıda, aile babası Eyüp, pek çok sahnede masumluğun sembolü olarak gösterilir. Filmin sonlarına doğru oğlu İsmail’in adam öldürdüğünü öğrenmesi, karısının onu aldattığını tam olarak öğrenmese de şüphelerin çoğalması, Eyüp’ün kendi evinde daha fazla kalamayıp evi terk etmesine sebep olur. Eyüp gecenin karanlığında dışarı çıkar, köşeye sıkışmış gibidir, sessiz sokaklarda Eyüp ve kimsesiz bir sokak kedisinden başka kimse yoktur. Eyüp ve kimsesiz kedi aynı düzlemde gösterilir; nereye gideceğini bilmeden arkası

dönük sessiz yürüyen “*bu, hiçbir şeyden haberi olmayan zavallı adam*”³⁵ görüntüsünün üzerine, sokak kedisinin çaresiz miyavlama sesleri düşer. Bu dramatik atmosferde yükselen ezan sesiyle, Eyüp’ün camiye gittiği görülür; camide bir köşede düşüncelere dalar. Cami, ezan sesi, sokak kedisi gibi eğretilmelerle; çürüme ve yabancılaşma teması üzerine aileyi merkeze alan ve eril bakışın egemen olduğu bu filmde, Eyüp’ün uğradığı “felaket” karşısında çaresizliği pekiştirilerek gösterilir.

Eyüp camide uzunca düşündükten sonra, film anlatısı içindeki son babalık görevini yerine getirir. Anuş Pazarcıyan’ın ifadesiyle, oğlunun işlediği cinayeti üstlenecek gönüllü birini aramaya çıkan Eyüp, kahvehane çırağı Bayram’la konuşur³⁶. Tıpkı Servetin daha önce yaptığı konuşmada olduğu gibi hava karanlıktır, henüz gün doğmamıştır. Karanlık kahvehanede çırak Bayram’ın başı öne eğik, Eyüp’ün ikna etmek için söylediği, “*ha kahvede yatmışsın, ha orada yatmışsın ne fark eder ki?*” şeklindeki sözlerini dinlemektedir. Eyüp kışın soğğundan korunmak, çıkınca yüklü bir paraya sahip olmak ve böylelikle kendine ait bir iş bile kurabilmek için yaptığı uzun konuşma sırasında Bayram, tıpkı bir zamanlar Eyüp’ün olduğu gibi çaresizdir, böylelikle ataerkil iş birliği, suç ortaklığı sürüp gider. Zahit Atam bu teklifler silsilesini şöyle ifade eder, *Üç Maymun*’da yoksul, yoksul kaldığı için ve bu yoksulluğu gidermek için yoksul kardeşiyle dayanışma içine girmez. Tam aksi, kendinden statü olarak daha üste olan patronuna karşı ezildiği andan sonra kendinden daha alt statüde olan kahveci çırağına “*orası senin için daha uygun*” diyerek, yaşanmamış bir hayatı, bir tür yok oluşu teklif eder. Böylece, toplumsal bir çöküşün sonucu olarak ‘yoksul gururu’ kavramının yerini, ‘yoksul riyakâr’ kavramına bıraktığı görülür (2011, s. 225).

İsmail: Hikâyenin en genç erkeği dolayısıyla en “bıçkın” delikanlısıdır İsmail. Babasını hapiste ziyaret ettiği bir sahnede, üniversiteye hazırlandığı ama kazanamadığı öğrenilir. Babası hapse düşünce, bir araba alıp okul servisi işine girmek isteyerek, kendince sorumluluk sahibi olmaya çalışır. Çünkü artık “evin babası” olur. Ayrıca babanın yokluğu, İsmail’in özgürlüğünü kazanmasını sağlar.

³⁵ Kaynak: <http://www.Avrupasinemasi.com/2012/01/17/nuri-bilge-ceylan-sinemasinda-kadın-imgesi-3-maymun-ve-digerleri/> (Erişim tarihi: 25. 04. 2019).

³⁶ Anuş Pazarcıyan, “*Yaşamın Kuralı mı?*”

Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-guney.php> (Erişim tarihi 12. 12. 2019).

Nitekim ortada yapacaklarını sorgulayacak bir baba yoktur, çünkü babanın yasası, dürtüsel isteklerin bastırılmasına sebep olmaktadır. Bu durumda baba hapse girdiğine göre, babanın yasaları da ortadan kalkmıştır. İsmail bir süre filme hiç gösterilmeyen, ama annesiyle yaptığı bir konuşmada söz ettiği, arkadaşlarına takılır. Mahallenin delikanlılarından, Recai, Sezai, Fedai, gibi İsmail’de tabiri caiz ise kurallar koyan (racon kesen) biri olmaya çalışıyordur. Yediği şiddetli dayaklar da bunu açık bir şekilde gösterir. Hacer oğlunun bu hallerini fark eder. İsmail’in araba satın almak için annesiyle yaptığı konuşmada Hacer, “*Ben, babandan izinsiz hiçbir yapmam, sonra benim başım ekşiyor*” der. Böylece İsmail’e babanın yasasını tekrar hatırlatır. İsmail’in buradaki durumu Lacan’ın üç aşamada yapılandığı simgesel aşamada yer alan, bir karmaşa olan Oidipus karmaşasına karşılık gelir. Tura’nın belirttiği gibi, anne çocuk ilişkisinde Lacan, ilk aşamada çocuğun annesini aradığını söyler, anneye her yönelişinde devamlı olarak baba varlığı tarafından saptırılır. Başka bir ifadeyle, oğul anne ile ilişkisinin, anne dışında üçüncü bir varlık tarafından düzenlendiği görülür. Çocuk özgür bir nesne arıyordur, karşına bir özne-nesne çıkar, bunun sonucu olarak çocuk, kendisi de bir yasaya (babaya) bir varlığa tabi olduğunu bilincine varır (2010, s. 185). İsmail’in, annesiyle kurduğu bağı, odipal bağıdır. Annesinin ebeveyn olarak çocuk üzerinde yaptırım gücünün olmadığına (baba hapiste olmasına rağmen ailede yaptırım hakkı olmadığı halde) annenin fallus sahibi olmadığı için edilgin olduğunu fark eder. O halde ortada bir baba kalmadığına, anne de pasif konumda olduğuna göre, yasa koyucu İsmail olabilir mi? Bunun mümkün olduğunu ilk belirtisi olarak İsmail’in annesini, Servet’in iş yerine parayı almak için gitmeye ikna etmesinden anlaşılabılır. İsmail’e göre annesi, fallus sahibi değildir, bu yüzden eksiktir. Filmde anne, ruhsuz, derinliksiz başkasının (kocasının, oğlunun ve ileride Servet’in) yönlendirmesiyle hareket eden biridir. Bu haliyle Hacer, oğlu için telefonda birkaç iş görüşmesi yapar ama sonuç alamaz ve mecburen İsmail’in istediğini yapar.

Öte yandan anne, istenilen parayı almaya gitmeden önce oğul ile arasında hapisteki babanın bu işe ne diyeceğine ilişkin bir konuşma geçer. Hacer, “*babana ne diyeceğiz*” diye sorar. İsmail, “*ona sürpriz yaparız*” diye yanıt verir. Hacer vaat edilen paranın avansını istemek için Servet’in ofisine gider. Para elde edilir ve İsmail’in istediği gerçekleşir; bu durum onun özgürleşme ve yasa koyucu olma

isteminde, ikinci aşamadır. İsmail istediği arabayı alır, servis şoförlüğü yapmaya başlar; böylece tamamen babasının (babası da şofördür) yerine geçmiş olur. Bu gelişmeler İsmail'i özgür özne olma yolunda, babadan bir süreliğine kurtarır. Ancak Tura'nın da ifade ettiği gibi, babanın yasalarının olması veya yasanın sürekliliği için gerçek bir babanın olma şartı yoktur. Sadece simgesel baba işlevi, baba isim olarak yeterlidir. Kültürel baba konumuna bütün anlamı veren de, bizzat ailenin kendisidir (2010, s. 114). İsmail de evden ayrılmadığına göre ve mevcut aile kurumu varlığını sürdürdüğüne göre, babanın yasalarının İsmail üzerinden etkin olmaya devam ettiği anlaşılır. Bu durum İsmail'in babasını hapisteki ziyaretinde, sinematografik unsurlarla çarpıcı bir şekilde gösterilir. Kamera babanın bakış açısıyla konumlandığı bu sahnede, baba ve oğul arasında demir parmaklıklar vardır. Babanın (Eyüp) yüzü pek az görülür, hatta hiç gösterilmez denilebilir, fakat oğluna hesap sorar şekilde konuşmasıyla sesi duyulur, aradaki parmaklıklar, oğlunun (İsmail) üzerine düşer; solgun yüzüyle İsmail gösterilir. Demir parmaklıkların ardından İsmail, hapiste mahkûm gibidir. Onun görüntüsünün üzerine konulan babanın sorgulayan sesi, bu mahkûmluğu destekler biçimdedir.

İsmail ödipol çıkmazı ve baba yasası arasında kalır. İsmail'in, annesiyle ile kurduğu bağın ödipal bir bağ olduğu filmde birçok defa kameranın İsmail'in gözünden Hacer'i vermesi şeklinde ifade bulur. Hacer Servet'le olumlu geçen ilk konuşmanın sonunda eve gelir ve koltuğa uzanır. Burada kamera, İsmail'in öznelineindir. Anne şuh bir şekilde gösterilir ona bakan ise İsmail'dir. Bu bakış ödipaldır. Hacer yatak odasında telaşla iç çamaşırlarını topladığı başka bir sahnede ise, birden bire dönüp kameraya bakar, kapıda duran ve onu izleyen İsmail'in bakışı aynı bakıştır. Adeta İsmail'in kendi gözüyle görmek istediği bir "anne" var eder. Onunla evde televizyonda aşk filmleri izler, beraber düğün eğlencelerine giderler. Ancak bu beraberlik uzun sürmeyecektir. Gittikleri düğünde, gözü sürekli üzerinde olduğu annesi, telefonda birileriyle konuşur. İsmail, annesinden şüphelenmeye başlar. Annesiyle arasına giren ilk engel olan hapisteki babanın ziyaretine giderken, istasyonda fenalaşan İsmail, eve döndüğünde şüphelerinde haklı olduğunu anlar. Annesiyle arasına bu sefer başka bir erkek girmiştir; yeni bir baba! Yatak odasından seslerin geldiğini duyan İsmail, düşsel dünyasında bir tehdide uğrar ve kapı deliğinden odayı gözetlemeye çalışır. Bu dikizleme küçük çocukların anne ve

babalarının arasındaki ilişkiyi merak etmesi sonucu yaptıkları bir eylemdir. Kapı deliğinden bir şey göremeyen İsmail, öfkeyle evin mutfağına yönelir, gözüne masadaki bıçak ilişir; *fallik* bir simge olarak bıçak, İsmail'in annesi ile arasına giren adamı ortadan kaldırmaya yarayabilir. Ama İsmail bıçağı kullanmaz, evden çıkar. Dışarıda evi gözetlemeye devam eder. Servet'in evden çıktığını gören İsmail, eve geri döner. Amacı annesine hesap sormaktır. Anne suçlamaları kabul etmeyince İsmail, odipal babanın yeniden geldiğini, anne yani kadın üzerinde egemenliğinin tehdit altında olduğunu anlar. Bir denetim aracı olarak şiddete başvur. İsmail'in annesine tokat attığı sahnede, Eyüp'ün çaresizliği sırasında olduğu gibi ezan sesi duyulur. Her ne kadar yönetmen Nuri Bilge Ceylan, ezan sesinin kendisinde suçluluk duygusunu uyandırdığını söylese de. Ayrıca anneye tokat atmanın büyük bir günah olduğunu ezanın buradaki işlevinin bu suçluluk ve günah vurgusuna hizmet ettiği ifade edilebilir. Ancak, esasında muhafazakar bir motif olan ezanın bu sahnede ve daha sonra Eyüp'ün çaresiz kaldığı sahnede okunması ataerkil düzenin uğrayacağı muhtemel tehditlere bir çeşit uyarı sembolü ve ayrıca ataerkilliği pekiştirecek bir işleve sahip olabileceği düşünülmektedir. Nitekim ataerkil toplum kendi değerlerine yönelik Pınar Selek'in ifadesiyle herhangi bir tehdit ortaya çıktığını anladığında bunların üzerine 'Allah Allah' nidalarıyla yürür (2001, s. 81). Dolayısıyla anlatısal metinlerde kullanılan bir takım metaforlar Selek'in belirttiği gibi, "*namus, ezan, ahlak, günah, şeytanlık ve çeşitli küfürler ataerkil birer söylem*" (2001, s. 82) olarak görülmektedir.

İsmail düşsel anlamda annesiyle arasına başka bir erkeğin girmesiyle, onun bilinçaltı arzusuna yeniden engeller koyar. İsmail, annesini gözetlemeye devam eder. Hacer'in, Servet'e yalvardığı ve ayaklarına kapandığı sahnede kamera yine İsmail'in bakış açısından olayları gösterir. Bu olaylar sonucunda İsmail iğdiş edilme korkusuyla olacak, annenin arzuladığı babayı/Servet'i ortadan kaldırır. Ama hâlihazırda bir baba (Eyüp) mevcudiyeti vardır ve İsmail'e düşen bu babanın yasasına uymaktır. Öte yandan anlatının kültürel kodlarla okunması ise, şu anlama gelir, kapalı muhafazakâr toplumlarda namus cezalarında yapılan suçu üstlenmek ailenin en küçük erkeğine düşer, yanı sıra İsmail adının dini söylemde kurbanlık anlamına gelmesi de onun, namusunu temizlemek uğruna kurban olmayı göze almasına sağlayacaktır.

Dolayısıyla filmdeki üç erkekte kafalarında kendi arzularına göre bir Hacer var eder ve üç erkeğin de felaketi aynı arzu nesnesi yüzünden olur. Böylece gelenek değişmemiş olur. Çünkü eril söylemin egemen olduğu anlatılarda kadın, her zaman erkeğin felaketi olarak gösterilir.

Hacer: Ece Öztürk *Üç Maymun*'da adların ne tür anlamlara karşılık geldiğine belirtirken filmdeki Hacer'in adının tarihi ve kültürel köklerine değinir. Öztürk'e göre Kuran'da, karısı Sara kısır olduğundan İbrahim peygambere bir oğlu doğurması gereken Mısırlı köledir. Kuran'da İbrahim peygamber için İsmail adında bir erkek çocuk doğuran Hacer' hakkında, Tevrat'ta ise Sara'nın kölesi diye bahsedilir. Çocuk doğurması için bizzat Sara tarafından İbrahim'e sunulan Hacer, bir erkek doğurduktan sonra efendisi olan sarayı (İbrahim'im karısı) küçümsediğinden ötürü İbrahim'in de müsaadesiyle çöle bırakılır. Hacer köle olduğu için kendi seçme hakkı yoktur. Efendilerinin buyruğu altındadır.³⁷ *Üç Maymun*' da neredeyse bütün film boyunca derinliksiz, tek boyutlu bir organizma olarak gösterilen Hacer, bu tarihi olaydaki adaşı gibi ataerkil düzende köle konumundadır. Filmin başından itibaren erkekler arasında önemli olayların olduğu her sahnede Hacer'in uyuduğu görülür. Eyüp Servet'in yerine hapse girmek için anlaştıktan sonra eve gelir, yatak odasına geçer, burada Hacer'in derin bir uykuda olduğu gösterilir. Öyle ki kocası gece vakti evden çıkar. Bir süre gelmez, döndüğünde bile Hacer, kocasının gelişini fark edip uyanmaz.



Görüntü. 3. 6. Hacer, Servet'le tanışmadan önce, hep uyurken görüntülenir.

³⁷Ece Öztürk <http://www.azizmsanat.org/2016/06/13/cinsiyet-ideolojisi-ve-toplumsal-cinsiyet-baglaminda-nuri-bilge-ceylan-sinemasinda-kadin-temsilleri-onur-kesapli/> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019)

Bu hali ile Hacer, William Shakspeare'in Hamlet oyununda, etrafındaki erkelerin baskıları yüzünden aşkını yaşayamayan ve sonunda ölen Ophelia'yı andırır. Başka bir sahnede İsmail dayak yemiş bir şekilde eve geldiğinde Hacer evin salonunda kanepeye uzanıyordur (**Görüntü. 4. 6.**). Derin bir uykuya dalmıştır. Öyle ki televizyonda yüksek sesle duyulan haberler bile Hacer'in uykusunu bölmez. Uyuyan Hacer' göstergesi düz anlamda, sıradan uyuyan kadın, imgesiyken, yan anlamda bastırılmış kadın arzusunun, kadın fantezisinin ve hatta kadının özne olmadan önceki evresine nesne olduğu döneme karşılık gelir. Nitekim ataerkil düzenin olumladığı kadın, uyuyan kadın olmalıdır. Kocasının denetimindeyken uykuda gösterilen Hacer, kocasının yokluğunda tanıştığı Servet'ten sonra uyurken gösterilmez. Bundan sonra Hacer yatağa yatar ama gözleri hep açıktır, çünkü kadının arzusu ortaya çıkmıştır.

Üç Maymun'un tek kadın karakteri olan Hacer'deki filmde ilk canlılık belirtisini evin az ışıklı salonunda çiçekleri suladığı sahnede görülür. Hacer karakteri, filmin pek çok sahnesinde ışığın işleviyle (ters ışık) "çirkin" gösterildiği gibi bu sahnede adeta karanlığa gömülür. Filmde üzerinde sıradan ev elbiseleri ve çoğunlukla pijama yansıtılan Hacer, daha sonra telefon melodisi olarak filmde sıklıkla duyulan, "*sende sev sevilme emi, sen de mutlu olma emi*"³⁸ diye devam eden şarkının sitem dolu sözlerini söyleyerek ilk defa konuşurken görülür. İlk kez konuşan Hacer'in kendi özgün söyleminin olup olmadığına ilişkin, konuşma yetisini kapsayan dile bakmak gerekir. Öztürk'ün ifadesiyle "dil", toplumsal ve kültürel olanın ve dolaylı bir şekilde bunları ifade eden yasalar ve yasakların taşıyıcısıdır.³⁹ Bazı toplumlarda kadınların kendi aralarında sadece kadınların anlayacağı bir dil geliştirdikleri bilinir. Bu, eril dile karşı, dişil eylem olarak okunabilir. Bu bağlamda, filmin tek kadını olan Hacer de kendi ifade biçimi olarak filmin başında mırıldandığı görülür, üstelik Hacer'in mırıldandığı şarkı telefonu çalınınca duyulan melodidir ve bu Hacer'in iç dünyasını yönelik bir ifade biçimi olarak algılanabilir. Nitekim Hacer konuşmaya başladığı her sahnede çalmaya başlayan bu melodi, adeta Hacer'in ifade aracı, onun dili olur. Oysa filmdeki erkeklerde bu tür bir temsil biçimlerine

³⁸ Yıldız Tilbe'nin "*Yürü Anca Gidersin*" (2003) albümünden "*Emi*" isimli şarkı.

³⁹ Ece Öztürk, "*Üç Maymun'da Kadın Temsili*."

Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-sekansece.php> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019)

rastlanmaz. Nitekim daha sonra görüldüğü üzere, ne Hacer tarafından aranıp “rahatsız” edilen Servet’in, ne de yardıma çağırıldığı gibi giden Eyüp’ün telefonundan bu tarz bir melodi duyulmaz. Çünkü onlar erkektir ve ifade biçimleri bellidir, erkek alternatif bir dile ihtiyaç duymaz. Erkek simgesel evreye girdiğinde, fallus sahibi olduğu için, öznedir ve onun dili, simgesel evrenin oluşumlarından biri olan, toplumun ve kültürün olumladığı dildir.

Üç Maymun’da Hacer’e ilişkin bulgular önemlidir. Filmin tek kadını, yaşadığı bu erkek dünyasında başka kadın arkadaşları var mıdır? Bunun cevabını Oğlu İsmail ile yaptığı bir konuşmada Servet’in eve gelişini sakladığı sahnede görülür. İsmail’in, “*kim vardı burada*” sorusuna, “*kim olacak Mehtap uğradı biraz*” diye karşılık verir. Burada Mehtap diye bir arkadaşının olduğu öğrenilir, ancak film anlatısında ne bir arkadaş olarak Mehtap’a ne de başka bir kadına yer verilmez. Hacer, film boyunca hüznü yalnızlığıyla dikkat çeker. Bu da Hacer’in filmde hiçbir şekilde yer verilmeyen geçmişi hakkında soruların ortaya çıkmasına sebep olur. Filmin başında Hacer’in söylediği sitemli şarkı, geçmişte yaşaması muhtemel aşk acısından mı kalmadır, boğularak ölen küçük çocuğun, ölüm sebebi de Hacer midir? Yasak aşklara kapılıp annelik görevlerini yerine getirmede için mi ölen çocuk bir tek ona görünmez? Film Hacer’i adeta bu şekilde yansıtır. Ancak başka bir açıdan bakıldığında bütün bu tahminlerin ötesinde Hacer, yaşamak istemekte, yaşam tutunmak istemektedir. Ancak film anlatısında Hacer, ölmüş oğluna karşı acı çekmeyen ve vicdanen de eksik olarak yansıtır. Öykünün yapısı bu tür varsayımsal ilerlemelerle Hacer’i bütün günahların kaynağı gibi göstermektedir. Alin Taşçıyan, Hacer için, “*Filmin günah keçisi, kadın. Tam olarak kestirilmemekle birlikte, yaşadığı mahalleyi beğenmeme ve sınıf atlama isteği arasında, yanıltıcı bir dış görünüşe ve tavırlara sahiptir. Karikatürize edilmiş siyaset meraklısı orta boy iş adamının (ismi bile Servet), ona gösterdiği alakaya piyango kazanmış gibi sevinir. Ama daha sonra ‘öldüren cazibe’ türü bir tutkuya kapılır. Metresi olduğu Servet, maço kocası (Eyüp) ve henüz horozlanan oğlu (İsmail) tarafından aşağılanır, fiziki şiddete maruz kalır, cezalandırılır. Ancak bunların hemen hepsine bir günahkâr nedametiyle boyun eğmesi dışında, Hacer’in iç dünyasına dair hiçbir şey yoktur filmde. Çocuğunu kaybetmiş bir annenin acısı bile ihmal edilir. Boğularak ölen küçük çocuğun üzüntüsünü babası ve ağabeyi en çaresiz kaldıkları anlarda hissederken,*

filmde anneden ölen çocuğa karşı acı ve vicdani rahatsızlık bile esirgenir! Zaten Nuri Bilge Ceylan'da Cannes Film Festivali'nde bir basın toplantısı sırasında aslında bu sahneyi çektiğini, ancak kurguda fazla bulduğu için çıkardığını söyler. Yani annenin evlat acısı yönetmene fazla gelmiştir”⁴⁰ Böylece Hacer, hem öyküde eril sistemim hem de öykücünün yaptırımına maruz kalır.

Film boyunca Hacer'i hem evi ve çalıştığı işleri gibi kapalı mekânlarda hem de amaçsız ve korkakça gezindiği mahalle araları, deniz kenarı gibi kamusal alanda görmek mümkündür. Hacer kocası hapisteyken bile çalışmaya devam eder, oysa ki Servet'ten alacakları yüklü bir para vardır. Filmin önemli bir unsuru olan bu “para” Eyüp'ün iyi bir gelecek için garantisidir, (Eyüp çıktığında bu parayı almak için hapse girer). Bu para, İsmail'in özlemini çektiği daha rahat bir yaşam karşılığıdır aynı zamanda. Filmde erkekler arasındaki ilişkilerde bu kadar yer alan para, Hacer'in dünyasında karşılık bulmaz. Parayı almak, kullanmak Hacer'in aklına bile gelmez. Filmde çalışma koşulları gösterilmese de, Hacer'in yemekhanede çalıştığı anlaşılır. Daha çok erkeklerin çalıştığı bir iş yerinde Hacer yine yalnızdır. Telefon görüşmeleri yapmak için saklandığı, işyerinin kuytu köşelerinde, tek başına resmedilir. Hamdi Karaşin'in belirttiği gibi, emekçi bir kadın olarak Hacer, sevgisizlik, iletişimsizlik ve bunların sonucu olan yabancılaşmanın içinde bocalamaktadır. Bu emekçi kadının tek bir isteği vardır, “sevilmek”. Hayattaki tek varlığı olan emeğini satan ona kalan tek şey bir insan olarak sevme ve sevilme arzusudur. Ama bu arzusu, aile ve aile kurumunda ona biçilen yer ile çevresindeki tüm erkekler, eşi Eyüp, oğlu İsmail ve bir patron olan ilişki yaşadığı Servet'in, aşağılayıcı tavırları tarafından öldürülür⁴¹

3. 3. 3. 2. Hacer'in Arzusu

Ataerkil düzen için amaçsızca gezinen ve Alin Taşçıyan'ın ifadesiyle bu haliyle sanki uzaydan gelmiş, filme dıştan monte edilmiş gibi duran bu güzel kadın, cinselliğini fark ettiği anda dengeleri bozulur (akt: Atam, 2011, s. 237). Servet'in ilgisini çeker, ikili arasında başlayan yakınlaşmadan sonra, Hacer'de değişimler görülür. Daha öncesinde evin içinde pijama ile gezen, dışarı çıktığında ise çoğunlukla

⁴⁰ Alin Taşçıyan. “Üç Maymun”, Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-empirealin.php> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019).

