



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Serdar BAŞÇETİN

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KADININ MEKÂNDAN TEMSİLİ

Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Serdar BAŞÇETİN

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KADININ MEKÂNDAN TEMSİLİ

Danışman

Doç. Dr. Gülay Yılmaz DİKO

Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022

**Akdeniz Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Serdar BAŞÇETİN'in bu çalışması, jürimiz tarafından Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Gülay Yılmaz DİKO (İmza)

Üye : Doç. Dr. Hakan ERKİLİÇ (İmza)

Tez Başlığı: Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadının Mekânda Temsili

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 31/01/2022

Mezuniyet Tarihi : 07/04/2022

(İmza)  
Prof. Dr. Ebru İÇİGEN  
Müdür

## AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadının Mekânda Temsili” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

**Serdar BAŞÇETİN**





T.C.  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



29.03.2022

**TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ**

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| <b>Öğrenci Bilgileri</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                    |
| Adı-Soyadı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Serdar BAŞÇETİN                                    |
| Öğrenci Numarası                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | 20175246005                                        |
| Anabilim Dalı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet            |
| Programı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Tezli Yüksek Lisans                                |
| <b>Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                    |
| Unvanı, Adı-Soyadı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Doç. Dr. Gülay Yılmaz DİKO                         |
| <b>Yüksek Lisans Tez Başlığı</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadının Mekânda Temsili |
| <b>Turnitin Bilgileri</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                    |
| Ödev Numarası                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 1795901934                                         |
| Rapor Tarihi                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 29.03.2022                                         |
| Benzerlik Oranı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Alıntılar hariç: %1 Alıntılar dahil: %3            |
| <p style="text-align: center;"><b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,</b></p> <p>Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam ..... sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.</p> <p>Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:</p> <p>(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise:</p> <p>Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım.</p> <p>( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise:</p> <p>Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.</p> |                                                    |
| <b>Gerekçe:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                    |
| <p>Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.</p> <p style="text-align: right;">Danışman Öğretim Üyesi<br/>Unvanı, Adı-Soyadı<br/>Doç. Dr. Gülay Yılmaz DİKO</p> <p style="text-align: right;">İmza</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                    |

## İÇİNDEKİLER

|               |     |
|---------------|-----|
| ÖZET .....    | iii |
| SUMMARY ..... | iv  |
| ÖNSÖZ .....   | vi  |
| GİRİŞ.....    | 1   |

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KENTTE KADIN VARLIĞI

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Sınırlar, İmkânlar ve Mücadeleler .....                        | 8  |
| 1.1.1. Kente Dair Farklı Tanımlama ve Yaklaşımlar .....             | 8  |
| 1.1.2. Kentte Kadınların Tarihi.....                                | 11 |
| 1.1.3. Kadınların Kentte Görünür Olma Mücadelesi.....               | 13 |
| 1.1.4. Kadınların Kenti Adımlayışı .....                            | 15 |
| 1.1.5. Türkiye’de Kadının Kent Hakkını Deneyimleme Pratikleri ..... | 19 |

### İKİNCİ BÖLÜM

#### SİNEMADA KADININ TEMSİLİ

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Bir ‘ <i>Tophumsal Cinsiyet</i> ’ Kimliğinin Beyaz Perdedeki Yansımaları..... | 25 |
| 2.1.1. Kadının Sinemada Temsili .....                                              | 25 |
| 2.1.2. Psikanalitik Film Kuramı .....                                              | 29 |
| 2.1.3. Feminist Film Kuramı .....                                                  | 32 |
| 2.1.4. Yerli Sinemada Kadın Temsili .....                                          | 36 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Yeşim Ustaoğlu’nun Kısa Hayat Öyküsü .....                               | 40 |
| 3.2. Yönetmenin Filmografisi .....                                            | 42 |
| 3.3. Ustaoğlu’nun Kısa Filmleri.....                                          | 43 |
| 3.4. İlk Uzun Metrajlı Çalışma: ‘ <i>İz</i> ’ (1994) .....                    | 45 |
| 3.5. Ustaoğlu ve Politik Sinema: ‘ <i>Güneşe Yolculuk</i> ’ (1999).....       | 48 |
| 3.6. Bir Köklerine Dönüş Hikâyesi: ‘ <i>Bulutları Beklerken</i> ’ (2004)..... | 51 |
| 3.7. Yeşim Ustaoğlu Sinematografisine Dair Genel Bir Değerlendirme.....       | 53 |

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### YEŞİM USTAOĞLU FİLMLERİNİN FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE İÇERİK ANALİZİ YAKLAŞIMI İLE ÇÖZÜMLENMESİ

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| 4.1. Pandora'nın Kutusu (2009).....          | 57         |
| 4.1.1. Filmin Geniş Anlatımı .....           | 58         |
| 4.1.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi .....  | 68         |
| 4.2. Araf (2012).....                        | 76         |
| 4.2.1. Filmin Geniş Özeti .....              | 77         |
| 4.2.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi .....  | 85         |
| 4.3. Tereddüt [Clair Obscur (2016)] .....    | 91         |
| 4.3.1. Filmin Geniş Özeti .....              | 92         |
| 4.3.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi .....  | 100        |
| <b>SONUÇ .....</b>                           | <b>109</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                         | <b>116</b> |
| <b>EK 1- FİLMLERİN KÜNYE BİLGİLERİ .....</b> | <b>121</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                        | <b>123</b> |

## ÖZET

Sinema sanatı, ortaya çıktığı ilk andan itibaren kitlesellik açısından hiçbir sanat dalının ulaşamayacağı bir noktaya ulaştı ve bu durum zaman içerisinde hızını hiç kaybetmedi. Sinema insanları sadece eğlendiren, onların keyifli zaman geçirmesini sağlayan bir araç olmadı, aynı zamanda insanları bilgilendiren, onları çeşitli konularda bilinçlendiren bir işleve de sahip oldu. Kadınların toplumsal mücadelesi, sinemanın bir sanat dalı olarak dünya sahnesinde belirmesinden önce mevcuttu, bu mücadele sinemanın varlığı ile kesişti ve sonrasında da devam etti. Sinema sanatının da desteğini alma ve mücadelesinde sinemanın gücünden yararlanma konusunda her daim ısrarcı olan kadın mücadelesinin hala alacağı epeyce yolun olduğu konusunda bir şüpheye yer olmadığı açıktır.

Kadınların tarih boyunca verdikleri özgürleşme ve insan haklarının iki toplumsal cinsiyet arasında eşit olarak paylaşılması mücadelesi insanlık tarihinin en uzun soluklu ve en ısrarcı toplumsal direnişlerinden biridir. Kadınların özgürlük arayışı insanların farklı kimlikleriyle bir araya gelebildikleri kentlerde yoğunlaşmış ve kentler her türlü sosyal mücadelenin olduğu gibi kadın direnişinin de merkezi haline dönüşmüştür. Coğrafyamızın tarihinde de özellikle Batı etkisinin belirginleşmeye başladığı 19. yy'dan itibaren kadın mücadelesi görünür olmaya başlamıştır. Pek çok toplumsal alanda olduğu gibi erkek egemen bir anlayışı yansıtan sinema da kadınların mücadelesi sonucu dönüşmeye başlamıştır. Feminist anlayışın belirleyici olduğu kadın odaklı anlatım, sinemayı da kadın özgürlük mücadelesinin önemli bir alanı haline getirmiştir. Kadınların kentlerde özgürleşme arayışı sinema üzerinden önemli bir aktarım ve gösterim şansı elde etmiştir.

Ülkemizin sinema geleneğinde de erkek egemen kodlar belirleyici haldedir. Özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren yükselişe geçen "Yeni Türkiye Sineması" akımı da bu bakımdan çok ciddi bir değişim yaratma olanağı bulamamıştır. Ancak bu akımın kurucu isimlerinden olarak görebileceğimiz Yeşim Ustaoglu bu konuda ayrı bir yerde durmaktadır. Kendisini feminist olarak tanımlamasa da, özellikle kariyerinin son dönemlerinde kadın sorunlarını odağına alan filmler çekmiş ve kadınların yaşadığı sorunları dert edinen ürünler ortaya koymuştur. Bu çalışmada Yeşim Ustaoglu'nun son üç filmi olan *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* içerik analizi yöntemi ile incelenmiş ve kadın mücadelesinin kentsel alandaki özgürleşme pratiklerinin bu filmlerde nasıl yansıtıldığı irdelenmeye çalışılmıştır. Tezin bütününde kadınların kentte özgürleşme mücadelesi, sinemada bunun yansımaları ve sinemamızda da Yeşim Ustaoglu eserleri özelinde nasıl işlendiği gibi konulara değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kent Hakkı, Feminizm, Feminist Film Kuramı, Yeşim Ustaoglu sineması

## SUMMARY

### REPRESENTATION OF WOMEN IN URBAN SPACE IN YEŞİM USTAOĞLU CINEMA

From the very first moment of its emergence, the art of cinema has reached a point that no other branch of art can reach in terms of mass, and this situation has never lost its momentum over time. Cinema has not only been a tool that entertains people and makes them have a pleasant time, but also has a function that informs people and raises their awareness on various issues. The social struggle of women existed before the emergence of cinema as a branch of art on the world stage, this struggle coincided with the existence of cinema and continued after. It is clear that there is no doubt that the women's struggle, which always insists on getting the support of the art of cinema and benefiting from the power of cinema in its struggle, still has a long way to go. The struggle for women's liberation and the equal sharing of human rights between the two genders throughout history is one of the longest and most persistent social resistances in the history of humanity. Women's quest for freedom has concentrated in cities where people can come together with their different identities, and cities have become the center of women's resistance, as well as all kinds of social struggles. In the history of our geography, especially from the 19th century, when the Western influence began to become evident, the women's struggle began to be visible. As in many social areas, the cinema, which reflects a male-dominated understanding, has begun to transform as a result of the struggle of women. The woman-oriented narrative, in which the feminist understanding is decisive, has made cinema an important area of the women's freedom struggle. Women's quest for emancipation in the cities has gained an important chance of transmission and screening through cinema.

In the cinema tradition of our country, male-dominated codes are also decisive. The "New Turkish Cinema" movement, which has been on the rise especially since the second half of the 1990s, did not find the opportunity to create a serious change in this regard. However, Yeşim Ustaoğlu, who we can see as one of the founding names of this movement, stands in a different place on this issue. Although she does not define herself as a feminist, she has made films focusing on women's issues, especially in the last period of her career, and has produced products that deal with the problems women experience. In this study, Yeşim Ustaoğlu's last three films, *Pandora's Box*, *Somewhere in Between* and *Clair Obscure*, were analyzed by content analysis method and it was tried to examine how women's struggle and liberation practices in the urban area were reflected in these films. Throughout the thesis,

issues such as women's struggle for liberation in the city, its reflections in cinema, and how it is handled in our cinema in particular Yeşim Ustaoglu's works are mentioned.

**Keywords:** Right to the City, Feminism, Feminist Film Theory, Yeşim Ustaoglu cinema



## ÖNSÖZ

Kadın çalışmaları ve toplumsal cinsiyet alanında öğrencilik yapmak, geçirdiğim çok zor zamanlarda bana bir çıkış kapısı araladı ve tamamen yok olduğunu düşündüğüm pek çok değer hala canlı olduğunu bana gösterdi. Sınıf arkadaşlarımla geçirdiğim zamanda öğrendiklerim bana pek çok şey kattı ve bir ömür boyu silinmeyecek izler olarak benimle kalmayı sürdürecekler. Zihinsel anlamda zorlandığım, devam etmekte ciddi güçlükler yaşadığım süreçte benden umudu kesmeyen ve beni desteklemeyi sürdüren iki insana, tez danışmanım, sevgili hocam Gülay Yılmaz Diko'ya ve canım annem Süreyya Başçetin'e en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

**Serdar BAŞÇETİN**

**Antalya, 2022**

## GİRİŞ

Sinema sanatı doğduğu ilk günden itibaren insanların ilgisini yoğun biçimde çekmeyi başaran ve “*beyaz perde*” aracılığıyla bireye ve topluma dair meseleleri yine insana anlatmayı kendine dert ve kimi zaman da ‘*görev edinmiş*’ bir sanat alanıdır. Tabii ki sinema filmleri kendi içinde çok büyük bir çeşitlilik barındırmakla beraber ekran aracılığıyla insanlara, geniş kitlelere ulaşan her çalışma sanat eseri olarak adlandırılmayı hak etmez. Tam da bu yüzden kimi çalışmalar popüler kültür eserleri olarak kategorize edilirken kimi çalışmalar ise ‘*sanat filmi*’ başlığı altında değerlendirilir.

Bir sinema eserinin insanları eğlendiren, onlara keyifli anlar yaşatan bir ürün olmasında herhangi bir beis yoktur ancak aynı zamanda bir sanat eserinin insanları yaratıcı biçimde düşünmeye sevk etmesini, güncel ve gündelik olan üzerine düşündürmesini ve çözüm önerisi sunmaktan bağımsız bir biçimde sorun olarak görünen alanlara işaret etmesini de beklemekte herhangi bir sorun yoktur, hatta seyirciler olarak bu zikredilenleri hak ettiğimizi de söyleyebiliriz.

Günümüz koşullarında en yakıcı sorunlardan biri olarak toplumsal cinsiyet çerçevesinde yaşanan büyük problemleri ve kadınların özgürleşmesi önündeki siyasi, ekonomik, kültürel engelleri gösterebiliriz. Kadınların hürriyet savaşımı yüzyıllar boyunca sürmüş, bu uzun süreç boyunca pek çok kazanım elde edilmiş de olsa her toplumda kadınların özel ve kamusal alanda mücadeleleri devam etmektedir. Çünkü tarih boyunca kadın sorunu tek başına yasal düzenlemelerle de çözülemeyecek kadar zorlu bir süreç olmuştur.

Özellikle Türkiye gibi geç modernleşen ülkelerde kadınların haklarını elde edebilmesinin önündeki engeller ve problemler daha ciddi ve kadınların özgürlük yolunda kat etmeleri gereken mesafe çok daha uzun ve engebeli görünmektedir. Kadınlar haklarını elde etmeye başladıkça ataerkil sistem de uğradığı erozyonu giderebilmek adına kadınları daha da köşeye sıkıştırarak hamleler atmak peşindedir. Cinsel özgürlüğün kısıtlanması, kürtaj hakkının engellenmek istenmesi ve uzun erimde tamamen kaldırılmasının her zaman için gündemde olması, taciz ve tecavüz konusunda adeta cezasızlık politikası izlenmesi ve nihayetinde kadınların canına kast edildiği durumlarda koruma konusunda zaafların yaşanması ve yitirdiğimiz kadınların sayısının her geçen gün artması kadınların verdiği mücadelenin karşısında ataerkinin reaksiyoner yaklaşımının, kaybettiklerini tekrar elde etme çabasının birer tezahürü olarak görülmelidir.

## Yöntem

Tezde incelenecek olan filmlerin çözümlenmesinde “içerik analizi” metodu kullanılmış ve bu metot da feminist film kuramı çerçevesinde bir değerlendirme ve yorumlama aracı olarak kullanılmıştır.

“İçerik analizi” konusunda Nuri Bilgin (2014: 1) bu yöntemin çok çeşitli söylemlere uygulanabilen bir kısım metodolojik araç ve teknikler bütünler olduğunu ifade etmektedir. Sosyal bilimler alanında nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak kullanılmakta olan içerik analizi kontrollü bir yorumlama ve tümdengelimle dayalı bir kavrama çabası olarak tarif edilmektedir. İçerik analize sayısal bir analize dayalı olarak gerçekleştirilebileceği gibi bunun yanı sıra bir yorumlama ve verilen mesajları anlamaya yönelik bir okuma girişimi olarak da tarif edilmektedir.

Kullanan kişilere yorum özgürlüğü sağlayan ve yaratıcılık açısından da onlara alan açan bir yöntem olarak içerik analizi, incelenen metinlerin, eserlerin –ya da bu örnekte olduğu gibi filmlerin- verdiği ya da vermeye çalıştığı anlamların altında yattığı düşünülen örtük mesajları kavramaya yönelik bir araç olarak görülmektedir. Bahsedildiği üzere içerik analizinde farklı yöntemlerin kullanılabilmesi ve bunun yanında yönetime içkin hazır kalıp ve kuralların bulunmuyor oluşu bu metodu daha esnek kılmakta ve bu da kullanım alanlarının çeşitlenmesini beraberinde getirmektedir (Bilgin, 2004: 3-4).

İçerik analizi bütün bu getirilerinden ötürü ve bilhassa, kullanana sağladığı yorum serbestisinden ve açtığı yaratıcılık alanından dolayı tercih edilmiş olup sosyal bilimler alanında gerçekleştirilen bir incelemede, film analizi için uygun bulunmuştur. Sinema eserlerinin topluma vermek istedikleri mesaj çerçevesinde, tezin inceleme konusunu oluşturan eserler bu analiz yöntemi ile incelenecek ve barındırdıkları mesajlar anlaşılmaaya çalışılacaktır.

Yeşim Ustaoglu filmlerinde kadın karakterlerin kent ve taşra mekânlarında hayatlarını nasıl şekillendirdiklerini ve çevresel etkenler, aile bağları, içinde yaşadıkları ve tarafınca şekillendirildikleri sosyal yapı(lar) çerçevesinde kadın olma hallerini nasıl deneyimlediklerini içerik analizi yöntemi dâhilinde anlama çabası tezin gerçekleştirmek istediği hedeflerden biri olacaktır. Bu bakımdan kadınların mekân tarafından şekillendirilmesi ve kadınların da bunun karşılığında mekânları şekillendirmek ve değiştirmek adına verdikleri mücadeleler açısından yeni bir perspektif ortaya konmaya çalışılacaktır.

İlk bölümde incelenecek olan alan kadınların kentle olan ilişkisi ve kentte kadın varlığının tarihsel bağlamda çözümlenmesi olacaktır. Kadınların kentte verdiği özgürleşme

mücadelesi ve bunun coğrafyamızdaki yansımaları araştırılarak, daha sonra incelenecek filmlere bu açılardan bakabilmek adına bir temel oluşturulmasına çalışılacaktır.

1950’lilerden başlayan günümüze kadar süren kente göç süreci 2000’li yıllarla birlikte kentsel dönüşümle daha sorunlu bir hale gelmiştir. Elbette köyden çıkan herkesin yaşadığı yeri şehir/kent olarak nitelemek mümkün değildir. Büyük boy taşra kasabaları her ne kadar kent adını taşısa da nitelik itibariyle kent özellikleri taşımanın oldukça uzağındadır. Kadınların özgürlük mücadelesinde bu mekânsal değişimin de çok belirleyici bir yanı olduğu açıktır. Kentleşmenin beraberinde getirdiği ekonomik olarak baskı altında tutulma ve hayat şartlarının getirdiği zorunluluklar kadınların ev dışında da emek sarf etmelerinin gerekliliğine işaret etmektedir.

Kadınlar ev dışında da bir hayatın varlığını keşfetmiş ve bununla beraber kendilerini gerçekleştirme ve kadın olarak hayata katılma şansını elde etmişler ve ekonomik anlamda da tam olarak değilse de bir parça hareket alanı elde etmeleri önlerinde yeni dünyalar açılmasına vesile olmuştur. Kent ve taşra konusunda özel bir parantez açmak gerekirse burada, günümüz itibariye çok keskin ve ciddi bir farkın bulunmadığını ifade etmek yerinde olacaktır. Zira global ölçekte meta ve hizmetlerin yayıldığı bir dünyada taşrada da kentte var olan pek çok olanağa kavuşma şansı ortaya çıkmıştır. Öte yandan göçün etkisi ile şehrin periferisinde yaşamaya başlayan insanların da kentte adeta bir taşra ortamı yarattıklarından dem vurulabilir. Kent ve taşra konusunda katı bir ikilik değil ama birbirinin içine geçmişlik hali görüldüğünü vurgulamak yerinde olacaktır.

Yeşim Ustaoglu sinemasında kadınların kent ve kentin farklı mekânlarından var olma koşulları tezin temel konusunu oluşturmaktadır. Kent alanında kamusal ortamda kadınların varlığının kabul edilmesi kapitalizmin öncülüğünü yapan batı ülkelerinde dahi ancak 20. yüzyılın ortalarına doğru tam anlamıyla söz konusu olabilmiş, bunun sağlanabilmesi için de çok ciddi mücadeleler verilmiştir. Seçme seçilme hakkını elde etmek için aynı tarihleri beklemek zorunda kalan ‘gelişmiş’ ülkelerin varlığının sayısı kadınların temel insan haklarına ulaşması konusunda verdikleri mücadelenin ne kadar çetin geçtiğinin ve kat edilmesi gereken yolun hala ne kadar ciddi olduğunun bir göstergesi olarak belirmektedir.

Yeşim Ustaoglu sinemasında örneklem olarak seçilen Pandora’nın Kutusu (2008), Araf (2012) ve Tereddüt (2016) filmlerinde günümüz Türkiye’sinde kentin farklı mekânlarında, ortamlarında, yerleşim yerlerinde ortaya konan kadın profilleri üzerinden kentte kadın olgusunu incelemek ve kadın mücadelesinde Türkiye’de gelinen nokta ve neler yapılması gerektiği üzerinden düşünmektedir. Yeşim Ustaoglu yönetmenliğe kentsel tasarım alanında yüksek lisans yaptığı esnada başlayan bir mimardır. Bu bağlamda filmlerini çektiği

mekânları seçer ve kurgularken çok hassasiyetle hareket ettiğini görmek hiç de zor değildir. İki filmi arasında ortalama 4 yıl süre bulunan yönetmenin, mesaisinin bir kısmını da mekân seçimlerine ayırdığını ve anlatmak istediği öyküyü en iyi biçimde hangi yerler aracılığıyla seçmeye çalıştığını söyleyebilmemiz mümkündür.

İkinci bölümde kadın kimliğinin sinemaya yansımaları araştırma konusu olarak belirecektir. Sinemanın erken dönemlerinden itibaren kadınların bu alan içerisinde nasıl var oldukları ve kendilerini daha görünür kılabilmek adına verdikleri mücadeleler ortaya konulacak ve daha sonra da ülkemizde bu durumun tezahürleri irdelenecektir. Politik film geleneğinin de önemli isimlerinden biri olan Yeşim Ustaoglu'nun filmlerini daha açık anlayabilmek adına kadın hareketini, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve feminist temelde tarihsel boyutuyla ele almak zaruridir.

Sinema, teknik gelişmelere bağlı olarak 1890'lı yıllarda gelişen ve 1895 yılındaki ilk gösterimden itibaren hızla dünyayı kat etmiş ve tüm dünyada hızla yayılarak, kitlesel bir boyut kazanmış ve daha önceki sanatları da kapsayan önemli bir mecradır. Sinema hem sanattır hem sanat olmayandır. Popüler bir ürün, bir dil, bir eğitim aracıdır aynı zamanda. Sinema insanlar üzerindeki etkisi nedeniyle hem iktidarın sürekli baskı ve kontrollerine maruz kalmış çoğu zaman propaganda aracı olmuş, hem bir sanat eseri hem de kültür endüstrisinin en önemli araçlarından biri olarak farklı düşüncelerin de ifade bulduğu, bir yandan eski anlayışı yeniden üreten ama aynı zamanda eleştirel ve eskiye karşı yeni arayışların da dile getirildiği önemli bir mecradır. Feminist sinema eleştirmenleri ana akım ve erkek egemen sinema diline karşı eleştiriler yöneltirken feminist sinemacılar da bahsi geçen baskın sinema dilinin kadını kalıplara sıkıştıran ve belirli rollere mahkûm eden yapısını ters yüz etmek ve toptan değiştirmek adına mücadele etmişlerdir.

Erkek egemen sistemin gündelik hayattaki yansımalarının sinemada kendini göstermemesi gibi bir durum söz konusu olamaz. Önemli olan bu durumu benimsemek, daha doğru bir ifade ile kanıksamak yerine onu değiştirmek adına mücadele edebilmektir. Feminist sinema geleneğinin başarmak istediği şey de tam olarak budur. Bir kadının gündelik hayattaki kadın pratiklerini daha incelikli biçimde yansıtabileceği görüşü bize makul görünse bile feminist kodlara uygun olarak sinema eseri ortaya koyabilmek adına mutlaka kadın olmak gibi bir zorunluluk gayet tabii söz konusu değildir. Bir kadın pek ala erkek egemen kodları içselleştirmiş biçimde film çekebilirken bir erkek de yine feminist sinemanın yetkin eserlerinden birine imza atabilir.

Erkek egemen bir toplum yapısına sahip olan ülkemizde de sinema bu eril zihniyetin aşındırılması ve etkisiz hale getirilmesi noktasında önemli bir rol oynama potansiyeline

sahiptir. Bu konuda bayrağı da 2000 sonrası film üreten kadın yönetmenler çekmektedir. Kadın yönetmenlerin bu çabaları ideolojik bağlamda politik bir alt metne vurgu yapmaktan ziyade kimlik siyaseti çerçevesinde şekillenen işler olarak belirlemektedir.

12 Eylül askeri darbesinden sonra Anadolu coğrafyasında eleştirel bakış çerçevesinde yeşeren ve sol bir tutumu benimseyip yansıtan politik film anlayışı akamete uğramıştır. Ülkemizde sinema, ortaya çıktığı andan itibaren her dönem sansür kurbanı olmuş ve gelişimi önünde ciddi bir kısıtlama olarak sansür engelini/duvarını bulmuştur. Ancak 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren başlayan ve 70'lerde doruğuna ulaşan sol muhalefetin tetikleyici gücü sayesinde sansür duvarı ciddi ölçüde aşılabilmiş ve önemli bir politik film geleneği sinemamızda yerleşebilmiştir. Darbe sonrası süreçte ise elde edilen kazanımlar neredeyse tamamen aşınmış ve sinemamız çok ağır baskılarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Politik düzlemde sözünü söyleyemez hale getirilen sinemacılar ise farklı düzlemlerde muhalif bir bakışı yansıtmaya gayreti içinde olmuşlardır.

Kadınların özgürlüğü meselesine bakacak olursak, bu noktada Cumhuriyetin pratiklerinin de birinci dalga kadın mücadelesine damgasını vuran liberal feminizmin idealleriyle uyumlu olduğu görülür. Daha çok fırsat eşitliği, kadınların eğitim, seçme seçilme ve ekonomik alanda çalışma haklarını savunan bir yapıdır karşımıza çıkan. Cumhuriyet modernleşmesinin kadın özgürlüğünü özel alanda boğduğunu ve kamusal alana kurban ettiğini, kadınlara tanınan serbestinin cinselliği bastırma, meslek sahibi olma ve toplumsal faydaya rıza gösterme sınırları içinde çerçeveselendiğini söyleyebiliriz (Çavuşoğlu, 2016: 251).

Kadınların ana ve bacı kimliği dışında çok da kabul görmemesinin Kemalist, sol ya da İslamcı cenah fark etmeksizin ortak bir kabul gibi görülmesi de bu zihin dünyasının bir getirisi olarak okunmalıdır. En özgürlükçü idealler uğruna mücadele eden sol hareketler de dahi kadının adı yakın sayılabilecek bir zamana kadar anılmamaktaydı. 80'li yıllarda kendini var eden ve 90'lı yıllarda yükselişe geçen feminist mücadele ile kadınların her alanda görünürlüğünün artması geçmişe dönük böyle bir hesaplaşmayı da elbette beraberinde getirdi.

Yeşim Ustaoglu'nun da 78 kuşağının bir mensubu ve siyasetle ilgilenen bir üniversite öğrencisi o süreci teneffüs ettiğini vurgulamak yerinde olacaktır. Yeşim Ustaoglu Tayfun Pirselimoglu ile birlikte yazdıkları ve çektikleri ilk filmi İz (1994) ve Güneşe Yolculuk (1999) ile başlayan ve Bulutları Beklerken, Sırtlarında Hayatlar, Pandora'nın Kutusu (2008), Araf (2012) ve Tereddüt (2016) filmlerinde öteki olma hali önemli bir yer tutar. Sadece öteki olanın temsilinin ötesinde sorunlara yaklaşımı, sorunu tartışma biçimi ve çözüm önerileri ile sinema filmlerinde siyasi duyarlılığını da ortaya koyar.

Tezde inceleme konusu olacak son iki filmi *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) yönetmenin kadın sorunlarına ciddi biçimde eğildiği eserler olarak karşımıza çıkmakla beraber Ustaoglu kadın filmleri yönetmeni olarak anılamaz, zaten verdiği çeşitli mülakatlarda belirttiği üzere böyle bir şeyi kendisi de tercih etmez. Sanat eserleri üretiminde cinsiyet ayrımını kabul etmediğini de yine çeşitli mülakatlarında ifade eden yönetmenin bu konuda zamanla bir tavır değişikliği içine girdiğini görebilmemiz mümkündür. Erken dönem sayılabilecek ürünlerinde daha politik bir tavır ve ülkede üzeri örtülmek istenen netameli meseleleri tartışan Ustaoglu son üç filminde bireyin çıkışsızlığı, kimlik bunalımı ve kendini var etme arayışları üzerine seyirciyi düşündürme çabası içine girmiştir. Bu meseleler de – ikinci dalga feminizmin de sloganından ilhamla- gayet tabii ki politiktir ve ülke şartları düşünüldüğünde netamelidir, burada dikkat çekmek istediğimiz şey bir tavır değişikliğini göstermektir.

Üçüncü bölümde incelediğimiz şey genel itibariyle Yeşim Ustaoglu sinemasının temelleri ve gelişimi sürecinde üzerinde yol aldığı izleklerdir. Yönetmenin kişisel gelişimi ile sinemacı kimliğinin oluşumu arasındaki ilişkiler, gençliğinde politize oluşu ve bunun sinema diline yansıması onun sinemamız içerisinde edineceği özgün konumun üzerinde yükseldiği temellerdir. Türkiye sineması içinde 90'lı yıllardan beri varlığına şahit olduğumuz 'auteur' kuramın temsilcilerinden biri ve en önemli kadın temsilcisi olarak kadınların yaşadığı sorunları da filmlerinde işlemiştir.

Dördüncü bölümde yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun filmleri Feminist film kuramından yola çıkılarak 'içerik analizi' yöntemi ile çözümlenmeye çalışılacaktır. İçerik analizi kabaca mesajın gizli anlamını ortaya çıkarabilmek adına ortaya koyulan söylemi anlama ve yorumlama çabası olarak tanımlanabilir. İçerik analizi izlenecek bir yöntem barındırmıyor oluşu bakımından öznel yaklaşımlara da yol veren bir çözümleme yöntemidir. Bu durum yönetmenin filmlerinin feminist film kuramı çerçevesinde irdelenmesi bakımından bir kolaylık sağlamaktadır. Kadın varlığının ve mücadelesinin net biçimde yansıdığı filmler olarak yönetmenin *Güneşe Yolculuk* (1999) sonrası ürettiği filmleri gösterebiliriz ki bunlar da yönetmenin ortaya koyduğu son beş film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu, sadece Ustaoglu'nun filmografisi için değil, son dönem yönetmenleri ve sinemamız için de daha genel bir perspektiften bakıldığında böyledir. Yeni dönem Anadolu sineması içinde kurucu yönetmenlerden biri olarak görünen, kendi sinema dilini oluşturmayı başarmış ve bağımsız işlere imza atan Ustaoglu özellikle *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleriyle kadınların sıkışmışlığı ve kendilerini var edebilme mücadelelerine odaklanmıştır.

Nitel araştırma yöntemleri ile hazırlanan bu tezde kadın kimliğinin kentte temsili mesele edildiği için öncelikle kadının kentte kendini görünür kılma mücadelesi ve daha sonra sinema sanatının kadın mücadelesi bakımından taşıdığı anlam çerçevesinde bu mücadelenin beyaz perdeye nasıl yansıdığı sosyal bilim literatürü etrafında incelemeye tabi tutulacak ve bunun ardından filmleri araştırma konusu edilecek olan Yeşim Ustaoglu'nun sinema kariyeri ve bir yönetmen olarak gelişimi araştırma konusu edilecektir.

Tezin son ve en geniş bölümünde ise feminist film kuramı çerçevesinde içerik analizi yöntemi eşliğinde Yeşim Ustaoglu sinematografisinin son üç eseri incelemeye tabi tutulacak ve elde edilen bulgular paylaşılacaktır. Seyirciye aktarılmaya çalışılan alt metin inceleme konusu edilecek ve buna uygun olarak da filmlerde nakledilen hikayelerin yorumlanması amaçlanacaktır.

*Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) filmleri aracılığıyla kadınların farklı kent mekânlarında kadın olmak ve kadınların sorunlarının farklı biçimlerde de olsa çoğu zaman ortak olduğunu görmek bakımından önem taşıyor.

*“Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi”* adlı eserinde Erbatur Çavuşoğlu şunları ifade etmektedir: *“Türkiye’de tarihsel ve toplumsal nedenlerle derinden ve keskin biçimde yaşanmakta olan etnik, seküler ve toplumsal cinsiyete bağlı ayrımcılıklar ve ötekileştirme politikaları ile yüzleşip, bunlara ilişkin demokratik adımlar atılmadıkça adil bir toplum yaratılamayacak, planlama da eşitsiz ve mutsuz insanların dünyası için daha iyi mekânsal düzenlemeler yapma gücünden mahrum kalmayı sürdürecektir”* (2016: 261-2)

Yeşim Ustaoglu filmlerinin tam da Çavuşoğlu'nun zikrettiği problemleri hem bir yönetmen hem de bir mimar olarak filmlerinde incelediğini, bu sorunlar üzerinde kafa yordüğünü ve ortadaki sorunlara dair çıkış kapıları arayışı içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bütün bunları nasıl ve ne şekilde yaptığına dair sorulara detaylı cevaplar aramak bu çalışmada yapılmaya gayret edilen önemli işlerden biridir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KENTTE KADIN VARLIĞI

#### 1.1. Sınırlar, İmkânlar ve Mücadeleler

##### 1.1.1. Kente Dair Farklı Tanımlama ve Yaklaşımlar

Çok sayıda düşünür ve bilim insanı kent üzerine fikir beyan etmiş ve kentsel dokuyu, içindeki insan unsurunu ve bunların yarattığı sosyolojik manzarayı anlamaya, keşfetmeye çalışmıştır. Marksist düşüncenin iki kurucusu Karl Marx ve Friedrich Engels'in düşünceleri, ikilinin kaleme aldığı '*Alman İdeolojisi*' (1999) ve Engels'in eseri '*İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*' (2010) adlı eserler üzerinden okunabilir. Özellikle ikincisi kent sosyolojisi alanında bugün bir klasik halini almıştır ve Marksizmin sürekli vurgulanan o meşhur hatası – İngiltere'de sosyal bir patlamanın ve devrimin yakın olduğu iddiası- bu kitapta Engels tarafından dillendirilmişti.

Marx'a göre kentler hem üretim güçlerinin hem de siyasi erkin toplandığı ve hem burjuvazi hem de proletarya açısından sınıf bilincinin geliştiği merkezler olarak tanımlanır. Toprağından kopar(tılar)ak emeğini satma ve bu yolla geçinmeye mecbur bırakılan kitleler için kentler yeni bir bilincin ve çıkar anlayışının doğumunu simgelerler (Marx ve Engels'ten aktaran Keleş, 2002: 132). Kentin oluşumu belirli bir örgütlenme işleyişini ve bu bağlamda da politik bir düzlemi ortaya çıkarır. Kırsal alanda yaşayan kitleler beride tutulmak kaydıyla, kent özelinde toplum iki büyük sınıfa bölünür. Kentler bu bağlamda kırsalın aksine bir merkezileşmeyi ve gücün toplanmasını ifade ederler (Marx & Engels, 1999: 82).

Sosyolojinin kurucu isimlerinden Emile Durkheim kenti tanımlarken nüfus yoğunluğunun artmasına ve toplumun farklı katmanları arasında ve bireysel düzeyde de insanların birbirleri ile karşılaşmalarının yoğunlaşmasına vurgu yapar, diğer yandan kentler iş yoğunluğunun arttığı yerler olarak tanımlanır ve bu bağlamda işbölümü çok önemli bir yer tutar hale gelir. Yine sosyoloji dünyası için çok önemli isimlerden biri olan Weber, kenti siyasal bir birim olarak tanımlamış ve çok önemli bir yapı olarak tarif etmiştir. Çağdaş kentlerin fabrikaları ve çeşitli türde zanaatkârları barındırmak suretiyle üretim işlevini yerine getiren birimler olduğunu ifade etmiştir (Keleş, 2002: 132).

Antik Çağ'dan bu yana kentte bedenler üzerinden özgürlük imkânlarının varlığını araştıran ve sorgulayan araştırması Ten ve Taş (2002) ile günümüzün önemli sosyologlarından Richard Sennett, kentin günümüzde farklılıkların ve çeşitliliklerin mekânı olmaktan ziyade tek tipleşen insanların varlığını ortaya çıkaran baskıcı bir yapının varlığı ile mühürlendiğini ifade etmektedir. Kent artık günümüzde, temastan kaçınmanın kural halini

aldığı, insanların modern teknolojinin de yardımıyla çevresine ve dışında olup bitenlere duyarsızlaştı(rıl)dığı ve bunu temin edebilmek adına da kent planlama modellerinin kenti çeşitli işlevlerine göre bölümlere ayırdığı, sınıfsal karşılaşmaların ve temasın önüne geçmeye çalıştığı bir mekân olarak kurgulanır ve hayata geçirilir (2002: 13).

Aynı eserde Sennett, diğer yandan umutlu olmayı sürdürdüğünü de gösterir. Zira kenti hala toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştıran, kentte farklı bireyleri birbirine yabancılar olarak tanıtan ve birbirinden başka özellikler taşıyan insanları aynı amaç etrafında buluşturabilen, tahakküme ve baskıya direnme noktasında örgütlenebildikleri ve yan yana durabildikleri mekânlar olarak kentleri önemli bulur. Özgürlüğü tanımlayan ve sınırlayan yapısına rağmen aynı zamanda anonimleşme konusunda sunduğu fırsatlar ile küçük bir topluluk içinde yaşanması muhtemel muhtelif zorunluluklardan insanı azade kılar ve çeşitli bağlardan kurtarır (Yanikkaya, 2004: 24).

Kent hayatına dair söyledikleriyle temas etmeden geçmenin mümkün olmadığı isimlerden biri de Georg Simmel olacaktır. Yazdığı kısa ancak oldukça etkili makalesi, *‘Metropol ve Tinsel Hayat’* kent üzerine düşünen insanlar için bugün dahi hala oldukça önemli ipuçları sunar ve önemli kapılar açar. Simmel, metropole özgü bireysellik tipinin psikolojik temeli, *‘sinirsel uyarımlardaki yoğunlaşmadır’* der ve “ayrıştıran, farklılaştıran bir yaratık” olarak tanımladığı insanın kalıcı izlenimlerden ziyade bir imge bombardımanına maruz kaldığı ve bu yüzden/bununla beraber daha az bilinç tüketmeye başladığını ifade eder (2015: 317-8).

Metropole uygun bir varoluş tarzının dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik ile tarif edilebileceğini ifade eden Simmel yine burada belirleyici olan şeylerden birinin de renksiz, kayıtsız ve tarafsız oluşu ile para ve onun yarattığı ekonomi olduğunu savunur. Metropolde dakiklik kati ve kesindir, aksi halde alabildiğine karmaşık bir yapıyı ihtiva eden büyük kentte hayat çökme ve durma noktasına gelme riski ile karşı karşıya kalır. Belirli kurallar çerçevesinde ve gayri şahsilik ilkesine uygun olarak yaşanan hayat yaşayanlarda, Simmel’in *blase* adını verdiği bir bezginlik halini ortaya çıkarır. “Bezgin kişi her şeyi aynı yavan ve gri tonda görür; hiçbir nesne bir başkasından daha tercihe şayan değildir. Bu haletiruhiye, bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin sadık, öznel yansımasıdır” (2015: 320-1).

Yine erken dönem kent çalışmaları içinde Ferdinand Tönnies’in kentsel yapıyı kırsal olana karşıtlığı çerçevesinde tarif eder ve topluluk anlayışı üzerinden açıklamaya çalışır. Bunu da *Gemeinschaft* (cemaat) ve *Gesellschaft* (cemiyet) ayrımı üzerinden kurar. Cemaat yapısı kapalı bir toplumu ifade eder ve insanların davranışlarının yakından izlendiği, topluluk değerleri ile uyumlu olmadığı anda ikaz ve yaptırımlarla karşı karşıya kalabildiği bir ortamı

tarifler. Bunun karşısında cemiyet ise kişinin toplum içinde anonimleşebildiği, kendini bir yabancı olarak tanıtabildiği ve bu şekilde farklı kimliklerden insanlarla karşılaşma fırsatı bulabildiği bir yapıyı anlatır. Samimi ve özel ilişkilerin hüküm sürdüğü cemaat karşısında kamusal hayatın baskın olduğu cemiyet yer alır ve bu ikincisi en gelişkin formunu metropol içinde kazanır (Yanikkaya, 2004: 26).

Bu bahiste son olarak değinilecek olan isim, son çeyrek yüzyıldaki toplumsal mücadelelere damgasını vurmuş olan “kent hakkı” kavramının yaratıcısı olan Fransız entelektüel, sosyolog ve kent düşünürü Henri Lefebvre olacaktır. Lefebvre “Tekrar ediyorum: Bir mekân siyaseti vardır çünkü mekân siyasaldır” diye yazmıştır (Lefebvre’den aktaran Dikeç, 2016: 62). Dikeç’e göre (2016) “Mekân tartışmalıdır ve maddi etkileri olan çoklu süreç ve dinamiklerin bir ürünü olarak çatışmayla doludur.” Mekânı anlamının yollarından biri olarak orada siyasetin üretimini ve bunu besleyen damarların varlığını görmek önemlidir. Lefebvre’in mekânın “salt bir mecaz” olarak kullanımına getirdiği ilişkin yaklaşım da kente içkin çelişkilerin ve bunların getirdiği çatışma ve mücadele olanaklarının göz ardı edilme ihtimali ile ilgilidir ve buna bir karşı çıkışı ifade eder.

Lefebvre’e göre mekân deneyimin bir parçasıdır ve toplumsal mekânın toplumsal bir ürün olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Doğanın direngen ve sonsuz derinlik sahibi yapısı bir veridir ancak düşünce karşısında yenik haldedir ve üzerinde bulunduğumuz, ürettiğimiz, düşündüğümüz, yaşadığımız mekânlar doğaya karşı düşüncenin zaferinin ardından ortaya koyulan ürünler olarak anlaşılmalıdır. İnsanlar toplumun verili hali içinde kendilerine ait bir gerçekliğin mevcut bulunduğuna inandıklarını ancak bunun paranın ve kültürün genel işleyişinden farklı olsa bile bunlara benzer olduğunu görmekte ve buna inanmakta zorlanır (Yanikkaya, 2004: 27-28).

Lefebvre her toplumun ve bu toplumun içinde bulunduğu şartların, özellikle de üretim koşullarının bir mekân pratiği yarattığını vurgular. Bu pratiklerin ortaya koyduğu toplumsal mekânlar hem toplumsal ilişkilerin yeniden üretimine hem de toplumun gidişatını ve ayakta kalışını sağlayan üretim ilişkilerine konu olacak yerlerin varlığını işaret ederler. Ailenin ve toplumsal hayatı sürdürecektir insanların oluşumu yani aile, hayatın devamını temin edecek ürünlerin oluşumu yani bunu yapacak olan işçi sınıfı ve bütün bunların neticesinde ortaya çıkacak olan toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi olarak saptanabilecek üç boyut toplumsal mekânın var ettiği çerçeve içinde hayat bulur (Yanikkaya, 2004: 28).

Yukarıda vurgulandığı üzere Fransız düşünürün mekânın politik oluşunu vurgulaması boşuna değildir. Hepimiz hayatımızı belirli mekânlar içinde geçiririz. Çalıştığımız, sosyalleştığımız, ailemiz ile birlikte olduğumuz yerler hep bir politik üretimi de beraberinde

getirir, bunun tam tersi olarak belirli politik işlemlerin/adımların zamanımızı hangi mekânlarda geçirdiğimizi belirliyor olduğu bilgisi de gerçektir. Çok uzun zamandan beri meydanları olmayan ya da kamusal bir buluşma ve kaynaşma imkânına geçit vermeyen kentler, alışveriş merkezlerine sıkışmış hayatlar, sosyal medyanın ve günümüz teknolojik aygıtlarının kişilerin birbirleri ile kurduğu teması alabildiğine sınırlaması... Bütün bunlar politik sonuçları olan hamlelerdir ve kişiler tarihi yaratan özneler olarak var olmak yerine bu yüksek ritimli ve hızla akan hayatta birer seyirci ve nesne olmak konumuna indirgenmektedirler.

### 1.1.2. Kentte Kadınların Tarihi

Antropoloji dünyasının bir karara varma noktasında hala güçlük yaşadığı ama büyük ihtimalle var olmamış bir zaman dilimi olarak düşünülen “anaerik dönem”de kadınların erkeklere üstünlüğünden değilse bile erkeklerle eşit bir hayat sürdürüklerinden bahsetmek mümkün görünmektedir. Bunda henüz üretim araçlarının gelişmemiş oluşu, yerleşik bir hayatın varlığının söz konusu olmayışı ile birlikte hayatın devamlılığının kadınlar tarafından annelik bağıyla sağlanıyor oluşu gösterilebilir.

İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde yaşamış insanların varlığı, bolluğu ve üremeyi temsil etmesi hasebiyle dönemin kutsal figürleri olarak bereket tanrıçalarını sembol olarak seçmeleri boşuna değildir. Yeni doğan çocukların babasının kim olduğunu kestirmek yüksek ihtimalle mümkün değildir ama onlara hayat veren kadınların kim olduğu ortadadır, bu da kadına özel bir konum sağlamaktadır, en azından bir süre için. Vurgulandığı üzere henüz yerleşik hayata geçilmeyen ve tarımla tanışılmayan bir süreçte kadınların erkeklere karşı üstünlüğünü değilse bile onlarla eşit olma durumunu vurgulamak çok da anlamsız değildir.

İnsanlık tarihinin tarımla tanıştığı ve yerleşik hayata geçtiği ‘*neolitik devrim*’ kadınlar açısından yarattığı sonuçlar itibarıyla belki bir karşı devrim olarak bile yorumlanabilecek özelliklere sahiptir. Zira kadınlar bu dönemle birlikte artık üretim işlevinden tamamen kopmamış olsalar bile erkeklere oranla üretimdeki rolleri azaldı ve evde, özellikle de çocuk bakımı ile daha fazla zaman harcamaya başladılar. Kadının kamusal hayattan soyutlanmasının ve özel alana sıkışmış hala gelmesinin nüvelerini burada aramak çok da yanlış olmayacaktır.

Yanikkaya’nın (2011) “bu toplumsal ve siyasal değişikliklere, kadınların toplumda ve ana figürünün dinde oynadığı rolde meydana gelen derin bir değişiklik eşlik etti. Artık tüm yaşamın ve yaratıcılığın kaynağı toprağın üretkenliği değil, yeni icatlar, teknikler yaratan zihin, soyut düşünce yeteneği ve yasalarıyla birlikte devletti. Ondan sonra döl yatağı değil, zihin yaratıcı güç haline geldi ve aynı anda da toplumda kadınlar değil, erkekler egemen oldu”

şeklindeki ifadesini naklettiği Fromm bir durum tespiti yapmış olmanın yanında aynı anda önsel olarak ‘erkek aklı’ daha makul görmekte ve kadınlara karşı kurulmuş olan bir karşıtlık ilişkisi çerçevesinde itiraz dile getirmemekte hatta bu düzeni olumlamaktadır.

Tarihin erken dönemlerine kısaca göz attıktan sonra sınıflı toplumlarda kent hayatına ve kadınların bu hayatın içindeki konumuna kısaca göz atabiliriz. Bunun başlangıcı için uygun olan nokta Antik Yunan kent medeniyeti olacaktır. Doğrudan demokrasi modeli ile yönetilen, kişilerin karar alma süreçlerinde etkin olduğu ve sözünü açıkça dile getirebildiği bir model olarak Antik Yunan kentleri ilk başta kulağa hoş gelen bir yönetim tarzı ile idare ediliyor gibi görünse de bu model ciddi arızalarla maluldür. Her şeyden önce, söz konusu olan bir *erkek demokrasisidir*. Siyasi, askeri ve iktisadi anlamda bir bütün olarak kent devleti ‘*polis*’lerde kurulan hayat özgür bireylerin yani taşınmaz mülk sahibi, özgür erkeklerin yönetiminde söz sahibi olduğu bir modeli ifade eder.

Antik Yunan’da en önemli mekân olarak siyasi meselelerin tartışıldığı, idari kararların alındığı ve gündelik hayata yön veren politikaların belirlendiği agorayı gösterebiliriz. Kılıçbay’a göre (2000) yönetme kudretine sahip olanların ev dışında en çok zaman geçirdiği mekânlar olarak agoralar hayatın akışında çok önemli bir yere sahiptir. Siyasal karar alma merkezleri ve toplumsallaşmanın tesis edildiği yerler olarak öne çıkarlar. Bu kent demokrasilerinde kamusal alan özel alan karşısında kesin bir üstünlüğe sahiptir ve prestij kazanmak adına yer alınması gereken bir alandır. Bunun tam karşısında ise *oikos* adını alan hane, ev yani özel alan bulunmaktadır.

Kamusal alanda karar alıcıların özgür ve mülk sahibi erkekler olduklarından bahsetmiştik ve yine vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta bu kamusal alanda yeri olmayan grupları işaret etmektir. Bunlar köleler, şehirde yaşamayan ve oraya dışarıdan gelen *metekler* yani yabancılar ve son olarak da özel alana mahkûm kılınmış kadınlar olarak sınıflandırılabilir. Bu bağlamda köleler, yabancılar ve kadınlar eşit olmamak, yurttaş sayılmamak ve kamusal alanda geçerli olacak kararları alma noktasında söz sahibi olamamakta eşitlenirler.

Roma devrine geldiğimizde kadınların bir parça daha özgür hale gelebildiğini görürüz. Yunan kentlerindeki agoranın yerini Roma’da *forumlar* alır. Bu forumlar da kadınlar da kendilerine sınırlı bir alanda yer bulabilir, terzilik, ebelik, berberlik gibi muhtelif işleri yapabilirler (Southall’dan akt. Yanıkkaya, 2004: 36). Özellikle geç Roma döneminde, servetin ciddi oranlarda artması ile de birlikte katı evlilik bağları zayıflar ve rıza ile evlenme ve boşanma mümkün olabilir hale gelir. Roma İmparatorluğunun bu geç devrinde kız çocukları 12 yaşından itibaren evlendirilebilirlerdi ve evlilikler genelde soylu aileler arasındaki

birlikteliği güçlendirme noktasında bir aracı işlevi görmüştür. Servet üzerinden geçen çeşitli mücadeleler kadınların bedenleri ve hayatları üzerindeki kimi kısıtlamalarla kendini göstermiştir (Yanikkaya, 2004: 37).

Kadınların kentle olan ilişkisinin değişmesi için çok uzun yüz yılların geride kalması gerekecekti. Kadınlar sanayileşme devri öncesi kentlerde varlığı görünmez bir grubu teşkil etmektedirler. Özel alana sıkışmış, kamusal düzlemde varlıklarına tahammül edilmeyen, sözleri dikkate alınmayan ve gündelik hayatın gidişatını belirleyecek kararların alınması noktasında fikirlerine başvurulmayan bir gruptur kadınlar. Bütün kadınlar için durumun böyle olmadığından bahsetmek mümkün olabilir ancak bu durumun istisnasını oluşturan kadınların da iktidar ile bağları güçlü olan ve bu sebepten ötürü kamusal alanda kendini görünür kılabilen güçlü kadınlar olduğunu vurgulamak gerekir.

Feminist metodolojinin en önemli gündem maddelerinden birisi kadınların gözden ırak tutulan yaşam hikâyelerini gün ışığına çıkarma ve bu deneyimler üzerinden tarihe ilişkin okumaları farklı bir perspektifle yeniden ele alma olagelmıştır. Kadınlar elbette tarihin sadece erken dönemlerinde ve sanayileşme sonrası çağda toplumsal alanda kendilerini göstermeye başlamadılar. Hep vardılar ve tarihin yapıcıları olarak yer aldılar ancak yaşadıkları karartma ve görmezden gelinmeleri onların hiç yokmuş gibi algılanmasını beraberinde getirdi. Kadınların tarihe not düşülmelerini beraberinde getiren dönüm noktası sanayileşme ve bu toplumsal dönüşüm ile birlikte ortaya çıkan kentsel hayatın varlığıydı.

### **1.1.3. Kadınların Kentte Görünür Olma Mücadelesi**

Kentler sanayi devriminin ardından girilen yolda dramatik bir dönüşüme uğrayan toplumların görünür kılındığı en önemli sahneler olarak belirdi. Her tarihsel dönemde kentler içinden geçilen süreçlerin ruhuna uygun şekilde biçimlendi(rildi)ler ve üretim koşulları etrafında yapılandırıldılar. Endüstri kentleri de çok ciddi bir dönüşümün sonunda ortaya çıktı ve yoğun sosyal, siyasi ve iktisadi mücadeleler neticesinde oluştu. Üretimin kitlesel biçimde yapılmaya başlanmasıyla oluşan fabrikalar ve topraksız kaldığı için bu fabrikalarda emeğini satarak geçinmek zorunda kalan insanlar kente akın akın göç etmeye ve buraları mesken tutmaya başladılar.

Kent hayatı, ilk etapta oldukça sağlıklı bir manzara eşliğinde varlık buldu. Yükselen sınıf olarak burjuvazi el koyduğu topraklarda kurduğu fabrikalar ve bu üretim merkezlerinin etrafında kurduğu konut yapılanmasıyla endüstri kentine ilkel formunu verdi. Halk sınıfı bir yana, sermayedarların ve yönetimden sorumlu insanların yaşadığı yerler dahi aşırı kalabalık ve kirlilik sorunları ile boğuşmaktaydı. Fabrikalar, demiryolları ve gecekondu mahalleleri bu

dönemin kentlerini tanımlayan en önemli unsurlar olarak ön plana çıkıyorlardı (Mumford, 2007: 561). Fabrikaların demiryollarına yakın yerlere kurulması üretilen malların dağıtımı, nehir kıyılarına kurulması ise atık ürünlerden kurtulmanın bir yoluydu. Yarattığı kirliliğe rağmen bunlar metropollerin kalbinde kalmaya devam ettiler.

Tabii ki bütün bu sorunlar beraberinde kitlelerin daha iyi hayat koşulları elde edebilmek adına mücadelesini de beraberinde getirdi. Modern kent planlama mantığının gelişimini de bu sürece tarihlemek anlamlı görünmektedir. Yapılmak istenen şeyin esas olarak isyan eden ve haklarının geliştirilmesini talep eden kitlelerin şehir merkezinin dışına sürülmesi, şehirlerin sermaye sınıfına ait ve onların arzuları lehine düzenlenmesi olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda verilen Haussman ve Paris'in yeniden dizaynı örneği ezilenlerin ve hakkını savunan halk kitlelerinin şehirden nasıl sürüldüğünün ve şehrin güvenlik amaçlarıyla nasıl yeniden şekillendirildiğinin önemli bir örneği olarak karşımızda durmaktadır.

Sanayileşmenin ilk ortaya çıktığı ve üretimin en önemli mesele olarak hayatın gündemine oturduğu bu toplumsal momentte işgücü ne pahasına olursa olsun artmalı ve gelişmeliydi. Bu bakımdan kadınların da toplumsal hayata dâhil olmaları ve çalışmaya başladıkları bir sürecin gelişmesi söz konusu oldu. Üretilen metallerin satılması gerekliliği de kadınların çalışmalarının önünü açan gerekçelerden biriydi. Sürecin yarattığı döngü çalışma hayatına katılma açısından cinsiyetlerin katı bir ayrıma tutulmasına izin vermiyordu. Ağır sanayi başta olmak üzere imalat işlerinde çalışanlar ekseriyetle erkekler olmakla beraber kadınlar da bakıcılık, temizlik, dokuma ve gıda sağlama gibi alanlarda çalışmaya başlamış ve bu yolla kamusal hayata katılma şansını elde edebilmişlerdir.

Kadınlar çalışma fırsatı bulabilmişlerse de çalışma alanları esas olarak yeniden üretim alanıyla yani evle sınırlı kalmıştır denebilir. Bunun aşılması için epey uzun bir sürenin geçmesi beklenecektir. İmalat sanayi başta olmak üzere erkeklerle aynı sektörlerde çalışan kadınların varlığı da elbette söz konusudur ancak kadınlara genellikle çok prestijli olmayan işler layık görülmemekte, erkekler ile aynı işi yaptıklarında ise aldıkları ücret kesinlikle erkeklere oranla daha düşük olmaktadır.

Kentleşmenin geliştiği, burjuvazinin güçlendiği, Fransız İhtilali'nin etkisi ile ulus devlet modelinin gündeme gelmeye başladığı tarihsel zaman diliminde kadınların sesi de artık daha fazla duyulur hale gelmişti. On dokuzuncu yüzyıl dendiğinde çok fazla şey akla gelebilir elbette ve bunlardan konumuzla ilgili olanı birinci dalga feminizmin bu süreç içerisinde hayat bulmuş olmasıdır. Kadınlar artık kamusal alanda sadece üretim işlevi etrafında görünür olmakla yetinmek istememekte, eğitim ve politika alanında da var olma arzularını

yansıtmaktadırlar. Her ne kadar eğitim alan kadınların varlığı söz konusuysa da bunların üst orta sınıflardan kadınlar için mümkün olabildiği ifade edilmelidir.

Kadınlar erkekler ile eşit haklar talep etmek adına seslerini yükseltmeye başlamışlardır. Bunu yapanlar eğitim alma hakkını elde etmiş orta sınıftan kadınlar olsa bile bu olgunun varlığı tek başına çok büyük önem arz etmektedir. Birinci dalga feminizmin çakıştığı liberal düşüncenin odaklandığı meseleler kadın erkek eşitliği üzerinde şekillenir esas olarak. İlk feminist manifesto sayılagelen, Mary Wollstonecraft'ın büyük eseri “Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi” (2007) iki cins arasındaki eşitsizliklerin hangi sosyal süreçler sonucunda kurulduğunu detaylı biçimde anlatır. 1792 yılında kaleme alınan eser aynı zamanda kadın hakları mücadelesi geleneğinin ilk hukuki kitabı olma özelliğini de taşımaktadır.

Wollstonecraft “ruhların cinsiyeti yoktur” demekte ve erkeklerle kadınlar aynı ahlaki ve düşünsel öze sahiplerse aynı zihinsel ve tinsel eğitimi almalıdırlar demektedir. Rousseau'nun kadınların ve erkeklerin farklı düşünüyor oldukları tezine itiraz yöneltmektedir. Temel liberal tezlerin varlığı burada kendisini göstermektedir, akıl her insanda aynıdır, bu durumda bir eksiklik doğuyorsa bu kişinin doğuştan gelen zaaflarından değil eğitim sürecindeki aksaklıklardan kaynaklanan problemlerde yatmaktadır (Donovan, 2009: 32).

Kadınların ayağa kalkışı ve kendilerini görünür kılma çabaları elbette en büyük yankısını kentte bulacaktı, zira modern hayatın yaşandığı ve devindiği yerler artık büyük kentler olmaya başlamıştır. Kadınların kentte çalışmaları, eğitim almaları, kentin getirdiği özgürlük havasından faydalanmaları hep bir mücadelenin sonucunda gerçekleşmek durumunda kalmıştır. Bugün bize gayet olağan gelen çok sayıda hakkın elde edilmesi için inanılmaz savaşlar verilmiş ve bu uğurda çok uzun yıllar boyunca erkek egemen sisteme direnmek bir zorunluluk olarak belirmiştir.

#### **1.1.4. Kadınların Kenti Adımlayışı**

Kadınların modern kentlerde var oluşu her daim bir sorun olarak görüldü ve böyle algılandı. Bulundukları yeri dönüştürmek ve daha özgür kılmak için mücadele ettiler. Ve kazanımlar da elde ettiler. Yavaş yavaş artan özgürlükler kadınların kentte varlığının *ahlaki panik* ile karşılanmasına sebep oldu. Kentin kaotik ortamında bulunmanın kadınların onurunu ve saygınlığını zedeleyen bir durum yarattığı dönemin ahlakçı yargılarından ve muteber ailelerin zamanla kent merkezinden çekilip periferiye, banliyölere doğru gidişi/kaçışı kadınlara kaybettikleri saygınlıklarını yeniden kazandırmanın bir yolu olarak da görülmekteydi (Kern, 2020: 16).

Sokaklar, kamusal alanın insanlar için en temel yansımasını ifade ederler. Anonimliğin, yabancılar ile karşılaşmanın, farklı değer yargılarına, farklı inanışlara ve anlayışlara mensup kimselerin bir araya geldiği ve yan yana bulunduğu bir ortam akla gelir sokak dendiğinde. Kentin kamuya açık yapıları olmaları hasebiyle sokaklar kentsel organizmayı birbirine bağlayan damarlar olarak düşünülebilir. Toplumsal mekânın bir toplumsal üretim olduğu gerçeğini de yeniden hatırlayacak olursak sokakların toplumsal iktidarın yeniden kurulduğu ve oluşturulduğu yerler olarak düşünülmesi mümkündür (Yanıkaya, 2004: 89).

Günümüzün büyük kentlerini ve metropollerini, özellikle Batı’da, otomobilin hegemonyası altına girmiş yapılar olarak tarif etmek çok da yanlış olmayacaktır. Yayaların adeta birer fazlalık haline geldiği ve ilerlemenin hız artışı ile ölçüldüğü makinemsi bir toplumdur artık söz konusu olan. Alman düşünür Walter Benjamin’in Paris’te yaptığı tutkulu gezileri ve pasajlar projesini ortaya koyuşu da daha o zamandan, geride bıraktığımız yirminci yüzyılın başlarından itibaren şehrin kimyasının bozulma emarelerinin görülmeye başlandığını ve modern kentin oluşumunun şehri yürüyerek deneyimlemek isteyen insanın önünde bir engel olarak dikileceğinin hissedildiğini gösterir. Bundan ötürü Benjamin dönemin Paris’ini büyük bir hazla ve keyifle inceler. (Paquot, 2011: 75-84).

Şehrin sokakları günlük hayatın aktığı ve toplumun varlığını sürdürdüğü en önemli alanlar olarak karşımıza çıkarlar. Ve bu alanda özgürce var olabilmek, hiçbir şey yapmadan bu mekânın, içinde yer alarak ve gezerek tadına varmak tek başına önemli bir mesele olarak görünür. On dokuzuncu yüzyılda yaşamaya başlayan bir karakteri tanımlayan ve daha önce muhtelif yerlerde kullanılmış olduğu görünse de asıl görünürlüğünü Benjamin tarafından ortaya konduktan sonra kazanan ‘*flanör*’ kavramı bu noktada önemli hale gelir.

Solnit’e göre (2016: 286) ne olduğu hiçbir zaman tatmin edici biçimde tanımlanmamış olsa dahi, kadim bir aylaktan sessiz bir şaire dek uzanan tüm türevlerinde, *flanör*’e ait sabit bir şey dikkati çeker: “Paris’i gezen pürdikkat ve yalnız bir adam imgesi.” Dönem itibariyle kalabalıklar insan yaşamında hala yeni sayılabilecek bir olguydu ve *flanör* de bu tabloda yeni bir karakteri temsil etmekteydi. Bu karakter kişiliğine ve kimliğine tanımadığı kalabalıklar arasında yaptığı yürüyüşler ile anlam kazandırmaktaydı ve şehir sokakları onun için adeta bir ev/yuva işlevi görmekteydi.

*Flanör* kelimesi ‘*flaner*’ fiilinden doğmuştur ve bu eylemi gerçekleştiren ‘*erkek birey*’i temsil eder. İş bu fiili gerçekleştiren kadın bireye geldiğinde ise buna bir karşılık bulunmaz! *Flanör* kelimesi bugün yaygın olarak dolaşım halindedir, ancak *flanerie* eylemini gerçekleştiren kadınların varlığı öylesi tahayyül edilemez bir mevcudiyet durumu olarak

algılanır ki bu imkânsız bir kelime olarak tanımlanır. Zira on dokuzuncu yüzyıldaki katı cinsiyetçilik öyle yaygın ve yerleşiktir ki kenti özgürce deneyimleyen bir kadının varlığı ve buna bağlı olarak da ‘*flanöz*’ gibi bir kelimenin türetilmesi imkân dâhilinde değildir (Wolff’tan akt. Elkin, 2018: 19).

Flanör kelimesi dönemin kentin özgür havasını soluma *hakkına* sahip olan erkekler tarafından kullanıldığı ortadadır ve kavramın, kendisinden sonra yaygın biçimde kullanılmasına vesile olan Benjamin (2009) için de ideal flanör örneği Fransız şair ve *kent gezgini* diyebileceğimiz Charles Baudelaire olarak belirir. Haussman’ın 1853 ve 1870 yılları arasında Paris’te yaptığı çalışmalar bu kent gezginleri için yolu açmıştır denebilir. Flanörler bir tür dedektif olarak algılanırlar, zira bir tür gözetleme hali içinde insanları inceler, davranışlarını süzer ve çevrelerinde olan bitene anlam vermeye çalışırlar (Solnit, 2016: 289).

Flanör kelimesinin dişil bir karşılığı olmadığını belirtmiştik. Ne var ki kaldırırda dikilen kadınlar için “yatık” veya “avarelik eden kadın” gibi aşağılayıcı sıfatlar bulmak mümkün olabilmiştir. Bu da bize şunu gösterir ki dönemin, cinsiyetçi kalıpların katı biçimde hüküm sürdüğü erkek egemen dünyasında kentte dilediği biçimde bulunma hakkı kadınlara ait değildir ve bunun tersi bir durum söz konusu beliriyorsa bunu yaratan kadınlar ancak “sokak kadını” ya da seks işçisi olarak görülebilir/damgalanabilir. Kadınlar kenti deneyimleyenler olarak bu tabloda yoktur belki ama Paquot’ya göre (2011: 85) bu durum Baudelaire’in gelip geçen esrarengiz kadınları takip etmesine, Flaubert’in “duygusal eğitimini” tamamlamak üzere Frederic Moreau’ya serserilik ettirmesine engel olmuyor, aksine ortam sağlıyordu.

Kadınların kamusal yaşamdaki varlıkları ciddi şekilde saldırı altındadır ve bugün dahi tablonun çok parlak olduğunu iddia etmek pek mümkün görünmemektedir. Yürüyen kadınlara taciz eder biçimde, rahatsızlık verecek şekilde bakmak, laf atmak, çeşitli biçimlerde rahatsız etmek hala çok yaygındır ve bu durum kadınları sürekli tetikte olmaya itmektedir. Kentin özgürce tadını çıkarma noktasında kadınların önüne dikilen engeller dilde de kendini gösterir. Sokak kadını, sürtük, kaldırım yosması ya da umumi kadın gibi terimler fahişeler/seks işçileri başta olmak üzere kentteki kadınlara ‘*layık görülen*’ bazı sıfatlardır ama erkekler için kullanılan halk adamı, sokakların kralı gibi ifadelerin benzer olumsuzluklarla yüklü olmadığı barizdir. Cinsel düzlemde, kadınların genel geçer normların dışında hareket etmesi halinde *yoldan saptıkları* söylenir ve bu öylesine muğlak bir alandır ki yoldan sapmanın nasıl olduğu ya da buna kimin karar verdiği konusunda net cevaplar elde etmek ikan dâhilinde görünmemektedir (Solnit, 2016: 334).

Elkin’in ifadesiyle (2018: 338-9) “Alan nötr bir şey değildir. Alan feminist bir meseledir. Kapladığımız alan –burada, şehirde, şehir aylakları olarak- sürekli olarak yeniden

yapılıp bozulan, üzerine bir şeyler kurulan ve şaşkınlık uyandıran bir şey” ve ekliyor “Tahran’dan New York’a, Melbourne’den Mumbai’ye, bir kadın hala bir erkek gibi yürüyemiyor sokaklarda.”

‘Kent hakkı’ kavramının kurucusu Fransız filozof Henri Lefebvre “*Modern Dünyada Gündelik Hayat*” adlı eserinde (1998: 78) gündelik hayatın yükünün kadınların omuzunda bulunduğunu, bunu tersine çevirmek adına fırsat yaratabilseler dahi bu yükü taşımaya devam ettiklerini ifade eder. Ona göre kadınlar gündelik hayat içinde hem özne hem de gündelik hayatın kurbanları olarak birer nesnedirler. Eş zamanlı olarak hem alıcı hem de tüketicilerdir. Reklamların da vurguladığı biçimde hem meta hem de metanın simgesi olma işlevi görürler. Lefebvre şunu ifade etmektedir (1998:78): “Kadınların ikameleri vardır, kadının kendisi bir ikamedir. Erkeklerden, insanlık durumundan, hayattan, tanrılardan ve Tanrı’dan şikâyetçidirler. Ancak hep ıskalarlar.”

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin açık bir coğrafyası olduğu ortadadır ve kadınlar bedenlerinin kamusal düzenlenişi ile sıkı bir disipline tabidirler. Eş zamanlı olarak kentin hangi bölümlerini kullanacakları konusunda da ciddi sınırlar vardır, belki yasalar çerçevesinde bu çizilmemiştir ancak toplumsal normlar bu noktada katı bir şekilde kısıtlayıcı rol oynarlar. Linda McDowell’in ifadesiyle (akt. Yanıkkaya, 2004: 64) “kadınların kendilerine mahsus [belirli] bir yerleri olduğu düşüncesi yalnızca aileden işyerine, alışveriş merkezinden siyasi kurumlara bir dizi kurumun toplumsal örgütlenmesinde değil, aynı zamanda Batı Aydınlanma düşüncesinin, yapısının, bilginin bölümlenmesinin ve bu bölümlenmeler içinde incelenebilecek olan öznelerin temel belirgin özelliğinde de başlangıç noktası oluşturur.” Kamusal – özel karşıtlığı/ikiliği toplumsal cinsiyet ilişkileri içinde bu bağlamda yerini bulur ve iktidarın sahibi olmanın uzağındaki kadınların özel alanla sınırlandırılması, kamusal politikaların var edildiği alanlardan uzak tutuluyor olmasının bu noktada anlam kazandığı ortadadır.

Kadınların hayata karışması ve bunu görünür görünmez sınırlara takılmadan gerçekleştirmesi hayati önemdedir ve bugün bile konuşuluyor olması abes dursa dahi güncel ve yakıcı bir meseledir. Feminist akademisyen ve coğrafyacı Leslie Kern, *Feminist Şehir* adlı eserinde şunları söylüyor (2020: 190): “Kadınların korkuyla sosyalleşmeleri yoluyla toplumsal kontrolünün, başka dışlama, ayırıştırma biçimleri ve farklılık korkusu tatbik etmeye çalışan bir sistemin parçası olduğunun farkına varmalıyız.” Kadınların özgürleşmesi, kentte hak iddia etmesi ve kent hakkına sahip çıkmaları hem toplumsal cinsiyet eşitliği yolunda hem de daha insancıl ve eşitlikçi bir toplum yapısı oluşturma adına verilen tüm mücadeleleri daha da güçlü kılacaktır.

Kadınlar kent hakkının ısrarlı savunucuları olmalıdırlar, zira *flanözlük eden* kadınlar sadece verili bulunan mekânda nasıl hareket ettiklerini göstermekle, ifade etmekle kalmaz, bununla beraber mekânın kendi yapısı içinde de bir değişim yaratırlar. Sıkça vurgulandığı üzere mekân toplumsal bir yaratıdır ve kadınların bu yaratının oluşumundaki rolü onun değişmesinin kapısını aralayacaktır. Bu sayede kadınlar huzuru bozma, mekânı kendi koşullarında gözlemle(me)me, işgal etme(me) ya da düzenleme(me) hakkını elde ederler (Elkin, 2018: 340).

Son olarak Leslie Kern'ün (2020: 197) sözleriyle kapanışı yapabiliriz: “Sahip olduğumuz kentsel alanları kullanmanın farklı yolları var. Alternatif alanlar yaratmak için seçenekler sınırsız. Eğer fark etmeyi ve geliştirmeyi öğrenebilirsek, her yerdeki mahallelerde türeyen küçük feminist şehirler var. Feminist şehir istek uyandıran bir projedir; tek bir “ana” planı [master plan] yoktur, zira efendiliğin [mastery] cazibesine direnir. Feminist şehir, kentsel dünyada farklı yaşamaya, daha iyi yaşamaya ve daha adil yaşamaya dair süregiden bir deneydir.”

#### 1.1.5. Türkiye’de Kadının Kent Hakkını Deneyimleme Pratikleri

Kadın haklarının gelişme mücadelesinin Osmanlı İmparatorluğu’nun son demlerine tarihlenebileceği Anadolu coğrafyasındaki kadın mücadelesi hem nispeten uzun bir tarihe sahiptir hem de hala gelişmeye çok açık ve erkek egemen bir toplum olmanın getirdiği sancıları aşma noktasında kat etmesi gereken çok ciddi mesafeleri bulunan bir hak arama yürüyüşü olarak değerlendirilebilir.

Bütün ataerkil yapılarda olduğu gibi, Tanzimat süreci ile modernleşme rotasına girdiği söylenebilecek Osmanlı toplumunda da kadınlar erkeğe bağımlı olarak tarif edilmiş ve ikincil olarak konumlandırılmışlardır. Kadınların hem biyolojik hem de toplumsal olarak yeniden üretim rolünü üstlenmesini beraberinde getiren annelik ona hem çocuk doğurmak hem de daha genel bir bağlamda toplumun kültürel kodlarını aktarmak yolunda bir görev yükler. Kadınlara ayrıca aile hayatını koruma, akrabalar arası dayanışmayı tesis etme ve bu yolla yeni bir toplumsal üstlenme görevi verilmiştir (Çakır, 2017: 78).

Batı’nın tekniğini alma ve onlarla mücadele edebilir hale gelme girişimi olarak çok kabaca özetlenebilecek Osmanlı modernleşme girişimi özellikle kadınlar açısından herhangi bir yenilik vadetmediği gibi kadınların hane dışındaki yaşamını katı biçimde programlama ve denetim altına alma noktasında da oldukça dikkatli ve kuralcıydı. Kadına yüklenen toplumsal görevler ve onun *namusun korunması* bakımından özel olarak addedilen konumu erkek egemen bir toplumda kendini açık biçimde göstermekteydi. Kadınların hane dışında mekânı

nasıl, hangi şekilde ve ne zaman deneyimleyebileceği katı kurallara bağlıydı ve bu konuda – ihlalin söz konusu olması halinde- ciddi yaptırımlar söz konusu olabiliyordu.

16. yüzyıldan başlayarak Osmanlı fermanlarını inceleyerek bunlar üzerinden çıkarımlar yapmaya çalışan Çakır (2017) kadını erkeklerden ayırmanın ve evle sınırlandırma çabasının yaşanan mekânlara çok net yansıdığını ifade etmektedir, bunlar kimi zaman büyük konaklardaki haremlik/selamlık bölümleri ile kimi zaman evleri çevreleyen yüksek duvarlar ile kimi zaman da çıkmaz sokak düzenlemeleriyle kendini göstermekteydi. Evin içinde dahi *dışarıdan* görünmemesi adına bunca zahmete katlanılan kadınların ev dışında atacakları her adımın da hem eşlerinin –ya da daha geniş ölçekte ailelerinin- ve de devletin denetimi dışında olması gayet tabii pek de mümkün değildi. “Hangi milletten olursa olsunlar, kadınların geceleri sokakta dolaşmaları, dondurmacı, kaymakçı gibi dükkanlara girmeleri, orada erkeklerle birlikte olmaları fermanlarla men edilmişti” (Çakır, 2017: 81).

Bütün bu baskılar ve kısıtlamalar karşısında kadınlar çeşitli direnme pratikleri ortaya koyma ve iktidarın pratiklerine karşı bir alan açma mücadelesi verdiler. Kadınlar alanlarını genişletmek ve özgürleşebilmek, ev dışındaki hayatın da bir parçası olabilmek adına sürekli mücadele ettiler ve alan genişletme çabası içinde oldular. Tanzimat’ın bahsettiği özgürlüklerden yararlanabilen sadece erkeklerdi, kadınlara ayrılan ise yukarıda zikredildiği üzere toplumsal değerlerin *hane içinde* koruyucusu ve taşıyıcısı olma göreviydi.

Yine de gelişen bu nispi özgürlük ortamından kadınlar da yararlanmanın yollarını aradılar ve bu konuda başarılı oldukları da söylenebilir. Dönemin artan eğitim görme olanakları kadınların da işine yaradı ve özellikle varlıklı ailelerin kızları özel dersler yoluyla dil öğrenir ve kendilerini çeşitli alanlarda geliştirebilir hale geldiler. Kamusal alanda daha görünür hale gelen kadınlar biletlere aynı parayı ödedikleri halde kadınlara vapurda ayrılan yerlerin pisliğini şikâyet eden, tiyatrolara aydınlık sokaklar yerine karanlık arka sokaklardan gitmeye kendilerini mecbur bırakan kamusal düzenlemeleri protesto eden yayınlar çıkarabilir hale geldiler, her zaman bu yayınlarda açık adlarını kullanamıyor olsalar dahi (Çakır, 2017: 95-6).

Osmanlı’nın son dönemlerinden bugüne çok ciddi mesafeler alındı elbette ve bütün bunlar kadınların yoğun mücadelesi ve görünür olma savaşı eşliğinde söz konusu olabildi ancak. Kamusal alanda kadının görünür olmak adına yürüttüğü faaliyetler bugün nihayete ermiş değil, daha fazlası için daha yoğun bir mücadele ihtiyacı da kendini dayatıyor, zira kadınların alanı genişledikçe kendini tehdit altında hisseden ataerkil sistemin sürdürücüsü olan erkekler bunun bedelini kadınlara çok sayıda kadını öldürerek ödetmeye çalışıyorlar ve karşımıza kadın katliamı olarak beliren bir tablo çıkıyor.

Kadınların kendilerini kentte görünür kılmaları aynı zamanda kenti değiştirme ve kentin işleyişinde söz sahibi olma isteğinin bir dışavurumu olarak algılanmalıdır. İşin bir diğer önemli boyutu da kendini alana çıkararak gösteren kadınların yarattığı dönüştürücü etkinin sadece onlarla sınırlı kalmaması, yanlarında olma fırsatını herhangi bir biçimde yakalayamamış olan kadınlar üzerinde de ciddi bir etkisinin olması ve sadece bununla sınırlı kalmayarak toplumu tamamı üzerinde değiştirici bir etkinin yolunu açmasıdır (Acuner: 2019: 111). Kentlerin tasarlanması konusunda izlenen yolları ortaya koyması beklenen kent planlama pratiğinin *cins yanlı (gendered)* olduğunu ve kadınları görmezden gelen, ihtiyaçlarını önemsiz gören bir yorumla ortaya konduğu aşikârdır. Bu sadece ülkemizde değil dünya genelinde böyledir ve değişmesi için büyük bir mesai harcandığı söylenebilir. Ancak ülkemizde durumun çok da böyle olmadığı ve kadın plancıların örgütlenme noktasında yetersiz kaldığı, bunun da kadınların seslerini ve kadın hassasiyetini kent tasarımı sürecinde duyurma konusunda daha etkili olabilecek kadın plancıların etkisini azalttığı konusunda bir çıkarımda bulunmak mümkündür (Oğuz, 2016: 157).

Kent planlama sürecinde cins yanlı ya da cinsiyet körü bir politika izlemek kadınların içinde yaşamak istediği ya da talep ettikleri şehirleri yaratma konusunda sorunların yaşanmaya devam edeceği anlamını taşır. Bu şekilde ataerkil mekânlar yeniden üretilmekte ve bu sayede de ataerkil sistem kendini yeniden kurmakta ve güçlendirmektedir. Kadının üretim ya da yeniden üretim alanında bulunma tercihindan bağımsız olarak seslerine kulak verilmesi ve kentin kurgulanması sürecinde görüşlerinin dikkate alınması şarttır. Kadınların talebi doğrultusunda ve demokratik mücadeleleri etrafında şekillendirilecek olan şehirler sadece kadınların değil bir bütün olarak toplumun daha ileri seviyede bir hayat tarzı ile tanışması yolunda vesile olabilecek bir gücü içinde barındırmaktadır (Oğuz, 2016: 157). Kent hayatının içinde barındırdığı kaos pek çok acıdan yorucu ve yıpratıcı olma potansiyeli barındırıyor olsa dahi özgürleştirici bir yanı olduğu çok açıktır ve ağır basan tarafı da bu yanının varlığıdır esas olarak. İktidar ve onun temsilcileri kent sokaklarını asayiş içinde tutma çabası gösterir ve kendilerince bir düzen sağlama çabası içine girerken marjinal olarak tanımladıkları kesimler kentte kendilerini var etmek adına mücadele içinde olabilirler. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da ortaya çıkan ve bizdeki yansımaları daha ziyade 2000’lerden sonra görülmeye başlayan banliyö kültürü ve yüksek güvenliikli siteler aile yaşantısının kent kaosundan uzakta sürdürülmesi için bir alan açar gibi görünseler de bu hem sıkıştırıcı ve kadınlar için kısıtlayıcı bir etki yapar hem de asayiş sorununu çözmek gibi bir getirisi olma garantisi vermez (Acuner, 2019: 115-7).

Kadınların kentte sorun yaşadıkları bir başka alan olarak ulaşım konusunu gündeme getirmek elzemdir. Kadınlar toplu taşıma araçlarını erkeklerden farklı amaçlar ve mekânlar için ve onlardan farklı zamanlarda ve şekillerde kullanırlar ancak ulaşım ihtiyacı planlanırken dikkate alınan şey ekseriyetle şehir merkezinden evlerine en hızlı geri dönebilmeleri adına işe gidiş ve dönüş saatleri üzerinden planlama yapılan erkeklerin iş saatleri ve çalışma alanlarıdır. Elbette kadınların işgücüne katılımının çok sınırlı olduğu ve bunun da günden güne giderek aşıldığı ülkemizde kadınların toplu taşıma kullanımı da azalmıştır ve kadınlar esas olarak çoğunlukla yaşadıkları mahalle çevresinde yaya olarak kamusal alanda bulunmaktadır (Kalfa vd. 2017: 220). Ulaşım araçlarının tasarlanmasında, kaldırımların dizayn edilmesinde, çocuklu kadınların toplu taşımada yer bulması konusunda, durakların anons edilmesinde hala ciddi sorunlar vardır ve bu öncelikle kadınları etkileyen bir sorun olarak karşımıza çıkar. Ulaşımında en ciddi sorun elbette güvenlik meselesidir ve kadınlar özellikle akşam vakti ya da gecenin geç saatlerinde zorunlu olmadıkça toplu taşıma kullanımından kaçınmaktadırlar. Bunun yerine daha ziyade taksi ya da özel araç kullanma seçenekleri ön plana çıkmaktadır (Kalfa vd. 2017: 226-7). Ülkemizde yaşanan pek çok örnek ve özellikle hala hafızalarda tazeliğini koruyan Özgecan Aslan cinayeti gibi vakalar bu konuda kadınlar için kolektif hafızada ürkütücü anılar yaratmaya maalesef devam etmektedir. Kadınların kenti deneyimleme konusunda yaşadıkları kısıtlamalar içinde yaşadıkları ataerkil toplumun yarattığı kısıtlamalardan bağımsız olarak düşünülemez. Alkan'ın (2005) yaptığı çalışmada mahallenin kadının hayatı üzerinde kuşatıcı bir etkisi olduğu ortaya konmuştur. Kadınlar her ne kadar çalışmak isteseler dahi çocuklarının bakımını ihmal etme korkusuyla bundan vazgeçmekte ve çalışmakta olan bazı kadınlar da maddi getirisi olan işlerini evlerinden idare etmektedirler. İşin bir diğer boyutu ise kadını evde ve mahallede yaşamak durumunda bırakan yapının planlama noktasında kadınların yaşadıkları mekânla kurduğu ilişkiyi daha nitelikli hale getirme yönünde bir çaba olmamasıdır.

Ankara'da Aktaş Mahallesi'nde yaşanan kentsel dönüşüm pratiğini TOKİ örneği üzerinden inceleyen Eren de (2017) benzer sonuçlara varmakta ve yoksulluğun oldukça görünür olduğu bu bölgede kadınların hem fakirlik hem de ataerkil baskı altında çifte eziyete maruz kaldığına vurgu yapar. Eve maddi anlamda katkıda bulunmaya çalışan kadınlar hem aileleri hem de komşuları tarafından baskıya uğrama korkusu ile buna cesaret edememekte ama yaşadıkları ortamda anlamlı ilişkiler geliştirme ve kendilerini güçlendirme konusunda herhangi bir faaliyet alanı bulamamaktadırlar. Bölgede var olan yapılar sadece muhafazakâr kimi derneklerdir ve bu da toplumun bu yönde daha katı bir dönüşüm içinde olması konusunda katkıda bulunmaktadır.

Sivas'ta yaptığı araştırmada Kayalığıl (2019: 106-7) kadınların bir araya geldiği bir kurs üzerinden yürüttüğü mülakatlar ile burada yaşanan deneyimin kadınların özgürleşmesi noktasında nasıl bir pratik yarattığını ve iktidarın kent merkezinde ve kamusal alandaki yoğun kontrolüne rağmen kadınların kendilerine bir alan açmasının mümkün olabildiğini göstermiştir. Her ne kadar kapalı bir ortamda bir araya gelinme hali söz konusu olsa dahi önce kapalı alanda yaşanan bir dönüşümün açık alana taşması ve burada da etkili olma ihtimali her daim mevcuttur.

Umutlu bir bakışın varlığı her daim kıymet taşısa da tabloyu olduğu gibi aktaran bir başka yazıda Çur (2018) taşrada kadınların evde adeta cehennemi yaşadıklarını ifade etmektedir. Söylediği çok önemli şeylerden biri olarak alışveriş meselesine vurgu yapmak önemli zira bir cinsiyetçi kalıp olarak yaygınlaşan kadınların alışveriş ile olan ilişkisinin aslında bir evden kaçış ve kendini sokağa atış hali olduğunun ifade edilmesi çok önemli. Bunun için de bin bir pazarlığın yapılması, alışverişte kullanılacak paranın *kocadan nasıl isteneceğinin* hesap edilmesi gerekiyor. Bir çarşıda gereğinden fazla zaman harcamaya mahal bırakılmaması zira eşe, kardeşe, çocuğa ve türlü akrabaya rast gelme ve onlar tarafından hesaba çekilme riski ile karşı karşıya kalınacak bir ortamın oluşmaması için bu elzem. Taşrada zaten sadece kadınlar için değil geniş ölçekte orada yaşayan herkes için imkânların sınırlı olduğu bir ortamda kadınların yaşadığı kısıtlanmışlık hali de katlanarak artmaktadır. Taşrada kadınlar için dışarı çıkmak çoğu zaman büyük bir lükse dönüşebiliyor ve özel alana, eve kapatılmışlık hali orada yaşayanlar için çok daha vahim boyutlarda deneyimleniyor. Tek bir büyük caddesi olan taşra kasabalarında *dışarı çıkmak* elbet mümkün olabiliyor, ne var ki bu ancak yukarıda değinildiği üzere epey yoğun pazarlıklar ve girişimlerin sonucunda gerçekleşiyor. Taşranın giderek silindiği ve günümüzde kentlerin büyükçe bir taşra görünümü aldığı söylenebilir. Bu durumda bile hala taşra gerçeği ve orada yaşayan kadınların çektikleri sıkıntılar gerçek ve oldukça yakıcı bir sorun olarak durmaktadır (Çur, 2018: 134-5).

Sokakların ve onların birbirine bağladığı merkezleriyle kentlerin varlığı sıkça belirttiğimiz gibi kamusal bir diyalogun oluşması ve demokrasinin gelişmesi için elzemdir. Kadınların bu mekânlarda, kamusal alanda var olması ve taleplerini dile getirmesi, özgürce buralarda yer almak istemesi sadece kadınları değil toplumu bir bütün olarak yükseltme ve ileriye doğru götürme konusunda ciddi bir atılım yaratma potansiyelini içinde barındırmaktadır. Kent ve sokakları bir korku ve tehdit alanı olma riski barındırsa da taşıdığı özgürleş(tir)me potansiyeli asla göz ardı edilmemelidir. Metropol ve onun getirdiği kaybolma hürriyeti kadınlar için mutlaka ısrarla sahip çıkılması gereken bir veridir.

Kadınların kentte ve taşrada görünür olma ve kendilerini var etme çabaları küreselleşen dünyada artık ortaklaşmaktadır. Teze konu olan filmlerinde Yeşim Ustaoglu kent ve taşra arasındaki benzeşmeleri ve farklılıkları yansıtmaktadır. Kadınlar taşra ortamında da ekonomik anlamda görünür olma ve maddi anlamda kazanç elde etmek adına sosyalleşme alanında adım atar hale gelmişlerdir. Küçük Anadolu kentlerinde sosyo-ekonomik şartların değişmesi ve küreselleşmenin yarattığı etki bağlamında ister geniş ister çekirdek aile içinde olsun aile üyelerinin rollerinde ciddi değişimler söz konusu olmaktadır (İlbuğa, 2010: 117).



## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMADA KADININ TEMSİLİ

#### 2.1. Bir ‘Toplumsal Cinsiyet’ Kimliğinin Beyaz Perdedeki Yansımaları

##### 2.1.1. Kadının Sinemada Temsili

Sinemanın erken dönemlerinden itibaren toplumsal hayatın içinde yer alan bileşenlerin, yani çok farklı sınıflardan, kimliklerden insanların bir arada yaşadığı endüstri şehirlerinde bir toplanmaları ile birlikte sinemanın da bu farklı gruplardan insanların karşılaşmalarının yaratacağı değişimlerin, “farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek, birlik ve beraberliğin tarzlarını kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi” (Akbal, 1995: 17).

