

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI



**YAVUZ TURGUL FİMLERİNİN FEMİNİST
KURAM PERSPEKTİFİNDEN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Dr. Öğr. Üyesi Ersin AYCAN **Buse METE BAYDUR**

MALATYA 2025

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

YAVUZ TURGUL FİMLERİNİN FEMİNİST KURAM PERSPEKTİFİNDEN
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
BUSE METE BAYDUR

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi ERSİN AYCAN

MALATYA 2025

ONUR SÖZÜ

Bu tez çalışması, danışmanlarım Dr. Öğr. Üyesi ERSİN AYCAN'nın akademik rehberliğinde tarafımda hazırlanmıştır. “Yavuz Turgul Filmlerinin Feminist Kuram Perspektifinden Analizi” başlıklı bu yüksek lisans tezinde, bilimsel araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiştir. Çalışmada, doğrudan ya da dolaylı olarak faydalanılan tüm kaynaklar, akademik ilkelere uygun biçimde metin içinde atıf yapılarak ve kaynakçada eksiksiz biçimde belirtilmiştir. Bu beyanla, söz konusu çalışmanın bilimsel dürüstlük ve etik kurallar çerçevesinde, özgün biçimde tarafımdan kaleme alındığını onurla teyit ederim.



ÖNSÖZ

Bu tez konusunu belirlerken en büyük ilham kaynağım en zorlu mücadele yıllarında dahi kadınlara olan inancını, desteğini ve kız çocuklarına olan sevgisini asla esirgemeyen Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK'tür.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi ve desteklerini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ersin AYCAN'a, beni daima motive eden çok kıymetli hocam Doç. Dr. Sadık ÇALIŞKAN'a, yorumlarıyla çalışmanın gelişimine destek olan Dr. Öğr. Üyesi Yasemin KESKİN YILMAZ ve Doç. Dr. Beyler YETKİNER'e, Araştırma Yöntemleri dersinde sağladığı katkılarla çalışmanın altyapısının oluşmasında önemli bir katkısı olan Doç. Dr. Barış YILMAZ'a teşekkür ederim.

Bu çalışmaya çok özel bir katkı sağlayan, beni derinden etkileyen usta yönetmen Yavuz Turgul'a minnettarım. Onun anlatım dili ve sinemaya yaklaşımı, bu çalışmayı şekillendiren yegane şeydir.

Entelektüel birikimleriyle düşünce dünyamı zenginleştiren kız kardeşlerime, sevgisiyle daima yanımda olan canım annem ile babama şükran borçluyum. Fikirleriyle bana ilham veren, ruhumu şenlendiren çok kıymetli eşime sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Her biri bu akademik çalışmayı keyifli bir öğrenme yolculuğuna dönüştüren, anlamını çoğaltan özel insanlardır.

ÖZET

YAVUZ TURGUL FİMLERİNİN FEMİNİST KURAM PERSPEKTİFİNDEN ANALİZİ

Feminist teori, toplumsal cinsiyetin, özellikle de kadın deneyimlerinin sosyal, kültürel ve siyasi bağlamlar tarafından nasıl şekillendirildiğini inceleyen bir kuramdır. Feminist kuram, geleneksel ataerkil yapılara meydan okumakta ve cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır. Feminist film teorisi ise 1970’lerde sinemadaki erkek egemen anlatılara ve kadınların sinemada seyirlik bir obje gibi kullanılmasına karşı çıkan bir kuramdır. Feminist film teorisi, filmin erkek egemen cinsiyet rollerini nasıl pekiştirdiğini ya da bunlara nasıl meydan okuduğunu incelemek için kullanılır. Bu çalışmanın amacı Yavuz Turgul’un yönetmenliğini üstlendiği filmlerdeki kadın temsillerini feminist kuram çerçevesinde analiz etmektir. Çalışma söylem analizi ve içerik analizinin bir arada kullanıldığı nitel bir araştırmadır. Bu analiz, Türk sinemasındaki kadın olgusunun daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayabilir. Yavuz Turgul’un filmleri 1980’lerden başlayarak 2017 yılına kadar uzanan bir dönemi içermektedir. Bu süre Türk toplumunda ve sinemada önemli değişikliklerin olduğu dönemleri kapsamaktadır. Turgul’un yönetmenliğini üstlendiği filmlerin tamamının bir arada değerlendiriliyor olması, hem Türk toplumunun cinsiyet algısındaki dönüşümleri hem de sinemadaki yansımalarını ele almak bakımından da önemli bir kaynak sunmaktadır. Bu bakımdan; çalışmanın, hem sinema araştırmalarına hem de toplumsal cinsiyet çalışmalarına önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir. Turgul’un filmografisi bir bütün olarak değerlendirildiğinde erkekler etrafında şekillenen hikâyeler, kurban rolünde pasif kadınlar ve suskun kadınlar ya da susmak zorunda kalan kadın karakterler dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın sonucunda Yavuz Turgul’un yönetmenliğini üstlendiği filmlerde çoğunlukla ataerkil egemenliği sürdüren, erkek hikâyeleri yazdığı, bunun tek istisnasının ise Fahriye Abla olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Eleştirel Söylem Analizi, Feminist Teori, Türk Sineması

ABSTRACT

AN ANALYSIS OF YAVUZ TURGUL FILMS FROM THE PERSPECTIVE OF FEMINIST THEORY

Feminist theory is an approach that examines how gender, particularly women's experiences, are shaped by social, cultural and political contexts. It challenges traditional patriarchal structures and advocates the elimination of gender-based inequalities. Feminist film theory emerged in the 1970s. Feminist film theory is an approach that opposes male-dominated narratives in cinema and the use of women as objects of spectacle in cinema. Feminist film theory is used to examine how film reinforces or challenges male-dominated gender roles. The aim of this study is to analyse the representation of women in films directed by Yavuz Turgul within the framework of feminist theory. The study is a mixed design research in which discourse analysis and content analysis are used together. This analysis will provide a deeper understanding of the phenomenon of women in Turkish cinema. Yavuz Turgul's films cover a period starting from the 1980s until 2017. This period covers periods of significant changes in Turkish society and cinema. The fact that all of these films are evaluated together provides an important source in terms of understanding both the transformations in the gender perception of Turkish society and their reflections in cinema. In this respect, it is thought that the study will make an important contribution to both cinema studies and gender studies. When Turgul's filmography is interpreted as a whole, stories shaped around men, passive women in the role of victims and silent women or female characters who are forced to remain silent draw attention. When all the data obtained are analysed, it is seen that Yavuz Turgul mostly writes male stories that perpetuate patriarchal domination, the only exception to this is Fahriye Abla.

Key Words: Critical Discourse Analysis, Feminist Theory, Turkish Cinema

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY	iii
ONUR SÖZÜ.....	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1.Feminist Teori.....	11
1.2. Aydınlanmacı Liberal Feminizm	14
1.3.Kültürel Feminizm	16
1.4.Radikal Feminizm	18
1.5.Feminist Film Teorisi	20
1.6.Türk Sinemasında Kadın Temsili.....	26
1.7.Yavuz Turgul Hakkında.....	27
1.8.Yavuz Turgul'un Türk Sinemasındaki Yeri.....	28

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

2.1.Araştırmanın Amacı	30
2.2.Araştırmanın Sınırlılıkları	30
2.3.Araştırmanın Sayıtları.....	30
2.4.Yöntem	31
2.4.1.Söylem Analizi	31
2.4.2.Feminist Eleştirel Söylem Analizi	33
2.4.3.İçerik Analizi	34
2.5.Örneklem ve Veri Toplama	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

3.1.Fahriye Abla Filmi	38
3.1.1.Fahriye Abla Filminin Öyküsü.....	39
3.1.2. Fahriye Abla Film İncelemesi.....	40
3.1.3. Fahriye Abla Filmindeki Temalar	41
3.2.Muhsin Bey Filmi	49
3.2.1. Muhsin Bey Filminin Öyküsü.....	50
3.2.2. Muhsin Bey Film İncelemesi.....	50
3.2.3. Muhsin Bey Filmindeki Temalar	52
3.3.Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filmi	56
3.3.1. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filminin Öyküsü	57
3.3.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Film İncelemesi	57
3.3.3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filmindeki Temalar	59
3.4.Gölge Oyunu Filmi	65
3.4.1. Gölge Oyunu Filminin Öyküsü	66
3.4.2.Gölge Oyunu Film İncelemesi	66
3.4.3.Gölge Oyunu Filmindeki Temalar	67
3.5.Eşkıya Filmi	70
3.5.1. Eşkıya Filminin Öyküsü.....	71
3.5.2. Eşkıya Film İncelemesi.....	71
3.5.3. Eşkıya Filmindeki Temalar	73
3.6. Gönül Yarası Filmi.....	78
3.6.1. Gönül Yarası Filminin Öyküsü	79
3.6.2. Gönül Yarası Film İncelemesi	79
3.6.3. Gönül Yarası Filmindeki Temalar	82
3.7. Av Mevsimi Filmi	88
3.7.1. Av Mevsimi Filminin Öyküsü.....	89
3.7.2. Av Mevsimi Film İncelemesi.....	89
3.7.3. Av Mevsimi Filmindeki Temalar	91
3.8. Yol Ayrımı Filmi.....	97
3.8.1.Yol Ayrımı Filminin Öyküsü	98

3.8.2. Yol Ayrımı Film İncelemesi.....	98
3.8.3. Yol Ayrımı Filmindeki Temalar.....	99
SONUÇ	104
KAYNAKÇA.....	108



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Fahriye Abla film künyesi	38
Tablo 2. Muhsin Bey film künyesi.....	49
Tablo 3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni film künyesi	56
Tablo 4. Gölge Oyunu film künyesi.....	65
Tablo 5. Eşkîya film künyesi	70
Tablo 6. Gönül Yarası film künyesi.....	78
Tablo 7. Av Mevsimi film künyesi	88
Tablo 8. Yol Ayrımı film künyesi.....	97



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Fahriye Abla film afişi.....	38
Görsel 2. Fahriye Abla filminden bir kare	40
Görsel 3. Muhsin Bey film afişi.....	49
Görsel 4. Muhsin Bey filminden bir kare.....	52
Görsel 5. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni film afişi.....	56
Görsel 6. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminden bir kare	58
Görsel 7. Gölge Oyunu film afişi	65
Görsel 8. Gölge Oyunu filminden bir kare.....	67
Görsel 9. Eşkîya film afişi.....	70
Görsel 10. Eşkîya filminden bir kare	73
Görsel 11. Gönül Yarası film afişi	78
Görsel 12. Gönül Yarası filminden bir kare.....	82
Görsel 13. Av Mevsimi film afişi	88
Görsel 14. Av Mevsimi filminden bir kare	91
Görsel 15. Yol Ayrımı film afişi	97
Görsel 16. Yol Ayrımı filminden bir kare.....	99

GİRİŞ

Feminizm kısaca, kadınların yaşadıkları zorlu durumları ortaya koyan ve bu zorlukları sınıf, ırk ve ulus gibi unsurlarda ele alan bir bilim alanı olarak tanımlanmaktadır (Sevim, 2005). Feminist teori, toplumsal cinsiyetin, özellikle de kadınların deneyimlerinin sosyal, kültürel ve siyasi bağlamlar tarafından nasıl şekillendirildiğini inceleyen bir kuramdır. Feminist teori geleneksel ataerkil yapılara meydan okumakta ve ataerkillikten kaynaklanan cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır. Hartmann (1979:10) ataerkilliği erkeklerin kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlayan ve erkek dayanışmasına dayanan toplumsal ilişkiler olarak tanımlanmakta ve erkeklerin kadınları sömürmesine olanak tanıyan erkek egemen toplumsal yapılar sistemi olan ataerkilliğin kadını hem ev içinde hem de ev dışındaki alanlarda denetim altında tutmayı sağlayan bir sistem olarak tanımlamaktadır. Ataerkil yapı, erkeği kadından üstün tutmakta ve kadını tahakkümü altında tutmak isteyen erkeği daha da güçlendirmektedir denilebilir. Feminist teori 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında oy hakkı ve işçi hakları gibi kadın haklarını arayan hareketlerle ortaya çıkmıştır. Feminist kuramsal yaklaşımda kadınların çalışma yaşamında ve siyasi yaşamda katılımlarının sınırlı olduğu ve ikincil konumda bulundukları görülebilir. Bunun çözümü için de ataerkillik ve toplumsal cinsiyet kavramları sorgulanmalıdır.

Modern Batı tarihi, kadınların ev içi alana hapsedildiği ve kamusal yaşamdan ve siyasi kurumlardan dışlandığı kısıtlamalarla doludur. Ortaçağ Avrupa'sında kadınlar mülkiyet hakkı, eğitim hakkı, kamusal yaşama katılma hakkı gibi konularda erkeklerle aynı haklara sahip değildir. 20. yüzyılın başlarında bile kadınların haklarını kullanmalarına yönelik bazı kısıtlamalar bulunmaktadır; örneğin Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nin büyük bölümünde kadınlar ne oy kullanabiliyor ne de seçimle iş başına gelebiliyordu, kadınların yanlarında bir erkek temsilci olmadan iş yapmaları engelleniyordu ve evli kadınlar kocalarının izni olmadan kendi çocukları üzerinde kontrol sahibi olamıyordu. Bu nedenle, dönemin feminist entelektüelleri, dönemin egemen siyaset felsefesi içindeki gizli sömürgeci ve ataerkil kavramları vurgulamaya çalışmışlardır. 17. ve 18. yüzyıllarda kadınların özellikle mevcut ataerkil söylemlere yaptıkları entelektüel katkılar, sonraki yüzyıllarda daha sistematik bir feminist hareketin önünü açmıştır (Lerner, 1993: 116-138). Bu nedenle feminizm literatürünün, bir grup

Aydınlanmacı kadın entelektüelin sahneye çıktığı ve kadınlara geleneksel olarak atfedilen rolleri, toplumsal eşitsizlikleri ve eğitime eşit erişim ve eşit oy hakkı gibi var olan eşitsizlikleri sorgulamaya başladığı 19. yüzyıla dayandığı söylenebilir. 20. yüzyılın başlarında, kadınlar ve çeşitli toplumsal gruplar için seçme ve seçilme hakkı hâlâ ciddi bir hak eşitsizliği ve toplumsal tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Buna ek olarak, feminist hareketin ilk dalgasında yer alan kadınlar sadece kadınların sosyal ve siyasi haklarını savunmakla kalmamış, aynı zamanda ırkçılığa karşı da mücadele etmişlerdir. 19. yüzyılda, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da feminist hareket kadınlar arasında iyiden iyiye yayılmıştır. Beyaz ve siyah kadınlar birlikte köleliğin karşısında yer almışlardır (Davis, 1981: 38). Özgürlük ve eşitlik fikri daha da ileri götürülmüş; kadınların eşit haklar ve özgürlük mücadelesinin yanı sıra kadınların sosyal ve siyasi statüsü tartışma konusu haline gelmiştir. Modern Batı feminist hareketinin tarihi, 'dalgalar' olarak adlandırılan feminist hareketlere ayrılmıştır. 19. yüzyılda, feminist hareketin ilk dalgası sırasında, yaşam hakkı gibi talepleri içeren çok sayıda bildirge ve eserde kadınların özgürlüğü, seçme ve seçilme hakkı ve eğitimde fırsat eşitliği öne sürülmüştür. Yirminci yüzyılın başlarında oy kullanma hakkı kadınlar ve farklı sosyal gruplar için hala sorunlu bir alan olmaya devam etmiştir. Avrupa'da sadece önemli mevkilerde bulunan erkeklerin eşleri oy kullanma hakkına sahiplerdir. Benzer şekilde Amerika'da da siyahlar ve kadınlar oy kullanma hakkına sahip değildirler. Siyah erkeklerle oy hakkı verildikten sonra, oy hakkı mücadeleleri şiddetlenerek devam etmiştir ve Amerika'daki beyaz ve siyah kadınlara oy hakkı verilmesi talep edilmiştir. Buna ek olarak, feminist hareketin ilk dalgasında yer alan kadınlar sadece kadınların sosyal ve siyasi haklarını savunmakla kalmamış, aynı zamanda ırkçılığa karşı da mücadele etmişlerdir. Beyaz ve siyah kadınlar birlikte köleliğin karşısında yer almışlardır. Özgürlük ve eşitlik fikri daha da ileri götürülmüş; kadınların eşit haklar ve özgürlük mücadelesinin yanı sıra kadınların sosyal ve siyasi statüsü tartışma konusu haline gelmiştir (Flexner ve Fitzpatrick, 1996).

Feminizmin ikinci dalgası kadınların medeni haklar mücadelesi üzerine kurulmuştur denilebilir. Cinsellik, aile, ev kadınlığı, aile içi şiddet ve aile içi şiddete ilişkin yasal eşitsizlikler ikinci dalgada gündeme gelen sorunların başlıcalarıdır. İkinci dalga'nın feminist aktivistleri erkeklerle eşit haklar talep etmenin yanı sıra kadınların erkeklerden farklı olduklarının da altını çizmişlerdir. Bu dönemde kadın grupları ataerkil

yapıları eleştirmiş ve ailede, ev içi alanda süregelen eşitsiz rollere değinmiş; ev içi alanı ‘özel alan’ olarak tanımlanmış ve ‘kişisel olan politiktir’ sloganını ortaya çıkarmışlardır (Hanisch, 1970: 113-116). İlk ve ikinci dalga feministler kadınlar için eğitim, çalışma, sanat, bilim ve siyaset alanlarında fırsat eşitliğini savunurken, sadece orta sınıf ya da elit kadınların yaşamları hakkında yazmakla ve eğitim için boş zamanı olmayan ya da ev işlerinde kendilerine yardımcı olacak hizmetçileri olmayan kadınların ihtiyaçlarını göz ardı etmekle eleştirilmişlerdir. Feminizmin üçüncü dalgası da bu eleştirilerle ortaya çıkmıştır. Kadın cinselliği, sınıfsal ve ırksal eşitlik talepleri üçüncü dalga feministlerin odak noktası haline gelmiştir (Tong, 2009: 284-289).

Feminist film teorisi ise 1970’lerde ortaya çıkan, sinemadaki erkek egemen anlatılara ve kadınların sinemada seyirlik bir obje gibi kullanılmasına karşı çıkan bir kuramdır. Feminist film teorisi, filmin erkek egemen cinsiyet rollerini nasıl pekiştirdiğini ya da bunlara nasıl meydan okuduğunu incelemek için kullanılmaktadır (Thornam, 1997). Feminist film teorisi kadın erkek eşitliğine odaklanarak kadın sorunlarını ele alan, toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmayı ve dişil bir sinema dili oluşturmayı amaçlayan bir kuramdır (Kaplan, 1983). Kadınların erkek egemen toplumda varlıklarını kabul ettirmeye yönelik çabaları, uğradıkları zorbalıklar, varoluşsal problemler ve çeşitli düzlemlerdeki kadın erkek eşitsizlikleri feminist film teorisinin çözüme kavuşturmak istediği meselelerden bazılarıdır (Satıcı, 2023, s. 365-378). 1970’lerde feminist hareketlerin etkisiyle kadınlar sinema tarihine eleştirel gözlerle bakmaya başlamışlardır. Bu yeni yaklaşım, kadın hareketinin sinemadaki yansımasıdır. Feminist teorinin ortaya çıktığı ilk yıllarda Laura Mulvey (1975: 6-18) kadınların erkek egemen normları sürdüren sinema geleneğinden tamamen kurtulmaları gerektiğini ifade etmiştir. Claire Johnston da (1973: 24-31) benzer şekilde gerçek bir kadın sinemasının ortaya çıkabilmesi için geleneksel sinemadan biçim ve içerik bakımından radikal bir kopuş yaşamasının gerekliliğini ifade etmiştir. Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973) Hollywood sinemasını ele aldıkları kitaplarında kadınların sinemadaki tarihsel konumunu incelemişlerdir. Hollywood filmlerinde ‘gerçek’ kadınların değil, ideolojik anlamlar yüklenmiş sembolik kadınların ve klişe imgelerin yer aldığını ifade etmişlerdir. Bu yaklaşımın da kadın seyirciye varlığını göstermek ve kabul ettirmek için herhangi bir yol sunmadığını belirtmişlerdir. Bunun da bir cinsi özgür kalmak şurada dursun, kendi cinsine yabancılaştırdığını ifade etmişlerdir. Haskell (1987) ve Rosen’a göre (1973) gerçeklikle

doğrudan bir ilişki içinde bulunan sinemanın gerçekten ‘gerçekliğin’ olduğu bir sosyolojik perspektifle kadınların özgürleştirilebileceğini savunmaktadırlar. Kadın yönetmenler sinemada ‘gerçek’ kadınları tasvir ettiklerinde bir fantazyaya olan ‘kültürel sembolik kadın’ imgesinin değişebileceğini öne sürmektedirler.

Başlangıçta feminist film teorisyenleri sinemayı marksizm ve psikanalizin bir bileşimini temel alarak incelemekteydiler. 1974 yılında Helke Sander’in kurduğu feminist sinema dergisi *Frau und Film*, İngiliz sinema dergileri Screen ve M/F ve post yapısalcılığın gelişile beraber feminist film eleştirmenleri odak noktalarını göstergebilim ve psikanalizdense öznelliğin ve arzunun analiz edilmesine çevirmişlerdir (Hake, 2001: 53-72). Elbette bu yeni eleştirel perspektif feminist film teorisyelerine yepyeni bir bakış açısı sunmuştur. Filmlerin, anlamları yalnızca yansıttığı değil inşa ettiğı de düşünölmeye başlanmıştır denilebilir. Haliyle bu bakımdan sinemanın kültürel bir pratik olarak sürekli yeniden anlamlar ürettiğı, toplunu inşa ettiğı söylenebilir. Kaja Silverman feminist teori içindeki en önemli yenilikçi eleştirmenlerden biridir. Film incelemelerinde odak noktasını bakıştan (nazardan) sese kaydırıldığını anlattığı *The Acoustic Mirror* (Akustik Ayna, 1988) adlı eserinde bu yenilikçi perspektif sayesinde dişil özneye özgün bir perspektiften yaklaşabilme imkânı bulduğunu ifade etmektedir. Silverman (1988) sinemada verilen mesajların, inşa edilen anlamların yalnızca nazar ve imge yoluyla değil aynı zamanda ses ile ve sesin kullanılma biçimiyle de gerçekleştiğini savunmaktadır.

Dil sadece bilginin iletilmesi süreci değil aynı zamanda bilginin yanı sıra davranışa da ön ayak olmaktadır ve bu iki işlev birbirinden ayrı düşünölememekte böylece de dil ile başlatılan, sonlandırılan veya devam eden davranışlar ortaya çıkmaktadır (Gee, 2011). Söylem, cümle düzeyinin ötesine geçen yapı ve anlam çalışmalarına atıfta bulunmak için kullanılmaktadır. Sözlü ya da yazılı, bireysel veya karşılıklı olsun bir metin üretmek için sözler birbiri ardına sıralanır ve birbirine bağlanır. Elbette bu sözlerin sıralanma ve bağlanması belirli bir zamanda, belirli bir durumda ve kişi veya kişilerce gerçekleşmektedir. Haliyle bu sıralı sözler, yani metin zamanın toplumsal yapısı, kişi veya kişilerin sosyal, ekonomik, kültürel yapısı, yaratılan karakterin (haliyle karakteri yaratanın) belirli durumlara bakışı gibi birçok mesajı iletmektedir. Bir başka deyişle bir metnin kendisinde olan, gerçekte söylenenin ötesindeki anlama da işaret etmektedir. Konuşma, insan yaşamının çok yaygın bir parçasıdır ve sohbet, cinsiyete göre

şekillendirildiğinde insanları cinsiyete dayalı rollere zorlayabilir. Örneğin; bir kadına dış görünüşü nedeniyle yapılan bir iltifat kulağa hoş geliyor olsa da, kadınların düzenli olarak yalnızca dış görünüşleri nedeniyle iltifat gördüğü veya hor görüldüğü, yani tamamen dış görünüşe dayalı bir yargılamaya maruz kaldıkları bir konuşma temelde cinsiyetçi olmakla eleştirilebilir. Çünkü bu, kadının aklını ve erdemini yok sayarak onu sadece bedensel bir nesneye dönüştürme eğilimindedir (Cameron, 1998: 345-356). Söylem dil ile ortaya çıkar. Sözlerimizi muhataplarımız üzerinde bir etki yaratacak şekilde şekillendiririz. Muhataplarımızın tepkileri de bir sonraki ifademizin şekillenmesinde rol oynar. Bu şekilde, dil dünyamızı, dünya dilimizi şekillendirir (Lavelle, 2021: 27). Söylem analizi en basit tanımıyla dilsel kaynakların yorumlanmasıdır. Yazan ve yöneten için izleyicinin tepkisi hayati bir öneme sahiptir. Uygun bir izleyici (dinleyici ve alımlayan) kitlesine ulaşamamak, söylenen sözlerin gücünü yok eder, onları bir şekilde anlamsız hale getirir. O yüzden metinlerin ardındaki iletilerin incelenmesi metnin yaratıcıları için de çok önemli bir husustur. Söylemler sosyal düzeyde bulunmaktadır. Metinler, söylemler semboller ve anlamlar arasında bir ilişki oluşturur ve bu ilişki sosyal anlamı inşa etmektedir. Böylece toplumsal olgular söylemler üzerinden anlam kazanırlar. Bu Düşünceler, söyleme göre şekillenmekte ve söylem toplumdaki değerini ve yerini bulmaktadır (Sözen, 1999: 38).

Sanat, insanlığın var olduğu ilk günden bugüne değin varlığını sürdüren, belki de insanlığın ilk yaratım biçimidir denilebilir ve insanoğlu yaşadığı duyguları, olayları, bulunduğu toplumu sanatla ifade etmektedir (Özsoy, 2015: 44-53). Medeniyetlerin başlangıcından itibaren sanat, toplumun ortak kültürünü gelecek nesillere aktarmanın ve içinde bulunduğu topluma vurgulamanın yollarından biridir de denilebilir. Sanatçının eserini üretirken güttüğü toplumsal amaçların ne olduğu ve dilsel biçimin bunları nasıl gerçekleştirdiği belki de bir yorumlama meselesidir. Ait olunan toplum ve bu toplumdaki toplumsal cinsiyet ideolojilerinin düşünce süreçlerimizdeki rolü nedeniyle analitik eleştirinin son derece önemli olduğu ifade edilebilir. Mesela, bir konuşmada geçen mesajlar güç ve erkek egemenliğini güzelleyerek aşırı cinsiyetçi bir duruş sergiliyor gibi görünebilir. Ancak hiçbir müstakil inceleme hikâyenin tamamını anlatamaz ve tek bir konuşmaya odaklanmak önemli şeyleri gözden kaçırmaya sebep olabilir ve dolayısıyla genel resmi çarpıtabilir. Bu sebeple hikâyenin tamamına, farklılığa, özellikle de ayrı kültürlerle ve bunların ürettiği farklı kimliklere odaklanmak, o hikâyede sürdürülen,

iletilen sosyo-kültürel mesajların daha doğru analiz edilmesini sağlayabilir. Benzer şekilde, bireye odaklanmak toplumdaki kadın olgusunu maskeleyebilirken, sadece topluma odaklanmak da bireysel eylemlilik üzerine düşünmemizi engelleyebilir. Bu sebeple, genelleme, sınıflandırma, hem özele hem de genele odaklanma bu araştırmanın tam kalbinde yer almaktadır. Bir anlamda bu genellemeler oluşturulurken belirli durumlarda belirli insanların davranışlarına ilişkin gözlemlerden yönetmenin göstermek istediği, sürdürdüğü toplumsal örüntülere varılmaya çalışılmıştır.

Yavuz Turgul hakkında Ulusal Tez Veri Tabanı'nda on dokuz çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar genel olarak Turgul'un sinemasını fantazy kavramından öykü yapısına, Türk sinemasındaki yerine ve auteur kimliğine kadar çeşitli yönlerden incelemektedir. Araştırmalar, Turgul'un filmlerinde dün-bugün, eski-yeni, Doğu-Batı gibi ikilemler arasında köprü kurmaya çalıştığını, sinemanın hem ticari hem de sanatsal yönünü başarılı bir şekilde birleştirdiğini ve değişen zamana karşı duran karakterler aracılığıyla geleneksel Türk sinemasının temsilcisi olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Turgul filmlerinin Türk modernleşmesi, toplumsal değişimler, kent-kır çatışması ve nostalji gibi temaları işlediği ifade edilmiştir. Genel olarak, Turgul'un filmlerinin sağlam dramatik yapıları sayesinde hem eleştirmenlerden hem de seyircilerden ilgi gördüğü ve Türk sinemasında önemli bir yer tuttuğu vurgulanmaktadır.

Bulut (1999) tarafından “Sinemada 'fantazy' kavramı ve Yavuz Turgul sinemasına yansımaları” başlıklı çalışma kaleme alınmıştır. Bu çalışmada fantazy kavramı genel olarak tanımlandıktan sonra, sinemada fantazy konusu ele alınmıştır. Fantazyaya en çok yer veren sinema türlerinin bilimkurgu, korku, felaket filmleri ve masalları sinemaya uyarlayan filmler olduğu belirlenmiştir. Her türün fantazy kavramına ağırlık veren örnekleri tanıtılmış, örnek filmle fantazy arasında bağlantı kurulmuştur. Sinemada fantazy kavramı üzerinde genel olarak durulduktan sonra, Türk sinemasının fantazy ile ilişkisi ele alınmış ve ardından Yavuz Turgut'un filmlerine ve bu filmlerin fantazy kavramı ile ilişkisi değerlendirilmiştir. Yönetmenin Fahriye Abla, Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu, Eşkîya gibi filmleri birer birer incelenmiştir. Yavuz Turgut'un bu filmlerin büyük bir bölümünde fantazy öğesini başarılı bir biçimde kullanmış olduğu ve bu seçimin, yönetmenin filmlerinin geniş seyirci kitlelerince benimsenmesinde büyük bir etkisi olduğu sonucuna varılmıştır (Bulut, 1999).

Özaysın (2002) tarafından “Kahraman yolculuğu öykü yapısı: Türk sözlü anlatı geleneği ve Yavuz Turgul Senaryoları üzerine bir inceleme” başlıklı çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada Türk sinemasına ait senaryo sorununun, Türk sözlü anlatı geleneğinin rehberliğinde çözülebileceğinin bulguları yer almaktadır. Çalışma sinemada öykü yapısına ilişkin evrensel bir sorunun yerel değerlerden hareketle çözülebileceğini önermektedir.

“Yavuz Turgul Sineması” adlı bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada Yavuz Turgul sineması ele alınmıştır. Yavuz Turgul tarafından çekilen beş film anlatı yapıları, sinematografik özellikleri ve temaları bakımından incelenmiştir. Bu çerçevede filmlerin karakterleri, mekan ve zaman örgütlenmesi, görüntü düzenlemesi, ses, aydınlatma gibi özellikleri aktarılmaya çalışılmıştır. Böylece filmlerin benzer özellikleri ve farklılıkları ortaya konmuş ve çalışmanın temel varsayımı araştırılmıştır. Buna göre Türkiye'nin 80 sonrası toplumsal ve kültürel yapısı ile Yavuz Turgul sineması arasında önemli bağlantılar olduğu sonucuna varılmıştır (Evren Yüksel, 2002).

“Türk güldürü sinemasında eleştirel bakış: Yavuz Turgul sineması” adlı çalışmada Yavuz Turgul’un sinemamızın ihtiyacı olan, sentez yapabilen sanatçılarındaki biri olduğu sonucuna varılmıştır. Filmlerinde sürekli dün ile bugün, eski ile yeni, Doğu ile Batı arasında sağlıklı bağlar kurmanın yollarını arayan bir sanatçı olarak, sinemanın temel içsel çatışması olan, bir iş ve aynı zamanda sanat olma çelişkisini de çözmeye ve bir köprü kurmaya en çok yaklaşmış yönetmenlerimizden birisi olduğu ifade edilmiştir. Yavuz Turgul’un, sinemanın sanat yanıyla seyirciye dayalı ticari yanını birleştirmeyi büyük ölçüde başarmış, kendine has bir bakış açısı geliştirebilmiş bir yazar yönetmen modeli olduğu belirtilmiştir (Ünal, 2005).

Bayburtluoğlu (2005) tarafından yapılan çalışmada Yavuz Turgul, filmlerinde değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterler gibi, günümüz Türk sinemasının genel söylemlerinden uzak durarak, oluşturduğu kişisel biçemi ile geleneksel Türk sinemasının günümüzdeki son temsilcisi olarak Türk sinema tarihinde önemli ve etkin bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

“Sinemasal anlatılar ve Yavuz Turgul sineması” adlı çalışmada Yavuz Turgul filmlerinin geleneksel Türk Sineması'nın özelliklerini içeren ve klasik anlatıyı kullanan filmler olduğu sonucuna varılmıştır. Özdemir’e göre (2009) bu filmler sağlam birer

dramatik yapıya sahip oldukları için hem eleştirmenler hem de seyircilerden ilgi görmekteydikler. Ayrıca bu çalışmada Türk Sineması'nın yakın geleceği açısından Yavuz Turgul modelinin doğru bir model olduğunun altı çizilmektedir.

Çatalbaş (2012) hazırladığı yüksek lisans tezinde Yavuz Turgul sinemasının Türk modernleşmesindeki yerini tartışmıştır. Yavuz Turgul sinemasının genelde modernizm, daha özelde Türk modernleşmesi ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Buna göre Yavuz Turgul'un Türk modernleşme çizgisinin dışında bir sanat insanı olmadığı sonucuna varılmıştır (Çatalbaş, 2012). Başak Demiray auteurizm kavramının ilksel, "geleneksel" anlamını temel alarak "Geleneksel auteurizm" anlayışı temelinde, Türk sinema tarihinde auteur kavramının nasıllanlaştığı ve kavrandığı sorgulamış ve yönetmen Yavuz Turgul'un geleneksel anlamda bir auteur olduğu sonucuna varmıştır (Demiray, 2012).

"Toplumsal değişim bağlamında Yavuz Turgul filmleri" adlı çalışmada Yavuz Turgul'un senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği filmler ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda toplumu topluma anlatan gerçek karakterleri işleyen farklı bir yönetmen olduğu sonucuna varılmıştır (Salıcı, 2013).

Dabbağolu'nun (2014) yaptığı çalışmada Yavuz Turgul'un Muhsin Bey, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni ve Eşkıya filmleri incelenmiştir. Modernitenin sebep olduğu toplumsal çözümlerin ve yozlaşan değerlerin Turgul sinemasına yansımaları ortaya konulmuştur.

Yavuz Turgul filmlerindeki kır kent çatışmalarını ele alan başka bir çalışmada Yavuz Turgul'un Türk sineması açısından önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır (Kotan, 2017).