⁴¹ Hamdi Karaşin, “Dört Film Bir Türkiye” Yeni Film, Sayı 17, Mart 2009, Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-yenifilmhamdi.php> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019).

gri ve siyah gibi mat renk kıyafet giyen, saçları Servet’le ilk görüşmede toplanmış olan ve konuşmasında yarı utangaç ve mahcup olan Hacer, daha renkli giysiler giyinir; ojeler sürer; saçlarını açar. Ama bu heyecan çok kısa sürer. Zira ataerkil düzende kadının cinselliğin farkına varması, düzenin felaketi demektir. Özdemir’in Ögüt’ten aktardığı gibi, kadının arzusu, erkeğe yönelik olmayan kendi bedenine duyduğu narsist bir arzu olduğu için, erkeğinkinden daha tehlikeli olabilir. Hacer’in arzusu karşısında güçsüz olduklarını hisseden erkekler (Servet, Eyüp) ondan korkmaya başlarlar.⁴² Kadının arzusu tehdit edici olduğu için Eyüp, Hacer’e şuradan atla da öldür kendini telkininde bulunur. Bu bağlamda filmde tehlikeli olarak yansıtılan dişil arzular, Hacer’in korkusuzca Servet’in evine kadar gidip onu izlemesine sebep olur. Uzaktan izlediği Servet bu dişil teşebbüs ile sarsılır, öfkelenir. Servet’in bu öfkesi Hacer’i telefondan arayıp Eyüp’ün duymasına sebep olur. Hacer, Servet’i rahatsız etmeye devam eder, “*benim duygularım ne olacak*” deyip hesap sorar. Servet’e zorla kabul ettirdiği bu gizli buluşmalarda, Servet’in ayaklarına kapanır “*benim kaderimsin sen*” der. Bu durumu gören oğlu İsmail, annesi yüzünden katil olur. Dolayısıyla bütün felaketlerin sebebi, dişil arzusun taşıyıcı olan Alin Taşçıyan’ın ifadesiyle, Hacer filmde her haliyle kötüdür, ona bakıldığında eş olarak kötüdür, anne olarak kötüdür, hatta metres olarak bile kötüdür. Eş olarak kocasını aldatır, anne olarak oğlunu düş kırıklığına uğratar, metres olarak da gider adamın ‘tepesine biner.’ Hacer her haliyle kötüdür, bunların hepsi yetmiyor gibi gider metresi olmadığı kendi kocasını baştan çıkarır, sonuç olarak filmde Hacer ne yaparsa yapsın iflah olmayan (akt: Atam, 2011, s. 239). Adeta her seferinde erkekler tarafında dizginlenmeye çalışılan ama bir türlü dizginlenmeyen bir kadın olarak yansıtılır.

Oysaki duygusal yoksulluğun içindeki bireyin genel durumu olarak Hacer, kötülüğün kaynağı değil, olsa olsa kötülüğün kurbanı olur. Hacer, tıpkı film hikayesinin geçtiği deniz manzaralı köhne eve benzer. O’nun gibi kara bulutlar içine gömülür ve sık sık tren sarsıntısı yaşar. Umutları elinden alındıktan sonra ölmek isteyecek kadar çaresiz ve yalnızdır.

⁴² Ece Özdemir. “*Üç Maymun’da Kadın Temsili*”, Sekans Dergisi Sinema Yazıları Seçkisi, Kasım. 2009. Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-sekansece.php> (Erişim tarihi: 13. 12. 2019).

3. 3. 4. *Bir Zamanlar Anadolu’da*

Kadrosunun neredeyse tamamının erkeklerden oluştuğu “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”(2011) adlı film, Nuri bilge Ceylan’ın yedinci filmidir. Yönetmenin sinemasında “*Üç Maymun*” adlı filmiyle başlayan karakter merkezli anlatım, profesyonel oyuncu tercihi ve diyaloglara fazlaca yer verilmesi gibi değişim ve dönüşümler, bu filmde de sürdürdüğü görülür. Ayrıca bu filme ilişkin önemli bir başka husus ise, yönetmenin sinemasında kadın ve erkek rollerinin, toplumsal cinsiyet yapısının uygun gördüğü “kadınlık” ve “erkeklik” kalıplarına uyacak şekilde ilerlediğidir. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminin içeriğine ve kullandığı sinematografik yöntemlere bakıldığında, erkeğin film anlatısında merkezde yer aldığı anlaşılır. Öykünün erkeklerin arasındaki ilişkiler çerçevesinde ilerlemesi gibi unsurlar, film dilinin erilliğini göstermektedir.

Film öyküsünün başlaması, aralarından birinin öleceği, üç erkeğin bir tamirci dükkânındaki rakı sofrasında bir araya gelmesi şeklindedir. Buğulu camın arkasından kamera, ne konuştukları duyulmayan erkeklere yaklaşır “ucuz erkeksi” konular konuştukları yüz ifadelerinden belli olur. Aralarında ekibin en küçüğü olduğu anlaşılan hafif tombul delikanlı, konuşmaya dâhil olmadan hayranlıkla konuşulanları dinler. Ayrıca bu genç, bir erkek gibi rakı içmek yerine kola içer. Filmin daha sonraki sahnelerinde görüleceği gibi tanık olunan dehşet karşısında (ceset bulunduğunda) ağlayan tek erkek de bu genç adam olur. Nitekim eril toplumsal ve kültürel öğretilere göre “erkekler ağlamaz”, ağlamak daha çok güçsüz edilgin canlıların vasfı olarak görülür ve bu şekilde öğretilir. Bir erkek ağlıyorsa erkekliğinde eksiklik olmalıdır. Ağlamak; zayıflar, kadınlar, deliler ve çocuklar gibi, erilliğin dışında kalanlara ya da erilliğini tamamlamamış olanlara özgü durumlardır. Bu delikanlı da zihinsel olarak eksiklikler taşıdığından, erkeklik pozisyonlarının dışında bırakılır.

İşlenen cinayetin sırrını çözmek ve kayıp cesedi bulmak için, katil ve görgü tanığı kardeşi ile birlikte; bir doktor, bir savcı, bir komiser, bir de jandarma komutanı ve onların şoförleri, kâtipleri, polis ve jandarma erleri, mezar kazıcıları ile birlikte erkeklerden oluşan bir ekip, yollara düşer. Kendi aralarında yaptıkları amaçsız ve olaydan bağımsız konuşmalar, akıllara Amerikalı yönetmen Quentin Tarantino’nun oyuncu kadrosunun tamamının erkeklerden oluştuğu “*Rezervuar Köpekleri*”

(Reservoir Dogs, 1992) filmindeki amaçsız diyalogları akla getirir. Ancak erkekler arası bu ilginç diyalogların arkasında, iktidar ve hiyerarşik erkeklik görünümüleri saklıdır. Örneğin savcının sağlık sorunundan ötürü aramalara sık sık ara verilir. Böylece komiser Naci'nin doktor Cemal, sağlık hakkında konuşurken “*bizde bir şey yok ama sen savcıyı bir kontrol et*” demesi arabada gülümsemelere neden olur.⁴³ Bu konuşmasından da bir tür alt etme olduğu anlaşılır. Böylece gecenin karanlığında cinayet gibi ürpertici bir vakayı çözme sırasında, bu erkeklerin kendi egolarını yüceltme ve üstün gelme çabaları gösterilir.

Küçük kasabanın küçük bürokrasisi, onların aralarındaki ego ve iktidar ilişkilerini yaratan, toplumu şekillendiren, ideolojiler ve ideolojinin denetimindeki kurumlardır. Bu yapıların egemen ideolojiyle ilişkisini, filmin adeta ilk söyleyeceğini sondan söylemiş gibi son sahnesinde kendini belli eder. Son sahnede, doktor Cemal'in gözünden kurumsal bir yapı olan okul ve okulun bahçesinde çocuklar görülür. Bu görüntüler yine toplumsal bir kurum olan hastanenin penceresinden gösterilir. Bu sahneye bakılarak toplumsal kurumların bireyi nasıl şekillendirebileceği anlaşılır. Nitekim aile kurumundan sonra, bireyin sosyalleşme aşamasında dâhil olduğu okul kurumu, toplumsal cinsiyet rollerinin, kadınlık ve erkeklik temsillerinin ne şekilde olacağını öğreten ilk kurumlardandır. Bu bağlamda aralarında; savcılarının, doktorların ve polislerin çıkacağı, iyi çocukların ki bunlar, iyi makamların ileriki yaşamlarında hak edebileceklerdir. Filmde polis amiri Naci'nin sözleri de bunu destekler niteliktedir. Naci, Kenan'ın (katil zanlısı) sigara istemesine; “*oğlum sigara isteyeceksen önce hak edeceksin... Bak savcıya, adam hukuk tahsili yapmış, çalışmış sigarasını da içer, fırçasını da çeker*” der. Böylece ne kadar yüksek tahsilli olursan o kadar istediklerini yapma yetkisine sahip olursun vurgusu yapılır. Öte yandan Kenan (katil zanlısı) gibi kötülük yapan, yasaları çiğneyen ve yine kurumlar tarafından cezaya tabi tutulanların da ilk uğrağı okul kurumudur.

Ayrıca kurumlar, ataerkil ideolojilerin egemenliğinde olduklarından, toplumsal cinsiyet rol ve kalıplarını yeniden üreten yapılar olurlar. Böylece

⁴³ Bu konuşma sırasında adı vurguda bulunulan organ, anatomik olarak erkek genital sisteminde yer alan “prostat bezi” olması ayrıca dikkat çekicidir. Prostat bezi, kestane biçiminde glandduler ve maskuler bir organ olup idrarı tutmaya yardımcı mekanizmalardan biri olmanın dışında, kadın dol yatağına birleşme esnasında oluşan kasılmayı kolaylaştırır ve spermin kadının rahmine doğru ilerlemesini sağlar. Ayrıntılar için bkz; İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Çocuk Gelişimi Bölümü, “Anatomi” Ders Kitabı (Kezmezacar, 2018, s. 63).

belirledikleri hiyerarşik statü ve iş dağılımında en üst basamağa erkekleri yerleştirir, kadınların ise fiziki ve psikolojik hassasiyetlerin alabileceği öngörülerek ve bunların birer engel olacağı düşünülüp, kadınlara da bu kurumsal yapılar tarafından uygun roller öğretilir. Üstelik film, Anadolu toplumunun kapalı ve muhafazakâr yapısını arkasına alarak, bu düşüncenin pekişmesini sağlamaktadır. Bu yüzden olacak filmde kayıp cesedin izini sürmek için yollara düşen erkekler, ekibinin mola verdikleri ev sahibinin (muhtar) kendi çocuklarında söz ederken, “*Bizim uşakların durumu iyi. Büyük oğlan Kırıkkale’de MKY’ de ortancası polis, kızı da astsubaya verdik*” diyerek, erkeklerin makam sahibi olmaları gerektiği, kadınların ise ancak kocalarının makamları ile varlık kazanacakları vurgusu yapılır. Filmde bu yönündeki ataerkil ideolojinin tezahürleri gösterilmiş olur.

3. 3. 4. 1. Mağlup ama Gururlu ve Görkemli Erkeklik

Nuri Bilge Ceylan’ın daha önceki filmlerine nazaran bu anlatı, bakış açısı bütünüyle erkeğin görüşüne göre konumlanan sinematografisiyle dikkat çeker. Bürokratik ilişkiler ağı içinde ilerleyen filmde, bu ağ içindeki erkeklerin karşılıklı iktidar çatışmalarına girdiği görülür. Böylece filmdeki erkeklerin analizi yapılırken, onları karşılıklı ilişkiler bağlamında değerlendirme gereği ortaya çıkar. Anadolu’nun kavruk bozkırında ceset arayan bir grup erkeğin yolculukları sırasında, aslında kendi korkularına yakalandıkları ve bilinçaltı endişelerinin ortaya çıktığı görülür. Ekibin içerisindeki tahakküm ilişkisi; alt-üst, yöneten-yönetilen gibi iktidar merkezli ilişkiler çerçevesinde değerlendirildiğinde, kuşkusuz buradaki iktidarın, tahakküm kuranlarda yani bu ekibin en üst basamağındakinde olduğu anlaşılır. Gücü elinde tutan kimse denetimi elinde tutan olur. Bu bağlamda düz anlamda bakıldığında ekibin denetimini elinde tutan savcı, doktor ve komiser olarak görülebilir. Çünkü bu iki adam, hem diğerlerine oranla kentli bireyi temsil ederler, hem de statü sahibi olduklarından, toplumsal anlamda üst konumdadırlar. Bunların karşısında yerli, eğitimden yoksun ve sadece günlük telaşlarla ilgilenen, şoför Arap Ali, adliye şoförü Tevfik, Önder ve Abidin yer alır. Bu temsil biçimleriyle birlikte filmde, tahakküm ögesi bambaşka bir şekilde karşımıza çıkar. Tezcan Kaplan’ın ifade ettiği gibi filmde deşifre edilmeye çalışılan, yalnızca yalın anlamda bir tahakküm mücadelesi değildir; tahakkümün bürokratik düzleminin ötesine geçen, insanı insana yabancılaştıran ve asla ortaya serilmeyen özelliğin kabul edilme/me savaşıdır (Kaplan, 2016, s. 129). Dolayısıyla

filmde denetimi sağlayan esas öge, bütün statülerin üstünde bir güç olan ‘bilgi’ kavramından, bilmek eyleminden türer. Fransız teorisyen Michael Foucault’nun “bilginin iktidar oluşu” (akt: Sarup 2004, s. 101) önermesinden hareketle, bilginin yoğunluğu ve eksenini değiştikçe filmdeki tahakküm unsurunun da el değiştirdiği anlaşılr. Filmin başından başlayarak tahakkümü elinde bulunduran ilk kişi Kenan olur. Öldürdüğü cesedin yerini hatırlamadığı yahut hatırlamak istemediğinden, katil zanlısı Kenan; çalışmış, okumuş, bu iyi çocukları peşinden sürükleyerek; eril aklın ve erkin çıkmaza girdiği, hatta kültürün doğa karşısındaki acizliğinin tüm çıplaklığıyla görüldüğü, bu uçsuz bucaksız bozkırın ortasına bırakır. O andan başlayarak bilinmeyen bilgiye sahip olduğu için Kenan iktidar sahibi olur. Öte yandan komiser Naci, sorguda Kenan’a suçunu itiraf ettirdiğinden, denetimin kendi elinde olduğunu yönünde tavırlar sergiler. Bunların dışında komiser, suçlu Kenan ve diğer polislerin binmiş oldukları arabada komiser ve şoför Arap Ali arasında iyi peynirin nasıl olduğuna dair ilginç bir konuşma geçer. Polis memuru İzzet sohbete dâhil olunca, komiser Naci tarafından yoktan bir sebeple azarlanır. Jandarma komutanının her seferinde vurguda bulunduğu durum, komiser Naci’nin yetkilerinin bittiği yer olan “mücavir alan” vurgusudur. Böylece dengelerin kendisine geçmesi gerektiğini ve komiser Naci’nin kendisinden bir tür ‘rol çaldığı’ izlenimi verirken, Naci ise savcı Nusret’e karşı, içten içe bir rol kapışmasına girer. Nusret bunun ya farkındadır ya da farkına varma gereksinimi bile duymadan, bütün olayın kendi denetiminde olduğunu sıklıkla yansıtır. Özellikle cesedin bulunmasıyla birlikte savcının, olay yeri tespit tutanağı için yaptığı rapor kayıtları sırasında sinematografik unsurlarla Nusret’in devleştiği görülür. Umut Tümay Arslan’ın ifade ettiğı gibi, savcı yasanın sözcüsü olur ve konuşmaya başladığında kelimeler öylesine önceden tasarlanmıştır ki, yasa, savcının bedeni aracılığıyla dile gelir (2012, s. 196). Böylelikle, yaklaşık altı dakika süren ve çoğu zaman monoluğa benzeyen konuşmayı yaparken savcının, etrafındakileri yönlendirdiğı ve bazen de (ceset torbasını unuttukları için işçileri azarlar) azarladığı görülür. Yaratılan bu öz dönüşümsel (self reflexive) etkiyle Nusret film evreniyle sınırlanmayan bir yönetim gücünü simgesi olur. Diğer bir ifadeyle yönetmenin filmi yönettiğı gibi Nusret de bütün ekibi yönetir, yönlendirir.



Görüntü. 3. 7. Savcı Nusret, cesedin bulunduğu dair tutanağı okur.

Kamera savcıyı omuz çekimle gösterirken, o mağrur yüz ifadesi en net haliyle çerçeveyi kaplar (**Görüntü. 3. 7.**). Böylece savcı konuşması ve mimikleriyle izleyiciyi yönlendirir. Savcı genişlettiği iktidar alanına izleyiciyi de dâhil eder ve özdeşimin oluşmasını sağlar. Ancak savcının da iktidarı uzun sürmez. Çünkü ne onun anlatırken ne de doktorun deşifre ederken fark edemedikleri sırdan ötürü, savcı Nusret’in yüzünde lekelerle birlikte endişe değiştikçe belirginlik kazanır ve onu doktor karşısında mağlup eder. Daha önce ki soğuk görünümüyle “erk”i simgeleyen savcı, doktorun bilgisi karşısında küçülür, dönüşüme uğrar hatta laubaliliğe varan bir tavır bile takınır; takındığı bu ruh haliyle, doktorun gücünün farkına varıp adeta ona tabi olur.

Doktor, savcının geçmişteki sırnı ortaya çıkardığı ve savcının kendi kendisini mahkûm etmesine sebep olduğu için, bu erkekler korosunda, iktidarı elde eden son kişi olur. Bu pozitif bilimin temsilcisi kentli birey ve kimse ile lüzumsuz diyaloglara girmeyen, dengeli ‘oturaklı erkek’, tam manasıyla modern eril ideolojinin olumladığı, idealize ettiği erkeklik temsilidir. Ayrıca doktor modern tıp bilgisine de hâkimdir. Bu konumu Doktor Cemal’i, Foucault’nun hekimlere ilişkin görüşlerinde ifade ettiği gibi, modernleşme döneminde beden ve sağlık meselesinde, ruhban sınıfının ruhlar üstünde yaptıklarına benzer güçlerle donanmış bir tıp mitini temsilcisi (2006, s. 53) yaparak, hekimlik mesleğinin getirisi ile üst bir statüye yerleştirir. Doktorun, otoriteler tarafından da onaylanan tıp yetkisi ona, cesedi parçalara bölme ve ölü beden üzerinde denetimi elinde tutma hakkı verir.

Nihayetinde onun söyledikleriyle, ölü bedene dair sorulara yanıt bulunmuş olur. Tıpkı modernleşme öncesi ruhban sınıfının ruhların akıbetine ilişkin soruları çözdüklerini öne sürdükleri gibi. O halde yine Foucault'nun sorduğu gibi bu halleriyle “doktorlar bedenlerin papazı olmazlar mı?” (2006, s. 54). Yaptığı otopsi ile Doktor Cemal, maktul Yaşar'ın ölüm sebebini bilen ve bu konuda imtiyaz kullanacak tek kişi olur. Foucault'nun belirttiği üzere, modern tıp biliminin birer epistemolojik figürleri olarak hekimler, toplumsal alanın hemen her köşesine gitmesi gerekir, fakat görevleri yalnızca hastaları tedavi etmekle sınırlı değildir. Bu hekimlerin başka bir görevi de insanların doğum ve ölüm kütükleri sayesinde istatistikçiler gibi veri elde edebilmeleridir (2006, s. 52). Böylece doktorlar, toplumsal bilgi havuzunun en baştaki aktörleri olurlar. Bunun yanı sıra, devletin makro iktisat muhasebesine giren bir sağlık olgusu; fon, bütçe, maliyet vs, terimlerle birlikte ifade bulur. Filmde Arap Ali'nin doktorla yaptığı konuşmada; “*Size fazla mesai verirler di mi doktor?*” şeklindeki sözleriyle de ortaya çıkan bu maddi ilişki, sağlık ve iktidarın ufuklarının tamamen birleştiği bir uzam meydana getirir. Ayrıca doktorun ölüm sebebi üzerinde denetiminin olması, kurumlar çarkının insan bedeni üzerindeki etkisini tekrar ortaya çıkarır.

3. 3. 4. 2. Müthiş Güzellikleriyle Görünmeyen Kadınlar

Kadınlar, toplam iki buçuk saatlik bu filmde, hayal ve gerçeğin, varlık ve yokluğun arasında bir yerde konumlanırlar. Hem işlenen cinayetin, hem de cinayeti araştıran erkeklerin hayatlarında büyük sarsıntıların nedeni olarak kadınlar, filmde çoğu zaman görünmedikleri halde, derin endişelerin kaynağı olarak inşa edilir.

Bu çerçevede filme dâhil olan ilk kadın, komiser Naci'nin karısı olur. Adı nedir, ne iş yapar bilinmez, ancak iyileşmez bir hastalığa düşen, oğluyla evde kocasını beklerken, komiser Naci'nin ne kadar zorlu bir iş yaptığını unutacak kadar anlayıştan yoksun biri olarak sunulur. Bu film bir erkek dünyası filmi olduğu için kadınların derinliksiz yansıtılacağı bu sahneden anlaşılır. Naci'nin “*Love Story*” melodisiyle çalan telefonunu açmasıyla duyulan karısının sesi, tamamen talepkar ve histerik olarak verilir. Bir şeyleri art arda söylediği telefon görüşmesinde, kocasına cevap verme fırsatı bile tanımaz. Ancak, ataerkil kodlarla ilerleyen filmde komiser Naci, o kadar yorgunluğuna rağmen şefkatli eş duruşundan taviz vermez, gayet sakin

bir şekilde karısını dinler ve ona açıklama yapmaya çalışır. Böylece sözü edilen kadın, hiçbir şekilde görünmez, bunun yerine ona dair bilginin, eril bir anlatıcının dilinden, yani kocası Naci tarafından açıklandığı görülür. Burada kadının erkek anlatıcı (Naci) tarafından tanıtılması ile kadına dair bilgi verilmiş olur. Pek halden anlamayan, oğlunun hastalığı karşısında tevekkül etmeyen biri olarak gösterilen bu kadın, “cahil”, “karamsar” ve “güçsüz” biri olarak resmedilir. Böylece kocası Naci’nin evden uzaklaşmasına sebep olan da kadınmış şeklinde bir anlatıma gidilir.

Komiser Naci’nin karısı dışında filmdeki diğer bir kadın ise; ne sesi, ne görüntüsü, ne de geçmişe dair bir fotoğrafı olmasına rağmen, film anlatısında yıkıcı bir etki yaratan ve filmde öyküsü erkekler tarafından üç ayrı dilimde anlatılan “müthiş güzel” kadındır (filmdeki erkeklerin ifadesiyle müthiş güzel ‘bayan’). Bu kadın savcının ve doktorun arasında geçen bir konuşma sırasında kendini gösterir. Savcının iktidarını pekiştirmek adına görmüş geçirmişliğinden “dem vurarak” bahsettiği, öleceğini tahmin eden kadın olarak tanıtılır. Bu ilk bölümde savcı, bu adını bilinmeyen kadından yakın bir arkadaşının karısı diye söz eder. Belirli bir tarihte öleceğini söyler ve gerçekten de o tarih geldiğinde ölür. İlk bakışta bir tür gaipten haber alma ve olağan dışılık arz eden bu durum, aslında tarih boyunca kadın cinsine pek uzak olmayan bir şey olarak ortaya çıkar.