Sinemanın –belki böyle bir yönü de bulunmakla beraber- sadece basit bir eğlence aracı olarak görülemeyeceği, sinema üzerinden kitlelere belirli değerlerin aşılacağı ve kitlelerin de bunun karşılığında sinemada kimi değişiklikleri zorlayacağı açıktır. Sinema, seyircisi ile birlikte bir kamusal alan teşkil eder ve içinde yer aldığı yapıdan etkilendiği gibi aynı zamanda bunu da doğrudan etkiler. Miriam Hansen, sinemanın erken dönemine dair, Habermas’ın iletişim kuramından yola çıkarak şu değerlendirmede bulunmuştur:

“Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. Yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi öznelliğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar” (Hansen’den akt. Akbal: 1995: 18).

Sinemada da patriyarkal değerlerin baskın olduğunu, kadınların temsiline de bu değerlerin etkisi altında şekillendiğini söylemek mümkündür ve bu durumun değişmesi için oldukça uzun bir zamanın geçmesi gerekecektir. Sinemanın gelişim aşamalarına ve bunun izlediği sürece bakıldığında kadınların sinemadaki temsiline ataerkil ideolojiyle ve erkek egemen değerlerle uyumlu bir seyir izlediği gayet açık bir biçimde görülebilir.

Henüz sinemanın doğuşu sayılabilecek erken dönemde, sinema tarihinin ilk filmlerinden biri olarak kabul edilen, Melies’e ait, 1902 yapımlı “*Ay’a Yolculuk*” adlı eserde keşif için toplanmış olan bilim adamları işveli ve zarif kadınların bulunduğu yıldız takımlarının önünden geçerler ve bu filmde dönemin cinsellik anlayışının, kadına bakışının ve kadının konumuna dair yargıların yansıtıldığını söylemek mümkün olacaktır (Öztürk, 2000: 70).

Yine Öztürk'e göre (2000: 70) sinemanın “*erken dönem*” sayılabilecek filmleri bir incelemeye tabi tutulduğu vakit bunlarda erkeklerin bağımsız varlığı ön plana çıkar, erkek karakterler başarılarıyla, eylemleriyle, güçlü duruşlarıyla varoluş sergilerken diğer yandan kadınlara biçilen rol ise erkeklerin varlığı etrafında bir dekor olarak yer almaktan ibaret kalmakta ve erkeklerle olan ilişkileri onların varlığının birincil tanımlayıcısı olarak belirlemektedir.

Sharon Smith'e göre (1994: 19) kadın bir insan olarak hemen hemen tüm filmlerde dışlanmıştır. Güzel sanatların bütün dallarında ve bilhassa edebiyatta bu durumu görmek mümkündür ancak sinemada bu durum başlangıcından beri böyledir ve bunu tersine çevirmek adına ciddi girişimler söz konusu olmuşsa dahi alınacak hala çok uzun bir yolun bulunduğu da önemli bir gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Smith, tarihsel süreç içerisinde film ve yazılı ürünlerin çoğunun erkek bakış açısından ortaya konduğunu iddia etmektedir ki bu da kadınların gerçek özelliklerinin ters yüz edildiği bir durumun ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Söz konusu temsiller kadınların gerçekliğini yansıtmaktan uzak, erkek bakış açısının kadına yönelik algısının ortaya konduğu ürünler olarak belirlemektedir.

Kadının ikili rolü sinemada baskın bir karakter kazanacak ve erkek gözünden kadının nasıl görüldüğü, kadına nasıl bakıldığı bu ikili yorum ile uzun bir süre kendini belli edecektir. Bir yandan cinsel olarak boyun eğen, erkeğe itaat eden, onun sözünden dışarı çıkmayan ve kendisini, varlığını erkeği ile tanımlayan uysal bir kadın karakteri söz konusuyken beri yandan erkeğe ölesiye düşman, onun kuyusunu kazmaya çalışan, çeşitli entrikalar ile onu tuzığa düşürmeye çalışmaktan başka bir uğraşı olmayan vamp, başına buyruk, fahişe kadın karakteri. Bu ikili ayırım kadının sinemadaki temsiline nasıl şekillendiğini net biçimde yansıtır ve uzun süre boyunca kadın temsili bu iki keskin uç arasında salınagelmıştır (Çiçekoğlu, 2018: 34).

Ana akım filmlerde erkekler her zaman anlatının kahramanları ve başat karakterleri olarak kendilerine yer bulurlar. Maceradan maceraya atılır, büyük iyilikler yapmak adına ciddi riskleri göze alırlar. Doğaya karşı yürütülen mücadele ve militarist çerçeve içinde çizilen/sürdürülen anlatıda erkeğin “*yüce değerler*” için verdiği mücadeleye vurgu yapılır. Bunun karşısında kadınlara biçilen rol ise fiziksel çekiciliği ile erkeklerin aklını çelme, onun/onların dikkatini çekme ve erkek karakterler ile bir şeyleri paylaşma teması üzerinden ilerler (Smith, 1994: 19).

Öztürk'e göre (2000: 70) ataerkil ideoloji, eril egemenlik anlayışı genel anlamda bir plan çizmekte ve bu plan çerçevesinde seyirciye sinema perdesi üzerinden sunulan metinlerde patriyarkal bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış bir kadın algısı seyircilerin beğenisine

sunulmaktadır. Yine yazarın deyimiyle, “dişil imgeler ve karakterler eril düşlemini, korkunun ve imgelemen ürünüdür. Kadın, eril olmayan ‘öteki’dir.” İkinci dalga feminizmin, radikal feminist yaklaşımın, metinlerinden yola çıkarak kendisini kurguladığı Fransız yazar Simone de Beauvoir’ın temel vurgusu da bu yöndeydi. Kadın erkeğin karşısında ikincil konumdadır ve erkeğin ötekisi olarak sınıflandırılır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren erkek egemen bakış açısının kadına böyle yaklaştığı da açıktır ve kadın bir seyirlik nesne olarak kendisine beyaz perdede yer bulmaktadır.

Klasik anlatı sinemasına bakıldığında, kadına biçilen standart rollerin yanında kadınların erkek bakışına sunulmuş birer nesne olduğunu ifade etmekte bir sakınca yoktur. Erkekler ve küçük erkek çocukları beyaz perdede bakma ve inceleme ayrıcalığına sahipken, kadınlar ve küçük kız çocukları ise bu cesarete sahip bireyler olarak resmedilmezler. Klasik anlatı sinemasında arzuyu temsil eden şeyin bakmak olduğunu söyleyebiliriz. Sessiz sinema döneminde “iyi kızlar”ın kör olarak resmedilmesi de bundan dolayıdır. Zira bakış söz konusu olmadığında arzu da söz konusu olamaz ve arzu söz konusu olmadığında da herhangi bir olumsuzluk söz konusu değildir (Öztürk, 2000: 71).

Ana akım sinema çerçevesinde gördüğümüz şeylerden bir başkası da, yönetmen kadın ya da erkek olsun, içinde bulunduğumuz –sanayi- toplumun(un) yapısına koşut olarak, kadınların filmlerde erkeğin desteğine ve hamiliğine ihtiyaç duyar biçimde resmedilmesidir. Erkek egemen yaklaşım sinema insanlarını kadınları bu biçimde göstermeleri adına adeta koşullandırılmış halledirler. Kadınlar erkeğin yükselmesine destek sunmak için var olan ve bunun için de onlara yardımlarını asla esirgemeyen varlıklar olarak görünür ve bu şekilde beyaz perdede karşımıza çıkarlar. Filmler kendilerini var eden, ortaya koyan insanların –ki bunlar genellikle erkeklerdir- bilinçaltı dünyalarını ve fantezilerini yansıtır (Smith, 1994: 21).

Yukarıda da bahsedildiği üzere, klasik anlatı sinemasında iki temel tip karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri, maceraya atılmaya istekli, gücü kuvveti yerinde ve kendisine türlü tuzaklar kurulmuş olsa dahi bunlara düşmeyen ve bunlar karşısında gereken adımları atmaya muktedir “*ideal erkek*” karakteri ve erkeğine çok iyi bir eş, çocuklarına çok iyi bir anne olan, zor zamanlarda erkeğine dayanacağı bir destek sunan ve onun iyi de bir arkadaşı konumunda, evin ve yuvanın temel direği olarak beliren “*ideal kadın*” karakteri. Bunun karşısında yer alan bir tutum olarak erkeklerin evde zaman geçiren, güven verici, eşi ve çocukları ile oldukça ilgili anca sıkıcı birer karakter olarak resmedildikleri, kadınların ise şehvetli, macera peşinde koşan, cinsel anlamda cazibesi yüksek ve erkek karakter için her

daim tehlike yaratma potansiyeli yüksek bir karakter olarak çizildiği durumlardan söz edebilmek mümkündür (Öztürk, 2000: 72).

Metropolis sinemanın erken dönemlerinden itibaren -1929 yılına ait bir kült filmidir- ve bugün hala ciddi incelemelerin, araştırmaların nesnesi konumundadır. Çiçekoglu (2018: 40) bu film üzerine yazdığı satırlarda kadının, bilhassa şehirli kadının, kimliğini şehirde kurgulamış ve bunun üzerinden kendini tanımlama çabası ve mücadelesi içinde olan kadının fahişe damgası yemekten kurtulamayışını işaret eder. Yazara göre “*Metropolis* anne/bakire ve vamp/fahişe olarak bölünmüş kadın kimliğinin bilinçaltına işlemiş ikili imgesini, o zamana kadar görselleştirilmesi imkânsız bir biçimde, sinemanın bütün olanaklarını kullanarak bilinçüstüne çıkarır ve fahişeyi şehirle eşleştirir” ((2018: 42).

Çiçekoglu eserinde (2018: 46) ana akım sinemada kadınların temsil biçimi olarak ifade ettiğimiz anaç, evine bağlı ve munis karakterin tam karşısı olarak resmedilen, kendi hayatını kurmak için çabalayan ve bunun için tehlikeleri ve riskleri göze almayı seçen kadın karakter kendisine ancak şehirde yer bulabilir. Özgürleştirici, baştan çıkarıcı ve bunlarla beraber korkutucu olması bakımından şehrin havası tekinsizdir ve sinemada kaderini ellerine alıp kendisi çizmek isteyen kadınlar da tıpkı metropoller gibi tekinsiz bir varlık olarak resmedilir ve beyaz perdede izleyenlere, özellikle erkek seyirciye bu şekilde sunulurlar.

Şehrin havası tekinsizdir belki ama bu tekinsizliğin yarattığı sıkıntı ve korkuyu asıl olarak yaşayanlar kadınlardan ziyade erkekler olmaktadır. Zira kadınlar metropol hayatının getirdiği sıkıntıları göze alarak hareket etmektedirler ancak erkekler hem bu cesur kadınlardan hem de bizzat şehrin kendisinden korku duymaktadırlar. Hem kadın hem de şehir erkekler için karanlığa açılan kapı konumunda görünmektedirler. Sinema sahnesini 1930’lardan itibaren 1950’lere kadar büyük ölçüde domine ettiğini söyleyebileceğimiz *film-noir* ya da kara film türünün ve başat tiplmesi olan *femme fatale* yani cazibeli, tekinsiz, baştan çıkarıcı ve tuzaklarla dolu kadının bu bahsettiğimiz kadına bakış için en önemli örneği teşkil ettiğini ifade etmekte bir sakınca yoktur (Çiçekoglu, 2018: 49).

Sharon Smith’in (1994: 23) 1972 yılında kaleme aldığı makalede ortaya koyduğu gerçeklik, eskisi gibi şiddetli biçimde değilse de ve değişmesi yolunda epey ciddi mesafeler kat edilmiş olsa dahi bugün bile hala geçerlidir ve değiştirilmeyi beklemektedir: “Film, insanları güçlendirmek için, statükoyu değil, olanakları ölçüsünde tüm gücünü kullanır. Ancak altın çağda erkekler erkek, kadınlar ise kızdır. Geleneksel olarak dünya erkeklerindir. Erkek demek tüm insan ırkıdır ve kadın demek ise, yalnızca bunun bir parçasıdır.” Bu nokta bizi yine de Beauvoir’a ve onun kadının erkek karşısında onun ötekisi ve ancak onunla tanımlanabilir bir varlık olarak konumlandırılması sorununa götürür. Değiştirilmesi gereken,

sinema bunun yüzlerinden sadece biridir, kadının bağımsız kimliğini ve karakterini vurgulayan bir anlayışın geliştirilmesi için mücadele etmek ve yıllar içinde bu noktada açılan alanı daha da genişletmek için çabalamak olmalıdır.

### 2.1.2. Psikanalitik Film Kuramı

Psikanaliz, kullandığı yöntem ile çığır açıcı bir metot olarak dünya tarihine damgasını vuran çok önemli bir yaklaşımdır ve insanın varoluşunu, hayat içindeki adımlarını anlamlandırma yolunda oldukça etkili bir anahtar sunmuştur. Bu önemli kuram sinema tarihinde de kıymetli bir alan kaplamaktadır ve feminist sinema kuramına giden yolun döşenmesinde ciddi bir altyapı hazırlamıştır.

Psikanalitik kuramın sinemada, daha doğrusu sinema eleştirisi boyutunda hayata geçirilmesi, feminist sinema kuramının kurucu isimlerinden biri olarak kabul edilen önemli teorisyen Laura Mulvey'nin 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' [Görsel Haz ve Anlatı Sineması] başlıklı makalesi ile söz konusu olabilmıştır. Bahsi geçen makale yaklaşımın varlığını ortaya koymuş ve dikkatleri üzerine çekmiştir. Psikanaliz dendiğinde ilk akla gelen isim elbette Avusturyalı kuramcı Sigmund Freud olmaktadır. Kuram, Freud'un devamcısı olarak kabul edilen Carl Gustav Jung, Ernest Jones, Melanie Klein, Joan Riviera ve son ama en önemli isim olarak Fransız kuramcı Jacques Lacan'ın teorileri ve fikirleri üzerine inşa edilmektedir (Butler, 2011: 73).

Sigmund Freud'un düşünceleri feminist kuramcılar tarafından, bilhassa ikinci dalga feminist yaklaşımın ve dönemin öne çıkan akımı olarak görülen radikal feminizmin en büyük eserlerinden birini ortaya koymuş olan Kate Millett'in eseri 'Cinsel Politika'da adeta yerden yere vurulmuştur. Freud'un kuramında kadın penis eksikliği yaşamakta ve bunun etkileri bütün hayatını doldurmaktadır. Ne var ki feminist yaklaşımlar içinde psikanalitik kurama ve Freud'a yönelik ciddi cinsiyetçilik ve homofobi eleştirileri yöneltilmiş olsa dahi bu yaklaşım yine de kadın erkek eşitsizliğinin anlaşılması ve bu noktada yeni çözümler geliştirilmesi sürecinde istifade edilen akımlardan biri olmuştur.

Freudyen kuramın önemli alanlarından biri Oedipus kompleksidir. Bu yaklaşıma göre erkek çocuk cinselliğin keşfi yolunda çeşitli aşamalardan geçer. İlk olarak emzirme döneminde memeyi emmekten kaynaklanan hazzın söz konusu olduğu bir oral dönem yaşanır. Peşinden dışkı ve idrar akışının kontrolü yoluyla ortaya çıkan hazzın var olduğu anal döneme geçilir. Çocuk yaş aldıkça, büyüdükçe cinsel organlarıyla oynamaktan zevk duyduğunu keşfetmeye başlar ve ebeveynler bu süreç boyunca çocuğun 'uygunsuz' davranışlarını gemlemeye çalışırlar.

Kuramın önemli yanı erkeğin, haz nesnesi olarak gördüğü annesini arzulaması ancak babasını bu noktada bir tehdit olarak algılaması ve 'iğdiş edilme' korkusu ile yaşamaya başlar. Anneyle olan ilişki ve babayla çatışma ihtimali ortadan kaldırılmalı ve kurallarla uyumlu bir tarzda yaşam sürmeye başlanmalıdır. Bu noktada annenin yerini alacak bir başka kadının varlığı söz konusu olacaktır. Ne var ki iş kız çocuklarına geldiğinde durum biraz karmaşıklaşmaktadır. Zira, kız çocukları halihazırda penis sahibi olmadıkları için iğdiş edilme tehdidi yaşama gibi bir durumla karşı karşıya kalma ihtimalleri söz konusu değildir. Kız çocuk ya hali hazırda iğdiş edilmiş ya da penis yerine klitoris varlığı ile eksik kılınmış durumdadır. Kız çocuk bu durumda penis eksikliğini gidermek, bu açığı kapatmak adına baba ile yakınlaşmak ve onu baştan çıkarmak için uğraşacaktır. Ne var ki erkek çocuğu annesi ile yakınlaşmaktan mahrum kılan şey iğdiş edilme korkusu iken kız çocuğu babasından uzak kılan şey ise enest tabusu olacak ve kız çocuk penis eksikliğini gidermenin yolunu bir başka erkeğe yönelmekte ve onunla birlikte olarak bulmak isteyecektir (Butler, 2011: 76).

Butler'ın ifadesiyle (2011: 78) erkek çocuk annesine geliştirdiği bağlılığın yanında onun iğdiş edilmiş ya da 'eksikli' olduğunu bilir ve/veya hisseder. Bu bir noktada tüm kadınlara doğru genelleştireceği bir ifade halini alacaktır. Kadının iğdiş edilmiş olma durumu erkek çocuğunda da sürekli bir huzursuzluk halinin tetikleyicisi olur. Bu olasılığın hem reddedileceği hem de kendisine hatırlatılacağı bir ortamı yaratacak olan kimi nesnelere bir tür bağlılık geliştirme durumu da bundan ötürü ortaya çıkar. Bu, kadın bedeninin bir bölümü olabileceği gibi kadınların kullandığı özel nesnelerden biri de olabilir ya da bambaşka herhangi bir şey, iş ki bu noktada tetikleyici ve hatırlatıcı bir görevi söz konusu olsun.

Öte yandan, bu kuramda kadınların zaten iğdiş edilmiş olma halleri onları fetişist olmaktan azade kılar. Bu feminist kuramda psikanaliz yaklaşımının eleştirilen yanlarından biri olarak sivrilmekte ve öne çıkmaktadır (Butler, 2011: 78).

Türkoğlu'nun ifadesiyle (1996: 51) psikanalizin sinema alanında önemli yer tutmaya başlamasının bir gerekçesi olarak sinema ve düş konusundaki benzetmenin sinemaya bakıştaki değişikliklerden birini oluşturması gösterilebilir. Bu anlayış sinemanın, olan bitenin, gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmak yerine zihinsel bir işleyiş sürecinin beyaz perdedeki aktarımı olarak görünmesi şeklinde tezahür ettiğini ileri sürmektedir. Sinema toplumsal koşullar üzerine bir fikir serdetme ve görüş öne sürme şeklinde tezahür eden bir sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Büker'e göre (2010: 207), film izleme süreci ile düş görme arasındaki benzerliklere odaklanan ve vurgusunu bu yönde geliştiren psikanaliz eleştiri kuramı filmlerin de düşler gibi irdelenmeyi ve okunmayı gerektirdiğini ifade eden bir yaklaşımdır.

Psikanalitik kuramın kurucusu Freud ise de sinema noktasındaki etkilenmeyi söz konusu kılan esas isim olarak adını yukarıda zikrettiğimiz Jacques Lacan ismine geri dönmek gerekecektir. Teorisi oldukça girift olan ve üzerine hala yeni çalışmalar üretilen ve fikir beyan edilen bir düşünür olarak Lacan sosyal bilimler literatüründe önemli bir yer tutmaktadır. Sinema alanında psikanaliz yaklaşımının kullanıldığı ve sinema eserine yönelik çözümlemelerin geliştirildiği alan ise esas olarak Lacan'ın '*ayna dönemi/evresi*' kavramsallaştırması esnasında şekillenir.

Bu kurama göre, Lacan bir çocuğun doğduktan sonraki ilk altı ayından on sekiz ayının sonuna değin geçirdiği süreçte aynadaki yansımasında, orada gördüğü imgede kendini başka bir çocuk olarak düşünmekten, algılamaktan kendi imgesini kendisi olarak tanımaya doğru ilerleyen bir geçişi yaşadığını ifade eder. Bu evrede kendini, benliğini tanımaya başlayan çocuk bir kişilik bilinci geliştirerek zihinsel olarak güçlenir. Ayna evresi dediğimiz bu süreçte doğrudan bir ayna düşünmemek, bunu sözlük anlamıyla kavramamak gerekir. Ayna işlevi gören çeşitli yansımalar oluşturan durumlar da -bir nesneye ya da yaşıtı bir başka çocuğa kendi davranışlarını yükleme durumu olabilir- böyle bir etki yaratma gücüne sahiptirler (Türkoğlu, 1996: 52).

Ayna evresinde çocuk ve anne arasında '*mutlu bir beraberlik*' söz konusudur ve çocuk kendisini dünyanın merkezi olarak algılama eğilim içindedir. '*Aşk öznesi*' olarak algılanan beden büyük bir mutluluk ve neşe kaynağıdır, zira bu ideal imgede beden bir bütündür ve anneyle bir ve beraberdir. Yukarıda bahsedildiği üzere çocuk anneden ayrı bir varlık sahibi olduğunu keşfettiğinde zihinsel olarak güçlenir ama her zaman bir eksiklik duygusu onu takip etmeye başlayacaktır. Bu noktada çocuğun kız ya da erkek olmasının bir önem taşımadığını ifade etmek gerekmektedir. Lacan'a göre çocuğun bilinci oluşup ilk sözcükleri ağzından dökülmeye başladığında bunlar eksik sözcükler olarak kalmak zorundadır. Zira çocuk hayatının geri kalanında anne ile bütünleşmek ve ideal durumu, yani bir olma halini yeniden yaratmak için durmaksızın mücadele edecektir (Kabadaşı, 2014: 82).

Sinemaya yaklaşım noktasında ayna kuramı öncesinde iki bakış daha söz konusudur. Fransız sinema eleştirmeni ve önemli yazar Andre Bazin sinema perdesini pencere benzetmesiyle anlatmaya ve açıklamaya çalışan bir isim olarak karşımıza çıkar. Perdenin, sınırları içine sıkıştığı çerçevenin dışına taşmayı başarabilirsek orada daha fazla insan ve nesne görmemizin olanaklı olacağını biliriz Bazin'e göre. Bir diğer yaklaşım ise yine Fransız bir isimden, Jean Mitry'den gelmektedir. Mitry, pencere yaklaşımının yeterli olmaktan uzak bir yaklaşım olduğunu düşünür. Ona göre sinema ekranının yahut beyaz perdenin bir maskeleye eğilimi varsa aynı zamanda bir çerçeveleme ihtimalinden de söz edilebilmelidir. Beyaz perde

içsel alanı çerçeveler ve belli noktalara dikkatle eğilebilmek adına bir düzen ortaya koyar (Türkoğlu, 1996: 52).

Yine bir başka Fransız sinema kuramcısı olan Jean-Louis Baudry sinemanın, Lacan'ın ayna dönemi şartlarını içinde barındırdığını iddia etmektedir. Sabit ve kıpırtısız bir halde ekrana bakmakta olan insanın ekranda gördüğü dünya ile düşsel ve imgesel bir etkileşime girmesi bu noktada mümkün kılınır. Sinema ve düş arasındaki farkları tartışan Baudry sinema perdesinin Platon'un mağara alegorisine benzer biçimde bir yanılsamayı yarattığını savunmaktadır. Başlarda basit bir benzetme olarak değerlendirilen ayna ekran benzerliği, Lacan'ın tarifindeki ayna metaforunun çocuk için bir geçiş dönemini anlatıyor olması gibi Baudry tarafından da benzer bir yaklaşımla değerlendirilmiştir (Creed, 2000: 78).

Bu konuda fikir üreten bir diğer Fransız kuramcı Metz ise ekrandaki görüntüye odaklanan, sesin varlığını ve seyirciyle kurduğu ilişkiyi ihmal edilebilir kabul eden bir isimdir. Çocuğun anne ile kurduğu ilişkinin benzerini seyirci ekrandaki görüntü ile kurabilir ve beyaz perdedeki görüntüleri izleyen seyirciler çocuklarda olduğu gibi imgesel düzeyden simgesel düzeye geçişi bu izleme süreci yoluyla kavrayabilme yetisine sahiptirler (Creed, 2000: 79).

Ayna kuramı yaklaşımında mevcut seyircinin ayna evresindeki çocuk gibi inanmadığı, yalan olduğunu düşündüğü bir duruma inanması ve bunu kabul etmiş gibi görünmesi beklenir. Türkoğlu'na göre (1996: 54) "İzlediğimiz filmi daha baştan gerçek değil diyerek reddedersek kurgusal filmlerin hiçbir anlamı kalmaz. Öte yandan bu yanılsamalı duruma saplanıp kalırsak da film kurgusal olma gerçekliğini elde edemez." İzleyiciden beklenen önce ekranda gördüğü görüntüler ile imgesel bir ilişki kurması, var olmayı varmış gibi kabul edebilir olması, peşinden de bu varlık yokluk ilişkisini simgesel düzeyde kavramsallaştırarak izleme işlemini tamamen erdirmesidir (Türkoğlu, 1996: 54).

### 2.1.3. Feminist Film Kuramı

Feminist film kuramının gelişimi feminist mücadelenin yükselişi ile doğrudan ilgilidir ve bu kadın mücadelesinin her alana yansımalarının doğal bir sonucudur. Özellikle ikinci dalga feminizmin ve bu süreci karakterize eden asıl yaklaşım olan radikal feminizmin yükselişi ile birlikte kadınlar özgürlük ve var olma mücadelesi hayatın her alanında kendini hissettirdi. Sanat ve özellikle kitlelere ulaşma noktasında en etkili sanat olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz sinema alanı da bundan bağımsız kalamazdı ve kalamadı da.

Gerçi, her ne kadar kadın mücadelesinin sinema alanında bir karşılığı olduğunu ifade etsek dahi bunun nasıl adlandırılacağı konusunda bile hala bugün sorunlar olduğunu söylemek

mümkündür. Öztürk'e göre (2000: 82), “'kadınlar tarafından yapılan filmler', 'feminist film', 'filmde kadın imgeleri' ya da kadın filmleri olarak çeşitli biçimlerde adlandırılmalarına karşın, sinema ve kadın hareketi arasındaki örtüşmenin asıl nitelendirileceği belirsiz ve sorunludur.”

Sinemada feminizmin temsili dendiğinde, film çalışmaları içinde belirli bir alanı kaplayan/kapsayan bir düşünce, felsefe ve politik anlayıştan söz edebiliriz. Bu noktada esas olan şey, bekleneceği üzere kadın ve erkek kimlikleri arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin temsil edilmesidir (Butler, 2011: 85). Elbette burada vurgulanmayı hak eden bir başka noktada kadınların çektiği her filmin feminist bir yaklaşımı temsil etmek durumunda olmaması gibi her feminist yaklaşıma sahip filmin de mutlaka kadınlar tarafından çekilmek zorunda olmayışıdır. Hatta ana akım sinema içinde eril zihniyet kodlarıyla işlenmiş filmler ortaya koyan çok sayıda kadın yönetmenin varlığının mevcut olduğunu söyleyebilmemiz pekâlâ mümkündür.

Kadın varlığının baskılanması ve yok sayılması meselesi sadece sinema ekranında olan bitenlere bakılarak anlaşılabilecek bir mesele değildir. Sektör içinde ne kadar kadın çalışan olduğuna bakarak bile bu konuda bir fikir sahibi olabilmek mümkündür. Günümüzde nitelikli yönetmen dendiğinde akla gelen kadın sayısı hala çok azdır ve sinemanın diğer alanlarında çalışan kadınların sayısı da erkeklere oranla geçmişe kıyasla ciddi bir artış göstermiş olsa dahi bugün bile oldukça düşük sayılabilir.

Butler'ın ifadesiyle (2011: 87) Hollywood'daki yani ana akım sinemanın evi olarak kabul edebileceğimiz yerde yönetmenlerin çoğu erkeklerden oluşur, bu dünyanın her yerinde de esas olarak böyledir. Film türleri ekseriyetle savaş, gerilim ya da bilimkurgu gibi erkek izleyiciyi temel alan bir biçimde gişe filmleri olarak tasarlanır ve hayata geçirilir. Kahraman, gayet tabii, erkektir ve türlü zorluklarla boğuşur, çok yakın bir erkek arkadaşı vardır ve bu arkadaş genellikle canından olur, bu da anan karakterin öldürme eyleminin aklanmasını beraberinde getirir. Kadınlara düşense filmde yan karakterler olarak filme çeşni katmaktan ibarettir, bunun yanında daha önemli olarak ana kahramanın düzcinsel kimliğinin ispatlanması için de varlıklarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Klasik Hollywood filmleri, kadının ötekileştirilmesine hizmet eden bir araç konumundadır. Kadınlar bu filmlerde nesneleştirilirler. Kadınlar özellikle erkek bakışlarının nesnesi olmak üzere ekranda belirir. Kadın vücudunun parçaları, göğüsler, kalçalar, bacaklar gibi bölümler özel olarak yoğunlaştırılması için yakın plan çekimlerle sunulurlar (Kabadayı, 2014: 98).

Daha önce de bahsedildiği üzere feminist kuramın önemli isimlerinden biri olan ve eleştirisinin çatısını psikanaliz kuramı üzerine inşa eden Laura Mulvey, 1975 yılında kaleme aldığı '*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' adlı makalesinde Freud'un '*Cinsellik Üzerine Üç Deneme*' başlıklı çalışmasından esinlenerek bakmaktan duyulan haz meselesini ön plana çıkarmış ve bu hazzın yani '*skopofili*'nin sinemanın asıl amacı haline geldiğini beyan etmiştir (Kabadayı, 2014: 99).

Mulvey'e göre (2010: 213), fallosantrik kuram dışı bilinçaltına dair çok az söz söyler ve bu alanla çok az ilgilenir. Ancak yine de psikanalitik kuram ona göre statükoyu kavramak ve içine hapsedilmiş bulduğumuz ataerkil düzenin kodlarını çözümleyebilmek adına bize önemli araçlar sunar. Dünya cinsel anlamda bir dengesizlik tarafından yönetilmektedir ve bakmadaki haz da etkin erkek ile edilgin dışı arasında bölünmüş haldedir. Erkekler bakışlarıyla belirleyici konumdadırlar ve fantezilerini görsel ve erotik olarak kodlanmış dış görünüşleriyle hem bakılan hem de teşhir edilen haline getirilmiş olan dışı figürlere aktarırlar (Mulvey, 2010: 218).

Bilinçaltında sürekli olarak hadım edilme korkusu ile yaşayan erkekler için bu endişeden kaçınabilmek adına iki yol vardır, bunlardan ilki suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması yahut kurtarılması ve onunla denk tutulan ilk travmanın yeniden hayata geçirilmesiyle, kadının gizemini demistifiye ederek, onu soruşturarak zihni meşgul etmektir, diğer yol ise onun yerine fetiş bir nesneyi koymaktır ve sunulan figürü tehlikeli olmaktan böylelikle çıkarıp onu rahatlatıcı bir nesneye dönüştürmektir. İlkini hayata geçirme konusunda *film noir* türü ön plana çıkarken, fetişleştirme dendiğinde de kadın yıldız kültü oluşturma durumu düşünülmelidir (Mulvey, 2010: 222).

Sinemada genel olarak kadın temsili sorunlu bir alana işaret eder. Genellikle özel alan içinde kalan, eşine bağımlı, pasif konumda, edilgin, çocuklarının bakımını asla ihmal etmeyen meleksi bir anne ve cinsellikten arınmış bir kadın. Eğer kamusal alanda boy gösterecekse bu kez baştan çıkarma ve erkeği tuzağa düşürme ihtimali olan tehlikeli bir kadın ya da fahişe konumundadır. Kadınlar anlatının belirleyici öğeleri olma şansına sahip değildirler daha ziyade erkeğin merkezde olduğu anlatı sürecinin içinde bir karşı öğe olarak konumlandırılırlar. *Film noir* türünün fethat ve baştan çıkarıcı, bunları yapmak içinse aktif konumda olması gereken *femme fatale* karakterleri dahi ekseriyetle birer cinsellik nesnesi olarak hikâyede yerlerini alırlar (Timisi, 2011: 162).

Timisi'nin anlatımıyla (2011: 171), Mulvey'nin kuramında haz, filmin anlatımı ve algısı ile bütünleşik biçimde erkek bakışının kadın karaktere yönelmesinden kaynaklanır. Film anlatımı içinde de erkek karakterler kadın karakterlere gözlerini dikmek suretiyle bakarlar,

zira kamera olup biteni erkek karakterin cephesinden anlatma yolunu tutmuştur. Kamera, karakter ve izleyici üçlemesi kadını bakmaktan haz duyulan bir nesne konumuna indirger. Laura Mulvey bu noktada bir kadın sineması olanağının doğabilmesi adına ana akım sinemada geçerli olan bu haz yönlendirmesinin yıkılması gerektiğini savlar. Avangart sinemanın feminist kuramcılar tarafından elle tutuluyor olmasının sebebi bu imkânı barındırıyor olmasından dolayıdır.

Feminist eleştiri söz konusu olduğunda akla gelen ve ele alınan bazı temel kavramlar olarak cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özel alan, kamusal alan, aile, kadının nesne olarak resmedilmesi, kadının kendini özne olarak var kılma çabası, mahremiyet, namus gibi temalar akla gelir. Bunun yanında yine cinsellik, (cinsel) arzu, aşk, sevgi, aldatma ve psikanalizden gelen penis kıskacılığı, fallosantrik yaklaşım gibi kavramlar ve yaklaşımlar mutlaka kendine yer bulur. Tüm bunlar feminist kuramın üzerinde inşa edildiği temel nosyonlardır (Kabadayı, 2014: 101).

Feminist eleştiri yaratıcı ve sanatsal alanlarda kadınların olumsuz biçimlerde temsil edildiğini iddia etmekte ve bunu temellendirmektedir. Erkek ve kadın arasında kurulan sahte denge durumunun ters yüz edilebilmesi feminist kuramın bu yolda açtığı eleştirel bakış açısı sayesinde mümkün olabilmektedir. Özel7kamusal karşıtlığı başta olmak üzere kadın ve erkek farklarının toplumda kökleşmiş halde bulunduğunu ifade eden feminizm, sinemadaki yansımada da benzer durumların açığa çıkarılması için mücadele etmektedir (Öztürk, 2000: 92).

Yine Öztürk'e göre (2000: 94), kadınların sadece ana akım filmler içinde hazzın kaynağı olan birer bakış nesnesi olarak sunulmaları söz konusu değildir, '*sanat sineması*' olarak kodlanan eserler içinde de pekâlâ inceltilmiş vaziyette bulunsalar dahi kadınlara karşı üretilmiş ve dolaşımda olan kalıp yargılar kendilerine yaşam alanı bulabilmekte ve kadınlara yönelik olumsuz bakış açısı bu türdeki filmler aracılığı ile de kendine yaşam alanı bulabilmektedir.

Az önce de zikredildiği üzere avangart sinemanın varlığı feminist eleştirmenler tarafından dikkate değer bulunmaktadır, zira bu tür öncü filmler aracılığıyla ancak yeni bir sinema dili yaratmak, kadını ana akım sinemanın ve bunun dışında duruyor gibi görünse de kadınların temsili açısından çok da bariz farklar taşımayan sanat sinemasının dışında yeni bir tarzla ve bugüne kadar yaratılan kültür geleneğine sırt çevirerek yeni bir bağlamda resmetmek mümkün olabilecektir (Öztürk, 2000: 83).

#### 2.1.4. Yerli Sinemada Kadın Temsili

Türkiye Sinemasında kadın temsiline, kadınların sinemada yer almasının cumhuriyet döneminden sonra söz konusu olabildiğini söyleyerek başlamak uygun görünmektedir. Bu döneme kadar sahnelerde ve de sinemada görünürlük kazanabilen kadınlar genellikle Ermeni ve Rum milliyetinden olmaktadır. Cumhuriyetin ilanından sonra ise Türk kadınları da bu alanda görünürlük kazanmaya başladılar. Bedia Muvahhit ve Neyire Neyir, Türkiye sineması tarihinde bir döneme kendi adını veren ve kelimenin tam anlamıyla damga vuran Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Ateşten Gömlek* adlı filmde yer alan kadınlar olarak tarih sahnesindeki yerlerini almışlardır.

Genel olarak dünya sineması için dile getirdiğimiz sözlerin Türkiye sineması için de geçerli olacağını ifade etmek çok da yanlış olmayacaktır. Kadınlar genellikle evi çekip çeviren, yuvanın temel direği ve ailenin taşıyıcı unsuru olarak göze çarparken, bu durumun istisnası olan özgürlüğüne düşkün ve tehlikeli kadınlar ise şehir ve şehir hayatı ile özdeş kılınır ve çoğu zaman ciddi bir tehlike potansiyelini de beraberlerinde taşırlar.

Çiçekoglu'nun sözleriyle bunu ifade edecek olursak (2018: 75): "Simmel'in yüzyıl başında vurguladığı metropol ile saatin iç içeliği, kadının erkek gözünde ikiye bölünmüş kimliğiyle iç içe geçer. 'Şehirli kadın' genelde fattan ve şehvetlidir. Felakete yol açar. Zamanın ritminin aksamadan sürmesi, bu kadının yok edilmesine ya da kontrol altına alınmasına bağlıdır.

27 Mayıs 1960 askeri darbesinden önce başlamış olsa da bu tarihten sonra keskinleşen ve netleşen çizgiler içinde köyden kente göçüş hızlanmış ve toplumsal sahnede büyük bir dönüşümün önü açılmıştır. İnsanlar daha iyi bir yaşam sürme ve daha büyük fırsatlar elde etme umuduyla taşrayı terk ederek büyük şehirlerin eteklerine yerleşmeye başlamıştır. Sinemamız da bu dönüşümden doğrudan etkilenmiş ve bu dönüşüm filmlerde doğrudan yansımaları bulmuştur. 1960'lardan 1980'lere kadar çekilen filmlerde kadınlar genellikle taşralılık ile kentlilik arasında sıkışmış, kentin özgürlük ortamıyla evin ve ataerkil ailenin baskıcı yapısı arasında bocalayan ve yalpalayan, çoğu zamanda bu baskılara boyun eğen kadenci ve sessiz karakterler olarak görünmektedirler (Özen, 2017: 52).

Sinemada kadın varlığının yansıması ve ön plana çıkması özellikle taşradan kente göçün hız kazandığı, ülkede tarımsal faaliyetin nispeten zayıflayıp sanayinin daha da geliştiği 970'li yıllara rastlaması tesadüf olarak görülemez. Sosyal yapıdaki değişim, sinemaya da doğrudan yansımış ve yine yükselen sol hareketin gücü ile birlikte beliren toplumsal gerçekçilik hareketi sinemada da başat güç haline gelmiştir.

Sinema da bu toplumsal değişim trendine uzak kalamazdı ve kalmadı da nitekim. Özellikle kırdan kente göç ile birlikte klasik aile anlayışında yaşanan çözölme ve geleneksel değerlerde yaşanan ve yaşanması da beklenen aşınmalar sanatın da kaçınılmaz olarak konusu haline gelmiştir. Kadınların merkezinde olduğu değişim anlatıları ile birlikte muhafazakâr ve geleneksel anlayış çerçevesinde yaşadıklarını konu alan çalışmalar da gündeme gelmiş ve bu alanda da oldukça nitelikli sayılabilecek ürünler ortaya konmuştur. Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) adlı filmlerinden oluşan 'göç üçlemesi' bu alanda ilk akla gelen örneklerden biri olarak belirir. Hülya Koçyiğit'in her birinde başrolde oynadığı ve can verdiği gelin karakteri filmde hayati önemdedir ve filmlerdeki temel değişimlerin işaret fişegini yakan o olmaktadır. Yine 70'li yıllarda kadınların yaşadığı sorunları odağına koyan çok nitelikli yapımlar ortaya çıkmış ve Anadolu sinema tarihinin de kıymetli örnekleri olarak tarihteki yerlerini almışlardır. Perihan Savaş'ın başrolünde yer aldığı *Bedrana* (1974), Semra Özdamar'ın başrolünde yer aldığı *Kara Çarşafı Gelin* (1975), Betül Aşçıoğlu'nun başrolünde yer aldığı *Fırat'ın Cinleri* (1977), Türkan Şoray'ın başrolünde yer aldığı *Sultan* (1978) ve *Hazal* (1979) bunların başta gelen örnekleri olarak görülebilirler.

12 Eylül askeri darbesinden sonra Anadolu coğrafyasında eleştirel bakış çerçevesinde yeşeren ve sol bir tutumu benimseyip yansıtan politik film anlayışı akamete uğramıştır. Ülkemizde sinema, boy vermeye başladığı ilk dönemlerden itibaren her dönem sansür kurbanı olmuş ve gelişimi önünde ciddi bir kısıtlama olarak sansür engelini/duvarını bulmuştur ancak 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren başlayan ve 70'lerde doruğuna ulaşan sol muhalefetin tetikleyici gücü sayesinde sansür duvarı ciddi ölçüde aşılabilmiş ve önemli bir politik film geleneği sinemamızda yerleşebilmiştir. Darbe sonrası süreçte ise elde edilen kazanımlar neredeyse tamamen aşınmış ve sinemamız çok ağır baskılarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Politik düzlemde sözünü söyleyemez hale getirilen sinemacılarımız ise farklı düzlemlerde muhalif bir bakışı yansıtmaya gayreti içinde olmuşlardır.

İşte bu dönemde gelişen bir kadın sinemasının varlığından söz edebilmemiz mümkündür. Kadın bakış açısından çekilmiş filmler olarak nitelendirilmesi daha anlamlı olabilecek bu çalışmalar daha ziyade erkek yönetmenler elinden çıkmış ve bu akımla özdeş hale gelmiş isim ise sinemamızın usta yönetmeni Atıf Yılmaz olmuştur. Özellikle dönemin güçlü kadın oyuncusu *Müjde Ar*'ın başrolünde yer aldığı *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986) ve *Aaaah Belinda* (1986), *Türkan Şoray*'ın başrolünde olduğu *Mine* (1982) ve *Hale Soygazi*'nin başrolünde yer aldığı *Kadının Adı Yok* (1988) gibi eserler sadece Atıf Yılmaz filmografisinin ve kadın filmleri ekolünün değil aynı zamanda Türk Sinemasının da yüz akı eserler niteliğindedir ve her biri çok kıymetli işlerdir.

Sinemamızda ailenin olumsuz yanlarına vurgu yapan filmlere rastlamak 2000’li yıllara kadar rastlanması pek de mümkün olmayan bir eleştiri biçimidir. Dinsellik ve geleneksel yaklaşımlar ailenin kutsallığını ve önemini vurgulamak üzere her daim iş başındadır ve göreve hazırdır. Genç kadınlar evlilik hayalleri ile zamanlarını geçirirler ve bu konuda en başta da anneleri tarafından sıklıkla özendirilir ve teşvik edilirler. Kadınların gerçekten kötü ve bencil karakterler olarak görüldüğü bir ortamda boşanma söz konusu olabilir, bunun dışında sıklıkla, hele de ilk seçenek olarak gündeme gelmesi pek düşünülmez. Yine toplumun yapısındaki ataerkilliğin direkt bir yansıması olarak erkek evin lideri, reisidir ve aile hayatına dair son kararları alma/verme yetkisi ondadır. Kadının namusu önce babadan, sonra da evin diğer erkek bireylerinden sorulur ve bu konu ailenin üzerinde en hassas biçimde durduğu mesele olarak görünür. Ve yine kaçınılmaz biçimde bir kadını makul ve daha nitelikli yapan şey genellikle annelik değerini kazanması ve kimliğini esas olarak bu olgu çerçevesinde şekillendirmesidir (Şen, 2019: 34).

1980’lere gelindiğinde ise, özellikle Atıf Yılmaz öncülüğünde gelişen bir *kadın sinemasından* söz edebilmek mümkün hale gelmiştir. Anlatının esas olarak kadın karakterler etrafında ve onların bilinçlenmeleri, kendilerini geliştirmeleri üzerinden şekillenmesi, bağımsız bir kimlik elde etmeleri, kendi bedenlerinin ve hayatlarının kontrolünü ele almaları bu noktada önem kazanan ve filmi şekillendiren unsurlar haline gelmiştir. Ne var ki bu filmlerde kadınlar her ne kadar merkez konumda olsalar ve hikâye onların etrafında aksa dahi filmler kadınlara dışarıdan, bir erkeğin denetleyici ve yargılayıcı gözleriyle bakarlar (Suner, 2015: 294).

Suner’e göre (2015: 312-3) Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan ve 90’lardan sonra ortaya çıkan yönetmenleri ve onların ortaya koyduğu ürünleri tanımlayan dönem genel olarak bir erkek yönetmenler sineması olarak anılmayı hak eder. Her ne kadar bu filmlerde kadınların çığlığı olarak görülebilecek bazı “*yırtılma anları*” mevcut ise de bunlar ihmal edilebilir düzeydedir ve anlatılmak istenen öykünün, verilmek istenen mesajın odağı olmaktan çok uzaktadırlar.

Türkiye sinemasında kadının yerinin sadece aile içinde konumlandırılması ve aile birliğinin de –*gayet tabii*- evlilik yolu ile kurulması gibi genel geçer kalıpların kırılmaya başladığı dönem olarak 80’li yılların sonlarına işaret edebilirsek de bu tutumun tamamen değiştiği ve bu değişimin kökleştiği süreç olarak 90’lı yılları işaret etmek mümkün görünmektedir. *Auteur* yönetmenlerin başını çektiği *Yeni Türkiye Sineması* akımının bu alanda da çığır açıcı bir etkisi olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır.