2017 Yılında Yaşar'ın yaptığı çalışmada Eşkıya filmindeki türküler incelenmiştir. Filmde yer alan türkülerin filmin gösteriminden sonra popülerlik kazandığı sonucuna varılmıştır (Yaşar, 2017). "Yavuz Turgul sinemasında kültürel kodlar ve kültürel temsiller" adlı çalışmada Yavuz Turgul'un 1986-1996 yıllarında yazıp yönettiği filmler incelenmiştir (Dikmen, 2018). "Yitik zamanın romantik bekçileri: 1980 sonrası toplumsal değişim bağlamında Yavuz Turgul sineması ve nostalji" başlıklı çalışma 1980'den sonra Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimler ele alınmıştır. Çalışmanın sonucuna göre Yavuz Turgul filmleri 1980 sonrası nostalji düşüncesiyle örtüşmekte, sosyolojik

okumalara imkan vermektedir (Toker, 2019). “Sosyal hayduttan mafyaya kahramanın dönüşümü: Yavuz Turgul'un Eşkîya filmi” adlı çalışmada eşkıyanın toplumsal değişimlerin de etkisiyle şehirde uğradığı dönüşümler ele alınmıştır (Yağız, 2019). Murat Küçükhemek tarafından 2020 yılında hazırlanan yüksek lisans tezinde Yavuz Turgul'un filmlerinde bireyleşme konusu arketipsel ve auteur eleştiri yöntemiyle araştırılmıştır (Küçükhemek, 2020).

Muhsin Bey (1987), Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990) ve Gölge Oyunu (1992) filmlerinin incelendiği “Yavuz Turgul sinemasında sanat alanı ve sermaye ilişkileri: Türkiye'de 1980 sonrası dönem ve neoliberalizm üzerinden bir inceleme” adlı çalışmada Turgul'un üç filminin de yeni Türkiye'nin sanat alanını ve içerisindeki sermaye ilişkilerini filmlerinde temsil ettiği sonucuna varılmıştır (Erdem, 2022). Türk sinemasının eğlence kültürünü nasıl temsil ettiğini inceleyen “Karnavalesk bağlamında eğlence kültürünün Türk sinemasında temsili: Memduh Ün ve Yavuz Turgul örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde Türk sinemasının toplumsal yaşamın ve eğlence kültürünün bir yansıması olduğu sonucuna varılmıştır (İşler Sevindi, 2023).

Yapılan tüm çalışmalar bir bütün olarak değerlendirildiğinde hiçbirinin toplumsal cinsiyet, kadın temsilleri veya feminist kuram ile dolaylı ya da doğrudan bir içeriğe sahip olmadığı bunun yanı sıra bu çalışmada kullanılan araştırma metodolojisinin de önceki çalışmalardan farklı olduğu görülmektedir. Üstelik Yavuz Turgul'un tüm filmlerini içeren başka bir çalışma da bulunmamaktadır. Bu bakımdan bu çalışmanın hem araştırma yöntemi olarak hem de içerik olarak alanda biricik olduğu görülmekte ve kendinden sonraki çalışmalara ışık tutacağı ümit edilmektedir.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde feminist teorinin tanımı yapılarak üç dalga halinde feminist teorinin kısa bir tarihi arka planı anlatılmaktadır. Ardından feminist hareketler savundukları temel görüşlere dayalı olarak Aydınlanmacı Liberal Feminizm, Kültürel Feminizm ve Radikal Feminizm başlıkları altında ayrı ayrı incelenmektedir. Feminist film teorisi anlatılmaktadır. Bu bölümde feminist film teorisinin başlangıcı, gelişimi ve feminist film teoirisi içindeki önemli eleştirmenlerin görüşlerine yer verilmiştir. Ardından Türk Sinemasında Kadın Temsili ve Yavuz Turgul Sineması incelenmektedir. Türk sinemasında kadınların nasıl temsil edildiği anlatılmakta

ve Yavuz Turgul'un özgeçmişı, filmografisi ve Yavuz Turgul'un Türk sinemasındaki yeri anlatılmaktadır.

İkinci bölümde çalışmada kullanılan yöntemler yer almaktadır. Bu bölümde çalışmanın amacı, sayıltıları, örnekleme, sınırlıkları yer almaktadır. Ayrıca söylem analizi, feminist eleştirel söylem analizi ve içerik analizi tartışılmaktadır.

Üçüncü bölümde Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği filmler kronolojik bir sırayla ele alınmakta ve analiz edilmektedir. Bu bölümde her filmin afişı, künyesi, feminist eleştirel analize konu olan diyalogları ve bu diyalogların analizleri yer almaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde feminist teorinin tanımı yapılarak üç dalga halinde feminist teorinin kısa bir tarihi arka planı anlatılmaktadır. Ardından feminist hareketler savundukları temel görüşlere dayalı olarak Aydınlanmacı Liberal Feminizm, Kültürel Feminizm ve Radikal Feminizm başlıkları altında ayrı ayrı incelenmektedir. Feminist film teorisi anlatılmaktadır. Bu bölümde feminist film teorisinin başlangıcı, gelişimi ve feminist film teorisi içindeki önemli eleştirmenlerin görüşlerine yer verilmiştir. Ardından Türk Sinemasında Kadın Temsili ve Yavuz Turgul Sineması incelenmektedir. Türk sinemasında kadınların nasıl ve ne şekilde temsil edildiği anlatılmakta ve Yavuz Turgul'un özgeçmişi, filmografisi ve Yavuz Turgul'un Türk sinemasındaki yeri anlatılmaktadır.

1.1.Feminist Teori

Feminizm sözcüğü TDK Güncel Türkçe Sözlük'te "*Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı; kadın hareketi*" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024). Feminizm Latince kadın anlamına gelen *femina* sözcüğü ile +ism ekiyle türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, 2024). Türk literatüründe ilk kez 1914 yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tebessüm-i Elem* adlı eserinde geçmiştir: "Avrupa'daki 'feminizm' cüretlerini, savletlerini görmüyor musunuz?" Feminist teori en genel manasıyla, dünyada kadın olarak konumlanmamızın farklı yönlerini anlamamızı, erkek yanlısı ön yargılara meydan okumamızı mümkün kılan bir yaklaşımdır (Narayan, 2020:37). Bu da feminist teorinin temelinde cinsiyet merkezli bir yaklaşım olduğunu göstermektedir. Feminist teorinin cinsiyetin ne olduğuna dair atıfta bulunduğu üç şey vardır: Biyolojik cinsiyet (erkek ya da kadın), toplumsal cinsiyet (toplumsal normlar, deneyimler, roller), ve cinsellik. Feminist teori cinsiyete dair bu üç kabulü de sorgulamaktadır. Bu tanımlamaların temsilleri, gerçekte ve sembolik düzlemdeki söylemsel üretimleri, tüm bunlar arasındaki tarihi ve kültürel ilişkiler, bunların devamlılığını sağlayan aygıtlar ve tüm bunların iç içe geçmiş halleri feminist teorinin çalışma alanlarıdır (Dorlin, 2023). Bu bilgilerden hareketle feminist teorinin toplumsal cinsiyetin, deneyimlerin, sosyal, kültürel ve siyasi

bağlamlar tarafından nasıl şekillendirildiğini inceleyen bir kuram olduğu anlaşılmaktadır. Feminist teori 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında oy hakkı ve işçi hakları gibi kadın haklarını arayan hareketlerle ortaya çıkmıştır. Mary Wollstonecraft 1792 tarihinde *A Vindication of Right of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (Kadın Haklarının Savunusu: Politik ve Ahlaki Konularla) adlı eserini tamamlamıştır ve bu eser sonraki feminist düşünürler için bir temel eser haline gelmiştir. Daha sonra yayınlanan *Declaration of Sentiments* (Duygular Bildirgesi) (Stanton, 1848) ise temel doğal haklar doktrini kadınlar uyarlayan en erken çalışmadır (Karaman Kepenekçi, 2014). Bu bildirgede şu anda son derece doğal görünen fakat o dönemde kadınların sahip olmadığı oy hakkı, eğitim hakkı gibi talepler bulunmaktadır (Wellman, 1991:9-37). Feminist kuramın toplumsal dünyaya egemen olan güçlerin göz ardı ettiği kadınlar dünyasının bilgisini ortaya çıkarma çabası sonucunda ortaya çıktığını da söylenebilir (Narayan, 2020). Simone de Beauvoir'ın *Le Deuxième Sexe* (İkinci Cinsiyet) (1949) adlı eseri bu mücadelenin en önemli örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet adlı kitabı kadınları, erkeklerin tahakkümüne mahkum edilmiş bir cins olarak tanımlamaktadır. Beauvoir, kadını ikinci cinsiyet olma durumu üzerinden değerlendirmektedir. Beauvoir kitabında geleneksel ataerkil yapılara karşı çıkmakta ve cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır (Direk, 2009: 11-39). Eşit haklara sahip olmaya yönelik mücadelelerle başlayan feminist teori 20. yüzyılın sonunda postmodernist ve çokkültürcü teorilerin de etkisiyle daha spesifik hale gelmiştir. 21. Yüzyılın başlarından itibaren feminist teorinin daha öznel, tekilci bir yaklaşım benimsediği görülmektedir (Donovan, 2000).

Kristeva, *Women's Time* (Kadınlar Zamanı) (1981) adlı makalesinde feminizmin üç dalgasından söz etmektedir. Buna göre, birinci dalga eşitlik üzerine kurulmuştur. İkinci dalga farklılıklara dayalıdır. Üçüncü dalga ise ikinci dalgaya bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır ve cinsel kimliği sorgulamaktadır. Üç dalgayı en kısa haliyle tanımlamak gerekirse ilki eşitlik, ikincisi erkeklerden farklılıklar ve üçüncüsü kadınların birbirinden farklılığıdır. Birinci dalganın aydınlanmacı liberalistleri temelde akla inanç, kadının ve erkeğin aklen ve ruhen farklı olduğu inancı, toplumsal dönüşüme etki etmenin en etkili yolunun eğitim olduğu inancı, bireyin bağımsız hareket edebilen ve insanlık onurunu bu bağımsızlıkta bulduğu inancını paylaşmışlardır. Mary Wollstonecraft'ın kadının köle olmasının temel sebebinin erkeğe hizmet etmek olduğu iddiası ise feminist teorinin

klasiği olarak kabul edilmektedir. Ona göre, sürekli erkeklerle uğraşması gereken kadınların bu yolla akla ulaşması engellenmektedir (Donovan, 2000).

İkinci dalga feminizmde aydınlanmacı liberal teorinin ötesine giden düşünceler kültürel feminizm adı altında gruplanmışlardır. Margaret Fuller'in *Woman in the Nineteenth Century* (19. Yüzyılda Kadın) (1845) adlı eseri kültürel feminist geleneğin başlangıcı olmuştur. Bu harekette kadınlar eleştirel düşünme, akla olan inanç ve eğitimin önemini kabul etmekle beraber hayatın akıldışı ve sezgisel yönlerini göz ardı etmemenin gerektiğini ve kadınların erkeklerden ayrılan bir dizi özel niteliği olduğunu vurgulamışlardır. Bu akımın doğurduğu en önemli kurmaca eserlerden biri Charlotte Perkins Gilman'ın 1915'te yayımlanan (anaerkil ütopyası olan *Herland* (Kadınlar Ülkesi)'dir. Birinci dalga feministlerden biri olan Charlotte Perkins Gilman kültürel feminist gelenekte de yer almıştır (Donovan, 2000). Charlotte Perkins Gilman'ın her iki akımda da yer almış olması feminist teori içindeki önemli bir noktayı da gözler önüne sermektedir: Akımlar, dalgalar, kuşaklar nasıl adlandırırırsanız adlandırın; birbirinden tamamen bağımsız ve kopuk değildir. Bu sebeple de, ilerleyen bölümlerde ele alınacağı gibi gibi akımları yıllarla sınırlamak yerine düşünce sistemlerine göre kategorize etmenin daha doğru olacağı kanaatine varılmıştır.

Üçüncü dalga feminizm 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında ikinci dalganın cinsellik hakkındaki görüşlerine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalganın dönüm noktaları 'seks-pozitiflik' kavramının ortaya çıkması ve 1990 yılında *Gender Trouble*'ın (Cinsiyet Belası) yayınlanmasıdır. Judith Butler bu eserinde, sadece daha geniş anlamda sosyal dünyada değil feminizm içinde de normatif ve dışlayıcı bir etkiye sahip olan homojenleştirici 'kadın' anlayışlarına karşı çıkmıştır. Bu durum yalnızca ırksallaştırılmış ya da işçi sınıfından kadınlar için değil, aynı zamanda eril, lezbiyen ya da ikili olmayan kadınlar için de geçerlidir (Butler, 1990). Judith Butler kitabında toplumsal cinsiyetin, herhangi bir temel özelliği olmayan tutarlı ve anlaşılır bir toplumsal cinsiyet ifadesi ve kimliğin 'yanılsamasını' yaratan bir dizi sözlü ve sözsüz eylem tekrarını zorlayarak işlediğini öne sürmektedir. Bunun yanı sıra Butler, 'doğal' bir cinsiyet olmadığını, ancak bu şekilde adlandırdığımız şeyin her zaman zaten kültürel olarak aktarılmış olduğu ve bu nedenle de toplumsal cinsiyetten ayıramaz olduğu iddiasını öne sürmektedir. Bu görüşler queer teori alanı için temel oluşturmuş ve üçüncü dalga feminist teori ve uygulamaların geliştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu

dönemde toplumsal cinsiyet ve cinselliğin daha post-yapısalcı bir yorumuna odaklanılmıştır. Feministler erkek-kadın gibi ikilikleri, baskın grubun gücünü korumak için yaratılmış yapay bir yapı olarak görmüşlerdir (Butler, 1990: 58). Joan W. Scott 1998'de bu konu hakkındaki görüşünü post-yapısalcılar, sözcüklerin ve metinlerin sabit ya da içsel anlamları olmadığına, onlarla fikirler ya da şeyler arasında şeffaf ya da apaçık bir ilişki olmadığına, dil ile dünya arasında temel ya da nihai bir tekabüliyet olmadığına ısrar ederler diyerek ifade etmiştir (Scott, 1988: 32-50).

Yukarıda da görüldüğü gibi feminist teori 1792 yılından başlayarak günümüze değin 3 dalga (veya 3 kuşak) halinde incelenebileceği gibi savundukları fikirler ve temel bakış açılarına göre de kategorize edilebilir. Bu çalışmada daha sistemli ve bütüncül olduğu düşünülerek feminist akımlar kuşaklar halinde değil; temellendikleri bakış açılarıyla feminist teori içinde alt kategoriler oluşturan akımlarla incelenmektedir. Şu anda ilk dalga olarak değerlendirilen akımlar; Aydınlanmacı Liberal Feminizm ve Kültürel Feminizmdir. İkinci dalga feminist akımlar Liberal ve Kültürel Feminizmi daha kapsayıcı hale getiren, sadece kuram oluşturmakla kalmayıp örgütlenen, kamulaşan bir harekettir. Marksizm, Freudculuk ve Varoluşçuluk gibi düşünce akımlarından yararlanmıştır. Üçüncü dalga feminizm ikinci dalgaya tepki olarak Radikal Feminizm adıyla ortaya çıkmıştır ve kadın cinselliğine odaklanmıştır. Marksist ve Freudcu Feminizm (veya Feminizm ve Marsizm ile Feminizm ve Freudculuk) kadınları, kadın sorunlarını veya feminist teoriyi temel alarak gelişmiş kuramlar değildir. Bu teorilerin kadınlara uygulanmasının meşruiyeti- feminist teorinin gelişmesinde önem taşıyan birçok içeriğe rağmen- tartışmalıdır (Donovan, 2000). Bu bakımdan feminist teori içindeki ana akımlar ele alınırken bunlar dâhil edilmemiştir.

1.2. Aydınlanmacı Liberal Feminizm

Liberal feminizm, yasal ve siyasi reformlar yoluyla toplumsal cinsiyet eşitliğini savunan feminist çerçeve içinde önemli bir harekettir. Kökleri liberal siyasi geleneğe dayanan bu akım, bireysel özgürlükleri, fırsat eşitliğini ve cinsiyete dayalı ayrımcılığın ortadan kaldırılmasını savunmaktadır. Liberal feminizmin ana amacı, mevcut sosyo-politik sistemler içerisinde kararlı bir şekilde değişim arayışında olmak, yasal araçlar ve politik düzenlemeler yoluyla eşitlik için çabalamaktır. Liberal feminizm, bireysel hakları, özgürlüğü ve kanun önünde eşitliği savunan liberal siyasi gelenekle birlikte Aydınlanma

Çağı'nda ortaya çıkmıştır. Liberal feminizmin öncüleri arasında kadınların eğitimi ve oy hakkını savunan Mary Wollstonecraft ve John Stuart Mill gibi önemli isimler yer almaktadır (Tong, 2009: 1). Wollstonecraft'ın 1792 yılında Kadın Haklarının Savunusu: Politik ve Ahlaki Konularla adlı ufuk açıcı eseri, kadınların toplumdaki sınırlı rolünü eleştirmiş ve eşit eğitim fırsatlarını savunmuştur. Mary Wollstonecraft'a göre (1792) kadınların toplumda birer köle olarak rol almalarının sebebi onların eğitim almasını engelleyen ve hayattaki tek gerçek amaçlarının erkeklere hizmet etmek olduğunu onlara aşıl原因 toplumsallaşma sürecidir. Wollstonecraft (1792) kadınların özgürleşmesiyle ilgili şunları söylemiştir:

Kadınları özgürleştirin. Kısa zamanda daha bilgili ve erdemli olduklarını göreceksiniz. Erkekler de aynı gelişimden nasibini alacaklardır. Çünkü gelişim karşılıklıdır. Aksi takdirde insanlığın yarısının maruz kaldığı haksızlıklar zalim olanları da etkileyecektir. Erkeğin ayakları altına aldığı kadın, onun erdemini yavaş yavaş kemirecektir (Wollstonecraft, 1792, 127).

Wollstonecraft (1792), kadınları çalışkan, dengeli, istikrarlı bireyler olarak görmeyi tek yolunun onların eğitimi ve özgür vatandaşlar haline getirilmesiyle mümkün olacağını da savunmaktadır. Böylece kadınların rasyonel kişiler, iyi eş ve anneler haline geleceğini ifade etmiştir. Mill'in 1869 yılında yayımlanan *The Subjection of Women* (Kadınların Köleleştirilmesi) adlı eseri de toplumun ve hukukun kadınlara erkeklerle eşit davranması gerektiğini ve böylece toplumsal cinsiyet eşitliği fikrinin destekleneceğini savunmaktadır. Oy hakkı hareketi liberal feminizmin en önemli başarılarından biridir. Kadınların oy hakkı elde etmesine yönelik yapılan amansız savunuculuk, 1920'de Amerika Birleşik Devletleri'nde *Nineteenth Amendment* (19. Değişiklik) ve 1918'de Birleşik Krallık'ta *The Representation of the People Act 1918* (Halkın Temsili Yasası) gibi önemli dönüm noktalarıyla sonuçlanmıştır. Bu yasal değişiklikler, liberal feminizmin siyasi reform yoluyla değişim sağlama hedefine uygun olarak toplumsal cinsiyet eşitliğine doğru önemli bir adım olmuştur (Offen, 1988: 119-157). Oy hakkının ötesinde, liberal feminizm kadın istihdamı, eğitimde kadın erkek eşitliği ve siyasi temsilde eşit fırsatlar için baskı yapmaya devam etmiştir. ABD'nin 1963 tarihli *Equal Pay Act* (Eşit Ücret Yasası) ve 1972 tarihli *Title IX of the Education Amendments* (Eğitim Değişikliklerinin Başlık IX'u) gibi yasalar liberal feminist aktivizmin ürünleridir ve iş ile eğitimde cinsiyet eşitliğini teşvik etmektedir (Bose ve Rossi, 1983: 316-330). Bu yasal reformlar, kadınların ilerlemesini engelleyen kurumsal engellerin ortadan kaldırılmasında

önemli roller oynamıştır. Ancak feminist perspektiflerden gelen eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Radikal feministler, liberal feminizmin yasal ve politik değişikliklere odaklanmasının ataerkilliğin ve toplumsal cinsiyet baskısının daha derinlerdeki sistemik doğasını ele almadığını savunmaktadır. Liberal feminizmin mevcut yapılar içinde yaptığı vurgunun toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sürdüren temel güç dinamiklerine meydan okumada başarısız olduğunu iddia etmektedirler (Eisentein, 1984).

Marksist feministler liberal feminizmi aşırı bireyci olmakla ve sınıf ile toplumsal cinsiyetin kesişimlerini dikkate almamakla eleştirmektedir. Kadınları orantısız biçimde dezavantajlı hale getiren kapitalist yapılar ele alınmadan gerçek toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanamayacağını savunmaktadırlar (Hartmann, 1979: 1-33). Buna ek olarak, liberal feminizmin genellikle orta sınıf, beyaz kadınların deneyimlerini merkeze aldığını, beyaz olmayan kadınların, LGBTQ+ bireylerin ve farklı sosyoekonomik sınıftan gelenlerin karşılaştığı bileşik ayrımcılık biçimlerini göz ardı ettiği vurgulanmaktadır (Crenshaw, 1991). Liberal feminizm, yasal ve siyasi reformlar yoluyla toplumsal cinsiyet eşitliğinin ilerletilmesine şüphesiz son derece önemli katkılarda bulunmuştur. Bireysel haklara ve fırsat eşitliğine yaptığı vurgu, önemli yasal değişikliklerin ve toplumsal değişimlerin önünü açmıştır. Ancak diğer feminist ekollerden gelen eleştiriler, toplumsal cinsiyetin diğer kimlik eksenleri ve iktidar yapılarıyla kesişimselliğini ele alan daha kapsamlı bir feminizm yaklaşımının önemini vurgulamaktadır. Feminist hareket gelişmeye devam ettikçe, bu farklı perspektifleri bütünleştirmenin toplumsal cinsiyet eşitliği için süregelen mücadelede önemini koruduğu ifade edilebilir.

1.3.Kültürel Feminizm

Feminist teorinin bir alt kümesi olan kültürel feminizm, mutlak eşitlik için çabalamanın yanı sıra erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkların önemi üstünde durmaktadır. Kültürel feministlerin bakış açısı, kadın deneyimlerinin, değerlerinin ve kimliklerinin önemine odaklanarak kadınların içsel güçlerine ve benzersiz yönlerine vurgu yapmaktadır. Kültürel feminizm, liberal feminizmin rasyonel ve hukuki arayışlarının ötesinde bir harekettir. Birçok feministin, eşitliği öncelikle yasal ve siyasi reformlar yoluyla aramanın onları sınırlandırdığını düşünmesi ve duyduğu memnuniyetsizliği değiştirmenin bir yolu olarak ortaya çıkmıştır (Echols, 1989). Kültürel feminizmin temelinde anaerkil paradigmlar yer almaktadır. Bazı kuramcılar 1950'lerden

itibaren Batı literatürüne hakim olan Sosyal Darwinizmin eril ideolojisine tepki olarak ortaya çıkmasının da muhtemel olduğunu savunmaktadırlar (Donovan, 2000). Elizabeth Cady Stanton, Charlotte Perkins Gilman, Margaret Fuller ve Carol Gilligan gibi önemli isimler, kadınlığın erdemlerini ve kadınların eşsiz deneyimlerini vurgulayarak bu perspektifin tanımlanmasında ve savunulmasında önemli roller oynamıştır (Gilligan, 1982).

Kültürel feminizmin ana temalarından biri, kadınların erkeklerden farklı taraflarının ön plana çıkarılmasıdır. Kültürel feministlere göre kadınların özel yetenekleri bizi kendi doğalarıdır. Kadın doğasında erkeklerde bulunmayan elektriksel bir yoğunluk bulunmaktadır. Fakat toplumun günümüzdeki örgütlenme şekli kadınların çoğunlukla 'basit, aşağı' işlerle uğraşmasını teşvik etmekte ve kadının doğasında bulunan eşsiz özellikleri ortaya çıkarmasını olanaksız kılmaktadır (Donovan, 2000). Kültürel feministler, toplumun duygudaşlık, insan yetiştirme ve işbirliğine dayalı sorun çözme gibi geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen özelliklerini zamanla değersizleştirdiğini savunmaktadır (Chodorow, 1978). Kültürel feministler, erkek başarı ve davranış modellerini taklit etmeye çalışmak yerine, bu özelliklerin yeniden değerlendirilmesini savunmakta ve kadınların topluma daha fazla katkı sunması yönünde bir çağrıda bulunmaktadır. Kültürel feminizm ayrıca kadın dayanışmasının ve kadın merkezlerinin yaratılmasının önemini vurgulamaktadır. Bu alanlar, ataerkil yapıların etkilerinden uzakta deneyimlerini paylaşımlarına ve birbirlerini desteklemelerine olanak tanıyarak kadınlar arasında bir topluluk duygusunu teşvik etmek için gerekli görülmektedir (Rich, 1980). Ayrıca kültürel feminizm, kadın ilişkilerinin gücüne güçlü bir vurgu yapmaktadır (Ruddick, 1989). Kültürel feministler, analitik düşünmenin önemini kabul etmekle beraber hayatın sezgisel, kolektif yönleri üzerinde durmaktadırlar (Donovan, 2000). Eleştirmenler, kültürel feminizmin erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkları vurgulayarak tüm kadınların aynı deneyimleri ve özellikleri paylaştığını öne sürerek toplumsal cinsiyet kalıplarını ve özcülüğü istemeden de olsa pekiştirebileceğini savunmaktadırlar (Butler, 1990). Bu bakış açısı aynı zamanda kadınların ırk, sınıf, cinsellik ve yetenek gibi faktörlerden etkilenen farklı deneyimlerini göz ardı etmekte ve böylece baskının kesişimselliğini ele almakta başarısız olmaktadır (Crenshaw, 1991: 1241-1299). Ayrıca bazı eleştirmenler kültürel feminizmin kadın niteliklerini kutsamaya odaklanarak kadınların geleneksel roller içinde kalması gerektiğini ima edebileceğini,

bunun da feminist aktivizmin kapsamını ve daha geniş toplumsal değişim potansiyelini sınırlayabileceğini belirtmektedirler (Ehrenreich, 1983). Kültürel feminizm, çağdaş feminist söylemde, özellikle de bakım verme ve topluluk oluşturma ile ilgili konuların ele alınmasında geçerliliğini korumaktadır. Ücretli aile izni, daha iyi çocuk bakımı ve bakıcılara destek verilmesini savunan son hareketler kültürel feminist ideallerin etkisini yansıtmaktadır (Glenn, 2010). Bu hareketler, ağırlıklı olarak kadınlar tarafından gerçekleştirilen ve geleneksel olarak değer verilmeyen işlerin önemini vurgulamakta ve bu rolleri daha iyi desteklemek için sistemdeki köklü değişiklikleri savunmaktadır. Ayrıca kültürel feminizmin empati ve ilişkiselliğe (relationality) yaptığı vurgu çeşitli toplumsal hareketlerde de yankı bulmuştur; örneğin, ekofeminizm alanında, tüm yaşam formlarının birbirine bağılılığı ve kültürel feministler tarafından savunulan besleyici nitelikler, çevresel sürdürülebilirliği ve sosyal adaleti teşvik etmek için kullanılmaktadır (Gaard, 1993). Kültürel feminizm, kadınların eşsiz niteliklerini ve katkılarını anlamak ve yüceltmek için topluma değerli bir çerçeve sunmaktadır. Kapsayıcılık konusunda birtakım eleştirilere maruz kalsa da ilkeleri, özellikle bakım verme ve topluluk oluşturma ile ilgili alanlarda, çağdaş feminist aktivizme ilham vermeye devam etmektedir. Kültürel feminizmin, kadınların farklı deneyimlerini ve güçlü yanlarını da göz önünde bulundurarak ve bu güçlü özelliklere bir değer atfederek daha zengin ve kapsayıcı bir feminist söyleme katkıda bulunduğu ifade edilebilir.

1.4.Radikal Feminizm

Radikal feminizm, daha çok kadınların özgürleşmesini sağlamak için ataerkilliği tamamen ortadan kaldırmaya odaklanmasıyla tanınan feminist söylem içindeki önemli hareketlerden biridir. 1960'ların sonlarında ortaya çıkan radikal feministler, liberal feminizmin yüzleşmekte başarısız olduğuna inandıkları toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin doğasını, temellerini ele almaya çalışmışlardır. Radikal feminizm, 1960'lar ve 1970'lerdeki sivil haklar hareketleri ve yeni solcu politikalar bağlamında ortaya çıkmıştır. Öncelikle, yasal reformlar yoluyla eşitlik arayan liberal feminizmin sınırlı kapsamından memnun olmayan radikal feministler, ataerkilliğin köklü yapılarıyla mücadele edilmesi gerektiğini vurgulamışlardır (Echols, 1989). Shulamith Firestone'un *The Dialectic of Sex* (1970) (Cinsiyetin Diyalektiği) gibi erken dönem metinler, biyolojik aile yapısının kadınların ezilmesine temel teşkil ettiğini savunan öncü bir eleştiri haline gelmiştir.

Radikal feminizm özünde, ataerkilliğin diğer toplumsal eşitsizlik biçimlerinden önce gelen ve onların temelini oluşturan en temel baskı biçimi olduğunu öne sürmektedir. Radikal feministler aile, eğitim, medya ve din de dâhil olmak üzere toplumsal kurumların erkek egemenliğini ve kadınların bedenleri ve yaşamları üzerindeki kontrolünü sürdürdüğünü savunmaktadır (Firestone, 1970). Bu bakış açısı ataerkilliği, kadınların gerçek anlamda özgürleşmesi için kökünden sökülmesi gereken yaygın bir sistem olarak görmektedir denilebilir. Ayrıca radikal feministler cinsellik, üreme hakları ve bedensel özerklik gibi konulara önemli vurgularda bulunmaktadırlar. Catherine MacKinnon'ın çalışmaları (1989), yasal sistemlerin yerleşik güç dengesizliklerini ele alarak toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini nasıl sürdürdüğünün altını çizmektedir. Benzer şekilde, Andrea Dworkin'in (1981) pornografi ve cinsel şiddet eleştirisi, bu olguların nasıl ataerkil kontrolün ve kadınların insanlıktan çıkarılmasının ifadeleri olduğunu ortaya koymaktadır. Radikal feminizmin, marjinalleştirilmiş konuların feminist aktivizmde ön plana çıkarılmasında etkili bir hareket olduğu söylenebilir. Hareketin, kadınların kişisel baskı deneyimlerini paylaştıkları bilinç yükseltme gruplarına odaklanması, özel olanın politik olarak vurgulanmasına yardımcı olmuş, kadınların karşılaştığı günlük adaletsizlikleri görünür kılmıştır (Hanish, 1970). Bu tabandan gelen yaklaşım, kadınları kişisel yaşamlarındaki geleneksel ataerkilliği tanımları ve buna meydan okumaları için güçlendirmiştir. Radikal feminizmin önemli kazanımlarından biri, kadına yönelik şiddeti ele alan yasal ve politik gelişmeler üzerindeki etkisidir. Yapılan baskılar, önemli yasal reformlara yol açmıştır (Dobash ve Dobash, 1992). Radikal feminist düşünce, şiddet mağdurlarına önemli destek ve kaynaklar sağlayan kadın sığınma evleri, kriz merkezleri ve savunuculuk örgütlerinin kurulmasında da etkili olmuştur. Kimberlé Crenshaw (1991) tarafından ortaya atılan bir paradigma olan kesişimsellik, radikal feminizmi ırk, sınıf, cinsellik ve diğer farklılık eksenlerinin kesişen kimliklerini hesaba katmadan kadınların deneyimlerini genelleme eğilimi nedeniyle eleştirmektedir. Bu eleştiri, çeşitli baskı biçimlerinin nasıl birbiriyle bağlantılı olduğunu ve bireyleri farklı şekilde etkilediğini ele almanın gerekliliğini ifade etmektedir. Buna ek olarak, bazı eleştirmenler radikal feminizmin toplumsal cinsiyet ilişkilerini betimlemesinin aşırı basitleştirici olduğunu, karmaşık toplumsal dinamikleri kadın ve erkek arasındaki ikili mücadeleye indirgeyebileceğini savunmaktadır. Alice Echols (1989) bu bakış açısının kadınların eylemliliğini ve cinsiyetler arası dayanışma potansiyelini gölgeleyebileceğini

belirtmektedir. Çağdaş feminist söylemde radikal feminizm, yapısal ataerkillik ve sistemik baskıya yönelik eleştirilerine devam etmektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı şiddet, üreme hakları ve cinsel nesneleştirme gibi konular güncelliğini korurken, radikal feminizmin eleştirileri de geçerliliğini korumaktadır. Bununla birlikte hareket, kesişimsellik ve kadın deneyimlerinin çeşitliliğine dair daha incelikli bir anlayışı da içerecek şekilde evrilmiştir denilebilir. Radikal feminizm, ataerkil yapılara meydan okuyarak ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sürdüren sosyal sistemlerin elden geçirilmesini savunarak feminist harekette dönüştürücü bir rol oynamıştır.

1.5.Feminist Film Teorisi

Filmin gücü, seyirciye bir şeyleri olduğu gibi gösterme yeteneğinde saklıdır (Rushton ve Bettinson, 2010: 10). Ancak sinemanın kadınlara baktığı ve gösterdiği dünya, kadınlar için sorunlu ve durağan bir kimlik ortaya çıkarmış, kadınların öncelikle erkeklerin arzularının nesnesi olarak rol aldığı pasif bir statü inşa etmiştir. Feminist film teorisi 1970'lerde kadın özgürlüğü hareketinin ikinci dalgasıyla eş zamanlı olarak, popüler kültürün medyayı etkilediği düşüncesiyle ve kadınların sinemasal temsillerine yönelik feminist sorgulamaların, kadınların ekrandaki tektipleşmiş veya küçük düşürücü temsillerine dikkat çekmek ve değiştirmek için politik bir müdahale olarak ortaya çıkmıştır. Feminizmin film teorisine eleştirel bir şekilde dâhil olması, hem feminizm hem de film teorisi için önemli bir değişime işaret etmektedir. Çünkü bu birleşme, filmlerin ve izleyicilerinin anlaşılması için değerli analitik araçlar geliştirmiştir. Yani feminist film teorisi 1970'lerde başlamıştır ve akademik bir disiplin olarak da film teorisinin gelişimiyle paralellik göstermektedir. Feminist film teorisi Simone De Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* ve Kate Millett'in *Sexual Politics* (1970) (Cinsel Politika) gibi ilk feminist eserlerden etkilenmiştir. De Beauvoir'ın öteki olarak kadın kavramı, Friedan'ın kadınları baskın bir ataerkil yapı altında pasiflik ve annelik gibi 'doğal' bir kadın rolüne bağlamaya çalışan geleneksel cinsiyet rollerini tartışması ve özellikle Millett'in kadınlık ideolojisinin bilimsel teorilerden edebi eserlere kadar birçok kültürel metin aracılığıyla kadınlara nasıl aşılandığını incelemesi, feminist film incelemelerinin temelini oluşturmuştur (McCabe, 2005). Feminist film kuramcıları, bu kaynaklardan yola çıkarak film metinlerinin kadın izleyicilere ataerkil ideolojiyi aşmak için nasıl çalıştığına dair analizlerini

şekillendirmeye başlamışlardır. Bu metin analizleri feminist film teorisinin temel eleştiri araçları olarak literatürde yerini almıştır.