Tarihte anlatıldığı üzere, pek çok kadının doğaüstü yönelimlere düşkünlüğü yüzünden Batı dünyasında cadılıkla suçlanıp yakıldığı bilinir. Anadolu’da ise büyüler dair ilginin daha çok kadınlar tarafından rağbet gördüğü yönündeki inanışın kökleri mitolojik bir figürü olan ve Şehrazat Karagöz’ün belirttiği gibi “*Neolitik çağlardan buyana Anadolu’nun farklı yörelerinde değişik yerel kültü olan ana Tanrıça ‘Hekate’ye*” (2002, s. 315) dayanması olasıdır. Nitekim Esmâ Reyhan’ın belirttiği gibi, “*bir Anadolu uygarlığı olan Hitit ülkesinin ‘büyü hizmetleri’nde kadınlar oldukça aktif olmasıdır.*” (2008, s. 231). Yoksa filmde hiçbir biçimde görünürlük kazanmayan bu ‘müthiş güzel kadın’, tarihteki hemcinsleri gibi büyü, niyet okuma ve benzeri akıldışı olgularla neden ilişkilendirilsin? Bu yüzden mi ortada bir şey yokken belli bir tarihte öleceğim demiş ve öyle de olmuştur? Ancak bu varsayımlar, Orta Çağ feodalitesinde nasıl ölüm sebebi ise, modern zamanların da düşüncesine uymadığı için hor görülür. Nitekim aydınlanma insanını (burada aydınlanma insanında kasıt daha çok erkektir) modern ataerkillik ve pozitif bilim, bunları kabul etmez ve karşı

çıkar. Tam da bu sebepten olmalı ki, kentli modern erkek olan savcı bu kadından söz ederken, yine kendisi gibi moderniteyi temsil eden doktora “*Öyle batıl itikatları falan yoktu, modern okumuş bir kadındı*” diyerek kadını modern aklın yaptırımından kurtarmak adına savunmaya geçer. Buna modern şövalyelikte denilebilir.

Filminde ilginç bir ayrıntı ise ‘müthiş güzel’ kadın masalının ilk epizodunun, bozkırın olanca kavrukluğuna rağmen bir çeşme ve ağacın olduğu yerde geçiyor olmasıdır. Bozkıra hayat veren çeşmeler ve yine yaşamın sembolü olan ağaç gibi öğeler, hamile olduğu için ölüm zamanını erteleyen kadının masalında birleşerek, yaşama dair bir evren oluştururlar. Ancak ‘müthiş güzel kadın’ masalının ilk bölümü, jandarma komutanının, savcı ve doktora atıştırmalık bir şeyler sunmasıyla biter. Öte yandan Doktor Cemal bu ilginç masala inanmaz, bu da daha sonra tekrar tekrar konuyla ilgili sorular sormasına neden olur. Nihayetinde doktor, modern aklın ve tıbbın kabul etmediği bir durumla karşı karşıyadır. Savcıya, “*Peki otopsi yaptınız mı?*” diye sorması da bundan kaynaklıdır. Bir tür üst akıl ve filmdeki bütün kolektif ataerkil bilinçaltının temsilcisi olduğundan doktor karakteri filmde önemli bir figür olur.

Filmde kadınların göründükleri sahneleri genelde doktorla paylaştıkları ve kadınların zaman zaman doktorun gözünden gösterildikleri görülür.



Görüntü. 3. 8. Doktor Cemal, taş kabartmadan ürker.

Cesedin gömülü olduğu yerin aramaları devam ederken doktor, ekipten bir süre uzaklaşır. İhtiyaç gidermek için gittiği yerde, havadaki yıldırımların da etkisiyle,

etrafta bir aydınlanma olur. Kadın yüzüne benzeyen tarihi bir kabartma, Cemal’i gözetliyormuş gibidir.

Bu heybetli ve donuk suret karşısında Doktor Cemal ürperir. Ayrıca Doktor Cemal, kendisini ürküten bu tarihi kabartmaya biyolojik bir ihtiyaç olan boşaltım olayı sırasında yakalanır (**Görüntü. 3. 8.**). Ürperdiği için, ihtiyacı henüz bitmeden orayı terk eder. Kuşkusuz Cemal’in afallaması da fallus olan erkeğin, fallus olamayan “öteki” diye bildiği ya da adlandırdığı karşısında hissettiği derin tehdidin hatırlanması olarak okunabilir. Böylelikle o anda boşaltım sisteminde biyolojik bir işlev üstlenen erkeklik organı (penis), kısa süreli de olsa Cemal’in yaşadığı sarsıntı anında erkek (Cemal) için, anatomik özelliğin dışına çıkar ve *fallik* bir simge olur. Erkek, hadım olma korkusuyla yüzleşir. Nitekim Cemal aynı ürpertiye daha sonra muhtarın evinde gördüğü ve yüzü en az tarihi kabartma kadar donuk olan Cemile’nin (muhtarın kızı) karşısında da yaşar.

Cemile (Muhtarın kızı), film evrenine taşıdığı fenerdeki gibi cılız ışıkla dahil olur (**Görüntü. 3. 9.**). Cemile’nin gelişi, öyküde, kadına, kadın görünümüne dair bir ışık olabileceği düşünülürken; egemen ataerkil anlatı geleneği buna izin vermez. Cemile’ye, sadece bir isim verir (Cemile isminin anlamının “güzel kız” olması ayrıca önemlidir) Böylece tıpkı Althusser’in çağırma eğretilemesinde anlattığı gibi, yapılan çağrıya tabi olmasını sağlar ve irrasyonel bir özne konumuna yerleştirir. Böylece Cemile’yi, ataerkilliğin kadına bakışının nesnesi olmakla sınırlı bırakılır.



Görüntü. 3. 9 Cemile, loş ışılda sadece yüzü gösterilir. Bedensel bütünlükten uzak bırakılır.

Eril bakışın taşıyıcısı olan kamera, Cemile’yi dışarıda genel çekimle alır. Ancak elektriğin kesilmesi ile birlikte, yedikleri yemeğin ağırlığı ve yaşadıkları yorgunluktan ötürü kendilerinden geçen birkaç erkeğin, muhtarın evinde, adeta hayal gerçek arası bir evrede oldukları sırada, Cemile’nin karanlık odaya girmesiyle

kamera, Cemile'nin sadece yüzüne odaklanır. Cemile'nin yüzü, uzun süren yakın plan ölçeğiyle verilir. Böylece kadının bedensel bütünlüğü parçalara bölünür. Karanlık odada, ışık gölge oyunuyla, tıpkı Platon'un mağara alegorisinde olduğu gibi, Cemile'nin varlığı, gerçeğin peşine düşen bu erkekleri, uyudukları uykudan tek tek uyandırır. Kuşkusuz burada Cemile, öznel bir konumda değildir, ataerkilliğin hayal dünyasında hapsettiği "o çok güzel, egzotik kadın" imgesidir. Bunu sağlamak için de, süzülerek içeriye girişinde belli belirsiz bir ağır çekim, yüzünün ay gibi aydınlık olmasını için ışık, altan aydınlatma ile kameranın tepside Cemile'nin yüzüne doğru çekim yapması vb, sinematografik unsurlar kullanılmıştır. Ayrıca hiç konuşmadığı halde, bütün erkekleri uyandırabilmesi, hatta Ramazan'ın (katilin kardeşi), istediği kolayı bile ruhani bir varlık edasıyla getirip ikram eder. Oysaki muhtar daha önce evde kola bulunmadığını söylemişti. Bu tür inşa biçimleriyle Cemile'nin eril fantezilerle yansması sağlanır.

Kadının konumlanışında bu tür inşa biçimleri için Kate Millet, şu ifadeleri kullanır, saflık ve iffet, Viktoryen dönemi şövalye öykülerindeki kadın temsillerinde sıklıkla görülür (2013, s. 67). Millet'in sözünü ettiği temsilleri, Anadolu hikâyelerinde de görmek mümkündür. Masumluğun sembolü olan bir kadın uğruna, dağlar delinir, güzel kızlar dağlara kaçırılır. Anadolu'da pek çok türküde, kadının güzelliği anlatılır. Güzel kadınların kurtarıcısı ise hep erkekler olur. Öte yandan erkek hikâyecilerin anlatılarda, kadınları bu şekilde anlatmalarının altında, başka türlü bir anlam saklıdır. Bu tür görünümüleri deşifre etmek için, "*Cinsel Politika*" isimli eserinde, Kete Millet'in de ifade ettiği gibi ruhsalimsel ve Freudyen çözümlemelere başvurmak gerekmektedir. Millet'in Freud'dan aktardığına göre, bu görünümeler hadım edilme korkusundan kaynaklı yahut hadım olmuşluk sonrası bir utangaçlık, bir iffetliliklerdir. Her ikisi de cinsel bir hiyerarşi oluşturup, kadını alt basamaklarda konumlandıran, oraya mahkûm eden yaklaşımlardır. Ve ataerkilliğin kadını sunum biçimleridir (1973, s. 67-68-304).

Cemile'nin fantastik büyü, başta Doktor Cemal olmak üzere, odadaki bütün erkeklerin derin ilgisini çeker. Öyle ki; bu melek misali güzel yüz karşısında, katil zanlısı bile suçunu itiraf eder. Öte yandan Cemile'nin güzelliğinin bittiği yerde, "müthiş güzel kadın", filmdeki erkeklerin ifadesiyle 'bayan'ın hikâyesinin ikinci

epizodu başlar. Hala Cemile'nin etkisinde olan doktor, muhtarın evinin kurak bahçesinde savcıya yarın kalmış hikâyeyi tekrar sorar.

3. 3. 4. 3. Filminde kadının Tehdit Unsuru Olarak Gösterilmesi

Kadın, her zaman eril düşünce için bir tehdit olarak görülmüştür. Bu bağlamda filmdeki eril bakışın öncüsü olan Cemal, savcının o çok olumladığı güzel kadının, aslında tekinsiz bir gizemin olabileceği kuşkusunu yaratarak, bu gizemin ortaya çıkmasında savcıya yardım eder. Bu haliyle polisiye bir film olan “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, kayıp cesedi bulmak yerine, adeta toplumsal düzendeki öldürme olgusu ve bu olgunun gerisindeki derin endişelerin kaynağı olan gizemi çözmeği amaç edinir. Kuşkusuz ataerkil anlayışa göre kadın, bunun başat sebebidir. Ceset bulunduktan sonra komiser Naci’nin “*Nerde ters bir durum görürsen, durup kadına bakacaksın*” demesi de, bunun açık örneği olur. Nitekim ‘müthiş güzel kadın’ öyküsünün son diliminde, savcının gerçekleri doktor sayesinde anlayıp “*doktor kadınlar çok zalim olabiliyormuş*” demesi de bir başka örnek olur. Savcının karısı mutsuzdur, çünkü kocası onu aldatmıştır. Kadın bu nedenle ölmeyi tercih eder. Geriye kocasına vicdani bir sızı bırakarak intihar edecektir, ancak karnında ki bebek doğmadan da intihara girişmez. Bebeğin doğumundan sonra kadın sessizce gider.

Kadınlar bu filmde sevilmezler, Arap Ali karısının köyüne gitmek istemez, komiser Naci karısının anlayışsızlığı yüzünden evine gitmek istemez, savcı geçmişte yaptığı “küçük bir hata” yüzünden bir kadın (karısı) tarafından cezalandırıldığını düşünür. Doktor ise hiç anlatmadığı ama fotoğraflarından anlaşılabileceği üzere yine bir kadın yüzünden hayatın rüzgârı önünde savrulup gitmektedir. Bütün bu olumsuz kadın görünüşleri üzerine bir de, ölen Yaşar’ın karısının, filmin sonlarına doğru görünür olması ile anlatının “eril” söylemi kendini belli eder. Burada, kadınlara dair bilgi yine erkekler aracılığıyla verilir. Komiser, katil zanlısı Kenan’ın ifadesinde bir itirafta bulunduğunu söyler; Kenan ifadesinde Gülnaz (Yaşar’ın karısı) ile ilişkisi olduğunu ve Gülnaz’ın çocuğunun (Yaşar’ın oğlu) babasının kendisi olduğunu söylemiştir. Kenan, Yaşar’ı bu yüzden öldürmüştür.

Filmde görüldüğü halde adı bilinmeyen ve savcının zorlamasıyla iki defa ağzından (yine erkeklerin isteğiyle) sadece evet sözcüğünden başka bir şey çıkmayan kadın, maktul Yaşar’ın karısıdır. Bu kadının en açık anlam kazandığı sahne, hastanede Doktor Cemal’in bakış açısıyla verilir. Cemal, hastane koridorunda otopsi için bekleyen ve oturduğu sandalyede yorgun düşen Yaşar’ın karısına, anlamsızca

bakar. Kadın bitkin ve sıkılmış bir halde başını kaldırıp etrafa bakar. Bu sıra Cemal'in gözü kadının ayaklarına takılır. Cemal'in bakış açısındaki kamera, kadının ayağını gösterir. Ayağında topuklu ayakkabılarıyla kadın, ayağını sallamaktadır (**Görüntü. 3. 10.**). Anlam çözülmesi yapıldığında eril kamera bu görüntüyü yakın çekimle vererek şunu söylemek ister; kocasının ölüm haberini almış kadının ayak sallayış biçimi; onun bu durumu pek umursamadığı, kendi hayatına bakacağı ve halk tabiriyle “eli işte gözü oynasta” ve yine halk tabiriyle “kancık” olduğu yönündedir.



Görüntü. 3. 10. Hastanedeki kadın. (Yaşarın karısı)



Görüntü. 3. 11. *İklimler*'den bir sahne.

Görüntü. 3. 12. *Üç Maymun*'den bir sahne.

Görüntünün göstergebilimsel bir okumasına devam edilirse bu görüntü, düz anlamda, beklemekten bıkkın, yorgun bir kadının tepkisi olarak anlaşılabilir. Ancak hem kameranın bir erkek bakışıyla konumlanması, hem de bütün bir film boyunca kadının her türlü kötülüğün anası olarak resmedilmesinden ötürü, yan anlamsal

ifadesi, kadının yeniden harekete geçecek olan şeytani hırslarının sembolü olur. Bu sahne de görünen, topuklu ayakkabı unsuru Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde “sorunlu kadın” (ya da bir türlü arzusu doyurulmayan kadın) tanımında sıkça kullanılan bir obje olur. Nitekim *İklimler*’de (**Görüntü. 3. 11**) Serap karakteri de topuklu ayakkabılarla yürürken gösterilir ve İsa’nın, O’na “*nasıl yürüyorsun bunlarla?*” diye sorması hatırlandığında bu görünüm “çirkin” olarak yansıtılmanın dışında aynı zamanda “tekinsiz” bir görünüme de karşılık gelmektedir. Nitekim topuklu ayakkabı tehdittir, çünkü erk olanın, penisin, yerine geçecek.⁴⁴ Şekilde yansıtıldığı ihtimali ortaya çıkmaktadır.

Sonrasında, meşhur “findık sahnesi” öncesinde Serap’ın, ayağındaki sivri topuklu ayakkabılarıyla kanepede oturan İsa’nın üzerine bacağını attığı gösterilir. Kadının, tehditkâr görülen bedeni, yine parçalanır, erotize edilerek sunulur. *İklimler* ve *Bir Zamanlar Anadolu’da* arasında oluşan bu organik ilişkiye *Üç Maymun*’da Hacer’in Servet ile görüşmesi sonrasında (**Görüntü. 3. 12**) kendi içinde duygusal uyarılar yaşadığı sahne de eklenebilir. Bütün bu kadın görümlerinde, bakan kişi ve bakışın sahibi; bazen İsa, bazen İsmail ve Servet, bazen de Cemal olmak suretiyle, her zaman erkek olduğu yönündedir.

Kadınların konumunun ikinci planda olduğu *Bir Zamanlar Anadolu’da* adlı bu filmde, Yaşar’ın karısı Savcının zoruyla bir kaç defa “Evet” der. Hastane koridorunda bir hemşire, Doktor Cemal’e anlaşılmayan bir şeyler söyler. Bunun dışında tüm film boyunca, genel bir dişil sessizlik hakimdir. Ayrıca film boyunca süre gelen bütün iktidar hırslarına rağmen, olayların erkeklerin arasındaki iş birliğiyle çözülmesi, savcının “*top sende artık doktor*” sözüyle anlam bulur, Cemal’de otopsi sonrası topu başkasına devretme gereği duyar. Nihayetinde bu erkekler arasındaki oyunda, okulun bahçesinden bir top atılır. Yaşar’dan mı Kenan’dan mı olduğunu açıklanmayan (film bunu bilen tek kişi olduğu için anneyi bir çeşit günah kaynağı konumuna koyar) çocuk bahçeden gelen topu fark eder. Filmin en masumu olduğu için suçluya ilk taşı atan bu çocuk, kameranın Doktor Cemal’in eril bakışında olduğu planda, okul bahçesinden atılan top için geri döner ve topu ayağıyla, geldiği yere gönderir. Sonra annesiyle sonsuz bir uzamda kaybolur. Bu

⁴⁴ “*İklimler*” adlı filmde topuklu ayakkabı ve benzeri sivri objelerin Freudyen yöntemle açıklaması yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz 99.ve 100. Sayfalar.

final, gelecek adına umut verici gibi görünse de, ataerkil bakışın (Doktor Cemal'in) izleme eylemine devam ettirecek olması ve okul bahçesindeki çocuk seslerinin duyulması gibi unsurlar ile bir döngü olarak kurumların, ona bağlı olarak yaptırımların ve eril denetimin süreceğinin birer kanıtı olurlar.

3. 3. 5. *Kış Uykusu*

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın daha önceki filmleriyle benzer olarak *Kış Uykusu*, uzun plan çekimleri, doğal görüntülerin içermekte olup karakter merkezli bir anlatı benimser. Ayrıca yine taşra kent ikiliği gibi unsurlar barındırır. Yönetmenin önceki filmlerinden farklı olarak ise bu film, içerisinde yer alan bol diyaloglarıyla dikkat çeker. Diyaloglar, *Kış Uykusu* filminin ayırt edici bir özgedir denilebilir. Diagetik (film öyküsüne) dünyada, konuşma eylemi sayesinde karakterler hakkında bilgi dahil bütün unsurlar verilir. Bu bağlamda Sanders'in belirttiği gibi, “*modern dilbilimcilerin hem muhafazakâr hem liberal hem de solcu düşünürleri ortak bir noktada birleşir; insan, alet icat edip kullandığı için değil, ‘söz’ sayesinde insan halini almıştır. İnsanı, insan eden ne dimdik yürümesi ne toprağı karıştırıp yiyecek bulabilmesi ne de savaşabilmesi değildir; insanı insan yapan konuşmadır*” (akt: Şimşek, 2006, s. 120). Böylelikle konuşabilmesi insanın en belirleyici özelliklerinden olur. Konuşmanın, bireyi belirlemedeki bu özelliği, filmdeki diyalogların dağılımının kadın ve erkeğe birçok defa aynı ölçüde düşmesi, eşitliğin sağlandığı anlamına gelebilir. Ancak, feminist bir analiz yapılmak gerekirse; filmde diyalogların azımsanmayacak derecede yer alması, konuşmaların içeriğinin incelenmesi gerekliliği ortaya çıkarır. Karakterlerin, kimin diliyle konuştukları; konuşmanın özerkliği, kullanılan dilin eril simgesel düzene ait olup olmadığı gibi unsurlar dikkat çekicidir. Jean Louis Camillo ve Jean Narboni'ye belirttiği gibi, genel olarak filmler, politik ve ideolojik düzenin birer parçasıdır. Üretimdeki tüm aşamaların yanı sıra, film içeriğindeki anlatım tarzı; nesneler, biçimler ve stiller gibi bütün bir öyküleme, esasen genel ideolojik söylemi pekiştirmek içindir (akt: Güçhan, 1999, s. 170). Burada sözü edilen ideolojiyi ataerkil ideoloji olarak ele aldığımızda *Kış Uykusu*' da önemli bir yer kaplamaktadır. Böylelikle bu başlık altında incelenecek olan mevcut ataerkil ideolojinin sunum biçimidir.

Çalışmamızın temelinde Ceylan'ın filmlerinde kadının konumlanması yer aldığından, *Kış Uykusu*'nda kadının konumunu ayırt etmek zor gibi gelebilir. Nitekim bu filmde de, yönetmenin diğer filmleri için ifade ettiğimiz gibi, klasik dramatik anlatı normlarından uzak bir film dili egemendir. Filme ilişkin ikinci hassas nokta ise, kadınların daha önce incelenen filmlerdeki temsilleri ile bu filmdeki görünimleri nicelik olarak farklılıklar taşımaktadır. Bu çerçevede örtük temsillere

yoğunlaşma gereği ortaya çıkmaktadır. Ancak toplumsal cinsiyet rollerindeki ayrımcılık bağlamında *Kış Uykusu* filmine bakıldığında, daha çok öykünün erkek karakteri olan Aydın'ın hayatına ilişkin detaylı bilgi verildiği ve eril toplumsal biçimlenimler barındırdığı görülür. Öte yandan filmde ataerkil ideolojinin sunumu ilginç bir biçimde sadece erkek karakter eliyle yapılmaz, kadın ve erkekle aynı düzleme getirilerek karakter eliyle ve diliyle ataerkilliğin inşası sürdürülür. Nitekim bunu sağlayan toplumsal ve kültürel yapının kendisi olabilmektedir. Eğer sanat eserini toplumdan ve toplumsal dinamiklerden ayrı düşünmeyecek olursak, bu filmi o bağlamda inceleyebiliriz. Burada üzerine durulması gereken aile unsurudur. Özellikle ülkemizde aile yaşamında kadının konumu Ayşenur Bilge Zafer'in belirttiği gibi, *“Cumhuriyet’le birlikte ilerlemeler kaydedilmiş olsa da kadının hala ekonomik ve toplumsal olarak baskı altında tutulduğu ifade edilebilir. Türkiye’deki aile yapısına bakıldığında kadın, ‘ikinci sınıf vatandaş’ kimliğini ne yazık ki tam olarak atamadığı görülür”* (2013, s. 131). Ne kadar entelektüel olsa bile Aydın aile reisi rolüne sık sık girer ve etrafındaki kadınları yönlendirmeye çalışır. Filmdeki başka bir aile ise Hamdi hocanın ailesidir. Bu ailede de kadın edilgin konumdadır. Bu çerçevede İstanbul’dan dönen Necla ve Nihal, yerleştikleri Orta Anadolu’nun bu şehrindeki diğer kadınlarla aynı kaderi paylaşırlar.

Öte yandan karakterler hakkında verilen genel bilgiye bakıldığında filmdeki kadınlardan Necla karakteri hakkında az da olsa bilgi verildiği anlaşılır. Yanı sıra Nihal’in Aydın ile diyalogları, sahne paylaşımı ve mizansende yer alış biçimi gibi unsurlar önemli birer ayrıntı niteliği taşır.

Ayrıca bu filmde önceki filmlere oranla kadınlar Necla, Nihal, Fatma, Sevda (İsmail’in karısı) yaşlı kadın (İsmail’in annesi) ve başka bir hizmetçi kadın olmak üzere çoğunluktadırlar. Bununla beraber olumlu gibi görünen bir başka gelişme ise bu filmde neredeyse tüm kadınların birer adının olmasıdır. Üstelik gerek Nihal’a, gerekse Necla’ya filmde yer alan diyaloglarda fazlasıyla düşer. Böylece *Kış Uykusu*, konuşabilen kadınların olduğu, konuşkan bir film olarak ortaya çıkar. Tekrar ifade etmek gerekirse, diyalog ögesi bu filmde belirleyici bir rol üstlenir. Çünkü hem Nihal hem de Necla genelde Aydın ile konuşurken filmde yer alırlar. Aydın filmin merkezinde bir yerde kendi gel gitleri içinde yolculuk ederken, etrafındaki diğer herşey gibi, kadınlar da, birer detay oluverirler.

3. 3. 5. 1. Kadının Dilde ve Mekânda Konumlanışı

Necla: Kardeşi Aydın’la birlikte babadan kalma mülklerin idaresi için İstanbul’dan ayrılıp, taşraya, Kapadokya’ya yerleşir. Eşinden ayrılmış ve bu ayrılığı belki de henüz benimsemediğinden “*Kötülüğe karşı koymama*” diye bir düşünce geliştirir. Film öyküsü, birçok yerde Necla’nın bu savının sohbet konusu olması ile ilerler. Filmde Necla, fikir insanı olduğundan fiziksel çalışanlardan daha emektar olduğunu söyleyerek karikatürize bir şekilde inşa edilir. Bu entelektüel ama sadece söz makamında kalan diyaloglarıyla Necla’nın konumlandığı mekân, abisi Aydın’ın çalışma odasıdır. Buradaki konumlanışı kuşkusuz önemli detaylar barındırır. Bu çalışma odasında, önde Aydın, masa başında, büyük bir meşguliyetle yerel gazeteye yazılar yazarken görülür. Onun hemen arkasında ise, akşamın mahmurluğundan mı, yoksa bütün bir hayatın yorgunluğundan mı bilinmez, loş ışık altında elindeki kitabı isteksizce tutan Necla oturmaktadır.