Yeşim Ustaoglu da hem bu akımın kurucu isimlerinden hem de daha geniş ölçekte Türkiye sinemasının en nitelikli kadın yönetmenlerinden biri olması bakımından bu genel kalıpların yıkılmasında önemli bir rol oynamıştır. Kadının munis ev annesi rolünden ya da fethan, kötü kadın tiplerinden başka bir noktada, günlük hayatta yer aldığı şekliyle beyaz perdeye yansıyabilmesi için atılan adımlarda onun filmleri de önemli yer tutmaktadır. Her ne kadar bu görüntü hala marjinal gibi görünmekte ve 90'lı yıllarda Yeşilçam geleneğinin ve melodram anlayışının dışında bir anlatım söz konusu olmuşsa da erkek karakter odaklı bir film geleneğinin ana akımı işgal ettiği de burada belirtilmelidir.

Yeşim Ustaoglu ve verdiği son dönem ürünleri bu '*erkekler sineması*' içinde ayrıksı bir yerde durmakta ve *Bulutları Beklerken* ile başlayan, kadının sesini bulma ve kimliğini var etme çabası ilerleyen filmlerde daha da belirgin bir hal almıştır. Bunların kadın sineması için ne anlama geldiği ve kadın özgürleşme mücadelesinin neresinde durdukları ise ayrıca tartışılması ve irdelenmesi gereken meseleler olarak üzerinde düşünölmeyi hak etmektedir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

#### 3.1. Yeşim Ustaoglu'nun Kısa Hayat Öyküsü

Yeşim Ustaoglu, 18 Kasım 1960 tarihinde Kars'ın Sarıkamış ilçesinde dünyaya gelmiştir, göz doktoru olan bir baba ve edebiyat öğretmeni olduğu halde ev hanımı olan, çalışmayan bir anneye sahiptir. Kendisinde küçük iki kız kardeşi vardır (Arslan, 2010: 27). Kars'ta doğmuş olsa da çocukluğu ve ilk gençliği Trabzon'da geçmiş, şehri terk etme hayalleri kurarak orada hayatını sürdürmüş, Karadeniz bölgesinde kadınların gündelik yaşamlarına kamerasıyla eşlik etmiş ve köyde, yaylada kadın olmanın zorlu koşullarını belgelemiştir. Yönetmen, babasının görevi dolayısıyla Anadolu'nun çok sayıda şehrinde gezme ve farklı bölgelerden insanları doğrudan gözlemleme ve onları tanıma şansı elde etmiştir. Bunu bir artı puan olarak gördüğünü ifade etmektedir (Öztürk, 2004: 334). Trabzon'a Ankara'dan sonra geldiklerinde Ustaoglu 8 yaşındadır, yüksek lisans eğitimi için gideceği zamana kadar da burada yaşamıştır.

Ustaoglu'nun dedesi felsefe, anneannesi tarih, teyzesi ise edebiyat öğretmenidir. Diğer dedesi klasik Türk musikisi bestecisidir. Dedesinin çok iyi bir besteci olduğunu ifade eden yönetmen icracısı olduğu enstrüman olan kemençeyi dedesinin çok iyi çaldığını ve yine çaldığı kemençeleri kendisinin imal ettiğini aktarmaktadır (Öztürk, 2004: 334). Ustaoglu'nun kuzeni ve kız kardeşi de bu geleneği takip etmiştir. Ailede sanatın, edebiyatın, felsefenin ve tarihin sevildiği ortadadır, böyle bir ortamda yetişen Ustaoglu'nun da sinemayı seçmesi ve bu alanda yetkinleşmesi bir bakıma şaşırtıcı olmaktan çıkmaktadır.

Ustaoglu, üniversiteyi de yine büyüdüğü, çocukluğunu geçirdiği Trabzon'da, Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Mimarlık eğitimi alan Ustaoglu bu alanda çok kısa süre bulunmuş ancak daha sonra tamamıyla kendini sinemaya adanma yolunu seçmiştir. Üniversitede aldığı mimarlık eğitiminin ardından hep hayalini kurduğu şeyi hayata geçiren, taşrayı terk eden yönetmen İstanbul'a gelmiş, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde, Restorasyon alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

Yeşim Ustaoglu henüz öğrenci olduğu dönemden itibaren kimliklere, kültürlere ve alt-kültürlere yönelik yoğun bir ilgi geliştirmiş, yüksek lisans tezini de, Orta Anadolu'da, Aksaray şehrinde adı Gelveri ya da Kalvari olarak geçen bir Rum köyündeki manastır ve hastane olarak işlev görmüş, yarı kaya yarı oyma bir yapının restorasyonu üzerine yazdı (Arslan, 2010: 27). Gelecek yıllarda sinema alanında yapacağı çalışmalarda yol alacağı

izleğin belirleyicisi olarak görebileceğimiz bir hatta çalışmaya ve üretmeye erken yaşlarında, gençlik döneminde başladığını ifade edebiliriz.

Ustaoglu, şüphesiz içinde yetiştiği aile ortamının da etkisiyle okuma ve yazmaya küçük yaşlardan itibaren eğilim göstermiş bir çocuktur. İzlediği televizyonda karşılaştığı Sovyet filmlerinin hayal gücünü beslediğini, büyüttüğünü ve geliştirdiğini ifade eder. Her ne kadar konuşulan dili anlamıyor olsa da zihninde, ekranda izliyor olduğu görüntüler için senaryolar yazar ve kurguyu kendince yeniden yaratır. Bununla birlikte sinemanın çok etkili olduğu ve sevildiği bir ortamda büyüyen yönetmen aile üyeleriyle birlikte, yaptıkları yemekler eşliğinde kadın matinelerine giderek izledikleri filmleri hatırlar (Öztürk, 2004: 334). Küçük yaşta izlediği ve çok etkilendiği isimlerden biri olarak Ingmar Bergman'ı ve eseri '*Sessizlik*'in adını zikreder.

Ustaoglu, büyüdüğü ve yetiştiği Trabzon'dan oldukça etkilenmiştir ve bunu çeşitli mülakatlarında da ifade etmektedir. Çeşitli etnik grupların, farklı kültürlerden insanların yaşamış olduğu, pek çok sayıda uygarlığa beşiklik etmiş olan ve ticaret güzergâhı bakımından ciddi önem taşıyan bu kent, her anlamda büyük bir çeşitliliğin varlığı ile kendini farklı kılmıştır. 1970'li yıllarda, henüz bir genç kız olarak siyasallaşma süreci de yine Trabzon'da hayatını sürdürmekteyken söz konusu olmuştur. Sinema ve edebiyat, ailesinden gelen etkilerle de birlikte hayatında önemli yer tutmaya başlamış, onu besleyen başlıca kaynaklar haline dönüşmüş ve bu arada siyasallaşmasının zeminini de sağlamlaştırmıştır (Atam, 2011: 575). Trabzon'u hem seven hem de ondan bir şekilde '*kurtulmak*' isteyen Ustaoglu, oradan ayrılırken bir gün geri döneceğini düşünerek ayrılmıştır. Birlikte mücadele ettiği arkadaşlarının yaşadıkları –işkenceler, gözetimler, okuldan atılmalar, öldürülmeler- ona çıktığı yolda hep eşlik etmiştir. Bu mücadeleyi verdikleri, solun çok güçlü olduğu bir okulu – Karadeniz Teknik Üniversitesi- içinde barındıran şehir, 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra adım adım gerici ve bağınaz bir rotanın içine girmişti, pek çok başka Anadolu kenti gibi. Yönetmen, şehri, her geri döndüğünde biraz daha değişmiş ve kültürel değerlerinden bir şeyler kaybetmiş halde bulduğunu ifade edecekti (Atam, 2011: 574).

Atam'ın (2011: 576) anlatımına göre Ustaoglu'nun hayatında dönüm noktasını oluşturan anlardan biri mimarlık eğitimi aldığı esnada kazandıkları bir yarışma vesilesiyle gittiği Avusturya'da yaşadığı deneyim olmuştur. Ülkede yaşanan döviz dar boğazı söz konusuysa yurt dışına otobüsle de olsa gider. Annesi gidişine pek sıcak bakmasa da okuldaki hocalarından biri babası ile konuşarak aileyi ikna eder ve yönetmenin geziye gidişi gerçekleşir. Oradayken izleme ve gözlemlene şansı bulunduğu sahne sanatları performansları

üzerinde ciddi bir etki bırakır ve zaten küçük yaşlardan biri içinde olan sinema sevgisi, bir film yaratma ve bunu sahneleme arzusu le harmanlanır.

Avusturya dönüşü yaşadıkları çok da iç açıcı değildir. Ülkede 12 Eylül darbesi gerçekleşmiş, baskıcı bir ortam tesis edilmiş ve özgürlükçü sesler susturulmaya başlanmıştır. Ustaoglu'nun okulunda, bağlı bulunduğu öğrenci hareketi içindeki arkadaşları türlü baskılara uğramış, en sevdiği hocaları görevden atılmış ve yönetmenin kenti terk etme isteği derinleşmiştir. Sevdği şehrin yaşamaya başladığı ve yıllar geçtikçe derinleşecek ve daha da kötü bir hal alacak olan yozlaşma hali onda derin yaralara yol açmıştır (Atam, 2011: 577).

İfade edildiği üzere İstanbul'a yüksek lisans eğitimi almak üzere gelen Ustaoglu, okulda zaman geçirdiği esnada İFSAK adını duyar ve heyecanla bu mekâna gider. Kafasında, yıllarca hayalini kurduğu ve hayata geçirmek istediği fikirler eşliğinde girdiği bu ortamda sinema ile ilgilenen ve sinema alanında çalışan insanlarla tanışma, tartışma ve birlikte çalışma imkânı bulur. Bu sayede fikir düzeyinde ilgilendiği sinema ile pratik olarak da ilgilenme ve fikirlerini hayata geçirme imkânı bulacaktır (Öztürk, 2004: 335).

İFSAK bünyesinde yayınlanan sinema dergisinde yazıları yayınlanan Ustaoglu, bu anlamda sinema teorisi ile ilgilenme ve bu konu üzerinde kafa yorma şansı da yakalamış olmaktadır. Küçük yaşlardan beri sinemayı çok seven ve hayatının bir parçası olarak sinema ile ilişkilenen Ustaoglu için sinemayı anlamak adına gerçekleştirilebilecek en iyi eylem bolca film izlemektir ve yönetmen de bu noktada oldukça iyi bir iş çıkarmış ve dünya sinemasından örnekleri bolca görerek kendisini geliştirme ve farklı yönetmenlerin kullandıkları stilleri, izledikleri yolları görme ve anlama noktasında ciddi bir şansa sahip olabilmiştir. Bu yolda elde ettiği birikimleri bahsi geçen sinema dergilerinde okuyucu ile de paylaşmıştır (Öztürk, 2004: 335).

### 3.2. Yönetmenin Filmografisi

Yeşim Ustaoglu'nun sinema kariyerinin gelişiminde daha önce de vurgulandığı üzere kendini eğitebilmek adına bolca film seyretmek, bu yolla sinema tarihini derinlikli olarak incelemek, sinema ile çok yakından ilişkili bir alan olarak edebiyatı önemsemek ve edebiyatla yakından ilgilenmek, yıllardır bir kültür-sanat aktivitesi olarak hayatını sürdüren ve içinde bulunduğu şehre ciddi anlamda değer katan İstanbul Film Festivali'ne devam etmek gibi faaliyetleri gösterebilmemiz mümkündür (Atam, 2011: 578).

İFSAK'ta aldığı sinema ve fotoğraf eğitimleri ile kısa filmler çekmeye başlayan Ustaoglu için bu çok da kolay geçen bir süreç değildir bu. Yüksek lisans eğitimi sırasında aynı zamanda bir mimarlık bürosunda çalışmaktadır yönetmen ve bunu yapma sebebi ise esas

olarak çekeceği filmlerin yapım masraflarını çıkarabilme kaygısından kaynaklanmaktadır. İlk filmi çekebilmesi pek de kolay olmamıştır, öğrencilik dışında yaptığı çalışmadan elde ettiği bütün parayı filmde kullanacağı malzemeler için harcamıştır (Arslan, 2010: 28).

Zahit Atam (2011: 578) “Yeni Türkiye Sineması” olarak tanımladığı ve Yeşim Ustaoglu’nu da Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim ile birlikte kurucu isimlerden biri olarak gösterdiği çalışmasında Ustaoglu’nun erken dönem sinema üzerine çabalarını değerlendirirken, bunun bağımsızlık yolunda atılmış bir adım ve klasik Yeşilçam anlayışından kopma yaklaşımıyla çığır açıcı olduğunu ifade eder ve yönetmenin ilk kısa filmi ‘*Bir An’ı Yakalamak*’ yazar tarafından ülkemizdeki genç kuşak sinemacıların ilk bağımsız eseri olarak kayda geçirir.

Ustaoglu’nun ilk kısa filmi ‘*Bir An’ı Yakalamak*’ 1984 yılında vizyona girmiştir ve yönetmen 1994 yılında gösterime girecek olan ilk filmi ‘*İz’e* kadar kısa film çekmeyi sürdürmüştür. Bu filmler ulusal ve uluslararası festivallerde gösterilmiş, buralarda ciddi başarılar elde etmiş ve kariyerini adım adım inşa etmiştir. Ustaoglu’nun bu erken dönem işi ve sonrasında gelişen kariyeri özelinde Türkiye’de yeni sinemanın öznelere, bu eserleri var eden yönetmenlerin ballı bir takım ortak özelliklere sahip olduğu ifade edilebilir. Bunlar, sinemayı idealist amaçlarla yapmak, sinemayı tutkuyla sevmek ve sinemanın öğrencisi olmak, sinemaya dair bitmeyen bir öğrenme çabası içinde olmak, her türlü olumsuzluklara rağmen sinema üretmekten ve yeni ürünler ortaya koymaktan vazgeçmemek ve son olarak da ne pahasına olursa olsun bağımsız kalmak ve bundan asla ödün vermemek olarak sıralanabilir (Atam, 2011: 578).

80’li yılların ortasında çektiği ilk kısa film ile sinema dünyasında kendine yer edinen Ustaoglu bu süreçte etrafında bir ekip de oluşturmuştur. Sinemamızın önemli görüntü yönetmenlerinden biri olan Uğur İçbak ve önce Yeni Türki daha sonra İncesaz grupları ile büyük başarılar elde eden, yetkin bir müzisyen olan Cengiz Onural bu ekibin çok önemli iki parçası olarak karşımıza çıkmaktadır (Arslan, 2010: 29).

### 3.3. Ustaoglu’nun Kısa Filmleri

Yeşim Ustaoglu sinema dünyasına 1984 yılında çektiği ‘*Bir An’ı Yakalamak*’ adlı kısa film ile adım atmıştır. Arslan (2010: 33) yönetmen ile yaptığı görüşme esnasında filmin kopyasının yönetmenin kendisinde bile olmadığını öğrendiğini nakletmektedir. Yönetmen bir yolculuk filmi tasarlamıştır. Dünyü, bugünü ve geçmişi ile hesaplaşan ve yüzleşen bir kadının varlığı söz konusudur. Filmin sonunda bütün yaşananların kadının zihin dünyasında gerçekleştiği anlaşılır. Yeşim Ustaoglu filmi yönetmenin yanı sıra bizzat oyuncu olarak da

filmde yer almıştır. Ayrıca filmde yer alan bir başka önemli isim olarak Ara Güler'in adını da zikretmek gerekir. Ara Güler yönetmenin daha sonraki filmlerinde de karşımıza çıkmayı sürdürecektir.

'*Bir An'ı Yakalamak*' öyküsü bir gecede yazılmış bir film olarak çekilmeye başlanmıştır. Yönetmen ertesi gün elindeki bütün para ile negatif film alır ve bu kararı ile parasız kalıp bütün yolu yürümeyi göze alır. İFSAK'ta aldığı fotoğraf eğitimi sayesinde objektif konusunda bilgi sahibidir ancak kamera arkasında neler yapması gerektiği konusunda adını andığımız Uğur İçbak'tan büyük destek almış ve yardım görmüştür. Tekniği öğrenmenin kolay ancak yaratıcılığı öğrenmenin zor olduğunu ifade eder Ustaoglu, bu bir yolculuk gibidir, her adımda yeni bir şeyler keşfedilen ve sürekli kendinize yeni değerler kattığınız (Öztürk, 2004: 335-6).

Yönetmenin filmi tasarlar ve çekerken bir yandan da yüksek lisans eğitimine devam ettiğini, tez konusu olan manastırı görebilmek adına Aksaray'a, Kapadokya'ya gidip geldiğini vurgulamak da yerinde olacaktır. Atam'a göre (2011: 578) filmdeki anlatım 12 Eylül darbesi ardından ülkedeki ortam ile oldukça uyumludur, zira sanat ürünleri ortaya koyan insanlar içsel yolculukları ön plana çıkarmaya başlamış ve anlatmak istediklerini bu yolla ortaya koymaya başlamışlardır. Dönemin baskıcı ortamı doğrudan politik bir mesaj vermek için uygun değildir, sinemacıların başını ağrıtan sansür o koşullarda çok daha yoğundur ve insanlara nefes alacak alan bırakmamaktadır. Dönemin atmosferini iyi anlatan bu içsel yolculuk filmi muhatabı olan festivallerde büyük ilgi görmüş ve büyük bir yönetmenin sinema dünyamıza dâhil oluşu olarak tanınmış ve selamlanmıştır.

Ustaoglu'nun ikinci kısa filmi ise '*Magnafantagna*' adını taşır. Wendy Lichtman'ın '*Magnafantagna'nın Ölümü*' adlı öyküsünden yola çıkılarak yazılan senaryo yönetmen ile 1986 yılının sonunda evlendikleri ve bir süre evli kaldıkları Tayfun Pirseliimoğlu ile birlikte yazılmıştır. Çok basitçe ifade etmek gerekirse bu kısa film bir çocuğun ölümün ne olduğunu keşfetme hikâyesini anlatmaktadır. Görüntü yönetmenliği Uğur İçbak tarafından kotarılmışken, müziklerde yine Cengiz Onural ismi karşımıza çıkmaktadır.

Ölüm konusu üzerine uzun ve ciddi bir düşünme süreci geçirdiği aşikârdır yönetmenin. Bunu ne yazık ki genç yaşta kaybettiği arkadaşları üzerinden acı biçimde öğrenmek ve üzerine kafa yormak zorunda kalışına bağlayabiliriz. Bahsedildiği üzere 12 Eylül öncesi siyasal gerilim ve çatışma ortamında çok sayıda arkadaşı en hafif ifadeyle zarar görmüş ve bir kısmı ise maalesef hayatını yitirmiştir. Bununla birlikte yönetmen küçük yaşlardan beri babasını kaybetme korkusu yaşamış olduğunu da ifade etmektedir (Öztürk,

2004: 336). Ve acı bir tesadüf sonucu *'MagnaFantagna'*nın çekimini tamamladığı sene içinde babasını kaybeder.

*'MagnaFantagna'* “ölümün gerçek olduğunu bilmekle yaşamın ne olduğunu anladı” cümlesiyle sona ermektedir. Bu filmi, yönetmenin ölüm ve varoluş meselesi üzerine düşünme yolculuğunun erken duraklarından biri olarak görebiliriz.

Bundan sonraki iki kısa filminde de yine görüntü yönetmeni olarak Uğur İçbak ile ve müzik departmanında da Cengiz Onural ile çalışır Yeşim Ustaoglu. Özellikle son kısa filmi olan *'Otel'* yine ilk uzun filmi olan *'İz'* için ciddi ipuçları taşımaktadır. Bu iki filmde de yönetmenin iş birliği içinde olduğu Tayfun Pirselimoglu'nun ciddi etkisi söz konusudur. *'Otel'* filminin öyküsü Pirselimoglu'na aittir ve aynı zamanda senaryoyu da Ustaoglu ile birlikte ortaklaşa kaleme almışlardır, ayrıca *'İz'* filminin senaryosu ise tamamen Pirselimoglu'na aittir.

Yeşim Ustaoglu çalışma arkadaşı ve eski eşi Pirselimoglu için daha fantastik, daha soyut bir iç dünyası olduğunu söyler (Öztürk, 2004: 336). O dönem resimle ilgilenen Pirselimoglu senaryo ve görüntü alanında çeşitli müdahalelerde bulunuyor olsa dahi esas olarak sanat yönetimi departmanında yer almak istemiş ve bu alanda çalışmıştır. Tarzların farklılığı ilk uzun metrajlı film *'İz'* ile Yeşim Ustaoglu dendiğinde hala ilk akla gelen eser olan ve onun yerini sinema dünyasında sarsılmaz bir biçimde inşa eden *'Güneşe Yolculuk'* adlı film karşılaştırıldığı zaman bariz biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu iki filmin sadece dili değil, anlatmak istediği mesele ve vermek istediği mesajlar da birbirinden epeyce farklıdır. Pirselimoglu ile evliliği de sonlanan Ustaoglu bir daha onunla birlikte çalışmamıştır ve beraber kotardıkları işlere karşı da mesafeyle yaklaşır haldedir (Arslan, 2010: 140).

### 3.4. İlk Uzun Metrajlı Çalışma: *'İz'* (1994)

*İz*, yönetmenin filmografisinde ayrıksı bir öge gibi durmakta ve bu özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Daha sonra ortaya koyduğu ürünlerde bu filmde kullandığı yöntemler ve ortaya koyduğu anlatım biçimi bir daha kendini tekrarlamayacak ve yönetmenin rotası bambaşka bir seyir izleyecektir. Filmin, filmografinin bağımsız bir unsuru gibi durmasında, bahsedildiği üzere çalışma arkadaşı ve eski eşi olan Tayfun Pirselimoglu'nun bariz bir etkisi görülmektedir.

*İz* ve kendisinden önce gelen, yönetmenin son kısa metraj filmi olan *Otel* arasındaki benzerliklere değinmiştik. İkincisi adeta ilkini, ilk uzun metraj filmi haber verir, geleceğini bildirir. Yönetmen, her ne kadar iki film arasındaki kimi benzerlikleri kabul etse dahi çok da örtüşmedikleri inancındadır. İki film de Kafkaesk bir atmosferi yansıtır. Yönetmen, *Otel*'i

daha rafine, daha doygun, daha komplike ve kendi açısından daha içselleştirilebilir bulunduğunu ifade etmektedir (Arslan, 2010: 143).

Atmosfer olarak iki film arasında benzerlikler bulunduğunu ifade etse de ilk filmi *İz* konusunda daha mesafeli bir duruşu vardır yönetmenin. Karakterleri karton bulunduğunu, onlarla bir özdeşleşme yaşayamadığını ifade etmektedir. Atmosferini beğeniyor olsa da yaşamayan, akmayan bir senaryo gördüğünü ifade etmektedir. Zaten bu filmin ardından Tayfun Pirseli moğlu ile bir daha çalışmama kararı netleşmiş ve Usta oğlu'nun sinema dili bambaşka bir mecrada akmaya başlamıştır (Arslan, 2010: 140). Estetik bir atmosfer kurma, film yönetme, görsel olarak bir filmi kamera aracılığıyla sunma bakımından bu filmi önemli bulur yönetmen, ne var ki senaryoya yönelik yaklaşımı çok da parlak değildir, filmdeki karakterlere çok da inanmadığını ve inanmadığı karakterlerin var olduğu bir hikâyeyi anlatma yolunu seçmemeyi tercih ettiğini ifade etmektedir (Arslan, 2010: 140).

Zahit Atam'ın anlatımına bakılırsa (2011: 590) *İz* büyük ölçüde Tayfun Pirseli moğlu'nun dünyasının bir yansımasıdır ancak bu dünyanın böylesine başarılı bir biçimde görselleştirilmesi Usta oğlu'nun yönetmenlik başarısı sayesinde söz konusu olabilmıştır. Kendisi de yönetmenlik denemesine girişmiş olan Pirseli moğlu bizzat kotardığı işlerde böylesine yoğun bir anlatım ve atmosfer kurma başarısı gösterememiştir. Atam'a göre Pirseli moğlu kendi dünyası içinde yaşamakta ve gerçek hayata karışmamayı tercih etmektedir. Pirseli moğlu ile Usta oğlu sinemasının farklılığını edebiyattan bir analogi ile, ilkinin Kafka ikincisini ise Dickens'ın dünyası olarak tarif etmektedir. Biri diğerine üstün değildir belki ama buluşmaları, bir araya gelmeleri de pek olası değildir. *İz* yarattığı etki itibarıyla Usta oğlu'nun kendine olan güvenini artırmış ve ona daha sonraki projeler için itici güç sağlamıştır. Pirseli moğlu ile son çalışmalarının yönetmen açısından en büyük katkısı da budur (Atam, 2011: 589-90).

*İz* Kafkaesk bir atmosferde geçen, baştan sona kadar ana karakterin bir arayış hali içinde olduğu karanlık bir hikâyeyi bizlere aktarmaktadır. Film bir silah sesi ile açılır. Eski bir apartman dairesine gelen polisler bir silahı yüzüne doğrultarak intihar ettiği düşünülen şahsın evine girmişlerdir. Apartmanın çevresinde toplanan insanlar merakla olan biteni izler ve anlamaya çalışırlar. Filmin ana karakteri Komiser Kemal, mesai arkadaşının uyarısına aldırmaz ve cesedin yüzüne ısrarla bakmak ister, ardından kusma isteğini bastıramaz ve lavaboya koşar.

İntihar eden kişi bir pavyonda çalgıcılık yapmaktadır. Evde tak başına kalan Komiser Kemal odaları dolaşmaya ve merakla bir şeyler aramaya koyulur. Yatak odasında bir resimle karşılaşır ancak üç kişinin bulunduğu bu resimde çalgıcı Cezmi Kara'nın yüzü kazınmış ve

ortadan kaybolmuştur. Kemal, film boyunca Cezmi Kara'nın yüzünü görebilmek, ona ait bir fotoğraf bulabilmek adına sürekli uğraşacaktır.

Filmde sanat yönetmenliğini de senaryoyu yazan Tayfun Pirselimoglu üstlenmiştir, görüntü yönetmeni ise Ustaoglu'nun sinema kariyerinin en başından beri birlikte çalıştığı isimlerden biri olan Uğur İçbak'tır. Kurgu Thomas Balkenhol'a aitken, filmin müziklerini yapan bu kez Cengiz Onural değil Aydın Esen olacaktır. Filmde fotoğrafçı rolünde, yönetmenin daha önce de çalışmış olduğu Ara Güler rol alırken, arşiv memuru rolünde ise Türk sineması üzerine çok ciddi çalışmaları bulunan ve sinema tarihimiz açısından büyük yer tutan Giovanni Scognamillo yer almaktadır. Film, bir önceki senenin Şubat ayında hayatını kaybeden Yaman Okay'a ithaf edilmiştir.

*İz'*de Ustaoglu alt ve üst açıların egemen olduğu, gri, psikolojik bir gerilim filmi atmosferi yaratmayı başarır. Olay örgüsü epeyce karmaşıktır, dış dünyada olup bitenler ile ana karakterin iç dünyasının yansımaları sıkça kesişir ve birbirine karışır (Öztürk, 2004: 337). Film boyunca müzisyen ya da çalgıcı Cezmi Kara'nın yüzünü bulmaya çalışan Komiser Kemal intiharın vuku bulduğu aynı mekânda canına kıyar. Ya da belki bizzat kendisi Cezmi Kara'dır. Burası filmin karanlıkta kalan noktalarından biri olarak kayda geçmektedir. Komiser Kemal kirli bir geçmişe sahiptir, bunu zaman zaman ekrana yansıyan işkence görüntülerinden ve siyasi suçla karakolda bulunduğu anlaşılan şahısların sorgulanmalarından çıkarırız. Cezmi Kara'nın başına gelen şeyin kendisinde yarattığı korkunun belki de siyasi suçlulara yaptığı işkencelerden dolayı kendisinden intikam alınma ihtimalinden kaynaklandığını fark eder, bunu sezeriz. Emri altında çalıştığını öğrendiğimiz ve fakat ne olduğunu tam olarak kestiremediğimiz bir teşkilatın varlığı da bu şüpheleri doğrulayacak cinstendir. Komiserin de yüzü yoktur, siyasi suçlulara yaptığı muamelelerden sonra başına gelmesi muhtemel şeylerin korkusundan ötürü bağlı bulunduğu teşkilat tarafından bir operasyonla yüzü değiştirilmiştir.

Tüm bu gördüklerimiz filmin psikolojik ve bunun yanında siyasi bir boyutu olduğunu da bize hissettirir. *Atam'ın* Kafka ve Dickens arasındaki farklardan yola çıkarak işaret ettiği ayrışıklık burada barizdir. Verilen mesaj, anlatılan öykü karakterin içsel dünyasından yola çıkılarak sunulur. Komiserin siyasi geçmişi, işkenceci olarak sicili, yaptığı kötülükler, bağlı bulunduğu organizasyon için girdiği karanlık işler, bunların hepsi bizim düşünmemiz gereken şeyler olarak kalmaktadır. Kafkaesk bir atmosfer içinde oradan oraya savrulurken hikâyenin parçalarını birleştirmek seyirci olarak bize düşmektedir.

Bu tarz Yeşim Ustaoglu'nun daha sonraki filmlerinde bir daha denemeyeceği, hatta daha sonra dönüp baktığında sinematografisinde ayrışık bir parça olarak durduğunu fark edeceği bir iş olacaktır. Senaryo akışı ve karakterler bakımından filme ısınamayacak ve bir

daha böyle bir yol izlemeyecektir. Tam da bu sebeplerden ötürü bu ilk uzun metrajlı film bir Ustaoglu filmi olarak ayrı bir yerde durmaktadır. Ve yine bu film Pirselimoglu – Ustaoglu işbirliğinin son ürünü olarak kayda geçmiştir.

İz, bahsi geçen bu özellikleriyle Türkiye sineması içinde yeni bir dili temsil etmekte ve anlatı geleneği itibariyle İskandinav coğrafyasına yakın durmaktadır. Atam'ın ifadesiyle (2011: 590): “Strindberg’ten Bergman’a çok uzun bir psikolojik düzlemde hayatı tartışan anlatı geleneğinin, duygunun, ruhun, iç dünyanın [...] arandığı bir kurgu-dünyanın parçasıdır.”

Türkiye sineması içinde kendisinden önce çekilmiş olan iki film, Ömer Kavur’un eserleri *Gizli Yüz* ve *Anayurt Oteli* ile benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür (Arslan, 2010: 50). Bu film Yeşim Ustaoglu’nun ilk uzun metrajlı filmi olarak sinema dünyasına ayak basmasına vesile olmuşsa da defalarca vurgulandığı gibi onun sinema yolculuğu içinde daha bağımsız denebilecek bir konumdadır. Ustaoglu kendi çizgisini oluşturmaya bir sonraki ürünü ile esas olarak başlayacaktır.

### 3.5. Ustaoglu ve Politik Sinema: *Güneşe Yolculuk* (1999)

İz filminin aksine *Güneşe Yolculuk* Yeşim Ustaoglu’nun kendi sinema dilini bulduğu ve ilk filminin Kafkaesk bir atmosfer filmi oluşunun tam aksine Anadolu coğrafyasına ve insanlarına temas ettiği, onlarla sıkı ilişkiler kurduğu bir film olarak karşımıza çıkar (Köseoglu, 2013: 67). Film bir Türk ve bir Kürt gencinin birbirlerini tanıma, birbirleriyle dost olma ve yaşam yolunda çektikleri sıkıntıları paylaşarak ortaklaşma filmi olarak görülebilir, farklı kimliklerden, başka şehirlerden ve ayrı yaşam tarzlarından etkilenerek büyümüş iki genç insanın birbirini anlama çabası olarak görebiliriz filmi.

İstanbul’da yaşama tutunma çabası veren Berzan, filmin bir yerinde Mehmet’e, “Bir görsen o dağları... Döneceğim bir gün mutlaka döneceğim. Şirvan’ı da yanıma alacağım, ondan sonra büyük bir ev yapacağım” demektedir. Film aynı zamanda yerinden edilen, yurdundan uzaklaşmak zorunda kalan Berzan’ın acısıyla bizi ortaklaştırır. Film 90’lı yılların ortasında geçen bir hikâyeyi aktarır, bu dönem ülkede Kürt sorununun en yoğun yaşandığı yıllar olarak kayıtlara geçmiştir ve sorun bütün yakıcılığıyla o dönemde sürmektedir. Devletin sorunun çözümü olarak kullandığı yöntemlerden biri köy boşaltmalardır ve Berzan da köyü boşaltılan pek çok insandan biri olarak büyük şehre göçmeye mecbur kalmış ve hayatın zorlu koşullarına direnme mücadelesi içinde yer almaya başlamıştır.

*Güneşe Yolculuk*, çekildiği dönem de göz önünde bulundurulduğu vakit çok cesur ve gözü pek bir girişim olarak görülebilir, zira devletin güvenlikçi politikalarının adeta zirve

yaptığı bir dönemde ‘ötekinin sesini’ dinleme, ona kulak verme, onu anlamaya çalışma gayreti olarak epeyce anlamlıdır ve çok özeldir. Filmde gerçeklik duygusu oldukça belirgin ve baskındır, zira bunu sağlamak adına gerçek mekânlar kullanılmıştır ve oyuncu kadrosu profesyonel isimler yerine amatör oyuncularından seçilerek kurulmuştur ve bu adımlar filmin atmosferinin ve yansıtmak istediği gerçekliğin seyirciye daha net ve daha sağlıklı bir biçimde yansımalarını da beraberinde getirmiştir.

Süalp (2004: 152) *Güneşe Yolculuk* dâhil 90’lı yıllarda çekilen bazı sinema örneklerini sıralayarak bu filmlerin öne çıkan yanları olarak muhalif ve eleştirel bir bakış içermeleri, bu bakış eşliğinde yaratılan atmosferin ve bu atmosferin dokusunun, mekânın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı, anlamaya açık, yenileştirici ve de tazeleştiren açık metinler olduğunun söylenebileceğini ifade eder.

Süalp filme ilişkin olarak şunları ekler (2004: 154):

“*Güneşe Yolculuk* ise eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafede kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekânlara ve yaşamlara kazınmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığın soruları sorarak, hem kendini hem de ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını önerir.”

Film içerisinde kalabalık ile bütünleşen bir Kürtçe müzik görüntüsü karşımıza çıkar. Kürtçe’nin bir dil olarak ciddi baskılarla ve yasaklamalarla karşı karşıya olduğu bir süreçte bu gösterim dikkat çekicidir. Kürtçe müzik bile bu yasakların elinden kurtulamamış vaziyettedir. Bu müzik icra edilmekte, kasetler satılmaktadır ancak bu yasal yollardan mümkün olamamaktadır. Ahmet Kaya’nın hem bir müzisyen hem de politik bir figür olarak yaşadıklarının bu filmde sonra söz konusu olması da sorunun yakıcılığını yeterince güçlü biçimde ifade etmektedir.

Yine dikkat çekici bir başka sahne ise Mehmet’in uzun ve zorlu bir yolculuk sonucu Berzan’ın cenazesini memleketine ulaştırmayı başarması esnasında karşımıza çıkar. Zorlu, yani Berzan’ın dönme, büyük bir ev inşa etme ve Şirvan ile birlikte yaşama hayali kurduğu memleketi sular altında kalmıştır. Yeşim Ustaoglu verdiği bir mülakatta, baraj inşaatı yüzünden sular altında kalacak olan boşaltılmış bir köyün hikâyesini okuduktan sonra bu filmi çekmeye karar verdiğini belirtmiştir (Köseoglu, 2013: 67).

*Güneşe Yolculuk* yönetmenin filmografisinin en önemli parçalarından biridir ve onu aynı zamanda politik bir sinemacı olarak da Türkiye sinemasına dâhil ettiği söylenebilir. Film yurt içinde ve yurt dışında inanılmaz övgülere mazhar olur, çok sayıda ödül kazanır ve büyük bir ses getirir. Belin Film Festivali’nde En İyi Avrupa Film, Mavi Melek ve Heinrich Böll

barış ödülleri kazanan film, İstanbul ve Ankara film festivallerinde de çeşitli ödüllerle taltif edilir (Demirbaş, 2018: 85).

Yönetmen filmi bir transformasyon hikayesi olarak tanımlar, yanı başımızda olan bitenlere başka bir gözle bakmamızın mümkün olabileceğini anlatma çabası içinde olduğunu belirtir ve bunu yapmaya çalışan Tireli genç Mehmet'in Berzan ile olan dostluğunu ve bu dostluğun, dostunun yaşadıklarına şahit olma hali üzerinden Mehmet'i naif bir gençten olgun bir adama dönüştürme hikayesi olduğunu ifade eder (Arslan, 2010: 63).

Suner'in anlatımı bu noktada dikkat çekicidir (2015: 269-70):

“*Güneşe Yolculuk*’ta Berzan ve Arzu’nun hikayeleri arka planda kalırken anlatı esas olarak Mehmet’in yaşadığı yolculuk etrafında şekillenir. Bu yalnızca İstanbul’dan Zorlu’ya yapılan yolculuk değildir. Söz konusu olan aynı zamanda içsel bir yolculuk, bir dönüşüm, başkalaşım sürecidir. Yolculuğun sonunda Mehmet, hem kimliğini tümüyle kaybeder, hem yeni bir benlik kazanır, hem yersiz yurtsuzlaşır, hem aidiyet ilişkisini başka türlü düşünmeye başlar. Bu içsel yolculuk, Mehmet’in İstanbul’a göçmesiyle başlamıştır ve film boyunca adım adım gelişir.”

Film, daha önce de bahsedildiği üzere çok beğenilmiştir ve politik sinemada yeni bir soluk olarak selamlanmıştır. Oral Çalışlar filmi “Sinemamız Adına Yeni ‘Umut’” başlığı ile selamlamıştır. Burada, Yılmaz Güney sinemasının en kıymetli işlerinden biri olan *Umut* (1970) filmine açık bir gönderme vardır ve onun gibi düşünen kişilerin sayısı da az değildir (Öztürk, 2004: 340). Zahit Atam da (2011: 594), filmi izledikten sonra Yılmaz Güney sinemasına darbeden sonra ilk dönüş olarak nitelendirdiğini ifade etmektedir. Film son derece estetik bulduğunu ifade eder ancak bu estetik zarafet hayatı doğrudan yaşandığı haliyle ekrana yansıtabilme durumundan kaynaklanmaktadır. Senaryo da yaşamın bütün canlılığı kendisini çok baskın biçimde hissettirir

Yönetmen Anadolu coğrafyasını iyi tanımasına ve pek çok yerde bulunmuş olmasına rağmen Kürt şehirlerine ancak filmin çekiminden önce gitmiştir ve gözlemlerinin filme doğrudan yansıdığını ifade etmektedir. Figürasyon çalışması yapmadıklarını, kavga sahnesinde dahi bu yönteme başvurmadıklarını, biraz oyun oynar gibi bu işi kotardıklarını anlatır. Ayrıca filmde gördüğümüz karakterlere can veren oyuncular Kürt sanat ve siyaset hayatının 90’lı yıllardaki önemli kurumlarından Mezopotamya Kültür Merkezi bünyesi içinden seçilmiş ve bu durum da filmin gerçeklik duygusunu artırıcı bir etki yaratmıştır (Öztürk, 2004: 342).

Ustaoglu’nun ilk iki filminde bir kısım ortaklıklar da dikkat çekicidir. İki filmde de, daha önceki kısa film sürecinde de yönetmenin rol verdiği Ara Güler karşımıza çıkar. İki karakterin soyadı Kara’dır. Polis sorgusu, polislerin ve jandarmaların arma yaptığı sahneler, bunun dışında film karakterlerinin güncel ve magazin hadisesler üzerine yorum yapışları

dikkat çeker. Ustaoglu’nu politik bir yönetmen olarak karşımıza çıkaran ikinci filmi ise de ilk filmi *İz*’de de soyut bir biçimde de olsa işkence göndermeleri mevcuttur ve siyasi bir boyutun varlığı göze çarpmaktadır (Öztürk, 2004: 344).

### 3.6. Bir Köklerine Dönüş Hikâyesi: *Bulutları Beklerken* (2004)

Yeşim Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* filminin üzerinden 5 sene geçtikten sonra bir uzun metrajlı film daha çekti. Filmin mekânı olarak seçilen yer Karadeniz idi ve yönetmen bu filmle birlikte bir bakıma köklerine, çocukluğunun geçtiği topraklara dönüş yapma, oralardan bir hikâye anlatarak bölgeye olan vefasını ve sevgisini gösterme şansı buldu.

Burada küçük bir parantez açarak *Bulutları Beklerken* filminin çekildiği esnada bir belgesel çekimini kotardığını da ifade etmemiz gerekir. Belgeselin adı ‘*Sırtlarındaki Hayat*’tır ve Rize’nin Çamlıhemşin ilçesinde yer alan Topluca köyünde yaşayan insanların yaylaya çıkışı esnasında yaşadıkları anlatılır belgeselde ve gündelik hayatın yükünü sırtında taşıyanların –kelimenin hem gerçek hem de mecazi anlamıyla- kadınlar olduğu görülür. Belgesel esnasında yapılan röportajlar esnasında yörenin kadınlarından biri “buralarda yük kadınların omuzunda” demektedir ve izlediğimiz görüntüler de kadının dilinden dökülen bu cümlenin gerçekliğini doğrular niteliktedir.

Bölgede yaşayan insanlar etnik kimlikleri itibarıyla Lazdır ve belgeselde kulağımıza Lazca türküler çalınmakta ve doğayla uyumlu bir ses olarak yankılanmaktadır. Kadınlar zorlu doğa koşulları altında hayatın bütün yükünü sırtlarında taşımaktadır. Yollar zorlu, engebeli, çamurlu ve aşılması güçtür. Bu tehlikeli yollarda kadınlar tek başlarına da değil, yüklerle ilerlemek durumundadırlar. Yaylaya varıldığında da dinlence ve yorgunluğu atma şansı yoktur. Yayla evinin düzenlenmesi, içinde yaşanabilir ve uyunabilir hale getirilmesi gerekir ki bu da gayet tabii yine kadının omuzlarına yüklenmiş bir sorumluluk olarak karşımıza çıkar. Gece vakti olduğunda köy ahalisi horona durur, kadınlar işlerini kolayladıklarından, erkeklerse bunun tadını çıkaracak olmanın coşkusuyla horondadır.

Ustaoglu, büyüdüğü ve kimliğinin şekillenmesinde çok önemli bir rol oynayan coğrafyayı bir film eşliğinde anlatmak istemiş ama bu esnada bölgenin kadınlarının çektiği yükü de bir belgesel eşliğinde göstermeyi ihmal etmemiştir. Belgeselde konuşan kadınların ağzından dökülen sözlerden, hayatı her anlamda yük taşımakla geçen kadınların bel fitiğine yakalandıklarını ve bu durumun gerçekleşmemesinin sürpriz sayıldığını öğreniriz ve bu tam anlamıyla can yakıcı ve kahredici bir durumdur. Coğrafyanın pek de insaflı davranmadığı bölge insanları içinde kadınlar dünyanın her yerinde olduğu gibi ekstra sorumluluklar ile donanmış ve bu sorumluluklar/yükler onları ekseriyetle erken yaşlandırmıştır.

Tekrar filme dönecek olursak, bahsettiğimiz gibi, Ustaoglu Karadeniz coğrafyasında büyümüş olmanın etkilerini üzerinde taşıyan bir insandır. Trabzon'da, Sovyet sınırına yakın bir yerde yaşamak onun üzerinde ciddi etkiler bırakmıştır. Bunun sadece politik, Sovyetlerden kaynaklanan bir anlam taşımadığını söyler. O çok da uzak olmayan dünyaya ilişkin anlatılan karanlık masallar ve orada hüküm sürdüğü söylenen şeytani atmosfer özellikle çocuk yaşlardaki insanlar üzerinde ciddi etkiler bırakmaktadır. Sovyetler çözüldükten sonra o korkulan dünyadan insanların sükun etmesi ve en acı halleriyle coğrafyamızda zuhur etmeleri ise hikâyenin bir başka boyutunu oluşturmaktadır (Atam, 2011: 609).

*Bulutları Beklerken* (2004) filminde bahis konusu olan şey –adına ne demek durumunda kaldığımızdan bağımsız olarak- topraklarını terk etmek zorunda kalan insanların yaşadığı acılara odaklanmak ve hayatlarının nasıl dramatik bir biçimde değiştiğini biz seyircilere yansıtmak olmuştur. Bu sefer, hayatta kalabilmek adına, ismini dahi değiştirmek zorunda kalan bir insanın hikâyesi var filmin odağında. Dilinden, dininden, kimliğinden, kültüründen, coğrafyasından vazgeçmek zorunda kalan, ailesini ve babasının emaneti olan erkek kardeşini yitirmenin acısıyla yaşamını sürdürmek zorunda olan bir kadının Ayşe/Eleni'nin hikâyesi bu anlatılan.