Bir hareket olarak feminizm, öncelikle ataerkil toplumların güç yapılarını analiz etmek ve değiştirmekle ilgilenen, çeşitli uygulama ve yaklaşımlara sahip disiplinlerarası bir alandır. Feminizmin televizyon ve film gibi kültür endüstrilerine dâhil edilmesi, bireysel kimlikler sorununu sorgulayarak popüler kültürdeki sembolik içeriğin incelenmesini mümkün kılmıştır. Feminist film teorisi en temelde kadınların konumuna öncelik vermektedir ve erkeklerin evrensel anlatıları karşısında kadın kimliklerinin farklılığını ve tikelliğini onaylayarak tutumların, zevklerin ve inançların marjinalleştirilmiş seslerini vurgulamaktadırchaudri

. Kadınların toplumsal ve siyasi yapıların bir sonucu olarak boyun eğen konumlarda yer aldığı inancına dayanan feminist film teorisi, kadınların özgürleşmesine yol açabilecek yeni film yapma olanakları ve biçimlerinin önünü açarak sinemada kadınların boyun eğen konumlarını değiştirmeye yönelik çalışmalar yapmıştır (Rushton ve Bettinson, 2010: 71).

Feminizmin ikinci dalgası 'kişisel olan politiktir' sloganını doğrulamış ve şimdiye kadar politik olmadığı düşünülen kadın deneyimlerine dikkat çekmiştir. Ev ve aile, yeniden üretim, dil kullanımı, moda ve dış görünüş de dâhil olmak üzere buralarda iş başında olan gizli iktidar yapılarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (Chaudhuri, 2009: 4). Feminist film teorisi, yalnızca sinemasal imgelerdeki iktidar yapılarını anlamaya yönelik bir çerçeve sunmakla kalmamış, aynı zamanda kadınların durumunun bütününe dönüştürmeye yönelik eylemler için de çabalamanın yanı sıra feminist film teorisyenleri ana akım metinlerin eleştirel analizi ile feminist bir kadın sinemasının alternatif vizyonlarını sunan kadın sinemacıların filmlerini teşvik eden daha aktivist bir gündem oluşturarak eylemlerini görünür kılmaya çalışmışlardır (Mayne, 1985: 81-100). Popüler filmlerin ataerkil ideoloji içindeki çelişkileri, boşlukları ve gerilimleri sergileyerek kendilerini nasıl yapıbozuma uğrattıklarını ortaya çıkarmakla beraber, ana akım sinemada kadınların nasıl dışlandığına ve temsil edildiğine dair çalışmalar da yürütmüşlerdir (De Lauretis, 1984).

Feminist film teorisi başlangıcında feminist film pratiğine çok bağlı olduğu için, teori ve pratik arasındaki ilişkinin gerçekte neyi içermesi gerektiği de her zaman sorgulanmıştır. Farklılık, öz-özgürleşme ve öz-denetim ile ilgilenen feminizm

1970'lerde, kadın özgürlüğü hareketinin ikinci dalgası ve film teorisi olarak filmin feminist sorgulama ve tartışma için uygun ve önemli bir alan olabileceğinin bir göstergesi olarak bir araya gelmiştir. İkinci dalga siyasi kampanyalar kadın bedeninin egemenliğini savunurken, film teorisi de kadınların bedenleri üzerinde hak kazanma mücadelesinin imajla ilgili sorulardan ayrı tutulamayacağı düşüncesiyle tutum ve inançların kültürel dönüşümü için uygun bir alanı temsil etmektedir (Mulvey, 1989). Başlangıçtaki çerçevenin bir kısmı, "Hollywood sinemasını popüler bir mitoloji, herhangi bir kadının 'gerçekliğini' yansıtmayan ama imajının bir işaret olarak işlev gördüğü, bilinçsizce sahip olunan kolektif bir ataerkil fantezi" olarak yapılandırılmıştır (Chaudhuri, 2009: 8). Feminizm, öncelikle kadınların eylemliliği ve arzusuyla ilgilenen teorik çerçevesini ilerletmek için film tarzı ve biçimine yeni bir odaklanma getirerek, çeşitli düşünce ve deneyimlere alan açarak film eleştirisini de büyük ölçüde etkilemiştir.

Feminist film kuramcılarını filmi, değişen bir toplumu yansıtan bir tür ayna olarak ele almışlardır; her ne kadar yansıtmaları sınırlı ve muhtemelen çarpıtılmış bir ayna olsa da bu eleştirmenlere önemli bir çerçeve sunmaktadır (Mohanna, 1972: 7-12). Bu çarpıtma, eril bakış açısı ya da erkek bakışının tekil perspektifine atıfta bulunmakta ve bu nedenle fahişe, vamp ya da femme fatale (tehlikeli, baştan çıkarıcı kadın) gibi olumsuz kadın stereotiplerine odaklanması ve bunları yeniden üretmesi açısından sorunlu görülmüştür. Feminist akademisyenler, filmlerin yanlış bilinç yarattığını, kadınları sürdürdükleri ve pekiştirdikleri yanlış imajları benimsemeye ve bunlarla özdeşleşmeye teşvik ettiğini savunarak Hollywood film sistemini de kınamaktadırlar (Chaudhuri, 2009: 10). Kadınların daha olumlu imajlarla sinemada yer almasının gerekliliğini savunan feminist film teorisyenleri, sinemanın ataerkil ideolojinin bir sonucu olarak karmaşık ve çok yönlü kadın karakterleri tasvir etmeyi ihmal ettiğini savunmakta ve ataerkil değerleri yıkacak ve izleyicileri yanlış kadın temsillerine bir çözüm olarak kadın bakışıyla tanıştıracak bir karşı sinema yöntemi olarak kadınların sinemaya daha fazla katılımını gerekli bir eylem olarak savunmaktadırlar.

Feminist film kuramcılarını sadece filmlerin ne anlama geldiğini değil, aynı zamanda anlamın filminden nasıl ve neden türetildiğini de araştırmışlardır. Bu iç gözlem, film kuramcılarını seyircinin bir filmin anlamlarının üretiminde yer aldığı ve bu süreçte filmin kendisi tarafından inşa edildiği fikrini türetmeye yöneltmiştir (Chaudhuri, 2009: 22). Göstergebilimsel söylemden ödünç alınan 'gösterge olarak kadın' (visual object),

feminist film teorisinin ataerkil yapılarına meydan okuduğu 'öteki olarak kadın' (La femme comme l'Autre), 'ebedi dişil' (the eternal feminine) ya da 'erkek arzusunun nesnesi' (object of male desire) gibi yan anlamlarla yer değiştirmiştir. Göstergelerin gizemini çözme çabasında, bu anlamların kadının doğasında olduğuna dair çağrışımlara meydan okumanın son derece önemli olduğu görülebilir. Kadın imgelerine sinefeminist bir perspektiften yaklaşan en önemli kuramcılardan biri, 1973 tarihinde çığır açan *Women's Cinema as Counter-Cinema* (Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması) adlı makalenin yazarı Claire Johnston'dır. Johnston, kadın imgeleri kuramcılarının kullandığı gerçekçi estetiğe karşı çıkarak, filmlerdeki kadın imgelerinin kadın gerçekliğini yansıtmadığını, bunun yerine ataerkil ideoloji tarafından inşa edilen ve erkek arzularını tatmin etmek için manipüle edilen mitler olduğunu iddia etmektedir. Çünkü mit cinsiyetçilik ideolojisini iletmede, dönüştürmekte ve görünmez kılmaktadır (Johnston, 1973). Johnston'a göre (1973) kadın, erkek için temsil ettiği şeyin bir göstergesi haline gelmektedir; sinemada gösteri olarak kadına yapılan muazzam vurguya rağmen; kadın olarak kadın, büyük ölçüde yoktur. Johnston, özellikle stüdyo döneminin iki büyük Hollywood auteur'ü olan John Ford ve Howard Hawks'ın filmlerini incelemiş ve kadınların filmlerinde kendi başlarına değil, yalnızca erkek fantezisi içinde anlamlı işaretler olarak nasıl var olduklarını göstermiştir. Ford için kadınlar, evi, kültürü ve medeniyeti temsil etmekte ve onlar aracılığıyla erkeklerin bu tür şeylere karşı kararsızlığını ifade etmektedir. Hawks'a göre kadınlar, erkek gruplarında ya erkeklerden biri olması gereken ya da ortadan kaldırılması gereken travmatik varlıklar olarak görülen davetsiz misafirler olarak görülmektedir (Johnston, 1983: 26-45).

Johnston, kadınların erkek fantezi figürleri olarak tasvir edildiği örnekleri sıralamakla kalmaz; bu temsillere karşı feminist eylem çağrısında bulunmaya devam eder. Bu amaçla, Hollywood sistemi içinde çalışan kadın film yapımcılarının incelenmesine önayak olur ki bu da feminist eleştiri üzerinde geniş kapsamlı bir etkiye neden olmaktadır. Örneğin; Johnston, Dorothy Arzner ve Ida Lupino'nun çalışmalarını incelemektedir. Johnston'a göre (1973) Arzner, yüzeyde ataerkil ideolojiyi destekliyormuş gibi görünen ama altında direniş anları barındıran, içten içe özeleştirel filmler yaratmıştır. Bu, Fransız marksist eleştirmenlerin *Cahiers du Cinema* (Sinema Defteri) adlı sinema dergisindeki çalışmalarından alınan önemli bir kavramdır ve feminist eleştirmenler arasında büyük yankı uyandırmıştır. *Cahiers du Cinema* dergisinin

eleştirmenleri filmlerin temelde iki kategoriye ayrılabilirliğini öne sürmüşlerdir; egemen ideolojiyi tamamen destekleyen ideolojik olarak zararsız filmler ve egemen düşünce tarzını destekliyor gibi görünen ancak onu içeriden eleştiren boşluklar, çatlaklar ve yapılandırıcı eksiklikler içeren içsel olarak özeleştirel filmler (Cook ve Johnstone 1990). Johnston, feminist kuramcılarının Hollywood'un hem erkek hem de kadın yönetmenlerinin filmlerini incelemelerinin, ataerkil ideolojinin işleyişini açığa çıkaracak devrimci filmler yaratmak için erkek egemen film endüstrisinin hem içinde hem de dışında her düzeyde faaliyet gösteren yeni feminist film yapım tekniklerini savunacakları aktivist bir konuma getirmesini sağlayacağını öne sürmüştür (Cook ve Johnstone, 1990: 35-46). Bu kavrayış, feminist film teorisini, cinsiyetçiliğin öyküler aracılığıyla aktarımını ve dönüşümünü araştırmak için sadece Hollywood'a değil, her tür filme bakacak şekilde genişletmiş ve göstergebilimsel analize, sinemanın baskıcı ideolojilerini sorgulamak için yeni bir yöntem sağlamıştır.

Feminist film teorisi, sinemanın tarihsel ve kültürel yaşamlarımızdaki önemini anlamamızı sağladığı için Batı toplumu gibi iletişimin dolaylı, örtülü ve nüanslı olduğu kültürlerde giderek daha önemli bir çerçeve sunmaya devam etmektedir. Sinemasal fenomenleri incelerken feminist film teorisyenleri filmlerin nasıl işlediğini, anlamları nasıl aktardığını, hangi işlevleri sağladığını ve seyirciyi hangi yollarla etkilediğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadırlar ve özellikle kadınların marjinal ve ezilmiş konumlarını pekiştirmeye hizmet eden toplumsal cinsiyet temsillerini analiz etmektedirler (Rushton ve Bettinson, 2010). Bu durum, feminist araştırmacıların yalnızca medyadaki toplumsal cinsiyeti analiz etmekle kalmayıp aynı zamanda kadınların toplumdaki konumunu güçlendirecek ve değiştirecek eleştiriler, araştırmalar ve film çalışmaları üretmeleriyle sonuçlanmaktadır.

1975 tarihli makalesi *Visual Pleasure and Narrative Cinema*'da (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) Mulvey, feminist eleştiriye sinepsikanaliz alanına sıkı sıkıya taşımış, ana akım filmin işleyişini tanımlamak için Oedipus kompleksi, ayna evresi, kastrasyon kaygısı, fetişizm, röntgencilik ve skopofili gibi temel Freudyen ve Lacancı psikanalitik terimleri kullanmıştır. Mulvey kitabında Hollywood sinemasında bakışın erkek olduğu yönündeki ünlü ya da kötü şöhretli açıklamasını dile getirmektedir. Mulvey, anlatı filmlerini izlemenin ataerkil ideolojinin köklü doğasını ve erkek bakışı, ataerkil bilinçdışı ve seyir zevki arasındaki yakın bağlantıyı ortaya çıkaracağını savunmaktadır. Mulvey'e

göre (1989), Hollywood sinemasının sunduğu seyirci konumu erildir ve kadın karakterler yalnızca erkek arzusunun nesneleri olarak konumlandırılmaktadır. İzleyicinin özdeşleşmeye teşvik edildiği erkek karakterlerin bakış açısından, kadın bedeninin görülmesi iki şeyi temsil etmektedir; bakılacak-olma (gösteri olarak kadın) ve bu yüzeysel cazibenin altında, kastrasyon kaygısını (erkeğin kendi fallik güç eksikliğinden duyduğu korku) çağrıştıran kadın eksikliğinin dehşeti. Bu çağrışıma karşı koymak için biri görsel, diğeri anlatısal olmak üzere iki araç kullanılmaktadır. Birincisi fetişistik skopofilidir; kadın yıldızın saf gösteriye indirgenmesi yoluyla korkulan nesnenin yerine göz kamaştırıcı bir kadın formunun ikame edilmesiyle kastrasyonun reddedilmesidir. İkincisi ise sadist röntgenciliktir; orijinal kastrasyon travmasını yeniden canlandırmak, kontrolü yeniden sağlamak (genellikle onu cezalandırarak) ve böylece kastrasyonu reddetmek için korkulan kadın nesnenin anlatı yoluyla araştırılmasıdır. Son zamanlarda yapılan çalışmalar, feminist film teorisinin görünürlüğünün azaldığına işaret ederek, günümüzde kadınlar ve film çalışmaları için önemli hale gelen şeyin kadınların kendilerini ifade edebilecekleri sesleri bulmaları ve bir kadın olarak ifade edilebilecek şeyleri ifade etmenin önemini savunmaları olduğunu belirtmektedir (Rushton ve Bettinson, 2010).

Feminist film teorisi sinemadaki metinlerin ve göstergelerin toplumsal cinsiyetin ve iktidar ilişkilerinin nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olan bir araç olarak kullanılması gerektiğini savunmaktadır denilebilir. 1970’lerde, kadın özgürlüğü hareketinin etkisiyle sinemadaki kadın temsilleri üzerine feminist sorgulamalar da artmıştır. Feminizmin sinemaya dahil olması da bu sorgulamalar aracılığıyla, kadınların sinemadaki çoğunlukla olumsuz temsillerine karşı bir eleştiri olarak gelişmiştir.

Kadınların sinemada genellikle erkek arzularının nesnesi olarak gösterilmeleri, feminist film teorisinin eleştirdiği ana noktadır. Sinema, toplumsal cinsiyet normlarının pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır, ancak feminist teorisyenler, bu yapıları sorgulamanın ve değiştirecek yeni film yapma biçimlerinin mümkün olduğunu savunmaktadırlar. Film, toplumu ve kültürel yapıları yansıtan bir ayna olarak görülse de, bu yansımanın her zaman çarpıtılmış olduğu ifade edilmektedir. Bu çarpıtma, erkek bakış açısının egemenliğinden kaynaklanmakta ve kadınların olumsuz ve klişeleşmiş stereotiplere, örneğin fahişe, vamp ya da femme fatale gibi figürlere indirgenmesiyle sonuçlanmaktadır. Feminist film teorisyenleri, sinemadaki bu olumsuz kadın temsillerini

eleştirerek, kadınların daha kompleks ve çok yönlü temsil edilmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Mulvey, 1975: 6-18) .

1.6.Türk Sinemasında Kadın Temsili

Türk sinemasının ilk dönemlerinde, özellikle 1910'lar ve 1920'lerde, kadınlar ağırlıklı olarak dönemin kültürel ve toplumsal normlarına uygun olarak resmedilmiştir. Ağırlıklı olarak kadınların anne, kız çocuğu ve eş gibi geleneksel rollere büründüğü bu ilk filmlerde, muhafazakar ve ataerkil bir toplum yansıtılmaktadır (Gürata, 2011: 45-62). Kamusal ve özel alanlar belirgin bir şekilde ayrılmış, kadınlar büyük ölçüde ikincisine hapsedilmiş ve hem sinemasal hem de gerçek dünyada itaatkâr statülerini ortaya koymaktadırlar. Türk sinemasının altın çağı olarak kabul edilen Yeşilçam dönemi 1950'lerden 1980'lerin sonuna kadar sürmüştür. Film üretiminde büyük bir artışla karakterize edilen bu dönem, kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini sürdürmeye devam etmiştir. Kadın karakterler iki uç arasında gidip gelmiştir: Saf, erdemli kadın ve femme fatale. Bu ikilem, evcimen kadının kutsallaştırılmış imajı ile gece kulübü şarkıcısının ahlaki belirsizliğini karşı karşıya getiren *Vesikalı Yarım* (Akad, 1968) gibi filmlerde açıkça görülmektedir (Arslan, 2011). Bu stereotiplerin devam etmesine rağmen, Yeşilçam dönemi önemli bir değişime de tanıklık etmiştir. Bazı sinemacılar, kadınları kişisel arzuları ve mücadeleleri olan bireyler olarak resmederek geleneksel normlara meydan okumaya başlamış, ancak bu temsiller çok ses getirmemiştir. 1980'ler ve 1990'lar Türk sinemasında, Türkiye'deki sosyo-politik değişimler ve artan küresel bağlantılar nedeniyle bir paradigma değişimini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde kadın sinemacılar ve daha karmaşık kadın karakterler ortaya çıkmıştır. Filmler kadın sorunlarını daha açık bir şekilde ele almaya başlamış, aile içi istismar, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kişisel özerklik arayışı gibi temalar işlenmiştir (Atakav, 2013). Örneğin Ümit Efkan'ın *Kadın Dul Kalınca* (1988) filmi, Türk toplumunda dul kadınların karşılaştığı zorlukların dokunaklı bir tasvirini sunmaktadır. Benzer şekilde, Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerin *Güneşe Yolculuk* (1999) gibi çalışmaları, toplumsal cinsiyetin etnik ve siyasi mücadelelerle kesişimini ön plana çıkarmaktadır (Suner, 2001: 86-103). 2000'lerin çağdaş Türk sineması, toplumsal cinsiyet temsiline yönelik daha çeşitli ve eşitlikçi bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Filmler artık sıklıkla kadınları çeşitli sosyoekonomik manzaralarda gezinen ana, karmaşık karakterler olarak tasvir etmektedir. Odak noktası,

kariyerleri, cinsel özerkliği ve ataerkil kısıtlamalara karşı direnişi içerecek şekilde genişlemiştir (Gurbilek, 2011). Örneğin, Deniz Gamze Ergüven'in *Mustang* filmi (Ergüven, 2015), kırsal bir Türk köyünde yaşayan beş yetim kız kardeşin karşılaştığı baskıcı kısıtlamalara karşı, isyanlarını ve özgürlük arayışlarını vurgulayan önemli bir filmidir (Smith, 2016: 95-113). Bu filmin uluslararası beğeni kazanması, Türk sinemasının kadın sorunlarını derinlemesine ve usta bir şekilde resmetme becerisinin giderek daha fazla kabul gördüğünün altını çizmektedir. Ayrıca, dijital platformların yükselişi film yapımını ve dağıtımını demokratikleştirerek bağımsız film yapımcılarının daha önce marjinalleştirilmiş olabilecek hikâyeleri anlatmalarına olanak sağlamaktadır. Bu demokratikleşme, Türk sinemasında kadın temsiliinin devam eden gelişimi için çok önemlidir. Türk sinemasında kadınların temsili, ilk yıllarından günümüze kadar önemli bir evrim geçirmiştir. Başlangıçtaki tasvirler geleneksel ve ataerkil görüşlerle sınırlıyken, manzara giderek kadınların yaşamlarının, mücadelelerinin daha incelikli ve çeşitli tasvirlerini içerecek şekilde dönüşmüştür.

1.7.Yavuz Turgul Hakkında

Yavuz Turgul 1946 Yılında İstanbul'da doğmuştur. Genç bir lise öğrencisiyken müziğe gönül vermiştir. Arkadaşları ile birlikte kurdukları *Genç Aslanlar* müzik grubunda gitar çalmıştır. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsünden mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra *Ses* dergisinde çalışmaya başlamıştır. Bu yıllardaki sinema merakını kendisi şöyle dile getirmiştir:

Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya. Hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor. Ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum (Bayburtluoğlu, 2005, 60).

1972 yılında ünlü yönetmen Ertem Eğilmez'le tanışmış ve Arzu Film bünyesinde senaryo yazarlığı yapmaya başlamıştır. 1984 yılından itibaren ise senarist kimliğinin yanına yönetmen kimliği de eklenmiştir.

1.8.Yavuz Turgul'un Türk Sinemasındaki Yeri

1970'ler Türk sinemasında Yeni Sinemacılar olarak adlandırılan yeni bir dönemin başlangıcıdır. Yeni Sinemacılar döneminin özelliklerini Özön şu şekilde sıralamıştır: büyük bir kısmı 1940'larda doğmuş, iyi eğitilmiş ve reklam ya da televizyon sektöründe çalışmış kişilerdir. Bu yönetmenler Yeşilçam sinemasını oldukça iyi tanımakta fakat buna karşın filmlerini kendi yapım şirketlerinin kurarak yahut yabancı ortaklarla beraber çekmektedirler. Filmlerinde Doğu, Güneydoğu, töre ve kadın sorunları ana temalar olarak yer almaktadır (Özön, 1995). Bu bakımdan Yavuz Turgul'un Yeni sinemanın temsilcilerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türk sinemasının önde gelen isimlerinden Yavuz Turgul, etkileyici hikâye anlatımı ve ustaca işlenmiş karakterleriyle tanınmaktadır. Genellikle Türk toplumunun sorunlarını irdeleyen filmlerinin, feminist analizler için verimli bir zemin oluşturduğu düşünülmektedir. Ünlü feminist film eleştirmeni Helke Sander'e göre (1981) filmin yönetmen, film metni ile seyirci arasındaki ilişkiyi yapılandırma biçimi, yönetmenin toplumsal cinsiyeti ile temsil-daha doğrusu, dişil özelliğin temsili- arasındaki anlamlı ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Yavuz Turgul, 1973'te Ertem Eğilmez'in *Canım Kardeşim* filminin senaryosuna katkıda bulunmuş ve muhabirlik deneyiminin ardından 1976 yılında ilk senaryosu olan *Tosun Paşa*'yı yazmıştır. Böylelikle sinema dünyasına senarist olarak adım atmış olan Yavuz Turgul ilk filmi olan *Fahriye Abla*'yı (1984) çekene kadar *Sultan* (Tibet,1978), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Eğilmez, 1979), *Davaro* (Tibet, 1981), *Çiçek Abbas* (Çetin, 1982), *Züğürt Ağa* (Çölgeçen, 1985) gibi birçok farklı yönetmenle başarılı senaryolara imza atmıştır. Arzu Film'den sonra Man Ajans'a geçen Yavuz Turgul burada metin yazarı olarak çalışmaya devam etmiştir. Yavuz Turgul 1993 yılına kadar Man Ajans'ta çalışmayı sürdürmüştür. Daha sonra buradan ayrılarak Medina-Turgul reklam ajansını kurmuştur. Turgul reklamcılıkla ilgili şunları söylemiştir: Özellikle reklam sektörüne girdikten sonra estetik anlamda, sinema dili anlamında çok şey öğrendim ve bunları uygulamak istiyorum. Özellikle ışık konusunda çok şey öğrenmişim. Biliyorsunuz Türk sinemasının ışığı çok geç yerli yerine oturmuştur (Uman, 2002: 142).

Yavuz Turgul hem Yeşilçam'ın halka hitap etme yeteneğini, hem de reklamcılıkta edindiği teknik tecrübeleri duygulu insan hikâyeleriyle birleştirerek yönetmenliğe başladığı ilk günden bu yana bir marka haline gelmeyi başarmıştır denilebilir. 1984'te

çektığı Fahriye Abla bir şiirden esinlenilerek yazılmış bağımsız bir hikâyeyi anlatır. *Av Mevsimi* (Turgul, 2010) ise bir desenden ortaya çıkmış bir polisiyedir. Bu örnekleri ele aldığımızda Yavuz Turgul'un çok çeşitli türler ve hikâyeler ürettiğini de söyleyebiliriz. Bu bakımdan Türk sinemasındaki ender yönetmenlerden biridir denilebilir. *Muhsin Bey* (Turgul,1987) gösterime girdiği yıl yurt içi ve yurt dışında birçok ödül kazanmıştır ve daha da önemlisi yapılan anketlerin hemen hepsinde Türk sinemasının en iyi on filmi arasında gösterilmektedir (Sivas, 2011). 1996 yılında gösterime giren *Eşkîya* ise kış mevsiminde ölü bir ağaç gibi duran Türk sinemasını yeniden bahara kavuşturmuştur denilebilir. Yeşilçam'ın çöküşüyle beraber sinemaya küsen yerli seyirci akın akın Eşkîya filmi izlemeye gitmiştir ve 2.573.996 kişi filmi izlemiştir. Bu yönüyle de Türk sinemasının yıldız yönetmeni olmakla beraber kurtarıcı yönetmeni de olmuştur. Yavuz Turgul son filmi olan *Yol Ayrımı*'yla (2017) beraber toplamda 8 film çekmiştir. Filmlerinin genelde izleyicinin ilgisini çekmesine ve birçok ödül almış olmasına karşın onun ölçütü bambaşka bir şeyde gizlidir:

Öyle filmler yapayım ki, bundan 40-50 sene sonra gösterildiği zaman insanlığa dair eskimeyen, hiçbir zaman eskimeyecek olan şeyleri içinde taşıyın, hikâyesi güçlü olsun, dinlenir bir hikâye anlatayım (Sivas, 2011, 8).

Yavuz Turgul, Türk sinemasında hem senarist hem de yönetmen olarak özgün ve etkili bir kariyere sahiptir. Farklı türlerdeki filmleri ve insana dair evrensel temaları işlemesi, onun sinema dünyasında kalıcı bir yer edinmesini sağlamıştır. Reklamcılıktan aldığı teknik deneyimle sinema dilini zenginleştiren Turgul, özellikle Eşkîya filmiyle Türk sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Onun vizyonu, sadece dönemin ihtiyaçlarına cevap vermekle kalmayıp, geleceğe miras bırakacak, zamansız ve güçlü hikâyeler anlatmaya odaklanmıştır. Bu yönüyle Turgul, Türk sinemasının önemli ve saygın figürlerinden biri olmaya devam etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın amacı, sayıtları, örnekleme, sınırlıkları yer almaktadır. Ayrıca söylem analizi, feminist eleştirel söylem analizi ve içerik analizi tartışılmaktadır.

2.1.Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği filmlerdeki kadın temsillerini feminist kuram çerçevesinde analiz etmektir. Bu analiz, Türk sinemasındaki kadın olgusunu daha derinlemesine anlamayı sağlayabilir. Yavuz Turgul'un filmleri 1980'lerden başlayarak 2017 yılına kadar uzanan bir dönemi içermektedir. Bu süre Türk toplumunda ve sinemada önemli değişikliklerin olduğu dönemleri kapsamaktadır. Bu filmlerin tamamının bir arada değerlendiriliyor olması, hem Türk toplumunun cinsiyet algısındaki dönüşümleri hem de sinemadaki yansımalarını anlamak bakımından da önemli bir kaynak sunmaktadır. Bu bakımdan; çalışmanın, hem sinema araştırmalarına hem de toplumsal cinsiyet çalışmalarına katkı sunacağı düşünülmektedir.

2.2.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın planlanması ve ilerlemesi sırasında feminist bir çerçeve kullanılarak Yavuz Turgul filmlerindeki kadın temsiliinin kapsamlı bir şekilde incelenmesine odaklanılmıştır. Bu çalışma feminist kuramın temel ilkeleri ile incelenmiş Yavuz Turgul'un yönettiği filmler ile sınırlıdır

2.3.Araştırmanın Sayıtları

Yavuz Turgul filmleri feminist kuram perspektifinden değerlendirildiğinde Yavuz Turgul filmlerinde ataerkil bir düzlemin olduğu ve filmlerinde erkek egemen bir dil kullanıldığı ancak filmin özünde toplumsal kadın meselelerinin yer aldığı ve kadın karakterlerin de hikayenin dönüşümünde kilit bir yer tutarak önemli bir yere sahip olduğu varsayılmaktadır.

2.4.Yöntem

Nitel araştırmalar, insanların kendi dünyalarını nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya çalışan paradigmalara dayanmaktadır. Creswell'e göre nitel araştırma, “araştırmacının doğal bir ortamda veri toplamasına, birden fazla veri biçimi kullanmasına ve örüntüleri veya temaları belirlemek için tümevarımsal analiz yapmasına olanak tanıyan, gelişmekte olan bir sorgulama yaklaşımını” içermektedir (2014, 4). Sayısal verilere öncelik veren nicel yaklaşımların aksine nitel yöntemler, insan deneyimlerinin derinliğini ve zenginliğini yansıtan metinsel, görsel veya anlatısal verileri vurgulamaktadır. Patton (2015), nitel sorgulamanın, bir olgunun ne ya da kaç tane olduğundan ziyade nasıl ve neden olduğunu anlamayı amaçladığında gerekli olduğunu belirtmektedir. Araştırmacıların derinlemesine incelemelerde bulunmasına, gizli anlamları ortaya çıkarmasına ve sosyal etkileşimlerin, kurumların ve kültürlerin öznel boyutlarını yorumlamasına olanak tanımaktadır. Bu çalışmada karakterlerin filmdeki deneyimlerine ve bu deneyimleri söylemlerine nasıl yansıttığına odaklanılmaktadır. Bu nedenle bu çalışma için nitel araştırma yöntemi kullanılmaktadır. Karakterlerin konuşmalarını analiz etmek üzere planlanan bu çalışmada söylemlerin hem toplumsal hem de öznel yönleri incelenmektedir. Araştırma sorularına sosyal yapılandırmacı bir perspektiften yaklaşılmıştır. Dünyada nesnel bir gerçeklik yoktur. Bireyler kendi gerçekliklerini dil aracılığıyla inşa ederler (Scotland, 2012: 9-16). Ancak, bunlara erişmenin çeşitli yolları vardır. Nitel araştırma yöntemi ve nitel araştırmaların sosyal inşacı epistemolojisine uygun olarak bu çalışma tekil bir gerçekliğin olmadığını vurgulayan göreceli bir ontolojiye dayanmaktadır. Bu çerçevede gerçeklik, sosyal etkileşimler ve dil aracılığıyla sürekli olarak inşa edilmekte ve şekillendirilmektedir. Bu bağlamda içerik analizi ve söylem analizi yöntemleri elde edilen verileri incelemek için kullanılmıştır.

2.4.1.Söylem Analizi

Söylem yalnızca dil ile beraber düşünülebilir ve sadece dil ile mümkündür (Sözen,1999: 17). Dil yalnızca bir yansıtmacı aracı veya bir temsil olmasının yanı sıra birçok farklı fonksiyonu içeren karmaşık bir sistemdir (Elliott, 1996: 65-68). Dil sayesinde bireyler sosyal rollerini yerine getirebilir ve kimliklerini ortaya koyabilirler. Söylem ise içinde bulunduğumuz durumun ifade edilmesidir (Meggill, 2012). Söylem

analizi dilin incelenmesiyle ilgilidir ve dilin incelenmesiyle ilgilenen bir disiplin olan dilbilimin söylem analizinin kökeni olması oldukça olasıdır. Aslında söylem analizi, beşeri bilimler ve sosyal bilimlerde insan iletişiminin incelenmesine yarayan birçok farklı yöntemi kucaklamak için kullanılan bir terimdir (Gillen ve Petersen, 2005: 145-155). Mikhail Bakhtin (1986: 76-90) dilin diyalojikliğine vurgu yapmaktadır. Ona göre dilsel anlam ne dil sisteminde ne de toplumu çevreleyen nesnel gerçekliktedir. Söylem analizi sosyal olması, birbiriyle zıt söylemlerin bulunması ve söylemlerin hiyerarşik olması bakımından üç özelliğe sahiptir (Punch, 2011). Bunlardan ilki, yani söylem analizinin sosyal olması dayandığı temeller açısından bu çalışma için oldukça önemlidir. Söylemde dilin sosyal yönü, kim tarafından söylemin gerçekleştiği, anlamın kim için veya kime karşı kullanıldığı analizin sosyal yönünü temsil etmektedir. Jones (2024) söylem analiziyle ilgili üç yaklaşım ortaya koymaktadır: Formal yaklaşım, işlevsel yaklaşım ve sosyal yaklaşım. Jones'un (2024) ileri sürdüğü yaklaşımlardan sosyal yaklaşım bu çalışmada dikkate alınan bazı prensipleri içermektedir. Buna göre, bireylerin kullandıkları dil kimlikleri, rolleri ve ilişkilere dâhil olma durumlarına göre farklılık göstermektedir. Dilin bu yönü sosyal kurumların ve kültürün söylem aracılığıyla nasıl inşa edildiklerini ortaya koymaktadır (Jones, 2024). Bu yüzden söylem analizlerinde metnin yapısal özelliklerinin yanı sıra oluştuğu toplumsal bağlam da son derece önemlidir. Buradan söylemin hem toplumu inşa eden hem de inşa edileni analiz eden bir niteliğe sahip olduğu çıkarımına varılabilir. Barbara Johnstone (2002) bu tür bir analiz için bir plan oluşturmaya sezgisel bir yöntemi göz önünde bulundurarak başlayabileceğinizi önermektedir: Söylem dünya tarafından şekillenmektedir. Söylem dille şekillenmektedir ve dili şekillendirmektedir. Söylem katılımcılarla şekillenmektedir ve katılımcıları şekillendirmektedir. Söylem önceki söylem tarafından şekillendirilmektedir ve gelecekteki söylem olasılıklarını şekillendirmektedir. Söylem çevre tarafından şekillendirilir ve çevreyi şekillendirir. Söylem amaçla şekillendirilir ve olası amaçları şekillendirir (Johnstone, 2002). Dijk'a göre (1997) söylem analizi yapılırken takip edilmesi gereken bazı ilkeler bulunmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir: Söylemde yer alan metin ve konuşmalar bilgiler değiştirilmeksizin incelenir. Söylem, söylemin gerçekleştiği bağlamdan ayrı ele alınamaz. Söylemin gerçekleştiği yer, zaman ve toplumsal normlar dikkate alınmalıdır. Söylemi gerçekleştiren bireyin toplumdaki rolü göz önüne alınmalıdır. Söylem analizi yapan araştırmacılar 'Bu ne

anlama gelmektedir?’ve ‘Kişi bunu neden söylemektedir?’ Sorularını yanıtlamaya çalışmalıdır (Dijk, 1997). Bir söylem analizi daha önce de belirtildiği gibi çeşitli disiplinleri bir araya getirebilir. Bu çalışmada da feminist film kuramı temel alınarak bir araştırma yapılacağından bir söylem analizi olan feminist eleştirel söylem analizi yöntemi kullanılmaktadır.