Görüntü. 3. 13. Necla ve kardeşi Aydın aynı mekandadırlar

Arkasındaki duvarda asılı duran tablolardeki kadınlar gibi ruhsuzdur (**Görüntü. 3. 13**) ve Aydın’ın yazdığı yazı hakkında fikirlerini söylerken bu ruhsuzluk devam eder. Necla’nın kanepede uzanış biçimi, sanat tarihindeki birçok eserde kadının görsel nesne olarak sunumuyla benzerlik gösterir. Bu odada Aydın, konumlandığı yer olan çalışma masası ve yanı sıra duvarda asılı olan tiyatro sanatını betimleyen figürler ve biblolar (Muhsin Ertuğrul, Caligula, Antonius, Cleopatra) ile bir bütünlük içindedir ve yazma eylemini gerçekleştirir. Necla, konum olarak

duvardaki tablolar gibi hareketsizdir. Aydın, onu konuşturmadığı sürece dile gelmez, konuştuğunda ise Aydın'ın bir hobi olarak yapsa da, aslında bir üretim olarak gördüğü köşe yazılarını küçümseyen konuşmalar yapar.

Filmde Aydın ve Necla, konuşmalarıyla adeta birbirilerini yargıladıkları, derin ve yoğun hesaplaşmaların mekânı olan çalışma odasının konformist uzamında iki defa görünürler. Bir tiyatro sahnesi performansı gibi uzun uzun diyalogların olduğu görüşmelerin ikincisi olan ve yaklaşık on dokuz dakika süren sahnede, alışagelmış Nuri Bilge Ceylan geleneği olarak (*Uzak*'ta aynı durum söz konusudur), kamera erkek karakteri on planda gösterirken, kadını (Necla) uzandığı koltukta, sadece başı görünür şekilde arkada bırakır ve flulaştırır. Konuşmanın başında Aydın, denetimi elinde tutan kişi olarak Necla'ya neden hizmetçi Fatma ile pazara gitmediği sorar. Necla, hizmetçi Fatma ile pazara gitmemiş Aydın'ın verdiği kitabı çevirmeye değer bulmamıştır. Necla, Aydın aracılığıyla izleyiciye, tembel ve asalak bir kadın biçiminde sunulur. Aydın müşfik bir ses tonuyla, ancak denetimi elinde tutarak konuşmalarını sürdürür. Bu arada Necla, yattığı yerden dekorun parçası olan kanepede uzanış pozisyonunu alır. Bu sefer tatsız bir konuşma geçer iki kardeş arasında. İkisi de birbirinden kendilerine dair hoşlanmayacakları sözler işitirler. On dokuz dakikalık konuşma boyunca iki kardeşte oturdukları yerden kalkmazlar, mekan ile bütünleşmiş bir biçimde iktidar savaşına girerler, Aydın, bilgisayar ve kitapların üzerinde olduğu çalışma masasında, bir çok defa sırtı Necla'ya dönükken konuşmasını sürdürür. Arkasının dönük olması, aslında Aydın'ı tedirgin de etmektedir, *“bir bela arayan bakışlarını hissediyorum sırtımda, sırtın uyuşuyor, biri nasırlı ellerini sırtıma sürüyor gibi”* sözleriyle Aydın, tedirginliğini ifade eder. Necla sadece hafif doğrulmuş elindeki kitabı bırakarak konuşur. Aydın ve Necla'nın da gözlerinde gözlük vardır, nitekim daha önce belirttiğimiz gibi gözlük takmak, bakma eylemini etkinleştirir. Yani gözlük takan, bakışın sahibi olur, bakılan değil. Dolayısıyla Necla, Aydın ile aynılaşıp iktidar savaşını sürdürür. Konuşmanın sonunda Aydın, ne kadar korkak ise, Necla'da en az onun kadar korkak ama saldırgan olarak sunulur. Nihayetinde bu uzun tiradın sonunda Aydın, oturduğu yerden kalmayarak, kendince iktidarını sürdürürken, film anlatısı bu kadar çok konuşturduğu için kadını, daha fazla barındırmaz. Necla oturduğu yerden doğrulur ve rolünü tamamlamış bir oyuncu ya da mağlup olmuş yılgın bir savaşçı gibi odayı terk eder.

Ve belki de çok konuştuğundandır. Bu sahneden sonra Necla, evden ayrılmış olsa dahi film bu yönde bir bilgi verilme de, adeta yok olur. Tülin Tankut'un belirttiği gibi, Necla erkek cinsine karşı, bir tür isyanda bulunur, kardeşiyle arasındaki tabiri caizse göbek bağı kırar, ama henüz toplumsal düzenin kadın için çizdiği yazgıyı geçecek güce sahip değildir. Zaten bütün bunlardan sonra Necla, bir daha odasından çıkmaz, odasına kendini hapseder, film ona adeta senin devrin kapandı (2014, s. 58) ya da onu hapse mahkum eder. Filmde ataerkil söylemin pratiği, kadınların eliyle sürdürüldüğü için Necla, Aydın özelinde ataerkilliğe kafa tutmuştur ve bu bir hatadır, nihayetinde bir yaptırıma uğraması gerekmektedir. Böylece Necla'nın kayboluşu Aydın'ın sözel iktidarı sonrasında bir bakıma Necla'nın otosansür yapması sağlanır. Bu bakımdan Necla'nın başına gelen bir tür cezalandırma olarak da görülebilir.

Necla'nın yaptığı bu oto kontrol, Foucault'un sözünü ettiği "*Panoptikon*"⁴⁵ olayında olduğu gibi, gözetlenen kişinin artık kendi kendini denetlemeye başlamasıdır. Aydın filmin başından beri birçok defa sırtı kameraya dönük bile olsa, sesi pek çok yerde sahneler üzerinde verilerek eril denetim sağlanır. Filmde Necla'nın devri bir bakıma kapanırken, çok konuşmalı, çok sözlü bu film evreninde konuşmanın, sözün sahibinin son kertede Aydın olduğu anlaşılır. Nitekim Necla ile yaptıkları konuşmada Aydın'ın söz hakkını aldığı sırada, ard arda kurduğu cümlelerden sonra, Necla'nın ilkin kendine güvenen bir şekilde çıkan sesi, gittikçe kısık ve mahcup çıkmaya başlar. Sonrasında daha çok Aydın'ı sakinleştirmek için kullandığı kelimeler ve takındığı tavırlarıyla Necla, âdete yaşadığı toprak olan Anadolu'nun kadınlarına has bir tavır olan, babaya, ağabeye, kocaya (erkeğe) karşı "yerine göre konuş" mecburiyetine bürünür.

⁴⁵ "*Panoptikon*" kısaca tanıtmak gerekirse çevrede halka biçiminde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin, halkanın iç cephesine bakan büyükçe pencereleri vardır. Çevreyi saran bina hücreler içermektedir. Bunların her biri binanın kalınlığını katetmektedir bu hücrelerde biri içeri bakan ve kuledakilere bakan diğeri ise dışarıya dönük olan ve gelen ışığın hücreye gelmesini sağlayan iki tane penceresi vardır. (Foucault, 1992, s.251). Ayrıca Serdar Öztürk'ün de ifade ettiği gibi esasen bir hapishane mimarisinin adı olan bu kavramı beşeri bilimlere kazandıran Michel Foucault'dur (2013, s. 134). Foucault, "*Hapishanenin Doğuşu*" isimli kitabında mimarisinin detaylarına yer verdiği bu hapishane projesinin mimarı Jeremy Bentham'dır. 1791 yılında planını yaptığı bu hapishane projesinin temel gayesi bedenlerin yanı sıra zihinleri de kontrol altına almaktır. Böylece tutuklu olan mahkumda denetimin otomatikliliğini sağlayan bilinçli devamlı bir görülebilirlik yaratılır. (Foucault, 1992, s. 252). Ayrıntılı bilgi için bkz: Michel Foucault "*Hapishanenin Doğuşu*" (1992), Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, İstanbul.

Nihal: Bu yerde mecburi ikamet ederek istemese de, kocası Aydın ile aynı evde yaşayan, mutsuz evliliğe rağmen, kendi yaşam alanını yaratan, hayır işleriyle uğraşan yaşlı adamın genç, güzel ve mütevazı karısıdır. Yeşilçam'ın melodramlarından tanıdık gelen bu kadın temsili, çok geçmeden kocasının sözlü şiddetine maruz kalarak, bunca acıya dayanmaya çalışan “iyilik meleği” görünümüyle daha da perçinlenir. Ancak kocası Aydın ile uyumsuzluklar yaşayan, bu yüzden Aydın'ın hemen her halini eleştirdiği için bir yerde Nihal, ataerkilliğe karşı bir dişil savunma, bir baş kaldırış, bir kadın sembolü gibi görünebilecekken, bütün bunların aksine Nihal'in karakter inşa biçimi, tamamen eril biçimlenime göredir. O'da tıpkı Necla gibi sadece ataerkilliğin yeniden üretiminde rol oynamaktan öteye geçmez. Şöyle ki; kendi emeğiyle çalıştığı bir işi yoktur. Parasıyla hayır işleri yaptığı kocası da kendi deyimiyle onu, yanında zorla tutmamaktadır. Gücünü bir yerde gençliğinden alan, isminin anlamında olduğu gibi yaşadığı topraktan, başka yere dikilmek için koparılmış fidan olan Nihal, yaptığı hayır işlerinin kayıtlarını bile tutmayacak kadar beceriksiz olarak resmedilir. Pencere kenarlarında kadere razı gelmiş melodram kadınları edasıyla gözyaşlarını silerken, kısıлып kaldığı özel alan içinde, kendi kişisel cılız iktidarını sağlamaktan geri durmaz bir konumda resmedilir.

Evinde hayır işleri için arkadaşlarıyla bir araya geldiği toplantıda, Nihal'in eril sistemin ne kadarda içerisinde olduğu ve adeta bir çark görevi aldığı net bir biçimde kendini gösterir. Beraber yaptıkları hayır işlerinden tanıdığı Levent öğretmen toplantıya katıldığında, evin hizmetkârları olduğu halde Nihal, Levent'in paltosunu müşfik bir kadın edasıyla alır, odadan ayrılırken Nihal'in iki kapı aralığında görüntüsü dikkat çeker (**Görüntü. 3. 14.**). Çerçeve içinde çerçeve ile kadrāja giren Nihal'in bütün baş kaldırmalarına rağmen, tutsaklığının çok boyutlu olduğu anlaşılır. Ayrıca basit bir hedef gösterilmenin dişil imgesi olarak Nihal, kocasına ilgi göstermeyen ama onun gözleri önünde başka bir erkeğe içeceği içkiyi bile hazırlayan biri olarak gösterilir. Aydın'ın ona mutfakta söylediği “*erkekleri toplamışsın eve kocana git diyorsun*” uyarısıyla bu hedef gösterme sürdürülür ve Nihal, sahici bir kadın temsili olmaktan çıkar. Her haliyle bir sürü sorunun cevapsız kaldığı Nihal karakteri, nereden gelmiştir, neden sevmediği halde Aydın ile evliliğini sürdürmektedir ve ne yöne doğru gidecektir. Bu gibi sorular, Nuri Bilge Ceylan'ın

neredeyse bütün filmlerindeki kadınların hemen hepsi hakkında cevapsız sorular olarak kalır.



Görüntü. 3. 14. Nihal, misafirlerini ağırlarken.

Nihal’de bu cevapsız sorularla birlikte, tek boyutlu nesne sıfatıyla bu geleneği sürdürür. Nihal’in pek çok defa kocası Aydın ile tartışmalarında, belli bir iktidar fantezisi göze çarpar. Yapılan konuşmalar sonrasında, taraflardan kadın üstün gelirse acaba dişil bir söylen oluşacak mı sorusunun cevabı, film boyunca kuşkusuz asılı kalır. Ancak filmdeki kadınların söylemlerinden, tavırlarından bunun pek mümkün olmadığı anlaşılır. Nihal Aydını bozguna uğrattıktan sonra, eril ideolojinin kadın temsilcisi olmaktan öteye gidemeyen bir iktidar elde etmiş olacaktır. Bu konuşmalardan biri sırasında da görüldüğü gibi, filmin pek çok yerinde aynaların varlığı önemli bir işlev görmektedir. Aydın, Nihal tarafından istenmediği toplantıdan ayrılır. Daha sonra kendisinden habersiz yapıldığını düşündüğü hayır işlerinin aslını anlamak için Nihal’in odasına gelir, konuşmalarıyla adeta ona şiddet uygular. Bu esnada Nihal gözyaşları içinde Aydın’a olan öfkesini dile getirmeye çalışır. Mekân olarak bu sefer Nihal’in odası seçilmiştir. Aydın ve Nihal’in uzun tartışmalarının yapıldığı sırada (**Görüntü 3. 15.**) Nihal, Aydın’ın bütün ısrarlarına rağmen gidip onun yanına, istediği yere oturmaz, adeta Aydın’a baş kaldırır. Ancak yönetmen Aydın’ı hala müşfik bir eş gibi yansıtmaya devam eder. Nihal başka bir yere geçip oturunca, Aydın aynı sakın tavırla Nihal’i görebilecek bir yere oturur (tekrar bir olgunluk gösterisi yaparak, sanki senin istediğin olsun der gibidir). Çiftin birbirilerine karşı konumları, odadaki ayna aracılığıyla verilir. Filmde ayna ile konumlandırmaların gösterilmesine sıklıkla başvurulur. Ayrıca Nihal’in bu aynalarda

yansıma biçimi dikkat çekicidir. Nitekim bu görüşme esnasında aynanın dikiz yansımasındaki Nihal, oturduğu yeri kendi iradesiyle seçer ve oturur. Bu yüzden olacak ki; eril kameranın tarafsızlığı sağlamadığı ve Nihal'i ortadan ikiye böldüğü görülür. Böylece yüzünün bir bölümü gösterilirken, diğer tarafı karanlıkta kalır. Nihal iki parçaya bölünmesiyle bir yanıyla iyilik yapan Meryem anaya iade edilirken, diğer yanıyla "Mecdelli Meryem"e gönderme yapılır. Nihayetinde o ne kadar iyiliksever bir kadın olsa da, kocasına karşı çıkan bir kadındır o, üstelik hayır işleri için harcadığı para da kocası Aydın'ın parasıdır. Bu noktada eril kameranın Nihal'i Aydın'a göre ne şekilde konumlandığı da belli olur. Nihal, oturduğu yerden sadece başının arkası görünecek biçimde gösterilirken, Aydın bütün bir bedeniyle aynada devasa bir biçimde görülür.

Bir yanda her şeyi ince detayıyla biliyor gibi resmedilen Aydın, diğer tarafta Aydın'a başkaldırdığı halde onu bırakıp gidemeyen, onu tam manasıyla bir eş olarak görmeyen ama onun parasıyla hayır işleri yapan ve bunca paradoks içinde bu öyküde neden yer aldığı bilinmeyen Nihal vardır.



Görüntü. 4. 15. Nihal ve Aydın arasındaki iktidar savaşı.

Odadaki cılız gün ışığına muhtaç çiçekler, dantelli tablolar ve tül perdelerle özdeşleşen Nihal, tıpkı daha önce Necla'nın sahnelerinde olduğu gibi, mekandaki dekorun bir parçası olur. O, sessiz kaderine razı olmuşken, Aydın, yüksek tonlu sesiyle tecrübesiz karısına akıl verir ve varlığıyla Nihal dahil bütün mekana hükmeder. Nitekim bu konuşmanın sonunda da kazanan Aydın olur. Karısına

“böylesine çetrefilli bir işin benim kontrolüm olmadan sadece sen ve o çapulcuların elinde mahvolmasına izin veremem” der. Sonuçta onun gözünde Nihal tecrübesiz, duygularına kapanan, hayatı tanımayan biridir. Aydın’ın, Nihal’ı tanımlayan bu sözleri ve Nihal’ın o ana kadar sergilediği tavırlar, izleyicinin, Aydın’la hemfikir olmasını sağlar ve Nihal’ın böylesi bir işi sürdürecektir yapıda olmadığı, ortak bir kanıyla vurgulanır. Aydın kendi ifadesiyle “mecburen bu işe müdahale” eder. Bu konuşmalardan sonra Nihal’ın verdiği tepki, ataerkil anlatı geleneğinin yakından tanıdığı ve kendi üretimi olan ‘melodram kadını’ tepkisidir. Nihal gözyaşları içinde hayır işlerinin kayıtlı olduğu evrakları Aydın’a verirken “benim olan her şeyi al, bir tek onlar vardı elimde onları da al” diyerek seyircinin o çok sevdiği ama tamamen yapay olan, masum kadın mitinin hatırlanmasını sağlar. Üzüntü ve kızgınlıkla Aydın’ın istediği evrakları verdikten sonra Nihal, Aydın’ın tabiriyle “küçük bir çocuk” gibi, odasındaki sedirin üstüne gömülüp, ağlamaya başlar. Onun ağlama sesleriyle Aydın’ın kahkaha sesleri birbirine karışır. Kuşkusuz bu ince ayırım Yeşilçam filmlerinden aşına olduğumuz bir durumdur. Ve bu karikatürize olmuş, yenilmiş ve hapsolmuş küçük kız, kendi iradesiyle çekip gitmek yerine, adeta masallardaki kaleye hapsolmuş *Rapunzel*⁴⁶ gibi bir gün birinin gelip onu kurtarmasını bekler.

3. 3. 5. 2. Kadınların İletişimsizliği

Daha önce değinildiği üzere bu film konuşkan bir film olma özelliğini taşır. Her ne kadar sözün esas hâkimi erkek karakter olan Aydın olsa da, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde bir ilk olarak kadınlar, konuşma becerisi elde etmişlerdir. Pek çok sahnede kadınlar, bir arada bile gösterilirler, üstelik bu sahnelerde diyaloglar da

⁴⁶ Alman yazarlar olan Jasop ve Wilhelm Gerim kardeşlerin 1812 yılında Almanya’da yerel şiir, söylence ve masalları toparlayıp edebi bir tarzda yeniden yazarlar ve adını “Çocuk ve Yuva Masalları” (Kinder und Hausmarchen) verdikleri Bu derlemeyi yayına koyarlar. Bu masallardan bir tanesi de Kapalı kaldığı kuleden sarkıttığı saçlarına Prens’in tırmanıp kurtardığı güzel Rapunzel’dir. <https://www.insanokur.org/rapunzel-masali-grimm-kardesler/> (Erişim tarihi: 14. 12. 2019).

Ayrıca masallarda toplumsal cinsiyet rollerinin varlığına ilişkin çalışmalar sonucunda bu anlatılardaki kadın, erkek rollerinin oluşumunun ne yönde olduğu ortaya çıkar. Yanı sıra masalların çocuklara anlatılması ile bu rollerin devamlılığının katkıda bulunduğu anlaşılır. Rapunzel masalının metin analizini yapan Aygül Atay’ın belirttiği gibi, Bu masalda “kuleden saçlarını uzatıp kurtarılmayı sağlayan Rapunzel’in çabası göz ardı edilir. Böylece temelde onu kurtaran Prens’e dikkat çekilir.” (2019, s. 263).

https://www.academia.edu/38702710/FEM%C4%B0N%C4%B0ST_KURAM_BA%C4%9ELAMIN_DA_MASALLARDA_TOPLUMSAL_C%C4%B0NS%C4%B0YET (Erişim tarihi: 14. 12. 2019).

mevcuttur. Öte yandan kadınların arasındaki konuşmada bir beraberlik görmek mümkün değildir. Kadınlar bazen kadın, erkek birlikte ortak alan paylaşıırken, bazen iki kadın karşılıklı konuşurken görülür. Ama bu iletişimleri yardımlaşma ve kadın dayanışması şeklinde olmaz. Aksine bu iki kadın en çokda bir arada oldukları sahnelerde Nevşehir'in egzotik atmosferi içinde, adeta haremde yaşayan iki kadın gibi yansıtılırlar. Harem Cariyelerinin padişahı paylaşmamalarına benzer bir şekilde Necla ve Nihal'de adeta Aydın'ın gölgesinde kalarak birbirleriyle etkileşime girerler.

Filmde Nihal ve Necla, birçok defa yemek masasında Aydın ile beraber yemek yerken görülürler. Ayrıca Nihal'in evindeki toplantıda pek görülme de kadınlar da bulunurlar ama Nihal'in onlarla iletişime geçtiği görülmez. Bunun yanı sıra Nihal ve Necla'nın kendi evlerindeki salonda beraber oturup sohbet edebilmeleri, olumlu bir gelişme gibi görülür (**Görüntü. 3. 16.**). Ancak ikili arasında geçen konuşmada bunun pekte öyle olmadığı anlaşılır.



Görüntü. 3. 16. Necla ve Nihal, aynı evde sıkışıp kalmış iki kadın.

Bu sahnede kamera birkaç defaya mahsus iki kadını genel çekimle gösterir, buradaki görünüm karşılıklı bir bütünlükten yoksundur. Ancak iki kadın arasındaki mesafeyi görmek için önemlidir. Kamera konuşmaların yapıldığı sırada aç, karşı aç yöntemleriyle iki kadının yüz ifadelerini gösterir. İkisi de hem kendilerine hem de birbirlerine yabancılaşmıştır. İkisi de yaralıdır ama birbirlerine karşı kurdukları küçümseyen cümleler yüzünden dayanışmadan uzaklaşırlar. Necla, sohbete hizmetçinin kırdığı değerli bardaklarına nasıl hayıflandığını söyleyerek başlar. Nihal buradan başlayarak Necla'yı alt tarafı birkaç bardak diye umursamadığını belirtir.

Sohbet ilerlerken Necla, Nihal’a eski kocası hakkında itirafta bulunur, bu konuşmada da Nihal sürekli Necla’yı eleştirir. Necla konuşmanın bir yerinde eski kocasının dönmek istediğini söyler. Ondan af dilemek ister eski eş özlemine *“onu suçlu olduğu halde affedip, bu yolla iyileştirmek”* diyerek sözlerine felsefi bir boyut kazandırır. Necla, Nihal’a içini açıp dertleştiği sırada Aydın’dan göreceği muhtemel tepkinin benzerini görür. Nihal yüzünde hafif bir tebessümle *“Necla sen bu günlerde sürekli dizi falan mı izlemeye başladın, böyle şeyler sadece oralarda olur”* diyerek Necla’ya göre onu küçümser. Nihal Aydın’ın ona kullandığı sözleri Necla’ya karşı kullanır *“kimse sana engel olacak değil”* der. Bu sözlerden sonra Necla ve Nihal arasında konuşma, iki kadının sohbeti olmaktan çıkar. Necla, yaşadıkları evde, kendi hakları olduğu yönünde cümleler kurar. Nihal ise onun abarttığı yönünde bir cümle kurar. İki kadın aynı evde olmalarına rağmen, ayrı evrenlerde yaşarlar. Nihal kendi dünyasına kapanmıştır. Necla ise Aydın ile yaptığı sohbet sırasında, konuyu bilerek Nihal’a getirir ve *“insan kocasının ne yazdığını merak etmez mi?”* ya da *“susarak eleştirmek konusunda uzmandır o”* şeklinde sözler söyler. Böylece Necla bütün entelektüelliğine rağmen arkadan konuşan, dedikoducu kadın olarak resmedilir. Bu göstergeler kadınların ataerkil ideoloji ve tahakkümünü ne denli benimsedikleri ve eril düzenin nasıl birer parçası olduklarını görmek için önem taşırlar. Bu temsiller kadınlar arasında iletişim ve dayanışmanın olmadığını da göstermektedir. Filmdeki her iki kadın erkeğin (birinin erkek kardeşi, diğerinin kocası) varlığına eklenerek var olmaya ve iktidarına ortak olamaya çalışırlar. Filmde kadın temsilleri bu şekilde konumlandırılır; ataerkil İktidarın tarihsel devamına katkıda bulunmak!



Görüntü. 3. 17. Aydın’ın çalışma odasındaki tablolar.