Başına gelen bütün felaketlere rağmen -ki bu felaketin bir halkın başına geldiğini, bütün Karadeniz coğrafyasını etkilediğini ifade etmek gerekir- biz tekil bir öyküye odaklanıyor ve Ayşe/Eleni üzerinden ilerliyoruz. Bir kimliği bastırarak, yok sayarak, onu hiç yokmuş gibi kabul ederek yaşamının ağırlığını üzerimizde hissediyoruz. İyi insanlara, güzel bir aileye denk geliyor kahramanımız ve nispeten daha rahat bir hayat sürüyor kendisi ile aynı akıbeti paylaşan insanların pek çoğuna nazaran. Hayatta kalamayan insanları ise zaten meselenin en acı yanı olarak görüyoruz. O ana kadar sürdüğü hayatı tamamen geride bırakıp yeni bir hayata adım atmak. Hayatta kalmak ama bu koşullar altında yeni bir hayat ne kadar anlamlı ve yaşanır gelebilir insana, bütün bunlar belki de yönetmenin bizden kendimize sormamızı ve yanıtlar bulmamızı talep ettiği sorular olarak karşımıza çıkıyor hep ve kafamızı kurcalıyor sürekli.

Filmi hüznü kılan detaylar olarak maalesef ortaya çıkan eserin bir önceki nitelikli film *Güneşe Yolculuk* kadar gündeme gelmemesi, ciddi tarihsel ve sosyal bir tartışmanın kapısını aralayamaması ve üstelik film her ne kadar gösterildiği festivallerde ciddi başarılar elde etse ve önemli övgülere mazhar olsa dahi çekildiği ülkenin insanı tarafından fazlaca teveccüh görmemesi ve gişede ciddi bir başarı elde edememesi sırasıyla gündeme getirilebilir. Ne olursa olsun, Yeşim Ustaoglu attığı bir başka cesur adımla politik alanda söz söyleme cesaretini yine göstermiş ve kendisini besleyen, büyüten damarların yattığı coğrafyaya,

Karadeniz’e bir saygı duruşunda bulunmuş ve bunu yaparken de bölgenin tüm canlılığını, tüm renkliliğini vurgulamaktan geri durmamış ve bizlere bütün bu renkleri barındırma şansını elde edebilmiş bir ülkenin ne kadar görkemli ve yaşanılabilir bir yer olarak belirebileceğine dair de bir fikir vermiştir. Bir filmin başarısını ortaya koyabilmek için bu kriterlerin gayet yeterli olduğunu ifade etmekte de sanırım bir beis görmemek gayet anlaşılabilir sayılmalıdır.

### 3.7. Yeşim Ustaoglu Sinematografisine Dair Genel Bir Değerlendirme

Tezin inceleme konusu olan üç film de *Bulutları Beklerken* adlı, yönetmenin üçüncü uzun metrajlı filminin ardından çıktığı eserler olduğu için ve bir sonraki bölümde her biri geniş ve detaylı bir biçimde inceleneceği için burada Ustaoglu sinemasına dair genel bir değerlendirme yapılacaktır. Tezde incelenecek filmlerde yönetmenin politik odağı ve incelediği meselelerin ekseni bir parça kaymış olduğu için o filmler için yapılacak kritikte bu farklılıklar da değerlendirilecek ve nasıl bir izleğin ortaya çıktığı konuşulacaktır.

Öğrencilik yıllarından itibaren Yeşim Ustaoglu Türkiye’de toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal olaylara duyarlılık gösteren ve olayları tarihsel boyutuyla çok yönlü görmeyi kendine ilke edinmiş bir kişilik olarak öne çıkar. Verdiği bir mülakatta şunları ifade etmektedir: “Türkiye’nin bulunduğu topraklar, hem kimlik hem de kültür açısından bir mozaik gibi. O mozaik üzerinde yıllardır sürmüş olan baskı beni hep düşündürdü. Biz birey olarak kendimizi nereye ait hissediyoruz. Bütün göstergeleriyle kim olduğumuzu ne kadar ifade edebiliyoruz. Farklılıklarımızı ne kadar sahiplendik, ne kadar hissedebildik, ne kadar koruyabildik. Cumhuriyet’le birlikte, bu topraklardaki kimlik ve kültür çeşitliliğini yaşamın içerisinde çok fazla hissedemedik” (Köseoglu, 2013: 28).

Yukarda da ifade edildiği gibi Yeşim Ustaoglu öğrencilik yıllarından başlayarak ülkesinde yaşanan olaylara karşı duyarlı, bu yönde fikrini ortaya koymayı ilk edinen ve bu duyarlılığının sinemasına taşıyan bir yönetmendir. *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2004) adlı eserler tam da yönetmenin eleştirisini yaptığı kültürel çoğulculuğun ve çeşitliliğin hissedilemiyor oluşu noktasında büyük sözler söyleyen ve ciddi eleştiriler getiren iki önemli çalışma olarak dikkat çekmektedirler. Yeşim Ustaoglu kadın meselesine gelindiğinde biraz daha farklı bir tutum sergilemektedir. Filmografisinin –şu ana kadar olan eserleri göz önünde bulundurulduğu vakit- ikinci yarısı diyebileceğimiz bir andan itibaren kadın sorununa da yönelen yönetmen kadınların iç dünyasını en iyi kadınların yansıtacağını ifade eder bir noktaya gelmiştir (Arslan, 2010). Ne var ki bu sürecin öncesinde, kadınların iç dünyasını ve duygularını yansıtmaya noktasında en başarılı ismin Ingrid Bergman olduğunu ifade eden bir Ustaoglu ile karşı karşıya gelmek durumunda kalıyorduk (Öztürk, 2004: 343).

Yine kadın yönetmen olmanın avantajını ya da dezavantajını yaşayıp yaşamadığı sorununa, “hayır, sanatçı sanatçıdır” cevabını veren, kadın filmine inanıp inanmadığı şeklinde bir başka soruya ise “sonuçta yaptığınız işi bir sanatçı duyarlılığıyla yapıyorsunuz, kadın duyarlılığı ekstra bir şey katar mı katmaz mı bilmiyorum” şeklinde yanıt verdiğini gördüğümüz Ustaoglu, “sanat duyarlılığının dışında bir cinsiyet ayrımına inanmadığını” net bir şekilde ifade etmektedir (Öztürk, 2004: 343-4).

Bu söylemleri de bizi haliyle, sinema dünyasında her kadının ortaya koyduğu ürünün feminist sinema başlığı altında değerlendirilemeyeceği ve de değerlendirilmemesi gerektiği gerçeğine bir kez daha taşıyor. Kadınların ortaya koyduğu ürünlerin kadınların içsel dünyasına, günlük yaşama pratiklerine ve sosyal boyutta karşılaştıkları güçlüklerle yaklaşım bakımından çok daha ‘içeriden’ ve detaylı bir bakış açısı sunma ihtimali göz ardı edilemez ve yönetmen de sonraki aşamada ortaya koyduğu ürünlerde bu gözlemi doğrulayacak çalışmalara imza koymayı başarmıştır, ne var ki ilk ciddi ürünlerini ortaya koymaya başladığı 90’lı yılların ortalarından 2000’lerin ortalarına kadar verdiği mülakatlarda ve sözünü söyleme imkânı yakaladığı çeşitli platformlarda kadın duyarlılığı değil de sanatçı duyarlılığına inandığı şeklindeki beyanlarıyla arzı endam etmiş olduğu gerçeği de karşımızda durmaktadır.

*Sinemanın “Dişil” Yüzü* adlı çalışmasında Ruken Öztürk (2004: 345) kadın yönetmenlerin çalışmalarına ve kadın sorunu üzerine yaklaşımlarına odaklanmaktadır ve Yeşim Ustaoglu üzerine olan kısa bölümü yazdığı esnada yönetmen henüz iki uzun metrajlı film ile sinema dünyasında boy göstermiştir ve sonradan sahne değişecek bile olsa Öztürk bu filmlere ve Ustaoglu’nun kadın meselesine gösterdiği yaklaşıma bağlı olarak şu satırları kaleme almaktan geri durmaz: “Sonuç olarak denilebilir ki, Yeşim Ustaoglu filmlerinde Öteki’ne bakar; ama Öteki’nin cinsiyeti kadın değildir; polis de olsa, yanında olmamızı istediği saf, temiz Mehmet ya da anlamamız, yerine konmamız istenen Berzan da olsa...”

Bu çalışmada diğer önemli bir konu ise yönetmenin mekânlar ile kurduğu ilişkidir. Yeşim Ustaoglu, sıklıkla zikredildiği üzere bir mimardır ve yüksek lisansını da restorasyon alanında yapmıştır. Bu durum onun filmlerinde mekân seçimlerinin oldukça özel ve titiz bir inceleme sonucu yapıldığına dair bir ipucu vermektedir. Nitekim durum tam olarak da böyledir. Filmlerine hazırlanırken bu süreci çok uzun tutan yönetmen, filmlerini çekmeyi düşündüğü mekânları sıkça ziyaret etmekte ve mekânı nasıl kullanacağı konusuna ciddi ölçüde kafa yormaktadır. İlk uzun metrajlı filminden sonra çektiği üç filmi beşer yıl arayla hayata geçirmesi bu konudaki özenli tutumu konusunda epey aydınlatıcıdır. Mimarlık eğitiminin etkisinden çalışmalarında faydalanan yönetmen çekimler esnasında pek çok çizim de ortaya koymaktadır (Köseoglu, 2013: 30). Çalışmanın geri kalan bölümünde Yeşim

Ustaoğlu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016) adlı filmleri detaylı biçimde incelenecek ve yönetmenin kariyerindeki değişim ve özellikle kadın sorununa bakış konusunda ortaya koyduğu yaklaşım detaylı biçimde irdelenecektir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### YEŞİM USTAOĞLU FİMLERİNİN FEMİNİST FİLM KURAMI ÇERÇEVESİNDE İÇERİK ANALİZİ YAKLAŞIMI İLE ÇÖZÜMLENMESİ

Yeşim Ustaoğlu'nun sırasıyla son üç filmi olan *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2012) ve *Tereddüt* (2016), kadın özgürleşmesi, bunun kentsel alandaki yansımaları bakımından ele alınacak ve filmlerin sahne çözümlemeleri feminist film analizinin geliştirmiş olduğu yaklaşım çerçevesinde incelenmeye çalışılacaktır. Filmlerin görsel kodları ve eserlerde işlenen öyküler bu çerçevede odak noktası olacak ve açıklanmak, anlaşılır kılınmak için çalışılacaktır.

“Feminist film” dendiğinde akla mutlaka incelenecek filmin ya da filmlerin kadın yönetmenler elinden çıkması gerektiği gibi bir yaklaşım akla gelmemelidir. Pek çok kadın yönetmen erkek egemen değerleri yeniden üreten, kendini sinema piyasasında var edebilmek adına eleştirel tutum benimsemekten kaçınan bir anlayışla eser üretebilirken bunun karşısında erkek yönetmenlerin kadın duyarlılığını yansıttığı, toplumsal cinsiyet rollerini sorguladığı ve kadın erkek eşitsizliği üzerine kafa yorduğu çalışmaları var ettiğini görebilmemiz gayet mümkündür.

Filmlerde kadınların gösterimi ne şekilde söz konusu olmuştur? Kadınlar bağımsız birer karakter olarak kendilerini var edebilmekte ve erkek(ler)in desteği olmadan da ayakta durabilmekteler midir? Ana akım sinemada kadına biçilen aileyi çekip çeviren, bütün aile fertlerinin dayanağı konumunda bulunan, sadık bir eş ve sevecen bir anne ya da bunun tam karşı kutbunda bulunduğu şekliyle fettan, tutkularının esiri olan ve düzgün, ailesine bağlı erkekleri yoldan çıkararak bulunduğu ortamda fenalık fırtınası yaratan bir kadın olma rollerinin dışında kadına farklı bir rol biçilebilmiş midir? Kadınlar, erkek bakışına kurban edilen birer cinsel haz nesnesi olarak filmlerde herhangi bir biçimde gösterilmişler midir? Toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması ve yeri geldiğinde ters yüz edilmesi gibi bir girişim kendini göstermekte midir? Kadınların özgürlüğüne ve içinde yer aldığı çıkışsızlığa dair bir reçete sunulmakta mıdır?

Bu ve bunun gibi çoğaltılabilecek sorular bir filmin ana akım çerçeveden ayrılarak feminist film kategorisi içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin belirlenmesinde oldukça önemlidir ve buradan yola çıkarak filmlerin irdelenmesi kadın özgürleşmesi noktasında biz seyircilere ne ifade eder, bunun anlaşılması adına bu sorulara cevap aranması bir gereklilik hatta bunun ötesinde bir zorunluluk olarak kendini belli eder.

Biz de teze konu olarak seçtiğimiz üç Yeşim Ustaoglu filmini bu sorular çerçevesinde incelemeye çalışacağız. Elbette, spesifik olarak anlamaya çalışacağımız bazı özel noktalarda da sorularımız çeşitlenecek ve inceleme alanını genişletecektir. Zira bizim üzerinde durduğumuz şey esas olarak kadınların özgürleşme çabalarının, girişimlerinin ve deneyimlerinin kentsel ve bunun karşıtı olarak kırsal alanda nasıl şekillendiği ve kadınlar üzerinde nasıl etkiler bıraktığı sorusuna cevap aramak olacaktır.

Kent ortamında yaşayan kadınlar ile taşrada yaşayan kadınlar özgürlük denen kavramı aynı biçimde deneyimlemezler. Ne var ki kentin kadına her zaman doğrudan bir hürriyet bahşettiğini varsaymak da derin bir yanılgı yaratacaktır. Kadınlar her yerde ve her alanda olduğu gibi içinde bulundukları mekândan bağımsız bir biçimde özgürlüklerini elde edebilmek adına mücadele vermek durumundadırlar ve bunun için kimi zaman epey ağır olmakla beraber ödedikleri bedeller söz konusudur. Bu durum bugün de değişmemiştir ve kadınlar kendilerini bağımsız bireyler olarak var edebilmek, ayakta durabilmek ve hayatlarını özgürce, diledikleri gibi yaşayabilmek adına büyük kavgalar vermek durumunda kalmaktadırlar.

Kent alanında kadının mücadelesi kırsal alana oranla nasıl şekillenmektedir? Kent alanında büyüüp yetişen ve kendini şekillendiren kadınlar kırsal alanda büyüyen ve orada yaşayan kadınlar karşısında ne tür avantajlara sahiptir ve ne ölçüde bunları kullanabilmektedirler? Kadınların yaşadığı sorunların kent ve kırsal mekândaki kadınları ortaklaştırdığı alanlar mevcut mudur? Kent her zaman özgürlük vadeden bir mekân mıdır, eğer öyleyse bu özgürlüğün karşılığında nasıl bedeller talep etmektedir?

Bu ve buna benzer çoğaltılabilecek soruların rehberliğinde, irdeleyeceğimiz filmlerde kadın özgürleşmesinin ne şekilde mümkün olabileceğini sorgulamak ve bunu araştırmak adına filmleri inceleyeceğiz. Filmlerde kadın karakterlerin yaşadığı sorunlar ve ayakta durmak adına verdikleri mücadeleler yönetmen tarafından nasıl ekrana yansıtılmıştır, bu sorunun cevabını arayacağız. Bunu yaparken öncelikle filmlerin hikâyesi olduğu gibi nakledilecek, bu sırada çeşitli yorumlar yapılacak fakat esas olarak filmlerin inceleneceği ayrıca bir bölüm daha yer alacaktır.

#### **4.1. Pandora'nın Kutusu (2009)**

Yeşim Ustaoglu bir kez daha kendisine mekân olarak Karadeniz'i seçmiştir ve hikâyenin merkezindeki karakter olan Nusret, bir Karadeniz köyünde yaşamaktadır. Filmin Karadeniz çekimleri için Zonguldak ve Bartın seçilmiş, anlatının merkezi yine Karadeniz'de kalmakla beraber doğudan batıya taşınmış durumdadır.

Yönetmen senaryonun oluşturulması sürecinde Türkçe edebiyatın içinde bulunduğumuz yüzyıldaki parlayan yıldızlarından biri sayılan Sema Kaygusuz ile birlikte çalışmıştır. Kaygusuz ilk kitabını geçtiğimiz yüzyılın sonlarında, 1997 yılında yazmıştır ve eserin adı *Ortadan Yarısından*'dir. Bu öykü kitabını *Sandık Lekesi* (2000) ve *Doyma Noktası* (2002) adlı iki başka hikâye kitabı izlemiş, bunların ardından ona belki de asıl ününü kazandıracak olan iki romanı, *Yere Düşen Dualar* (2006) ve *Yüzünde Bir Yer* (2009) adlı eserler edebiyat dünyamızdaki yerlerini almışlardır. Son dönemlerde ise *Karaduygun* (2012) ve *Barbarın Kahkahası* (2015) çalışmaları ile yazar ses getiren ürünler ortaya koymayı sürdürmektedir.

Yönetmen, filmdeki anne (Nusret) karakteri için Türkiye'de içine sinen bir oyuncu kararı veremediği için 90 yaşındaki bir Fransız oyuncu ile çalışmıştır. Tsilla Chelton ilerlemiş yaşına rağmen film çekimleri için ülkesinden kalkıp Türkiye'ye gelmiş, filmde yer alabilmek için Türkçe öğrenmeye çalışmış ve filmde de bu noktada ciddi bir başarı elde ettiğini göstermiştir. Oyunculuğu konusunda zaten fazla söz söylemek gerekli değildir, filmi izleyen herkes oyuncunun başarısını takdir edecektir ki bu değerlendirme filmin gösterildiği pek çok yerde de yapılmış ve Chelton bu filmdeki rolüyle pek çok ödülle taltif edilmiştir. Bu rol ona San Sebastian, Amiens, Fajr, Cinemanila, Valecienes festivallerinde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü getirmiştir.

#### 4.1.1. Filmin Geniş Anlatımı

Jenerikte akan isimlerin peşinden görüntü bizi bir dağ manzarası ve çeşitli ağaçların varlığı ile karşılar. Karadeniz coğrafyasında bir köy evidir izliyor ve görüyor olduğumuz. Köyde evler içinde ve arasında dolaşmakta olan kamera iki katlı bir evde durur ve burada filmin ana karakteri olan Nusret ile ilk kez karşılaşırız. Elinde, bir tepsiye dizeceği kuşburnu çuvalı ile evin balkonuna çıkar, yüzü gülmektedir, sabah serinliğinde bir yandan da kuşların ve büyükbaş hayvanların sesleri kulağımıza çalınır. Yüzündeki mutlu ifade bir anda siliniveren Nusret, sanki nerede olduğunu kavrayamaz halde etrafına bakar ve elindeki çuvaldan bir miktar kuşburnu balkonun zeminine saçılır. Çoraplarıyla balkona çıkmış olduğunu bu esnada gördüğümüz Nusret elinde çuvalı ile evin içine girer tekrar.

Bu sahnenin peşinden *Pandora'nın Kutusu* yazısı ekranda belirir ve filmin esas itibarıyla bu andan sonra akmaya başlayacağını anlarız. Ustaoglu bize filmde Nusret'in dağlara çıktığı ve kaybolduğu sahneleri göstermez ancak biz bunu daha sonra öğreniriz. Ya da daha doğru bir ifadeyle anlatımı kendimiz tamamlarız. Yönetmen bize her şeyi doğrudan

göstermez ve anlatmaz. ‘Kutu’ artık açılmıştır ve içinden çıkacak şeylerin niteliği de bizim keşfetmemizi bekler bir halde film içerisinde karşımıza adım adım çıkacaktır.

Kamera bu kez İstanbul’da sahil kenarında, bir deniz fenerinin yanı başındadır. Burada ise işittiğimiz martı çığlıklarıdır. Küçük tekneler ve büyük gemiler denizi kat etmektedirler. Sahil kıyısında bir delikanlı, Murat (Onur Ünsal) beton üzerinde uzanır haldedir, gerinir ve doğrulur. Cebindeki paketten bir sigara çıkarır ve yakar. Tam bu esnada Murat’ın telefonunun çaldığını duyarız. Bir evin yatak odasında, endişe içerisinde camdan dışarı bakmakta olan bir kadın görürüz. Bu kadın Murat’ın annesi Nesrin’dir (Derya Alabora). Anne endişe içindeyken eşi yatakta uykusuna devam etmektedir.

Nesrin’in pencere önünde bakışından bir başka kadının içinde yolculuk ettiği taksinin camının arkasından puslu İstanbul havasına baktığı bir başka sahneye geçeriz, burada karşımıza çıkan kişi ise Nesrin’in kardeşi Güzin’dir (Övül Avkırın). Murat bu esnada deniz kıyısında sırtında çantasıyla dolaşmaktadır ve annesinden gelen bir başka aramayı da yanıtsız bırakır. Annenin telefonu sıkıntıyla kapatışını görürüz. Oğlundan telefon bekleyen Nesrin’i bir başkası aramaktadır, görüşme esnasında banyoda tıraş olan eşi içeri girer ve Murat’a bir şey olup olmadığını sorar ve karşılığında Nesrin’in annesinin kaybolduğu yanıtını alır.

Takside ilerlemekte olan Güzin kendisini arayan ablasından olan biteni öğrenir ve işe gitmek üzere yolda olmasına rağmen bunu ertelemek durumunda kalır. Daha sonra onu Tarlabası’nda bir sokakta ilerler halde görürüz. Bir apartmandan içeri girer ve temkinli adımlarla ilerler. Daha sonra bir dairenin kapısını çalar ve biz de dairenin içinde en küçük kardeşi yani Mehmet’i (Osman Sonant) görürüz. Yataktan doğrulur Mehmet ancak kendisine hemen gelemmez. Bir sigara yakar, üzerine bir hırka geçirir ve kapıya doğru ilerler. Bu esnada yerde içki şişelerine çarpar. Duyduğumuz seslerden ve gördüğümüz dağınık ev manzarasından Mehmet’in çok da düzenli bir hayatı olmadığını ve başına buyruk bir vaziyette yaşıyor olduğunu çıkarırız. Güzin ona annelerinin kaybolduğunu ve onu aramaya gideceklerini söyler, Nesrin arabasıyla aşağıda onları beklemektedir.

Üç kardeşi arabada ve yola çıkmış halde görürüz bir sonraki sahnede. Jandarmanın nasıl haberi olduğunu soran Mehmet’e Nesrin, “köylüler haber vermiş” yanıtını verir. İstanbul trafiğinden görüntüler eşliğinde film müziği akmaya başlar. Hava yağmurlu ve kapalıdır, böylesi bir haberin üzerine çıkılan yolculuğun atmosferini pekiştirmek istercesine kasvetlidir. Her bir kardeş kendi dünyasında hayallere ya da düşüncelere dalmış haldedir ve aralarında uzun süre boyunca bir diyalog geçmediğine şahit oluruz.

Sessizliği bozan şey Nesrin’in eşini cep telefonuyla araması olur. Geldi mi sorusunu yöneltir ona. Mehmet çocuğu rahat bırakmasını söyler ablasına, oysa hem bana hem de

kendisine eziyet ediyor cevabını verir. Tam bu noktada bir aile hesaplaşmasına tanıklık ederiz. Güzin annesini kastederek, onun gerçekten kaybolduğuna inanmadığını, ilgi çekmeye çalıştığını, dağları avcunun içi gibi bildiğini söyler. Nesrin ise bu söylediğini acımasızlık olarak niteler. Güzin bu kez çocukken annesinden gördüğü muameleden şikâyetçi olur ancak Nesrin annesinden yana taraf tutar ve onun söz dinlemeyen bir çocuk olduğunu söyler. Güzin de yine beni suçluyorsun diyerek sitem eder ve annesinin babasını bile kaçırttığını söyler. Bu kez de itiraz etme sırası Mehmet'tedir. Babalarının dağda kaybolduğunu söyler ancak Güzin onun annelerinin gazabından kaçtığını söyleyerek yanıt verir. Nesrin ise babalarının annelerini köye getirip daha sonra da kaçtığını söyleyerek son noktayı koyar ve bundan sonra derin bir sessizlik olur. Kardeşlerin sözü bitmiştir.

Köye doğru ilerlemektedirler fakat kapalı bir yola denk gelirler. Mehmet arabadan inerek yoldakilere selam verir ve yolun ancak yarın sabah dozerlerin gelip açmasıyla kullanılır hale geleceğini öğrenirler. İleride kamyoncu barınağı mevcuttur ve yoldakiler oraya gideceklerdir, kardeşlere de gelmelerini teklif ederler, onlar da kabul eder ve hep birlikte kamyoncu barınağına giderler. Barınakta servis yapan bir kadın görürüz, kamyoncuların dilinden anlamakta ve onlarla samimi bir dille sohbet etmektedir. Kardeşler masaya davet edilir ve Mehmet davete icabet eder, sofraya dâhil olur. Rakı teklifini de kabul ederler. Bizden rahatsız oluyor musun sorularına Mehmet gülümseyerek hayır yanıtını verir.

Bu esnada yemek gelir ancak Nesrin Güzin'i her zamanki kontrolcü tavırlarıyla uyarır ve yeme yoksa hastalanırsın der ancak Güzin çok aç olduğunu ve yiyeceğini söyler, öyle de yapar. Ablasına da yemesini söyler ancak o krakeri olduğunu söyleyerek teklifi geri çevirir. Orada çalışan kadının rakı teklifine ise ikisi de olumsuz yanıt verir. Kadının tavırlarından rahatsızdır Nesrin ve kardeşine, babam işte böyle bir kadınla kaçtı der, kardeşi de ona uzun uzun bakar.

Aynı mekânda muhabbet koyulaşmıştır, Mehmet, kamyoncu esnafı ile oturduğu rakı sofrasında onlarla birlikte şarkı söylemektedir. Daha sonra tekrar arabaya ve yola döneriz. Güzin'in telefonuna mesaj gelir ve karşılık vermek üzere telefonu elindeyken Nesrin elinden almaya çalışır telefonunu ve şaka yollu da olsa didişir kardeşiyle. Bıraksana artık şu adamı der kardeşine ve ondan sana ne benim sevgilimden yanıtını alır. Mehmet de bunun üzerine gülerken ne sevgilisi, adam seninle taşak geçiyor der. Telefonun çekmediği bir noktada olduklarından şikâyetçidir Güzin ve arabayı sağa çekmesini ister ablasından, itiraz eder önce Nesrin fakat daha sonra Mehmet'in de telkiniyle arabayı kenara çeker ve hava alırlar. Mehmet bu esnada bir sigara yakarken Nesrin onun yüzündeki çapağı temizler ve ne pissen sen diye

takılır ona, Mehmet de gülerek sağ ol karşılığını verir. Nesrin'in her şeye müdahil olma halinin küçük bir örneğini daha bu şekilde hep birlikte görmüş oluruz.

Çok üşüdüğünü söyleyen Nesrin sıkça Güzin'i işini bitirmesi için uyarır, ancak telefonun çekmemesi yüzünden bu durum biraz uzun sürmektedir. Soğuğa daha fazla dayanamayan Nesrin arabaya girer ve motoru çalıştırmak ister ancak araba bir türlü çalışmaz, zira benzin bitmiştir. Can sıkıntısı içinde söylenir Nesrin ve Mehmet elinde bidonla yola koyulur, en yakındaki benzin istasyonunu aramaya gitmektedir anlaşıldığı üzere. Ve bu esnada iki kız kardeş arabada sessizce beklemektedir. Daha sonra Mehmet'in döndüğünü görürler, Nesrin inşallah halletmiştir demektedir ancak Mehmet geriye eli boş dönmüştür. Yolda bir traktör gördüğünü ve bidonu onlara verdiğini, yarım saat içinde geri döneceklerini söylediğini iletir ablalarına ancak onlardan çok salak olduğu cevabını alır, zira traktörün geri dönmeyeceğini düşünmektedirler ve elindeki bütün parayı da vermiştir. Mehmet'in traktörle birlikte gitmeme gerekçesi olarak sunduğu şey ise ablalarını yalnız bırakmak istemeyişidir.

Bir süre sonra traktörün sesini duyar ve kendilerine doğru gelmekte olduğunu görürler. Haklı çıkan Mehmet olmuştur, traktör geri dönmüştür ve yola tekrar koyulmuşlardır. Mehmet bir süre sonra uğradığı hakaretin acısını çıkarmaya karar vermişçesine, herkesi kendin gibi sanıyorsun değil mi der Güzin'e, canını yakma isteği barizdir. Mehmet sus cevabını alır ablasından ve niye susayım diye yanıtlar onu. Kendi kirasını bile ödemekten aciz bir adam olarak tanımlar Güzin kardeşini ve bu da Mehmet'in hiç hoşuna gitmez haliyle. En azından ona buna yalakalık yapmıyorum ben diye karşılık verir Güzin'e. Kime yalakalık yapıyormuşum yanıtı üzerine de, daha düne kadar kafa tuttuğun pezevenklerin götünü yalıyorsun şimdi der ve ortam iyice gerilir. Kendisiyle düzgün konuşmasını ister Güzin kardeşinden ve Nesrin de ikisine de susmalarını söyler. Bu durum Mehmet'i daha da gerer, bu kez de büyük ablasına herkese emir vermeyi kesmesini söyler. Kimseye emir verdiğim yok der Nesrin ama karşılık olarak, veriyorsun, bana, Murat'a, kocana, herkese emir veriyorsun cümlelerini ıştır Mehmet'ten.

Ortamin iyice elektriklendiği bir anda Murat'ın bana benzemesinden korkuyorsun, değil mi diye sorar Mehmet ve Nesrin'den, onun da senin gibi parazit olduğunu görmektense ölürüm daha iyi cevabını duyar. Bunun üzerine ipler hepten kopar. Mehmet araca müdahale eder, araba durur ve Mehmet aracı terk eder. Nesrin arkasından nereye gidiyorsun diyerek bağırır. Güzin bir süre peşinden gitse de yolun ortasında ablası ile kardeşi arasında kalakalır ve arabaya geri döner ama Mehmet geri dönmez ve iki kız kardeş puslu havada yollarına kaldıkları yerlerden devam ederler.

Bir sonraki sahnede ise Nesrin'i köy evinin kapısını açarken görürüz, anahtarı bırakmış der Güzin'e ve anne diye seslenir evin içinde, sonra da merdivenlerden yukarıya doğru çıkar. Ardından filmin açılış sahnesindeki evin o balkonunu tekrar görürüz. Nesrin balkona çıkmış etrafa bakınırken Güzin ise aşağıda dolaşmaktadır. Tam da bu esnada Mehmet sahneye girer, geri dönmüştür. Güzin ve Mehmet kucaklaşırlar. Daha sonra Nusret teyze bağırışları arasında elde fenerlerle ormanda bir arama sahnesi görürüz. Köyün insanları ve jandarmalar birlikte Nusret'i arama çabası içine girmişlerdir.

Evin içinde annesinin tespihini bulur Nesrin ve Güzin'in kaldığı odaya girer, lütfen başına bir şey gelmesin der. Güzin ise bir türlü şu evden kurtulamıyoruz karşılığını verir. Olan bitenden çok rahatsız ve annesinin başına gelen şeyle çok da ilgili olmadığını bu tavırlarından kestirebiliriz. Ablası bunun üzerine Güzin'in bacağına üzerine koyar elini ve iki kardeş el ele tutuşurlar. Peşinden Mehmet ile üç jandarmanın birlikte taşıdığı bir sedyenin üzerinde görürüz Nusret'i, ambulansa taşınmaktadır. Hastanede doktor üç kardeşi annelerinin durumuna dair bilgilendirir fakat bu esnada Güzin odayı terk eder ve gözyaşları içinde odanın dışında beklemeye başlar. Doktor bu esnada annelerinin patolojik bir sorununun olmadığını, tetkiklerinin temiz geldiğini ancak sorunun nörolojik bir sıkıntıdan kaynaklanabileceğini söylemektedir. Birkaç saat içinde kendine geleceğini ve ilaçlarını aldıktan sonra onu götürebileceklerini söyler doktor.

İstanbul'a geri döner kamera ve bizi büyük gökdelenler ile onların yanı başında çalışmaya devam eden bir iş makinesinin görüntüsü karşılar. Annelerini köyden almış ve yaşadıkları şehre getirmişlerdir. Nusret'i arabadan indirirler ve daha sonra hepsini asansörle yukarıya çıkarlarken görürüz. Nesrin annesine iyi olup olmadığını sorar ancak Nusret soruyu anlamamış, nerede olduğunu da kavrayamaz bir halde gibidir. Eve girerler ve çocukların hepsi annesiyle ilgilenmektedir bu esnada. Daha sonra Güzin'in, yoldayken ulaşamadığı sevgilisine döndüklerini haber verdiğini görürüz. Nesrin ise diğer tarafta kocasıyla yaşadıkları üzerine konuşur ve Murat hakkında bilgi alır. Mehmet ise burnundan çıkan sümüğü koltuğun üzerindeki örtüye sürmekle meşguldür bu sırada.

Bütün bunların ortasında Nusret ayağa kalkar, salonun ortasında elbisesini sıyrır ve çocuklarının gözü önünde halının üzerine çişini yapar. Bu manzarayı gören Mehmet ve Güzin gülmeye başlarlar ancak anne sen ne yaptın diye söylenen Nesrin kızgındır ve gülüp durmayın siz de diye kardeşlerine bağırır. Gecenin ilerleyen saatinde Nusret'in camdaki yansımasına bakarak oturduğunu görürüz ve kaldığı odaya kızı Nesrin girer. Uyumadın mı diye sorar ve hadi yatalım anne der. Böyle mi der Nusret ve evet böyle der Nesrin de, annesi yatağın

örtüsünü kaldırır ve içine girer, kızı da yorganı üzerine örter. Elindeki mendili almak ister ancak Nusret vermez ve iyi geceler dileyerek odayı terk eder Nusret.

Mutfağa giren Nesrin kardeşi Güzin'in de uyuyamadığını görür ve onunla sohbet etmeye başlar. "Annem çok garip olmuş değil mi" diye sorar Güzin ve Nesrin de banyodaki tavırlarına çok şaşırdığını, onu yıkamaya çalışırken çok zorlandığını anlatır kardeşine. Biz de öyle olacağız diye de ekler. "Kocanla aran nasıl" diye sorar Güzin ve değişen bir şey olmadığı cevabını alır. "Sorunları hala halletmediniz mi" sorusu karşılığında ise hayır, hala bana dokunduğunda kaskatı kesiliyorum cümlesini iştiririz Nesrin'in ağzından. "Doktora gitmedin mi" der Güzin ve Nesrin de gittim ama sevişmek dokunmakla olurmuş bense dokunmayı bilmiyordum, dokunmayı öğrenmem gerekiyormuş dediğini anlatır doktorun kardeşine. Bu saatten sonra ne olacak zaten, böyle kardeş kardeş işte diyerek sohbeti noktalamaya çalışır.

Bir sonraki günde çevrilir kamera ve Güzin'i gazetedeki çalışma masasında görürüz. Cihan'dan, sevdiği adamdan bir mesaj gelir, ona kendisini aramamasını ve müsait olunca akşama onun kendisini arayacağını söyler. Buna canı sıkılır ve çalışmaya devam edemez. Nesrin ise evde annesinin yemeğini yedirir, onun bakımı ile ilgilenir. Nusret, Murat'ın fotoğrafını eline alır ve kim bu diye sorar. Torunun cevabını aldığı anda ise elini alnına götürerek neden elini öpmeye gelmediğini sorar. Nesrin ise şimdi onu almaya gidiyorum der ve annesini kanepeye oturtur.

Telefon numarasını yazarak annesine bırakır. O da aralıklarla hadi git demektedir, ben burada rahatım, sorun yok demek istercesine. Evden çıkmadan önce annesi için televizyonu açar Nesrin ve televizyon ekranında İzmir'de cumhuriyet bayramı kutlamalarına ilişkin görüntüler yansır. İzmir'de kutlamaların ne kadar coşkulu geçtiğini güçlü bir ses tonuyla ve heyecanla anlatmaktadır kadın spiker. Meydanda yer bulamadığı için kahvaltısını ettiği dükkânda töreni izleyenler, Antalya'dan bir metrelik Türk bayrağıyla gelip gösteriye katılanlar. Ülkenin, tonu ve kullanılma biçimi değişse de hiç azalmayan ve etkisi tükenmeyen milliyetçi ortamına dair bu notları duymamız istenir. Nusret bu arada kızının telefonunu yazdığı kâğıdı buruşturur ve oturduğu kanepenin üzerine atar.

Murat'ı bir ara sokakta telefonunu ikinci el alıp satan bir telefoncuya satarken görürüz. İyi bir pazarlıkçı olmadığı bellidir, 200 liraya aldığını söylediği telefonu 50 lira karşılığında satar ve parayı cüzdanına koyar ancak kısa bir süre sonra hırsızın teki tarafından cüzdanı cebinden yürütülür. Çalanın peşinden koşan Murat bir köşede hırsız tarafından sıkıştırılır ve boynuna bıçak dayanır. Madem bu kadar korkuyordun ne diye peşimden geldin denerek de aşağılanır hırsız tarafından ve hırsız sadece cüzdanını almakla yetinmez, ayakkabılarını da zorla çıkarttırır Murat'a.

Nesrin ise bu arada Murat'ın okuluna gitmiş ve oğlunu aramaktadır. Arkadaşı olan Ozan'a rastlar, dün gece oğlunun onda kaldığını teyit eder ve Ozan arkadaşı hakkında nerede olduğuna dair hiçbir bilgi veremeyince bu kez, ne halt çevirdiklerini bildiğini ve Murat'tan ses çıkmazsa onu polise vereceğini söyler, Ozansa derse gitmek zorunda olduğunu ifade ederek oradan kaçır gibi uzaklaşır. Murat yalın ayak sokaklarda dolaşırken bir çöp yığınına tekmelerle dalar ve yaşadığı haksızlığın acısını böyle çıkarmaya çalışır.

Nusret büyük kızının evinde odadan odaya sıkıntıyla dolaşmaktadır. Televizyon açıktır ve bir gündüz kuşağı kadın programının sesleri yükselmektedir. Nusret camdan dışarıya bakmaya çalışır ancak panjurlar ona engel olmaktadır. Aralayarak dışarıyı görmeye çabalar ancak bu da olmayınca sertçe aralar panjuru ve zarar verir. Bir süre sonra onu dışarıya bakarken görürüz ancak görebildiği tek şey sıra sıra binalardır sadece ve uzaktan oyuncak gibi görünen arabalar bir de.

Akşam saatlerinde Güzin gazetede muhtemelen hala sevdiği adamdan gelecek mesajı beklerken Murat dayısı Mehmet'in Tarlabası'ndaki evindedir. Ona, kaç gündür ortalarda görünmediğini söyler. Mehmet de annelerini almaya gittiklerini anlatır yeğenine. Nerede diye sorar Murat ve onlarda olduğu yanıtını alır. Şaşırır ve ne yapıyor ki bizde diye sorar. Mehmet de ona şahit oldukları halıya işeme manzarasını anlatır. Aynı şeyi ve hatta daha fazlasını yapma arzusu içinde olduklarını birbirlerine anlatır ve durumun absürtlüğü ile eğlenirler. Ve peşinden hırsız ile yaşadıklarını anlatır dayısına ve yaşadığı korkunun büyüklüğünü ifade etmeye çalışır. Kendisini korkutan insanın nasıl karanlık bir tip olduğunu anlatır.

Murat dayısı ile birlikteyken Nesrin de öte yandan onun internet üzerinden yaptığı yazışmaları incelemekte ve ona ulaşmak, nelerle uğraştığını görmek adına çabalamaktadır. Eşi durumu görüp Nesrin'i eleştirir ama o da okula onca para veriyoruz her yıl ama tenezzül edip sınavlara bile girmemiş diyerek kocasına çıkışır. Tarlabası'nda bir sokağa döner kamera tekrar. Yoksul evler, yoksul kadınlar, kapı önlerinde asılı çamaşırlar ve sokaklarda oynayan çocuklar. Murat'ı aramak için gittiği yere annesini de götürmüştür Nesrin. Elindeki adreste yazılı binayı bulur ve annesine kapının önünden ayrılmamasını tembih ederek içeri girer. Nesrin'in girdiği bina bir çöp apartman konumundadır ve içeride ölü bir de kedi görünce midesi hepten bulan Nesrin orayı terk eder. Bu kez de annesini bulamadığı için endişelenir ama annesi mahallenin çocukları ile oynamakta ve halinden gayet memnun görünmekte, keyifle gülümsemektedir.

Eve döndüklerinde Nusret yine televizyon karşısındadır ve televizyonda yine bir gündüz kuşağı kadın programı açıktır. Eve su getiren çocuğu içeri alan Nesrin mutfakta onunla sohbet etmekte iken kapının açık olduğunu gören Nusret, fırsattan istifade evden dışarı

çıkar. Apartmanda ışıklar otomatik olarak yandığında Nusret hafifçe irkilir ama şokun büyüğünü asansör aynasında kendi sureti ile karşılaştığı vakit yaşayacaktır. Asansörde ışıklar bir anda sönünce çıkarın beni buradan diye bağırır korku içinde. Sonraki sahnede onu sitenin dışında, yanından arabalar geçmekte iken aşağıya doğru kaçar halde görürüz. Nesrin peşinden koşarak yetişir ve nereye gidiyorsun anne diyerek ona sarılır.

Nusret doktora götürülür ve orada bir takım hafıza testlerine tabi tutulur. Kapının dışında ise Nesrin ve Güzin yan yana oturmaktadırlar. Nesrin, başımıza daha ne felaketler gelecek bakalım diye dert yanmaktadır. Güzin'den annesi ile biraz da onun ilgilenmesini ister, zira kendisi artık oğlu ile ilgilenmek istemektedir. Güzin ise buna onunki kadar düzenli bir hayatı olmadığını söyleyerek yanıt verir. Nesrin de düzenli hayat yaşamamanın da bir suç olduğunu söyleyerek söylenir kardeşine.

Bu sırada Nusret muayene esnasında kendisine sorulan soruları algılamakta güçlük çeker, hep gülümseyen bir yüz ifadesiyle doktora bakar ama soruları yanıtsız bırakır. Güzin ve Nesrin'i içeri alan doktor onlara annelerinde Alzheimer tipi demans olduğunu ve üstelik epey de ileri bir aşamada olduğunu anlatır. Hiç yalnız kalmaması gerektiğini, ihtiyacı olan her türlü şeyi karşılamakta yalnız başına zorlanabileceğini söyler ve bütün bunların yapılmasında yanında birilerinin bulunması gerektiğini ifade eder.

Bir sonraki sahnede evin banyosunda annesinin üzerini değiştirmeye çalışırken görürüz Nesrin'i ama Nusret inanılmaz huysuz haldedir ve kızına bütün gücüyle direnmektedir. Aynı sorun banyoda yıkanma esnasında da devam eder. Ona tuvaletini nereye yapması gerektiğini gösterir ve halıyı değil klozeti kullanması gerektiği konusunda onunla konuşur. Bütün bunlar olurken Güzin bu uğraşın beyhude olduğunu söyler, onu bir hastaneye yatırmaları gerektiği konusunda ablasını ikna etmeye çalışır. Nesrin buna şiddetle karşıdır, sesler karşılıklı yükselir ve sinirlenen Nusret eve gideceğini söyleyerek bağırır, hiçbir yere gitmiyorsun diyen büyük kızını da tokatlar.

Güzin ile Nusret bir taksidedirler. Bakışlırlar ve Güzin kendisine bakarak gülümseyen annesine aynı şekilde karşılık vermeye çalışır, annesinin yakasını düzeltmek ister ama annesi dokunduğu yeri eski haline getirir. Sevgilisi telefonla aradığında ona eve gideceğini söyler ama ısrar edince geri çeviremez ve buluşma teklifini kabul eder. Bunun üzerine annesini küçük kardeşi Mehmet'e bırakmak üzere taksiyi başka bir adrese yönlendirir. Mehmet'in evine geldiklerinde kapıyı Murat açar ve Nusret'in kim olduğunu teyzesine sorar ve anneannesi olduğu cevabını alır. Murat'a neden annesini aramadığı üzerine hesap sorar ama fazla üstelemez. Nusret'in hastalığını anlatır, ilaçlarını vermeyi ihmal etmemesini söyler ve yarın gelip alacağını da belirterek orayı terk eder.

Güzin gazeteye gelir ve sevgilisini beklemeye başlar. Bu esnada kendisini arayan ablasına da yolda oldukları yalanını söyler ve onu geçiştirir. Sevgilisi arabasıyla geldikten sonra hemen eve gitmeyi teklif eder, onun annemi emanet gibi bıraktım sözlerine pek ilgi göstermez. Zamanı kısıtlıdır ve bunu ‘*en iyi*’ şekilde değerlendirmek istemektedir. Güzin’in itirazları ve eve değil de bir yere gidip oturma ve konuşma planına karşı çıkar. Bu geceyi benimle geçirmeyecek misin sorusuna çok işim var diye cevap verir. Güzin ise benim de çok işim var ama sana zaman ayırabiliyorum yanıtını verir. Bunun üzerine ben de sana zaman ayırdım işte diyen sevgilisine Güzin, artık bana zaman ayırmak zorunda değilsin diyerek karşılık verir ve arabayı sağa çekmesini ister. Arabadan iner ve ne yapacağını kestiremez halde bir sağa bir sola yürür ya da yalpalar. Daha sonra yalnız başına ilerlemeye başlar.