2.4.2.Feminist Eleştirel Söylem Analizi

Feminist eleştirel söylem analizinde genel olarak sosyal adalet ve dönüşüme odaklanılarak toplumsal cinsiyetçi söylemleri analiz etmek amaçlanmaktadır. Eleştirel bir bakış açısı olarak feminist eleştirel söylem analizi (FESA), her ikisi de toplumsal özgürleşme ve dönüşüm hedefleriyle yönlendirilen eleştirel söylem analizi (ESA) ile feminist çalışmaların kesişiminde gelişmiştir. Betimleyici söylem analizi yöntemleriyle çalışan feminist yaklaşımlardan farklı olarak FESA, başlangıçta politik olarak yatırım yapılmış, sosyal olarak açıklayıcı bir program dâhilinde faaliyet gösterme avantajına sahiptir. Eleştirel söylem analizi sosyal uygulamalar ve söylem yapıları arasındaki ilişkilerin incelenmesi için çeşitli teorik çerçeveler geliştirmiştir. Bu teorik çerçeveler bağlamsallaştırılmış metinlerin ve konuşmaların detaylı analizi için bir dizi analitik araç sunmaktadır. Ayrıca, farklı toplumsal eşitsizlik biçimlerinin hayata geçirilmesinde kullanılan çeşitli söylemsel stratejileri belgeleyen ESA araştırmalarından elde edilecek çok şey bulunmaktadır. Dolayısıyla, feminist amaçlarla ESA'dan yararlanmak, zengin ve içgörülü analizler üretme potansiyelleri öngörmektedir. Ancak elbette ki toplumsal cinsiyeti incelemek için eleştirel söylem analizi kullanmak ile feminist eleştirel söylem analizi kullanmak arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyetin eleştirel söylem analizi kullanılarak incelenmesinde, eleştirel söylem analizi yaklaşımının teorileri ve temel prensipleri değişmeden kalmaktadır. Fakat çalışma nesnesini toplumsal cinsiyet olarak tanımlayan feminist eleştirel söylem analizi, temelde eleştirel feminist yaklaşımdaki gelişmelerden ve ‘feminist politik tahayyül’ tarafından şekillendirilmiştir (Bell, 1999).

‘Feminist Tahayyül’ (Feminist Imagination) kavramı, Charles Wright Mills’in bireysel deneyimleri toplumsal ilişkilerle ilişkilendirmeyi ve özel sorunları kamusal sorunlara dönüştürmeyi amaçlayan klasik ‘Sosyolojik Tahayyül’ (The Sociological Imagination) kavramından türemiştir (Mill, 2000). ‘Feminist Politik Tahayyüle’

(Feminist Political Imagination) göre toplumsal cinsiyet radikal bir kavramdır. Toplumsal cinsiyete ilişkin egemen söylemlere yönelik radikal eleştiriyi sürdürebilmek için feminist teoriye dayanmaktadır (De Lauretis, 1984). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet üzerine çalışmak da politik bir seçimdir. Bu durum, feminist eleştirel söylem analizinin disiplinlerarasılığı açısından önemli sonuçlar doğurmaktadır. Feminist eleştirel söylem analizi, tarihsel olarak eleştirel ivmesini ESA aracılığıyla Frankfurt Okulu'ndan almakla kalmaz, aynı zamanda çağdaş feminist postyapısalcılık ve postkolonyalizmi içeren kuramlardan da yararlanmaktadır (Lazar, 2007: 141-164). FESA toplumsal cinsiyet eşitsizliği söylemlerini eleştirirken bu asimetrik ilişkilerin hüküm sürmesini sağlayan koşulları ve ataerkilliğin neden bu kadar dirençli olduğunun tanımlanmasına ve analiz edilmesine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, FESA'nın kuramsal açıdan da disiplinlerarası oluşu onu feminist çalışmalarda kullanılan eşsiz bir yöntem haline getirmektedir. Söylem Analizi yaklaşımı, söylemin dilsel, bilişsel ve toplumsal boyutlarını bütüncül ele alan çok katmanlı bir modeldir. Bu analizin ilk aşaması, söylemin yapısal çözümlemesidir; burada söylem hem makro (genel tema ve anlam örgüsü) hem de mikro düzeyde (sözcük seçimi, sözdizimi, retorik) incelenir. Bu yapıların seçimi ve düzenlenmesi, hangi anlamların ön plana çıkarıldığını anlamak için önemlidir. İkinci aşama, söylemin bireysel ve toplumsal bilişsel süreçler bağlamında ele alınmasıdır. Söylemin anlaşılması ve üretilmesi, bireylerin zihinsel modelleri ve bilgi şemaları aracılığıyla gerçekleşmektedir; bu nedenle sadece metinsel yapılar değil, bunların nasıl içselleştirildiği ve yeniden üretildiği de önemlidir. Üçüncü ve son aşama ise söylemin toplumsal bağlam içerisinde değerlendirilmesidir (van Dijk, 1993: 249-283). Van Dijk, söylemi bir iktidar ve ideoloji üretim aracı olarak ele alarak, kim tarafından, kimin adına ve kime karşı üretildiğini analiz etmekte; bu sayede toplumsal eşitsizliklerin ve baskıcı ideolojilerin nasıl meşrulaştırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır (van Dijk, 2001: 95-120). Dolayısıyla van Dijk'in yaklaşımı, söylemin zihinsel ve toplumsal düzeylerdeki işleyişini bütünsel olarak kavramaya yöneliktir.

2.4.3.İçerik Analizi

İçerik analizi, araştırmacıların çeşitli iletişim biçimlerinin içeriğini sistemli ve objektif bir şekilde analiz etmelerine olanak tanıyan ve sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan bir araştırma tekniğidir (Hepkul, 2002: 1-12). 20. yüzyılın başlarında

geliştirilen bu yöntem günümüzde iletişim çalışmaları, psikoloji, sosyoloji ve medya çalışmaları da dâhil olmak üzere birçok disiplinde kullanılmaktadır. İçerik analizi, 1920'lerde medya içeriğini analiz etme düşüncesini ilk kez dile getiren Harold D. Lasswell'in çalışmalarına kadar uzanmaktadır (Krippendorff, 2013). Lasswell'in çabaları, kitle iletişiminin nasıl anlamlı kalıplara dönüştürülebileceğinin anlaşılmasına zemin hazırlamıştır. İçerik analizi, Berelson'ın (1952) iletişimin açık içeriğinin nesnel, sistematik ve nicel tanımına yönelik bir araştırma tekniği olarak tanımladığı çalışmasıyla daha da ilgi çekmiştir. Bu tanım, içerik analizinin güvenilir ve tekrarlanabilir sonuçlar sağlamadaki önemini vurgulamıştır (Barelson, 2007). 1960'lar ve 1970'lerde, verilerin daha karmaşık bir şekilde kodlanmasına ve kategorize edilmesine olanak tanıyan bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerin etkisiyle daha karmaşık tekniklere doğru önemli bir kayma yaşanmıştır (Neundorf, 2017). İçerik analizinin kullanım alanı genişledikçe, araştırmacılar bunu sadece yazılı metinlere değil, görsel ve işitsel materyallere de uygulamaya başlamışlardır ve kapsamını çeşitli medya formatlarını kapsayacak şekilde genişletmişlerdir. İçerik analizinin en önemli avantajlarından biri çok yönlülüğüdür. Metin, resim, video ve ses dâhil olmak üzere çok çeşitli içeriklere uygulanabilir. Üstelik, içerik analizi hem büyük veri kümelerini hem de küçük, spesifik örnekleri analiz etmek için kullanılabilir. İçerik analizi bir bakımdan da nitel verilerin sayısal olarak ifade edilmesi sürecidir (Hepkul, 2002: 1-12). Bu bakımdan nicel ve nitel içerik analizi olarak ayrı ayrı düşünülebilir ya da nicel veriler nitel verilerle beraber kullanılabilir.

Bu yaklaşım özellikle anlatılar veya söylemler gibi detaylı veya öznel içerikleri keşfetmek için faydalı bir yöntemdir. Nitel içerik analizi yapan araştırmacılar metnin dikkatlice okunması yoluyla ortaya çıkan kategorileri ve temaları belirler. Nitel içerik analizi, bu çalışmada farklı grupların medyada nasıl temsil edildiğini ve bu altında yatan stereotiplerin ve tasvirlerin incelenmesi için kullanılmıştır. Yukarıda içerik analizinin hem nitel hem de nicel olarak kullanılabileceği ifade edilmiştir. Nicel içerik ise, kelime sıklığı, belirli ifadelerin oluşumu veya belirli konuların varlığı gibi metindeki belirli unsurların sayılması ve ölçülmesi sürecini ifade etmektedir. Bu yaklaşımda genellikle içeriği önceden belirlenmiş, kategorilere ayrılmış şemalar nicel olarak incelenir (Krippendorff, 2013). Nicel içerik analizi de medya çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin, bir çalışma belirli siyasi konuların haberlerde ne sıklıkla yer aldığını ölçerek araştırmacıların farklı dönemler veya medya kaynakları arasında

istatistiksel karşılaştırmalar yapmasına olanak tanıyabilir (Neuendorf, 2017). Bu çalışmada nitel içerik analizinin bir alt başlığı olan değerlendirci analiz yöntemi kullanılmaktadır. Değerlendirci içerik analizi, bir metindeki iletişimin sadece yüzeysel anlamını değil, aynı zamanda taşıdığı değer yargılarını, tutumları veya ideolojik eğilimleri inceleyen bir yöntemdir. Neuendorf (2017) içerik analizini, bilimsel yöntemlere dayalı, mesajı veri birimi olarak ele alan bir yaklaşım olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, değerlendirci içerik analizi de belirli kodlama şemaları ve kriterler kullanarak metinlerdeki olumlu, olumsuz veya nötr ifadeleri sistematik bir şekilde belirlemeyi ve bu değerlendirmelerin altında yatan anlamları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sistemli ve sağlıklı bir çalışma yapılabilmesi için takip edilmesi gereken bazı adımlar bulunmaktadır. Bunların ilki araştırma sorusunun tanımlanmasıdır. Araştırma sorusu, araştırmacıyı doğru içeriklere yönlendirmede yararlı olmaktadır. İkinci olarak; araştırmacının araştırma sorusuna cevap ararken yararlanacağı örneklemin belirlenmesidir. Böylece araştırmanın kapsamı daha da özelleştirilerek hangi içeriklerin analize dahil edileceğine karar verilir (Neuendorf, 2017). Daha sonra, içeriğin sistematik olarak kategorize edilebilmesi için bir kodlama şeması yani temalar oluşturulur. Bu, analiz edilecek belirli temaların, değişkenlerin veya kategorilerin tanımlanmasını ve bu unsurların nasıl yorumlanacağını belirlenmesini sağlamaktadır. Son olarak veriler analiz edilir ve yorumlanır. Araştırmacı elde ettiği verileri araştırma sorusu bağlamında yorumlar. Bu, içeriğin söz konusu teori veya soruyla olan ilişkisinin ortaya konulmasını sağlamaktadır. Metnin kategorize edilmesi aynı zamanda metnin aşamalı ve sistematik olarak analiz edildiği anlamına gelmektedir. Bu şekilde metin iyi bir kontrolden geçer ve adım adım ilerlediği için güvenilirliği daha da artmaktadır (Mayring, 2011). Elde edilen verilerden, incelemeye konu olan esere (ses, görüntüye, metne) dair derin analizler sağlayabilir (Gönç Şavran, 2018). Bu çalışmada da bu adımlar takip edilmiştir.

2.5.Örneklem ve Veri Toplama

Bu çalışmada feminist kuram perspektifinden yola çıkılarak araştırmanın hedefleri doğrultusunda amaçlı örneklem kullanılmıştır. Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği sekiz film örneklem olarak çalışmada yer almıştır. Filmlerin deşifre edilmesinin ardından öncelikle toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin öne çıktığı sahneler tespit

edilmiştir. Daha sonra bu sahnedeki söylemler transkript edilmiştir. Araştırmanın temel soruları şunlardır: Yavuz Turgul filmlerinde erkek egemen bir dil kullanılmış mıdır?

Yavuz Turgul filmlerinde yansıtılan toplumsal normlar cinsiyet temelli bir ayrımcılık içermekte midir?

Van Dijk'ın (1993: 249-283) söylem analizinde takip edilmesini önerdiği ilkeler ve içerik analizinde takip edilmesi gereken adımlar göz önünde bulundurularak transkript edilen söylemler incelenmiş ve elde edilen veriler araştırma soruları bağlamında ve feminist kuram çerçevesinde yorumlanmıştır.

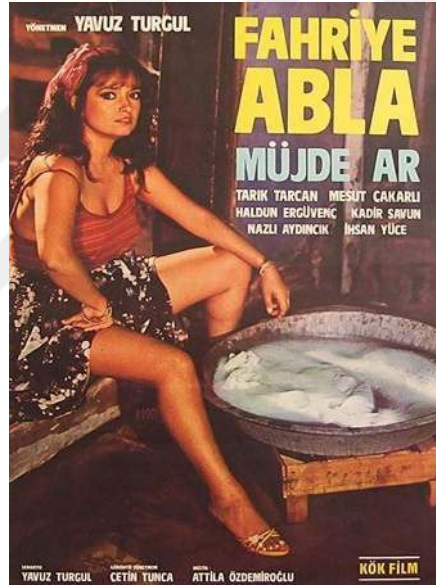


ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği filmler kronolojik bir sırayla ele alınmakta ve analiz edilmektedir. Bu bölümde her filmin afişi, künyesi, öyküsü, incelemesi ve feminist eleştirel analize konu olan diyaloglar ve bu diyalogların analizleri yer almaktadır.

3.1.Fahriye Abla Filmi



Görsel 1. Fahriye Abla film afişi

Tablo 1. Fahriye Abla film künyesi

Filmin Adı	Fahriye Abla
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Engin Karabağ
Senaryo	Yavuz Turgul

Oyuncular	Müjde Ar (Fahriye), Tarık Tarcan (Mustafa), Nermin Denizci (Komşu), Zihni Göktaş (Hüseyin), Kadir Savun (Mustafa'nın Babası), İhsan Yüce (Fahriye'nin Babası), Suzan Aksoy (Gülay), Mesut Çakarlı (Mehmet), Haldun Ergüvenç (Cemil), Ayşe Demirel (Sevgi)
------------------	--

3.1.1.Fahriye Abla Filminin Öyküsü

Yavuz Turgul'un yönettiği 1984 yapımı Fahriye Abla filmi Ahmet Muhip Dranas'ın ünlü şiirinden esinlenilmiş ve 20. yüzyıl ortasında Türkiye'de aşk, toplumsal beklentiler ve mücadele temalarını irdeleyen özgün bir Türk filmidir. Filmde aynı mahallede oturan iki gencin birbirine olan aşklarına tanık olunur. Fahriye (Mjde Ar) Mustafa'ya (Tarık Tarcan) tutkuyla âşıkken Mustafa da ona âşık olmasına karşın babasının (Kadir Savun) mirasına sahip olabilmek için başkasıyla evlenmeyi kabul eder. Fahriye, rızası dışında varlıklı bir adamla evlendirilir ve Erzincan'a gider. Ancak kısa bir süre sonra bakire olmadığı gerekçesiyle babasının evine geri getirilir. Fahriye döndüğünde Mustafa'ya kavuşacağını ümit eder ancak görür ki Mustafa onun en yakın kız arkadaşıyla nişanlanmıştır. Bunun üzerine Mustafa'yı yaralayan Fahriye hapse girer. Hapiste Sevgi (Ayşe Demirel) adında bir mahkûmla arkadaşlık kuran Fahriye ondan çalışmayı öğrenir. Hapisten çıktıktan sonra da Sevgi, Sevgi'nin kocası ve ustabaşı Cemil (Haldun Ergüvenç) ile beraber bir fabrikada çalışmaya başlar. Bu sırada Mustafa da babası tarafından mirastan men edilmiş ve işsiz, beş parasız kalmıştır. İş istemek için Fahriye'nin yanına gider ve şu yanıtı alır: Bakarız bir çaresine seni ortada bırakacak değiliz ya Mustafa.



Görsel 2. Fahriye Abla filminden bir kare

3.1.2. Fahriye Abla Film İncelemesi

Filmde sadece Fahriye'nin bireysel mücadelesinin dokunaklı bir öyküsü değil, aynı zamanda dönemin kültürel manzarasının canlı bir tasviri de sunulmuştur. Hikâye, güzelliği ve zarafetiyle mahallesinde el üstünde tutulan Fahriye karakterine odaklanmaktadır. Müjde Ar tarafından canlandırılan Fahriye, geleneksel Türk kadını anlatısındaki klişeleri yerle bir eden bir karakterdir. Film boyunca birçok kişisel ve toplumsal zorluğun üstesinden gelen Fahriye, toplumsal normların kadınlara dayattığı baskıları ve çifte standartları gözler önüne sermektedir.

Fahriye Abla filminin anlatı yapısı, Fahriye'nin aşk ve mücadele ile ilgili deneyimlerinin değişen, yenik düşen, kazanan doğasını özenle yansıtmaktadır. Fahriye'nin çevresindeki erkeklerle ilişkileri, hem gördüğü yoğun ilgiyi hem de taşıdığı duygusal yükleri sergileyecek şekilde canlı ayrıntılarla resmedilmiştir. Her erkek karakter, toplumsal beklentilerin ve kişisel arzuların farklı yönlerini yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Film romantik elementlerin yanı sıra aynı zamanda toplumsal beklentiler ve sınırlamalar tarafından kısıtlanan ilişkilerin asıl gerçeklerini de incelemektedir. Yani bir aşk hikâyesi içerisinde toplumsal ve bireysel, sosyolojik ve psikolojik analizler, eleştiriler de filmde yer almaktadır. Örneğin bu bakımdan filmin en ilgi çekici yönlerinden biri Fahriye'nin direnişidir. Aslında birçok açıdan sevgi dolu ve

mutlu bir yaşantıya sahip olmasına karşın hayatı toplumsal yargılarla gölgelenmiş ve hayatında kırılma noktaları yaşanmıştır. Baskı altında ve çoğunlukla yalnız olmasına rağmen var oluşunu ve içindeki sevgiyi koruma becerisi, hem onun karakterinde hem de toplumun kendisinde var olan ikilemleri güç ve kırılganlığın bir aradalığını vurgulayan önemli bir motiftir. Bu motif kişisel arzular ve toplumsal beklentiler arasındaki gerilimi de yansıtırken dönemin daha geniş sosyo-kültürel çatışmalarını gösteren bir tema haline de gelmektedir. Film, Fahriye'nin hikâyesi aracılığıyla kadınların hayatlarını belirleyen ataerkil yapıları eleştirmektedir. Bu eleştiri, anlatıya kusursuz bir şekilde yedirilerek filmi hem kişisel bir hikâye hem de daha geniş bir toplumsal eser haline getirmektedir. Kısacası Fahriye Abla, aşkı ve toplumda kadın olma meselesini son derece basit ama derinlerde karmaşık ve anlamlı bir hikâyeye gözler önüne sermektedir.

3.1.3. Fahriye Abla Filmindeki Temalar

Kadın Bedeni

Fahriye Abla filminde 'Kadın Bedeni' temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Mustafa: "Fahriye, Fahriye! "

Fahriye: "Neredesin? Ödüm koptu burada hep kulağıma sesler geldi."

Mustafa: "Kim ulan bu herif?"

Fahriye: "Ay bilmiyorum."

Mustafa: "Yersin dayağı!"

Fahriye: "İki gözüm önüme aksın bilmiyorum kız. Anası beni hamamda görmüş beğenmiş. Mustafam verme beni bu insanlara, ben senden başkasını istemem."

Mustafa: "Yavaş."

Fahriye: "Senden başkasının olursam ölürüm. Kendimi öldürürüm, yemin ediyorum. "

Mustafa: "Hiçbir yere gitmiyorsun, bırakmam seni." (15:06) (Turgul, 1984)

Bu diyalog, kadının korku ve çaresizlik içinde nesneleştirilmesi, erkeğin ise koruyucu ve sahiplenici bir figür olarak baskın rolünü sergileyerek feminist film kuramının temel klişe tipler konusundaki argümanlarını desteklemektedir. Laura Mulvey'in *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* (1975) adlı makalesinde ortaya koyduğu 'erkek bakışı' (male gaze) kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Mulvey'e göre, geleneksel Hollywood sineması, kadınları erkek seyircinin zevkine sunulan pasif görsel objeler olarak inşa etmektedir. Kadın, anlatıda kendi öznel deneyiminden çok, erkeğin arzusu ve korkularının yansıtıldığı bir araç haline gelmektedir.

Fahriye düğün gecesi ilaç içerek intihar eder. Sabah:

Fahriye'nin Kocas: "Niye yaptın bunu bir ayıbın mı var yüzün mü kara?"

Fahriye: "Bir başkası vardı."

Fahriye'nin Kocas: "Ölümü hak etmişsin."

Fahriye: "Ölümü ben istedim."

Fahriye'nin Kocas: "Benden ne istedin peki zorla mı aldım seni kaçırdım mı ne istedin benden? Evinde geberemedin mi? Rezil ettin beni."

Kayınvalidesi Fahriye'nin yüzüne tükürür. (23:00)

Fahriye'nin Kocas: "Yarın babanın evine gidiyorsun orospu. Dua et seni ben gebertmedim." (24:00)

Bu diyalog, kadının bedeni üzerindeki mülkiyet ve onur anlayışının erkek tarafından belirlendiğini ve kadının intiharının bile erkeğin 'ayıbı' olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Fahriye'nin "Ölümü ben istedim" ifadesiyle bir nevi direniş göstermesine rağmen kocası ve kayınvalidesinin tepkileri, kadının özerkliğinin tamamen reddedildiğini ve ataerkil sistemde kadına tanınan tek varoluşun erkeğin onayına bağlı olduğunu vurguluyor olabilir. Fahriye'nin "Ölümü ben istedim" ifadesindeki direniş, Tong'un (2009) vurguladığı kadın özerkliği arayışının bir yansımasıdır. Tong'a göre (2009) feminist düşüncenin merkezinde, kadınların kendi bedenleri, yaşamları ve kararları üzerinde tam kontrol sahibi olma mücadelesi yer almaktadır. Ancak diyalogda

Fahriye'nin kocasının tepkileri, bu özerklik arayışının ataerkil sistem tarafından nasıl reddedildiğini ortaya koymaktadır.

Fahriye'nin Babası: "Tekrardan hoşgeldiniz nasılsınız bakalım afiyettesiniz inşallah."

Fahriye'nin Annesi: "Bir yorgunluk kahvesi?"

Fahriye'nin Kocas: "İstemem gideceğim."

Fahriye'nin Babası: "Nereye?"

Fahriye'nin Kocas: "Erzincan'a. Ben buraya çürük malını geri getirdim."

Fahriye'nin Babası: "Ne çürük malı?"

Kocas: "Kızın bozuk çıktı Hasan Efendi !"

Fahriye'nin Babası: "Ne diyorsun lan sen!"

Fahriye'nin Kocas: "Kızın bozuktur sor kendine."

Fahriye'nin Babası: "Doğru mu bu?"

Fahriye: "Doğru baba."

Babası ile Fahriye arasında arbede yaşanır. (25:14)

Yukarıdaki konuşmalar, seyirciye sevdiği adam, zorla evlendirildiği adam ve babasının Fahriye'nin bedeni üzerindeki tahakkümünü göstermektedir. Önce onu başkasının görüp beğendiğini öğrenen Mustafa, Fahriye'ye onu geberteceğini söyler. Fahriye evlendikten sonra intihar eder ve sebebinin 'yüzünün kara olması' yani başka bir erkekle cinsel birliktelik yaşamış olduğu anlaşılır. Fahriye'nin kocası 'aldığı' Fahriye'yi 'çürük mal' olması sebebiyle tekrardan babasına evine 'iade eder'. Feminist kuram bağlamında, kadın bedeninin cinsellik üzerinden kontrol edilmesi bu filmdeki önemli temalardan biridir. Kadın bedeni, erkeklerin arzularına hizmet etmek için vardır. Bu diyaloglarda da kadın bedeni üzerindeki erkek egemen bakış açısının hakim olduğu görülmektedir.

Fahriye, tüm bu diyaloglarda pasif bir nesne konumundadır. Kendi arzuları (Mustafa ile olmak istemesi) sürekli olarak erkek egemen sistem tarafından ezilmektedir. Annesi tarafından ‘beğenilmesi’, babası tarafından ‘verilmesi’ kocası tarafından ‘alınması’ gibi ifadeler, Fahriye'nin kendi üzerinde hiçbir söz hakkının olmadığını, bir meta gibi alınıp satıldığını veya geri verildiğini gösterir. İntihar etmesi dahi, kendi bedenine dair son bir kontrol eylemi olsa da, bu eylem bile sonuçta kocası tarafından ‘ayıp’, ‘yüzü kara’ ve ‘rezil edici’ olarak yorumlanarak kadının şeref kavramıyla özdeşleştirilmesi patriyarkal kodları güçlendirir. Metinde doğrudan bir görsel betimleme olmasa da, diyaloglar aracılığıyla erkek bakışının (male gaze) etkisi hissedilir. Fahriye'nin değerinin annesi tarafından hamamda ‘beğenilmesi’ ile başlaması, kadın bedeninin görsel bir meta olarak algılandığını ve erkeklerin (potansiyel kocanın veya onun annesinin) beğenisine sunulduğunu ima eder. "Niye yaptın bunu bir ayıbın mı mı var yüzün mü kara?", "Benden ne istedin peki zorla mı aldım seni kaçırdım mı ne istedin benden?", "Rezıl ettin beni", "Çürük malını geri getirdim", "Kızın bozuk çıktı" gibi ifadeler, Fahriye'nin kendi iradesiyle değil, bir kadın olarak bedeninin erkeklerin mülkiyeti ve toplumdaki "namus" anlayışı üzerinden tanımlandığını gösterir.

Kadın Dayanışması

Fahriye Abla filminde ‘Kadın Dayanışması’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Fahriye : “Aaaa nerden çıktın lan sen burada da mı buldun beni?”

Mehmet: “Ben bulurum kim o yanındaki adam?”

Fahriye: “Ustabaşım. Hayrola?”

Mehmet: “Anneni evden atıyorlar, yıkacaklarmış.” (01:06:00)

Fahriyenin annesi: “Fahriye!”

Fahriye: “Seni almaya geldim. Gel, gidiyoruz buradan.” (01:07:45)

Fahriye hapisten çıktıktan sonra bir fabrikada çalışmaya başlar. Bir gün fabrika çıkışında mahalledeki genç çocuk Mehmet Fahriye’nin yanına gelir ve annesinin evden atılacağını haber verir. Bunun üzerinde Fahriye yıllar sonra ilk kez annesinin yanına gider. Onu alır ve kendisiyle beraber götürür. Burada Fahriye’nin önceki çatışmaları, yalnız

kalışlarını hiç dert edinmeden annesinin yardımına koştuğu görülmektedir. Feminist film kuramı açısından bakıldığında, Fahriye karakteri sürekli olarak erkeklerin (Mustafa, kocası, babası, Mehmet) kontrolü ve müdahalesi altında bir nesne konumundayken, bu sahnede annesini kurtarmaya gelerek aktif bir özneye dönüşür. Annesinin çaresiz feryadı (Fahriye!) ve Fahriye'nin kararlı yanıtı (Seni almaya geldim. Gel, gidiyoruz buradan.) sadece fiziksel bir kurtarma eylemi değil, aynı zamanda patriyarkal sistemin dayattığı zorluklar karşısında iki kadının birbirine sığınması ve ortak bir direniş cephesi oluşturmasıdır. Bu sahne, kadınların yalnız bırakıldıklarında maruz kaldıkları şiddet ve yok sayılmaya karşı, birbirlerine destek olarak bir nebze olsun güç bulabilecekleri ve kendi kaderlerini yeniden yazma potansiyeli taşıyabilecekleri nadir anlardan birini gözler önüne sunmaktadır. Özellikle kültürel feministler merhamet ve dayanışma gibi duyguların kadınların güçlü ve ayırt edici özellikleri olduğunu vurgulamaktadır. Kadın dayanışması kadınların toplumsal gücünü arttırmanın en önemli yollarından biridir. Kadınların deneyimledikleri sorunlar birbirlerinden çok farklı olabilir. Fahriye kendi bedeni üzerindeki baskılar ve özgür karar alabilme uğruna, aşkı ve arzuları uğruna ezilmiştir. Annesi ise çalışmayan ve eşi vefat etmiş bir kadın olarak yoksullukla mücadele etmektedir. Kadın dayanışması, bu birbirinden bambaşka zorlukları, kadınların birbirini anlaması ve hepsine bir çözüm bulabilmeleri için önemli bir unsurdur.

Uyanış

Fahriye Abla filminde ‘Uyanış’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Mehmet: “Oh be sonunda çıktın!”

Fahriye: “Nereden duydun lan bugün çıkacağımı?”

Mehmet: “Ben bilirim.”

Fahriye: “Babam eve döndü mü?”

Mehmet: “Hayır. Ama Mustafa ağabeyin karısı kaçtı.”

Fahriye: “Gülay mı ?”

Mehmet: “Hııı artist olacağım diye mektup bırakmış ayrıldılar. Bir keresinde buraya kadar geldi Mustafa ağabey ama korkudan içeri giremedi.”

Fahriye: “Artık o defteri kapadım Mehmet mahalleye dönmeyeceğim.”

Mehmet: “Nereye gideceksin ?”

Fahriye: “Bilmiyorum.”

Mehmet: “Bize gel bizde kal ben sana bakarım büyüyünce ben evlenirim seninle.”

Fahriye: “Sağol ama artık birilerine dayanmadan yaşamasını öğrenmem lazım kendi yolumu kendim bulmalıyım hoşçakal Mehmet.” (54:00)

Bu diyalog, Fahriye'nin ataerkil beklentilere ve toplumsal baskıya karşı direnişini ve kendi kaderini tayin etme arayışını temsil ediyor olabilir. Mehmet'in "Ben sana bakarım büyüyünce ben evlenirim seninle" teklifi, kadının yine erkeğe bağımlı bir varoluşa hapsedilme çabasıyken, Fahriye'nin bu teklifi reddedip "kendi yolumu kendim bulmalıyım" demesi, kadının özerkliğini ve bireysel kimliğini inşa etme arzusunu ifade ediyor denilebilir. Simone de Beauvoir (1949) *İkinci Cins* (Le Deuxième Sexe) adlı yapıtında, kadınların ‘öteki’ olarak konumlandırıldığını ve erkek merkezli bir dünyada özneleşme mücadelesi verildiğini savunmaktadır. Beauvoir'a göre (1949) kadın doğuştan değil toplumsal olarak kadın olmaktadır. Yani toplumsal beklentiler ve ataerkil yapılar kadının varoluşunu şekillendirmekte ve onu genellikle bağımlı bir konuma itmektedir. Ancak Fahriye'nin bu teklifi "Hayır, kendi yolumu kendim bulmalıyım" diyerek reddetmesi, Beauvoir'ın vurguladığı özgürlük arayışının ve aşkınlığın çarpıcı bir ifadesidir denilebilir.

Fahriye: “Merhaba Mustafa!”

Mustafa: “Nasılsın?”

Fahriye: “Çok iyiyim gelsene.”

Mustafa: “Başıma gelenleri biliyorsun değil mi?”

Fahriye: “Boşver üzülme.”

Mustafa: “Üzülmiyorum. Gülay’ın gittiğine sevindim bile. Artık birlikte olabiliriz.”

Fahriye: “Hayır olamayız.”

Mustafa: “Neden?”

Fahriye: “Çünkü ben istemiyorum.”

Mustafa: “Yalan söylüyorsun. Bana kızgınsın da onun için.”