Aslında Nihal ve Necla'nın en çok benzedikleri şey Aydın'ın odasındaki tablolardır. Nitekim filmin başında bir sahnede görsel öge olarak yansıtılan bütünlükten yoksun iki tablo vardır (**Görüntü. 3. 17.**). Necla ve Nihal'ı bu iki kadın benzettiğimizde İki kadın da yaşadıkları bu "küçük krallık"da, bu tablolardan farksızdırlar.

Filmde kadınlar arasındaki etkileşimin bir diğer örneği ise Nihal ve Sevda arasında geçer. Nihal kocası Aydın'ın yardım bağışı için verdiği yüklü miktardaki parayı alır ve daha önce kocası tarafından evlerine icra gelen Hamdi hoca ve kardeşi İsmail'in evine gider. Böylece daha önce sadece Aydın'ın görüldüğü kamusal alan olan dış dünyada, Nihal'de görülür. İlginç bir biçimde Nihal'ın dışarı çıkması gece karanlığına denk gelir, erkek (Aydın) film bolunca gün ışığında dışarıda gezebilirken bunun aksine kadın (Nihal), tıpkı yarı insan ya da insan dışı varlıkların gizemli davranışları gibi gece ve gizlice dışarıya çıkar.

Nihal, Hamdi hocanın evine geldiği sırada, kapıyı İsmail'in karısı Sevda açar, böylece Nihal'in bir başka kadın ile karşılaşması, kadınlar arasında dayanışma için ümit verici gibi görülür. Ancak ne yazık ki beklenen yine olmaz, ataerkil düzenin bir parçası olan Nihal, o sistemin istediği doğrultuda hareket eder. Nihal ona kapıyı açan hemcinsiyle yakınlık kurmaz (**Görüntü. 3. 18.**), hasta olan evin küçük oğlu İlyas'ın sağlık durumunu da, ona iyi baktığı söylenen annesine (Sevda'ya) sormaz.



Görsel.3. 18. İki kadının olduğu bir sahne. **Görsel. 3. 19.**Nihal ve sevda.

Sevda odada olmasına rağmen Nihal, çocuğun sağlık durumunu Hamdi hocaya sorar, onu muhatap alarak konuşur; hatta bir ara küçük İlyas'a bile hal hatır sorar, ama aklına ona çay verecek kadar yakınlaşan Sevda'yla sohbet etmek gelmez.

Bu evdeki sahneler boyunca Sevda Nihal’a fiziki olarak yakınlaşır ama iki kadın olarak değil birer ev sahibi-kıracı, hanımefendi-hizmetçi ya da alt ve üst sınıfın mensupları olarak görülürler (**Görüntü. 3. 19.**). Bu görünümle de daha önce Türk sinemasında, köylere hizmet götüren sağlık mensubu ya da öğretmen olan eğitilmiş kadınların hemcinsleri olan az eğitilmiş yahut eğitimsiz köylü kadınlara karşı mesafeli oluşlarından gelen tanıdık temsillerdir. Aynı temsil geleneği Sevda ve Nihal üzerinden devam etmektedir. Alt sınıftan olan, kocasından dayak yiyen ve sesi neredeyse hiç çıkmayan Sevda, eğitilmiş üst sınıftan hemcinsine sessizce çay ikram eder, sonra kaynanasının ondan istediklerini yerine getirir. Bu esnada üst sınıftan Nihal, ailenin gözünde kocası Aydın’dan ödünç aldığı rolle orada bulunmaktadır. Nitekim Hamdi hocanın onunla konuşma biçimi, küçük İlyas’ın ona bakışları ve en sonunda İsmail’in ona karşı tavırları (İsmail Nihal’in verdiği parayı reddeder ve yanan ateşin için atarak parayı yakar), Aydın’a karşı tavırlarıyla bezerlik göstermektedir. Böylelikle anlaşılmaktadır ki eve gelen üst sınıftan biridir. Nihal ödünç aldığı statüsüyle ataerkilliği sürdürmekten başka bir şey yapmaz, yapamaz. Zaten ailenin evinden ayrılırken verdiği paranın yakılmasından mı, yaptığı iyiliğin önemsenmediğinden mi bilinmez ağlayarak arabasıyla karanlıkta geldiği gibi karanlığa gider. Filmde bir bakıma Nihal’in muhtemel bir iktidarının, yardım adı altında bile ele alınamayacağı gösterilir.

3. 3. 5. 3. Son Söz Her Zaman Erkeğin Olur

Aydın: Eski tiyatrocusu, babadan zengin, entelektüel adıyla müsemma Aydın, filmin ilk sahnelerinden birinde sırtı kameraya dönük pencereden dışarıyı izlerken görülür. Onun sırtı dönüktür (**Görüntü. 4. 20.**) ama onun izleyicisine kim olduğunu tanıtmak; pencere kenarındaki duvarda asılı duran Türk tiyatrosunun önemli ismi Muhsin Ertuğrul’un fotoğrafıyla sağlanır. Bu görüntü bir bakıma Türk Sineması üzerinde yıllarca tiyatrocusu egemenliğini kuran Muhsin Ertuğrul ile kendi denetiminde bir evren yaratmak isteyen Aydın’ın, aynı ortak payda da buluşmasıdır. Aydın, pencereden bakma eylemini gerçekleştirmesi onun hâkimiyet ve denetimi elinde tuttuğunu gösterir Nitekim “*belki benim krallığım küçük ama orada kral benim*” şeklindeki sözleri de bunun bir örneği şeklindedir.



Görüntü. 3. 20. Aydın, çalışma odasının penceresinden dışarıyı gözetler.

Aydın İstanbul’u geride bırakmış kentten taşraya yerleşmiştir. Burada Ceylan sinemasının geleneklerinden olan entelektüel bireyin varoluşsal serüveni tekrarlanır. Aydın, genç karısı, kardeşi ve çalışanlarıyla sakin bir hayat sürdürmektedir. Yanından hiç ayrılmayan kâhya Hidayet ve hizmetçi Fatma’yla çalıştıkları, Othello adında bir oteli vardır. Bu isim tiyatro oyunundaki kıskanç sevgili adını da çağrıştırır. Aydın “*Türk Tiyatrosunun Tarihi*” diye bir kitap yazma arzusundadır; bunun yanı sıra yerel bir gazeteye köşe yazıları yazmaktadır, bu yüzden kendi ifadesiyle, diğer işlerle ilgilenme fırsatı bulamaz. Kiracıları zamanında borçlarını ödemez, haciz ve icra işleri de Aydın’a göre değildir. Kendini öylesine düşünce dünyasın aitmiş hissine kaptırır ki, sanki maddi dünyadan ekonomik olgulardan azadeymiş izlenimi verilir. Öyle ki kırılan camın ne kadar tuttuğunu bilmiyor oluşu gibi, filmde görülmeyen anlatılmayan evrende seyircinin tamamlamasına bırakılan filmsel evrende, bu ve benzeri esas ekonomik iktidar alanlarını ve bu tip işleri kâhya Hidayet’e devrettiğini anlarız. Ne de olsa böylesine detaylarla uğraşamayacak denli değerli başka amaçları ve hedefleri vardır yaşamda, kendini gerçekleştirmek gibi Aydın’ın ilişkileri bu merkezden başlayarak tahakküm odaklıdır. Bütün film boyunca Aydın’ın etrafındakilerle tahakküm ilişkileri çerçevesinde ve hep ön planda olduğu görülmektedir Sürekli olarak elinden krallığı alınacakmış endişesiyle korkak bakışlarla etrafı gözetler. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan, daha önce “*Uzak*” ve “*İklimler*”de olduğu gibi bu filmde de, merkeze aldığı erkek karaktere yönelik eleştirel bir tutun benimsediği de görülmekle birlikte, erkek, genel itibariyle öykünün esas kişisi konumunda yer almaktadır.

3. 3. 6. *Ahlat Ağacı*

3. 3. 6. 1. Gölgede Kalmış Kadınlar

Nuri Bilge Ceylan'ın dokuzuncu ve şimdilik son filmi *Ahlat Ağacı*. Ceylan sinemasının genel tekrarları olan baba-oğul ilişkisi; kentli, entelektüel-taşralı, sıradan insan öykülerinin güçlü bir görsel dil eşliğinde anlatımı olarak karşımıza çıkar. *Ahlat Ağacı*'nda da karakter merkezli bir anlatı vardır. *Kış Uykusu*'ndan aşına olunan diyalog ögesini bu sefer biraz daha ön plana alıp, diğer sinematografik öğelerle neredeyse eşdeğere çıkarır. Öyle ki ilk bakışta yönetmenin diyalogları bu denli öne çıkarması bu filme, klasik sinema'nın kıyısında yüzüyor izlemine verebilir. Öztürk'ün ifade ettiği üzere, *Ahlat Ağacı*'nda sinematik diğer araçlar diyaloglara hizmet ettiğinden, Klasik sinema'yla garip bir paralellik oluşur. Klasik sinema'da çekim açıları, kamera hareketleri, ses, renk ve kadraj, anlatıdaki gerilim unsuru yaratmak ve oluşan gerilimi çözmek için seferber olurken (2018, s. 227-228) adeta bütün teknik öğeler oluşabilecek dikiş izlerini belli etmemek için bir araya gelir. Bu bağlamda Ceylan'ın filmlerinin, ilerleyen zamanla birlikte ortaya çıktığını varsaydığımız değişim ve dönüşümlerin son filminde belirginlik kazanacağı ihtimali, filmin kadın temsiline dikkatleri çeker.

Öte yandan uzun diyalogların öyküde bu denli yer tutması ve diğer bütün sinematografik öğelerin onun etrafında ilerlemesi, “diyalog”u filmde ayrıcalıklı bir yere yerleştirir. Nitekim film anlatısına bakıldığında başta edebiyat olmak üzere, belli başlı birçok konunun konuşulduğu görülür. Ayrıca buradaki önemli bir ayrıntı ise, filmdeki derin mevzuların hep erkekler tarafından konuşulmasıdır. Bu durumda söz söyleme sanatı yahut konuşma ediminin tamamen erkeğin güdümünde olduğu tekrar vurgulanır.

Bu bağlamda erkeklerin neler hakkında konuştuğu önem arz eder. Filme bakıldığında, yirmili yaşlarda üniversiteyi yeni bitirip baba evine dönen ve yazarlık hayalleri olan genç bir adamın etrafında geliştiği görülür. Sinan isimli bu genç, Türkiye'deki pek çok genç gibi iş bulma sıkıntısıyla karşı karşıyadır. O atanamayan bir öğretmendir. Kahramanımız işsiz olmasının yanında⁴⁷, ayrıca yazdığı kitabı

⁴⁷ İşsizlik, etkileri önemsiz görülmeyecek olgulardan biridir. Bu durum gerçek hayatta birçok insanı etkilediği gibi, bu filmde de kahramanımız Sinan'ı da etkilemektedir. Nitekim temel ihtiyaçları

yayınlamak ve edebiyat dünyasına adım atma düşüncesindedir. Elbette ki bu isteğinin altında pek çok neden vardır, nitekim film bu nedenlerden beslenmektedir.

Sinan yazar olmak ister, çünkü okul bitince baba evi olan taşraya gelip orada sıkışıp kalmak istemez. Taşranın zor şartlarını göze alamaz yahut bir sahnede babasının taşımada yardımını istediği saman balyalarını taşımak ona zor gelir, kısacası niteliksiz bir işte çalışmak istemez. Filmin merkezinde yer alan Sinan entelektüel biri olma yolundadır, dolayısıyla düşünsel faaliyetler için daha geniş zamanlara ihtiyacı vardır, erkek olduğu ve söz söyleme yeteneğine sahip olduğundan, sıradan işler ona göre değildir. Nitekim tarih boyunca da böyle olmuştur, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın devraldığı düşünsel faaliyetleri sürdüren erkek figürü, aslında köken olarak Antik Yunan'a kadar uzanır. Antik Yunan'da söz söyleme hakkı her zaman erkeğe ait olmuştur. Bu durum çoğu zaman beraberinde temsil hakkını da getirir. Bu haklara sahip olanlar, bütün günlerini, köleler gibi fiziki zorluğu olan işlerde çalışarak harcamazlar. Onlar/erkekler bir araya gelip düşünceler hakkında tartışır ve yeni fikirler ortaya koyarlar.



Görüntü. 3. 21. Kitapçıda ansızın görünen kız.

Görüntü. 3. 22. Şehirdeki kadın heykeli.

Filmde bu olgunun en net görüldüğü sahne Sinan'ın, Süleyman Bey ile (filmde önemli bir yazardır) kitapçıda karşılaştığı sahnede görülür. Bu sahnede (**Görüntü. 4. 21.**) iki erkek edebiyat üzerine konuşurken ansızın oturdukları kitapçıya genç bir kadın girer. Yağan yağmurdan kaçmak için bu kitapçıya sığındığı anlaşılır. Ancak kadının filme dahil olması anlık bir rüya gibi gerçekleşir. Erkeklerin

karşılama önemlidir. Ayrıca eğer ki Sinan öğretmen olsaydı kitaplarını yayınlamak için harcayacak maddi imkana sahip olabilir.

dikkatini dağıtan bu kadın imajı, sadece yağmurdan kaçmak için kitaplarla dolu ve erkek güdümünde olan bu mekana uğramıştır, gelmişken kitaplara bakmış olma ihtimali bile izleyiciye gösterilmez. O sadece bir detay olur. Böylece edebi ve derin konuşmanın, yani erkeksi olan bir tür “logos”⁴⁸un oluştuğu düzenine müdahil olmaz. Burada eril dünyanın kadın tasviri olarak karşımıza çıkar, zaten erkeklerin onu fark edip baktığı sekansta, kameranın erkeği üste bırakacak şekilde konumlandığı görülür. Bu sahneden sonra iki erkeğin sohbetlerini dışarıda devam ettiği görülür. Köprüye geldiklerinde, arkalarında duran (**Görüntü. 3. 22.**) kadın heykeli ve bu heykeldeki donukluk, tam anlamı ile filmin kadın temsili olarak nitelemek yerinde olur. Aynı şekilde filmde kadının pek konuşmaması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Yani söz söylemek, fikir üretmek erkeğe ait olduğuna göre kadın, bu tür bir hakkı olmadığı için erkeğin daha gerisinde konumlanır. Antik Yunan’da bu yana değişmeyen bir gelenek olarak kadınlar (köleler); bayağı işlerle uğraşmalı düşünme ve fikir üretme ise erkek tarafından sürdürülmelidir.

Filmde okumuş eğitimli genç Sinan, yazıp bitirdiği ve bastırmak istediği birde kitabıyla kendini diğer herkesten farklı bir yerde gören biri olarak inşa edilir. Sinan’ın kendini ispatlama isteği, küçük dünya telaşlarının üstünde bir kaygıdır. O, söz ve fikir üretmektedir. Bu kaygı yahut beklenti, yönetmenin daha önceki filmlerinden *Kasaba*’da Saffet, *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer, *Uzak*’ta Mahmut ya da Yusuf (sonuçta Yusuf’ta dünyayı tanımak, öğrenmek içi gemi işine başvurur). Nihayet, “*Kış Uykusu*”nda kendi isteğiyle de olsa sıkışmış kalmış Aydın karakterinden tanındıktır. Adı anılan bütün karakterler, entelektüel erkeklerdir.

3. 3. 6. 2. Baba Oğul İlişkisi

Film, bir tür bireyin, özünden uzaklaşmasından sonra, nasıl varoluşsal sorunlarla karşı karşıya kaldığını anlatır. Ancak, bunu anlatırken, bütün insanlığın esas sorunu olan bu temel konuyu daha çok erkeklerin üzerinden anlatır. Burada adeta erkek mağdur olmuş gibi yansıtılır ve daha çok onların yaşadıkları zorluklara tanıklık edilir. İlginç bir şekilde bu filmde erkek doğa ile bütünleşmiştir. Böylece kaybedilen öz, doğada aranır, oysaki erkek yerleşik hayat, modern toplum, yani

⁴⁸ “Logos, konuşmak, Yunancadaki ilk anlamı söz, sonradan ise düşünce kavrama, us, anlam, evren yasası anlamlarını da alır. Herakleitos’tan beri felsefenin temel kavramlarından biri olagelmıştır. 1- anlamlı söz, 2- mantıksal olan” (Akarsu, 1975, s. 117).

simgesel düzenle daha çok özdeştir. Tarih boyunca erkek, avlanmış; mülk edinmiş, devletler kurmuştur. Bunun karşısında kadın daha çok tabiat ile özdeş olur. Bu filmde erkek doğadan bir sembolle, Ahlat ağacıyla benzeştirerek anlatır, bir tür tarih bozumu yapar ve erkeğin daha çok doğa ve evrenin değişmediği, tahrip olmadığı ilk dönemlerle özdeştirir. Böylece erkeğin derin dramını öne çıkarılarak, kadın cinsinin varlığından tamamen yoksun bir yol izlenir. Filmde Erkekler sürekli uçsuz bucaksız doğa içinde görülürler. Ayrıca modernleşme, fabrikalar, kent hayatı, doğanın karşısındaki şeylermiş gibi kasvetli görüntüler gösterilerek adeta tekinsiz bir hava yaratılır. Böylece hikayenin merkezindeki erkek ya da erkekleri (Sinan ve İdris) felakete götüren unsurlarmış gibi yansıtılır. Örneğin Sinan'ın babası İdris, kurumsal bir yapı olan “okul” da öğretmen olarak çalışır ama bu çalışma temposunu sevmediği bellidir ve haftasonları gelip yaşadığı köy hayatında, adeta kendi gerçek kişiliğini kavuşur.

Bu filmde kent hayatı ve kurumlar, yıkıcı etkileri olan ve bireyin (burada Biray hep erkektir) felaketi şeklinde yansıtırken, bunun yanına ilginç bir şekilde aile kurumuna paralel olarak kadın imgesini yerleştirilir ve böylece kadının erkek için ne tür anlamlara karşılık geldiği anlaşılır. Örneğin İdris'in karısı, onun maaş kartına el koyar, böylece İdris, ailesine, evine para getirdiği sürece karısı ve kızı tarafından önemseneyeceği izlenimi verilmek istenir. Ayrıca İdris'in kumar tutkusu ve ailesinin mahvına neden olma ihtimali, evlerini kaybetmeleri de medeniyetin birer hilesi olarak gösterilmektedir. Bunun yanı sıra anne ve kızın İdris'in emekli ikramiyesine dair hayalleri ile yine aile içi ilişkilerde kadınların tamamen para merkezli düşündüklerine vurgusu yapmaktadır. Ayrıca filmde kadınlar kasaba hayatında ev içinde görünerek erkeğin hayatına müdahale ederler. Oysa ki burada anlaşılması gereken bir durum kadınların sürekli domestik alana hapsolup kaldığı gerçeğidir. *Ahlat Ağacı*'nda, erkek, kamusal alanın yanı sıra, doğal ortama da hakim olmuştur. Filmde, kadına ilişkin başka bir imaj ise, olmadık anlarda erkeğin karşısına çıkmasıdır. Film ve Sinan karakterine tekrar döndüğümüzde, onun babası gibi öğretmen olup taşraya takılıp kalmak istemediği izlenimi verilmeye çalışılır. Ancak baba ve oğul arası yakınlık bunun tam aksini ispatlar. Sinan ne kadar öfkelenirse de bir tek babasının yanında kendi gibi olur. Baba oğul arası derin bir benzerlikler söz

konusudur. Nitekim Sinan’da babası İdris gibi eğitim fakültesini bitirmesi onun bir tür baba mesleğini devralması anlamına gelir.

Sinan’da babası gibi edebiyata ilgilidir, hatta bir sahnede baba bir şiir okur ve Sinan şiirin yazarı Yunus Emre’nin adını babasıyla birlikte yüksek sesle söyler. Babalar ve oğullar arsında ilişkinin bu kadar sıkı anlatıldığı filmde anne figürü, bu ilişkinin tamamen dışına yerleştirir. Babanın çocuk üzerinde bu denli etkili olması, Yunan mitolojisinde çocukları annenin doğurmasından ziyade babanın vücudunun bir yerinde ortaya çıkması mitini hatırlatır. Ataerkilliğin bir belirtisi olan bu mitlerden biri Pierre Grimal’ın belirttiği gibi, tam olarak erkek ya da kadın olduğu belli olmayan, ama yargıların belirlemede etkin bir karakter olan bakire Tanrıça Athena, anne rahminden değil Tanrı Zeus’un kafasından dünyaya gelmiş olduğu mitidir (1997, s. 107-109). Bu da babanın tarih boyunca ne kadar baskın olduğunu bize gösterir, hatta annenin doğurma zahmetini bile görmezden geldiği açıkça görülür. Başka bir örnek ise kadının doğurganlığını küçümseyen Aristoteles’in dediği gibi, kadın bedeni, ruhu olmayan ve sadece içinde erkeğin tohumunu tutup büyötmeye yarayan bir araçtır (akt: Berktaş, 2014, s. 131-133) ifadesiyle, geleneksel ataerkil düşüncenin köklerini ortaya koyar.

Eril sinemada babalar ve oğulları arasında sarsılmaz bağ, her seferinde yeniden üretilerek bu gelenek sürdürölür. Böylece üç kuşak babalar ve oğullarının ilişkilerini anlatıldığı ve erkeğin merkezde olduğu bu filmde (Ceylan’ın filmografisinin genelinde bu unsurlar sıklıkla görölmektedir) kadınların bu eril dünyanın, neresinde yer aldığı, kadın cinsinin bu anlatının neresinde kaldığı bu tez çalışmasından sonrada üzerinde düşünölmeyi, tartışılmayı hak eden bir gösterge ya da sorudur.

Filmin baba karakteri İdris doğada ve daha çok ağaç gölgelerinde yatarken gösterilir. Sanki yeni fikirlere gebedir ve bu fikirlerle oğlu Sinan farkında olmadan etkilenip biçimlenir. İdris’in yaptığı bir tür doğurma eylemidir. Ancak doğurmanın kadına özgü olan fiziki zorluğunu kadınlar yaparken, erkekler doğan çocuğa yön ve şekil verme ayrıcalığına sahiptir. Hele ki söz konusu erkek çocuk ise, ataerkilliğe göre anneden tamamen azade olması gerekmektedir. Kuşkusuz eril zihniyete göre doğum yapmak gibi bayağı bir işin kadınlar tarafından yapılması daha uygun olur.

Sinan ve babasını birleştiren en önemli olay, tarlada kazılan kuyudur. Baba, oğul arası kader ortaklığının metaforu olan kuyu, İdris'e göre içinde çıkan su ile etrafı yeşertecektir.

Ancak üç kuşak erkeğin zorlu bir şekilde dibinde taş çıkardıkları bu kör kuyudan, ne İdris'in babası ne de oğlu Sinan, suyun çıkacağına inanmazlar. Öte yandan Sinan'ın, babasını sıklıkla eleştirmesinin sebebi, öğretmen maaşı ile at yarışları oynaması ve kasabadaki herkese borçlu olmasıdır. Ancak bu kadar kötü özelliklerine rağmen baba figürü film olumlandığı, özellikle filmin finalinde bu olumlama, çok açık bir biçimde görüldüğü yönünde bulgulardan söz edilebilir.

Bu görünümüleri açıklamak gerekirse; Sinan askerliği bitirip baba evine geldiğinde bazı şeylerin değiştiğini görür. Babası emekli olmuştur ve emekli maaşının tamamını karısına vermiştir. Filmde İdris, bu eylemiyle o zamana kadar yaptığı bütün yanlışların diyetini ödemiş, bunun karşılığında anne Asuman'ın ikramiye ile borçları ödemesi ve yeni eşyalar alması ile daha çok kadının ev düzeni için parayı önemseydiği vurgusu tekrarlanır. Yanı sıra kız kardeşin elindeki yeni telefonda babanın ikramiyesiyle alınmıştır. Ailede bunlar olurken Sinan, tüm bunların karşısında yabancılık çeker ne annesini ne de kız kardeşini kendine yakın bulur. Üstelik anne, Sinan'ın ona adadığı kitabı okuma zahmetine bile girmemiş ve evdeki diğer kitapların hepsi de rutubetten zarar görmüştür.