Mehmet’in evinde bir sahneye geçeriz buradan ve Mehmet elinde gitarıyla, sözleri ‘manası yoktu bu âlemin’ adında bir şarkı söyler. Bir yandan Murat ot sarmakta ve dayısına anneannesinin kızıp kızmayacağını sormaktadır. Karşılık olarak onların yıllardır boru otu içip kendilerinden geçtiklerini söyleyerek cevap verir Mehmet. Nusret Murat’a bakar ve adını sorar. Mehmet de ona babamın adını verdin ya çocuğa, Murat diyerek karşılık verir. Nusret, yarın yol kapanır benim gitmem lazım diyerek kalkmaya çalışır ama kalması konusunda onu ikna ederler.

Murat dayısına dedesinin nasıl öldüğünü sorar. Dağda öldü der Mehmet ama Nusret dâhil olur konuşmaya ve dağda ölmedi, seni bırakıp gitti, hep bildiğini yaşadı, sen de öylesin der. Mehmet ise bozulmuş bir ifadeyle kimseyi terk edip gitmediğini söyler annesine. Nusret sabahın çok erken saatinde uyanır. Mehmet ve Murat evin birer köşesinde kıvrılmış uyumaktadırlar. Murat’ı uyandıran Nusret hadi der ona, gitmeleri gerektiğini hatırlatarak. Murat kalkar ve anneannesine ayakkabılarını giymesinde yardımcı olur ve daha sonra da paltosunu giydirir.

Birlikte dışarı çıkarlar, sabahın çok erken saatleridir ve balıkçılar iş üstündedir. Murat’a döner ve tekrar senin adın ne diye sorar. Eteklerini sıyırarak çişini yapmaya çalışan anneannesini durdurur ve onu bu işi yapması için bir yere götürür. Daha sonra onları bir motorda görürüz, etraftaki insanların konuşmalarına bakar Nusret ve torununa dönerek, senin kimsen yok mu sorusunu yöneltir ve yok cevabını alır ondan. Kim getirdi beni buraya diye sorar deniz kıyısında bir bankta oturlurken. Çocukların der torunu. Hatırlamıyorum dediğinde ise, hatırlama boş ver, daha iyi der Murat gülümseyerek.

Güzin’in kapısını çalan Nesrin cevap alamayınca anahtarla içeri girer. Kardeşini harap olmuş halde yatarken bulur. Anneme mi bir şey oldu diye sorar. Murat’a bıraktım der o da. Murat’ı nerede gördün diye sorunca o da Mehmet’in evinde diye cevaplar. Bütün bunları niye

anlatmıyorsun deyince de aralarında çok ciddi bir tartışma yaşanır. Güzin daha önce Mehmet'in yaptığı gibi ablasını herkese ve her şeye karışmakla itham eder. Murat anneanesi ile birlikte dayısının evine dönmektedir bu arada. Dayısını elektriği *özelleştirirken* bulur, zira genel olan elektriği kesilmiştir. Bu sırada Nesrin, eşi ve Güzin Mehmet'in evinin kapısına gelmişlerdir. Anne ve babası Murat'a kızgındırlar ama bekleneceği üzere özellikle annesi. Oğluna eve gidiyoruz diyen babasına karşılık Murat, bana hiç fikrimi sordunuz mu der ve ben sana benzemek istemiyorum baba diyerek ortamı terk eder. Sabah torunuyla keyifli zaman geçiren Nusret ise Nesrin'e bakar ve kınayan bir ifadeyle elinde ne var bilmiyorsun der.

Sahne Güzin'in evindedir bundan sonra. Annesi ile karşılıklı otururlar ve gülüşmeye başlarlar. Ne var ki Güzin'in bu gülümseyişi solar ve ağlamaya dönüşür. Annesi anlamaz gözlerle ona bakmaktadır. Beni şu kadar sevdin mi hep merak ettim der annesine. Şu haline bak, bomboşsun, ha şu cam ha sen der ve işin tuhaf tarafı ben de öyleyim, şimdi ikimiz de aynıyız diye ekler. Oturduğu sandalyede uyuyakalan Güzin tartıştığı sevgilisinden gelen telefon ile uyanır ve ona kendisini aramasına ve özür dilemesine gerek olmadığını ve ayrıca bir daha onu görmek istemediğini söyler ve telefonu kapatır. Telaşla annesini aramaya koyulur, zira annesi evden ayrılmıştır ama çok uzak olmayan bir bankta tek başına oturmaktadır. Güzin der ve kızına sarılır, uzun zaman sonra hasret gideren iki kişi gibidirler. Kızını öper ve onu koklar Nusret.

Güzin ile bu haldeyken, hastanede elini tutmaya çalışan büyük kızı Nesrin'i iter Nusret, herkes sana yapışsın istiyorsun der ve bundan rahatsız olduğunu belli eder. Güzin gelir bir süre sonra ve Nusret ona dönerek, bana benzeme, içini aç der.

Dayısının evinden İstanbul'u seyreden Murat, nasıl kapatıyorlar onu oraya, nasıl yapabiliyorlar diye sorar Mehmet'e, o da sonunda bir şekilde teslim oluyorsun usta diyerek cevap verir.

Bir sonraki hayati sahnede Nesrin'i mutfağında bir dolabı ve dolabın üzerindeki spesifik bir noktayı dikkatle silerken görürüz. O esnada kocası eve gelir ve mutfakta takıntılı bir şekilde aynı noktayı silip durmakta olan eşine gözleri dolu bir halde sarılır. Sen de mi bırakacaksın beni diye sorar kocasına. O da korkma, istesen de bırakamam seni diye yanıtlar, sensiz nasıl yaşanır bilmiyorum der ve bu daha kötü işte diyen Nesrin gözyaşlarına boğulur.

Güzin bir taksinin içinde ilerlemekteyken görülür. Murat ise anneanesinin yaşadığı koşulları görür ve onun bahçe içinde hareket edişini izler. Onu yanına iner ve bir banka oturur. Bunun peşinden ikisini caddede ilerlerken görürüz. Murat Nusret'i hastaneden çıkarmıştır. Kadıköy'de yürümekte olan ikili bir süre sonra Haydarpaşa tren garına girmiş halde karşımıza çıkarlar.

Film başladığı yere yani Karadeniz'deki ormanlara ve köye geri dönmüştür. Nusret bizimle ilk sefer karşılaştığı balkonda oturmaktadır yeniden. Evi dolaşırken tekerlekleri olan bir tahta görür, kar üzerinde kaymaya yarayan bir alet olduğu düşünülebilir Murat'ın bulduğu şeyin. Çimenler üzerinde oynamaya başlar ve sevinç çığlıkları gelir kulağımıza. Islak odunlarla sobayı tutuşturamadığını söyler ve anneannesinden yardım ister. O da ne yapacağını bilemez ve Murat da onu tekrar az önce uzandığı kanepeye yatırır ve kendi de battaniyenin altına girerek başını anneannesinin göğsüne yaslar.

Sabah olmuştur ve Murat'ı anneannesinin çamaşırlarını yıkarken görürüz. Birazcık söylenir belki ama işini tamamlar ve elbiseleri kurumaları için balkona asar. Murat'ı sobayı yakmayı başarmış halde de görürüz bir süre sonra. Bu sırada Nusret evin içinde dolaşmaktadır. Kapı sesi duyan Murat anneannesinin peşinden dışarı çıkar ve onu dağlara doğru yürürken görür. Yürü diyor der Nusret kim olduğunu ifade edemeden, şimdi de otur diyor der Murat ve onu eve götürür.

*“Bırak dağıma gideyim, onu da unutacağım”* der Nusret sona gelirken Murat'a. Elindeki mendilini çevirmektedir bunu söylerken bir yandan da. Murat başını omzuna yaslar onun. Daha sonra uyur halde görürüz Murat'ı ve uyandığında anneanesi yine evde yoktur. Evin dışına çıkar ve biraz ilerler, başını kaldırıp baktığında epey uzakta anneannesinin ormana doğru yol aldığını görür. Belki bir kararsızlık anı geçer zihninden ama bir şey yapmayacağını kestirebiliriz. Kameranın görüntüsü dağın üzerinden yükselmeye başlar ve filmin sonuna geliriz.

#### 4.1.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi

Pandora'nın Kutusu'nda yönetmen yine bir yolculuk hikâyesi anlatmaktadır bizlere fakat bu kez hikâyede keşfedilecek bir ötekinin varlığı söz konusu değildir. Bu kez öne çıkan şey karakterlerin içsel yolculuğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Öykünün unsurları olan üç kardeş başta olmak üzere en büyük kardeşin oğlu ve kardeşlerin anneleri de derinlikli olarak işlenmiştir.

Filmde yolculuk üç parçalı olarak karşımıza çıkar. İlkinde annelerinin kayıp haberini alan üç kardeşin Karadeniz köylerindeki evine gidip annelerini aramalarını görürüz. Daha sonra anne çocuklarla birlikte İstanbul'a gelir ve üç kardeşin evinde de kalır, en son da onu hastanede görürüz şehir içinde. Son yolculuk ise torunu Murat ile köyüne dönüş için yaptığıdır Nusret'in (Arslan, 2010: 92). Bu yolculuğun sonunda da Nusret'in yine dağa gidişini görürüz, bunu da filmin başındaki yolculuğa yol açan bir başka yola çıkış olarak görmemiz mümkündür.

Üç kardeşin portresinin de güçlü biçimde çizildiğini söyleyebiliriz. En büyük kardeş Nesrin hayatına girdiği herkesin, en başta da oğlu Murat ile eşinin hayatlarını kontrol etme çabası içindedir. Çok önemli bir sahnede eşi ona seni bırakamam, zaten sensiz nasıl yaşanacağını da bilmiyorum der. Bunun aksi istikamette ise bu boğucu ilgiden bunalan ve sürekli kaçan Murat vardır. Nesrin ise yoğun ilgisinin ve sevdiklerinin hayatına dâhil olma arzusunun aldığı bu karşılıklardan hiç de memnun değildir.

Ortanca kardeş Güzin ise artık geç otuzlarında ve yalnız yaşayan bir metropol kadını olarak karşımıza çıkar. Filmdeki en yalnız ve huzursuz karakter olarak onu görebiliriz belki de. Evli bir adamla ilişki yaşamakta ve ilgi görme konusunda bir arayış hali içindedir. Sevgilisinden beklediği ilgiyi görmez, ilişkide yönlendirici taraf olma iddiasında değildir ve genel olarak mutsuzdur. En küçük kardeş Mehmet ise en ayıksı olandır içlerinde ve yapısına uygun sayılacak biçimde İstanbul'un 'ötekilerinin' yaşadığı Tarlabası'nda ikamet eder. Elektriği kesildiğinde 'özelleştirme' operasyonu yapar. Diğer iki kardeşi tarafından kirasını bile ödeyemeyen bir aylak, işe yaramayan bir parazit gibi görünür ama yeğeni Murat her bunalduğunda soluğu onun evinde almaktadır. Çizgi dışı bir karakterdir ve bunun hakkını veren bir yaşam tarzını tutturmayı da başarmıştır.

Filmde işlenen temalardan birini iletişimsizlik olarak görürüz. Bu günümüz kapitalizminin dayattığı ilişkilerin doğal bir sonucu olarak görülmelidir. Ustaoglu da '78 kuşağının mensubu, sol geleneğin içinden gelen bir isim olarak sistem eleştirini filmlerinde güçlü biçimde kullanan bir isimdir. Hayatları kilitlenmiş, yaşadıkları sıkıntıları dile getirmeye yanaşmayan ve bu sorunların nasıl çözüleceği konusunda bir fikirleri de olmadığı için derin bir mutsuzluk ve umutsuzluk hali içinde insanlar olarak görürüz filmdeki karakterleri ekseriyetle.

Film genel olarak bir orta sınıf eleştirisidir. Steril hayatlar yaşayan, kendileri dışında olan bitenle fazlaca ilgilenmeyen ve elde olanı koruma konusunda takıntı sahibi insanlar olarak görebiliriz işlenen karakterleri, ayıksı karakterler görsek de. Mehmet örneğin değindiğimiz gibi marjinal bir karakterdedir ama o da orta sınıf sınırları çerçevesinde yaşar sonuç itibariyle, içinde bulunduğu dünyanın, sistemin gidişatından rahatsızdır, bunu ablalarına yönelttiği eleştirilerden anlarız ancak değişiklik noktasında herhangi bir atılım çabası içinde de değildir. Bohem bir yaşam tarzı tutturmuş, *ayık kafayla* sisteme katlanmakta güçlük çekmektedir.

Kentsel anlamda kardeşlerin yaşadığı ortamlardaki farklılık da oldukça çarpıcıdır. Nesrin, 90'lı yılların ortalarından itibaren hayatımıza girmeye başlayan ve içinde bulunduğumuz yüzyılda bir tür zenginlik normu haline gelmiş yüksek güvenlikli sitelerden

birinde yaşamaktadır. Site içinde her türlü olanak mevcuttur. Spor salonları, yürüyüş alanları, gündelik yaşama dair her türlü ayrıntıyı içinde barındıran bu yapılar köyünden buraya getirilen Nusret için hapishaneden farksızdır. Panjurları aralayıp dışarı bakmak için çektiği eziyetten sonra tek görebildiği şey içinde yaşamaya başladığı binaların benzeri olan onlarcasının oluşturduğu iç boğucu, can sıkıcı manzaradır.

“Yeşim Ustaoglu filmlerinde çokça nostaljik bir yolculuk – arayış ekseninde kurgulanan özsel sorgulamalar, bellek tazeleme/bellek yitimi temalarıyla birlikte ilerler” (Oktan, 2016: 345). Oktan’a göre (2016: 349), modern bireylerin açmazlarından biri olarak görülebilecek olan yalnızlaşma ve bağımsızlaşma arzusu taşıma ama bunun yanında topluluk duygusundan ve kolektivizmden, bir gruba ya da bir topluluğa ait olma isteğinden de vazgeçememe hali filmde de yansımaları bulmuştur. Alzheimer hastası olduğu öğrenilen annenin geçmişte yaşanmış olanları unutma çabası içindeki çocukların hayatına bir anlamda yıkıcı biçimde dâhil olması, öte yandan onunla ilgilenmek için kendilerini sorumlu hissetmeleri ve onun bakımını üstlenmek ile onu bir hastaneye yatırmak arasında kararsız kalmış olmaları gibi ikilikler net bir biçimde bu ikircikli hali yansıtan örnekler olarak karşımızda durmaktadırlar.

Orta sınıf sorunları içinde boğuşup durmakta olan üç kardeşin yaşadığı sorunlar ve kardeşlerin kendi içlerinde yaşadıkları hesaplaşmalar filmde ön plana çıkan bir yaklaşım olarak belirse de filmin bireysellik ve kolektivizm arasında bir tercih yapma meselesi olarak da okunabileceği söylenebilir. Hayatta nasıl bir yol tutturacağının farkında olmayan, geleceğini nasıl şekillendireceğini keşfedememiş olan Murat’ın anneannesinin sorumluluğunu alması, onunla beraber uzun bir yolculuğa çıkarak onu köyüne ulaştırması ve çıkacağı *son yolculuğa* onu bir nevi hazırlaması da filmin bu konuda nasıl bir tercihten yana durduğunu güzel bir biçimde göstermektedir (Oktan, 2016: 350).

Yeşim Ustaoglu sinemasının ilk dönem filmleri olarak kabul edebileceğimiz *İz*, *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken*’de yönetmen daha çok bireysel hikâyelere odaklanmakta ve ilk filmi olan, senaryosu da kendisine ait olmayan *İz*’i bir kenara koyacak olursak bir dönüşüm ve yolculuk hikâyesi anlatmaktadır. Gerçi bundan sonraki filmleri de yine hem gerçek hem mecazi anlamda yolculuklarla örülü olsa da bireysel hikâyeler aile yaşantısı içinde ve ailenin diğer bireyleriyle ilişkisi içinde anlam kazanmaya ve bir temele oturmaya başlamıştır.

*Güneşe Yolculuk*’ta Mehmet ve Berzan’ı bireysel eyleyışleri üzerinden tanırız, görürüz ve yaptıklarını anlamlandırma çabası içine gireriz. Berzan’ın ailesinin yaşadıkları köyü terk etmek zorunda kaldığını, babasının göz altına alındıktan sonra kendisinden bir daha haber

alınmamasını öğreniriz ve bunlar bize ailesi hakkında bilgiler sunar ancak Berzan İstanbul'da bulunduğu esnada onu hayatın içinde attığı adımlar çerçevesinde takip ederken bireysel bir öykünün izleyicisi konumundayızdır. Keza Mehmet'e geldiğimizde aile bahsi zaten hiç geçmez. *'Öteki'*ni tanıma ve değişme/dönüşme sürecini izlediğimiz Mehmet bunu büyük şehirde kendi başına gerçekleştirdiği eylemler üzerinden yaşar ve bizler de seyirciler olarak buna şahitlik ederiz. Filmde ailesi ile ilişkileri üzerinden hayatına dair somut çıkarımlarda bulunabildiğimiz tek karakter Mehmet'in sevgilisi Arzu'dur. Almanya'ya göçmen olarak giden bir ailenin yurda geri dönüş yapan kızı olarak tanıdığımız Arzu bir çamaşırvanede çalışmakta ve hayatını sürdürmektedir. Ailesi kendisini kısıtlamaya çalışır, yaşadığı ilişkiye sıcak bakmaz ama o bunları kendince göğüsleme çabası içine girmiş durumdadır. Ailesi ile ilişkisinin seyrine tanıklık ettiğimiz tek karakterin filmde kısmen tali sayılabilecek bir anlatının parçası olduğu da burada not düşülmelidir.

*Bulutları Beklerken*'e baktığımızda ise yine bir içsel yolculuk öyküsü ile karşı karşıyayızdır. Zorunlu göçe tabi tutulan Pontus Rumlarının yaşadıklarını Ayşe karakteri üzerinden anlatan film, kahramanın macerasının sonunda yola çıktığı yere dönüşünü, hayata başladığında kendisine verilen isme, Eleni'ye doğru yol alışını izletir bizlere. Sürgün sırasında bir Türk ailesi tarafından evlatlık edilen ve küçük erkek kardeşini terk etmek zorunda kalan Eleni bunun acısıyla yaşar bir ömür boyu ve kendisini evlatlık edinen ailenin büyük kızı, kendisinin de ablası konumundaki Selma'nın ölümü sonrasında bu yolculuğa koyulur. Sonradan edinilmiş bir aile üyesinin kaybı onu ilk kayıplarına götürür, anne babasına ve küçük kardeşine. Sonradan edinilmiş bir aile üyesinin kaybı ile başlayan içsel yolculuk, sonunda fiziki bir yolculuğa da dönüşecek, kayıp küçük kardeşin peşine düşecektir Ayşe/Eleni. Öykü bir ailenin parçalanışı diğerinin de zamanla yok oluşu eşliğinde gelişir ve şekillenir belki ama aslolan bireysel bir öyküdür ve kişisel bir dönüşüm ve öze dönüş macerasıdır karşımızda olan. Karadeniz bölgesinde bir azınlık mensubu kız çocuğunun hayatının politik kararlar sonucu ne şekilde değiştiğinin ve karanlığa sürüklendiğinin anlatılışıdır.

*İz*'i, politik alt metni de olan, işkenceci ve yaptığı işkenceler yüzünden yaşadıkları sonucu yüzünü değiştirmek zorunda kalan komiser Kemal Kara'nın çözmeye çalıştığı bir intihar ya da cinayet vakasının anlatıldığı bir kara film denemesi olarak görebiliriz. Daha önce de zikredildiği üzere, senaryonun o dönem eşi olan Tayfun Pirselimoglu tarafından yazılmış olması ve bu senaryoya, içinde yer alan karakterlere yönetmenin ikna olmamışlığı onu filmi çok da sevmeme noktasına taşımıştır. Ustaoglu *İz*'de sevdiği şeyin atmosfer olduğunu vurgulamaktadır. Bu filmde sonra çektiği ve onu bir auteur olarak sinemamızda

konumlandırıan iki filmi *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* ötekinin hikâyesine odaklanan birer yolculuk filmidir ve güçlü politik alt metinleri ile cesur bir çıkışı da temsil ederler.

*Pandora'nın Kutusu* ile birlikte yönetmen yine politik olarak güçlü mesajlar vermeye devam eder ancak bunu 'direkt' yapmak yerine sistemin hayatlarımızda yarattığı erozyonu gündelik yaşamlarımızda yarattığı etkiler üzerinden tanımlayarak ifade etme ve anlatma yoluna gider. Ustaoglu filme dair şunları söylemektedir:

*“ “Pandora'nın Kutusu” bir yabancılaşma, yalnızlaşma hikâyesi... Herkesin kendini bir şekilde içinde bulabileceği, gelişmiş ya da gelişmekte olan, kapitalizm ve modernlikten nasibini almış bütün toplumlardaki bireylerin sıkışmışlığı anlatılıyor. İnsanlık hallerinin kimi ironik kimi hüznünlü bir dille anlatıldığı, orta sınıf ahlaki üzerine kurulu dokunaklı bir hikâye... Yitirilen idealler ve sinsice yerini alan konformizm; gerçeklikten kopmalar, ön yargılar, böylece her an çatırdamaya hazır iki yüzü aile anlayışı, ve bunun yarattığı bunalımlar, kaçışlar, nihilizm, sınıfsal farklılıklar, iğreti ilişkiler, iletişimsizlik, suçluluk, korkular, yapayalnızlık, kısaca insana dair her şey “Pandora'nın Kutusu”nda saklı...” (Salman, 2019: 8).*

Yönetmenin sözlerinden anlaşılacağı üzere, bu filmde anlatılan hikâye bize kapitalist gelişim altında geleneksel anlayış ile modernlik arasında sıkışmış bireylerin yaşadığı sorunları anlatmaktadır ve Ustaoglu'nun vurguladığı üzere günümüz toplumunda yaşayan hemen herkes bu öyküde kendisinden bazı parçalar bulabilecektir. Hayatına dâhil olduğu herkesin hayatını yönlendirmek isteyen Nesrin'in bu çabaları etrafındaki herkesi tam olarak istediği şeyin aksine yönlendirmekte ve ondan kaçmalarını sağlamaktadır. Yüksek güvenli bir sitede yaşayan ve yaşadıkları ortamda pek çok lükse ulaşma şansı bulunan Nesrin, çocuğunun bu ortamdan hoşnut olmadığını ve pahasına olursa olsun kendi yolunu çizme arzusu içinde olduğunu görmezden gelir. Hayatı onu ve eşini kontrol etme çabası içinde geçer. Hükmetme yeteneği öyle baskındır ki kocası ona onsuz bir hayatı nasıl yaşayacağını bilmediğini söyler. Bu Nesrin'i mutlu etmek yerine daha da üzer. İşin ilginç yanı Nesrin, hayatını yönlendirme noktasında oldukça başarılı olduğu kocasıyla cinsel ilişki yaşayamamakta, hatta ilişki şöyle bir kenarda dursun ona dokunmakta bile güçlük çekmektedir.

Ortanca kardeş Nesrin çalıştığı gazetede iş tanımını tam olarak kavrayamadığımız bir konumda bulunmaktadır ve yaptığı iş her neyse bunu hayatını idame ettirmek ve özgürlüğünü sürdürmek için yaptığı söylenebilir. Bir gazete çalışanı olarak gücünün ve sorumluluğunun daha fazla olduğu düşünülebilir ancak durumun böyle olmadığını görmek hiç de zor değildir. Annelerinin peşinden köylerine dönmek üzere arabada oldukları sahnede erkek kardeşi tarafından yalakalık yapmakla suçlanması ve ideallerinden vazgeçmiş olmakla itham edilmesi üzerine verdiği tepkiler kardeşinin bu konuda haklı olduğunu bize düşündürmektedir.

Yönetmenin burada aydın sorumluluğu taşıması gereken kişiler üzerinden eleştirel bir mesaj verdiğini çıkarabiliriz.

İki kız kardeş de ana akım filmlerde gördüğümüz baskın, güçlü ve evini çekip çeviren erkek karakterinin karşı kutbunda bulunan kardeşlerinin bir tutunamayan oluşlarından ötürü onu kıyasıya eleştirirler. Sürdürdüğü yaşam tarzının hakkını verir biçimde İstanbul'un göbeğinde ama onun '*varoşu*' olarak görebileceğimiz bir semtte oturan Mehmet'in evi aynı zamanda Alzheimer hastası yaşlı anneyi '*özgürlüğüne*' kavuşturacak olan torunu, Nesrin'in oğlu Murat'ın da bulunmayı en sevdiği yerdir. Burada hayatı doğrudan deneyimleme, şehrin keşmekeşine karışma fırsatı bulduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Bunu ailesinin yaşamakta olduğu yüksek güvenli ve etrafı bir beton denizi ile çevrili siteye tercih ettiği açıktır.

Herkesin hayatına müdahale etmekte uzman Nesrin ve mesleğinin getirdiği sorumluluğun hakkını vermekten uzaktaki Güzin'in aksine Mehmet salaş yaşam tarzıyla filmdeki iki kilit karakterden biri sayılabilecek olan Murat'ın en çok zaman geçirmeyi sevdiği kişi olarak belirir. Anneanne ile torunun buluşmasının bu evde gerçekleşmesi ve ikisini de değiştirecek, birini de belki sonuncusunu yapacağı yolculuğa götüren adımın ilk kez burada atılıyor oluşu belki de bir tesadüf değildir. Yönetmen filmde içinde bulunulan düzenden çıkış yolları göstermez, bize reçeteler sunmaz belki ama iki kız kardeşin korunaklı hayatları karşısında Mehmet'in içinde yaşadığı viraneye sempati duymamızı beklediğini söylemek çok da zorlama bir yorum olmayacaktır. Her ne kadar çıkış yolunun bu nihilist, her şeyden vazgeçmiş olma hali olarak bize sunulmadığını görebiliyor olsak dahi bunu söyleyebiliriz.

Kadın karakterlerin güçlü biçimde çizildiği söylenebilir. Ayakta durmayı bilen ve yaşamlarının kontrolünü elinde tutan karakterlerdir anne ve iki kızı. Ne var ki anneyi kenarda tutacak olursak şehirde yaşamakta olan iki kız kardeş hayatlarından memnun değildir, ikisi de mutsuzdur. Oğlunun iplerini elinde tutmakta zorlanan, kocası ile duygusal bağ kuramayan, ona dokunamayan Nesrin bir yanda, evli bir erkekle ilişki yaşayan ve bu ilişkinin de kurallarını karşı tarafın belirlemesine izin veren Güzin '*kent yorgunu*' iki kadın olarak görülebilir. Köye giden yolda mecburen konakladıkları kamyoncu barınağında garson olarak çalışan ve bulunduğu ortamda kendisini kabul ettirebilmek adına maskülen tavırlar sergileyen bir kadın gördüklerinde ikisi de rahatsız olurlar, Nesrin Güzin'e, işte babamız annemizi böyle bir kadın için terk etti diyerek onu küçümsediğini belli eder ancak kadının hayatından memnun ve yaşadığı ortama ayak uydurabilen, kendiyle barışık halleri iki kardeşin de sahip olamadıkları şeyler olarak karşımıza çıkar.

Annesi ile sorunlu bir ilişkisi olan ve onun tarafından hiç sevgi görmediğini düşünen Güzin'in yaşadığı dönüşüm ilgi çekicidir. Annesi uzun süre sonra çok ilginç biçimde tekrar hayatına giren Güzin belki de ayakları üzerinde durma, kendisini sevmeyen ancak onu belki de sıkıcı hayatından bir kaçış alanı olarak gören adamdan kurtulmuş ve bir anlamda özgürleşmiştir. Nesrin ve Mehmet konusunda bir değişim yaşandığına şahit olmayız ama hayatında –nispeten- radikal sayılabilecek bir karar alarak adım atan kişi ortanca kardeş Güzin olur ve hayatının iplerini eline alma konusunda harekete geçer.

Nesrin ve Güzin, iki kız kardeş olarak kendi başlarına ayakta durmayı ve kalmayı öğrenmiş iki karakterdir. Bu durumun belirleyicilerinden biri olarak hayatlarındaki erkek karakterlerin ya yokluğu ya da etkisizliği hatta zararlı etkisi söz konusudur. Nesrin ve Güzin'in, dağ başında mahsur kaldıklarında Mehmet'in bir köylüye güvenerek ona para vermesini yadırgamaları ve Mehmet'i saflıkla suçlamalarında bu etkilerin de muhakkak bir katkısı vardır. İnsanlara karşı geliştirdikleri güvensizlik duygusunun oluşmasında hayatlarındaki erkeklerden alamadıkları yardımın ve destek duygusunun vurgulanması hatalı olmayacaktır.

Yine Nesrin ve Güzin'in kimliklerini iki şehirli kadın olarak kurguladıklarını ve kurduklarını, orta sınıf ilişkileri çerçevesinde kendilerini adeta bir biçimde bağladıklarını belirtmek de yerinde olacaktır. Anne Nusret'in Nesrin'in evinde yarattığı yıkım, evin pencerelerinden yeşilin zerresini dahi görememesi sonucu yaşadığı mutsuzluk ve nihayetinde evden kaçarak kendisini site dışına atması Nesrin için anlaşılması güç şeylerdir, zira evi ve bu evi içinde barındıran o yüksek güvenli site onun için muazzam bir konfor alanına dönüşmüş durumdadır. Yine aynı şekilde Güzin annesi ile ilgilenmek yerine kendisine sadece cinsellik yaşamak amacıyla yaklaşan erkeğin peşinden giderek bir anlamda ilgi açlığının ve şefkat ihtiyacının kurbanı konumuna dönüşmektedir.

Kendilerini şehre ve orta sınıfın hayat tarzına kopmaz biçimde bağlayan iki kız kardeş ile annelerinin evine ve dağlara duyduğu özlemin keskin karşıtlığı filmde çok başarılı biçimde yansıtılmıştır. Anneannesinin hastaneye kapatılmasına ve bir bakıma tutsak hale getirilmesine karşı çıkan ve bu durumu ortadan kaldıran kişinin de yine annesi Nesrin tarafından tutsak edilmek değilse de göz hapsinde tutulmak istenen Murat olması sürpriz olarak görünmemelidir.

Nesrin ve Güzin'in zikrettiğimiz üzere erkekler tarafından desteklenme ve onaylanma arayışı/ihtiyacı içinde oluşu bir veri iken, yemek yedikleri kamyoncu barınağında çalışan kadını erkeksi özellikleri yüzünden itham eder bakışları, babalarının annelerini böyle bir kadın uğruna terk ettiğini söyleyen Nesrin'in kadına yönelik tutumu bir çelişkiyi de ortaya

koymaktadır. Babanın yokluğundan dolayı hissedilen acı, bu kaybın yarattığı matem ve erkeklerle olan sancılı ilişkiler bir yanda dururken bu kadına yönelik takındıkları tutum izleyende rahatsızlık duygusu yaratmaktadır ve aynı zamanda toplumsal cinsiyet algısı üzerine yönetmenin getirdiği bir eleştiri olarak da görülebilir tabii ki.

Filme ve kadın karakterlerine dair söylenebilecek şeylerden biri de, sadece bu filmdeki karakterler değil aynı toplumsal koşullar altında yaşayan pek çok insan içinde söylenebilir ki o da kent havasının özgür kılmaya tek başına yetmeyeceğidir. Özgürlük kesintisiz bir mücadeledir ve bu mücadeleden bir kez vazgeçildiğinde özgürlükten de feragat etmek kaçınılmaz hale gelebilir. Yüksek güvenlikli sitede yaşanan hayatlar, kendi başına metropolde ayakta kalma başarısı gösteren bir kadın ve şehrin kenarında yaşayan ancak hayatın kenarında kalmaktan da kurtulamayan boş vermiş karakterler özgürlüğün bir mücadele ile elde edilebilecek ve sorumluluk ile taşınabilecek önemli bir değer olduğunu bize göstermesi açısından oldukça önemlidir.

*Pandora'nın Kutusu* bize bu filmde erkek karakterler nerede sorusunu sordurması bakımından da önem taşır. Bu durum filmde erkek karakter olmaması ile ilgili değildir ancak sorunların çözümü noktasında mücadele eden kadınların, erkek desteğinden mahrum kalması ve aksine onlardan zarar görmesi ile açıklanabilir. Filmde baba karakteri sıkça zikredilir, ne var ki onun çocukların gelişiminde oynadığı belirleyici rol ortadan kaybolması ile söz konusu olabilmıştır. Bu noktada da kaçan kişi değil, ya onu ayarttığı düşünülen ve ıssız bir kuytadaki lokantada çalışan kadına benzer bir figür ya da anne karakteri suçlanır. Zira erkek yaşadıklarına dayanamamış ve evi terk etmiştir. Ona yönelik ciddi bir suçlamayı da ona yönelen ciddi bir eleştiriye de göremeyiz.

Nesrin'in kocası, daha önce de bahsettiğimiz üzere adeta etkisiz eleman konumundadır. Karısı olmadan ne yapacağını bilemez haldedir ve sorumluluk üstlenmekten kaçan, olan bitene seyirci kalan bir tip konumundadır. Keza Mehmet de sistem dışı bir karakter gibi görünse de bu herhangi bir değişiklik yaratmaktan uzaktır. Onunki bir karşı çıkış çabası olmaktan ziyade konformizmin yansıması gibidir. Filmde içine hapsedildiği sınırları aşmaya çalışan ve değişim için mücadele eden tek erkek karakter olarak torun Murat belirir ve bu değişim isteğini köyüne geri dönmek isteyen, akıl hastalığından mustarip anneannesine sunduğu yardım ile anlarız. Bu ilginç ilişki hem bir çıkış sunması hem de bir dayanışma ilişkisini ortaya koyması itibarıyla umut yeşerticidir.

Filmde orta sınıf bir ailenin sıkışmışlığını görürüz ve bu ailenin annelerinin başına gelen sorunla birlikte çözülmeye başladıklarını izleriz. Ustaoglu filmlerinin karakteristik özelliği olarak babanın filmde sadece adı geçer ancak kendisi görüntüde ve/veya hayatın

içinde yoktur. Yeşim Ustaoglu bir '*kadın filmleri yönetmeni*' olarak anılmayı istemez ve böyle bir çaba içinde de değildir. Erkek karakterleri de kadın karakterler kadar sıkışmış ve bunalmış vaziyettedir. Kadınlar filmde, ana akım ürünlerde olduğunun aksine birer cinsel haz nesnesi olarak gösterilmezler. Kadın özgürlük mücadelesi içinde ya da feminist kategoride değerlendirilmesi mümkün olmasa da eril iktidarın cinsiyetçi kodlarının yansımadığı, kadın karakterlerin güçlü biçimde çizildiği ve kendi başlarına durabildiği bir öykü ile karşı karşıyayızdır. Cinsiyetler arasında bir hiyerarşi çatışması veya iktidar kavgası yerine bireysel sorunların işlendiği bir modernite eleştirisi vardır seyircisi olduğumuz ekranda. Ancak kadın yönetmenlerin pek çoğunun eril kodlardan kurtulamadığı bir ortamda Ustaoglu'nun bu konuda ayrı bir yerde durduğu ve bu tuzağa asla düşmediğini vurgulamak da yerinde olacaktır (İmançer, vd., 2010: 33).

Pandora'nın Kutusu'nda üç kardeşin karakter farklılıkları karşımıza içinde barındıkları ve yaşamlarını sürdürdükleri mekânlar açısından da bize yansıtılmaktadır. Üç kardeş her ne kadar kentte farklı alanlarda yaşıyor ve farklı koşullar altında hayatlarını sürdürüyor olsalar da her biri var oluş krizi içindedir ve kentte yaşarken gündelik hayatın sorunlarıyla boğuşur durumdadır. Tam da bu nedenle hiçbirini bakıma muhtaç durumdaki annelerine gereken desteği sağlayamayacak durumda görünmektedirler (Uçar İlbuğa, 2010: 126).

Kent ortamında yaşanan bu sıkıntılı ve boğucu havanın karşısına Nusret karakterinin yaşadığı ve hayatının son anlarını geçirmek üzere kaçmayı arzuladığı ormanları ve dağları koyan yönetmen bunu bir özgürleşme ve kaçış çabası olarak sunar. Nusret'in bu konudaki en büyük yardımcısı da hayatını nasıl şekillendireceği konusunda net bir fikri olmayan ve şehir hayatının kaotik yapısını içselleştirememiş torun Murat karakteridir.

#### 4.2. Araf (2012)

Yeşim Ustaoglu bir filmini daha Karadeniz'de çekmiştir, bir önceki filmi *Pandora'nın Kutusu* 'nda (2008) olduğu gibi yine bölgenin batısında bir şehirde, bu kez Karabük'te karar kılmış ve filme mekân olarak bu şehri seçmiştir. Senaryoda, yapımda ve yönetimde Ustaoglu adını görürüz. Yeni Türkiye Sineması anlayışına uygun olarak yönetmenin filmin her adımında izinin yer aldığı gerçeği burada da bir kez daha karşımıza çıkar.

Filmi yönetme ve hikâyeyi oluşturma fikri yönetmende bir önceki filminin çekimleri esnasında oluşmuştur. Çeşitli mülakatlarında bunu ifade eden Ustaoglu bir proje üzerinde çalışırken bir başkasının da bu esnada şekillendiğini ifade etmektedir. Filmin ilgi çekici bulunan yanlarından biri olarak başrol oyuncularından birinin Özcan Deniz olması ve şöhretinden kaynaklı olarak sette çeşitli problemlerin ortaya çıktığına dair bir takım

söylentilerin yayılmış olması da gösterilebilir. Ne var ki bu ifadeler yönetmen tarafından çok defa yalanlanmış ve Özcan Deniz ile çalışmanın gayet kolay olduğunu vurgulamıştır. Kendisi de film yönetmeye başlayan oyuncunun yönetmen Yeşim Ustaoglu ile çalışma fırsatı bulmuş olmasının kendisi açısından önemli bir deneyim olduğu da söylenebilir.

Yine film çekilirken henüz 20 yaşında olan Neslihan Atagül'e de bir parantez açmak faydalı olabilir. Genç yaşında çok zor bir rolü başarıyla kotaran Neslihan Atagül bu filmdeki rolüyle, filmin katıldığı çeşitli festivallerden önemli ödüllerle döndü. Genç bir yetenek olarak çıkardığı iş uluslararası arenada takdir edildi ve ciddi anlamda ses getirdi.

#### 4.2.1. Filmin Geniş Özeti

Film endüstriyel bir alanda, bir iş makinesinin çalışma görüntüsüyle açılır. Bir çimento fabrikasında iş aracı atık malzemeyi yol kenarına boşaltır. Oldukça kızgın ve sıcak olduğu belli olan bir sıvı dökülür dışarıya. Filmin ana karakterlerinden Olgun (Barış Hacıhan) ve arkadaşı olan biteni hayret nidaları eşliğinde, şaşkınlıkla izlerler ve bu esnada filmin adı ekrana yansır. Arada kalanların yaşamına göz atmaya bu an itibarıyla başlarız hep birlikte filmi seyredenler olarak.

Bundan sonra karla kaplı yolda ilerleyen bir aracın, muhtemelen şehirlerarası bir otobüsün içine çevrilir kamera, peşinden de Olgun ve Zehra'nın (Neslihan Atagül) birlikte çalışıyor oldukları ve şehirlerarası yolculuk eden araçlara hizmet etmek üzere kurulmuş olan dinlenme tesislerine. Zehra dinlenme tesislerinde müşterilere yemek servisi yaparken görülür ve masalarda da yemek yiyen çeşitli insan görüntüleri. Olgun da tesisin bir başka alanında çay servisi ile ilgilenmektedir. Bir dinlenme tesisinde görülebilecek tipik manzaralar söz konusudur kısacası. Zehra'nın sadece serviste değil aynı zamanda mutfakta yemek yapımında da görev aldığını görürüz. Tezgâh arkasında çalışmaktayken Olgun yanına yaklaşır ve kendisine bir tabak nohut ayarlamasını söyler ama yorgunluktan bunalmış olan Zehra onu git başımdan diyerek tersler. Görüntünün devamında Olgun'un Zehra'ya olan bakışlarından ona ilgi duyduğunu anlarız. Olgun tekrar yaklaşır ona ve nohut ister, Zehra onu yine tersler ama bu kez gülümsemektedir. Zehra'nın da gördüğü ilgi karşısında sevinçten havalara uçacak ölçüde değilse de mutlu olduğunu hissederiz.

Dinlenme tesisinde yemekler pişer, temizlik yapılır, yeni yolcu otobüsleri mekâna giriş yapar. Rutinin dışında herhangi bir gelişme söz konusu değildir kısacası. Tesiste bunlar olup biterken kamera belirli aralıklarla bir aracın içine odaklanır ve bir süre sonra bunun Mahur'un (Özcan Deniz) kullanmakta olduğu kamyonun içinden bizlere yansıtmakta olduğunu anlarız. Vardiya değişimi yapılmakta olduğu bir anda başını masaya yaslamış ve yorgunluktan bitkin

düşmüş halde gördüğümüz Zehra, Mahur'un kamyonunu park ederek tesislere giriş yaptığını görür. Uykuya teslim olmamaya çalışır halde gözleriyle onu izler, masaj koltuğuna oturuşunu görür.

Başını masaya yaslamış haldeyken Derya (Nihal Yalçın) gelir ve onu dürterek kaldırır, servisin geldiğini haber verir. Uzun bir çalışma günü daha sona ermiştir ve eve dönme zamanı gelmiştir. Servise giderlerken çıkan gürültü masaj koltuğunda uyuyakalmış olan Mahur'u uyandırır ve o da kamyonuna doğru hareketlenir o da. Yorgunluktan bitap halde arabanın içindeki arkadaşı Olgun'a bakar, o uyuklamaktadır yolda, camdan dışarıyı gözler ve sanayi tesislerinin yarattığı kirliliği ve bacalardan dışarı çıkan yoğun kirli dumanları görürüz.

Servis taşıdığı çalışanları indirmeye başlar ve sahne Olgun'un bir sebze haline girişine odaklanır. Uyumakta olan ve çok yakın oldukları anlaşılan bir arkadaşını sertçe ama şaka yollu yattığı yerden kaldırır ve mal indirmeye giderler birlikte. İndirilecek malları Mahur taşımıştır hale, onun aracından boşaltılmaktadır ürünler. Haldeki arkadaşı Mahur'a onu bir düğüne götüreceğini, birkaç gün kalmasını söyler. Kızlara bak, biraz oyna diyerek onu kalması yönünde ikna etmeye çalışır.

Babası çalıştığı kamyonete eşya yüklerken eve gelir Zehra ve maaşından bir miktar parayı babasına uzatır. Daha sonraki sahnede Zehra kanepede uzanırken annesini ütü yaparken görürüz. Kadın ütünden şikâyetçidir, madem çalışıyorsun eve yeni bir ütü al der kızına. Bir o kalmıştı almadığım der Zehra karşılık olarak. Çok şey aldın da deyince annesi gülmeye başlar, bir televizyon aldı işte ancak der ve Zehra'nın maddi katkısını eve sunduğunu da böylece görmüş oluruz. Benim gibi evladı nerde bulacaksın der Zehra, annesi de sen benim gibi anneyi nerde bulacaksın asıl der, karşılıklı atışır, gülüşürler.

Bir sonraki sahnede Olgun'u, bir dönem ortalığı kasıp kavurmuş olan bir yarışma programını izlerken görürüz. Arka fonda annesi masayı akşam yemeği için hazırlamaktadır. Duyduğu ses üzerine pencereye giden Olgun, babasının kullandığı arabanın kapıya yanaştığını görür. Anne oğul huzursuzluk içinde babanın eve girmesini beklerler. Bir selam alma ya da gülümseyiş görme umuduyla belki de oğluna bakar baba ancak ifadesiz bir surattır karşılaştığı ve doğrudan masaya yönelir. Olgun onlardan ayrı bir odada yarışmayı izlemeyi sürdürürken anne baba da sessizlik içinde akşam yemeklerini kaşıklamaktadırlar.

Sessizliği afiyet olsun sözleri bozar. O yemeyecek mi diye sora baba, anne de o yedi, rahat bırak çocuğu karşılığını verir. İki lokma yemeğin ardından, ben dışarı çıkıyorum diyen adam evden ayrılır. Olgun'un annesini mutsuz bir yüz ifadesiyle kanepede otururken görürüz sonra. Olgun annesinin yatak odasındaki çekmecesinden bir miktar para alır, bunu annesine hissettirmeden yapmaya çalışır, ardından da tek kelime etmeden kapıyı çarpıp çıkar.

Zenginleşme hayalleri kadının izlediği televizyondan kulaklarımıza çalınırken o mutsuzluk içinde evinde oturmaktadır.

Yarışma programı için katılım formu doldururken görürüz Olgun’u bir sonraki sahnede bir internet kafede. Formdaki çeşitli sorulara gülerek, eğlenerek cevap verirler. Kendinizi tek cümleyle tanıtınız şeklindeki bir soruya “dumanlı kentin puslu çocuğu” yanıtını verir Olgun. Bu, Karabükspor futbol kulübünü destekleyen Mavi Ateş adlı taraftar grubunun kendilerine taktıkları isimdir. Buradan Olgun’un kendisini futbolun da vazgeçilmez bir parçası olduğu erkeklik kodları üzerinden tanımlayan bir taşralı genç olduğunu anlarız. Bugüne kadar başınıza gelen en kötü şey sorusuna ise doğmak yanıtını vermek istediğinde biraz arabesk bir isyan içinde olduğunu da kavrarız ama arkadaşı onu klişelerden kaçınalım diyerek uyarır. Başınıza gelen en iyi şey sorusuna ise Zehra yanıtını verir ve arkadaşını kızdırır. Aynı soruyu serviste Zehra’ya sorar, ne var ki bir yanıt alamaz.