Fahriye: “Sana kızgın değilim. Neden böyle davrandığını biliyorum artık. Mustafa ben artık cinlerden perilerden korkmuyorum. Çünkü inanmıyorum. Büyülü ev bitti benim için, yıkıldı. Seni de o eve gömdüm. Ben hep seninle var olduğumu sanırdım şimdi biliyorum tek başıma varım kimse olmadan tek başıma varım ben.” (01:07:05)

Fahriye, hikayenin başında erkeklerin nesnesi olan, pasif ve eylemsiz kadından, kendi hayatı hakkında kararlar alan, kendi yolunu çizen bir özneye dönüşmektedir. Mehmet'in ve Mustafa'nın beklentilerini reddederek, kendi eylemlilik yetisini kazandığı görülmektedir. Bu, kadınların kendi yaşamları üzerinde kontrol sahibi olmaları gerektiği feminist ilkesinin güçlü bir temsilidir. Fahriye'nin ‘birilerine dayanmadan yaşamasını öğrenmem lazım’ sözü, kadınların toplumsal olarak erkeklere bağımlı kılınma durumuna bir başkaldırıdır. Feminist teori, bu bağımlılık zincirlerinin kadınların özgürleşmesinin önündeki en büyük engel olduğunu vurgulamaktadır. Bu diyalogda Fahriye'nin bu zinciri bilinçli olarak kırmaya karar verdiği görülmektedir. Fahriye'nin içsel gücünü ve öz-değerini dışsal ilişkilerden bağımsız olarak keşfettiği görülmektedir. Bu, özellikle kültürel feminist söylemde kadınların kendilerini kendi içsel kapasitelerine göre tanımlamaları gerektiği vurgusunun güçlü bir yansımasıdır. Bu diyaloglar, Fahriye'nin acı dolu deneyimler sonucunda kazandığı bireysel bilinçlenmeyi, özgürleşme arzusunu ve feminist bir perspektifle kendi varoluşunu yeniden tanımlama çabasını güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

Fahriye, çeşitli toplumsal roller ve zorluklar arasında gezinen çok yönlü bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Feminist bir perspektiften bakıldığında Fahriye karakteri, sinemada kadınları genellikle destekleyici veya ikincil rollerle sınırlayan geleneksel kadın rollerini de yerle yeksan etmektedir. Fahriye hikâyenin merkezinde yer almakta, eylemleri ve kararlarıyla anlatıyı ileriye taşımaktadır. Film Fahriye'yi güç ve

dayanıklılık sergileyen bağımsız bir kadın olarak resmetmektedir. Feminist film teorisi, medyada kadınlara atfedilen genellikle pasif veya mağdur rollerine meydan okudukları için bu tür tasvirleri takdir eder. Fahriye'nin bağımsızlığı ataerkil normlara karşı bir direniştir. Feminist film teorisi bağlamında Türk sinemasında son derece önemli bir kadın karakterdir. Fahriye ve erkek karakterler arasındaki etkileşimler, hayatın içindeki güç dinamikleri hakkında gerçek yaşama dair deneyimler sunar. Feminist teori perspektifinden bakıldığında, Fahriye'nin etkileşimlerinin geleneksel güç hiyerarşilerini yıktığı görülmektedir. Özellikle başta Fahriye'yi yalnızca bir şehvet nesnesi olarak görmekte olan Mustafa'nın filmin sonunda Fahriye'den yardım istemesi önemli bir sahnedir. Bunun yanı sıra Fahriye'nin yalnız kalan annesini yanına alıp bakımını üstlenmesi de dikkate değer bir ayrıntıdır. Filmde toplumdaki genel erkek karakterlerin kendisinden beklentilerinin aksine Fahriye özerkliğini çalışarak, kendisini eğiterek elde etmektedir. Fahriye'nin kendi seçimlerini yapabilmesi ve hikâyenin gidişatını etkileyebilmesi de feminist bir okuma için oldukça önemlidir. Fahriye'nin hayatı ve çevresi üzerinde ne ölçüde kontrol sahibi olduğu ve varlığının ataerkil bir toplumun dayattığı kısıtlamalarla nasıl çeliştiği ya da bunlarla nasıl mücadele ettiği kilit bir analiz noktasıdır. Laura Mulvey'in 'erkek bakışı' (male gaze) kavramı, geleneksel sinemanın kadınları eril bir bakış açısıyla resmettiğini ve onları nesneleştirdiğini öne sürer. Fahriye Abla filmi incelendiğinde, sinematografi ve anlatının erkek bakışıyla uyumlu olup olmadığı ya da kadın karakteri güçlendiren alternatif bir bakış açısı sunup sunmadığı değerlendirilebilir. Kamera filmin başlarında Fahriye karakterine âdeta bir nesneymişçesine odaklanmaktadır. Ancak filmin sonlarına doğru yani Fahriye'nin karakter gelişimiyle beraber kameranın bakış açısının da değiştiğini görmek mümkündür. Bu konuda Mary Wollstonecraft Kadın Haklarının Savunusu kitabında şöyle demiştir:

“Kadınların anlamsız bir hazzın peşinden gitmek ya da önemsiz bir moda yaratmak dışında gayret sarf edemeyecek kadar aklen ve bedenen zayıf düşmeleri halinde sadece erkekler için bir şehvet tesellisi olarak görülmeleri normaldir”. (Wollstonecraft, 1995, 94).

Hikâyenin anlatılış biçimi, filmin seçtiği hikâye, anlatım teknikleri geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirebilir ya da bunlara meydan okuyabilir. Fahriye'nin hikâyeyi bizatihi kendisinin anlatması ya da dışarıdan bir anlatıcının gözünden hikâyenin ilerlemesi filmin feminist analizinde önemli bir noktaya işaret etmektedir. Fahriye'nin bakış açısına odaklanan bir anlatı onun karakterini, onu dışarıdan gören bir anlatıdan daha

fazla güçlendirme eğilimindedir. 1980'ler Türkiye'sinin kültürel ve zamansal bağlamını da dikkate almak son derece elzemdir. Filmin güçlü, bağımsız bir kadın portresi çizmesi, dönemin toplumsal normlarına bir yanıt ya da eleştiri olarak görülebilir. Filmin tamamında Fahriye'nin toplumsal beklentilere meydan okuduğu görülmektedir. Filmin başlarında yalnızca aşk, yalnızlık, ihtiras gibi duyguların motivasyonlarıyla gerçekleştirdiği mücadele, filmin sonlarında erdemli ve onurlu bir yaşam mücadelesinde dönüşmektedir.

3.2.Muhsin Bey Film



Görsel 3. Muhsin Bey film afişi

Tablo 2.Muhsin Bey film künyesi

Filmin Adı	Muhsin Bey
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Abdurrahman Keskiner
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen (Muhsin), Uğur Yücel (Ali Nazik), Sermin Hürmeriç (Sevda), Osman Cavcı (Osman), Erdinç Üstün (Laz Nurettin), Sönmez Yıkılmaz (Rambo), Kemal İnci (Arap Celal), Doğu Erkan (Madam Agavni)

3.2.1. Muhsin Bey Filminin Öyküsü

Muhsin Bey 1987 yapımı bir Yavuz Turgul filmidir. Başrollerini Şener Şen (Muhsin Kanadıkırık) ve Uğur Yücel (Ali Nazik) paylaşmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen Türk toplumsal yapısını son derece yalın bir dille seyirciye aktaran bir filmidir. 1970'lerden sonra Türkiye'de müzik bir sanat olmaktan ziyade bir eğlence endüstrisine dönüşmüştür. Arabesk kültür ülkenin dört bir yanına yayılmaya başlamıştır. Filmde, böyle bir ortamda geleneksel sanat anlayışını sürdürmeye çalışan bir müzik yapımcısının ve Urfa'dan ünlü olma hayalleriyle İstanbul'a gelen genç bir türkücünün hikâyesi anlatılır. Film, Muhsin Bey'in terlikleri, kıyafetleri, yaşadığı evi yani Muhsin karakterine seyirciyi hazırlayarak başlar. Filmde Muhsin karakterini değişen müzik piyasasına ayak uyduramayan ve asistanının da altı aylık kirasını at yarışına harcamasıyla beraber gerçek bir çöküşe geçen bir müzik yapımcısı olarak görürüz. Bu sırada Ali Nazik Muhsin Bey'in yanına gelir ve asker arkadaşının yeğeni olduğunu söyler. Türkücü olmak istediğini, Muhsin Bey gibi namuslu bir kimse bulamayacağını ve yalnız bir tek ona güvenebileceğini söyler. Muhsin Bey'in tüm reddedişlerine karşın Ali Nazik vazgeçmez ve Muhsin Bey'i ikna eder. Ancak Ali Nazik'i ünlü yapmak uğruna hileli işler çevrilir ve Muhsin Bey hapse girer. Bu sırada Ali Nazik ünlü olur ve Muhsin Bey'in sevdiği kadınla yaşamaya başlar. Muhsin Bey hapisten çıktığında gördüğü manzara korkunçtur. Ali Nazik, kendimi kurtarmak zorundaydım diye açıklama yapar. Muhsin Bey'in ise belki de tüm sinemaseverlerin aklına kazınan o sorusu bu açıklamayı takip eder: Kurtarabildin mi bari?

3.2.2. Muhsin Bey Film İncelemesi

Film boyunca izlediğimiz Muhsin Bey, müziğe olan tutkusu, çiçeklere olan sevgisi, bir sanat müziği emektarı olan Afıtap Hanım'a (Afıtap Karacan) olan sadakati ve Sevdâ'ya (Sermin Hürmeriç) duyduğu derin saygıyla Cumhuriyet'in inşa ettiği medeni, kadına saygılı, nahif biridir. Ali Nazik ise arabesk kültürün Türk insanını nasıl yozlaştırdığının nadide bir örneğidir. Muhsin Bey'le hayal kurdukları sahnede Ali Nazik bir kebabçı kapatma, altın zincirler takmak, ve 'bir sürü karıyı koynuna almak' gibi ideallerden bahseder. Dilin dünyayı inşa etmesi ve içinde bulunduğumuz dünyanın ancak söylem ile anlaşılması bakımından bu hayaller, kullanılan sözcükler, gücün arandığı eşyalar oldukça ironiktir. Ali Nazik zengin olduğunda, zenginliği de bir güç olarak

düşündüğümüzde, ilk işi kadınları tahakküm altına almaktır. Muhsin Bey'in hayallerinde ise düşkünler evinde yaşayan Afıtap Hanım'ı yanına alıp ona bakmak vardır. Değişen Türk toplumu ve dolayısıyla değişen Türk kadınının toplumdaki yerini anlamak bakımından da önemli iki zıtlık olduğu söylenebilir. Sevda karakterinin ne dediği neredeyse anlaşılmayacak kadar hızlı konuşması da yine bir zıtlık örneğidir. Çünkü filmde Afıtap karakterini konuşurken görmeyiz. Sevda sessiz direnişin karşısında yer almaktadır. İki karakteri kıyaslamak gerekirse Afıtap eski bir Türk müziği sanatçısı ve Muhsin Bey'in de gençliğinden beri hayran olduğu bir kadındır. Sevda ise pavyonda şarkıcı olarak çalışan bekar bir annedir. Sessizlik bu filmde geleneksel Türk kadını; gürültü ise arabesk kültürün etkisindeki değişen Türk kadını simgeliyor olabilir. Afıtap karakterinin sessizliğini değişen toplumsal durumları reddederek kendi zamanın dışında yaşama çabası olarak da konumlandırılabilir. Nihayetinde sessizlik bir kadın direnişi olarak bu filmde de kendine bir yer bulmuşsa da bunun erkek egemen topluma karşı değil bir bütün olarak değişen toplumsal yozlaşmaya karşı sergilendiği düşünülebilir. Sessizlik her zaman sadece ifade yokluğu değildir. Konuşma, diğer şeylerin yanı sıra, sessizliğin yokluğudur ve konuşma ile sessizlik arasındaki etkileşimde her biri diğerini çevrelemektedir. Sosyal yaşamda sessizlik asla nötr değildir. Garip sessizliklerden, gergin veya huşu içindeki sessizliklerden bahsedilebilir. Sessizlikler anlamlıdır. Ancak tam olarak ne anlama geldiği karakterin söylemsel geçmişine bağlıdır. Kamusal söylemde kendine yer bulan, kadınların davranışlarına ve sözlerine ilişkin erkeklerin yorumları olmuştur. Simone de Beauvoir'ın kadınları ikinci cins olarak adlandırmasının önemli nedenlerinden biri budur (Eckert ve Sally, 2003). Muhsin Bey'in uyanır uyanmaz "Müzeyyen abla, hayırdır rüyaymış" diyerek kendi kendine konuşması da Muhsin Bey'in gönlünde 'o eski kadın sanatçıların' kurduğu tahtın göstergesidir.



Görsel 4. Muhsin Bey filminden bir kare

3.2.3. Muhsin Bey Filmindeki Temalar

İyi ve Kötü Arasında

Muhsin Bey filminde ‘İyi ve Kötü’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Muhsin: “ Müzeyyen abla, hayırdır? Rüyaymış.” (00:01:38)

Muhsin: “ Nasılsınız bakalım? Suyu görünce kendinize geldiniz. Efendim? Ne dediniz? Peki, baş üstüne. Bir daha müziğinize tam zamanında başlarım. Ya siz, siz nasılsınız Sevda Hanım? Onlar duymasın ama Safiye Ayla’yı sizin için çaldığımı bilin. Size özel bir ilgi duyduğumu bilmenizi isterim.” (00:09:57)
(Turgul, 1987)

Diyalogda, kadınların sanatla olan bağlantısı üzerinden kurulan bu etkileşim, kadınların kültürel alandaki varlığını olumlayan ve onlara bir miktar görünürlük

kazandıran bir an olarak ele alınabilir. Nochlin (1971: 67-71) kadın sanatçıların tarihsel olarak neden erkek muadilleri kadar önemli ya da bilinir olmadıklarını ele aldığı makalesinde, bu durumun kadınların doğal yetenek eksikliğinden değil kurumsal ve toplumsal engellerden kaynaklandığını öne sürmektedir. Sanat akademilerinin ve sistemin kadınları dışlayıcı yapısı, onların sanatsal kariyerlerini ve tanınmalarını engellediğini ifade etmiştir. Ona göre kadınlar genellikle sanatla sadece ev içi meşguliyetlerle (hobiler gibi) ilişkilendirilmektedirler. Kadınların sanatla olan etkileşimi onların kültürel üretime katılma ve kendilerini ifade etme arzusunu gösteriyor olabilir. Nochlin'in de işaret ettiği gibi, kadınların ataerkil toplumun onlara biçtiği pasif veya sadece tüketici rollerin ötesine geçme çabasını temsil etmektedir denilebilir. Bu tür etkileşimler, kadınlara kendi seslerini duyurma, deneyimlerini paylaşma ve hatta toplumsal eleştiri yapma imkanı sunabilir.

Ali Nazik: “Ağa, bir de bu iş tutarsa.”

Muhsin: “Fena mı zengin olursun.”

Ali Nazik :”Estağfurullah beraber ağam.”

Muhsin: “Plak, televizyon, bir de film çekersin.”

Ali Nazik: “Senin altına güzel bir araba çekeriz. Şahin mesela.”

Muhsin: “Yok istemem. Çok paramız olursa Üsküdar’da bir ev alırım, Kız Kulesi’ni gören. Yeter Beyoğlu’nun kahrını çektiğim.”

Ali Nazik: “Ben bir kebabçı dükkanı kapatırım, sırf bana kebab yapsınlar.”

Muhsin: “ Tekrar tesbih yapmaya başlarım. Eski arkadaşlar toplanıp fasıl geçeriz.

Ali Nazik: “İpek bir gömlek alırım, pembe. Beyaz bir elbise, altın kolye, İbrahim gibi.”

Muhsin: “ Afitap Hanım’ı düşünler evinden çeker alırım.”

Ali Nazik: “ Bir sürü karıyı koynuma almak isterim, yesin bitirsinler böyle.”

Muhsin: “Sevda Hanım’ı da çağırırız, gelirse tabi.” (00:30:44)

Bu diyalog, Ali Nazik karakterinin zenginlik hayallerini kadınlar üzerinden kurguladığını ve kadınları ya bir mülk ya da cinsel bir arzu nesnesi ("bir sürü karıyı koynuma almak isterim") olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

Muhsin: “ Bu iş bitmiştir. Mutlaka birinciyiz. İkinci olursak şaşarım.

Sevda: “Aman hadi ben de Tuz Baba’ya bir paket tuz adadım inşallah Yarabbim.

Makyajım nasıl?”

Muhsin: “Çok iyi, çok heyecanlı.” (00:45:06)

Sevda: “ Benim için bir şey dediler mi?”

Ali Nazik: “Beklesin dediler, yeni programı.”

Sevda: “Pezevenk Şakir aldattı beni. “

Ali Nazik: “ İşin doğrusu konsomasyona çıkmazsan sahne yok.”

Sevda: “ Beni konsomasyona çıkaramazsın.”

Ali Nazik: “ O karga gibi sesinle başka ne iş yaparsın ki?”

Sevda: “Hayvan herif, şimdi karga mı oldum!”

Ali Nazik: “ Siktir lan kitapsız.”

Muhsin içeri girer

Ali Nazik: “ Ağam çıktın mı hoş geldin, buyur

Muhsin: “Seni dinlemeye geldim.”

Ali Nazik: “Nasılım beğendin mi?”

Muhsin: “Arabeske başlamışsın.”

Ali Nazik: “İstiyorlar türkü arabesk karışık.”

Muhsin: “İbrahim gibi.”

Ali Nazik: “Hay ağzını öpeyim İbrahim gibi evet.”

Muhsin: “Nota ne oldu, solfej?”

Ali Nazik: “Boş verdik böyle idare ediyoruz be hacı emmi. Viski içer misin?”

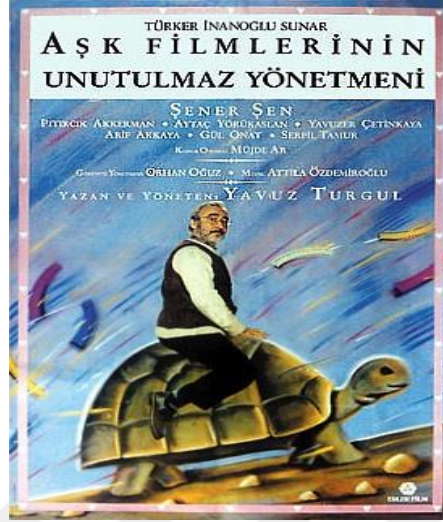
Muhsin: “Bok herif, bir daha bu kadına dokunma gebertirim seni.” Bu çocuğa yazık değil mi Sevdâ?

Ali Nazik: “Ağam, kusura bakma kendimi kurtarmam lazımdı.”

Muhsin: “Kurtardın mı bari?” (01:30:49)

Bütün bu konuşmalardan Ali Nazik karakterinin patriyarkal sistemin ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir örneği olduğu sonucuna varılmaktadır. Kadını bir cinsel obje olarak görme, kendi arzularının kölesi etme hayalleri, aşağılamalarda bulunma, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulama gibi çoğu unsuru içinde barındırmaktadır ve tüm bu unsurlar söylemlerinde de açıkça görülmektedir. Diğer taraftan ise yaşlı Afitap Hanım’ı düşünler evinden kurtarma hayalleri kuran, rüyalarında Müzeyyen ablasını gören, çiçeklerine kıymet verdiği kadınların isimlerini koyan Muhsin karakteri yer almaktadır. Muhsin karakterinin filmde saygın bir konuma sahip olması feminist kuram bağlamından bakıldığında filmin erkeklerin kadınları nasıl değerlendirmeleri gerektiğine yönelik derin bir sorgulamaya yöneltmektedir. Kadınları aşağılayan, şiddet gösteren bir karakter olarak Ali Nazik’in kurnaz, hilekar, avam bir karakter olarak yansıtılması ise erkek egemen kültürü baskın bir şekilde sürdüren toplumu yansıtmakta ve haliyle seyirciyi patriyarkal düzenin işlemeziği üzerine düşünmeye zorlamaktadır denilebilir.

3.3.Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filmi



Görsel 5. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni film afişi

Tablo 3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni film künyesi

Filmin Adı	Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Türker İnanoğlu
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen (Haşmet Asilkan), Pıtırık Akerman (Jeyan), Aytaç Yörükaslan (Nihat), Müjde Ar (Kendisi), Oktay Kaynarca (Tarcan), Yavuz Çetinkaya (Hakkı), Serpil Tamur (Betül), Sami Hazinses (Kendisi), Cevat Kurtuluş (Kendisi), Nubar Terziyan (Kendisi), Başar Sabuncu (Kendisi), İlker İnanoğlu (Kendisi)

3.3.1. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filminin Öyküsü

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni 1990 yılında çekilmiş bir dram, güldürü filmidir. Film, yönetmen Haşmet Asilkan'ın (Şener Şen) aynada kendini izlemesi, kıyafetlerini düzeltmesiyle başlar. Filmde aşk filmi çeken bir yönetmenin yeni siyasi, toplumsal, gerçekçi film akımına kapılıp politik bir film çekme arzusuyla yaşadıklarını anlatır. Olaylar hem hicvedilerek hem de yer yer dramatik bir şekilde seyirciye aktarılır. 12 Eylül darbesinden sonra sinema sektörü krizdedir. Haşmet Asilkan, Yeşilçam'ın çöküşü ve yeni dönüşümler yaşayan sinema dünyasına ayak uydurmak için yeni kimlikler arayışındadır ve ciddi bir film çekmeye karar verir. Türlü türlü imkansızlıkla, aksilikle karşılaşmasına rağmen yine de pes etmeyen Haşmet Asilkan filmi tamamlamayı başarır. Ancak hiç kimseden takdir, ilgi ve beğeni görmeyen bu film onu maddi manevi bir çöküşe sevk etmiştir. İntihar etmeye karar veren Haşmet Asilkan son anda müjdeli bir haberle hem hayata hem de hayatını adadığı sinemaya geri döner.

3.3.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Film İncelemesi

Filmde birçok farklı kadın tasviri mevcuttur: Haşmet Asilkan'ın eski karısı Hilkat, filmin çekildiği konağın sahibi Betül, ilk kez bir filmde rol alacak olan Jeyan ve Haşmet'in büyük kızı. Hilkat, Haşmet'in ikinci evliliğini yaptığı, iki çocuğunun annesi olan kadındır. Filmde ilerleyen diyaloglardan anlaşılıyor ki sinemada bir kariyer hayal ederken kendini Haşmet'in 'kapatması' olarak bulmuştur. Yürümeyen evliliklerinin sona ermiş olmasına karşın ebeveyn olma konusunda da sürekli çatışan bir çift olarak karşımıza çıkarlar. Hilkat Haşmet'in çocukları almasından oldukça rahatsızdır ve hala ona karşı kin ve nefret içindedir. Ne zaman karşılaşsalar onun hayatını mahvetmekle suçlamaktadır. Hilkat, Haşmet'ten boşandıktan sonra zengin bir adamla evlenmiştir. Haşmet filmi çekerken parayı hiçbir yerden bulamayacağını anlayınca Hilkat'ın yanına giderek yardım istemiştir. Hilkat ona kendi altınlarını vermiştir. Hilkat tüm sinema tutkusuna rağmen evinde oturan, kürküyle gezen, çocuklarına bakan, hala eski kocasından nefret eden, kalbindeki sinema tutkusunu anlarsa diye yeni kocasından ödü kopan bir kadındır. Yani bir bakımdan bir şeyleri denemiş, peşine düşmüş ama yenik düşerek zamanın ruhuna ayak uydurmuş bir karakterdir denilebilir. Haşmet'in büyük kızı filmde yalnızca birkaç dakika görünür. Haşmet onun da yanına gider ve para ister. Kızı, onu verdiği kederle annesinin ölümüne sebep olmakla, kendisine bir gün bile babalık

yapmamış olmakla suçlar ve yoluna devam eder. Haşmet'in büyük kızı camiden çıkarken görünür. Onun da yanında kendi kızı vardır. Detaylı bir karakter analizi yapılamasa da mazbut ve rasyonel bir karakter olduğu iddia edilebilir. Jeyan, henüz boşanma kararı almıştır ve çocuğunu görmeyi, ona bakmayı reddetmektedir. Kocasıyla bir gün sette konuştuklarında, kendine dair bir hikâye anlatır. Babasının da onu terk ettiğini, günlerce ağladığını ama gelmeyeceğinden emin olunca vazgeçtiğini söyler. Kendi çocuğunun da aynısını yapacağını söyler. Haşmet Asilkan'ın evine gittiği bir akşam da kimliğinin peşine düşerek ailesini geride bırakan bir kadını anlatır. Jeyan önce ona iş veren Haşmet ile ardından ona başka bir film anlaşması sağlayan Tarcan ile duygusal bir yakınlık içerisine girer. Jeyan karakteriyle sinema sektöründeki kadınlar, yönetmenlerin kadın oyuncularla olan ilişkileri insanı rahatsız edecek derecede bayağı bir tablo çizmektedir. Aslında farklı karakterlere rağmen yine de temelde iki kadın karakter görülür: Evinde çocuklarına bakım veren iyi kadın ve dışarıda erkekleri baştan çıkaran kötü kadın. Filmdeki varlığı oldukça kısa sürmesine karşın, filmin çekildiği konağın sahibi Betül zarif, görgülü bir kadın olarak karşımıza çıkar. Çocukları yurt dışında yaşayan bu yaşlı kadın maddi yetersizliklere rağmen konağını satmaktan vazgeçmiştir. Ona göre bu konağı adeta bir hayvana benzeyen kaba saba bir adama satmak para uğruna sadece o konağı değil anılarını da satmaktır. Betül bu konuşmalarla bilge bir kadın olarak görünür.



Görsel 6. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminden bir kare

3.3.3. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filmindeki Temalar

Öfke

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde ‘Öfke’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Hilkat: “Buradalar değil mi! Buradalar sakın bana yalan söyleme!”

Haşmet: “Hilkat hoş geldin. Çocuklar anneniz geldi. “

Haşmet: “Allah belanızı versin. Allah cezanızı versin. Allah hepinizi kahretsin.

Benim kalbime indirip geberteceksiniz sonuçta. Sen kaçırdın bunları değil mi?”

Haşmet: “Yok Hilkat kendileri geldi. “

Hilkat: “Öyle mi Ediz doğruyu söyle yoksa gebertirim. (Çocuk hayır anlamında kaşını kaldırır.) Bak sen yalan söyle. Seni çocuk kaçırma yüzünden mahkemeye vereceğim. Seni sürüm sürüm süründüreceğim. Benim hayatımı mahvettin bu çocukların hayatını mahvettirmeyeceğim sana. Bu çocukları ziyan ettirmeyeceğim sana anladın mı? Bu çocukları ziyan ettirmeyeceğim sana. Benim hayatımı mahvettin be! Hayatımı mahvettin.”

Haşmet: “Asıl siz beni mahvettiniz. Sizin yüzünüzden bir adım ileri gidemedim.

Baytekinmiş.” (13:22) (Turgul, 1990)

Bu konuşmalarda Hilkat karakterinin Haşmet karakterine olan öfkesi görülmektedir. Öfke haksızlığa ve adaletsizliğe karşı verilen bir tepki olarak adlandırılabilir. Türk Dil Kurumu’na göre öfke; engelleme, incinme veya gözdağı karşısında gösterilen saldırganlık tepkisidir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2024). Öfkeli ve kavgacı bir kadın aktif bir şekilde direndiği için toplumsal yapıları değiştirme noktasında önemli bir yer tutmaktadır. Toplum genelde kadınların yumuşak, pasif ve kabullenen konumda yer almasını beklediğinden genelde medyada görülen tipler de bu şekildedir. Aksi konumda yer alan kadınlar ise kötü karakterlerdir. Hilkat karakteri kötü olmamasına karşın barışçıl ve pasif olma geleneğinin dışında olmasıyla erkek

egemen normları sürdüren geleneksel iyi kadın tiplemesinin dışında olduğu söylenebilir. Bu bakımdan geleneksel kadın tiplemesini yıkarak kadınların çeşitli kimlikler ve özelliklerle de “iyi” olabileceğini gösteren bir karakterdir.

Bilgelik

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde ‘Bilgelik’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Hakkı: “Merhaba abla Haşmet ağabeyin filmi var izinle gezebilir miyiz?”

Betül: “Evet, evet. Buyrun, buyrun. Hoş geldiniz.”

Haşmet: “Nasılsınız Betül Hanımcığım?”

Betül: “Ah Haşmet Bey hep aynı kibarlık, hiç değişmediniz.”

Haşmet: “Kısmetse yine birlikte olacağız.”

Betül: “Ne güzel, ne güzel. Halbuki bana filmciler sıkıntılı günler yaşıyor demişlerdi.”

Haşmet: “Sıkıntı devam efendim, ben zaten sıkıntısız dönemi bilmem ya. Sizin çocuklar Amerika’ya iyice yerleşti galiba.”

Betül: “Yerleştiler Haşmet Bey, dönmeye niyetleri yok.”

Haşmet: “Yalnızlık çekmiyor musunuz?”

Betül: “Hayır niye çekeyim? Kitaplarım var, plaklarım var, köpeğim Beyaz var.”

Haşmet “Burası iyice dökülmeye başlamış. Öyküdeki köşk çok zengin bir köşk. Adam milyarder birader.”

Hakkı: “Aman hocam burası çok hesaplı. Ötekiler dünyanın parası. Üstelik kadın çok iyi ne yaparsan yap ses çıkarmaz. İdare edeceğiz artık.

Haşmet: “O zaman her şeyi aşağıda toparlamamız lazım. Bütün mesele ışık

Hakkı. “ (24:07)

Erkek egemen toplumlarda kadınlar için yaşlanmak görünürlüğü azalması ve değersizleşmeyle ilişkilendirilebilir. Çünkü yaşlı kadınların cinsel cazibelerinin, ev içi alanlarda sunacakları emeğin azalması onları daha az işe yarar hale getirmektedir. Ancak burada bunların dışında aklıyla ve tokgözlülüğüyle toplumda kendine bir yer edinmiş bir kadın karakter görülmektedir. Üstelik bu yaşlı kadının yoksulluğa göğüs germek uğruna geçmişini ve hatıralarını korumaya çalıştığı görülmektedir. Bu yönleriyle yüceltilen bu kadın karakterle erkek egemen normların dışına çıktığı söylenebilir. Beauvoir (1949) kadının toplumdaki konumunu ve deneyimlerini sosyolojik bir bakış açısıyla incelemektedir. Yaşlanma üzerine yaptığı değerlendirmelerde, yaşlı kadınların ataerkil toplumda öteki olarak konumlandırıldığını ve gençlikten sonraki dönemde maruz kaldıkları değersizleştirme süreçlerini ele almaktadır. Bu bakımdan Betül karakteri bu diyalogda Beauvoir'ın eleştirdiği bu ataerkil normlara karşı duran, kendi öznelliğini ve değerini yeniden tanımlayan bir figür olarak yorumlanabilir.

Kadın Bedeni

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde 'Kadın Bedeni' temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Jeyan: “ Hala inanamıyorum. Siz ve ben aynı filmde.”

Nihat: “ İlk defa mı oynuyorsun filmde?”

Jeyan: “İlk.”

Nihat: “ Bunun için yönetmene kaç kere verdin?”

Jeyan: “ Daha hiç vermedim. Ama söz verdiğim zaman ilk senin haberin olacak bunak alkolik.”(35:23)

Bu diyalog, kadının mesleki başarısının cinsel rüşvetle ilişkilendirildiğini ima eden Nihat'ın sorusuyla, ataerkil sistemdeki kadın düşmanlığını ve cinsel nesneleştirmeyi açıkça ortaya koymaktadır denilebilir.

Jeyan: “ Allah belanı versin. Terbiyesiz herif, manyak.”

Haşmet: “ Ne oluyor Jeyan Hanım?”

Jeyan: “ Bu herif durmadan bana sarkıntılık yapıyor ya da küfür ediyor. Yeter bıktım artık.”

Nihat: “ Çok güzel kalçaları var.”

Jeyan: “ Ya bu adam kovulur ya da ben çeker giderim.”

Haşmet: “ Nihat saçmalama lan.”

Nihat: “ Sen sulanmıyor musun sanki? Gözün hep kızın kışığında.”

Haşmet: “ Tüh, adi herif. Manyaksın ulan sen.”

Nihat: “ Hayır, deliyim biraz.” (47:07)

Bu diyalog, Nihat'ın Jeyan'ı sürekli cinsel nesneleştirmesiyle kadınların işyerinde maruz kaldığı tacizi gözler önüne sererken, Haşmet'in de başlangıçta olayı küçümseyip sonra Nihat'a saldırması, ataerkil sistemin kadınlar arası dayanışma yerine kadın bedeni üzerinden erkekler arası rekabete odaklandığını gösteriyor olabilir.

Jeyan: “ Merhaba, hayırdır bir şey mi oldu?”

Haşmet: “ Tarcan burada değil mi?”

Jeyan: “ Hayır, evet. Yemek yedik. Yeni bir film anlaşması yaptık birlikte oynayacağız. Onu kutladık.”

Haşmet: “ İşi Tarcan ayarladı değil mi? Teşekkür olarak da bu gece herifle yatacaksın. “

Jeyan: “ Haşmet, ne kadar çirkin konuşuyorsun.”

Haşmet: “ Yalan mı? Vermeyeceğim de. “

Jeyan: “ Sanane benim özel hayatımdan! Yatıp kalkarken sana hesap mı vereceğim!”

Haşmet: “ Aşağılık adi karı, sen sen bir orospusun, sen bir kaltaksın. Sen bu adamın sesinden nefret etmiyor musun? Üstelik ne kadar kötü bir oyuncu. Nasıl yatarsın bu adamla! (01:13:02)

Tüm bu diyaloglarda hem iş için erkeklerle flörtleşen bir kadın hem de bunu sevinçle karşılayıp sürdüren erkekler görülmektedir. Bir kadının yalnızca güzelliği ya da cinsel cazibesi için işe alınması kadın bedeninin erkeklerin bakış açısından şekillendirildiğine işaret etmektedir. Ayrıca bu konuşmalar kadınların yeteneklerini değil fiziksel ve cinsel çekicilikleriyle iş yaşamında yer bulduğunu göstermektedir. Bu söylemler toplumdaki cinsiyetçi, eşitsiz yapıya işaret etmekte ve kadın karakterin söylemleri bunu güçlendirmektedir.

Merhamet

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminde ‘Merhamet’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Haşmet: “ Merhaba kızım.”

Haşmet’in Kızı: “ Ne istiyorsun?”

Haşmet: “ Ne kadar büyümüş.”

Haşmet’in Kızı: “ Ne istiyorsun?”

Haşmet: “ Para lazım bana kızım, eğer mümkünse.”

Haşmet’in Kızı: “ Ne yüzle geldin buraya, hangi suratla? Annemi acılar içinde öldürdün yetmedi mi? Zavallı kadın ölürken bile senin adını sayıklıyordu. Sen neredeydin? Orospuların peşinde. O günah işleri için hepimizi feda ettin. Kendini, adını şeytana sattın. Bana bir gün babalık yaptın mı? Aradın mı? Sordun mu? Şimdi utanmadan... Benim senin gibi babam yok. Dua et Allah seni affetsin.” (01:03:57)

Bu diyalogda, kızının babasına karşı sert ve suçlayıcı ifadeleri, annesinin yaşadığı acıları ve babasının sorumsuzluğunu vurgulayarak geleneksel "merhametli kadın" imgesinin dışına çıkar. Kızının bu keskin tepkisi, ataerkil düzenin kadınlara yüklediği affedicilik ve sabır beklentisine bir meydan okuma olarak görülebilir; zira burada merhamet yerine, uğranılan haksızlığın ve acının net bir şekilde dile getirilmesi ön plandadır.

Haşmet: “Kocan evde mi?”

Hilkat: “ Ne arar bu saatte.”

Haşmet: “ İyi, seninle bir şey konuşmak istiyorum.”

Hilkat: “ Biliyor musun Haşmet Allah’ıma hep dua ettim bir gün seni bana muhtaç etsin diye. Ama neden bilmem, sevinemedim.”

Haşmet: “ E, ne de olsa çocuklarının babasıyım.”

Hilkat: “ Hadi be babaymış şam babası. Senden ne koca olur ne de baba. Eski karını da sen mahvettin. Zavallı kadın, beni de mahvettin. Üstelik sinemada bir istikbalim vardı senin kapatman oldum. Her şey bitti. “

Haşmet: “ Sinemada ne istikbali, herkes sürünüyor. Allah’a şükür sen adam gibi bir herifle evlendin kurtardın kendini. Bak evin, araban.