Böylece Sinan'ın soluğu köyde babası İdris'in yanında aldığı görülür. Bundan sonra baba oğul, aralarında birbirilerini anlamaktan gelen bir iletişibilme olanağı oluşturulur. Sinan köye gittiğinde babasının cüzdanında sakladığı, kitabı hakkındaki gazete kupürünü görünce duygulanır ve ağlar. Annesinden, kız kardeşinden bu tarz bir yaklaşım görmemiştir. Dahası babasını bulup konuştuğunda anlar ki, bu zamana kadar kimsenin okumadığı kitabı, okuyan tek kişi babası İdris'tir, üstelik İdris en iyi arkadaşı olarak gördüğü kitabın "*bazı bölümlerini iki kez okudum*" der. Zaten Sinan kitabın pek çok yerinde İdris'in fikirlerine yer vermiştir. Böylece kitap babalar ve oğulların fikir dünyasının bir ürünü olurken, bu sayede İdris, hem oğlunun hem de izleyicinin gözünde özel bir yere yerleşir. Nitekim filmin başından itibaren İdris'in kumarbaz olduğu söylene de film boyunca hiçbir suretle İdris, izleyiciye kumar oynarken görünmez/gösterilmez. Öyle ki filmin birçok sahnesinde Sinan ve bütün

ailesi İdris'in kumar oynamasından söz eder ve mağduriyetlerini dile getirirler ama izleyici bu tür bir duruma tanık edilmez. Üstelik etrafındaki herkes İdris'in kumar oynadığına dair şüphelendiği (ve izleyicinin de eşlik ettiği bu şüphecilikte), her seferinde, izleyiciyi adeta yanıltılır. İdris kahvehaneye gider ama sadece çay içip gazete okur, İdris'in kötü arkadaşları olduğu söylenir ama onların yanında hiç görüntülenmez, Oğlu onun sakladığı kâğıtta at yarışı oynadığını düşünür, oysa İdris, o kâğıda kaybolan köpeğin resmini çizmeye çalışmıştır. Böylece film senaryosunda İdris'in kötü alışkanlıkları olduğu ileri sürülse de, görsel öğeler bu bilgiyi desteklemez. İdris baştan beri bu kötü yakıştırmaların aksine iyi bir şekilde konumlanır. Film bu yönüyle İdris'i bir tür olumlayarak onun hayalleri peşinde koşan ama anlaşılmayan, idealist ancak kendini gerçekleştirememiş zaafları olan sıradan ama naif ruhlu biri olarak yansıtır. Onun ailesi ve çevresindeki bütün maddi ilişkilerin dışında olduğunu söylenir ve son kertede onu/erkeği olumlar.



Görüntü. 4. 23. İdris ve Sinan, Sinan'ın kitabı hakkında konuşurken

Filmin sonunda İdris özelinden erkek o denli temize çıkartılır ki, bu yolla izleyici yanlış anlaşılmanın sonuçları üzerine düşünmeye itilir. Öğretmen iken bile hep müfredat dışına çıktığını söyleyen İdris, artık ailesinin ona yakıştırdığı sıfatla bir “çoban” olarak köyünde hayvanlarıyla birlikte yaşamaktadır. Son sahnelerin birinde **(Görüntü. 3. 23.)** anlaşılabacağı üzere, bu çok derinlikli bilge kişi, medeniyetin bütün olanaklarını elinin tersiyle itmiş, şimdi bir kulübe duvarının dibinde oğluna; hayata, zaman ve tabiattaki olaylara dair fikirler vermektedir. O oğluna kendi fikirleriyle tabiatın içinde yön verecektir. Filmin sonunda bize eğitimcilerin öncüsü olan Fransız yazar J.J. Rousseau'nun kaleme aldığı ve hayali bir karakter olduğunu belirttiği

pedagojik bir proje olan Emile (2009, s. 8) karakterine hatırlatır⁴⁹. Rousseau, kitabında yarattığı erkek eğitimiyle yakından ilgilenir aynı zaman günün birinde Emile'in kiminle evleneceğini bile hocası belirler (2009, s. 238). Emile, çocukluğundan itibaren hocasının ona öğrettikleri düşünce dünyasını geliştirir. Emile ve hocası genelde tabiat içinde sohbet ederken betimlenirler. Ayrıca iki erkek arasındaki bu dayanışma bütün hikaye boyunca ataerkil kalıplarla ilerler. *Ahlat Ağacı*'ndaki bu son sahne İdris ve oğlu Sinan arasında baba/oğul bağının yanında öğretmen-öğrenci, usta-çırak bağını da hatırlatarak bu anlamı pekiştirilmektedir.

⁴⁹ J. J. Rousseau, 1762 yılında kaleme aldığı ve çocuk eğitiminde farklı bir yöntem olarak bilinen eseri "*Emile Bir Çocuk büyüyor*" de bir öğretmen eşliğinde büyütülen Emile adındaki bir çocuğun yaşamın dönemlere ayrılmış ve bu dönemlere geçiş ve dönemin süresi boyunca öğretilmesi gerekenleri anlatmaktadır. Ayrıntılı bilgi için. bkz: J. J. Rousseau. "*Emile Bir Çocuk Büyüyor*". Selis Kitapları. İstanbul. (2009)

3. 3. 6. 3. Filmde Kadınlara Yaklaşım

Ahlat Ağacı kadın kahramanların belki de en anlaşılmaz kaldığı Nuri Bilge Ceylan filmidir. *Ahlat Ağacı*’nın filmsel anlatısında bir çok defa kadınlara rastlanır fakat görünen kadınlar ne düşünürler ne de olay örgüsüne etkin olarak dahil olurlar. Filmde kadınlar niteliksiz işlerde çalışırlar ve erkekler tarafından emekleri azımsanır, küçümsenir. Örneğin Sinan’ın babası İdris, yıllardır çocuk bakıcılığı yapan karısı Asuman’ı küçümseyerek “*bende yıllardır milletin çocuklarına bakıyorum*” der. Böylelikle filmde erkek tarafından iki işin karşılaştırıldığı görülür. Üstelik işlerden birinde yasal haklar ve sigortalanma varken, kadınlar güvencesiz işler yapar ve bağ kuramadıkları çocuklar doğururlar. Tıpkı Eski Ahit’teki yaradılış öyküsünde olduğu gibi, Adem ve Havva yasak meyveden yiyip ceza olarak Tanrı tarafından dünyaya atıldıklarında, erkeğe, hayat boyu emek harcamadan yiyecek bulamayacağı söylenir. Kadına İse “*sen de acılar içinde doğuracaksın*” (Eski Ahit, Yaradılış, 3: 16-17) denir. Oysa ki zamanla anlaşıldığı gibi acılar içinde doğuran da sürekli emek verip çalışanın da kadın olmuştur. Üstelik Kadının verdiği bu emek pek çok defa görünmez olur ve yok sayılır. Annenin gebelik ve çocuk doğurma gibi zorlu, doğla süreç emeği görülmeye değer bulunmaz, anne ve çocuk arasındaki ilişki önemsenmez. İlginç bir şekilde İngilizce’de “*labor*” sözcüğü doğurmak ve emek verip çalışma anlamına gelir ve emeği yok sayılmada kadın cinsine, zahmetle çalışmak ve acılar içinde doğurmak düştüğü görülür.

Kadının konumuna ilişkin Nuri Bilge Ceylan’ın yönettiği filmlerin geneline bakıldığında, hem film içeriklerinde ve hem de yönetmenin verdiği röportajlarından anlaşılmaktadır ki kadınların yaşadığı yaşamsal sorun yahut eşitsizlikleri Nuri bilge Ceylan kendi sinemasında değinmeye değer bulmaz. Ceylan, kendi filmlerine dair şu ifadeleri kullanır; “*Türkiye’de bir ‘kadın hakları’ sorunu vardır yahut kadınlar bu memlekette ‘mağdur’ durumdadır, şeklinde gerekçelerle kadınlara torpil yapacak değilim*” (Ceylan, 2011, s. 130). Yönetmen, esas kaygısının bireyin evrendeki varoluşu olduğunu ifade eder. Ancak ilginçtir bu varoluşsal mücadelede sözü edilen birey, hep erkek birey olur. Böylece erkeğin kaygılarına ve varoluşsal serüvenine tanıklık edilir. Kadının yaşama dair kaygıları yokmuş gibi davranan eril sanat anlayışı, kadını bir meta olarak görmekten öteye geçmez. *Ahlat Ağacı* kadının ne

denli nesneleştirdiğini göstermesi bakımından yönetmenin olgunluk çağı eseri olmasından dolayı önemlidir.

Bu filmde kadın cinselliğine yönelik bir başka aşağılayıcı yaklaşım ise Sinan'ın okul arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasında kullandığı küfürlerden anlaşılır. Kuşkusuz gerçekçi sinema yapan modernist bütün yönetmenler gibi Ceylan'ın da filmlerinde günlük jargon kullanması doğaldır. Ancak filmin bu bölümündeki diyalog boyunca çok sık cinsiyetçi küfürlerin tekrarlanması, toplumda mevcut olan kadının aşağılanması olgusunun, sinema filmlerindeki bu tarz söylemlerle yeniden üretilmesine kaynaklık etmektedir. Ayrıca Sinan'ın kadınlara dair *“ben sevmem öyle vıcık vıcık ağlayan ya da duygusal kadınları”* şeklindeki sözleri gene cinsiyetçi birer söylen olarak ortaya çıkmaktadır.

3. 3. 6. 4. Kadın Temsilindeki İkili

Bu başlık altında kadının eril zihniyet tarafından iyi kadın, kötü kadın, yaşlı anne ya da baştan çıkaran sevgili ikiliğine sıklıkla başvurulur. Bu ikili karşıtlıklar ile ilgili Eren'in Erman'dan aktardığı gibi, *“derin yapıyı var eden, kişisel ve toplumsal var olma sorunlarıdır, bu sorunların bileşenleri de hayatta ki esas karşıtlıkları var eder. Bu durum da temel anlamsal boyuttaki derin yapı içerisinde yaşamsal düzey karşıtlıkları içerir”* (akt: Eren, 2008, s. 15). *Ahlat Ağacı* filminin ilk sahnesinde başlayan ve filmin bütün öyküsüne görünen dualizm, Greimas'ın⁵⁰ göstergebilim için oluşturduğu dörtgen şeması ile açıklanması muhtemel bazı karşıtlıklar barındırır. Böylece öykü, bu ikili karşıtlıklar üzerine oturup serpilir. Filmin ana karşıtlığı ise kadınların temsilleri üzerinden verilir. Zira bu filmde kadınlar “yaşlı- genç” ve “anne- sevgili” şeklinde yansıtılır. Filmde yaşlı kadın başlığı altına Sinan'ın annesi ve köydeki anneannesi girmektedir. Her iki kadın, öncelikle filmde erkekler hakkında bilgi vermek için yer alırlar. Sinan'ın annesi Asuman, Sinan'a babasını anlatırken gençlik yıllarından söz eder. İdris'in gençken güzel sözler söylediğini ve kendisinin de bu sözler sayesinde onunla kaçarak evlendiğini söyler. Böylece masalcı kadın geleneğine gönderme yapılarak, izleyiciye çiftin geçmişine dair bilgi aktarılır. Yani sıra Sinan köye gittiğinde yaşlanmış dedesinin yeni gelen imam tarafından

⁵⁰ Metinlerin tümü, hatta metinlerin içerisindeki kesitlerin tümü, bazı temel karşıtlıklar üzerine kuruludur. Bu temel karşıtlıkların değişimi ve dönüşümü ele alındığında bu karşıtlıklardan oluşan şemayı Greimas, bir dörtgen olarak düşünmektedir. Buna göstergebilimsel dörtgen adını verir (Akerson, 2005, s. 147).

kullanıldığını (İmam köyde olmadığı zamanlar ezanı okuyup namazları kılması için ihtiyarı görevlendirir) anneannesinden öğrenir. Kocasının bu yaştan sonra bu işleri yapamayacağını söyleyen anneanne, dedenin arkasını toplamaktan bıktığını da ilave eder. Buradaki yaşlı kadın imgesi Ceylan sinemasında daha önce de görülen ve kadınlıktan çıkmış erkekleşmiş kadındır. Anneanne ve Sinan'ın annesi Asuman ev işleriyle uğraşmaktan ve yeri geldiğinde kocasını azarlamaktan geri durmazlar. Yani derinliği olamayan, dırdır eden, erkeğini anlamayan kadın temsili devam eder. Bunun dışında filmde Sinan'ın üniversiteye hazırlandığı söylenen ama daha çok annesiyle televizyonda film ve dizi izleyen (öyle ki babanın televizyon kumandasını almasına çıkışarak izin vermez) sürekli yüksek sesle ağabeyi Sinan'a bağırıp çağıran Yasemin karakterinden söz edilebilir. Ergenlik çağındaki bu genç kız dışında filmde başka bir genç kadın vardır ki onu eril sinemada sıklıkla görmek mümkündür. Erkeğin bilinç altındaki korkuların bir parçası olan; genç, güzel ve cinselliğini kullanan kadın imgesinin yansımaya bu filmde Hatice karakteri aracı olur, Sinan'ın liseden arkadaşı olan bu kızın, filme dahil olduğu sahne ise dikkat çekicidir. Filmin bu sahnesine kadar ev içinde görüntülen kadın imgesi ilk kez dışarıdadır ve o ana kadar sürekli erkeğin egemenliğinde olan doğanın içinde görüntülenir (**Görüntü. 3. 25.**). Hatice'nin bir ağacın gölgesindeki çeşmede su alırken oradan geçen Sinan'a seslenmesi, gelen sesi duyan Sinan'ın onun yanına gitmesi, Hatice'nin doğa içindeki egzotik duruşu ve benzeri sunum biçimleri, cennet bahçesindeki “ilk kadın” ve “ilk erkeğin” görünümüne benzer bir çağırışım yapar. Bu sahnede hem Hatice'nin, Sinan'ı çağırma şekli, hem de daha sonraki tavırları öylesine tekinsizdir ki, Sinan'ın başına kötü şeylerin geleceği kuşkusunu oluşturur. Eril zihniyete göre bu haliyle Şeytan kadın yeniden ortaya çıkmış ve erkeği yolundan alıkoymuştur.



Görüntü.4 24. Hatice'nin Sinan'a görüldüğü sahne.

Hatice, Sinan ile konuşmaya başladığında ve Sinan'ın ona “*sen iyice feminizme bağladın*” dediği sahnede, buralarda kalmak istemediği, çekip gitmek arzusunda olduğu anlaşılır. Ancak o Sinan gibi okula devam etmemiştir. Çekip gitmesi için farklı yollar denemelidir. Onun hayalinde canlandığı dünyalardan, kendi ifadesiyle “*kalabalık renkli caddeler, güzel yemekler, uzaklara giden gemiler*” diye anlatır. Bu Roland Barthes'ın “*Çağdaş Söylenler*” adlı kitapta değindiği günümüz kültürünün yapay cazibesini akla getirir. Nitekim Hatice bu isteklerine kavuşmak için evlilikten başka çaresinin olmadığını da bilmektedir, bu yolla arzuladıklarına kavuşacağını ummaktadır. Böylece günümüz toplumunun o her şeyi olduğundan daha gösterişli, daha cazibeli göstermesine kapılıp gidecektir. Barthes'ın ifade ettiği gibi, bir çift evlendikten sonra iki oda bir de mutfak düzenlenir; kahvaltı yapılır, sinemaya gidilir ve alışverişe çıkılır. Böylece yuvanın kapalı yapısı, evcil içe dönüklülüğü, günahsızlaştırılır, çocuklaştırılır ve toplumsal sorumluluktan koparılmış bu haliyle âdete göğe çıkartılır (Barthes, 2014, s. 43). Tüketim toplumunun en fazla kullandığı yapı olan evlilik ve yuva kurma eylemi olduğu görüşünden yola çıkarak, bu yolla en fazla kadın tüketicinin esas alındığı da görülür. Kuşkusuz Hatice'de bu düzenin kurbanı olacaktır, çünkü kendi ifadesiyle, “*uzun zamandır kalbinin sesini duyan*” yoktur. Hatice ve Sinan'ın konuşmalarında ilginç bir şekilde Hatice'nin lisede Rıza diye biriyle sevgili olduğu halde, Sinan'a da adeta “mavi boncuk” dağıttığı anlaşılır ve böylece kadının güvensizliği tekrar vurgulanır. İkili konuşmaya devam ederken aralarında bir yakınlaşma gerçekleşir ve öpüşürler, bu sırada kamera Hatice'nin rüzgârda savrulan saçlarını, yakın planla ve ağır bir tempoyla gösterir.

Daha önce *İlkimler*'de İsa ve Bahar'ın yakınlaştığı sahnede aynı tekniğin kullanılmıştır. Kadın kahramanın gösterilmesinde kameranın bu şekilde ayrıntı çekimler kullanılması Eren Yüksel'in belirttiği gibi, kadının bedensel bütünlüğünü parçalara bölmektedir (2006, s. 100).

Ayrıca Hatice'nin, Sinan'ı dudağından ısırıldığı anlaşılan bu sahnede kadın, gizlice ve ansızın erkeğin karşısına çıkan ve onu tıpkı dişi bir örümcek gibi ağını aldıktan sonra yaralayan varlık vurgusu yapılmıştır. Mulvey'in eril sinemadaki, kadın sunumunu analiz ederken fark ettiği gibi, *“kadın her zaman özü itibarıyla endişe uyandırıcı ve tehdit edicidir”* (Mulvey, 2019, s. 211). Burada vurgulanan endişe bu sahnede Hatice karakterinin gizemli sunumuyla tekrar eder.

Hatice annesinin çağırması ile çekip giderken öykünün başka bir yerinde ellerinde yasak ağacın mahsulü olan elmayla üç erkeğin din, yaratılış ve toplumsal adalet hakkında konuştuğu görülür. Böylelikle erkekler her zaman olduğu gibi derin felsefi konular üzerine konuşurken perdeye yansıtılır, ancak filmdeki kadınlar bir kenara bırakılıp, sıra kendilerine gelene dek bekletilirler.

Filmin kadınları genel olarak ikilikler ile yansıtılırlar. Erkekler ise filmin temel taşları olarak öyküye yön vermekle görevli olurlar. Bu bağlamda filmin temel önermesi şu şekilde olduğunu söyleyebiliriz. Bütün kötü alışkanlıkları ve olumsuz yönlerine rağmen babalar ve oğulları yani erkekler hayata karşı fikirler üretir. Bunun karşısında anneler ve kızları yani kadınlar ise kentin kasvetli hayatında televizyon dizileri ve filmler izleyerek günlerini bayağı işlerle geçirirlerdir.

SONUÇ VE BULGULAR

Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği filmlerde toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklı bir eşitsizliğin var olup olmadığı ve eğer bu tür bir eşitsizlik varsa, kadın karakterlerin bu eşitsizlikten dolayı anlatılarda nasıl konumlandığı sorusuna cevap aranmıştır. Yönetmenin günümüze (2020) kadar çektiği filmlerin tümü feminist teori, psikanalitik teori ve göstergebilimin kavramları aracılığıyla incelenerek çeşitli bulgulara varılmıştır.

Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığını sağlanmasında ataerkil ideoloji ve iktidar olgusunun önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Bu çerçevede Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde izi sürülen toplumsal cinsiyet rollerinin ne tür etkilere sebep olduğu çalışmamızda önemli bir yer tutmuştur. Bu etkilerin daha kapsamlı anlaşılabilmesi için çalışmamızda yönetmenin filmlerini iki ayrı döneme ayırmak uygun görülmüştür. Nitekim çalışmamız kapsamında yönetmenin filmografisinde ilerleyen zamanla birlikte olduğunu varsaydığımız dönüşümlerin açıklanması için iki ayrı döneme ayırma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda yönetmenin “*Koza*”, “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*” olmak üzere ilk üç filmini “pastoral dönem” diye adlandırılmıştır. Çalışmamız sonucun da ise, bu döneme ait filmlerde ne kadın ne de erkek karakterin ön planda olmadığı, daha ziyade, insan doğa uyumunun hakim olduğu bir anlatı biçimi söz konusu olduğu tespitine varılmıştır. Bu bölümde ele alınan ilk film olan “*Koza*”da minimalist bir teknik kullanılmış ve görsel dili yalın, sade bir anlatıya gidildiği görülmüştür. Ayrıca filmde kadim bir olgu olan kadın, erkek kahramanlar işlenirken her iki cinse de eşit ölçüde mesafenin kurulduğu sonucuna varılmıştır. Tez çalışmasının oluşturulmasında Nuri Bilge Ceylan sinemasının ikinci dönem olarak adlandırdığımız ilk üç filmi sonrasındaki filmlerde, değişimlerin görüldüğü, bu nedenle bu dönemi “*Uzak*” filmiyle başlayan ikinci dönem diye değerlendirmek gereği görmüştür. Bunu yapmaktaki amacımız, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin dönemsel farklarına bakarak ataerkil ideolojiyi açığa çıkarabilmektir. Bu bağlamında, yönetmenin filmlerinde kadının konumunun değiştiğine ilişkin çeşitli bulgular elde edilmiştir. Buna bağlı olarak çalışmanın ilk bölümünde ataerkil yapıyı ve toplumsal cinsiyet olgusunun ortaya çıkmasında etkili olan unsurlar incelenmiştir. İçerisinde kurumlar, aile, kamusal ve özel alanın da bulunduğu bu unsurların Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki

işleniş biçimlerine dikkat çekilmiştir. Varılan sonuçta sosyalleşmenin ilk basamağı olan okul ve benzeri kurumlarda toplumsal cinsiyet olgusunun yeniden ürettiği düşüncesinden hareketle yönetmenin filmlerinde okul kurumuna ilişkin şu sonuçlara varılmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olan “*Kasaba*”da (1997) okul kurumunun işlendiği görülmüştür. Ayrıca “*Mayıs Sıkıntısı*”nda küçük çocuğun (filmde Ali) genelde okuldan dönerken görülmesi gibi bulgular elde edilmiştir. Ancak çalışmamız esnasında pastoral dönem diye adlandırdığımız ve değerlendirdiğimiz, “*Kasaba*” ve “*Mayıs sıkıntısı*” adlı filmlerde okul kurumunun, kadınlar ve erkekler arasında bir eşitsizliğe gidildiğine dair bir bulguya rastlanılmamıştır. Bu filmlerde okulun işlevi daha çok, sosyalleşme ya da kültürün aktarımı gibi toplumsal yapının temel unsurları bakımından ele alındığı ve bu açıdan değerlendirildiği ve eleştiriye tabii tutulduğu sonucuna varılmıştır. “*Kasaba*”da öğretmen “*toplum hayatını düzenleyen kurallar*” diye bir ders konusu seçer ve öğrenciler bu konu metnini yüksek sesle okurlar. Ancak filmde kurgu tekniğiyle ses köprüsünde yer alan bu diyaloga, önce pastoral görüntüler eşlik eder, zamanla okunan metinde aksaklıklar oluşur ve bir süre sonra duyulmaz olur. Böylece okunan metin yerine yanan ateşin cızırtısının sesi duyulur. Filmde yaratılan bu mesafeli durum sayesinde okul işlevselliğini yitirir. Her ne kadar sosyalleşme ve kültürlenme gibi yapılar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştiği düşünülse de, “*Kasaba*”da okul göstergesi bu anlamlara karşılık gelmediği, çocukluğun masumluğu ve doğanın hakimiyeti gibi unsurlar nedeni ile cinsiyet eşitsizliği gibi bir olgunun var olmadığı sonuca varılmıştır.

Öte yandan toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığını sağlayan kurumlardan biri olan “aile”nin işleniş biçiminin yönetmenin filmlerinde farklılıklar taşıdığı tespit edilmiştir. Örneğin ilk dönem filmlerinden “*Kasaba*”da okulda öğrencilerin derste okuduğu “*Aile Bireyleri Arasında Sevgi Saygı Bağı*” adlı metinde ailenin önemi uzunca anlatıldıktan sonra filmin son epizodunda bütün aile ateş başında toplanır ve sohbet eder. Bu esnada sahnede kadın ve erkekler eşit şekilde yer aldıkları görülür. Sohbet esnasında gerek kadınlar gerekse erkekler olmak üzere ailenin bütün üyeleri kendi yaşamlarından kesitler aktarır, geçmiş deneyimlerini anlatırlar. Aynı şekilde “*Mayıs Sıkıntısı*”nda da ailenin önemi Muzaffer karakterinin çekeceği film için ailesinden yardım istemesi ve filminde anne ve babasını oynatması ile ortaya çıkar.