Bir vardiya bitimi daha servisten inerler. Derya ile Zehra beraber ilerlerken Olgun nereye gidiyorsun diye sorar ancak bu sorusuna da cevap alamaz. Derya ile birlikte düğüne katılmak için annesinden izin almak amacıyla, onun telefonuyla annesini ararken görürüz. Annesini ikna etmekte zorlanır, annesi ısrarla eve erken dönmesi için onu uyarır ve uyumadan onu bekleyeceğini söyler. Düğünde ise Mahur ile aynı masanın etrafında otururlar. Bundan sonra Olgun ile Zehra’yı pistte dans ederlerken görürüz. Olgun, bekleneceği üzere halinden çok memnun görünmektedir. Ancak bu esnada Zehra üzerinde Mahur’un bakışlarını yakalar ve göz göze gelirler.

Bundan sonra çocuksu olarak nitelendirilebilecek iki dansta, bir dönem ‘apaçi müziği’ olarak gündemde yer tutan müzik ve bununla beraber kolbastı eşliğinde dans eden gençler arasında Olgun’u görürüz. Bir süre sonra biraz daha oyun havasını andıran bir müzik eşliğinde bu kez Mahur’u ceketini çıkarıp beline dolarken görürüz. Zehra bu esnada onu dikkatle süzmektedir. Zehra’yı da pistin ortasına alan Mahur onunla birlikte karşılıklı dans etmeye başlar. Zehra çekingen davranmakta ve Mahur’un etkisine adeta boyun eğmektedir. Bunlar olurken Olgun yanlarında oyuna dâhil olmaya çalışmakta fakat bunda başarı gösterememektedir. Zehra Mahur’un çekimine kapılmıştır ve Olgun’un bu konuda yapabileceği fazla bir şey yoktur, çaresizce, hırsla ve kıskançlıkla izlemekten başka.

Derya’nın sevgilisiyle birlikte yaşadıkları evdedir kamera bir sonraki sahnede. Mahur’un arkadaşıdır aynı zamanda Derya’nın sevgilisi. Mahur ve Derya onların evinde kalacaklardır o gece. Aralarında bir sessizlik olur önce, ikisi de söyleyecek bir şey bulamaz ve Zehra yakında bulduğu bir elmayı ısırır. Zehra’yı kanepede uzanırken görürüz az sonra ve Mahur üzerindeki battaniyeyi üzerine doğru çeker Zehra’nın. Karşısında bir sandalyeye

oturur, üzerine bir örtü alır ve onu izlemeye koyulur. Sabahın erken saatlerinde ikisi de kalkmış haldedir. Mahur camdan dışarı bakar, parmaklarını camın üzerinde gezdirir. Zehra bakışları ile dikkatle onu izler. Elindeki tespihi, giydiği terliği, yüz ifadesini dikkatli bir şekilde inceler, biz de bu esnada onun bakışlarına eşlik ederiz.

Zehra kamyondan iner ve köprüyü geçmek üzere yola koyulur. Mahur ise aracıyla yola devam eder ve gündüz ya da gece yaşıyor olmasından bağımsız olarak çok sayıda kaza görüntüsüne şahit oluruz. Olgun ve Zehra'yı tesisin kenarında dinlenme sırasında sigara içerken görürüz. Zehra'da sigara vardır ancak yakmaz. Sigaraya mı başladın diye sorar Olgun ve başlamadım yanıtını alır. Zehra'daki sigara paketinin Mahur'dan kalmış olduğuna hükmedebiliriz bu durumda.

Vardiyadan sonra çarşıya gidip takılalım mı diye sorar Olgun ve bu kez yanıt olarak ikisinin de düğünde çalan aynı '*apaçi müziği*' eşliğinde hareketli biçimde dans ettiklerini görürüz. Bu dans Zehra için de ilgi çekici, keyifli ve belki de komiktir hatta ama buradan Olgun ile arkadaşça ilgilendiğini ve fakat ondan duygusal anlamda hoşlanmadığını, onu Araf halinden çıkamıyor olma halinin devamı olarak düşündüğünü çıkarabiliriz.

Var mısın yok musun izledin mi diye sorar Olgun Zehra'ya ve kafayı bununla bozmuşsun sen yanıtını alır. Çıkışsızlığını aşmak için kestirme bir yol olarak düşündüğü bu yarışma Olgun için müthiş dikkat çekicidir. Ah beni bir çağırsalar der Zehra'ya. O da karşılık olarak, zor değil ki ben bile giderim istesem der. Karı başına nereye gidiyorsun şeklinde kaba bir cümle çıkınca Olgun'un ağzında canı sıkılır ve oturmaya gider. Ne var ki Olgun'un sarf ettiği bu cümlede bir gerçeklik payı olduğu ve bulunduğu yerden '*kadın başına*' çıkmasının neredeyse imkânsız olduğunu kendi de kestirebilmektedir.

Para çıkarsa ne yaparsın diye sorar Zehra ve Olgun da bir dört çeker cip ve kocaman bir ev alacağını söyler. Annesini de yanına aldıracağını söylemeyi ihmal etmez. Anam zaten geçimlidir benim, gelininin elini sıcak sudan soğuk suya sokmaz der ve Zehra'nın gözlerinin içine bakar, Zehra mesajı almıştır ancak herhangi bir karşılık vermez. Kendisine çıksa aynı para evle arabayla hiç uğraşmayacağını söyler ve doğrudan bulunduğu yeri terk edeceğini söyler. Öyle hemen biter diyen Olgun'a da biterse bitsin karşılığını verir. Zaten para biriktirmekte ve oradan kaçma hayalleri kurmaktadır. Kız başına nereye gidiyorsun diyen Olgun'a yine sinirlenir ve atışır.

Olgun ısrarla Zehra'yı eve bırakmayı teklif eder ancak Zehra eve gitmeyeceğini söyleyerek teklifi reddeder. Derya'nın evine gidecek ve iş başvurusu yapacaklardır. Derya hakkında, o karı sağlam değil şeklinde söz eden Olgun'a, bir daha Derya'ya karı diye hitap edersen senin yüzüne bakmam der ve uzaklaşır. Bundan önce seninle diskoya gelmemde

sorun yok ama eve gitmememde mi sorun var der ve bu konudaki ikiyüzlü tutumunu yüzüne çarpar Olgun'un.

Zehra Derya'nın evindeyken internetten gerçekten de iş bulunup bulunamayacağını sorar ve tabii bulunur cevabını alır. Ancak Derya'nın ona abla tavsiyesi iş bulmak yerine bir koca bularak hayatını kurtarması yönündedir. Zehra onun bu rahatlığına şaşırdığını, evde tek kalmasına ailesinin bir şey deyip demediğini sorar ama Derya evli olduğunu bir kere evlendikten sonra ailenin koruyacak bir şeyi kalmadığını söyler. Burada çok klasik bir aile namusu ve bunun kız çocuk üzerinden korunup temellendirilmesi ilkelliği ile karşı karşıya olduğumuz bir toplum yapısının varlığı bize hatırlatılır.

Diğer yandan Olgun ve arkadaşı ise '*erkeklerle özgü*' kimi sorunlar üzerine sohbete dalmışlardır. Kızların mesajlarına ne zaman cevap verilmesi gerektiği, bu tavırların getirmesi muhtemel yalnızlık riski, cinsel ilişki yerine mastürbasyona mahkum olma hali ve penis boyunun ortalamasının ne olup olmadığı konusunda koyu bir tartışmanın ortasında buluruz kendimizi bu iki arkadaşın sayesinde.

Bir sonraki sahnede bir sosyal medya sitesine kaydederler Zehra'yı ve ekranda biz görmesek de bir penis resminin belirlediğini anlarız. Zehra sayfayı kapatmasını ister Derya'dan ancak Derya benim bu kadar küçük şeyim olsa paylaşmaya utanırım der ve kadınların da sohbet konusunun bu olduğunu görürüz kısa bir an için de olsa.

Olgun'un babası yanında götürdüğü zehirli etlerle kendisini çağıran bir ailenin bahçesindeki köpeği besler ve onun ölümüne yol açar. Köpek başlarda oldukça gürültücüdür ancak bunun yavrularından kaynaklandığını anlarız, ne var ki akıbeti değişmeyecektir. Mahur'un bir hamamda temizlenişi ve daha sonra kamyon parkında bulunan aracına gelip üzerini değiştirdiğini izleriz.

Zehra tesisteyken bir kamyon geçer oradan ve Mahur'un kamyonu olduğunu düşünerek dışarı fırlar, aracın içindekinin o olup olmadığını görmeye çalışır. Onunla geçirdiği gecenin ardından aklı hep onda ve aracıyla yanında geçme ihtimalindedir artık, zira kendisini oradan kurtarma ihtimali olan biri gibi görmeye başlamıştır onu. Evine giden köprünün yanındaki yolda servisten inen Zehra'nın ardından Mahur'un kamyonu ile onu takip ettiğini görürüz. O da köprünün başında durur ve Zehra da durur ve onu bekler. Mahur ona kamyonunda bulduğu ve birlikte konuşmadan geçirdikleri geceden kalan küpeyi verir.

Bu sahne ertesi gün yine tekrarlanır. Mahur kamyonu ile köprüye gelir ancak bu kez aracından inmeden yoluna devam eder kısa bir süre sonra. En sonunda cesaretini toplayan Zehra bir gün Mahur'un kamyonuna biner e yola koyulurlar. Deniz kıyısında bir restoranda bir şeyler yiyip çay içerler, denizi ve birbirlerini seyrederek ancak bütün bu süre boyunca hiç

konuşmazlar. Ve bütün bunları seviştikleri bir sahne izler en sonunda. Mahur Zehra'yı aldığı yere, köprüye bırakır ve yoluna devam eder.

Bunun Zehra'nın ilk cinsel deneyimi olduğunu tahmin ederiz. Yaşadığı şeyden keyif almıştır belki de, bunu Mahur'un dokunduğu yerlerde ellerini gezdirmesinden çıkarabiliriz. Yaşadığı şeyin ne olduğunu tam olarak kavrayamaz ama. Çamaşırlarını yıkar, aynada kendine uzun uzun bakar. Korunmadan bir ilişki yaşamıştır. Derya'ya âşık olduğunu söyler ama ondan sen daha dur hele yanıtını alır. Biz birbirimizi seviyoruz, aşığız, buralardan gideceğiz dediğinde ise Derya kendini gülmekten alıkoyamaz.

Bu arada Olgun gecenin geç bir saatinde babasının eve sarhoş bir halde geldiğini görür. Ona yüzünde bir tiksinti ifadesiyle bakar. Yaşadığı hayattan herkes mutsuzdur izliyor olduğumuz ortamda, Olgun'un babası da kendine böyle bir kaçış yöntemi bulmuştur fakat bu tablo ailesinin huzursuzluğunu artırmaktan başka bir sonuç doğurmaz. Klozeti açmaya bile tenezzül etmeden banyoya işer ve peşinden eşi içeri girerek orayı temizlemeye koyulur.

Bundan sonra Zehra için Mahur'u bekleme günleri başlayacaktır. Köprünün başına gider, gelir. Ondan kalan sigara paketini alır eline. Annesi odaya girince saklar ama annesi görür ve paketi ondan zorla almaya çalışır. Sen sigaraya mı başladın diye kızar ve ona çok sert olmasa da vurur. Burada bir kez daha görürüz ki evde ve Zehra'nın hayatında otorite figürü olan kişi annesidir. Zaten film boyunca babayı bu ana dek sadece bir kez ve kısacık bir süre için görmüşüzdür. Düğüne gitmek için bir bahane uydurması gerektiği zaman aradığı ve yalan söylediği kişi yine annesi olmuştur. Hayatındaki baskın figür annedir.

Bir sonraki sahnede Olgun ve arkadaşının sohbetine tanıklık ederiz. Sosyalleşmek için çok fazla ortam imkânı sunmayan bir şehirde bu iki arkadaş boş oldukları bütün zamanlarını neredeyse beraber geçirmektedirler. Arkadaşı askerlik kâğıdının geldiğini ve gitmek zorunda olduğunu söylediğinde ben yalnız başıma ne yapacağım burada diyerek serzenişte bulunur Olgun. Daha sonra '*Acun abileri*' için bir video çekmek isterler ve İstanbul çocuklarına benzemediklerini ifade eder ve Karabükspor için yazılmış olan, Olgun'un kendini tanımlamak için daha önce de kullandığına şahit olduğumuz için '*dumanlı kentin puslu çocukları*' tezahüratını söylerler beraber. Daha sonra da atıl haldeki bir lokomotifini birlikte çalıştırır.

Olgun ertesi gün çektiği videoyu Zehra'ya gösterir ve Zehra da gülerken, keyifle izler ancak Mahur'un kamyonunu gördüğü anda dikkati dağılır ve gelen araca odaklanır. Mahur ile bir kez daha birlikte olurlar bir sonraki sahnede. Götür beni de der Zehra sevdiği adama. Çıplak ve büzüşmüş bir halde yataktadır Zehra, çekinir başta fakat Mahur'a dokunmayı başarır o henüz uykudayken. Daha sonra camdan dışarıyı seyrederken görürüz onu ve yüzünde tebessüm vardır dışarıya bakarken.

Derya'nın evindedirler, Zehra bir gebelik testi uygular ve sonucun pozitif olduğunu yüz ifadelerinden anlarız. Normal şartlarda güzel karşılanabilecek bu haber ikisini de sevindirmemiştir. Hemen peşinden bir kürtaj sahnesi izlemeye başlarız. Kürtajı yapacak olan kadın 3 aylık hamile bu, şimdiye kadar neredeydiniz diye sorar. Derya dolmuşla geri dönerlerken çocuğu olmayan birilerini bulup ona vereceğiz der, Zehra'nın itiraz etmesi üzerine sinirlenir ve iyi tamam, doğur der. Olgun eve girer ve annesini ağlarken görür. Deden hasta, anneanneninse bakacak gücü yok, bir süreliğine gitmek sorundayım der ve bu evin düzeni ben buradaymışım gibi devam edecek der ve evden ayrılır.

Zehra bir dükkânda kendisine bol gelen bir kıyafet bakar. Hamile olduğu gerçeğini gizlemek zorundadır zira. Olgun evde annesinin yatak odasına girer ve sakladığı değerli eşyaları ya da parayı bulmaya çalışır ancak annesi onları giderken yanına almıştır. Dedesinin hastalığının bir uydurma olduğunu anlar ve annesi tarafından terk edilmiş olmanın yarattığı hayal kırıklığı ile ağlamaya başlar. Babası eve gelir ve onu boş şişelerle dolu bir masada bira içer halde görür. Kendisi de her gece eve geldiğinde olduğu gibi sarhoştur. Baba ile oğlu bu kez aynı konumdadırlar.

Zehra ile yan yana otururlarken Olgun ona, benim senin için niyetim ciddi, evlenmek istiyorum der ancak Zehra pek de oralı olmaz. Zaten Olgun durumunu bilmemektedir. Ama benim yüküm var der Olgun'a ve başını önüne eğer. Durumu anlayan Olgun Zehra'nın saçını kavrar ve nasıl lan nasıl diyerek oradan sinirli adımlarla uzaklaşır. Zehra kaldığı yerde gözyaşları dökerek oturmaya devam eder. Olgun öğrendiklerinin yarattığı hırsıyla Derya'nın evine gider ve ona yumruklarla saldırır, evindeki eşyalara zarar verir, televizyonu camdan aşağı fırlatır. Daha sonra annesinin çekmecesini kurcalarken bulduğu silahla havaya rastgele ateş açar, bir yandan da durmaksızın küfürler savurmaktadır.

Derya bulunduğu şehri trene binerek terk eder ve vedalaşmadan önce gittiği yerde her şeyi ayarlayacağını ve Zehra'nın da gelmesini istediğini söyler, ona göre başka şansı da yoktur. Zehra'nın yaşadığına çok benzer bir hikâyenin onun da başından geçmiş olduğunu dinleriz burada. Bir askerle ilişkisi olmuş, ondan hamile kalmış, askerliğini bitirdikten sonra evleneceğini söyleyen sevgilisi bir daha geri dönmemiştir ona. Hamileliğini öğrendiğinde tıpkı Zehra gibi geç kaldığını fark eder. Hiç yemek yemediğini anlatır karnı büyümesin diye. Çocuğu kime verdiklerini bana söylemediler, hiç görmezsem unuturum zannettim der. Yeniden başlayabileceğimi düşündüm ama olmadı, başka biriyle evlendim fakat hemen boşandık der. Çocuğunu özlemektedir Derya, kokusu hala burnumda cümlesini tekrar eder üst üste.

Benim başka çarem yoktu, senin de yok der Zehra'ya. Kadınların uğradığı haksızlıkların ve aldatılmışlıkların bedelini ödeyenler yine bizzat kadınlar olmaktadır. Bu sahnede bize bunun özlü bir anlatımını sunar. Zehra evde belini ölçer ve vücudunun genişlediğini fark eder, öfke ve acı içinde karnını sıkar. Uğradığı ihanet ve haksızlık, ayrıca karnının giderek büyümesi onun için bitimsiz bir sıkıntı ve sorun kaynağına dönüşmüştür.

Bir gece aniden çok şiddetli bir sancı geçirmeye başlar ve acı içinde annesine seslenir. Annesi kızın halini görünce babasına seslenir ve doktora gitmeleri gerektiğini söyler. Bir sonraki sahnede hastanededirler. Annesi ne yedin, sana ne oldu diye sorar ama bir cevap alamaz. Kızını tuvalete götürür, o da içeri girmek ister ama sen gelme diyerek annesini uzaklaştırır Zehra. Burada, filmin belki de en vurucu sahnesinde külotunu sıyırdığında rahminden kan geldiğini görür. Kısa bir süre sonra çok ciddi bir kan boşalımı ile birlikte ceninin rahimden düştüğünü görürüz. Zehra acıdan ve şaşkınlıktan kendinden geçmiş haldedir ve ne olduğunu, nerede olduğunu kavramaya çalışır gibidir.

Tuvalet kâğıtları eşliğinde yerden aldığı cenini tuvaletin penceresinden dışarı fırlatır. Bir sonraki sahnede Zehra yatakta uyumaktayken eve jandarmalar gelir ve babasına kendileriyle karakola kadar gelmeleri gerektiğini anlatırlar. Peşinden Zehra'yı bir psikoloğun ofisinde görürüz. Neler oluyor diye soran doktora Zehra bir şey yaptığımı söylüyorlar ama ben hiçbir şey yapmadım der. Hastaneden olanları sorunca doktor, hatırlamadığını söyler Zehra, sadece kirlendiğimi biliyorum der. Sorduğu sorulara cevap alamayan doktor Zehra'nın annesini içeriye davet eder.

Zehra'nın annesine son aylarda onu nasıl bulduklarını sorar. Annesi kızlarının kendisi ile ilişkilerinin kesildiğini, önceden onlara karşı çok iyi bir evlat olduğunu söyler. Doktor da hastane süreci ile ilgili asla soru sormamaları, bundan sonra tek görevlerinin Zehra'nın düzelmesi için uğraşmak olduklarını anlatarak ikisini muayenehanesinden uğurlar. Olgun'a mektuplar yazar Zehra fakat ondan karşılık alamadığını anlarız yazdığı satırlardan. Olgun kendine yazılan son mektubu alır fakat açıp okumaz.

Olgun Zehra'nın son mektubunu gece yarısı açar ve okur. Peşinden gündüz vakti izlediği bir reality show programına mektup yazmaya karar verir ve bu programın yapımcısı belirir bir sonraki sahnede. Karabük'te, kader mahkûmlarının arasında olduğunu söyler. İkilinin nikâhları cezaevinde kıyılacak ve televizyondan yayınlanacaktır. Yarışma programına katılamayan Olgun televizyonda başka bir biçimde boy gösterme fırsatı bulmuştur. Zehra gelinlik içindedir ve kimlik kontrolünden geçerek cezaevine girer. Daha sonra ikilinin nikâhları havalandırmada kıyılır. Hüznü bir müzik eşliğinde jenerik akmaya başlar, cezaevi avlusunda faaliyet de sürmektedir diğer yandan, filmin sonu gelir.

#### 4.2.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi

*Araf* filmine dair yapılan yorumlara baktığımız vakit eserin neredeyse bir üçüncü sayfa haberini senaryolaştırıp sinema ekranına aktarıldığı gibi bir etki yaratmış olduğunu okuruz ve bu bir bakıma da gerçektir. Üçüncü sayfa haberleri hayatımızın önemli gerçeklerinden biridir ve çoğu zaman görmeden geçtiğimiz, görsek de anlık bir üzüntü ve vahlanma sonrasında kaldığımız yerden devam ettiğimiz o haberler çok sayıda insanın hayatının ta kendisidir ve o hayatlara sıkışmış olan insan hikâyeleri içinde yaşamakta olduğumuz toplum ve memleket gerçekliği üzerine çok önemli şeyler anlatabilme adına güçlü bir potansiyel barındırmaktadırlar.

*Araf* da işte böyle bir öyküyü derinlikli biçimde nakletmekte ve ustalıkla işlemektedir. Filmin mekânı olarak benzinlik hizmeti de veren bir şehirlerarası ulaşım tesisi seçilmiştir. Yolların kesiştiği, birleştiği bir yerde iki genç insanın, Zehra ve Olgun'un hikâyesi bizlere sunulmaktadır. İki karakterin bir taşra kasabasında sıkışmış olması aynı zamanda çalıştıkları mekân ile de bizlere yansır. Yolların ortasında, hiçbir yere gitmeyen bir konumda hayatını sürdürmekte olan iki gencin serüvenine odaklanılır.

Olgun Zehra'dan hoşlanmakta ve duygularını da sıkça belli etmektedir ancak Zehra'nın bu duygulara olumlu karşılık verdiğini söylemek güçtür, duygularından emin değildir, onu daha çok eğlenceli bir arkadaş olarak gördüğünü düşünmemiz mümkündür. Bu iki gencin arkadaşı olan ve Zehra'nın başından geçecek olan her şeyi daha önce deneyimlemiş olmasının Zehra'ya hiçbir yardımı dokunmayacak olan Derya'nın da aynı yerin çalışanı olduğunu görürüz.

Zehra anne ve babası ile yaşamakta olan bir genç kızdır ve film boyu gördüğümüz üzere ailede hesap vermek durumunda olduğu kişi, tatlı sert yapısıyla annesidir. Ustaoglu'nun diğer filmlerinin aksine burada karşımızda bir baba figürü vardır, canlı kanlı haliyle onu görürüz de üstelik, sadece bir sahnede olsa bile. Burada kızından para alan baba, eve alınan televizyon konusunda söylenir ve kendisini bir kez daha görmeyiz, sadece filmin sonlarına doğru yaklaşırken Zehra'nın yaşadığı bir kriz anında sesini duyarız, karşımıza bir kez daha çıkar ama bu kez sadece orada olduğunu biliriz, sorunu çözme çabası içinde olan kişi yine annesi olacaktır.

Zehra, Derya'nın bir tanıdığının düğününe katılmak istediği zaman evdekileri idare edebilmek adına bahane uydurmak zorunda hisseder kendini ve fazladan vardiya yapmak zorunda kalacağını söyler. Bu yalanın muhatabı olan kişinin anne olması yine sürpriz olmayacaktır, zira evde iktidar konumunda bulunan kişi odur. Ustaoglu verdiği bir mülakatta şunları anlatmaktadır: *“Zehra bütün o yapının içindeki annesini, böyle bir anneyi üzme*

*korkusundan bile söylemez yaşadıklarını. Korku, sadece dayak veya cezalandırılma korkusu değildir ki; sevdiğini üzme korkusudur aynı zamanda. O yapını dışında, ayıksız olma hali yeterli bir korku zaten”* (Salman, 2019: 360).

Yönetmenin sözlerinden de kavrayabileceğimiz üzere, Zehra kendisini sorumlu hissettiği kişi olarak annesini görür, ona hesap verir, yapmak istediği şeyler konusunda ondan izin ister ya da ona yalan söyler ama aynı zamanda sevdiği, güvendiği kişi de odur. Annesini sever ve onunla yaptığı sohbetlerden keyif aldığını, birlikte geçirdikleri zamanın neşeli olduğunu görürüz. Elbette her zaman değil, Zehra’nın başına gelen olumsuzluklar söz konusu olduğunda, durumu kavrayamayan anne sertleşecek ve kızının başına neler geldiğini anlamaya çalışacaktır kendi bildiği yöntemlere göre. Filmin sonlarında bir psikolog ile görüşen Zehra’ya nasıl davranılması gerektiği konusunda doktorun direktifler verdiği, kızına nasıl davranması gerektiğini ilettiği kişi de yine anne olacaktır.

Derya’nın düğüne davetine icabet eden Zehra burada bir kamyon şoförü olan Mahur’dan etkilenir ve aralarında bir ilişki başlar. Mahur daha önce de çalıştığı tesise aralıklarla gelmiştir ve bu etkilenme hali daha önceye dayanır ama ilk yakınlaşma diyebileceğimiz temas düğünde söz konusu olur. Zehra’nın Mahur’a olan ilgisi ve ona âşık olması *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) izleri taşısa ve başlarda romantik bir masalı andırsa bile çok daha sert ve yıkıcı bir gerçek Zehra’nın hayatını etkileyecek ve onu paramparça edecektir (Deniz, 2012: 7-8).

Kadın mücadelesinin siyasal literatüre kazandırdığı toplumsal cinsiyet gibi kıymetli bir kavram ve “özel olan politiktir” kavrayışı sadece kadınların yaşamlarını, siyasal alanda görünür olma mücadelelerini ve kendilerini bir özne olarak var etme girişimlerini daha görünür kılma amacına hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda kendilerini ezen, baskılayan ve ötekileştiren özneler olarak gördükleri erkekler konusunda kavrayışlarını da geliştirmiş ve bu alanda da önemli girişimlerin yolunu açmıştır (Biricik, 2008: 232).

Kadınların özne olma mücadelesine yer veren kadın yönetmenlerin 2000 yılı sonrası çektiği filmlerde yaptıkları şeylerden biri de aile içindeki kadınlık ve erkeklik rollerinin sorunsallaştırılmasıdır. Egemen siyaset düzeni ile kadın bedeni üzerinden yansıyan travma ve şiddet arasında paralellik kurulması bu dönem filmlerinin ortak özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Yüksel, 2015: 135). Erkeklik algısı üzerinde *Araf* da ciddiyetle durmaktadır. Zehra’nın babası varlığı pek belli olmayan ama zararsız bir karakter olarak resmedilmişken bunun karşısında Olgun’un babası evde ciddi bir huzursuzluk kaynağı olarak belirir.

Olgun'un annesi eşinin eve girdiği andan itibaren huzursuzlanır, zaten çok mutlu olduğu söylenemez belki ama yüzü iyiden iyiye düşer. Olgun zaten babasının yüzüne dahi bakmaya katlanamaz, onunla aynı sofrada yemek bile yemez. Baba karakteri bir köpek barınağında çalışmakta ve ailesi ile ilişkisi asgari düzeydedir. Alkol bağımlısıdır ve gecenin oldukça ilerleyen saatlerinde eve sarhoş halde gelerek ortalığı batırır ve Olgun annesinin her gece çektiği bu eziyetin tanığıdır. Salman (2019: 360) Olgun'un durumunun psikanaliz kuramı ile açıklanabileceğini savunur. Anneye duyulan arzuyu ve özlemi ifade eden Oedipus kompleksine vurgu yapan yazar, babanın bu ilişkiye dışarıdan yaptığı müdahaleyle hadım edilme korkusu yaratarak çocuğun annesinden uzaklaşmasını sağlayacağını ifade eder ve babayla özdeşleşme başlar. Olgun'un da babası gibi alkol tüketmesi, ilişkilerindeki hoyratlığı, sorumsuzluğu, annesinden gizli evden para alması ile babasını andıran bir görünüm sergiler.

'Erkekliğin' hem ötekiler hem de kendi gözünde yeniden inşa edilme çabası belirsizlik içerir ve hiç bitmeyen bir süreçtir. Bu anlamda erkekliğin kuruluşunda içsel krizler sürecin bir parçası olarak görülebilir ve performans yetersizlikleri ve başarısızlıkları bu tür krizlere zemin hazırlayan önemli süreçler olarak görülebilirler (Yüksel, 2015: 138-9). Bu bakımdan, erkeklik meselesi üzerine coğrafyamızda kaleme alınmış kurucu metinlerden biri olarak kabul edebileceğimiz, Serpil Sancar tarafından kaleme alınan esere (Erkeklik: İmkansız İktidar, 2016) adını verdiği şekliyle erkekliğin bir '*imkânız iktidar*' olduğunu vurgulamak oldukça yerinde olacaktır.

Hegemonik erkeklik normlarına uyum noktasında sıkıntı yaşayan bir babanın yetersiz performans gösteriyor oluşu, toplumun erkekleri kuşatan değerlerinin çocuğuna aktarılması konusunda da bir yetersizliğe işaret eder. Erkek çocuğun toplumdaki yerini ve statüsünü belirleyen önemli şeylerden biri de babanın özellikle evde kendini nasıl gösterdiği ve erkeklik normlarına uyma bakımından ortaya koyduğu çabanın yeterlilik seviyesidir (Tolson'dan aktaran Yüksel, 2015: 140).

Olgun da içinde yaşadığı koşullarda belirgin bir biçimde kendini gösteren erkeklik krizini aşma yolunda erkek yoldaşlığı/dayanışması üzerinden en sevdiği arkadaşı ile kurduğu ilişkiye sığınmaktadır. Onunla girdiği çılgınca eylemler üzerinden tatmin elde ederek bir çıkış arama yoluna gitmektedir. Yakın arkadaşı ile homofobinin varlığını hissettirmeden cinsellik üzerine yaptığı müstehcen muhabbetler, penis boyu üzerine konuşmalar, cinsiyetçi küfürlerin bol bol kullanılması, içinde bulunulan şehrin [*Karabük*] futbol kulübüne taraftarlık bağı ile fanatikçe bağlı olmanın getirdiği bağlılık duygusu babanın yarattığı erkeklik krizinin farklı biçimlerde telafi edilme girişiminin birer tezahürü olarak görülebilir.

Tabii erkeklik normlarına uyma konusunda verilen mücadele her zaman oluşan açıkları kapatmaya yetmez, zira bu çok cepheli bir savaşa benzetilebilir. Yakın arkadaşı Hamo ile delikanlılık üzerinden kurduğu ve eşcinsellik ihtimalini ve/veya riskini dışarda bırakan yakın arkadaşlık ilişkisi savaşın kazanılan bir cephesi gibi düşünülebilir. Bunun karşısında ise âşık olduğu Zehra'nın, düğünde yakınlaştığı ve aralarında bir ilişki kıvılcımının yandığı düğünde Mahur ile dans ettikleri esnada araya girme çabaları yetersiz kalışına şahit oluruz. Olgun sakalsız ve parlak yüzü ile en baştan bıyıklı ve kirli sakallı, maskülen görünümlü ve mesleğinin –kamyonculuk- ağırlığını taşıyan Mahur karşısında yaşça küçük olmanın, ekonomik skalada daha geri bir konumda bulunmanın ezikliğini yaşamakta ve bunlar onu eyleme geçmekten alıkoyan faktörler olarak belirlemektedir. Burada erkekler arası bir iktidar ilişkisi kendini açıkça belli eder, her ne kadar büyük ölçekte hegemonik erkeklik kuralları hükmünü sürüyor olsa da.

Zehra ve Olgun içinde bulundukları koşulları aşma çabası içinde olan, çalıştıkları işyerinden ve yaşadıkları şehirden kaçma çabası içinde olan iki genç insandır. Zehra içinde bulunduğu koşullardan kaçışı âşık olduğu Mahur'un peşine takılmakta bulurken Olgun'un çare olarak gördüğü şey ise bir yarışma programına katılmak ve buradan kazanacağı büyük ödül ile 'yırtmak'tır. Arkadaşı Hamo ile yarışma için başvuru yapacakları sırada meslek sorusuna cevap vermekten kaçındığını görürüz Olgun'un, yaptığı işten yani çaycılıktan memnun değildir ve bunun duyulmasını istemez. Burada da erkeklik meselesinin krizlere açık yapısını çok net ifade eder, bu kez sorunu yaratan şey ekonomik ve sınıfsal [aşağı] konumun varlığıdır.

Olgun kendisi kaçmak istediği koşulları paylaştığı Zehra için bir alternatif konumuna yükselme konusunda başarısız olmuştur. Zehra onun arkadaşlığından hoşlanmakta, onu eğlenceli bulmakta ancak onu birlikte olacağı biri gibi düşünmemektedir, zira onuna birlikte olması demek içinde bulunduğu koşulların olduğu gibi devam etmesi anlamı dışında bir şey ifade etmeyecektir. Gelecek için önünde makul bir plan olmaması, babası ile yaşadığı sorunlar, annesinin Olgun'un dedesinin rahatsızlığını gerekçe göstererek ve evdeki tüm birikmiş parayı alarak kaçması hegemonik erkeklik normları karşısında verdiği sınavda birer başarısızlık olarak Olgun'un karşısına çıkmaktadır.

Bu noktada son darbeyi vuran şey ise Zehra'nın Mahur'dan hamile olduğunu öğrenmesi olur. Sevddiği kadın da onu kendisi için yetersiz bulduğunu ilan etmiş ve bir başka erkek ile ilişki yaşamıştır. Hayatında yer alan sorunları çözemeyen Olgun belki de açığı kapatmak amacıyla bir dizi eyleme girişir. Yoğun alkol tüketimi ile sarhoş olur, evdeki silahı alarak havaya ateş eder ve son olarak da Zehra'ya değil ama onu kötü yola sürüklediğine

inandığı Derya'nın evine giderek ona saldırır ve evindeki eşyalara da zarar verir. Sonunda tutuklanması ve cezaevine girişi ile de erkekliğinin başarısızlığa uğraması ve iktidar yitiminin kesinleşmesi gerçekleşir.

Film bir demir çelik fabrikasının atık boşaltma görüntüleri ile açılır ve öyküye yataklık eden şehrin –*Karabük*- kaderi de bu alanda yaşanan gelişmeler ile şekillenmiştir. Büyük şehirlere açılan bir kapı olarak düşünebileceğimiz şehirlerarası mola istasyonu da bu gelişimin hayat verdiği yapılardan biri olarak düşünülebilir. İçinde bulunan şehrin futbol takımını destekleyen çocuklar da –Olgun ve arkadaşı Hamo da bunlardan ikisidir- kendilerini “*dumanlı kentin puslu çocukları*” olarak tanımlamaktadırlar.

Filme erkeklik bahsi üzerinden eklenecek bir not daha söz konusu edilebilir. Yüksel'e göre (2015: 142) filmde hegemonik erkeklik değerleri tartışmaya açılır ve sorgulanırken bunlar bir noktada olumlanır ve onaylanır. Olgun ve Hamo'nun atıl vaziyetteki lokomotifi kaçırdıkları sahnede cep telefonu çekimine geçilmesi erkek karakterler ile özdeşleşmeyi kolaylaştırıcı bir etki yapar. Aynı yerde Yüksel yine Olgun'un şiddet kullanımına bir mazeret gösterilmesinin hegemonik erkeklik değerlerinin onaylanması anlamı taşıyacağını ifade etmektedir, zira burada şiddet kullanan erkeğin mazlumlaştırılması ve onunla bir bağ kurulması söz konusu olacaktır. Olgun'un kadına yönelik şiddet kullanımının Zehra'nın çocuk düşürmesi ile ilişkilendirilişi ve mahkemede konuşmama tavrının Derya tarafından Zehra'nın korunması ile ilişkilendirmesi Olgun'u masumlaştırma girişimi olarak okunmaktadır (Yüksel, 2015: 142-3).

Zehra içinde bulunduğu ortamdan kaçmayı arzu etmektedir ancak Çalışkan'a göre (2016:164) bu bir başka şehre kaçış şeklinde tezahür etmez, zira zaten içinde bulunduğu yer bir şehir olarak kategorize edilmektedir. Karabük, demir çelik endüstrisi sayesinde nispeten gelişmiş sayılabilecek bir şehirdir belki ancak ülkenin büyük şehirlerine kıyasla taşra olarak nitelendirilmeyi hak edecek pek çok da özelliğe sahiptir. Zehra kendisine para kazandıracak bir işe sahiptir ve belki kazandığı parayı biriktirerek oradan çıkmayı düşünebilir ancak ailesinin de kendisinden maddi anlamda beklentileri vardır ve kendini bunları karşılamakla yükümlü hisseder (Çalışkan, 2016: 164).

Arkadaşı Derya, benzer yollardan geçmiş biri olarak Zehra'ya bir koca bularak oradan kaçmasını ve kurtulmasını salık verir. Bu en kolay ve en rahat çıkış yoludur. Zehra belki de Mahur'un kendisine bu fırsatı sağlayacağını düşünür ancak Mahur'un Zehra'nın kurduğu hayallerden haberi dahi yoktur ve hamile olduğunu öğrendiği andan itibaren de bir kez daha onun bulunduğu yere gelmez, Zehra bir bekleyiş içinde kalacak ancak sevdiği adam geri dönmeyecektir. Bundan sonra ‘*hayal kurmayı*’ bırakan Zehra, gerçekçi davranacak ve içinde

bulunduğu ortamda ve de yaşadıklarının ardından tek şansı olarak gördüğü Olgun'a dönecektir yüzünü.

Filmde kadın karakterler içinde annenin konumu dikkat çekicidir, daha önce de vurguladığımız üzere Zehra için evde iktidarı temsil eden kişi konumundadır ve kızının hayatını yönlendirme, bir bakıma onun iplerini elinde tutma hakkını kendinde görmekte, kızının iktisadi olanaklarını ev için kullanmasını salık vermekte ve onu bir anlamda kullanmaktadır. Belki taşra olmakla şehre dönüşmek arasında sıkışmış bir yerleşim biriminde iktidar olanaklarına sahip olabilmenin kadınlar için yegâne yolu budur. Olgun'un annesi için benzer bir durumdan bahsedebilmek söz konusu değildir. Kocasından yana sorun yaşayan kadın oğlu üzerinde de herhangi bir dikte edici güce sahip değildir ve bütün bu ezilmişlik hali nihayetinde onu evi terk etmeye ve iki erkekle yaşadığı evden kaçmaya sürükleyecektir.

Zehra ve Derya âşık olmuş, aldatılmış ve hayat yolunda çıkış yolu olarak gördükleri erkeklerin ihanetine uğramış iki kadın karakter olarak karşımıza çıkarlar. Umutsuzluğun ve sıkışmışlığın kuşaklar boyunca değişmediğini ve adeta aktarıldığını görürüz ve bu çıkışsızlık hissi daraltıcı bir etki yaratır. Burada kadınlar için herhangi bir umut parıltısından söz etmek mümkün değildir ve bu dört duvar arasında kalmışlık hali kendini filmin sonundaki cezaevinde yapılan nikâh sahnesi ile de keskinleştirir. Burada evlilik yoluyla yeni bir hayat kurmanın getirdiği herhangi bir umuttan söz edebilmek mümkün değildir. Babanın varlığını dahi hissedemediğimiz ve annenin baskın olduğu ya da babanın erkeklik normlarını karşılamaktan uzak halde eşine eziyet ettiği ve en sonunda kaçıp gitmek durumunda kaldığı bir aile midir bu yeni kurulmakta olan bu bizim için de bir soru işareti olarak kalmayı sürdürecektir.

Elbette yönetmen filmde kadınların içinde bulunduğu durumu anlatmak ve bu konuda '*rahatsız edici*' bir farkındalık yaratmayı amaçlamakta ve bunda büyük ölçüde de başarıya ulaşmaktadır ancak filmin sonunda beslenen umutsuzluk hali çıkışsızlığın aşılması için nasıl bir hamle yapılması gerektiği konusunda yol gösterici olmaktan uzaktır. Kadınların taşrada yaşadıkları zorluklar oldukça başarılı bir şekilde resmedilmiş ve kente oranla daha zor bir hayatı sürdürmekte oldukları seyirciye gösterilmiştir. Filmde hiçbir kadın '*kendini gerçekleştirme*' şansı bulamamış ve hayat şartlarını değiştirme girişiminde bulunsalar dahi bunu ayakları yere basan bir biçimde değil, başkalarından, erkeklerden medet umarak gerçekleştirmişlerdir. Bir kadın yönetmenin elinden çıkan ve kadın hikâyeleri anlatan filmin kadınlara çıkış yolu işaret edemiyor oluşunu eksiklik olarak not edebiliriz, elbette hiçbir filmin böyle bir sorumluluk taşımak zorunda olmadığını da bilinciyle.

Kadın ve kent ilişkisinin genişçe tartışıldığı ilk bölümde ifade edilen Alkan'ın (2005) çalışmasını tekrar hatırlayacak olursak kadınların mahallede yaşadıkları gündelik gerçekliğin filmde yansıdığını görebilmek mümkündür. Mahalle, taşra ya da büyük şehir fark etmeksizin kadınların yaşamında en büyük yeri işgal eden alan olarak belirir ve kadının hayatının sınırlarını çizen bir mekânsal bir sınırlanma halinin de ifadesidir.

Kadınların sosyalleşebilmek adına kullandıkları ortamlar kınalar, düğünler ya da ev gezmeleri gibi ortamlar olmaktadır. Filmde gördüğümüz üzere bir düğüne gidebilmek dahi çok sayıda yalanın uç uca eklenmesi ile söz konusu olabilmiştir ve bu da daha önce başından bir evlilik geçmiş ve sevgilisiyle beraber yaşayan bir kadının desteği ile söz konusu olabilmiştir. Olgun, Zehra'nın yaşadıklarından ötürü Derya'yı sorumlu tutmaktadır zira Derya bir kadın olarak kendine ait evde yaşamakta ve özgürce hareket edebilmektedir. Bu durum da onun '*hafif meşrepliliğinin*' alametidir Olgun ve benzeri yapıdaki erkekler için.

Beri yandan Çur (2018) ve Kayalığıl'in (2019) taşra üzerinde yaptıkları çalışmalarda vurguladıkları şey ise kadınların hem taşrada yaşamaları bakımından hem de taşra içinde bir mahalleye ya da köye sıkışmış olmaları nedeniyle maruz kaldıkları çifte kısıtlanmış olma halidir. Filmin geçtiği Karabük '*arafa*' kalmış bir şehir olarak bir olanak sunuyor gibiyse de buradan çıkış öyle çok kolay değildir. Hele de bunun için bir şans oyununa bel bağlamak ya da bir erkeğin kadını oradan alıp götüreceği hayaliyle yaşamak gibi seçenekler büyütülen umudu kuşatmış haldeyse.

Evliliğin cezaevinde gerçekleşmesinin oldukça manidar bir sona işaret ettiği ortadadır. Sıkışmışlık haline çözüm bulmaya çalışan iki genç evlilik ile birlikte katmerli bir cendere içine girmiş ve onlara dair umutlar ne yazık ki filmin son sahnesinde kameranın göğe yükselişi gibi havaya karışmıştır.

#### 4.3. Tereddüt [Clair Obscur (2016)]

*Tereddüt*, an itibariyle Yeşim Ustaoglu tarafından çekilmiş olan son film olma özelliğine sahiptir. Yönetmenlik kariyeri boyunca iki uzun metrajlı eseri arasında en fazla 5 sene olan Ustaoglu'nun içinde bulunduğumuz yıl itibariyle yeni bir film yapıyor olmadığı gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda bu sürenin son film çekildiği sürede aşılabacağı görülecektir. Film için çekilen mekân bu kez Sakarya'nın Karasu ilçesi oldu. *Bulutları Beklerken* ile başlayan Karadeniz macerası ile birlikte mekân bu kez Marmara'ya taşınmış oldu.

Pek çok yerli ve beynelmilel festivalde görücü karşısına çıkan *Tereddüt* katıldığı her yarışmadan ciddi ödüllerle döndü. Özellikle Antalya Film Festivali'nde bütün büyük ödüllere

ambargo koydu. En iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi kadın oyuncu kategorilerinde ödüller bu filmin oldu. *Araf*'ta nasıl ki Neslihan Atagün oyuncululuğu ile ön plana çıkmış ve geleceğe dair umut veren bir isim olarak selamlanmışsa bu filmde de bir başka genç kadın oyuncu, Ecem Uzun oynadığı rolde adeta devleşmiş ve çıkardığı başarılı işin karşılığında da bahsedildiği üzere çok sayıda ödül ile onore edilmiştir.