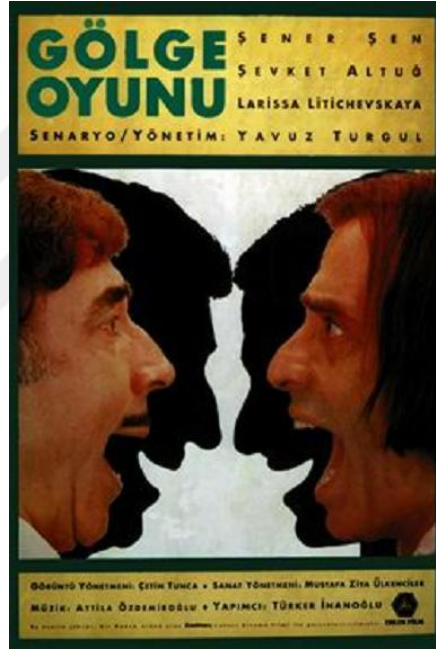
Hilkat: “ Sersem ya benim içim, kalbim. Hala bu yaşta ayna karşısında geçip rol yapıyorum. Recep görse öldürür vallahi. Ama insanın içindeki sanat ateşi söner mi sanıyorsun! Sana kocamın parasını veremem ayıp olur. Al, bunları bozdur. “

Haşmet: “ Hilkat, sen bunları satmıştın hani?”

Hilkat: “ Yalan söyledim, bozdurup orospularla yememen için. Ama şimdi filme harcayacaksın. Helal olsun, güzel bir aşk filmi yap. Ne de güzel çekersin aşk filmlerini. Beni de öyle tavlamaştın zaten.” (01:04:58)

Bu diyaloglarda zor durumda kalan Haşmet'in hem kızı hem de eski eşinden yardım istediği görülmektedir. Burada bir erkeğin kadınlardan yardım istemesi patriyarkal toplumlarda güçlü bağımsız sayılan erkekler ve zayıf ve bağımlı gösterilen kadınlar bakımında çelişkilidir. Yani erkek egemen normları sürdürmeyen, bunlara karşı çıkan söylemler yer almaktadır. Bunun yanı sıra her iki konuşmada da belirli açılardan- manevi ve maddi- yardım sunan kadınlar, kültürel feministlerce toplumda kadınların sahip olduğu savunulan merhamet gibi eşsiz özelliklere gönderme yapmaktadır.

3.4.Gölge Oyunu Filmi



Görsel 7.Gölge Oyunu film afişi

Tablo 4. Gölge Oyunu film künyesi

Filmin Adı	Gölge Oyunu
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Türker İnanoğlu
Senaryo	Yavuz Turgul

Oyuncular	Şener Şen (Abidin), Şevket Altuğ (Mahmut), Larissa Litichevskaya (Kumru), Sermin Hürmeriç (Zeliha), Ülkü Duru (Mehtap), Metin Çekmez (Ramazan), Cevat Çapan (Adanalı Tüccar), Füreyya Koral (Büyük Hanım), Meltem Savcı (Gonca), Nazan Kesal (Sezen)
------------------	---

3.4.1. Gölge Oyunu Filminin Öyküsü

Gölge Oyunu 1993 yılında gösterime girmiştir. Filmin başrollerini Abidin (Şener Şen) ve Mahmut (Şevket Altuğ) paylaşmaktadır. Mahmut ve Abidin modern komikler adında ikili bir gösteri sunmaktadırlar. Siyasi taşlamalardan oluşan gösterileri neredeyse hiç izlenmez. Bir pavyonda çalışmaktadırlar ve açlık sınırında yaşamaktadırlar. Mahmut sık sık bu yoksulluktan kurtulmak için hırsızlık planları yapmakta Abidin ise bu ahlaksızlığa kendisine yedirememektedir. Bir gün pavyona bir kız ‘satılır’. Daha sonra Kumru isimli bu kızın konuşamadığı anlaşılır. “Para etmeyeceğini” anlayan pavyon patronu kızı kovar. Ancak kızın besbelli ki gidecek bir yeri ya da kimsesi yoktur. Bunun üzerine modern komikler kıza sahip çıkarlar ve evlerinde misafir ederler. Onun neden konuşmadığını öğrenmek için doktora götürürler ve doktor onlara kızın sağır olduğunu söyler. Kumru’nun annesini aradığını anlayan modern komikler ona yardım ederler. Kumru’nun annesi bir hapisanede bulunur. Bu arada Kumru modern komiklerin ısrarları üzerine pavyonda bulaşıkçı olarak çalışmaya başlar. Kumru’nun modern komiklerin yanında bulunduğu zaman içinde Abidin ve Mahmut birtakım içsel zorluklarıyla yüzleşir ve üstesinden gelirler. Sonra da varlığı ya da yokluğu belli olmayan Kumru yeniden kaybolur.

3.4.2. Gölge Oyunu Film İncelemesi

Gölge Oyunu’nda Kumru, kaybolmuş, sessizlik içinde bir kadın olarak tasvir edilir. Kumru, Mahmut ve Abidin’in geçmişleriyle yüzleşmelerini, içsel yolculuklarını tamamlamalarını sağlayan bir rehber konumundadır. Filmde Kumru’nun istekleri, düşünceleri yer almaz. Onun varlığı, Mahmut ve Abidin’in varoluşsal sancılarını dindirmekten öteye gitmemektedir. Bu da filmde kadının erkeklerle anlamlı bir yere,

konuma sahip olabileceği anlamını çıkarmamızı sağlamaktadır. Öte yandan bir kadının rehberliği olmadan ruhunu iyileştiremeyen erkeklerin, kuşların (Kumru bir kuşa dokunarak ölümden döndürür), ve diğer kadınların (yaşlı Büyük Hanım'ı huzura kavuşturur) varlığı da nerdeyse neolitik çağların tanrıçalarına göndermede bulunacak kadar anaerkil sayılabilir.



Görsel 8. Gölge Oyunu filminden bir kare

3.4.3.Gölge Oyunu Filmindeki Temalar

Patriyarkal Normlar

Gölge Oyunu filminde 'Patriyarkal Normlar' temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Abidin: “ Olmaz öyle şey.”

Mahmut: “ Belki bir yolu vardır.”

Abidin: “ Aptal mısın sen oğlum sadece adını bildiğin birini Türkiye’de nasıl ararsın?”

Mahmut: “Haklısın.Gazeteye ilan versek fotoğrafıyla birlikte.””

Abidin: “ Başka? İstersen bir de uçak tutalım. Gazeteyi görmeyen olabilir. İlanı bütün şehirlere, kasabalara, köylere atalım.”

Mahmut: “Ya dalga geçme ya!”

Abidin: “ Hayvan, benim ağzımı açtırma şimdi. Cepte para yok. Evden atıyorlar.

Kasabı, bakkalı peşimizde. Patrona borç o biçim. Ben hiç olmazsa bir yerleri soyalım diyorum. Sen ne bok yiyorsun. Ama bunları niye yaptığını biliyorum. Bu sakat karının niye peşindesin biliyorum. “

Mahmut: “Niyeymiş?”

Abidin: “ Sen de sakatsın da o yüzden. Kızı becermenin bir yolu yok ya. Göz zamparalığı yapmak için. “

Mahmut: “ Hayır, hayır. Yalan, yalan. Yok böyle bir şey.”

Abidin: “ Gel şimdi vur bakayım, gel. “

Mahmut: “Adi herif. Herkesi kendin gibi pislik zannediyorsun.”

Abidin: “Kalkmadığını dünya alem biliyor. Karılara yaklaşıyorsun.Sen otuz bir bile çekemezsin. Bu sakatı o yüzden yanında dolaştırıyorsun. “

Mahmut’un bacak arasına tekmeler atar.

Abidin: “Zaten bir işe yaradığı yoktu.”

Kumruya dönerek:

Abidin: “Memnun musun şimdi orospu iki arkadaşın arasını açtın.” (00:41:41)

(Turgul, 1993)

Bu diyalogda bir erkeğin hem cinsellik ve kadınlar üzerinden erkeklere psikolojik şiddet uyguladığı hem de kadını hakaretle kendi suçu üzerinden yok yere suçladığı görülmektedir. Connel (1995) erkeğin cinsellik ve kadınlar üzerinden diğer erkekleri hedef

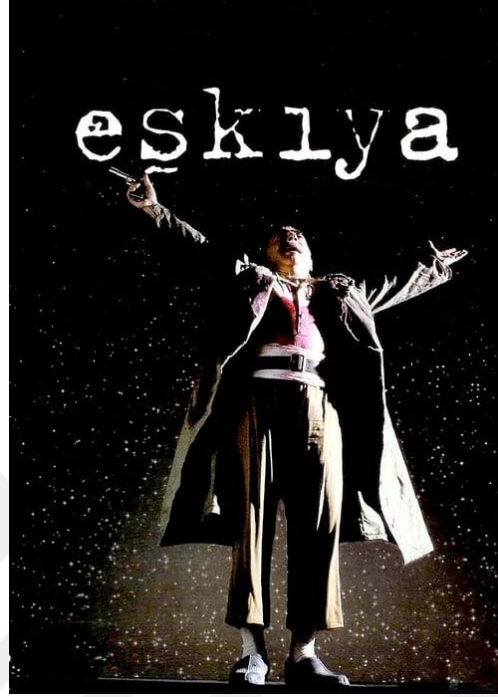
almasını hegemonik erkeklik kavramıyla açıklamaktadır. Hegemonik erkeklik, belirli bir erkeklik biçiminin diğer erkeklik biçimlerine ve kadınlara üstünlük kurduğu ‘ideal’ erkeklik modeli olarak tanımlanır. Bu modelde, erkekler arasındaki rekabet ve hiyerarşi, sıklıkla kadınlar ve cinsellik üzerinden kurulur.

Abidin: “Benim babam esrar satardı. Hapishanede rahmetli oldu. Hapishanedeyken annem kayıplara karıştı. Annemi son gördüğümde üzerinde parlak kumaştan bir elbise vardı, yakaları açıktı. Göğüsleri görünüyordu. Ateş kırmızısı bir rujla dudaklarını boyuyordu. Onunla ilgili son şeyler bunlar. Dudaklarını boyadığı gün evden kaçtı. Beni terk etti. Sen bunları bilmiyorsun. Çocuk yaşta yalnız kaldım. Terk edilme duygusu öyle içime işlemiş ki çocuk yaşta. Diyordum ki nasılsa bırakıp gidecekler sen daha erken tüy. Kim olursa olsun kadın, erkek. Nedense bilmiyorum bir seninle ortaklığım acayip oldu. Kral bir arkadaştın. Ruhunda asil bir yan vardı. Sanki benim kalbimin iyi tarafıydı. Derken bu Kumru karısı ortaya çıktı. Dedim ki tamam biri daha gidiyor. O gitmeden ben gideyim, dönmek üzere.” (01:12:48)

Bu konuşmada ise çocuk yaşta annesi tarafından terk edilen bir erkeğin yaşadığı bir travma anlatılmaktadır. Bu sahnede Abidin ölümden dönene kadar bu duygusunu ve korkusunu kimseye ifade etmez ama birtakım yanlış davranışlarla yansıtır. Patriyarkal normlar erkeklerin duygusal taraflarını örselemekte ve bunun gibi travmaları görünmeyen, ifade edilemeyen sorunlar olarak üstünü kapatmaktadır. Bu, patriyarkanın erkekler üzerinde yarattığı bir yük olabilir. Feminist kuram sadece kadınların değil aynı zamanda erkeklerin de erkek şiddetinden korunması ve ruhlarının özgürleşmesi gerektiğini savunmaktadır. Zira patriyarka, erkeklere belirli roller biçerek onlara da zarar vermektedir. Hooks (2004) ataerkil yapıların kadınlar üzerinde uyguladığı baskının yanı sıra, erkeklerin de belirli erkeklik normlarına uymaya zorlanarak baskılandığını ifade etmiştir. Abidin'in durumu, bu argümanı doğrular niteliktedir; patriyarkal beklentiler,

onun travmasını açıkça ifade etmesini engelleyerek, onun için daha da ağır bir yük haline gelmiştir.

3.5.Eşkİya Filmi



Görsel 9. Eşkİya film afişı

Tablo 5. Eşkİya film künyesi

Filmin Adı	Eşkİya
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Türker İnanoğlu
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen (Abidin), Şevket Altuğ (Mahmut), Larissa Litichevskaya (Kumru), Sermin Hürmeriç (Zeliha), Ülkü Duru (Mehtap), Metin Çekmez (Ramazan), Cevat Çapan (Adanalı Tüccar), Füreyâ Koral (Büyük Hanım), Meltem Savcı (Gonca), Nazan Kesal (Sezen)

3.5.1. Eşkîya Filminin Öyküsü

Eşkîya 1996 yılında gösterime giren Yavuz Turgul'un yönetmenliği üstlendiği dördüncü filmidir ve Türk sinema tarihinin dönüm noktalarından biridir. Filmin hikâyesi gençliğinde işlediği bir suçtan dolayı 35 yılını hapiste geçirmiş eski bir eşkıya olan Baran'ın (Şener Şen) yaşadıkları etrafında dönmektedir. Film, Baran'ın hapisten çıkması ve artık kendisine neredeyse tamamen yabancı bir dünyayla karşılaşmasıyla başlar. Hapisten çıkan Baran doğrudan köyüne gider ama köy sular altında kalmıştır. Yaşlı ve bilge (veya deli) köylü kadın Ceran (Zübeyde Erden) ile karşılaşan Baran insanların nereye gittiklerini sorar ve gerçekleri öğrenir. Ardından hem kendisine ihanet edenleri hem de sevdiği kadını bulmak için yola düşer. Gerçeklerin sandığından biraz daha farklı olduğunu ve ona asıl ihanet edenin en yakın arkadaşı olduğunu öğrenir. En yakın arkadaşı ona ihanet etmiş, altınlarını çalmış ve sevdiği kadınla zorla evlenmiştir. Baran ikisini bulmak için İstanbul'a gider. Yolda Cumali (Uğur Yücel) ile tanışır. Cumali genç ve cahil bir delikanlıdır. Uyuşturucu satarak para kazanmaya başlamıştır. Baran ve Cumali bir şekilde yollarının kesişmesinin ardından iki dost, belki bir nevi baba oğul olurlar. Film boyunca türlü ihanet, keder ve neşeye beraber şahitlik ederler. Cumali en nihayetinde ona ihanet eden arkadaşını ve sevdiği kadını bulur. Bu sırada Cumali'nin başı derde girer ve Baran onu kurtarmak için ikinci kez sevdiği kadından vazgeçmek zorunda kalır.

3.5.2. Eşkîya Film İncelemesi

Film boyunca, geçmiş ve bugünün, belirli semboller aracılığıyla birbirine bağlandığı görülür. Gerek Cumhuriyet Oteli sakinleri, gerekse Baran'ın intikam hırsı ve yaşam arzusu bu gerilimlerin başat örneklerindendir. Yavuz Turgul Eşkîya filminde kendisinin de ifade ettiği gibi yaşadığımız coğrafyanın derinliklerinde ilerleyerek sinemaseverleri kendisine hayran bırakan bir film çekmiştir. Filmdeki kadın temsilleri incelendiğinde Keje, Ceren Ana, Sevim, Emel gibi birçok farklı kadın tiplmesiyle karşılaşılır. Keje ve Ceren Ana gelenekleri temsil eden pasif ve suskun kadınlar olarak tasvir edilmiştir. Sevim, küçük çocuğuna bakmak için seks işçiliği yapan bir kadındır. İyi ya da kötü olarak sunulmamıştır. Ancak çileli, mutsuz ve sefil yaşantısı tüm gerçekliğiyle görülmektedir. Emel ise tam bir kötü karakter olarak tasvir edilmiştir. Sevgilisi Cumali'yi evlenme vaadiyle kandırmış ve aslında sevgilisi olan fakat Cumali'ye ağabeyi olarak tanıttığı kişiyi hapisten kurtarabilmek için Cumali'yi kullanmıştır. Film boyunca Emel'e

hırslanırız, kızarız. Cumali'ye yaptığı kötülüğe derin bir öfke duyarız. Ancak Cumali'nin Bir nebze de olsa erkeklerden bağımsızlaşamayan kadınlardan erdemli olmasını beklemek boşunadır. Kadınlar erkeklere bağımlı olarak yaşadıkça kurnaz, acımasız ve bencil olmayı sürdürmeleri kaçınılmazdır. Kadınları özgürleştirmeliyiz. Bu sayede kısa bir zaman içerisinde daha ahlaklı oldukları görülecektir. Elbette bu daha ahlaklı olma meselesi erkekler açısından da aynı durumdadır. Böylece onlar da tıpkı Cumali'nin başına gelenler gibi tabiri caizse bir şehvet kölesi olarak akılsızca hareket etmekten vazgeçeceklerdir (Wollstonecraft, 1995). Filmde, kadınların etrafında dönen ancak başrollerinde erkeklerin oynadığı bir hikâye izlenmektedir. Baran'ın uğruna yaşama tutunduğu Keje'yi tüm film boyunca üç veya dört kez ekranda görürüz. Bunlardan birinde Kuran okurken, birinde çiçeklerle ilgilenirken görülmektedir. Bu da filmin muhafazakar, geleneksel kadın rolünü kutsadığına işaret etmektedir. Zira filmde Keje uğruna cehennemler göze alınan, uğruna yaşanan biricik bir karakterdir. Keje'nin parayla satın alınmasına hiç itiraz etmemesi fakat konuşmayı tamamen terk etmesi tam bir pasif agresif tepkidir ve toplumdaki kadın tepkilerinin tipik bir metaforik örneğidir. Keje'nin ilk konuştuğunda kendini yabancı sayması da önemli bir detaydır. Ait olmadığı bir yerde, istemediği bir adamla tıpkı ölene kadar kiralanmış bir süs eşyası gibi yaşadığı o evde kendine yabancılaşmamış olması mümkün olamazdı. Fakat Turgul'un kadının yaşamdan ruhen kopuşunu Keje'yi susturarak öne çıkarması çalışmanın özü açısından da oldukça önemlidir. Söylemin nasıl bir gücü olduğunu Berfo'nun Baran'a yaptığı konuşmadan da anlaşılmaktadır. Son olarak Sevim ile Baran arasında geçen sahne değerlendirildiğinde bir yandan kadının tamamen bir sermayeye çevrildiği tarafla kutsandığı tarafın diyalogunu izler gibi oluruz. "Erkekler neden bu iki görüş arasında kalakalıp sonra da imkansız beklerler? Bir köleden, sivil toplum yapısının habisi değilse bile zayıf kıldığı bir varlıktan neden erdem beklerler?" Wollstonecraft, 1995, 60).



Görsel 10. Eşkıya filminden bir kare

3.5.3. Eşkıya Filmindeki Temalar

Ödül Olarak Kadın

Eşkıya filminde ‘Ödül Olarak Kadın’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Mustafa: “Beni öldürecek misin eşkıya?”

Baran: “He, Mustafa. Öldüreceğim. Silahın var mı?”

Msutafa: “Var.”

Baran: “Ver. Beni niye ihbar ettin jandarmaya Mustafa kardeş.”

Mustafa: “Cahillik, yoksulluk. Ne dersen de. Bu iş hep içimi yakıyor. Geceleri sıçrayarak uyanıyorum. Her gece bir kere evime geliyorsun. Kapalı çarşıda ayak seslerini duyuyorum. Arkama bakarak yürümekten yoruldum artık. Adım ihbarcıya çıktı. İtibarım yok oldu. Çocuklarım bile benimle konuşmuyor. “

Baran: “Niye yaptın bunu?”

Mustafa:” Üç beş altına kandım. Bizi buna zorlayanlar utansın.”

Baran: “Kim zorladı seni?”

Mustafa: “Söylememek için yemin etmişim. Ama artık yeminin meminin hiçbir kıymeti yoktur. Berfo istedi.”

Baran:” Berfo?”

Mustafa: “Berfo. Seni ihbar etmemi isteyen Berfo’dur.”

Baran: “Vay Berfo kardeş vay. Niye yaptın?”

Mustafa: “Keje’yi senin elinden almak için.”

Baran:” Keje? Onunla mı gitti”

Mustafa: “He onunla gitti. Seni mahpusa düşünce senin altınlarına el koydu. Sonra Keje’nin babasına gitti. Ben yapma dedim. Keje eşkıyanın sevdiğidir. Hiç olmazsa ona ilişme. Bana aptal dedi. Ben her şeyi Keje için yaptım dedi. Sonra altınları, Keje’yi alıp gitti. Çok sonra duyduk ki Keje’yi alıp İstanbul’a gitmiş. Yani otuz yıllık hikâye bu işte.”

Baran: “Keje gitti demek.”

Mustafa: “Babasının zoruyla Berfo’nun malı oldu. Seni mahpusa biz düşürdük. Şeytana uydum. Açtım, yapacak hiçbir şeyim yoktu. Altınlar uğursuz geldi. Kadınlarla, kumarla bitti gitti. Köyümüz baraj suyu altında kaldı. Herkes bir yana dağıldı. Kim nerededir belli değil. Ben burada sürünüyorum gördüğün gibi. Neyse şükür bitecek artık herşey. De hadi, bitir. “(00:10:05) (Turgul, 1996)

Bu diyalog, Keje'nin erkekler arasındaki bir güç mücadelesinin nesnesi ve bir ‘ödül’ olarak konumlandırıldığını göstermektedir denilebilir. Mustafa'nın ifadesiyle "Keje'yi senin elinden almak için" ihbarın yapılması, kadının iradesi dışında el değiştiren bir meta olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Baran: “ Adını değiştirmişsin Berfo.”

Berfo: “ He, adımı değiştirdim.”

Baran: “ Keje yaşıyor mu?”

Berfo:” He, evet.”

Baran: “Seninle mi? Bana niye ihanet ettin Berfo?”

Berfo: “İhanet ha? Demek sen benim yaptıklarına ihanet diyorsun. Peki iyi öyle olsun. Peki şimdi ben sana şöyle desem. Ben bunları yaptım. Çünkü aşkıttım ben. Yani vurulmuştum, ölüyordum aşkımdan. Bunun üzerine kim bana ne diyebilir ki? İhanet mi? Aşkım için yaptım ulan. Ahlaksızlık mı? Evet, yaptım. Ben en yakın arkadaşını seni jandarmaya ihbar etmiş adamım. Sen yapabilir miydin benim yaptığımı? En sevgili arkadaşına ihanet edebilir miydin? Onu jandarmaya ihbar edebilir miydin? Arkadaşının altınlarını çalabilir miydin? O altınlarla arkadaşının sevdiği kadını anasından babasından satın alabilir miydin? Arkadaşını ölüme gönderebilir miydin? Ama ben yaptım, aşkıım için. şimdi söyle bana hangimizin aşkı Keje’ye daha büyük ha hangimizin? Hangimiz Keje için bu kadar günaha girmeyi göze alabildi? Bu aşk için ben cehennemde yanmaya hazırım ya sen? Ama Keje beni istemedi. Gerçi altınları sayınca babasına verdiler bana kızı. Keje gariptir hiç itiraz etmedi arkamdan geldi. Ama bir daha ağzını açmadı. Tek kelime konuşmadı. Ne benimle ne de başkasıyla. 35 senedir susuyor Baran. Konuşması için yalvardım, yakardım, saçlarından tutup yerlerde sürükledim, sokaklara attım diz çöküp ağladım ama konuşmadı. Ne konuştu ne de bir evlat verdi gene de vazgeçmedim Keje’den ne evlendim bir daha ne de çocuk istedim. Ben istemesem bir kilometre kadar yakınımına sokulamazdın seni o hapishaneye geri yollayabilirdim. Neden buradasın biliyor musun? Keje’nin yanına gidip

konusacaksın. Eğer Keje seninle de konuşmazsa anlarım ki dünyaya küsmüş kimseyi istemiyor. Kendini diri diri mezara gömmüş.”

Baran: “Ya konuşursa?” (00:58:00)

Bu konuşmalardan kadının bir amaç, bir ödül gibi ulaşılmaya çalışılan bir nesne olarak yer aldığı görülmektedir. Feminist kuram bağlamında değerlendirildiğinde ödül olarak sunulan kadın imgesinin kadınların nesneleştirilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Erkek egemen normların sürdürüldüğü bir toplumda kadınlar, erkek karakterin egosunu tatmin eden, onu yücelten, arzularını doyuran bir figür olarak yer almaktadır. Bu durumda kadının gerçekliği ve öznelliği de yok sayılmaktadır. Berfo'nun, Keje'nin duygularını hiçe sayarak onu ‘mal gibi’ satın alması ve bu ahlaksız eylemlerini kahramanlık gibi anlatıp en ufak bir pişmanlık dahi duymaması, durumu gözler önüne seriyor denilebilir.

Eşkîya filminde ‘Sessizlik’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Baran: “Keje, Keje! Beni hapiste vurdular Keje, ölmedim. Hastalandım, bir ciğerimi orada bıraktım gene ölmedim. Çok dövdüler beni. Kan kustum ama ölmedim, yaşadım. Seni bir kez daha görebilmek için yaşadım. Şimdi bana dediler ki kimse sesini duyamıyormuş. Susmuşsun. Benimle de konuşmayacak mısın Keje: Sesini duyamayacak mıyım?”

Keje: “Eşkîyalar ölünce hala yıldız olur?”

Baran: “Dağlardayken geceleri bin bir haşerenin, kurdun sesini duyarsın. Yatardım bir kayanın üzerine ve gökyüzünü seyredirdim, yıldızları. Seni düşünürdüm ve sonra bir yıldız kayardı ve derdim ki işte bir eşkîya daha ölmüştür. Çocukken sana eski zaman eşkîyalarının masalları nasıl anlattığımı düşünürdüm, senin yıldızlara bakışını.”

Keje: “Ben de geceleri yıldızları seyrederim ama seni görmedim. Yaşadığını anladım. Geleceğin günü bekledim. Sesim şimdi bana çok tuhaf geliyor. Sanki başkası konuşuyor, ben dinliyorum.”

Baran: “ Ben ömrümce bu dakika için yaşadım. Artık ne olursa olsun önemi yoktur. Seni gelip alacağım. Beni bekleyesin Keje.” (01:03:28)

Sessizlik sadece kelimelerin ya da sesin yokluğunu değil aynı zamanda görünür olmama çabasını da göstermektedir. Kadınların sessizliği, erkek egemenliğinin şiddete vardığı durumların bir yansımasıdır denilebilir. Feminist kuram kadınların toplumun her alanında söz sahibi olmasının gerekliliğini ve bunun da ancak baskılardan azade özgür bir akıl ve irade ile mümkün olabileceğini savunmaktadır. Bu bağlamda sessizlik, kadınların toplumsal baskıların bir yansıması olarak verdikleri pasif bir tepki olarak görülmektedir.

Kadın Bedeni

Eşkıya filminde ‘Kadın Bedeni’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Sevim: “Ay bu muska da ne böyle, çok şirin.”

Baran: “Eee, şey için. Kurşun.”

Sevim: “Hangi kurşun?”

Baran: “Silah kurşunu için. Bunu takana kurşun değmez derler.”

Sevim: “Ne kadar da saf bakıyorsun, canım. Bak ücret konusunu da takma kafana ha bu gece Cumali’densin.”

Baran: “Ne? Dur, bacı sağ ol. Allah senden razı olsun ama ben bir başkasına bağlıyım, yapamam. Bana çok kıymetli bir şey veriyorsun ama yapamam. Hadi çocuğuna git. “

Sevim: “Biraz daha yanında kalamaz mıyım? Söz sana ilişmeyeceğim.”
(01:14:58)

Feminist kuramda, kadın bedeni kapitalist ve patriyarkal toplumların bir sermayesi olarak görülmektedir (Hooks, 1984). Bu diyalogda da bunun bir örneği görülmektedir. Bu durum öylesine normalleştirilmiştir ki; Baran söyleyene kadar Sevim ne kadar özel ve kıymetli olan benliğini para karşılığında ona sunmasının üzüntüsünü içinde hissedemez.

3.6. Gönül Yarası Filmi



Görsel 11. Gönül Yarası film afişi

Tablo 6. Gönül Yarası film künyesi

Filmin Adı	Gönül Yarası
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Ömer Vargı Mustafa Oğuz Mine Vargı
Senaryo	Yavuz Turgul

Oyuncular	Şener Şen (Nazım), Meltem Cumbul (Dünya), Timuçin Esen (Halil), Güven Kıraç (Mehmet), Sümer Tilmaç (Takoz Atakan), Ece Naz Kızıltan (Melek), Devin Özgür Çınar (Piraye), Erdal Tosun (Haşmet), Mübeccel Vradar (Berrin), Halil Sezai (Pavyondaki Garson), Mine Tugay (Pazarlık Yapan Kadın)
------------------	---

3.6.1. Gönül Yarası Filminin Öyküsü

Gönül Yarası 2005 yılında gösterime giren ve Yavuz Turgul tarafından yönetilen bir dram filmidir. Filmin başrollerinde ünlü oyuncular Şener Şen, Meltem Cumbul ve Timuçin Esen yer almaktadır.

Nazım (Şener Şen), hayatını Anadolu'nun ücra köylerinde öğretmenliğe adanmış, idealist bir eğitimcidir. Yıllar süren fedakârlıklarının ardından emekli olur ve İstanbul'a döner. Emekli maaşının bağlanması beklerken, arkadaşı Takoz'un (Sümer Tilmaç) taksisinde şoförlük yapmaya başlar. Bir gün, taksisine Dünya (Meltem Cumbul) adında bir kadın biner. Dünya, şiddet eğilimli eski kocası Halil'den (Timuçin Esen) kaçmış, kızı Melek ile birlikte İstanbul'da yaşamaya çalışmaktadır. Pavyonda şarkıcılık yaparak geçimini sağlayan Dünya'nın hayatı, Nazım'la tanışmasıyla değişir. Nazım, Dünya'yı her gün işe götürüp getirirken aralarında bir bağ oluşur. Ancak Halil'in saplantılı aşkı ve şiddet eğilimleri, Dünya ve Melek için tehdit oluşturmaya devam eder. Nazım, Dünya ve kızını korumaya çalışırken, kendi ailesiyle olan ilişkilerini de gözden geçirir. Film, bu üç karakterin iç içe geçmiş hayatlarını, aşkı, fedakârlığı ve insan olmanın zorluklarını derinlemesine işler.

3.6.2. Gönül Yarası Film İncelemesi

Hikâye, hayatını küçük bir Anadolu köyündeki çocukları eğitmeye adanmış, sonra İstanbul'a taşınan emekli öğretmen Şener Şen'in canlandığı Nazım'ın etrafında dönmektedir. Ancak şehir, Türk toplumundaki daha geniş çaplı değişimleri yansıtacak şekilde önemli ölçüde değişmiştir. İstanbul, kültürel gerilimlerin, modernliğin ve geleneksel değerlerin kent dokusu içinde çatıştığı ve bir arada var olduğu bir mozaik olarak karşımıza çıkmaktadır. Nazım'ın, Meltem Cumbul tarafından canlandırılan bir diğer ana karakter olan Dünya ile karşılaşması, ortaya çıkan dram için bir katalizör görevi görmektedir. Dünya, geçmişi ve bugünü çalkantılı bir gece kulübü şarkıcısıdır. Hayatı, birçok kişinin kentsel ortamlarda karşılaştığı marjinalleştirilmiş ve genellikle

damgalanmış bir gölge varoluşun simgesidir. Nazım'ın saf ve idealist dünya görüşüyle keskin bir karşıtlığı temsil eden Dünya, toplumsal normları ve beklentileri sorgulamakta ve Nazım ile Dünya bu normlara bunlara meydan okumaktadır.

İki kahraman, ortak bir hayal kırıklığı ve yalnızlık duygusunu paylaşarak alışılmadık bir bağ kurarlar. Filmdeki hikâye masumiyetin kaybı, geleneksel aile yapılarının parçalanması ve modern kent yaşamını karakterize eden sosyo-ekonomik tabakalaşma gibi daha geniş toplumsal meselelerin incelenmesine de olanak tanımaktadır.

Timuçin Esen'in canlandığı Halil karakteri ise Nazım ile tamamen zıt, şiddete meyilli, yıkıcı bir karakterdir. Dünya ile aralarında son derece ilkel güdülerin yönettiği sorunlu bir ilişkileri vardır. Halil ve Nazım arasındaki gerilim ise yeni şehir hayatının iki çarpışan ruhunu yansıtıyor gibidir. Yavuz Turgul'un gerçekçiliği şiirsel tonlarla birleştiren yönetmenliği, Gönül Yarası'nı insan direncinin ve zorlukların ortasında anlam arayışının dokunaklı ürünü haline getirmektedir.

Gönül Yarası'nda Dünya karakteri kadın temsiliyetinin karmaşıklığını örneklemektedir. Bir gece kulübü şarkıcısı olan Dünya, sinemada sıkça karşılaşılan bir mecaz olan “düşmüş kadın” kavramını somutlaştırır (Kaplan, 1983). Mesleği ve çalkantılı geçmişi onu toplumun sınırlarında konumlandırır ve ataerkil kültürün geleneksel rollerden sapan kadınları nasıl damgaladığını sembolize eder. Dünya'nın emekli bir öğretmen olan Nazım ile ilişkisi, toplumsal cinsiyete dayalı güç dinamiklerini vurgular. Nazım'ın Dünya'ya karşı iyi niyetli ve koruyucu tutumuna rağmen, paternalist yaklaşımı, kadınların erkek korumasına muhtaç olarak görüldüğü ataerkil toplumlarda yaygın bir temayı yansıtmaktadır (Hooks, 1984).

Bu dinamik, Nazım'ın Dünya'yı önemserken, ona ilişkin algısının özünde erkek üstünlüğünü ve kadın bağımlılığını dikte eden toplumsal normlar tarafından koşullandırıldığını göstermektedir. Laura Mulvey'in ufuk açıcı “erkek bakışı” kavramı, Gönül Yarası'nı analiz etmek için uygundur (Mulvey, 1975). Film, sinematografisi ve anlatı odağı aracılığıyla Dünya'yı hem kamera hem de hikâyedeki karakterler tarafından sık sık gözetim altına alır. Bu, Mulvey'in filmlerde kadınların genellikle nesneleştirildiği ve öncelikle erkeklerin görsel zevki için sunulduğu iddiasıyla uyumludur (Mulvey, 1975). Dünya'nın gece kulübündeki performansları, onun açıkça nesneleştirildiği, ağırlıklı olarak erkek izleyicilerin arzularına hitap ettiği ve böylece görsel ve cinsel tüketim

nesnesi olarak rolünü pekiştirdiği sahnelerdir. Feminist analiz için kritik alanlardan biri, filmlerin ataerkil yapılar içinde kadınların failliğini nasıl tasvir ettiğini incelemektir (de Lauretis, 1984). “Gönül Yarası”nda Dünya'nın karakteri eylemlilik ve boyun eğme anları arasında gidip gelir. Bir şarkıcı olarak bağımsız bir yaşam sürme kararı, bir dereceye kadar failliği ve geleneksel rollere karşı isyanı gösterir. Bununla birlikte, Halil (Timuçin Esen) ile olan istismarcı ilişkisi, ataerkil kontrol ve şiddetin ısrarcı kavrayışının altını çiziyor. Halil'in karakteri toksik erkekliği ve ataerkil normların şiddetle uygulanmasını temsil eder (Connel, 1995). Dünya ve Nazım arasındaki etkileşim, kadın failliği söylemini daha da karmaşıktırır. Nazım istismarcı koşullarından potansiyel bir kaçış sunarken, çözüm daha az şiddetli olsa da başka bir bağımlılık biçimine dayanır. Bu senaryo, kadınların özgürleşmesinin genellikle gerçek özerklikten ziyade farklı ataerkil kontroller arasında bir geçiş olarak tasvir edildiği yinelenen bir feminist eleştirinin altını çizmektedir (Mackinnon, 2006). “Gönül Yarası”nın içinde geçtiği kültürel ve toplumsal bağlam da feminist bir incelemeyi hak etmektedir. Film, geleneksel ataerkil değerlerin modernist özelemlerle gerilim içinde olduğu daha geniş Türk toplumunun bir mikrokozmosudur (Tekeli, 1995). Kendi şartlarına göre yaşayan bir kadın olan Dünya'nın damgalanması, toplumun değişen toplumsal cinsiyet normlarıyla mücadelesini yansıtmaktadır. Bu kültürel arka plan, kadın karakterlerin incelenmesini yoğunlaştırarak toplumsal beklentilerin hayatlarını nasıl şekillendirdiğini ve özgürlüklerini nasıl sınırladığını ortaya koymaktadır.