Böylece ailenin birleştirici özelliğine vurgu yapılır. Ancak aile kurumunun ataerkil ideolojiyle ilişkilendirildiği zaman yaratacağı toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sonuçları yönetmenin ilerleyen dönem filmlerinde farklı şekilde görünürlük kazanır. Nitekim “*Üç Maymun*” (2008) adlı filmde anne rolündeki Hacer karakterinin aile içi şiddete uğradığı anlaşılır. Ancak filmin gidişatında kadına reva görülen şiddetin olumsuz bir durum olduğuna değinilmezken, film öyküsünün ilerleyişinde bu muamelenin kadına yönelik bir tür yaptırım gibi görüldüğü de ihtimal dahilindedir. Bu bulgular aracılığıyla “*Üç Maymun*”da adeta kadın, toplumun ona ön gördüğü rollerden annelik ve eşliği yerine getirmediği için filmde ortaya çıkan neredeyse bütün felaketlerle ilişkiliymiş şeklinde bir sonucuna varılmıştır. Aynı şekilde kadının aile içindeki görünümüne ilişkin diğer bir örnek ise “*Kış Uykusu*” (2014) adlı filmidir. Bu filmde tespit edildiği üzere iki farklı aile vardır. Biri entelektüel üst sınıf aile (Necla, Nihal ve Aydın), diğeri orta, hatta alt sınıf diyebileceğimiz ailedir (Hamdi hocanın ailesi). Ayrıca “*Kış Uykusu*” filminde, öykünün geçtiği yer olan Orta Anadolu’nun aile yapısının bir yansıması olarak, Hamdi hocanın ailesi örnek verilebilir. Bu ailenin kadınlarından biri Hamdi hocanın yaşlı annesi diğeri de yengesi Sevda’dır. Ailenin genç üyesi Sevda suskundur. Filmde neredeyse hiç konuşmaz. Ailedeki yeri erkeklerden çok geride olan Sevda dayak yer, komşuları tarafından kötü muameleye maruz kalır ancak suskundur. Hatta Sevda’ya ilişkin saydığımız bu bilgiler, kendisi tarafından değil de Hamdi hoca aracılığıyla izleyiciye verilir. “*Kış Uykusu*”nun diğeri ailesi olan Necla ve Nihal’in mensup olduğu aydın, entelektüel ailede de kadınlar Sevda’dan pek bir farklı bir konumları yoktur. Bu ailede kadınlar “evin beyi” Aydın tarafından sürekli bir şekilde denetim altında tutulurlar ve sözel, psikolojik denetime maruz kalırlar. Filmin mekanı İç Anadolu’dur (Nevşehir) Dolayısıyla Anadolu’da kadının, erkeğe göre daha geride olduğu gerçeğini akla gelebilir. Hatta Nuri Bilge Ceylanın gerçekçi bir sinema üslubu benimsediği bu yüzden toplumdaki gerçeği var olduğu şekliyle yansıttığına yönelik düşünsel analizler olabilir. Ancak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini önlemek adına bu filmde kadınların en azından kendi aralarında bir dayanışma içinde olması ümit edilirdi. Öte yandan olması ümit edilen dayanışmanın önündeki engel olarak ataerkil ideoloji ve toplumsal yapının, hayatın her alanına yayıldığı gibi, sanat eserlerinde de tekrar hayat bulduğu gerçeği çalışmada varılan bir başka sonuç olmuştur.

Tartışmaları özetleyecek olursak; aile, bireylerin toplumsal düzen tarafından verilen kesin ve sert rollere uyması gerektiği öğreten ilk yapıdır, kız çocuk, erkek çocuk rolleriyle başlayan bu ayırım, zamanla kadınlık–erkeklik, annelik-babalık rolleriyle devam eder. Böylelikle toplumsal cinsiyetin, biyolojik bir veri olmaktan çok ataerkil toplumun dayatmalarıyla varlık kazanmış bir olgu olduğu çalışmamızda varılan sonuçlarından biri olmuştur. Böylece yönetmenin ilk dönem filmlerinde birleştirici rolü olan aile kurumunun, zamanla, diğer filmlerde yaptırım ve baskıcı yönünün öne çıkabileceği varılan sonuçlar arasındadır.

Çalışmada iktidarın, özellikle “*Kış Uykusu*” filminde dikkat çekici ve çok boyutlu bir olgu olduğu sonucuna varılmışken, “*Kış Uykusu*”ndan bir önceki film olan “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” adlı filmde eril toplumsal formasyonların anlaşılır bir biçimde görünürlük kazandığı açığa çıkmıştır. Bu filmin kadrosunun neredeyse tamamı erkelerden oluşurken, bu erkeklerin bir cinayeti araştırırken aralarında iktidar olgusu ortaya çıktığı görülmüştür. İktidar erkekler arasında bir tür devri daim olurken tüm kötülüklerin kaynağının kadın olduğu filmde kullanılan ve çalışmada sayfa 128’de yer alan diyalogların çözülmesinde anlaşılmıştır.

Çalışmamız esnasında Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde kadının film öyküsü içerisinde konumlanması, çalışmanın kuramsal çerçevesi olan feminizm bağlamında incelenmiştir. Nitekim kadın mücadelesi ve düşünsel olgusu olan feminizm, kadın emeğini önemsediği, tez çalışmasında varılan bulgulardan biridir. Bu bağlam içinde filmlere bakıldığında “*Üç Maymun*” ve yönetmenin son filmi olan “*Ahlat Ağacı*”nda kadınların çalışma hayatında olduğu, ama emeğinin önemselenmediğine dair bulgular elde edilmiştir. “*Ahlat Ağacı*”nda evin annesi çocuk bakıcılığı yapar ve filmde bir sahnede öğretmen olan kocası sosyal güvencesi olan kendi işiyle kadının yapmakta olduğu işini bir tutar. Böylece, feminist film kuramcılarının vurguladığı, toplumun her alanında olduğu gibi sanatta da kadının görünümüne ilişkin bu durum, çalışmamızda ayrıntı bir araştırma ile sonuçlandırılmıştır. Bunun yanı sıra film öyküsünde karakterlerin hem kişisel özellikleri hem de diğer karakterlerle olan ilişkilerini çözümlemek için psikanalitik kuramdan yararlanılmış. Bunun sonucunda filmlerdeki kadının konumuna ilişkin varılan bulgulara aşağıda yer verilmiştir.

Bu Bağlamda “*Koza*”da kadın ve erkek aynı düzlem gösterildiğini anlaşılr. Film kahramanlarının her ikisi de kadraj içinde eşit şekilde görünürler. Film diyalogsuz olduğu için kadın da erkek de konuşken görülmezler. Ayrıca her ikisinin de adlarına dair bilgi yoktur. Böylece bu tarz göstergeler bu filmde bir eşitsizlikten söz etmemizi engellemektedir, dolayısıyla böyle bir eşitsizlikten söz edilemez. Aynı şekilde, “*Kasaba*”da kadınlar büyük anne, anne ve abla rolünde olup konuşabilen ve birer ada sahip olan kadınlardır. Konumlanış biçimleri filmdeki erkekler ile birlikte doğa içindedir. Ayrıca filmdeki çocuklardan, iki kardeşin okuldan ormana ve sonrasında eve gitmeye doğru yaptıkları yürüyüşte abla rolündeki kızın erkek kardeşine yol gösterici bir rehber gibi yansıtıldığına dair göstergelerde mevcuttur. “*Mayıs Sıkıntısı*”nda kadın ailenin büyüğü, film çekmeye gelen Muzaffer’in annesi rolünde görülür. Filminde erkeklerin çoğunlukta olmasına rağmen, hemen hepsine yardım eden öğüt veren, yeri geldiğinde sesini yükselten biridir kadın. Yine yol gösterici müşfik bir konumda olduğu anlaşılr. Pastoral dönemin en açık biçimiyle görünen kadın temsili toplumun önemseydiği sıfat olan annelik rolüyle gösterilir.

Ancak bu üç filmde sonra yönetmenin filmlerinde dönüşümlerin yaşandığına ve kadınların önceki döneme göre daha geride ve bazı film örneklerinde ise karmaşık gösterildiği görülmüştür. İncelenen ikinci dönemin bulgularından biri kadınların sürekli olarak gözetlendiğidir. Dikizlemenin ya da gözetlemenin denetim ve iktidar ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde ataerkil ideolojinin kadını denetim altına almak için bu yola başvurabileceği anlaşılabılır. Yönetmenin pek çok filminde bakan erkek bakılan kadın olduğu bulgusuna rastlanmıştır. “*Uzak*”ta kadınların konumlanışı şöyledir.

Mahmut’un annesi; hasta ve yaşlı bir kadındır; filmde bir iki defa görülür; bir ismi yoktur. Mahmut ile konuşması annenin oğluna nasihatinden ibarettir, mekânsal konumlanışı, hastane odası ve kızının evindeki oda olmak üzere sıradan özel ve genel alanlardan ibarettir.

Mahmut’un kız kardeşi; Mahmut gibi oda eşinden boşanmıştır. Filmde adı olmayan kadınlardan biri de odur. Çalışma hayatında olmasına rağmen ev içi özel alanda, mutfakta görüntülenir. Konuşması telefonda Mahmut’a yaptığı sitem ve kendi evinde televizyon izleyen Mahmut’un sessiz olmasını söylemesinden ibarettir.

Mahmut'un sevgilisi; filmde görüldüğü iki sahnede de konuşmaz, bir isimi yoktur, kapalı alanda konumlanır. Filmin ilk sahnelerinin birinde Mahmut ve sevgilisi birlikte olacağı sırada gösterilir. Kadın, arka planda flu bir görünümde, yüzü hiçbir biçimde anlaşılmaz. Mahmut kameraya daha yakındır ve kadına göre daha net anlaşılır bir şekilde oturmaktadır. Burada kadın Sienamatografik öğelerle görünmez bir konuma yerleştirilmiştir. Ayrıca kadın Mahmut'un evinden dışarı çıktığı sahnede -apartman görevlisi tarafından gözetlenir.

Kapıcının kızı; elektrikli süpürgeyi kullanamayacak kadar beceriksiz olarak gösterilen bu kız da filmdeki diğer kadınlarla ortak kaderi paylaşarak konuşmaz ve adsızdır. Genelde kamusal alan olarak nitelenecek yerler olan sokakta ve parkta görüntülenir ama her seferinde Yusuf tarafından dikizlenmektedir.

Nazan; Uzak'taki diğer kadınlardan onu ayıran özellik, adının olması, konuşabiliyor olmasıdır. Kamusal alanın kapalı mekânları olarak kafe ve havaalanında görünür. Ancak her iki mekânda tek başına var olmaz, ilk mekân olan kafede Mahmut ile oturur; görüldüğü ikinci mekan olarak havaalanında ise kocasının yanındadır ve Mahmut tarafından gizlice gözetlenir.

Kitapçıdaki ve metrodaki kadınlar; kamusal alanda konumlanan kadınlardan bu iki kadından biri, Yusuf tarafından kitapçıda izlenir, diğeri toplu taşıma aracında Yusuf'un tacizine maruz kalır. Kendilerini savunmak için bile konuşma yetisini kullanmayan bu kadınlar, donuk birer nesne gibidirler. Filmdeki kadınlar birbirleriyle hiçbir şekilde konuşmaz, zaten filmsel anlatıda buna müsaade etmez. Filmde kadın sayısı azımsanmayacak derecede olmasına rağmen kadınlar arasında yakınlıktan söz edilemez. Filmdeki bütün kadınlar Mahmut ve Yusuf'un çevresinde konumlanarak, iki erkeğin onlarla kurdukları ilişkiler çerçevesinde görünürlük kazanırlar.

"İklimler" adlı filmde kadının konumuna baktığımızda, çalışmamızda incelemiş olduğumuz feminist teoriye göre, kadının erkeğe bağımlı olmaması durumu söz konusudur, Bahar bu açıdan önemli, üzerinde çalışmayı gerektiren örnek bir kadın temsili olduğu sonucuna varılmıştır. Filme bir işte çalışan genç bir kadın olan Bahar, kendi ayakları üzerinde durabilen ekonomik özgürlüğe sahip bir kadın olarak görünmek yerine yazık ki sinemada alışagelmiş melodram kadınları

kalıplarında öteye gitmediği anlaşılmıştır. Nitekim bu çalışma esnasında gerek dünya gerekse Türk sinemasından pek çok örnek incelenmiş ve bu örneklerde kadın kahramanların her zaman erkeğin gerisinde yer aldığı bulgusu elde edilmiştir. Bu bağlamda *İklimler*'de, sürekli ağlayan kendini ifade edemeyen sevdiği adama aşık bir kadın olarak Bahar karakterinin sinema tarihi boyunca sıkça rastlanan melodram kadın figürü gibi yansıdığı görülmüştür.

Bahar; genelde İsa'nın olduğu sahnelerde görülür. tek başına olduğu pek çok sahnede ise, İsa'nın bakışıyla gösterilir. Örneğin denize doğru gittiği sahnede kamera İsa özneline aittir. Ayrıldıkları sahnede Bahar çekip giderken kamera İsa'nın özneline aittir. Tekrar buluştukları sahnede Bahar, İsa'nın bakışıyla buğulu bir camın arkasında görülür.

Serap; filmdeki diğer kadın kahraman olarak tıpkı Bahar gibi film boyunca genelde İsa'nın olduğu sahnelerde görülür ve erkekler kendisine söz hakkı verdikten sonra konuşabilmektedir. Daha çok kapalı mekanlarda konumlanır. İsa tarafından gözetlenir ve filmde Serap'ın kim olduğu, ne iş yaptığına dair pek bilgi yoktur. Daha çok filmin iyi kadını olan Bahar'ın karşısında kötü kadın olarak yerleştiği izlenimini verdiği yönünde bulgulara varılmıştır.

İsa'nın annesi; annelik kavramının Nuri Bilge Ceylan filmlerinde önemli bir yer tuttuğu, pastoral dönem dediğimiz ilk dönem filmlerinde açıkça görülmüştür. Özellikle yaşça biraz daha büyük olan anne figürü, yönetmenin filmlerinde özel bir yerdedir. Bu "iyi anne" göstergesi koruyan kollayan annedir. Üstelik çalışma esnasında incelenen filmlerde yönetmenin sık sık bu rolde kendi annesini oynattığı görülmüştür. Böylelikle *İklimler*'de sadece bir sahnede görülen bu anne figürü İsa'nın normalde bir tarzide yapılabilecek olan pantolon paçası kısaltma işi için yanına geldiği annesidir. Burada ilgi çekici olan durum sahnelerin sırasıdır. İsa'nın Serap'la birlikte olduğu sahnenin hem ardından, annesine geldiği sahneye geçildiği görülür. Çalışmamız esnasında film incelemelerinde psikanalitik kuramdan da yararlanmıştır Böylece bu kuramın öncülerinden olan Lacan'ın sözünü ettiği "ayna evresi"nde olduğu gibi çocuk misali, İsa'nın da annesinden kopamamış olabileceği sonucuna varılabilir. Öte yandan filmde bir defaya mahsus görünen anne, kapalı alan olan ev içinde görüntülenir. Bu sahnede anne, oğluna (İsa'ya) tembihler verir.

Böylece varılan sonuçta “*İklimler*”in kadın kahramanları, erkek kahramana göre geri planda olduğu yönündedir.

Ayrıca tez çalışmasında şu yönde bulgular da mevcuttur: Nuri Bilge Ceylan, “*Uzak*” ve “*İklimler*”de erkek kahramanlarına karşı son derece nesnel ve eleştirel yaklaşmaya çalıştığı sonucuna da varılmıştır. Yönetmen gerçekçi, nesnel anlatıdan hiçbir zaman uzaklaşmadığı görülse de, her iki filmde ön planda olan kahramanlar büyük çoğunlukla erkeklerdir. İncelenen filmlerdeki kadın kahramanların bir türlü dile gelemediği, kendilerine dair eylemler içinde olmadıkları, ete kemiğe bürünüp, kendi sorunlarını ve çatışmalarını sunamadıkları açıkça görülmektedir.

Kadının konumlanışına ilişkin olarak “*Üç Maymun*” adlı filme bakıldığında, öyküdeki tek kadın olan Hacer, yönetmenin kadın temsili bakımından filmdeki oluşan gerilim bir parçacı gibi görülmektedir

Hacer; genelde sessiz gizemli bir görünüme sahip olup, kapalı alanlar olan evi ve iş yerinde köşeye sıkışmıştır ve bu duruşu pek güven vermez. Hacer genelde Servet, İsmail ya da Eyüp tarafından gözetlenir. Kamusal alanda tek başına olduğu zamanlar, yaratılan tekinsiz atmosfer sayesinde, film izleyicisi adeta Hacer’e güvenmesinin önüne geçilir. Böylece bir gizin taşıyıcısı olarak Hacer bu kez izleyici tarafından gözetlenen konumuna geçer. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” isimli filme gelindiğinde, kadının daha çok erkek zihnine hapsolmuş, orada konumlandığı sonucuna varılmıştır. Bu filmde birkaç yerde erkeklerin hatıralarında yer alan kadınlara vurgu yapıldığı görülmüştür. Kimi bir fotoğraf karesinde yer edinmiş kimi “muhteşem güzelliğiyle” geçmiş hatıralarda kalmıştır. Filmde somut biçimde görünen kadınlar ise, ete kemiğe bürünmeden bazen bir melek gibi, ansızın görünen bir genç kız ya da işlenen cinayetin dolaylı sorumlusu olmuştur. Sessiz ya da ancak birkaç kelime konuşabilen “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”nın kadınlarının, edilgen konumda olduğu görülmektedir.

Kadınların sıkışmışlığı ve denetim altında oluşuna ilişkin “*Kış Uykusu*” adlı film için de aynı durum söz konusudur. Bu filmde beş kadın kahraman vardır.

Nihal; mekansal konumlanışı yaşadığı evin içerisidir, bazen penceren dışarıya bakarken görüntülenen Nihal, dışarıya (kamusal alana) çıktığı bir sahnede karanlıkta görüntülenir.

Necla; tıpkı Nihal gibi O’da çoğunlukla yaşadıkları evde görünür. Ve bir süre sonra filmde tamamen görünmez olur.

Sevda; kapalı alan olan ev ortamındadır. Suskundur edilgendir.

Fatma; evin çalışanıdır ara sıra Aydın tarafından işlerini aksattığı için azarlanır.

Hamdi hocanın annesi; bir defaya mahsus görünür. Gelini Sevda’ya emirler verir. Bunun dışında bu yaşlı bir kadının filmde pek bir etkisi olduğu görülmemiştir.

Genel itibariyle “*Kış Uykusu*”nda kadın kahramanlar çoğunlukta olmalarına rağmen filmin erkek kahramanlarının yaptığı gibi bir araya gelmez ya da bir arada göründükleri sahnelerde herhangi bir etkileşim içinde olduklarına dair bir bulguya varılmamıştır. Ataerkil toplumsal yapı ve ataerkil iktidar ilişkileri bakımında *Kış Uykusu*’na bakıldığında filmdeki kadınların zaman zaman bir araya geldikleri görülür. Özellikle hayat şartları birbirinden nispetten farklı olan Nihal (Filmde kiralık evin sahibidir) ve Sevda’nın (kiracı) bir araya geldikleri sahneler önem arz etmektedirler. Bu noktada iki kadının bir arada olduğu sahneler dikkatlice incelenmiş ve varılan sonuçta iki kadının hiçbir paylaşımda bulunmadıkları için aralarında ev sahibi-çalışan, işçi-işveren türü bir durumdan öteye gidilmediği ortaya çıkmıştır. “*Hayır işleriyle*” ilgilenen Nihal’in kendi hemcinsiyle yakınlık kurmadığı görülmüştür. Ataerkil ideoloji ve iktidar ilişkilerinin film evrenine hakim oluşu, buradaki kadınların birbirlerine yabancılaşmalarına ve uzaklaşmalarına neden olduğu düşünülmektedir.

“*Ahlat Ağacı*” adlı filmde kadının konumlandırılmasını incelediğimizde, burada da kadınların niceliksel olarak çoğunlukta olduğu, ancak film öyküsünde etkileri bakımından adeta görünmez oldukları sonucuna varılmıştır. Bu filmde kadınlar daha çok yaşadıkları evin domestik ortamında görüntülenirler. Açık alanda görüldüğü zaman ise kadın, “Üç Maymun”daki Hacer karakterinde olduğu gibi, bu filmde de Hatice karakterinin görünümü üzerinden gibi tekinsiz bir biçimde yansıtılır. Bu filmde yakın plan ve detay çekimler ile kadınlar görüntülenir. Çalışmamız esnasında feminist film kuramcılarının görüşleri incelenmiş ve sinema sanatında teknik yapının kullanılış biçimine dikkat edilmesini gerektiği, filmlerde kadınların sinematografik öğeler aracılığıyla nasıl gösterildiği incelenmiştir. Bu çerçevede filmlerde kullanılan kamera açıları irdelenmiş, kadrajın içerisine nelerin

girip, nelerin geride bırakıldığına dikkat edilmiş; göstergelerin anlamlarının nelere karşılık geldiği incelenmiştir. Buna örnek olarak, “*Ahlat Ağacı*”nda Hatice’nin Sinan ile görüştüğü sahnede, saçları yakın ve ağır çekimle gösterilir. Tıpkı *İklimler*’de Bahar’ın İsa ile tekrar görüşmeye başlayıp bir araya geldiği sahnede gösteriliş biçimi gibi, ayrıca “*Üç Maymun*”da Hacer, “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” ise Cemile karakterinde olduğu gibi, yakın çekimle kadınların bedenlerinin belli bölümleri gösterilip, parçalı olarak yansıtıldığı varılan sonuçlar arasındadır.

SONUÇ OLARAK;

Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde görülmüştür ki Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde kadın, karmaşık bir biçimde konumlanmıştır. Bu karmaşıklığın incelenmesinde, feminist teori ve ona bağlı olarak göstergebilim ve psikanalitik yöntemden yararlanılmış, varılan sonuçta, Ceylan’ın filmlerinde iki ayrı dönemde kadınların konumlanışı şöyle tespit edilmiştir: “*Uzak*” öncesi dönemde, gerek kadın gerekse erkek kahramanlar ve konumlanışları hiçbir şekilde filmin tek başına ve tam merkezinde değildirler. Filmin kişileri tabiatın içinde, diğer doğal unsurlardan bağımsız olmadan öyküye dahil olurlar. Söz konusu olan insan doğası, doğa ve toplumsal varoluşun çatışmalarıdır. Ancak gerek “*Uzak*”ta gerekse sonrasında gelen diğer filmlerde yönetmenin, daha çok karakter merkezli filmler çektiği ve sinemasal dilinin bazı değişimlere uğradığı görülür. Bu değişimler yönetmenin film mekânı olarak nispeten daha çok büyük kentleri seçtiği ve film karakterlerinin daha çok erkeklerden oluşması şeklindedir. Çalışmamızda, kadın kahramanların da yer aldığı pastoral dönem olarak adlandırdığımız yönetmenin ilk dönem filmlerinin aksine, ikinci dönem olarak kabul ettiğimiz kent ağırlıklı filmlerdir. Bu filmlerde, kadın kahramanların “anne”, “abla” yahut “büyük anne” gibi rollerde değil, bazen eş bazen sevgili bazen çocukluk arkadaşı olduğu görülür. Bu kadınların temsilleri, genelde derinliksiz ve tek boyutludur.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında kadının konumlanışının, zaman zaman, eril sinemanın tarihsel eğilimleri ile benzerlik içinde olduğu görülmüştür. Ayrıca çalışmamızda, Nuri Bilge Ceylan’ın Türk sinemasındaki yeri ve önemi de incelenmiştir. Ceylan gibi sanatı ve sineması ulusal ve uluslararası camiada önemli bir yere sahip bir yönetmenin filmleri incelendiğinde, sinemasının klasik anlatı

kalıplarının dışında ve daha bağımsız filmler olduğu görülür. *Uzak* ile başlayan ve *Ahlat Ağacı* ile sonlanan Ceylan filmlerinin ikinci bölümü, çalışmamızın esas kısmını oluşturmakta olup, bu filmlerdeki pek çok verilerin eşitsiz bir kadın-erkek sunumunun gösterilmekte olduğu, tez çalışmamızın sonucunun temelini oluşturmaktadır. Nuri Bilge Ceylan gibi başarılı bir dünya yönetmenin sanatını icra ederken, güçlü sinemasal ve görsel dünyasını sunarken, toplumsal tarihten bağımsız olamadığı, bunun da egemen ataerkil ideolojinin tarihsel olarak sürekli kendini yeniden ürettiği çalışmada varılan temel sonuçlar arasındadır. Nihayetinde Ceylan da yaşadığı tarihsel ve mekânsal bağlamdan soyutlanamayacak bir yaratıcıdır. Sinemanın kendine has dil ve unsurlarını, her zaman risk alarak ve alanlarını genişletmeye çalışarak, sinema sanatına dair yüksek katkılar sunmuş bir sanatçıdır. Ayrıca yönetmenin incelenen filmlerinden *Uzak*'ta Mahmut, *İklimler*'de İsa ve kısmen de olsa *Kış Uykusu*'nda Aydın karakterinin yansıtılması göstermektedir ki, erkek merkezli anlatıları ve erkek kahramanlarını son derece acımasız bir eleştirel ve nesnel yaklaşıma tabii tutmuştur. Ancak Ceylan, günümüz kadınlarını, çatışmalarını, sıkışmışlıklarını, bir türlü dile gelememelerini de anlatmayı erkek kahramanlar ölçüsünde tercih etmemiştir. Kadının tarihsel olarak ve günümüzdeki bu eşitsiz konumlanmasına, kadın yönetmenlerin katkısı kadar erkek yönetmenlerin katkısına, daha eşitlikçi, daha adil bir dünya adına ihtiyaç duymaktayız.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, N. (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, *Phoenix Yayınevi, Ankara*.
- ACAR, G. (2004). Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin, *Kanat Yayınları, İstanbul*.
- ADAMS, C. J. (2015). Etin Cinsel Politikası: Feminist-Vejeteryen eleştirel Kuram, Çev: Güray Tezcan, Mehmet Emin Boyacıoğlu, *Ayrıntı Yayınları, İstanbul*.
- AKARSU, B. (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü, *Türk Dil Kurumları Sözlüğü Ankara*.
- AKBULUT, H. (2008). Kadına Melodram Yakışır, *Bağlam Yayıncılık, İstanbul*.
- AKBULUT, H. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, *Bağlam Yayıncılık, İstanbul*.
- AKERSON, E. F. (2005). Göstergebilime Giriş, *Multilingual Yayınları İstanbul*.
- ALTHUSSER, L. (1989). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev: Yusuf Alp, Mahmut Özışık, *İletişim Yayınları, İstanbul*
- ANDREW, J. D.(2010). Büyük Sinema Kuramları, Çev: Zahit Atam, *Doruk Yayıncılık, İstanbul*.
- ARSLAN, U. T. (2012). Bir Kapıdan Gireceksin, Türk Sineması Üzerine Denemeler, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- ATHUSSER, L. (2005). Yeniden Üretim Üzerine, Çev: Işık Ergüden, *İthaki Yayınları, İstanbul*.
- ATAM, Zahit. (2011). Yakın Plan Yeni Türk Sineması, *Cadde Yayınları, İstanbul*.
- BARTHES, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri, Çev: Berke Vardar ve Mehmet Rifat, *Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara*.
- BARTHES, R. (2014). Çağdaş Söylenler, Çev: Tahsin Yücel, *Metis yayınları, İstanbul*.