Görsel 12. Gönül Yarası filminden bir kare

3.6.3. Gönül Yarası Filmindeki Temalar

Eğitim

Gönül Yarası filminde ‘Eğitim’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Nazım: “Koşullar ne olursa olsun mutlaka okula devam edin. Şimdi ananız, babanız bir sürü şeyleri bahane edip sizi tarlaya, bağa, bahçeye yollayabilir. Para yok pul yok deyip sizi başlık parası için evlendirebilir. Bu lafım kızlara izin vermeyin gerekirse baş kaldırın, dayak yiyin, isyan edin, evden kaçın ama okuyun. Size bizim kaderimiz budur yapacak başka bir şey yok diyenlere inanmayın. Unutmayın kaderinizi alt edecek olan sizlersiniz. Okumak; cehaletten kurtulmak, dünyayı anlamaktır. Size biçilen yaşamı değiştirebilmektir. Şu resimlere bak, şu insanlara bak. Yazdıklarını tekrar tekrar okuyun. Ben olmasam bile onlar size yol gösterecektir evlatlarım.” (02:42) (Turgul, 2005)

Nazım'ın bu sözleri, eğitim yoluyla toplumsal cinsiyet rollerini eşitleme çağrısıdır denilebilir. Özellikle kız çocuklarına yönelik 'baş kaldırın, dayak yiyin, isyan edin, evden kaçın ama okuyun' ifadesi, ataerkil sistemin kadınlara biçtiği kaderi reddetme ve kendi geleceklerini inşa etme yönünde radikal bir feminist duruş sergilemektedir.

Nazım: “ Şu pavyon işini bırakamaz mısın?”

Dünya: “ Hoş geldin Halil! Yapacak başka bir işim mi var?”

Nazım: “ Bu çocuk için iyi değil.”

Dünya: “Onun için neyin iyi neyin kötü olduğunu bilemeyiz ki.”

Nazım: “ Biliriz. Aklımız var irademiz var. Ya bakıcı bulamazsan bu sefer pavyona mı taşıyacaksın çocuğu.”

Dünya: “ Gerekirse öyle olacak.”

Nazım: “ Hayır, öyle olmamalı sen önce bir annesin. Bana çaresizlik mavalı atma. Her şey bizim elimizdedir.”

Dünya: “ Elimizde mi ? Elimizde mi? Öyleyse iyi dinle! 13 yaşındayken iki kişi tecavüz etti bana. Ailem o herifleri yakalayacağı yerde beni kurşunladı, namuslarını temizlemek için. Sokaklara atıldım ben, süründüm. Pavyonlara düştüm. Ama her şey benim elimdeydi öyle mi? Kocam hiç acımadan sabah akşam dövdü beni. Üstelik de beni kurtarmak için evlenmişti. Bütün bunları ben mi yaşamak istedim! Kim bana bunların hesabını verecek! Asıl sen bana maval atma öğretmen! İstediklerimiz olmuyor ne yapalım. Kısmetimize bu kadar düşüyor. Melek de ona ne veriliyorsa onu alacaktır.” (01:45:35).

Bu konuşmalardan eğitimin ne kadar önemli olduğunu ve kadınları özgürleştirdiği, yoksunluğunda ise kadınları türlü esaretlere mahkum ettiği görülmektedir. Tarihsel olarak, kadınlar eğitimde dışlanmış ve daha sınırlı imkanlara

sahip olmuşlardır. Özellikle kırsal alanlarda ve düşük gelirli bölgelerde bu daha görünür bir durum olmuştur. Nazım'ın ilk konuşması özellikle bu konuya vurgu yapıyor görünmektedir. Eğitim, kadınların çalışma yaşamına katılarak bağımsız birer birey olmalarına olanak tanır. Bunun yanı sıra kendi yaşamlarını ve bedenlerini sahiplenmelerini sağlar. Böylece kadının toplumdaki yeri de yeniden şekillenecektir.

Kabalık

Gönül Yarası filminde 'Kabalık' temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Dünya: “Boş musunuz?”

Nazım: “Evet.”

Taksiciler: “Hop hop! Kör müsün burada sıra var görmüyor musun?”

Dünya: “Ne oluyor be? Ben istediğim arabaya binemez miyim?”

Taksiciler: “Binemezsin kardeşim, bak burada sıra var. Bütün gece yattık mekânın önünde.”

Dünya: “Kim sana yat dedi Allah Allah eşkıya mısın? Yol mu kesiyorsunuz vallahi amirimi çağırırım attırırım sizi nezarete bu gece misafirimdi zaten”

Taksiciler: “Çağır lan şıllık. Bak baba indir bu karıyı buradan sonra da buralardan toz ol. Yoksa kırarız kolunu bacağını.”

Nazım: “ Hop durun bakalım ne biçim delikanlılık ulan. Yakışıyor mu size bir hanımla böyle konuşmak terbiyesiz herifler. Sen kimin bacağını kırıyorsun bakayım ha?” (35:45)

Bu diyalog, ataerkil toplumda kadınlara yönelen kabalığı ve sindirme çabasını göstermektedir. Taksicilerin Dünya'ya yönelik ‘şıllık’ gibi aşağılayıcı ifadeleri ve tehditleri, onun toplumsal alandaki varlığını kısıtlamaya yönelik baskılar olarak değerlendirilebilir.

Atakan: “ Ne o attın fırçanı gittin. Eve kadın kapattığın söyleniyor haberin olsun.”

Nazım: “ Ulan sen ne dedikoducu şeymişsin be! Hem dedikoducu hem de yalancı eşek kadar adamsın utanmıyor musun!”

Nazım: “ Ben bu gece işe çıkamayacağım.”

Atakan: “ Niyeymiş o?”

Nazım: “ Eve bir kadın kapattık da o yüzden terbiyesiz herif tövbe tövbe.” (58:30)

Erkeklerin kadınlara karşı kullandığı cinsiyetçi dil ve küçümseyici tavırlar diyaloglarda görülmektedir. ‘Kadın kapatmak’, ‘şıllık’ bu konuşmalarda bu cinsiyetçi dile örnek teşkil etmektedir. Bunun sebebinin erkeklerin kadınları birer cinsel nesne olarak görme eğiliminde olmalarının bir sonucudur. Bu kabalık, kadınları küçümseyerek kendilerine göre daha alt bir konumda tutmanın bir yolu olarak görülebilir.

Ayrılık

Gönül Yarası filminde ‘Ayrılık’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Dünya: “ Niye geldin?”

Halil: “Götüreceğim seni. “

Dünya: “ Nereye götüreceksin beni?”

Halil: “Eve götüreceğim.”

Dünya: “ Boşandık biz, boşandık.”

Halil: “Kızı da mı kendine benzeteceksin?”

Dünya: “ Ne diyorsun lan sen!”

Halil: “ Yürü lan benim başımı belaya sokma kadın.”

Dünya: “ Çek elini üstümden be belanı mı arıyorsun!”

Halil: “ Düzgün konuş benimle.” (46:54)

Bu diyalog, boşanmış olsa bile erkek tahakkümünün kadın üzerindeki devamlılığını göstermektedir. Halil'in Dünya'yı zorla 'eve götürme' girişimi ve "Kızı da mı kendine benzeteceksin?" gibi ifadeleri, kadınların boşanma sonrası dahi özgürlüklerinin kısıtlanma tehdidini göstermektedir denilebilir.

Komiser: “ Halil misin?”

Halil: “Evet.”

Komiser: “ Bir daha bu kadını rahatsız edersen, taciz edersen seni içeri atarım o artık senin karın değil.”

Halil: “ Ama o benim çocuğum. Çocuğumu benden kaçırıyor amirim. Mahkeme kararı var. Bu kadın bir pavyon kadınıdır. Kendi düşmüş ama çocuğumu düşüremeyecek.”

Dünya: “ Düşmüş sensin ulan! Sen şimdi bu iti içeri atmıyor musun? Saldırı, çocuk korkutma, yaralama. Sen şimdi bunu içeri atmıyor musun?

Komiser: “Onun yerine seni içeri atmamı ister misin? Diyorsun ki bana kızımı göstermiyor. Benden kaçırıyor. O zaman verirsin mahkemeye ispat edersen bu durumda kanun senin yanında olur. Böyle yol kesmek tehdit falan olmaz. Sonra adamı ayaklarından tavana asarlar. Bir şikâyet daha gelirse yakarım seni. Hadi şimdi yallah.”

Halil: “ Ateşe koşuyorsun kızım dikkat et yanarsın.”

Dünya : “ Ben hep ateşe yakın düştüm be anam, gerekirse de yanarım.” (01:06:40)

Bu konuşmalarda boşanmış olmasına rağmen boşanamayan bir eski eş profili görülmektedir. Erkek egemen toplumlarda aile, erkeklerin egemenliğini, gücünü pekiştiren bir yapıdır. Erkek aile içerisinde karar alıcı, otoriter bir figür olarak yer alır. Haliyle boşanma durumunda, özellikle de bu kadının kararıysa, erkeğin otoritesi

sarsılırken, gücü ve ‘sahip oldukları’ azalırken kadının özgürlük alanı artacaktır. Bu diyalog benzer bir durumda bulunulduğuna işaret etmektedir.

Masallar

Gönül Yarası filminde ‘Masallar’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Dünya: “ Benim kızım büyüyünce prenses olacak. Bütün erkekleri kendine hayran bırakacak. Ama hiçbirine de yüz vermeyecek. Şatosundaki bir davette şahane elbiseler üstünde böyle kollarına gerdanına çok pahalı mücevherler takmış, muazzam bir orkestra valsler çalıyor. Benim kızım mermer merdivenlerden bütün çalımıyla yavaş yavaş iniyor. Erkekler önünde diz çökmüş bekliyor. Hepsi içinden Allah’a dua ediyor inşallah beni seçer hayır hayır beni seçer diye. Şimdi benden sana anne tavsiyesi Melek Hanım sakın yakışıklılığa falan kanma yakışıklılık geçicidir güzellik geçicidir. Seni şöyle seviyorum, seni böyle seviyorum lafları laftır. Önemli olan şefkattir, merhamettir. Bence erkekte yiğitlik budur. Bunu çok geç anladım. Sen sakın geç kalma kızım, sakın.” (01:12:29)

Bu sahnede, Dünya’nın kızı meleğe bir masal anlattığı, daha doğrusu onu bir masal figürü haline getirdiği görülmektedir. Prenses masalları genellikle erkekler tarafından kurtarılan, güzellik, şımarıklık gibi özelliklerle ön plana çıkan pasif, zayıf kadınları anlatır. Bu masallar, kız çocuklarına kurtarılmayı bekleyen, güzelliği ve ihtişamıyla erkeklerin dikkatini cezbeden bir figür olmayı lanse eder. Bu da kızların sadece dış görünüşlerine odaklanmalarını ve kendi cesaretleri yerine erkeklerin merhametine sığınmalarını beraberinde getirir. Bu masalların erkek egemen cinsiyet rol ve tutumlarını pekiştirdiği söylenebilir.

3.7. Av Mevsimi Filmi



Görsel 13. Av Mevsimi film afişi

Tablo 7. Av Mevsimi film künyesi

Filmin Adı	Av Mevsimi
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Ömer Vargı Mustafa Oğuz Mine Vargı
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen (Ferman), Cem Yılmaz (İdris), Melisa Sözen (Asiye), Çetin Tekindor (Battal), Okan Yalabık (Hasan), Rıza Kocaoğlu (Asit Ömer), Mustafa Avkiran (Müslüm), Engin Hepileri (Asiye'nin Patronu)

3.7.1. Av Mevsimi Filmnini Öyküsü

İstanbul Cinayet Bürosu'nda görev yapan üç polis memuru- tecrübeli başkomiser Avcı lakaplı Ferman (Şener Şen), kavgacı ve inatçı yardımcısı Deli lakaplı İdris (Cem Yılmaz) ve genç, idealist Çömez lakaplı Hasan (Okan Yalabık)- genç bir kızın öldürülmesiyle ilgili karmaşık bir cinayet vakasını araştırmaya başlarlar. Öldürülen kız, zengin ve nüfuzlu bir ailenin sırlarla dolu geçmişine sahip bir ferdidir. Araştırma derinleştikçe üç polis, sadece bir cinayeti değil, aynı zamanda bu ailenin ve çevresinin karanlık yönlerini de ortaya çıkarır. Soruşturma ilerledikçe herkesin içindeki 'avcı' ve 'av' olma hali belirginleşir. Ferman, yılların tecrübesiyle mantıklı ilerlemeye çalışırken; İdris, olayla kişisel bir bağ kurar ve öfkesine hâkim olmakta zorlanır. Hasan ise bu davayla ilk kez hayatın acımasız yönüyle karşı karşıya gelir. Soruşturma süreci, karakterlerin hem mesleki hem de kişisel dönüşümlerine tanıklık eder. Sonunda, cinayetin ardındaki gerçek ortaya çıkar ama hiçbir şey başlangıçtaki gibi kalmaz. Herkes, bu davadan yara alarak çıkar.

3.7.2. Av Mevsimi Film İncelemesi

Av Mevsimi'nde de Pamuk'un arzuları ve mücadeleleri, kadınların karşılaştığı engeller hakkında dokunaklı bir hikâye anlatılmaktadır. Dahası filmde yer alan diğer kadın karakterler, her biri kadın deneyimlerinin farklı yönlerini yansıtan karmaşık bir toplumsal manzarayı resmetmektedirler. Bu karakterlerin erkek otoritelerle etkileşimleri ve kişisel hikâyeleri seyirciye toplumdaki gerçek kadın hikâyeleri hakkında fikir vermektedir. Kadınların sinemadaki temsillerinin genellikle gerçek dünyada erkek egemenliğine karşı verdikleri mücadeleyi yansıtmaması varsayımından yola çıkıldığında Turgul'un filminde bu dinamiğin etkili bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Hikâye ilerledikçe kadın gerçekliğinin erkek merkezli anlatılar ve toplumsal normlar tarafından nasıl şekillendirildiği görülmektedir (De Lauretis, 1984). Yavuz Turgul'un yönettiği Av Mevsimi, anlatısı ve karakter gelişimiyle toplumsal meseleleri, özellikle de toplumsal cinsiyet dinamikleriyle ilgili olanları derinlemesine inceleyen bir Türk suç dramasıdır. Film öncelikle bir cinayet soruşturmasına odaklansa da kadınların karşılaştığı toplumsal zorlukları vurgulayan, kız kardeşlik, dayanışma gibi feminist unsurları da barındırmaktadır. Anlatı, karmaşık bir cinayet vakasını çözmekle görevlendirilen deneyimli dedektif Ferman ve genç ortağı İdris'in bakış açılarıyla ortaya çıkmaktadır.

Soruşturmanın derinliklerine indikçe, kadın karakterleri yaygın bir şekilde etkileyen ataerkil yapılar ve kadın düşmanlığı görülmektedir. Filmin feminist eleştirisinin merkezinde, hayatı ve zamansız ölümü daha geniş toplumsal cinsiyet sorunlarının sembolü haline gelen genç bir kadın olan Pamuk yer almaktadır. Onun hikâyesi aracılığıyla film, kadınların ataerkil bir bağlamda sıklıkla karşılaştıkları savunmasızlığı ve nesneleştirilmeyi gözler önüne sermektedir. Onun istekleri ve erkek egemen sisteme karşı mücadelesi, kadınların seslerini ve özerkliklerini marjinalleştiren sistemik baskıyı vurgulamaktadır. Ayrıca film, sert bir toplumsal manzaradan her biri erkek merkezli bir dünyada kadınların deneyimlerinin farklı yönlerini yansıtan çeşitli kadın karakterleri tasvir etmektedir. Kadın karakterlerin erkek otoritelerle etkileşimleri ve kişisel hikâyeleri, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı özellikle dayanıklılık ve direnişin altını çizmektedir. Anlatı unsurlarının yanı sıra Turgul, feminist temaları vurgulamak için görsel hikâye anlatımı tekniklerinden de yararlanmaktadır. Filmin sinematografisi sıklıkla kadın karakterlerle ilişkilendirilen kapalı, baskıcı ortamları, erkek meslektaşlarının tipik olarak işgal ettiği daha özgür alanlarla karşılaştırmaktadır. Bu görsel ikilik, kadınlara dayatılan toplumsal kısıtlamaların altını çizmekte başarılı bir yol olarak görünmektedir. Kaplan'ın (1983) belirttiği gibi, filmde toplumsal cinsiyetin görsel temsili, altta yatan sosyal mesajları güçlü bir şekilde iletebilir (Kaplan, 1983). “Av Mevsimi” feminist unsurları incelikli ama güçlü bir şekilde bütünleştirerek izleyicileri toplumda yaygın olan toplumsal cinsiyet önyargıları ve adaletsizlikler üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Film kadın deneyimlerinin tasviri ve ataerkil yapılarla ilişkileri bağlamında toplumsal cinsiyet eşitliği bakımından önemli bir eserdir.



Görsel 14. Av Mevsimi filminden bir kare

3.7.3. Av Mevsimi Filmindeki Temalar

Direnış

Av Mevsimi filminde ‘Direnış’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Pamuk: “Elim güzeldir. Annemin elleri güzeldir ama soğan kokar. Babamın elleri de sigara kokar. Karadır, kızdığı zaman daha da kararır. Dedem eller masal anlatır derdi. Sahiden de dedem elleriyle masal anlatırdı. Öyle bakar kalırsın adamın ellerine. Her elin bir hikâyesi var derdi. O görüyor herhalde ne bileyim. Ben ellerime bakıyorum, sadece yenmiş tırnaklar görüyorum.” (17:03) (Turgul, 2010)

Pamuk'un elleri hakkındaki bu gözlemleri, kadınların nesiller gösterdiği emeğin bir yansımasıdır denilebilir. Annesinin soğan kokan elleri, ev içi emeğin görünmezliğini sembolize ederken kendi yenmiş tırnaklarını görmesi ise, bu ataerkil sistemin dayattığı rollere karşı gösterdiği sessiz bir direnişin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Pamuk: “Ben odamda hayaller kurarım. Masallar yazarım. Hayalet olurum, kaybolurum. O zaman ne babamın nefreti, ne abilerimin şiddeti, ne bakkalın ter

kokusu, ne arsız çocukların çığlıkları ne komşu kadınların dedikodusu dokunur bana. Ben hep masallara kaçırım. Hayalet olurum, kaybolurum.” (50:15).

Pamuk'un bu sözleri, ataerkil şiddet ve toplumsal baskı karşısında kadınların içsel bir kaçış ve direniş alanı yaratma çabası olarak görülebilir. Kendini ‘hayalet’ olarak tanımlaması ve masallara sığınması, fiziksel gerçeklikte var olan kısıtlamalara karşı zihinsel bir özgürleşme ve içsel bir direniş yöntemi yorumlanabilir.

Pamuk: “Söz bitti, şarkılar bitti. Ne güz kaldı ne bahar. Güneş doğmayacak artık üstümüze. Yıldızlar göz kırpmayacak. Rüzgar esmeyecek, kar yağmayacak. Denizin kokusunu duymayacağız. Yağmur tenimize değmeyecek. Ne güvercin takladı, ne zeytin tanesi, ne incirin tadı, ne karanfil kırmızısı. İyilik de bitti kötülük de, aşk da bitti nefret de. Ne güzellik kaldı ne çirkinlik. Eza da bitti cefa da. Yaramız artık kanamıyor, ciğerimiz artık dağlanmıyor. Biz beyazlara büründük. Biz gölgesiz kaldık.” (02:11:33).

Pamuk karakteri, neredeyse ekranda hiç görünmese de filmin ana karakterlerinden biridir. Pamuk 16 yaşında genç ve güzel bir kız çocuğudur. Pamuk’un dar gelirli ve eğitimsiz bir ailede büyüdüğü görülmektedir. Pamuk’un Ömer isimli uyuşturucu bağımlısı ve ona sürekli şiddet uygulayan bir sevgilisi vardır. Ailesi ve arkadaşları bu duruma müdahale etseler de bir türlü iki sevgili birbirinden vazgeçmemektedir. Bu sırada Pamuk için çok önemli bir ‘kısmet’ olduğu görülür. Bu kişi dedesi yaşındaki babasının patronudur. Daha sonra Pamuk babasının bahçıvan olarak çalıştığı evin sahibiyle, patronuyla evlendirilir. Aile, Pamuk’un ölüm haberinden sonra bile bu evlilikten mutlulukla ve gururla bahsetmektedir. Pamuk için soruşturma esnasında dedesi yaşındaki zengin bir adamla evlenmesi bir şanstı diye belirtirler. Film ve soruşturma ilerledikçe bu zengin ve yaşlı adamın Pamuk ile evlenme sebebinin böbrek nakli bekleyen kızına uyan son ve bilinen tek doku örneğinin Pamuk’a ait olmasıdır. Sonuçta ayrıca bir gönül rızalığına ihtiyaç duymayarak ailesine para vererek deyim yerindeyse satın aldığı Pamuk’un ‘mülkünün’ kendine ait olduğunu düşünmüş gibi görünmektedir. Fakat Pamuk böbreğinin alınmasını ne fikir ne de ameliyat aşamasında kabul etmeyerek son ana kadar

direnmiştir. Bu halde, Pamuk kendi istekleri için ölene dek direnmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten ölümü de bu direnişin sonucudur denilebilir. İstememesine rağmen böbreğini metin bir halde vermeye razı gelse komplikasyonların bir kısmı gerçekleşmeyebilirdi. Zaten bunu onu ameliyat eden, böbreğini çalan doktor da ifade etmektedir. Pamuk isminde küçük bir kızın bu kadar dayanıklı olması tam bir oxymoron örneğidir. Zıtlıklarla var olan bir dünya, bir direniş dünyası bu filmde Pamuk karakteriyle gözler önüne serilmektedir. Pamuk'un yukarıda yer alan söylemleri de hem filmdeki kadın direnişi hem de zıtlıklarla bezeli dili ortaya koymaktadır. Pamuk ellerine baktığında yalnızca yenmiş tırnaklar gördüğünü ifade etmektedir. Bu kendine baktığında yalnızca acılı, yaralı bir taraf gördüğüne işaret etmektedir. Pamuk'un kendi benliğini tam değil yarım olarak da tanımladığı çıkarımında bulunulabilir. Bir sonraki konuşmada masallara atıf yapıldığı görülmektedir. Bu noktada Pamuk isminin ünlü bir masalın başkahramanının da adı olduğu da dikkate alınmalıdır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalında prensesi öldürüp kalbini kötü kraliçeye götürmekle görevli bir avcı olduğu hatırlanmalıdır. Benzer şekilde Ferman karakterinin de lakabı avcıdır. Bunun yanı sıra Ferman ve İdris soruşturma için Battal'ın evine gittiklerinde avcılık tüfeklerini görürler ve orada da av ve avcılık üzerinde konuşmalar yapılır. Buradaki konuşmada Pamuk'un kötülüklerden kendi masal dünyasında hayalet olarak kaçtığı ifade edilmektedir. En dikkat çeken nokta ise kaçtığı şeylerden birini 'babamın nefreti' olarak tanımlamasıdır. Şayet kızından dahi nefret eden bir baba figürünün kendisine, ailesine ve en nihayetinde topluma katacakları bambaşka bir çalışmanın konusu olacak nitelikte derin olmakla beraber bir masal kahramanının hayatını bir trajediye dönüştürmeye yettiği bu filmde açıkça görülmektedir. Son konuşmada Pamuk'un vedası yer almaktadır. Bir direniş öyküsünün mutsuz elvedası olsa da konuşma direnişin bir parçası olarak önemli görünmektedir.

Ayrılık

Av Mevsimi filminde 'Ayrılık' temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

“Asiye: Sen ne biçim bir adamsın ya, ne biçim bir adamsın! “

“İdris: Ne diyorsun sen ya!”

“Asiye: Ne biçim bir adamsın diyorum! Adamı hastanelik etmişsin. Manyak mısın oğlum sen!”

“İdris: Benim manyak olduğumu şimdi mi öğreniyorsun? Çok canı yandıysa gitsin polise şikâyet etsin. “

“Asiye: Haydut utanmadan hem dövüp hem de kimliğini göstermişsin. Nasıl şikâyet etsin? Senin yüzünden işimden olacağım. Bak ekmek paramla oynama fena bozuşuruz. Verdiğin üç kuruş nafakayla mı yaşayacağım ben.”

“İdris: Kuyruk sallama o zaman millete.”

“Asiye: Ağzını topla. Ben kimseye kuyruk sallamam. Ayrıca bekâr bir kadını istediğim gibi yaşarım.”

“İdris: Deli etme lan beni. Ne demek istediğim gibi yaşarım.”

“Asiye: Sen zaten delisin.”

“İdris: Gebertirim lan seni. Yok ya sıkıysa gebert o zaman.”

“İdris: Sakın gelme bu hafta, sakın gelme! Alamazsın çocukları. Vermeyeceğim artık çocukları.”

“Asiye: Nasıl vermeyeceğim, nasıl vermeyeceğim! Mahkeme kararı var. “

“İdris: Sokmuşum mahkemesine.”

“Asiye: Senden adam olmaz.” (19:40)

“İdris: Ben buraya seni öldürmeye geldim biliyor musun?”

“Asiye: İyi, öldür o zaman. “(56:35).

Filmde boşanmış fakat hala aralarında sorunlar olan İdris ve Asiye karakterleri önemli bir yer tutmaktadır. İdris saldırgan, sempatik, kıvrak zekâlı fakat bir o kadar da idraktan yoksun bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Asiye ise kendine yeni bir hayat kurmaya çalışan inatçı, cesur, kararlı bir kadındır. Asiye’den boşanmış olmasına rağmen hala onun hayatını gözetleyen, didik didik eden, hoşlanmadığı durumlar karşısında eski eşini çocukları ona göstermemekle tehdit eden İdris’in bir sahnede

Asiye'nin evine onu öldürmeye gittiği görülür. İdris her ne kadar o akşam Asiye'yi öldürmediyse de filmin sonlarına doğru kendi cinayetine uzanan yolun taşlarını yine kendisi döşemiştir. İlk diyalogda patronunu dövdüğü için tartışan İdris ve Asiye karakterlerinin konuşmaları yer almaktadır. Bu konuşmalarda eski eşini kıskanan ve şiddete başvuran bir adam ve buna karşı direnen bir kadın vardır. İdris'in manyak olmasını övünerek kabul etmesi, eski eşinin amiyane tabirle “kuyruk sallamakla” suçlaması, su götürmez bir gerçeklikle İdris karakterinin kötücüllüğünü ortaya koymaktadır. İdris'in söylemleri zekâsıyla, şefkatiyle, sevgisiyle yanında durmasını sağlayamadığı eski eşine gerçek bir cahillik ve özgüvensizlikle zarar vermeye çalışan özgüvensiz, cahil bir karakter olduğunu ortaya koymaktadır.

Nefret

Av Mevsimi filminde ‘Nefret’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Ferman: “Çocuk bu be. 16 yaşındaymış.”

İdris: “Çocuk mocuk anasının gözü baksana.”

Hasan: “Yok abi ya ne kadar masum bakıyor baksana yazık.”

İdris: “Al işte. Asıl çocuk sensin be. Ulan bana bir masum kadın göster hemen orada bileğimi keseyim.” (25:14).

Bu konuşmada İdris'in kadın düşmanlığının geldiği nokta gözler önüne serilmektedir. Film boyunca çeşitli eylemleriyle de İdris'in bu nefreti sürdürdüğü görülmektedir. Ancak burada dikkat çeken nokta, bu nefretin kişiye özel değil (yani eski eşine değil) evrensel bir nefret olduğu gerçeğidir.

Merhamet

Av Mevsimi filminde ‘Merhamet’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Müzeyyen: “Ben seni bilirim. Kendine bakmazsın, üşengeçsin, ihmalkârsın, boş verirsin. Onun için ben gidince yapacaklarının listesini çıkardım. Aklıma geldikçe yazıyorum, yazacağım.” (58:35).

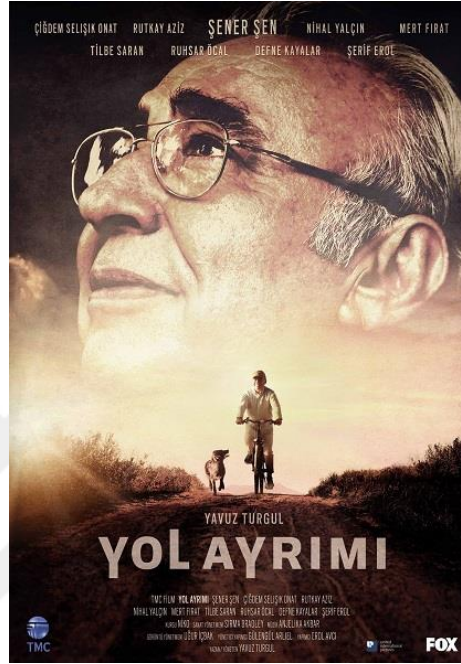
Filmde bir kadınla doğru düzgün iletişim kurabilen neredeyse tek karakter olarak Ferman gösterilebilir. Ferman’ın eşi de hastadır ve böbrek nakli olması gerekmektedir. Öleceğini ve Ferman’ın yalnız kalacağını düşünen Müzeyyen onun için bir defter tutmaya başlar. Bu defterde onun işine yarayacak bilgiler, birtakım hatırlatmalar, bazı eşyaların yerleri gibi şeyler yazmaktadır.

Av Mevsimi filminde kadın karakterlerin sayıca erkek karakterlere göre az olduğu görülmektedir. Ana karakter olan Pamuk’un hikâyesi dahi erkek karakterler üzerinden sürdürülmüştür. Üstelik Pamuk’un ne detaylı bir karakter gelişimi ne de sesi belirgin bir şekilde işitilmez. Asiye, Battal’ın eski eşi ve hasta kızı ve Pamuk’un annesi için de aynı şey geçerlidir. İdris karakterini, Ferman’ı, Battal’ı çok daha karmaşık bir şekilde inceleme fırsatı izleyiciye sunulmasına rağmen kadın karakterlerin neredeyse tamamının gelişmemiş, kurban rolünde karakterler olduğu görülmektedir. Ayrıca kadınların itaatkâr ve çoğunlukla ev içi rollerde yer almaktadır. Bunun istisnaları Pamuk, Asiye ve Hasan’ın sevgilisi üzerinden görülebilir. Asiye bağımsız bir hayat kurmak istediği için eski eşi tarafından neredeyse öldürülecektir. Pamuk zaten boyun eğmediği için öldürülmüştür. Hasan’ın sevgilisinin yaşantısında böyle bir eşitsizlik ve onurlu ve hür yaşam hakkına kastedildiği görülmemektedir. Onu diğer iki karakterden ayıran sosyo ekonomik durumudur. Diğerleri az eğitilmiş veya eğitimsiz, yoksul kişiler iken o varlıklı ve eğitilmiş bir kadındır. Burada hakların toplumda sınıfsal olduğu çıkarımına ulaşılabilir ki bu da ikinci dalga feminizmin ana itiraz noktalarından biridir. İkinci dalga feminizmde hakların yoksul, zengin, siyah, beyaz tüm kadınlar için olması gerektiği savunulmaktadır.

Laura Mulvey’in kavramsallaştırdığı male gaze (erkek bakışı) teorisine göre kadın karakter erkek bakış açısıyla anlatılır. Pamuk’un ve Ferman’ın eşinin konuşmaları hariç bu bakış açısının filmde hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Yine de özellikle Pamuk’un iç dünyasını üstelik de son derece şiirsel bir dille anlattığı sahneler göz önünde bulundurulursa patriarkayı sürdüren bir film olduğunu söylemek zordur. Daha ziyade patriarkal motifleri akıllıca kullanarak patriarkayı eleştiren ve inşa ettiği zıtlıklarla bu eleştiriye güçlendiren bir film olduğu söylenebilir. Kısaca Av Mevsimi filminin son

derece organik bir biçimde topluma ayna tuttuğu, toplumsal cinsiyet konularını eleştirdiği görülmektedir.

3.8. Yol Ayrımı Filmi



Görsel 15. Yol Ayrımı film afişi

Tablo 8. Yol Ayrımı film künyesi

Filmin Adı	Yol Ayrımı
Yönetmen	Yavuz Turgul
Yapım	Erol Avcı
Senaryo	Yavuz Turgul
Oyuncular	Şener Şen (Mazhar Kozanlı), Rutkay Aziz (Altan), Çiğdem Selşik Onat (Firdevs), Tilbe Saran (Nur), Ruhsar Öcal (Belgin), Nihal Yalçın (Emine), Mert Fırat (Barlas), Defne Kayalar (Defne), Şerif Erol (Besim)

3.8.1.Yol Ayrımı Filminin Öyküsü

Yol Ayrımı filmi 2017 yılında gösterime giren ssion filmidir. Filmin başrolünde Yavuz Turgul’la ayrılmaz bir oyuncu yönetmen birlikteliği kurmuş olan Şener Şen yer almaktadır. Filmde, Mazhar Kozanlı’nın (Şener Şen) geçirdiği bir trafik kazası sonucunda yaşadığı dramatik dönüşüm anlatılmaktadır. Mazhar karakteri duygusuz, sevmeyen, kızmayan, başkalarını umursamayan biridir. Hayatında iş yaşamından başka bir şeye yer yoktur. Bir patron olarak acımasızdır, duygusuzdur. Bir gün bir görüşmesinden dönerken ağır bir trafik kazası geçirir ve bir mucize sayılabilecek şekilde hayatta kalır. Ölümünden döndüğü trafik kazasından sonra bir anda yağmurun altında ıslanmak, bisiklete binmek, arkadaşlarıyla vakit geçirmek anlamlı hale gelir. Önce eski bir arkadaşı olan Altan’ın (Rutkay Aziz) yanına gider. Onunla lise yıllarını konuşup eski günleri yad ederler. Sonra, işten atılan ve defalarca haksızlığa uğradığını anlatmak için onun yanına gelen işçisi Emine’yi bulmak için yola koyulur. Yaşadığı dönüşüm onu bazı varlıklarını çalışanlarıyla paylaşma, onlatı şirketlerine ortak etme düşüncesine götürür. Fakat ailesi buna razı gelmemekle birlikte bunu engellemek için ona vasi tayin edilmesi ve akli dengesi yerinde değil raporu alınması için türlü hilelere başvururlar.

3.8.2. Yol Ayrımı Film İncelemesi

Filmde birkaç kadın tiplmesi karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki hırslı, gözünü para ve başarı hırısı bürüyen ve Mazhar’ın “patronun sırtını dayadığı kadın” olarak nitelendirdiği annesi Firdevs (Çiğdem Selışık Onat). Bunlardan bir diğeri evinde konforlu bir yaşam süren ve bu konforun bozulmasına dayanamayacağı için tüm olumsuzlukları görmezden gelen Mazhar’ın eşi Belgin (Ruhsar Öcal). Mazhar’ın fabrikasında daha önce işçi olarak çalışan Emine (Nihal Yalçın) karakteri de işçi, anne, mücadeleci bir kadın olarak görülmektedir.



Görsel 16. Yol Ayrımı filminden bir kare

3.8.3. Yol Ayrımı Filmindeki Temalar

Kadın ve Hırs

Yol Ayrımı filminde ‘Kadın ve Hırs’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Mazhar: “Merhaba anne.”

Firdevs: “Çalışıyor musun?”

Mazhar: “Evet.”

Firdevs: “Vaktini almayayım.Şu hususta aradım. Bugün fotoğraf çektirirken fevkalade dikkatimi çeken bir hadise oldu. Barlas’ın ağzı öğle vakti içki kokuyordu.”

Mazhar: “Hallederim anne.”

Firdevs: “ Yani daha o saatte içki falan onu karşına alıp bir güzel nasihat etmelisin.”

Mazhar: “Anne!”

Firdevs: “Bu ne saygısızlık boşvermedir. Bu şirkette asla böyle şeylere müsamaha etmemen lazım. Ayrıca...”

Mazhar: “Anne sus bir dakika. Benim işlerime karışmaktan ne zaman vazgeçeceksin? Bırak bu şirketin yakasını artık. Patronun sırtını dayadığı kadın rolünü çok sevdiğini biliyorum. Ama o babam zamanındaydı. Şunu aklına iyice sok. Artık bu işte çok küçük bir parçasın. Çok küçük bunları tekrar tekrar konuşmaktan sıkıldım.” (00:11:06) (Turgul, 2017)

Mazhar'ın annesine “Patronun sırtını dayadığı kadın rolünü çok sevdiğini biliyorum.” demesi, kadınların kariyer hırslarının ve yönetim arzusunun genellikle erkek üzerinden meşrulaştırılması veya algılanması sorununa işaret etmektedir denilebilir.

Firdevs: “ Oğlun da en az senin kadar kaba Vakkas. Keşke yaşasaydın da benim bu şirket için ne manaya geldiğimi anlatsaydın oğluna. Gerçi sen de oralarda benim lafımın dinlenmesinden, sözümün geçmesinden pek hoşlanmadın ya. İyi de Akman İplik Fabrikası’nı kimin sayesinde aldın? Benim sayemde, verdiğim akıllar sayesinde. Babamın milletvekilliği sayesinde. Mahmut’u da para pul işinin başına benim ısrarlarım sayesinde geçirdin. Ne söylemiştim sana düşmanını gözünün önünde tut. Haklı da çıktım. Derdin ki bu işi benden daha çok seviyorsun, yanlış. Ben sadece işi sevdim. Mazhar da yanlış biliyor senin arkandaki kadın zannediyor beni. Ben şirketin arkasındaki kadındım hala da öyleyim, ama oğlum farkında değil.” (00:12:49)

Firdevs karakterinin para ve güç peşinde koşması, feminist kuramın ekonomik gücün çoğunlukla erkekler tarafından kontrol edildiği ve kadınların iş yaşamından dışlandığı argümanı (Hartmann, 1979) çatışarak toplumsal normları yıkmaktadır. Ancak karakterin "yalnızca işi sevdim" demesinden yola çıkarak duygusuz ve bencil resmedilmesi, Heidi Hartmann'ın *Marksizm ile Feminizmin Mutsuz Evliliği* makalesinde belirttiği gibi (1979), ataerkil toplumun güçlü ve ekonomik bağımsızlığa sahip kadınları olumsuz stereotiplerle algılama eğilimini yansıtmaktadır. Bu durum, kadının ekonomik

güç elde etmesinin bile, toplumsal olarak kabul görmüş kadınlık rolleri dışına çıktığında nasıl cezalandırıldığını çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır denilebilir.

Anne Olmak

Yol Ayrımı filminde ‘Anne Olmak’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Mazhar: “Sizin çocuk nasıl?”

Emine: “Vallahi Allah’a emanet. İçeride annemle yatıyorlar. Zaten hep yatıyor konuşamıyor garibim, beyni şey olduğu için. Ameliyat şart diyorlar ama nazik iş çok tehlikeliymiş öyle her hastanede olamıyormuş pahalı bir iş.”

Mazhar: “Annenizden başka bakacak kimse yok mu?”

Emine: “Ya ben evliydim. Kocam çocuk bu illete yakalanınca demoralize oldu, ağır geldi yatalak çocuğa bakmak. Zengin bir kadına kaçtı. Babam desen alkolden sizlere ömür.” (01:45:53)

Ebeveynlik erkek egemen toplumlarda genellikle kadınla özdeşleştirilen (bakım verme) bir şeydir. Babalık ise ekonomik sorumlulukları yüklenmek demektir. Bu diyalogda ikisini de yerine getirmeyen bir baba figürü ve ikisini de üstlenen bir anne figürü görülmektedir. Bu bakımdan bu sahne erkek egemen toplumun normları sürdürmemekle beraber kadının anneliğini, merhametini ve mücadelesini yüceltmektedir. Chodorow'a göre (1978) Batı toplumlarında annelik rolü büyük ölçüde kadınlara atfedilmiştir. Babalık ise daha çok ekonomik yükümlülükleri yerine getirmeyle ilişkilendirilmektedir. Buna karşın bu diyalogda baba bu görevi yerine getirmemektedir. Bu durum, geleneksel erkeklik tanımının kırılmasına işaret ederken, annenin her iki rolü de üstlenmesi, Chodorow'un kadınların psikolojik yapılarının bakım vermeye, şefkate ve merhamete nasıl daha yatkın olduğunu açıklayan argümanlarıyla örtüşmektedir.

Kadın Bedeni

Yol Ayrımı filminde ‘Kadın Bedeni’ temasına ait tüm diyaloglar bu başlık altında verilmiştir. Diyaloglara ait analizler ise diyalogların bitiminde yer almaktadır.

Doktor: “Kazadan sonra kendinizde ne gibi değişiklikler hissettiniz?”

Mazhar: “Kazadan sonra bütün algı kanallarım açıldı. Yaralı bir köpek için ağladım. Bisiklete binmek istiyorum aşık olmak istiyorum ben aşk nedir hiç bilmedim. Kimseye karşı bir şey hissetmezdim. Kazaya kadar kızmazdım, kahkaha atmazdım, arzulamazdım. Şimdi yağmurun tenini ıslatmasından hoşlanıyorum, Altan’ın şiirlerini seviyorum, Emine’nin yumurta yapmasını ...”

Doktor: “Emine?”

Mazhar: “Kim?”

Doktor: “Emine dediniz.”

Mazhar: “O şey, niye sordunuz. Biri işte.”

Doktor: “Hayır aşık olmadık dediniz artık arzu duyuyorum dediniz, bir ilgisi vardı. Anladığım kadarıyla eşiniz değil.”

Mazhar: “ Hayır, fabrikamda çalışan biri.”

Doktor: “Şimdi anlaşıldı.”

Mazhar: “Ne anlaşıldı?”

Doktor: “Bu, işçilere pay dağıtmak falan .”

Mazhar: “Eee ne var bunda ?”

Doktor: “Bir an her şeye sebep olmuş olabilir mi diye düşündüm.”

Mazhar: “Ne neye sebep olmuş olabilir mi?”

Doktor: “Bütün bu olanlara Emine Hanım’ın katkısını düşündüm Dediniz ya aşık olamazdım artık arzu doluyum diye belki bu hanım size unuttuğunuz birtakım şeyleri hatırlattı bir kadın bedeninin yaratamayacağı hiçbir mucize yoktur derler.”

Doktor 2: “Hocam lütfen!”

Doktor: “ Hele emine hanım genç biriyse iş değişir. Belli bir yaşa gelince genç bedenlere duyulan ilgi kaçınılmazdır.” (02:05:26)

Mazhar’ın Emine’ye duyduğu arzu, onun kendi yaşadığı dönüşümün (aşık olamama, sonra yeniden arzu duyma) bir göstergesi olarak sunulmaktadır. “Bir kadın bedeninin yaratamayacağı hiçbir mucize yoktur.” İfadesiyle kadın bir arzu nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Bu ifade, Emine karakterini bir özne olmaktan çıkarmakta ve erkeğin arzularına, değişimlerine hizmet eden bir araç olarak tanımlamaktadır. Yani kadın hikâyede ana erkek karakterin kriz anındaki dönüşüm şemasında basit bir araç haline getirilmeye çalışılmaktadır. Bu sahne, kadınların duygularının, arzularının ve kimliklerinin salt bedenlere indirgenerek toplumsal kalıplar üzerinden nasıl kurulduğunu gösteren çarpıcı bir örnektir denilebilir. Bu bağlamda, Emine'nin bireysel kimliği, duyguları ve arzuları ikinci plana itilirken, onun varlığı Mazhar'ın yaşadığı krizin çözülmesinde veya dönüşümünde bir katalizör işlevi görmektedir. Feminist kuramcılar, özellikle Teresa de Lauretis'in *Alice Yapmaz: Feminizm, Göstergebilim, Sinema* (1984) adlı eserinde tartıştığı gibi, anlatı yapılarının genellikle erkek özne etrafında döndüğünü ve kadın karakterlerin bu öznelerin hedefleri, engelleri veya araçları olarak konumlandırıldığını savunmaktadır.

SONUÇ

Feminist film teorisinin, sinemadaki kadın temsillerinin sadece anlamını çözümlemekle kalmayıp, bu anlamların nasıl üretildiğini ve seyirci ile nasıl etkileşim kurduğunu anlamaya yönelik bir çerçeve sunduğu ifade edilebilir. Feminist film teorisinde kadın figürlerinin sadece erkek arzusunun nesnesi olarak değil, aynı zamanda kendi kimliklerini ve eylemlerini sergileyebileceği temsillere yer verilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, feminist film teorisi, toplumsal cinsiyetin sinema yoluyla nasıl inşa edildiğini ve bu inşanın nasıl dönüştürülebileceğini sorgulamaktadır. Sonuç olarak, feminist film teorisinin, kadınların toplumsal ve kültürel temsillerinin değişmesi için önemli bir araç olduğu ifade edilebilir. Feminist film teorisi, kadınların sinemada daha güçlü, bağımsız ve çok boyutlu karakterler olarak yer alabilmesi için bir mücadele alanı yaratmayı hedeflemektedir. Bu çaba, yalnızca sinemadaki temsilleri değil, aynı zamanda toplumsal yapıları da dönüştürmeyi amaçlayan geniş bir perspektife sahiptir denilebilir.

Yavuz Turgul filmlerinin erkeği merkeze alan hikâyeler anlatmasına ve *Fahriye Abla* hariç olmak üzere ana karakterlerin erkeklerden oluşmasına karşın kadınların iyileştirici, dönüştürücü gücünü hikâyelerinde yansıttığı ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine vurgu yaptığı görülmektedir. *Fahriye Abla* filminde başlı başına bir kadın hikâyesi anlatılmaktadır. Üstelik bu hikâyede cesur; duygularını, fikirlerini açıkça ifade eden ve filmin sonunda bağımsız bir birey olmayı başarmış bir kadın karakterin yolculuğuna tanık olunur. Bunun yanı sıra Fahriye'nin hikâye boyunca dönüşmesinde kadın dayanışmasının önemli bir rolü vardır. *Muhsin Bey* filminde Afitap Hanım bilge ve hayran olunan bir kadın olarak yer almaktadır. Bu filmde eskinin (geçmişin) yozlaşmamış değerleri Afitap Hanım karakterinde temsil edilmektedir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Haşmet Asilkan maddi bakımdan zor duruma düştüğünde yardım istemek için kızı ve eski karısına gitmiştir. Eski karısı tüm öfkesine rağmen ona yardım etmeyi kabul etmiştir. *Gölge Oyunu* filminde Abidin ve Mahmut'un dönüşümü Kumru sayesinde gerçekleşmiştir. Kumru'nun kadınların sezgisel, şifacı yönlerini temsil ettiği görülmektedir. *Eşkıya* filminde Keje, Baran'ın Cumali'yi kurtarmak için ondan vazgeçmesini sağduyu ile karşılamış ve Baran'a öfke duymamış, 'yıldızı' kaydığında ona sevgiyle veda etmiştir. *Gönül Yarası* filminde Nazım karakterinin kızının duygularını ve yaşadıklarını anlaması, empati kurması Dünya ile olan hikâyesi etrafında şekillenmiştir.

Av Mevsimi'nde toplumsal bir yara olan 'çocuk gelin' meselesi irdelenmiştir. Bu filmde Pamuk karakteri bir avcı tarafından öldürülürken başka bir avcı tarafından adalete kavuşmuştur. *Yol Ayrımı* filminde kadın işçilerin mücadelesine tanık olunur. Yan karakter olmasına karşın hikâyenin en can alıcı noktası, Mazhar'ın değişimi bu karakterle şekillenmektedir. *Fahriye Abla* filminde olduğu gibi bu filmde de kadın dayanışması önemli bir rol oynamaktadır. Bütün tektanrılı dinlerde kadınların daha dindar olduğu görülmüştür. Bunun sebebinin ise o dinlerin ortaya çıktığı dönemde kadınların toplumsal statüsünü yükseltiyor olmasıdır. Örneğin Hristiyanlıktan önce hiçbir değeri olmayan kadınlar Hristiyanlıkla beraber kiliselerde rahibe olarak saygın bir yer elde etmişlerdir (Berktaş, 1996). Bu bakımdan *Muhsin Bey* filminde Sevdâ'nın yarışmadan önce adak adadığını söylemesi, *Aşk filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet'in büyük kızının camiden çıkarken görüntülenmesi ve Baran'ın Keçe'yi yıllar sonra ilk gördüğünde Kuran okuyor olması gözden kaçırılmaması gereken detaylardır.

Yavuz Turgul filmleri *Fahriye Abla* gibi bir istisna dışında genellikle erkek ana karakterler üzerinden ilerlese de kadınların hikayelerdeki iyileştirici ve dönüştürücü gücü sıklıkla vurgulanmaktadır. *Fahriye Abla*'da bağımsız ve cesur bir kadın yolculuğu işlenirken *Yol Ayrımı*'nda kadın dayanışması, *Muhsin Bey*'de kadının bilgeliği *Gölge Oyunu*'nda kadının şifacılığı ile erkeğin dönüşümündeki rolleri ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum kadınların ataerkil yapılar içindeki konumlarını ve toplumsal beklentilerle bireysel arzuları arasındaki çatışmaları da gözler önüne sermektedir. Yavuz Turgul'un yönetmenliğini üstlendiği filmler incelendiğinde Kadın Bedeni, Kadın Dayanışması, Uyanış, İyi ve Kötü Arasında, Öfke, Bilgelik, Merhamet, Erkek Egemen Güç İlişkileri, Patriyarkal Normlar, Sessizlik, Sermaye Olarak Kadın, Ödül Olarak Kadın, Eğitim, Kabalık, Ayrılık, Masallar, Direniş, Nefret, Kadın ve Hırs, Anne Olmak temalarına ulaşılmıştır. Bu temalardan Kadın Bedeni, Ayrılık, Merhamet, ve Sessizlik ise birden fazla filmde yer alan ortak temalardır.

Yavuz Turgul filmleri bir bütün olarak ele alındığında belki de en göze çarpan özelliklerden biri hepsinde seyirciyi filme bağlayacak, onunla bütünleşecek, seyirciyi içine katacak güçlü hikâyeler barındırmasıdır. Filmlerdeki bu güçlü hikâyelerde 'Aristotle's Elements of Tragedy' diye adlandırılan ve antik edebiyattan günümüze süregelen bazı temel elementlerin yer aldığı görülmektedir. Örneğin filmlerde mutlaka bir iyi ana karakter (Protagonist) ve karşısında bir kötü karakter (Antagonist)

bulunmaktadır. Bunun yanı sıra ana karakteri düşüşe sürükleyen bir yan karakter de vardır (Harmatia). Filmlerde seyircinin karakterle acıyarak veya onlar adına güçlü endişe duyguları hissederek haz almasını sağlayan katarsisler yer almaktadır. Bunların yanı sıra Turgul'un bütün filmlerinde toplumsal sorunları ele aldığı görülmektedir. İlk filmi olan *Fahriye Abla*'da (1984) ve son filmi olan *Yol Ayrımı*'nda (2017) işçi sınıfına değinilmiş hikâyeler görülmektedir. *Av Mevsimi*'nde (2010) toplumsal bir yara olan çocuk gelin sorununa dikkat çekilmiştir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ve *Gölge Oyunu*'nda (1993) değişen sinema ve gösteri dünyası ele alınmıştır. Muhsin Bey'de iç göç, arabesk kültür ile Türk kültürünün çatışması ve kentleşemeyen Türk toplumu gözler önüne serilmektedir. Yavuz Turgul filmlerinde *Fahriye Abla*'yı bir kenara bırakırsak asıl karakterlerin erkekler olduğu görülmektedir. Esasen bu, kadınların yok sayıldığı anlamına katıyen gelmemekle beraber Yavuz Turgul'un erkekleri olarak anılacak kadar dikkat çekici yoğunluktadır. Filmlerdeki kadınların suskunluk ve din ile dolaylı bir ilişkileri olduğu da görülmektedir. *Gönül Yarası*'nda (2005) Susan Melek, *Eşkıya*'da Susan Keje, *Gölge Oyunu*'nda hiç konuşmayan Kumru bunlara örnektir. Yavuz Turgul'un Ala Sivas ve Zeliha Hepkon'la yaptığı bir görüşmede kendi ağzından da hem suskun kadınlara hem de zavallı av Pamuk'a değinmiştir. Turgul, kendisinin de ifade ettiği gibi ancak ölümle avı ve avcılığı eşitlemiştir:

...Çok kaba bir şekilde de görülebilecek bir şey, çok kaba bir teşbih de olabilir. Bir kavram olarak "av" meselesi çok işlenmiş bir tema. Ama bu filmde avlanan masum Pamuk. Pamuk'un etrafını da öyle karakterler sarmıştır ki örneğin bir tarafta kızın uyuşturucu işine bulaşmış bir belalı var. Kız, bütün o pisliğin içinde, felaket bir dünyanın içinde, varoluşların gri, boz, bulanık ortamı içinde yaşamış.-Film çok uzun olduğu için çıkarılmak zorunda kalınan sahnelerden bahsederek devam eder.-Pamuk'un parçalanmış her tarafa savrulmuş bedeni neredeyse diğer filmlerimdeki suskun kadınlar, susturulmuş kadınlar gibidir. Benim filmlerimin önemli bir bölümünde konuşmayan kadınlar vardır. İnsanlar o kadar çok katilin peşinden koştu ki, aslında suyun içindeki o el ile birlikte ben başka bir yolculuk yaptım ama ne yazık ki o yolculuğu çok fazla kişiyle yapamadım. Çok az kişiyle bir yolculuğa çıktım; Pamuk'un iç dünyasına, ruhuna, parçalanmış bedenine doğru giden o yolculuğa... Sonunda yine her şeyi Pamuk bağlıyordu ve ölüm hakkındaki neredeyse o ağıta varan sözlerine bakarsak, her şeyin eşitlendiği bir yer olduğunu anlayabiliriz. Her şey olabiliyor ama bir yer geliyor ki artık orada her şey eşitleniyor...(Sivas, 2011, s. 218).

Dini sembollerde ise *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde Haşmet Asilkan'ın en büyük kızı çocuklarıyla beraber camiden çıkarken görülmektedir.

Eşkîya'da Keje'yi ilk gördüğümüz sahne onun Kuran okumasıdır. *Gölge Oyunu*'nda Kumru başka alemlerden çeşitli misyonlar yüklenerek gelen bir Melek olarak yansıtılır. Turgul'un filmlerinde ele aldığı konular, seçtiği müzikler, hikâyeler bir arada düşünüldüğünde yoğun bir Doğu esintisi olduğu da söylenebilir. Bunun yanı sıra Fahriye Abla'nın bir şiirden doğması, Av Mevsimi'nin bir resimden esinlenilmesi *Gölge Oyunu*'nda gönderme yapılan Gölge Oyunu ve Meddahlık düşünüldüğünde filmlerin içerik bakımından diğer sanatlarla eklektik bir güzellik oluşturduğu ifade edilebilir.



KAYNAKÇA

- Akad, L. (Yönetmen). (1968). Vesikalı Yarım [Film]. Erman Film.
- Arslan, S. (2011). Cinema in Turkey: A New Critical History. Oxford: Oxford University Press.
- Atakav, E. (2013). Women and Turkish Cinema: Gender, Politics, Cultural Identity and Representation. Oxfordshire: Routledge .
- Bakhtin, M. (1986). Selections from "The Problem of Speech Genres". Critical Discourse Analysis, 76-90.
- Barelson, B. (2007). Content Analysis in Communication Research. New York : Free Press.
- Bayburtluoğlu, S. (2005). 1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Berktaş, F. (1995). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın. İstanbul: Metis Yayınları
- Bell, V. (1999). Feminist Imagination. London: Sage Publication.
- Bose, C. E., & Rossi, P. H. (1983). Gender and Jobs: Prestige standings of occupations as affected by gender. American Sociological Review, 316-330.
- Bulut, S. (1999). Sinemada "fantazya" kavramı ve Yavuz Turgul sinemasına yansıması. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı.
- Butler, J. (1990). Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. London: Routledge.
- Cameron, D. (1998). Gender, language and discourse: A review essay. Language in Society, 27(3), 345–356.
- Chaudhuri, S. (2009). Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed. London: Routledge.

- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Connel, R. (1995). *Masculinities*. California: University of California Press.
- Cook, P., & Johnston, C. (1990). The place of women in the cinema of Raoul Walsh. In P. Erens (Ed.), *Issues in feminist film criticism* (pp. 35–46). Indiana University Press.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 1241-1299.
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Çatalbaş, A. Ü. (2012). Yavuz Turgul sinemasının Türk modernleşmesindeki yeri . Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Çetin, S. (Yöneten). (1982). *Çiçek Abbas* [Sinema Filmi].
- Çölgeçen, N. (Yöneten). (1985). *Züğürt Ağa* [Sinema Filmi].
- Dabbağöğlu, F. İ. (2014). Yavuz Turgul sinemasında "kimlik" sorunsalı . Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Davis, A. (1981). *Women, race, & class*. Random House.
- de Beauvoir, S. (2011). *The second sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Trans.). Vintage Books. (Original work published 1949).
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana: Indiana University Press.
- Demiray, B. (2012). Traditional auteurism and recent cinema of Turkey: Is Yavuz Turgul an auteur? . Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon ABD.
- Dijk, V. (1997). *Discourse as structure and process*. London: Sage Publication.

- Dikmen, S. A. (2018). Yavuz Turgul sinemasında kültürel kodlar ve kültürel temsiller . Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Arel Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve Kültürel Çalışmalar ABD.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği. Cogito, 58, 11–39.
- Dobash, R. E., & Dobash, R. P. (1992). Women, Violence and Social Science. Oxfordshire: Routledge.
- Donovan, J. (2000). The Feminist Theory: The Intellectual Traditions of American Feminism. New York: Continuum International Publishing.
- Dorlin, E. (2023). Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellikler. Ankara: Fol.
- Dworkin, A. (1981). Pornography: Men Possessing Women. New York: Putnam Press.
- Echols, A. (1989). Daring to be bad: Radical feminism in America 1967-1975. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eckert, P., & Sally, M. (2003). Language and Gender. Cambridge: Cambridge University Press.
- Efekan, Ü. (Yöneten). (1988) Kadın Dul Kalınca. [Sinema Filmi].
- Eğilmez, E. (Yöneten). (1979) Erkek Güzeli Sefil Bilo. [Sinema Filmi].
- Ehrenreich, B. (1983). The Hearts of Men: American Dreams and the Flifht from Commitment. New York: Anchor Press.
- Eisentein, Z. R. (1984). Feminism and Sexual Equality: Crisis in Liberal America. Monthly Review Press.
- Elliott, R. (1996). Discourse analysis:Exploring action, function, and conflict in social texts. Marketing Intelligence&Planning, 65-68.
- Erdem, B. (2022). Yavuz Turgul sinemasında sanat alanı ve sermaye ilişkileri: Türkiye'de 1980 sonrası dönem ve neoliberalizm üzerinden bir inceleme. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Ergüven, D. G. (Yöneten). (2015). Mustang [Sinema Filmi].

- Evren-Yüksel, S. (2002). Yavuz Turgul Sineması. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Firestone, S. (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow Company.
- Flexner, E., & Fitzpatrick, E. (1996). *Century of struggle: The woman's rights movement in the United States*. Harvard University Press.
- Fuller, M. (1845). *Woman in the Nineteenth Century*. Greeley and McElrath.
- Gaard, G. (1993). *Ecofeminism: Women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gee, J. P. (2011). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. New York: Routledge.
- Gillen, J., & Petersen, A. (2005). *Discourse Analysis*. B. Somekh, & C. Lewin içinde, *Research Methods in the Social Sciences* (s. 145-155). London: Sage Publications.
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilman, C. P. (1915). *Herland. The Forerunner*.
- Glenn, E. N. (2010). *Forced to care: Coercion and caregiving in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gönç Şavran, T. (2018). *Sosyolojide Araştırma Yöntem ve Teknikleri. Nicel ve Nitel Araştırmalarda Kullanılan Araştırma Teknikleri*. içinde Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Gurbilek, N. (2011). *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window*. London: Zed Books.
- Gürata, A. (2011). Early representation of women in Turkish cinema. *Middle Eastern Journal of Culture and Communication*, 45-62.
- Hake, S. (2001). *Focusing the gaze: The critical project of Frauen und Film*. *New German Critique*, 82, 53–72.

- Hanish, C. (1970). The Personal is political. B. A. Crow içinde, *Radical Feminism* (s. 113-116). New York: New York Univeristy Press.
- Hartmann, H. (1979). The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more progressive union . *Capital&Class*, 1-33.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago.
- Hepkul, A. (2002). Bir Sosyal Bilim Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1-12.
- Hooks, B. (1984). *Feminist Theory from margin to center*. Boston: South End Press.
- Hooks, B. (2004). *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York: Washington Square Press.
- İşler-Sevindi, M. (2023). Karnavalesk bağlamında eğlence kültürünün Türk sinemasında temsili: Memduh Ün ve Yavuz Turgul örneği . Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Johnston, C. (1973). Myths of women in the cinema. *Screen*, 14(2), 20–28.
- Johnston, C. (1983). The subject of feminist film theory. *Screen*, 24(2), 26–45.
- Johnston, C. (1973). Women’s cinema as counter-cinema. In C. Johnston (Ed.), *Notes on women’s cinema* (pp. 24–31). Society for Education in Film and Television.
- Johnstone, B. (2002). *Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell.
- Jones, R. H. (2024). *Discourse analysis: A resource book for students*. Oxforshire: Routledge.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Oxford: Routledge.
- Karaman-Kepenekçi, Y. (2014). *Eğitimciler İçin İnsan Hakları ve Vatandaşlık*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kotan, Y. (2017). Yavuz Turgul filmlerinde kır kent çatışması . Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.

- Krippendorff, K. (2013). Content Analysis: An introduction to its methodology . Sage Publications.
- Kristeva, J. (1981). Women's Time. The University of Chicago Press, 13-35.
- Küçükhemek, M. (2020). Arketipsel yaklaşımla Yavuz Turgul sinemasında bireyleşme süreci. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Lavelle, L. (2021). Söz ve yazı: Sessizlikten çılgılığa (I. Ergüden, Çev.). Fol Kitap. (Orijinal eser 1936 yılında yayımlanmıştır.)
- Lazar, M. M. (2007). Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis1 . Critical Discourse Studies, 4(2), 141–164.
- Lerner, G. (1993). The creation of feminist consciousness: From the Middle Ages to eighteen-seventy. Oxford University Press.
- MacKinnon, C. (1989). Toward a Feminist Theory of the State. Cambridge: Harvard University Press.
- Mackinnon, C. (2006). Are Women Human? Canbridge: Harvard University Press.
- Mayne, J. (1985). Feminist film theory and criticism. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 81-100.
- Mayring, P. (2011). Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş Nitel Düşünce İçin Bir Rehber. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- McCabe, J. (2005). Feminist film studies: writing the woman into cinema. New York: Columbia University Press.
- Meggill, A. (2012). Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. İstanbul: Say Yayınları.
- Mill, J. S. (1869). The subjection of women. Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- Mill, C. W. (2000). The Sociological Imagination. Oxford: Oxford University Press.
- Millett, K. (2000). Sexual politics. University of Illinois Press. (Original work published 1970).

- Mohanna, C. (1972). A One Sided Story: Women in the Movies. *Women and Film*, 7-12.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Macmillan.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 6-18.
- Narayan, U. (2020). Feminist Epistemoloji: Batılı Olmayan Bir Feministten Perspektifler. E. Erdoğan, & N. Gündoğdu içinde, *Türkiye'de Feminist Yöntem* (s. 37). İstanbul: Metis Yayınları.
- Neundorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook*. SAGE Publications.
- Nochlin, Linda. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?. *Art News*, 69(9), 22–39, 67–71.
- Offen, K. (1988). Defining Feminism: A comparative historical approach. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 119-157.
- Özaysın, G. (2002). Kahraman yolculuğu öykü yapısı: Türk sözlü anlatı geleneği ve Yavuz Turgul Senaryoları üzerine bir inceleme . Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Özdemir, F. (2009). Sinemasal anlatılar ve Yavuz Turgul sineması. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema ABD.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özsoy, V. (2015). Görsel Sanatlar Eğitiminin Gerekliliği ve Tarihçesi . *Sanat Dünyamız*, 44-53.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (4th ed.). SAGE Publications.
- Punch, K. (2011). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nirel ve Nicel Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Rich, A. (1980). *Of woman born: Motherhood as experience and institution* . New York: W. W. Norton&Company.

- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. Coward, McCann & Geoghegan.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. Boston: Beacon Press.
- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Maidenhead England: Open University Press.
- Salıcı, T. (2013). *Toplumsal değişim bağlamında Yavuz Turgul filmleri*. Yüksek Lisans Tezi. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Sander, H. (Yöneten). *Der Subjektive Faktor [Sinema Filmi]*.
- Satıcı, H. (2023). Beyazperdede Erkeğin Gölgesindeki Kadınlar:Feminist Film Teorileri Bağlamında Bombshell Filmi İncelemesi. *SineFilozofi*, 365-378.
- Scotland, J. (2012). Exploring the philosophical underpinings of research: Relating ontology and epistemology and methods of the scientific, interpretive, and critical research paradigms. *English Language Teaching*, 9-16.
- Scott, J. (1988). Deconstructing Equality-versus-Difference: Or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism. *Feminist Studies*, 32-50.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror*. Indiana: Indiana University Press.
- Sivas, A. (2011). *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Smelik, A. (1998). *The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Palgrave Macmillan.
- Smith, E. (2016). The International Acclaim of Turkish Cinem: A Case Study of "Mustang". *Film International*, 95-113.
- Sözen, E. (1999). *Söylem: belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Suner, A. (2001). Identity, politics, and women in Turkish Cinema. *Journal of Middle East Women's Studies*, 86-103.

- Tekeli, Ş. (1995). *Women in Modern Turkish Society*. London: Zed Books.
- Thornham, S. (1997). *Feminist film theory: A reader*. New York University Press.
- Tibet, K. (Yöneten). (1978). *Sultan* [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1981). *Davaro* [Sinema Filmi].
- Toker, D. (2019). Yitik zamanın romantik bekçileri: 1980 sonrası toplumsal değişim bağlamında Yavuz Turgul sineması ve nostalji . Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji ABD.
- Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A more comprehensive introduction* . Boulder: Westview Press.
- Uman, O. (Ed.). (2002). *Film üzerine panel ve söyleşiler*. Mithat Alam Film Merkezi.
- Ustaoglu, Y. (Yönetmen). (1999). *Güneşe yolculuk* [Film]. Ustaoglu Film Production.
- Ünal, M. (2005). Türk güldürü sinemasında eleştirel bakış: Yavuz Turgul sineması. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ABD.
- van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249–283.
- van Dijk, T. A. (2001). Multidisciplinary CDA: A plea for diversity. In R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of critical discourse analysis* (pp. 95–120). SAGE Publications
- Wellman, J. (1991). The Seneca Falls women's rights convention: A study of social networks. *Journal of Women's History*, 3(1), 9-37., 9-37.
- Wollstonecraft, M. (1995). *A vindication of the rights of woman*. Dover Publications. (Orijinal çalışma 1792'de yayımlandı)
- Yağız, A. (2019). Sosyal hayduttan mafyaya kahramanın dönüşümü: Yavuz Turgul'un Eşkiya filmi. Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD Halk Edebiyatı Bilim Dalı.

Yaşar, H. (2017). Yavuz Turgul'un Eşkîya filmindeki türküler üzerine yapısal bir inceleme. Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD.

Yavuz Turgul Filmleri

Turgul, Y. (Yöneten). (1984). Fahriye Abla [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1987). Muhsin Bey [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1990). Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1993). Gölge Oyunu [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (1996). Eşkîya [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (2005). Gönül Yarası [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (2010). Av Mevsimi [Sinema Filmi].

Turgul, Y. (Yöneten). (2017). Yol Ayrımı [Sinema Filmi].

İnternet Kaynakları

Box Office Türkiye. (t.y.). Eşkîya (1996) - Box Office Türkiye. Erişim adresi:
<https://boxofficeturkiye.com/film/eskiya--2012096/box-office>

Nişanyan Sözlük. (2024, Eylül 17). <https://www.nisanyansozluk.com/> adresinden alındı.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2024, Eylül 17). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.