- BERGER, J. (1999), Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, *Metis Yayınları, İstanbul*
- BERKTAY, F. (2014). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- BEAUVOİR, S. D. (1993). Kadın İkinci Cins “Genç Kızlık Çağı”, Çev: B. Onaran, *Payel Yayınları İstanbul*.
- BUTLER, A. M. (2011). Film Çalışmaları, Çev: Ali Toprak, *Kalkedon Yayınlar: İstanbul*.
- BUTLER, J. (2016). Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Çev: Başak Ertür, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- CEBECİ, Ö. (2013). Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri, *İthaki Yayınları, İstanbul*.
- CONNELL, R. W. (2017). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Çev: Cem Soydemir, *Ayrıntı Yayınları, İstanbul*.
- CHRISTIAN, M. (1982). Psychoanalysis and Cinema, *The McMillan Press, Landon*.
- DEMİR, Z. (1997). Modern ve Postmodern Feminizm, *İz Yayınları, İstanbul*.
- DERMAN, D. (1994). Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu, *Değişim Yayınları, Ankara*.
- DİKMEN, B. GİLLOCH, G. HOMMOND, C. (2018). Nuri Bilge Ceylan Sineması, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- DONOVAN, J. (2013). Feminist Teori Entelektüel Gelenekler, Çev: Aksu bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, *İletişim Yayınları, İstanbul*.
- ELSAESSER, T. ve HEGENER, M. (2014). Film Kuramı: Duyular yoluyla bir Giriş, Çev: Berhan Soner, Barış Yıldırım, *Dipnot Yayınları, Ankara*.
- ENGELS, F. (2003). Ailenin, Özel Mülkiyetin Ve Devletin Kökeni, *Eriş Yayınları*.
<http://www.kurtuluscephesi.com>
- ERİNÇ, M. S. (1998). Sanat Psikolojisine Giriş, *Ayraç Yayınları Ankara*,
- ESEN KUYUCAK, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, *Agora Yayınları, İstanbul*,

- FIRESTONE, S. (1993). Cinselliğin Diyalektiği, Çev: Yurdanur Salman, *Payel Yayınları, İstanbul*.
- FİSKE, J. (1996), İletişim Çalışmalarına Giriş, Çev: Süleyman İrvan, *Bilim ve Sanat yayınları, Ankara*.
- FOUCAULT, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, *İmge Yayınları İstanbul*.
- FOUCAULT, M. (2005). *Özne ve İktidar*, Çev: Işık Ergüden ve Osman Akınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, M. (2006). Kliniğin Doğuşu, Çev: İnci Malak Uysal, *Epos Yayınları, Ankara*.
- FOUCAULT, M. (2007). Cinselliğin Tarihi Çev: Hülya Tanrıöver, *Ayrıntı Yayınları, İstanbul*.
- FREUD, S. (2019). *Cinsellik Üzerine*. Çev: A. Avni Öneş, Say Yayınları, Ankara.
- FREUD, S. (1996). Düşlerin Yorumu II, Çev: Emre Kapkın, *Payel Yayınları, İstanbul*.
- GÖLE, N. (2019). Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- GRİMAL, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü, Çev: Sevgi Tangüç, *Sosyal Yayınları, İstanbul*.
- GÜRBİLEK, N. (2001). Vitrinde Yaşamak, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- GÜRBİLEK, N. (2004). Kör Ayna, Kayıp Şark. Edebiyat ve Endişe, *Metis Yayınları, İstanbul*.
- HABERMAS, J. (2003). Kamusallığın Yapısal Dönüşümü, Çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar. *İletişim Yayınları, İstanbul*.
- HARTMANN, H. (2006). Marksizm’le feminizm’in Mutsuz Evliliği, Çev: Gülşad Aygen, *Agora Yayınları, İstanbul*.
- HAYWARD, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları Çev: Uğur Kutay, Metin Çavuş, *Es Yayınları, İstanbul*.

- HİGONNET, A. (2005). Kadınların Tarihi (Devrimden Dünya Savaşına feminizm'in ortaya çıkışı) Cilt ,2IV içinde, Çev: Ahmet Fethi, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.*
- IRIGARAY, L. (2006). SEN BEN BİZ: Farlılıklar Kültürüne Doğru. Çev: Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal, *İmge Kitapevi, Ankara.*
- IŞIK, E. (1998). Beden ve Toplum Kuramı, *Bağlam yayınları, İstanbul.*
- KANDİYOTİ, D. (1995) Çağdaş Feminist Çalışmalar ve Ortadoğu, (Kadın Araştırmalarında Yöntem, İçinde) Ed: Serpil Çakır Necla Akgökçe, *Sel Yayınları, İstanbul.s*
- KAPLAN, E, A. (1992). Mothering, feminism and Representation: The Meternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-1940.
- KEESEY, D. (2011). Neo-Noir Filmler, Çev: Selen Serezli, *Kalkedon Yayınları, İstanbul.*
- KESMEZACAR, F. F. (2018), Anatomi, Ders Kitabı. *İstanbul Üniversitesi, Açık ve Uzaktan Eğitim Yayınları, İstanbul.*
- KIREL, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, *Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.*
- MASDAR, F. (2011). Sinemada Kadın, Der: Merih Taşkaya ve Emine Uçar İlbuğa, *48.Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, , Antalya.*
- METZ, C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemler, Çev: Oğuz Adanır, *Hayelperest Yayınevi, İstanbul.*
- MİLLET, K. (1973). Cinsel Politika. *Payel Yayınevi, İstanbul*
- MONACO, J. (2006). Bir Film Nasıl Okunur, Çev: Ertan Yılmaz. *Oğlak Bilimsel Kitapları, İstanbul.*
- MUTLU, E. (2012). İletişim Sözlüğü, *Sofos Yayınevi, Ankara.*
- NELMES, J. (1996). An Introduction to Film Studies, *Firstn Published by Routledge, 11 New Fetter Lane, London, EC4P 4EE.*
- OLUK, A. (2013). Klasik Anlatı Sineması, *Hayalperest Yayınevi, İstanbul.*
- ONARAN, A. Ş. (1994). Türk Sineması I. *Kitle Yayınları, Ankara.*

- ONARAN, A. Ş. (1995). Türk Sineması II. *Kitle Yayınları, Ankara.*
- OSKAY, Ü. (1982). Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.*
- ÖNGÖREN, M. T. (1982). Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü, *Dayanışma Yayınları, Ankara.*
- ÖZDEN, Z. (2014). Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, *İmge Yayınları, Ankara.*
- ÖZTÜRK, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak, *Alan Yayıncılık, İstanbul.*
- ÖZTÜRK, E. (2011). Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını, *Rağbet Yayınları, İstanbul.*
- ÖZÖN, N. (2010). Türk Sinema Tarihi, 1896-1960, *Doruk Yayıncılık, İstanbul.*
- ÖZGÜÇ, A. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, *Broy Yayınları*
- ÖZGÜÇ, A. (1990). Türk Sinemasında İlkler, (Başlangıcından Bugüne), *Yılmaz Yayınları, İstanbul.*
- PAY, A. (2010). Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan, *Küre Yayınları, İstanbul.*
- RULMAN, M. (1996). Kadın Filozoflar, Çev: Tomris Mengüşoğlu, *Kabalcı Yayınevi, İstanbul.*
- ROUSSEAU, J. J. (2009) Emile, “Bir Çocuk Büyüyor” Haz: Ülkü Akagündüz, *Selis Kitapları, İstanbul.*
- RYAN, M. ve KELLNER. D. (2010). Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeoloji ve Politikası, Çev: Elif Özsayar, *Ayrıntı Yayınları, İstanbul.*
- RYAN, M ve LENOS, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam, Çev: Emrah Suat Onat, *De Ki Yayınları, Ankara.*
- SANCAR, S. (2009). Erkeklik: İmkamsız İktidar, *Metis Yayınları, İstanbul.*
- SARUP, M. (2004). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdulkaki Güçlü, *Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.*
- SEGAL, L. (1990). Gelecek Kadın mı? Çev: Suğra Öncü, *Afa Yayınları, İstanbul.*

- SELEK, P. (2014). MASKELER SÜVARİLER GACILAR Ülker Sokak: Bir Alt Kültürün Dışlanma Mekanı. *Ayizi Yayıncılık, Ankara.*
- SMELİK, A. (1998). Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı. Çev: Deniz Koç, *Agora Kitaplığı, İstanbul.*
- SONTAG, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. Çev: Reha Akçakaya, *Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.*
- SCOTT, J. W. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. Çev: Aykut Tunç Kılıç, *Agora kitaplığı, İstanbul.*
- TANKLUT, T. (2004), Alt Tarafı Bir Film (Mi?) (Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek), *Papirüs Yayınları, İstanbul.*
- TEKSOY, R.(2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi I, .Cilt *Oğlak Yayıncılık, İstanbul.*
- TEKSOY, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Terihi II. Cilt. *Oğlak Yayıncılık, İstanbul.*
- TONG, R, P. (2008). Feminist Düşünce, Çev: Zafer Cirhinlioğlu, *Gündoğan Yayınları, Ankara.*
- TURA, S. M. (2010). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, *Kanat kitap, İstanbul.*
- YÜCEL, Ş. (2003). Filmlerle Seyrüsefer, *Ekim Altıkitap-sinema 1.www.altkitap.com.*
- WEEKS, K. (2013). Feminist Öznelerin Kuruluşu, Çev: İlkay Özküralpli, *Otonum Yayıncılık, İstanbul.*
- WOOLF, V. (2017). Kendine Ait bir Oda, Çev: Ezgi Taboğlu Özkülahçı, *İndigo Yayınları, İstanbul.*

Makaleler

- ADAÇAY, F. R. (2018). Toplumsal Cinsiyetin Yaratılması ve Sürdürülmesinde Temel Kurumların Rolü, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi Cilt 1 Sayı. 2 Yıl 2018.*
- ASRTRUC, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem, Çev: Nagihan Özer, “Sanat Sineması Üzeri” içinde, Ed: Ali Karadoğan, De ki Yayınları İstanbul.

- ARSLAN, U. T. (2009). Aynanın Sırları, Psikanalitik Film Kuramı, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Kültür ve İletişim*.2009, 12 (1), Kış: 9-39.
- ARSLANTEPE, M. (2010). Sinemada Feminist Teori.3. *Uluslar arası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu. 28-30 Nisan 2010, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Konya/TÜRKİYE*.
- AYTEKİN, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*.
- BİRYILDIZ, E. (1993). Şoför Nebahat mı olalım, Küçük Hanımefendi mi? *Marmara İletişim Dergisi, Sayı. 4. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi*.
- BOLAT, D. (2016). Zorunlu Heteroseksüellik ve Türkiye Muhalefet Alanı Üzerine Bir Tartışma, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt:71, No:4, S. 1091-1117*.
- EKŞİ, H. (2010). Bugünü Anlamak İçin Max Weber’i Yeniden Okumak, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 6, Sayı. 11, 2010, S 187-198*.
- GÜNİNDİ, ERSÖZ, A. (2015). Özel Alan/Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın “Doğası” Ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt.18, Sayı. 1, Nisan, 2015, (80-102)*
- GÜÇHAN, G. (1992). C Metz’in Göstergebilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir film Çözümleme Denemesi: “Bez Bebek”, *Kurgu Dergisi, S: 10, 101-107*
- GÜÇHAN, G. (1999). Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji, *Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları*
- GÜLER, H. (2011). Nuri Bilge Ceylan Üzerine Değerlendirme. “Uzak” Kazanan Kaybedenlerin Öyküsü, *Ekonomi Yaklaşım. Cilt: 22, Sayı: 79, S 107-116*.
- HİDİROĞLU, İ ve KOTAN, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu, *Atatürk İletişim Dergisi, Sayı:9, S 55-76*.
- İMANÇER, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi, *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (12), 203-211, 2004*.

- KANBUR, A. (2018). Sally Porter: Çok Sesli, Çok Bakışlı Bir Sinema Estetiği, “Perdeyi Aralamak, Filmlerde Anlatı ve Eleştiri” içinde, *Der: S Ruken Öztürk, Hasan Akbulut, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.*
- KANDİYOTİ, D. (2005). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar, “Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik” içinde, Ed: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, *Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.*
- KARAGÖZ, Ş. (2002). Küçük Asya’ya Özgü Bir Tanrıça: Hekate, *Anadolu Araştırmaları 16, 304-320.*
- KAZANCI, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimim Dayanılmaz Ağırlığı, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 51 Sayı:1, S. 55-87.*
- KOÇ, E. (2015). Simone de Beauvoir’ın “İkinci Cinsi”: Öteki Olarak Kadın, *Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 2 Sayı 4, Gazi Üniversitesi, Ankara.*
- KÖKER, Eser. (1994). Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi, “Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi”, içinde, *T.C. Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Basımevi, Ankara.*
- MULVEY, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Çev: Nilgün Abisel, “Sinema Tarih-Kuram Eleştiri”, içinde, *Der: Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu. İthaki Yayınları, İstanbul.*
- MURLEY, D. vd. (2010). Psikanalitik Teoriler: Metinler, Okurlar ve Özneler, “Kitle İletişim Kuramları” içinde., Der: Erol Mutlu. *Ütopya Yayınları, Ankara.*
- MİDİLLİ, S. (2016). Fransız yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnès Varda Ve Sineması, *Uluslar arası Bilimsel Araştırmalar Dergisi. Cilt: 1, Sayı: 2 , Aralık.*
- OĞUZ, N. UYGUR, N. (2005). Bir Olgı Nedeniyle Bebek Bezi Fetişizmi, *Türk Psikiyatri Dergisi, 16 (2): 133-138.*
- ÖZTÜRK, S. (2013). Filmlerde Görülürölülüğün Dönüşümü: Panaptikon, Süperpanaptikon, Sinoptikon, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı. 36, Bahar, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Süreli Elektronik Dergi.*

- ÖZTÜRK, S. R. (2013). Türk Sinema Literatüründe Kadınlara Bakmak, <http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/02/S.-Ruken-%C3%96zt%C3%BCrk-T%C3%BCrkiye-Sinema-Literat%C3%BCr%C3%BCnden-Kad%C4%B1nlara-Bakmak.pdf> (Erişim Tarihi: 12. 12. 2019)
- PERROT, Michelle (2005). Kadınların Terihi (Devrimden Dünya Savaşına feminizm’in ortaya çıkışı, içinde) *Cilt IV.içinde, Çev. Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.*
- REYHAN, E. (2008). Eski Anadolu Kültüründe Büyü ve Büyücülük, *Gazi Akademik Bakış Dergisi, Cilt.2, Sayı. 3.*
- ŞİM, Ş. (2012). Türk Sinema Tarihinde ilk Üçleme, Metin Erksan’dan Mülkiyet Üçlemesi: “Yılanların Öcü”, ‘Susuz Yaz’, ‘Kuyu’”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 2012; 1 (3-4): 171-196.*
- TURAN, H. (2008). “Namuslu Anne”den “Cinsel Özgürlükçü Bireye”: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi, “Harf Harf Kadınlar Sempozyum Kitabı” içinde, Ed: Nazife Şişman, *Klasik Yayınları, İstanbul.*
- YANIKKAYA, B. (2010). Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der: Murat İri, Derin Yayınları İstanbul.*

Diğer Yayınlar

- CEYLAN, N. B. (2011). Meselem İnsan Denen Muammayı ve Onun Bağlı Olduğu Daha da Büyük Muammayı Anlamlandırmaya Çalışmak, (Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi), *Mithat Alan Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı.*
- KAPLAN, T. (2016). Varoluşsal Bir yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu’da, *Sinefilozofi Dergisi, Sayı: 2.*
- KARAŞİN, H. (2009). Dört Film Bir Türkiye, *Yeni Film Dergisi, Sayı:17, Mart,* Kaynak:<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-yenifilmhamdi.php> (Erişim tarihi:12. 12. 2019).

- KÖKÇEOĞLU, S. (2018). Nuri Bilge Ceylan'ın Haiku Filmi “Koza” *Arka Pencere Mecmua*, 01. Temmuz İstanbul.
- KÜÇÜKTEPEPINAR, E. (2008). Hacer de annem Gibi Davranmalıydı, *Sabah Gazetesi*, 24. Mayıs.
- ÖZTÜRK, E. (2009). Üç Maymun'da Kadın Temsili *Sekan Dergisi Sinema Yazıları Seçkisi*. Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-sekansece.php> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019)
- PAZARCIYAN, A. (2009). Yaşamın Kuralı mı? *Güney Dergisi*, Sayı: 47, Ocak, Şubat, Mart. Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-guney.php> (Erişim tarihi 12. 12. 2019).
- TANKUT, T. (2014). Kış Uykusu'da Toplumsal Cinsiyet, *Evransel Kültür Dergisi*, Sayı 272, Ağustos.
- TAŞÇIYAN, A. (2008). Üç Maymun, *Empire Dergisi*, Ekim. Kaynak: <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-empirealin.php> (Erişim tarihi: 12. 12. 2019).
- TAŞÇIYAN, A. (2014). İlk Taşı Günahsız Olan Atsın, *Star Gazetesi*, 14. Haziran.
- TAŞÇIYAN, A. (1999). Usta İşi ve Keyifli Bir Film, *Milliyet Gazetesi*, Aralık.
- ULUÇAY, A. (1997). 'Kasaba' ve Samimiyet, *Radikal Gazetesi*, 3 Aralık.
- YÜCE, A. (2014). Kış Uykusu: Fantezi Bozucu, *Atlyazı Dergisi*, Sayı: 79, 01. Eylül.
- ZAFER, A. B. (2013). Cumhuriyet İle Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı ve Kadının Durumu, *U. Ü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl. 14, Sayı. 24, 2013/1.
- KUTSAL KİTAP ESKİ ve YENİ ANTLAŞMA (Tevrat, Zebur, İncil) (2014), *Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul*.

Tezler

- ATAMAN, Ö. E. (2002). Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller:1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu, *Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir*.

- BAŞ, E. (2011). Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri, *Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir*.
- DOĞANER, S. K. (2018). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Militarizmin İnşası ve Erkeklik Temsilleri, *Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara*.
- EREN, B. N. (2008). Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü, *Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul*.
- KABADAYI, L. (2004). Toplumsal Cinsiyet ve Film: '90'lı Yıllarda ABD- İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi, *Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir*.
- ŞİMŞEK, B. (2006). Kadınlar arası Konuşma Sürecinde Toplumsal Cinsiyetin Dil Üzerinde Sergilenmesi, *Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara*.
- YÜKSEL, E. (2006). Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi, *Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara*.

İnternet Siteleri

- <http://www.academia.edu/3324186/> Toplumsal Boyutuyla Annelik, Ayşe Devrim Başterzi, (Erişim tarihi: 25. 01. 2019).
- [https://www.tmmob.org.tr.Cinsiyet Ayrimciligi Hakkında](https://www.tmmob.org.tr/Cinsiyet_Ayrimciligi_Hakkinda) .(Erişim tarihi:30.01.2019).
- [http:// www. hazardernegei.org/turk-sinemas-kadin/](http://www.hazardernegei.org/turk-sinemas-kadin/) Türk Sinemasında Kadın. (Erişim tarihi: 21. 03. 2019).
- [http:// www. radikal. com. tr/radikal2/uzaktan-sevilesi-kadınlar](http://www.radikal.com.tr/radikal2/uzaktan-sevilesi-kadınlar) (Erişim tarihi, 12. 04. 2019.).
- <http://www.Avrupasinemasi.com/2012/01/17/nuri-bilge-ceylan-sinemasında-kadın-imgesi-3-maymun-ve-digerleri/> (Erişim tarihi: 25. 04. 2019).
- http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_screencannes.php Jonathan Romney. Screen International. 23 Mayıs, 2006 (Erişim tarihi: 30. 04. 2019).
- [https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi- hakkında](https://www.tmmob.org.tr/sayfa/cinsiyet-ayrimciligi-hakkında) . (Erişim tarihi: 16. 05. 2019).

<http://www.5harfliler.com/nuri-bilge-ceylanin-kadınları-bakmak-ve-bakılmak>,
(Erişim tarihi: 25. 05. 2019).

https://www.google.com/search?q=Ursula+Hamdress&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=bdRiHG-Dr2fOLM%253A%252Cyb0WJ6MjFyJqmM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kSioVh7IfaxB-jevEloe-1DgDqHww&sa=X&ved=2ahUKEwj9mLuk25L1AhUNt4sKHfyVBf8Q9QEwAHoECACQBA#imgsrc=pYOCCWxLI5JpUM:&vet=1 (Erişim tarihi 11.10.2019).

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-46353265> (Erişim tarihi.06. 12. 2019)

www.nbc.com (Erişim tarihi: 11. 12. 2019).

<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/254/bilge-olgac-sinemasinda-kadin-temsiliyetinin-donusumu>. (Erişim tarihi: 11. 12. 2019).

https://www.academia.edu/38702710/FEM%C4%B0N%C4%B0ST_KURAM_BA%C4%9ELAMINDA_MASALLARDA_TOPLUMSAL_C%C4%B0NS%C4%B0YET (Erişim tarihi: 14. 12. 2019).

<https://www.insanokur.org/rapunzel-masali-grimm-kardesler/> (Erişim tarihi: 14. 12. 2019)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Halime Yel
Uyruğu : T.C
Doğum Yeri ve Tarihi : Doğubayazıt 1985
Telefon : 0539 938 38 78
Faks :
e-mail : halimeyel@yandex.com

EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	: Açık Öğretim Lisesi	2012
Üniversite	: Batman Üniversitesi	2017
		2020
Yüksek Lisans	: Batman Üniversitesi	
Doktora	:	

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
-----	-------	--------

UZMANLIK ALANI

YABANCI DİLLER

İngilizce

BELİRTMEK İSTEĞİNİZ DİĞER ÖZELLİKLER

YAYINLAR