#### 4.3.1. Filmin Geniş Özeti

Film denizin derinliklerinden gelen bulanık ve çalkantılı bir su görüntüsü ile açılır. Suların kıyıya vurduğu bir başka görüntü ile sahne devam eder. Dalgaların üzerine filmin yabancı adı olan '*Clair Obscure*' yazısı düşer ve jenerik akmaya başlar. Peşinden filmin ana karakterlerinden Şehnaz'ı (Funda Eryiğit) camdan dışarıya bakarken görürüz. Denizi izlerken düşünceli bir haldedir, balkonun kapısını açarak dışarıya çıkar ve telefonuyla dalgalı denizin fotoğrafını çekmeye çalışır. Ardından toparlanırken izleriz onu, eline evdeki çöp poşetini de alır ve evden dışarı çıkar, merdivenlerden aşağı inmeye başlar. Çalıştığı hastaneye doğru arabasının içinde ilerlerken biz de bu esnada yaşadığı kasabanın çevresini ve içinde yaşayan insanları gözlemleme fırsatı buluruz.

Hastanenin girişinde iş arkadaşı Umut (Okan Yalabık) ile karşılaşan Şehnaz çöp poşetini yanında hastaneye kadar getirdiğini fark eder ve erken demans başladı bende herhalde diyerek kendisini alaya alır. Bundan sonra muayenehanesinde görürüz onu ve karşısında bir ailenin üç üyesi oturmaktadır. Anne, hocam bu erkek olmak istiyor diyerek çocukluktan çıkmanın eşiğinde bir genç kızı gösterir. 18 yaşına bastığında ameliyatının yapılmasını istediklerini söyler ama baba itiraz eder, ben istemiyorum sen istiyorsun, beni ele güne rezil ettiniz diye çıkışır.

Yeşim Ustaoglu filmlerinde çok baskın olan su temasının en yoğun kullanıldığı filmlerden biri olarak karşımıza çıkar *Tereddüt*. Şehnaz'ı bir kez daha dalgalı ve hırçın denize bakarken görürüz. Daha sonra sahne evine döner. Şehnaz hafta içlerini çalıştığı hastanenin bulunduğu kasabada geçirirken hafta sonları ise İstanbul'a, mimar olan kocasıyla birlikte yaşadıkları eve gider. Kasabadaki evinde bilgisayar üzerinden kocasıyla konuşmalarını dinleriz. İkisi de birbirini özlemiştir ve tutkulu bir konuşma geçer aralarında.

Bundan sonra sahneye bir başka ana karakter Elmas (Ecem Uzun) girer. Soğuk havada balkona çıkmış ve kocasının aracına binerek işe gidişini izler, peşinden bir sigara çıkarıp temkinli biçimde yakar. İçerideki kayınvalidesinin bu durumu görmesinden çekinmektedir. Etrafını gözlemler, çevredeki insanların hareketlerini izler ve daha sonra içeri girerek ağzına mentollü bir sakız atar, zira ağzının kokusundan sigara içtiğinin anlaşılmasını istemez.

Dairesinden çıkarak karşı eve girer. Orada kayınvalidesi yaşamaktadır ve Elmas'ın günü esas olarak onunla ilgilenecek geçmektedir. Çok hoşuna gitmediğini yüz ifadesinden anladığımız bir biçimde kaynanasının karnındaki kaşının arttığı yerlere pudra döker ve bakımını yapar.

Yatağın çarşafını sererken görürüz Elmas'ı daha sonra, çarşaf üzerinde kendince bir tür oyun oynamaktadır. Canı sıkılmaktadır ve kaçış için küçük de olsa alanlar aramaktadır kendine. Vileda ile evi silerken bir yandan da dans eder, ritmik bir biçimde hareket etmeye çalışır. Karşı pencerede, daha önce Şehnaz'ın muayenehanesinde gördüğümüz Esma'nın dans ettiğini görür ve ona hayretle bakarak gülümser.

Şehnaz'ın odasına döner yine sahne. Bu kez de 9-10 yaşlarında küçük bir erkek çocuğunun, Yusuf'un hayvanlara eziyet ettiğini söyler onu kendisine getiren ebeveynleri. Şehnaz da, ne yaptın kuzuya diye sorar Yusuf'a, zira eziyet ettiği hayvan bir kuzudur. Yusuf'un ağzından karşılık olarak sinir oluyorum cümlesinin döküldüğünü görürüz.

Elmas evin mutfağında panjurları indirmektedir ve karşı pencerede bu kez daha önce dans ederken gördüğü kızı küçük kardeşiyle oynarken görür, aile yemek masasındadır ve neşeli bir haldedirler. Bu ortamı yine gülümseyerek ama hüznle ve özlem dolu bakışlarla izler Elmas. Bu manzarayı hayatı boyunca yaşamış olmaktan çok uzak olduğunu anlarız. Kocasını eve gelir bu sırada ve ona ev için getirdiği eşyaları verir, ardından Elmas için aldığını söylediği bir hediyeyi. Bu yerlere kadar uzanan bir pardösüdür ve kocasının Elmas'ın nasıl giyinmesi gerektiği konusunda bir fikir sahibi olduğu hususunda bizlere bir fikir sunar.

Birlikte karşı daireye kaynanasının bulunduğu eve geçerler. Akşam yemeklerini orada yerler. Daha sonra yatak odalarında birlikte görürüz. Kocasını Elmas'ın saçlarını okşamaktadır ancak onun pek de rahat hissetmediğini görürüz. Elmas'ın soluk alış verişleri hızlanır, bu esnada örtünün altından ona dokunmaya çalışan kocasının, korkma, benden korkma ne olur dediğini işitiriz. Gece yarısı tualete giren Elmas'ın canının nasıl yandığına şahit oluruz. Bir çocuktur o daha ve rızası olmadığı halde kendisiyle birlikte olan bir adamla evlendirilmiştir. Cinsel birliktelik konusunda ise sesini çıkaramamaktadır.

Şehnaz'ı İstanbul'da kocası ile birlikte hafta sonlarını geçirdiği eve girerken görürüz. Şöminede ateş yanmaktadır. Evin kedisi Şehnaz'ı karşılar ve üstünü çıkardıktan sonra onunla oynamaya başlar Şehnaz. Üst kata çıkar daha sonra ve kocası Cem'i (Mehmet Kurtuluş) kulaklığı ile bir porno video izlerken görür, mutsuz bir ifadeyle yanında geçer. Buradan ikisinin de hayatlarında bir sorun olduğunu anlarız. Araya giren mesafelerden kaynaklı olarak ikisi de sıkıntı yaşamaktadır. Cem yanına yaklaşır ve ne zaman geldiğini sorar. Çok olmadı der, bozuk bir ifade vardır yüzünde. Cem gel buraya diyerek onunla birlikte olma isteğini belli edecek bir hamle yapar ama Şehnaz buna olumlu karşılık vermez. Buna rağmen Cem ona

dokunmaya devam eder ve Şehnaz'ın kızgınlığı tutkuya dönüşür, sevişmeye başlarlar. Anlamsız, duygu yoğunluğu olmayan bir sevişmedir bu. Peşinden Şehnaz'ın gördüğü bir rüyayı izleriz, bir apartmanı su basar ve bina yıkılır. Sürekli izlediği denizin ve vahşi dalgalarının zihnindeki yansımasıdır bu aynı zamanda.

Elmas'ı günlük rutini içinde görürüz yine sonra. Sobayı yakar, etrafı temizlerken, düzenlerken kendine oyunlar icat eder. Ve onu ilk kez dışarıda görürüz, kocasının çalıştığı dükkâna, annesinin ona yolladığı dolmayı götürmeye gider ve yufka istediğini söyler. Para alır ondan ve oradan çıkar. Başının sıkı bir şekilde örtülü olduğunu görürüz bu esnada, eşinin dini hassasiyetleri konusunda net bir fikir sahibi değilizdir belki ama karısının giyimine dikkat etmesi konusunda etkide bulunduğunu söyleyebiliriz. Eve dönmeden önce deniz kıyısına gider, kuma dokunur, dalgaları izler. Bu manzarada bir de keyif sigarası yakarak adeta içinde bulunduğu durumu kutlar kendince. Ne var ki sonunda o kasvetli apartman bloklarının önünde görürüz onu, evine ya da belki hapishanesine doğru ilerlerken.

Şehnaz ve Cem'i mutfakta yemek yaparlarken görürüz. Şehnaz kıskançlık içinde, ya bunu nasıl beceriyorsun ben bir türlü ayarını tutturamıyorum der Cem'in pişirdiği ete bakarken. Daha sonra şarap açmaya gider yemek için. Yarın ne yapacağız sorusuna ofiste olacağı cevabını alır Cem'den, oraya gelirsin der, bundan çok da hazzetmediğini hissederiz. Ofiste görürüz onu bir sonraki sahnede, ortamdakilere selam verir ama hiç kimseyle samimi bir sohbet kurmaz, kendi içine gömülü haldedir daha çok. Küçük bir detay olarak bu ofis sahnesinde yönetmen Yeşim Ustaoğlu'nun da kare içinde görüldü notunu düşelim.

Elmas, kocası ve kaynanası ile yemek sofrasındadır bir sonraki sahnede. Anne oğluyla bir tanıdıklarının dedikodusunu yapmakta, onu paragöz olmakla suçlamaktadır. Oğlu da para vermiştir o kişiye ve unutmamasını söyler o parayı oğluna. Ardından da karısının 4 aylık hamile olduğunu ekler ve ortam elektriklenir. Elmas gerilir, zira bunun bir tür mesaj olduğunu izleyenler olarak hissederiz. Hadi kızım git börek getir, çayları da demle diyerek Elmas'ı odadan yollar kaynanası ve Elmas da söylenerek mutfağa gider. Bu sırada kocası annesine Elmas'ı dışarıya herhangi bir şey aldırma için dışarı yollamamasını söyler, daha küçüktür ve ne isterse kendisi eve getirecektir. Evlendiği çocuğun evden dışarı çıkmasını istememektedir, en azından yanında kendisi de olmadan.

Kaynanasının evinden ayrılırlar ve kendi evlerine geçerler. Elmas korku içinde yatağın kenarında oturmakta ve Allah'ım ne olur gelmesi deyip durmaktadır kendi kendine, korku içindedir. Bundan sonraki sahnede Cem ile Şehnaz bir diskoda görülürler. Şehnaz arkadaşlarıyla bir eyler içer ve sohbet ederken Cem içeri girer ve bir süre sonra dans edişlerini izleriz. Bu tutku dolu danstan hemen sonra Elmas'ın yatakta adeta eziyet çektiği sahneye

atlarız, kocası ile birleşme halindedir ve acı içindedir. İşi bitince yataktan çıkar kocası ve sobaya kömür atmasını söyler Elmas'a, daha sonra Elmas'ı yürümekte zorlanırken tuvalete doğru ilerler halde görürüz yine. Çok şiddetli bir rüzgâr vardır dışarıda ve tuvalet camı çarpıp durmaktadır.

Ertesi sabah balkonda büzüşmüş haldedir Elmas ve karşı camdaki komşusu Esmâ'nın uzun uzun seslenişlerine cevap vermez. Elmas'a sesleniyorum cevap vermiyor der annesine ve peşinden polislerin sahneye girdiğini görürüz. Balkon kapısını zorla açarlar ve bir polis Elmas'ı baygın halde oturduğu yerden kaldırır. Ambulans eşliğinde hastaneye getirilir ve sedyeye yatırılır. Hastaneye geldiğinde hala baygın durumdadır. Umut, korku içindeki Elmas'ı yatıştırmaya çalışır ve sadece tansiyonunu ölçüp ateşine bakacaklarını söyler. Küçük bir çocukla konuşmuş gibi yapar bunları, gerçi durum da böyledir, Elmas henüz küçük bir çocuktur. Bu esnada Şehnaz sahneye girer ve geciktiğini söyler. Durumun nasıl olduğunu sorar, Umut ise jinekolojik bir muayene yapması gerektiğini söyler. Dün gece bir soba zehirlenmesi olayı yaşanmıştır, kocası ve kaynanası ölmüştür Elmas'ın ve polisin gözünde ölümler şüpheli durumdadır. Bu yüzden de Elmas onların gözetimi altındadır.

Elmas ile Şehnaz'ın ilk konuşması burada gerçekleşir. Daha doğru bir ifadeyle Şehnaz konuşur, Elmas ise dinler. Bazı zorlayıcı olaylar yaşamışsın ancak burada güvendesin, artık sana kimse zarar vermeyecek der. Umut bu sırada bu kolundakiler nasıl oldu diye sorar ama Elmas cevap verebilecek durumda değildir. Şehnaz da zorlamaması konusunda ricacı olur. Ellerini önüne kavuşturmuş halde ve korku içinde Şehnaz'ın odasında görürüz daha sonra Elmas'ı. Olaylar nasıl bu hale geldi, paylaşmak ister misin diye sorar Elmas'a Şehnaz ve ona zaman tanır, hala kendini toparlayamamış durumdadır çünkü.

Umut ile birlikte deniz kıyısında yürümektedir Şehnaz ve ona Elmas'ın durumu hakkında ne düşündüğünü sorar. Kolundaki morluklar dışında bir darp izi görmediğini söyler Umut, yırtıklar peki deyince Şehnaz, onlar dün geceki ilişkiden der. Ölümlere dair test sonuçlarının gelişinin biraz uzun süreceğini söyler ama durumun karbon monoksit zehirlenmesi olduğunu ifade eder.

Kocanla kayınvalideni kaybettin der Elmas'a Şehnaz ve o da şaşkınlık dolu bir ifadeyle ona dönüp bakar. Bu durumun gayet normal olduğunu ve zorluk anlarında hafızasının insana böyle oyunlar oynayabildiğini söyler. Elmas'ı rahatlatmak için orada güvende olduğunu ve kendisinin de ona yardımcı olmak üzere orada bulunduğunu anlatır. Ailesiyle, eviyle ve kocasıyla ilgili sorular sorar. Cinsel ilişki üzerine soru soracak olduğunda günah, konuşmam diyerek cevap verir Elmas ve Şehnaz da fazla zorlamaz. Ailene haber verelim mi,

gelsinler mi diye sorar Elmas'a, önce babam gelmesin annem gelsin der, sonra annem de gelmesin der, ikisine de öfkeli olduğunu anlarız.

İstanbul'daki evindedir Şehnaz bir sonraki sahnede, geçen gün Cem'in pişirdiğine benzer şekilde et yemeği hazırlar kendine ve şarkı mırıldanır bir yandan da. Kanepede uyuyakalır, Cem geç bir saatte eve döner ve uyur halde bulur. Uyanır ve öpüşürler. Aradığını ama cevap alamadığını söyler Şehnaz. Sessize almıştım, unutmuşum diye yanıtlar Cem ama tatmin edici bir cevap değildir bu, yine de üstelemez Şehnaz ve Cem onu kucağına alarak yatak odasına götürür.

Gece uykusundan uyanır Şehnaz ve Cem'i yatakta bulamaz. Geçen sefer gördüğümüz manzaraya uygun bir biçimde kulaklığı ile bir video izlerken bulur onu. Bilgisayarı kapatır, kulaklığını çıkarır ve kucağına oturur. Ellerini tutar ve yüzüne götürür, bedeninde dolaştırır. Seksi bir iç çamaşırı ve jartiyer vardır üzerinde, sevdiği adamı mutlu etme çabası olarak yorumlamak mümkündür bunu. Ve sevişmeye başlarlar. Çok kısa süren ve başarısız bir seks deneyimidir bu. İkisinin de yüzlerinden ve tavırlarından anlarız bunu. Yaptıklarından olumlu sonuç alamayan Şehnaz mutsuzdur ve ağlamaya başlar.

Bir polis Elmas'ın yanındadır bir sonraki sahnede. İfade verecek misin kızım diye sorar Elmas'a. Anahtarlar üzerinde bulundu biliyorsun der. Neden balkona çıktın siye sorar ve kocan mı kötü davrandı yoksa diye ekler. Peşinden de kayınvalidenin insülinini sen yapıyorsun galiba, komşulardan öyle duyduk diye devam eder, parmak izlerin de bulundu diye ekler. Evet, ben yapıyorum cevabı gelir Elmas'tan ama konuşurken müthiş zorlanmakta ve sorgulanmaktan hoşlanmadığı da ortadadır. O gün de sen mi yaptın diye sorar polis ve önce evet ben yaptım der ama hemen sonra hayır ben yapmadım der ve şiddetle kafasını sallar Elmas. Seni kim kilitledi balkona diye yine sorar polis, kocan ölürken hiçbir ses duymadın mı der. Elmas ince bir çığlık eşliğinde kafasını yastığa gömer.

Bir sonraki sahnede bir hemşirenin Şehnaz'ı çağırdığını görürüz, hemen ardından da Elmas'ın kendini yatıştırmaya çalışan hastabakıcılara saldırdığını. Bir boğuşmadan sonra yere yatırılır Elmas ve Şehnaz ona sakin olmasını söyler. Yavaş yavaş kendine gelir Elmas. Nefesini düzenlemesine yardım eder Elmas'ın. Elmas'ın isyanı kendisine sorulan sorularadır. Ben çarşafı çok düzgün yaptım, böyle işte diye bağırır ve gösterir Şehnaz'a, her yeri temizledim der. Sinir krizinin ortasındadır. İki de çok kokuyor der. Para vermiyor yapmayayım diye, sidikli diyor, büyü yaptırıyor cümleleri dökülür ağzından. Bunları sadece dinler Şehnaz ve ona bir mendil uzatır. Annen burada, görmek ister misin diye sorar. Kafasını olumsuz anlamda sallar Elmas.

Umut ile Şehnaz deniz kıyısındadır bir sonraki sahnede. Burası benim küçük cennetim der Umut ve yaz kış her sabah gelip buradan atlarım diye ekler. Konu değişir. Şehnaz, Elmas o sabah gerçekten kaynanasını ziyaret etmiş olamaz mı diye sorar Umut'a. Deliller aleyhine der Umut, polisin şüphelerini doğrulayacak biçimde. Bazen çok küçük görünüyor gözüme der Şehnaz, çocuk gibi diye ekler. Zaten öyledir de. Umut'un evindedirler bir sonraki sahnede, elinde bir rakı kadehi vardır Şehnaz'ın ve odasını adımlar Umut'un, kitaplarına, duvarda asılı fotoğraflara bakar. Özellikle bir tanesini gösterir ve kim bu fotoğraftaki diye sorar. Annesi olduğunu söyler Umut, çok güzelmiş diye iltifat eder Şehnaz ve nerede şimdi diye sorar. Öldü yanıtını verir Umut. Neden diye sorunca da Şehnaz, kederden der. Babası kaptandır ve ömrü onu bekleyerek geçmiştir annesinin, Umut'un da çocukluğu ve gençliği.

Elmas bir yatağın kenarında durmaktadır. Beyaz bir gelinliğin içinde bir köy yolunda küçük bir kızla yerde yuvarlanarak oynar halde görürüz onu, daha sonra bir köy evine girer ve annesi olduğunu tahmin ettiğimiz bir kadınla göz göze gelir. Elinde de bir göz figürü vardır bu sırada. Bir sonraki sahnede ise Şehnaz'ın odasında ve başı öne eğik halde beklemektedir. Avucunda bir şey sıkılmaktadır ve Şehnaz onun ne olduğunu sorar. Göz diye cevaplar Elmas. Neden avucunda der Şehnaz, o da çıktı diye cevap verir. Kimin gözü o deyince de benim gözüm benim der Elmas.

Bundan sonraki, filmin belki de en güçlü sahnesinde gördüğü rüyayı canlandırarak anlatmasını söyler Şehnaz. Çeşitli nesneler yardımıyla rüyayı hayata geçireceklerdir. Köydeki evi canlandırması için bir nesne bulmasını ister Şehnaz ondan. Gözlük kutusu benzeri bir şeyi alır masaya koyar. Biz vardık ve koşuyorduk diye anlatmaya başlar. Kendini gösterecek bir nesne de seç der Şehnaz ve o da bu kez cam küre içinde bir saati seçer. Küçük bir kız vardı yanımda der, onu da seçmesini söyler doktor ve bir kırmızı kalem alarak masaya koyar. Neden kırmızı diye sorar Şehnaz ve elbisesi kırmızıydı çünkü der. Küçük kızın kardeşi olduğunu söyler. Koştuk, çekiştik, üzerimiz hep çamur oldu der. Eve girdiğinde ne gördün peki sorusuna ise çok zorlanarak annem vardı cevabını verir Elmas. Anneni seç bakalım dendiğinde bu kez vazodan çekinerek bir kırmızı gül çıkarır ve onu seçtiği, bir araya koyduğu diğer nesnelerin yanına ekler.

Neye benziyor annen böyle diye sorar Şehnaz. Güzel bir gül vardır ortada ama Elmas onu dikenin yüzünden seçtiğini söylercesine diken yanıtını verir doktora. Sonra ne oldu denince, annem kardeşimi kapıya doğru çekti, gidiyoruz dedi yanıtını verir, ben de paltomu giydim diye ekler. Sonra orayı gösterdi der Elmas ve Şehnaz'dan ne var orada sorusu gelir. Battaniye vardır orada Elmas'ın anlatımına göre. Nasıl bir battaniye sorusu da çirkin, soluk ve

gri tanımlamasıyla karşılık bulur. Hadi onu da seç denince üzerindeki hırkayı çıkarır Elmas ve yere serer. Ne yapıyorsun bu battaniyeyle der Şehnaz ve Elmas da yatıyorum yanıtını verir.

Uzanmasını ister Elmas'tan Şehnaz ve o da buna uyar. Ağlamaya başlamıştır ve ne anlatıyor seni, niye ağlıyorsun böyle sorularıyla muhatap olur. Gözyaşları eşliğinde annem der Elmas. Ölmüşüm, ölmüşüm ben, öldüğümü söyledi der yaşlar boşalırken bir yandan. Dediği her şeyi yaptım, her yeri topladım her sabah der yine ağlayarak. Dümdüz yaptım çarşafı her sabah der. Babam yüzüme bakmaz oldu, hep çok aptal olduğumu düşündüm, yoksa neden göndersinler beni der.

Nasıl oldu da geldin bu battaniyenin üzerine diye sorar Şehnaz. Elmas, “13 yaşındaydım der, okuldan dönmüştüm eve, çok üşümüştüm, çamur olmuştu ayaklarım. Sobanın yanına gittim ısınmak için, annem fasulye kırıyordu, otur sobanın yanına dedi bana. Artık okula gitmeyecekmişim bundan sonra, öyle karar almışlar babamla. Evlenecekmişim, iyi bir kısmet, sıkıntı çekmezsin dedi. Bir kez bile bakmadı bana, fasulye kırmaya devam etti” diye anlatır.

Elmas ve annesi yerine koyduğu nesneleri alıp birer sandalyeye koymasını söyler Elmas'a Şehnaz. Elmas yerine koyduğu nesneye ses vermesini, onu konuşturmasını söyler. Annesi yüzüne bakıyor, Elmas ne söylemek ister ona diye teşvik eder konuşması için. Anne, anne diye kesik sesler çıkar önce ağzından sonra niye izin verdin gitmeme, konuş diye bağırır Elmas. Ardından annesi yerine seçtiği nesnenin arkasına geçer. Annesinin Elmas'a vereceği cevabı Elmas'tan duymak ister Şehnaz. Hiçbir şey söyleyemez Elmas, bunun üzerine biraz daha içini dökmesi için tekrar Elmas yerine koydukları nesneyi konuşturmasını talep eder ondan.

Hıçkırıklar ve gözyaşları içinde anne, neden bir şey söylemedin, niye gönderdin beni diye bağırır Elmas. Nasıl uyudun o gece, konuş diye çılgılık atar, konuşacaksın diye bağırır. Annesi yerine geçer bir kez daha. Annesinin ağzında Elmas, Elmas sözcükleri dökülür ve gözyaşlarına boğulur. Artık yönlendirmeye ihtiyaç duymadan bir Elmas bir de annesi yerine konuşmaya başlar Elmas. Geleyim mi anne diye sorar ve gel tabii kızım yanıtını alır annesinden. Ağlayarak yine sorar geleyim mi anne diye. Gel kızım, sen ne yapacaksın zaten oralarda diye yanıtlar annesi bu kez de. Babam ne olacak, o ne diyecek bana diye sorar. Annesi de gel, o ne diyecek sana der. Kardeşime dikkat ediyor musun der Elmas yine ağlayarak. Annesi ise merak etme kızım der, kardeşin öyle olmayacak, sen içini ferah tut der. Daha fazla devam edemez, yere çöker ve ağlar sadece.

Fırtınalı denizin kıyısında birbirleri ile şakalaşır ve kucaklaşır Umut ve Şehnaz. Umut'un evindedirler bundan sonraki sahnede, usulca öpüşmeye başlarlar ve daha sonra da

sevişmeye. Bu farklı bir deneyimdir Şehnaz için ve keyif aldığını görürüz. Gözyaşları içinde Umut'a sarılır seviştikten sonra, belki de eşyle yaşayamadığı ilişkiyi Umut ile yaşamış olmasının getirdiği bir hayal kırıklığı vardır belki de pişmanlık, bunu kestirebilmek kolay değildir. Umut'un yatağında uyanır, üzerini giyer ve balkona çıkarak deniz kıyısında ilerleyen Umut'u seyretmeye koyulur. Cem'den telefon gelir bu sırada ve dün fırtına vardı, her şey kesildi diye açıklama yaptığını duyarız. Şimdi hastaneye gitmem gerekiyor, sonra konuşalım diyerek Cem'i geçirir. Kızgın bir ifadeyle elbisesinin üst kısmıyla sertçe kafasını kapatır.

Elmas ve Şehnaz tekrar muayenehanedeler ve Elmas bir önceki seansa oranla ciddi ölçüde toparlanmış görünmektedir. Yaşını sorduğu Elmas'tan 18 cevabını alır ama elindeki raporun onun daha küçük olduğunu, hangisine inanması gerektiğini ona Elmas'ın söylemesi gerektiğini söyler. Yaşın eğer gerçekten küçükse bu sana çok yardım edecek diye ekler. Elmas ise öyle değil, doğumdan değil der. Nasıl olduğunu sorar Şehnaz. Korkma söyle diye cesaretlendirmeye çalışır. Elmas ise söyleyemem, çünkü yemin ettim der. Kim yemin ettirdi deyince ise babam cevabını verir. Evlenmeden önce mi öyle oldu acaba diye ısrarla sorar Şehnaz ve Elmas sonunda kabul eder durumu ve kimin yaptığı sorusuna da babam yanıtını verir.

Mahkemeye çıkmıştır yaşının büyütülmesi için. Orada neler olduğunu, ona neler sorulduğunu hatırlayıp hatırlamadığını sorar Şehnaz. Elmas savunma pozisyonuna geçer, ben mahkemeye filan çıkmak istemiyorum, ben kimseye yalan söylemedim der. Şehnaz da sana inanıyorum diyerek onu yatıştırır. Evliliğinden bahsetmesini ister Elmas'tan. Kızır önce ama sorularla yönlendirilince orada sığıntıydım der. "Duvarlar üstüme üstüme gelirdi" diye ekler. Allah'ım ne olur bugün gelmesin diye dua ederdim diye anlatır. Ben de kokmaya başladım, kanadı altım kanadı kanadı diyerek cinsel organının olduğu bölgeye vurmaya başlar, Şehnaz ellerini tutar ve onu yatıştırır.

Bana o geceden bahset hadi dediğinde Şehnaz müthiş sinirlenir yine Elmas ve ben hiçbir şey hatırlamıyorum o geceye dair der. Fırtına vardı hatırlıyor musun diye sorar Şehnaz ve durgunlaşır Elmas. Fırtına vardı der birkaç kez üst üste. O geceye geri döner. Yatak odasındaiken camı kapatışını, sonra da yerde oturur vaziyette balkondan dışarı bakışını hatırlar. "Geldi, pençeleriyle kollarımı tuttu, sobaya gidiyorum, belim ağrıyor" cümleleri dökülür ağzından. Abanacak öyle üstüme diye korkuyorum der. Zorla cinsel ilişkinin defalarca kurbanı olmasının ruhunda açtığı yaraları net biçimde görürüz burada. Ağzından net bir ifade çıkmaz ve yönetmen de hiçbir filmde izleyiciye böyle kolay lokmalar bırakmaz, bir şeyleri bizim düşünüp tamamlamamız gerekir her defasında.

Rüyalar gören, travma yaşayan sadece Elmas değildir. Hayatının akışı konusunda ciddi kaygıları ve şüpheleri olan Şehnaz'ın da büyük sorunları vardır ve rüyalar bunların kendini dışa vurma anları olarak yansır ekrana. Esma'yı Elmas'ın ziyaretine gelmişken görürüz. Kulağında kulaklıklar olduğu halde şarkı söyler Elmas'ı neşelendirmek için. O da Esma'nın elini tutar ve ilk kez güven eşliğinde bir temas kurar biriyle. Şehnaz dalgındır hep, hayal kurarken, düşüncelere dalıp gitmişken görürüz onu. İstanbul'daki evlerine, Cem'in yanına dönmüştür.

Çok uzun süre kalır duşta ve eşi risotto pişti geliyor musun diye sormak için içeri girer. Bir sonraki sahnede yemek sofrasındadırlar. Yemeğini çok ağır yiyen Şehnaz'ın önündeki tabağı ona sormadan alır Cem kendi tabağını kaldırırken. Müthiş bir sinirle yerinden kalkan Şehnaz iki tabağı da alıp yere fırlatır. Çok ciddi bir tartışma yaşarlar. Elimden bir kaza çıkmadan terk et burayı der önce Cem, Şehnaz hareketlenince bu kez boynuna sarılır ve kimse çıkmıyor bu evden diyerek onu kanepeye fırlatır. Direnen Şehnaz'ı fiziksel gücüyle bastırır ve onu kanepede etkisiz hale getirir. Kaçmak için her hareketlenişinde üzerine atılır ve gitmesi için ona fırsat vermez. Artık sabahın ilk ışıkları evin üzerine düşmeye başladığı sırada Cem uykuya dalmıştır ve bu fırsatı kullanan Şehnaz nihayet evden çıkmayı başarır. Filmin final sahnesinde arabasını kullanır ve hıçkırıklarla ağlar halde buluruz onu. Gün ışığı yüzüne düşmektedir, birden gülmeye başlar, sonra tekrar ağlamaya, bir sinir krizi yaşamaktadır. Başına gelenleri anlamlandırmak istercesine bakar, yol akar ve ekran birden kararır, jenerik akmaya başlar. Film bitmiştir.

#### 4.3.2. Filmin Genel Değerlendirilmesi

*Tereddüt* şu an itibariyle, 2022 yılında gösterime girecek filmine dek Yeşim Ustaoglu'nun son filmi olarak kalmayı sürdürecektir. 2016 yılında çektiği filmin ardından yeni filmi için 6 yıl çalışmış olacak olan yönetmenin iki filmi arasında en uzun es verdiği süreç olarak kişisel kayıtlarına geçecektir bu boşluk. İçinde bulundukları koşullar ve bir parçası oldukları aileler içinde mutsuzluk yaşayan iki kadının kesişen hikâyesini anlatır bize *Tereddüt* ve bunu hem aile ilişkileri üzerinden hem de kentsel mekân ve taşra ikiliği/karşıtlığı üzerinden kurarak farkları ve çelişkileri görmemize, hissetmemize olanak tanır.

Filmde esas olarak vurgulanan şey, kadınların hangi sınıftan ve toplumsal geçmişten gelirse gelsinler benzer sorunlara sahip olma ihtimalinin varlığıdır. Sorunlarına şahitlik ettiğimiz iki kadından biri üniversite eğitimi almış, orta sınıf mensubu, hayatının bir bölümünü çalışmakta olduğu hastanenin bulunduğu taşra kasabasında, hafta sonlarını ise eşiyle birlikte İstanbul'da lüks bir dairede geçiren bir psikiyatr ile çocuk yaşta evlendirilen ve

kocasına yatakta, kayınvalidesine ise ev işleri konusunda hizmet vermek zorunda bırakılmış bir genç kızın hikâyesi anlatılmaktadır. İki karakter de çok farklı geçmişlerden gelen ama hayatlarında ciddi sorunlar yaşamakta olan isimlerdir.

Filme adını veren tereddütte olma hali Şehnaz karakteri üzerinden, eşini mutlu etme ve onun cinsel anlamda tatminsizliğini gidermeye çalışma hali ile hastanedeki meslektaşı Umut ile kurduğu yakınlık ve eşiyle yaşayamadığı cinsel tatmini burada deneyimlemesi arasında yaşadığı karşıtlığın varlığı üzerinden okunabileceği gibi buna alternatif bir bakış da geliştirilebilir. Özen'e göre (2017: 125) filme adına tereddüt kelimesine kaynaklık eden şey ise Elmas'ın Şehnaz tarafından terapiye alındığı anlarda sergilediği tutum ve davranışlar ile ilişkilendirilebilir. Elmas hala bir çocuktur ancak bir yandan da zorla ev kadını olmaya itilmiştir. Annesinin bir gülün dikenini gibi zihninde yankılanması ve ona duyduğu sevgi ve onu görüp görmeme konusunda yaşadığı kararsızlık da genel olarak bir tereddüt halini ortaya çıkarmaktadır. Bu tereddüt halinin hikâyesi nakledilen iki kadının birlikte oldukları ya da Elmas'ın durumunda olmaya zorlandıkları erkeklerle yaşadıkları cinsel ilişkiler noktasında da yaşandığını ifade edebiliriz. Elmas'ın uğradığı tecavüz ve bu başına gelmesin diye yalvararak dua etmesi dışında bir çıkışı olmaması ile Şehnaz'ın kocasını tatmin edebilmek adına giriştiği mücadele bu halin çeşitli tezahürleri olarak görülebilir.

Yeşim Ustaoglu filmine mekân olarak yine Karadeniz'de bir kasabayı seçmiştir. Puslu havası, dalgalı denizi ve yağışlı ya da yağmasa bile sürekli yağmur yağma ihtimalinin havada asılı olduğu bir yerde geçer film. Bu koşulların da filmde anlatılan kadınların duygu durumları ile tutarlı ve bütünlüklü bir yapıyı ifade ettiğini söyleyebilmemiz mümkündür. Ustaoglu filmlerinin belirgin izleklerinden biri olarak suyun ve denizin yoğun biçimde kullanımına da yine filmde şahit oluruz. Elmas, özgürlüğün tadını çıkarma fırsatı bulduğu kısa anlardan birinde soluğu deniz kıyısında alır. Şehnaz da yine kafası dağınıkken ve düşüncelerini toparlama ihtiyacı hissederken denizi seyreder. Suyun insanı rahatlatıcı etkisinden ve bununla birlikte insana daha büyük bir bütünün parçasıymış gibi hissettirmesinden söz edebilir ve karakterlerin bu etkiyi yaşadıklarını ifade edebiliriz.

Özen'e göre (2017: 141) yukarıda da ifade edildiği üzere modern yaşam koşullarından gelen bir kadın ile kırsal hayatın içinde yetişen bir kadının yollarının kesiştiği bir hikâyeyi bizlere nakleden yönetmen burada kadınların sorunlarının belirli noktalarda ortaklaştığını ve hangi alanda yaşıyor olurlarsa olsunlar erkek egemen sistemin baskılarından kaçma noktasında zaafılar yaşadıklarını ve toksik ilişkiler yoluyla, hegemonik erkeklik dayatmasına maruz kalan erkeklerin altında ezildiklerini ve kimi zaman da doğrudan onların zorbalıklarına maruz kaldıklarını anlatmakta ve bunu yaparken de bir önceki filmi *Araf*'ın aksine kadınlara

tercihleri ile yüzleşme, geçmişleri ile hesaplaşma ve bir çıkış yolu bulma konusunda da cesaret vermektedir.

Ustaoglu'nun filmde çizdiği erkek karakterler de bekleneceği üzere farklı kökenlerden gelen, hayata farklı yerlerden bakan ama kadınlara yaşattıkları sorunlar konusunda ortaklaşan karakterler olarak belirmektedir. Hayatlarında yer alan kadınlara yönelik sevgi beslememekle, onların canını yakmak için özel olarak uğraş vermekle itham edilecek karakterler değildir bunlar ancak eylemlerinin sonuçları itibarıyla ortaya çıkan durum tam olarak budur. Elmas'ın kocasının eşine hediyeler alması -her ne kadar bunlar kendi zevkini yansıtıyor olsa da- ona yönelik korumacı tavrı ve ondan sevgi beklemesi kocanın kendince sevgisini ve ilgisini gösterme tavrı olarak görülebilir ancak bir çocuk ile evlenmeyi baştan kabul ederek zaten kadın erkek ilişkilerinde nasıl bir yaklaşım sergilediğini açıkça ortaya koymaktadır.

Elmas'ın kocası onu adeta cinsel ihtiyaçlarını karşılamak ve annesinin bakımını karşılayabilmek adına hizmet vermesi için eve almış ve hayatına dâhil etmiş gibidir. Burada “ev emeği” kavramından söz etmek yerinde olacaktır. Bu kavram ile ailenin -çocuklu ya da çocuksuz olmasından bağımsız- mensubu olan insanların bakım işlerinin yerine getirilmesi kastedilmektedir. Bu emek maddi açıdan bir karşılık taşımaz ve ekseriyetle, hatta neredeyse tamamen kadınlar tarafından üstlenilir (Fougeyrollas –Schwebel, 2009: 159).

Ev dediğimiz mekân ‘dışarı’nın kirini pasını içeriye almayan bir arınma yeridir. Dış dünyanın bütün olumsuzluklarına yelken açan erkeklerin geride kalanları bu temiz mekânda bırakmanın gönül rahatlığı ile işlerine koyulduğu da hatırdâ tutulmalıdır. Bu geçmişte ve maalesef bugün dahi kültürümüzün önemli parçalarından biri olarak dikkate değer bir önem taşır (Bora, 2012: 59). Kocasının, tam da bu yüzden Elmas'ın o yanında olmadan dışarıya adım bile atmamasını istediği, Elmas ile oğluna börek gönderen annesini onu tek başına dışarı göndermemesi konusunda tembihlemesinin ve her işini ben hallederim deyişinin de bununla ilişkili olduğu pekâlâ söylenebilir. Ve tabii Elmas'a hediye olarak pardösünün kızı baştan aşağı adeta kuşatıyor oluşunun da.

Burada ilk bölümde bahsettiğimiz Kayalığıl'in (2019: 106-7) bir başka Anadolu kentinde, Sivas'ta yaptığı araştırmayı zikredebiliriz. Ustaoglu bu filmi İzmit'te çekmiştir ve bu şehir her ne kadar İstanbul gibi bir metropole oldukça yakınsa da yine de Anadolu muhafazakârlığının temel kodlarını içinde barındıran bir şehir olarak da dikkat çeker. Hele de ülkede son 20 yılda zirve yapan muhafazakâr dönüşüm bu şehirde de yankısını net bir biçimde bulmuştur. Kayalığıl'in Sivas'ta konuştuğu kadınlar, şehirde bir kursa katılmakta ancak deneyimlerini sadece bir araya geldikleri bu mekânda paylaşabilmektedirler. Zira

şehirde kadınların kendilerini özgürce ifade edebilecekleri, şehirde nefes alabilecekleri alanlar oldukça sınırlıdır ve bu durum da filmde Elmas'ın yaşadığı durumla birebir örtüşmektedir.

Elmas zaten kocası tarafından yeterince kısıtlanmış ve baskılanmış haldedir. Ancak ola ki dışarı çıkması durumu söz konusu olacaksa da bunu kocasının belirlediği şartlar dahilinde, hatta onun kendisine layık gördüğü ve giymesini arzu ettiği, şayet giymeyi reddederse giymesini emredeceğini rahatça kestirebileceğimiz kıyafetler eşliğinde yapmak zorunda kalacaktır.

Kadın emeğinin görünmez kılındığı bir mekân olarak tasarlanmış aile kurumu kültürel olarak da böyle dizayn edilmiştir. Elmas ailesi tarafından, muhtemelen, sofradan bir boğazın eksileceği düşüncesi ile bir aileye gönderilmiştir. Bu yapılırken okuma hakkı elinden alınmış ve hayatına ket vurulmuştur. Evlendirileceği süreci hatırladığı ve yeniden yaşadığı terapi seansında kardeşiyle birlikte eve koşarak döndüğünü gördüğümüz Elmas'ın akamete uğratılan tek şeyinin eğitim hakkı değil bir bütün olarak çocukluğu olduğuna da şahitlik ederiz. Evlenebilmesi için yaşının büyütüldüğü gerçeği de sonradan karşımıza çıkan bir gerçektir. Elmas ailesinin yanındayken de ev işlerini yapan, annesinin sözünden çıkmayan bir kızdır, terapi esnasındaki anlatımlarında bunları dile getirir. Annesinin sözünden çıkmayan bir çocuk olarak uğradığı muamelenin kendisine büyük bir haksızlık olduğunu düşünür ve bun da haklıdır da.

Filmde ev içi üretim konusunda kadın emeğinin hiçe sayılması bir yana Doktor Şehnaz karakteri üzerinden de kadınların bir bütün olarak ezildiği şeklinde bir çıkarımın yapılmasına yol verecek bir anlatımın söz konusu olduğu iddia edilebilir. Oldukça netameli bir konu olmakla beraber kadınların bir 'sınıf' teşkil edip etmedikleri konusunda hala ciddi tartışmaların mevcut olduğunu söyleyebiliriz, bu alanda epey gelişkin ve gelişmeye de devam eden bir literatürün varlığı söz konusudur. Kapitalizm ile uyum gösteriyor oluşu ve birbirlerini başarılı şekilde tamamlayan bir ikili gibi görünmelerine rağmen patriyarkanın hala geçerli ve belirleyici bir düşünce olduğunu da ifade etmek elzemdir.

Maddeci feminizm kavramının yaratıcısı ve bunu ismen kullanan ilk kişi Christine Delphy (1999) kadınların ciddi bir bölümünün ekonomik anlamda işgücüne katıldığını ve bundan ötürü bir sınıfa mensup olduğunu belirtir ancak bu yeterli değildir, sosyal olarak – toplumsal ortam bakımından- tanımlanan sınıf kavramının belirleyiciliği bu noktada göz ardı edilmektedir. Delphy'ye göre kadınlar kocalarının ait olduğu sınıf içinde kategorize edilmektedir ancak bu büyük bir yanıltır, zira kadınlar ile eşlerinin içinde bulundukları sosyal ortam ve ilişkide bulundukları insanlar, zaman tüketme alışkanlıkları birbirinden ciddi ölçüde farklılaşmaktadır. Burada da Şehnaz'ın kocasının iş ortamına girme konusunda ne kadar

isteksiz olduğunu hatırlatıcı bir durum söz konusudur. Zira orada artık Doktor Şehnaz değil, mimar Mehmet'in karısı olan Şehnaz vardır. Yine buna karşılık Şehnaz'ın çalıştığı kasaba hastanesinden her hafta sonu Mehmet'in işinin yer aldığı İstanbul'a gitmesi –ki büyük şehir olması ve Şehnaz'ın zorunlu görevde bulunduğunu düşünürsek bir süre sonra tamamen İstanbul'a yerleşme ihtimalinin varlığı aklımıza gelir, bu da durumu normal kılar zihnimizde- ancak Mehmet'in Şehnaz'ın çalıştığı hastanede ya da kasabada bir kez dahi görünmemiş olması da dikkate değer bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır.

Elbette, her ne kadar kadınların yaşadığı pek çok sıkıntı konusunda ortaklaşma halinden söz ediyor olsak da bunların benzer yoğunlukta yaşamadığını da muhakkak not etmek durumundayız. Az önce zikredildiği üzere çocukluğunu dahi yaşamasına izin verilmeksizin gelin edilen Elmas ile eşi ile cinsellik konusunda ve hayatı paylaşma, hayatın belirli alanlarında ortaklaşma anlamında sorunlar yaşayan Şehnaz'ın aynı düzlemde değerlendirilemeyeceği, değerlendirilmemesi de gerektiği gayet açıktır. İki kadının yaşadıkları sıkıntılar karşısında verecekleri tepkiler ve geliştirecekleri stratejiler aynı olamayacağı gibi ellerindeki koşulların bu konuda belirleyici olması da kaçınılmazdır.

Elmas evden çıkmasına izin dahi verilmeyen bir genç kız olarak karşı komşunun kızını izler ve onun neşeli sayılabilecek günlerinin geçişini izler, ona özenir ve hayatın başka türlü yaşanabileceğine dair de bir fikir sahibi olur. Öte yanda Şehnaz, evden çıkarken elindeki çöpu işyerine kadar yanında taşıyacak ölçüde dalgın, sorunlarına gömülü halde yaşamakta ve özel hayatındaki sıkıntıları giderme, eşinden uzakta bir hayatı idame ettirme çabası içindedir. İkisinin de yaşamını zorlaştıran ciddi problemleri vardır ancak az önce de ifade ettiğimiz üzere bunları çözme konusunda atacakları adımlar bakımından ikisinin de aynı avantajlara ya da dezavantajlara sahip olduğunu söylememiz mümkün değildir.

Şehnaz filmde, yaşadığı sorunlara ilişkin danışanları ile hastanede karşılaştığı meseleler üzerinden bir farkındalık geliştirme şansına sahiptir. Zaten bunun doruk noktası Elmas ile gerçekleştirdiği seanslar olacaktır. Filmin son sahnesinde gözyaşları içindeyken gülümseyen Şehnaz hem tıpkı Elmas gibi fiziksel baskılara maruz kalmış olmanın şaşkınlığı hem de özgürleşmek ve bir türlü mutlu edemediği, onunlayken mutlu da olamadığı eşinden kaçmak için fiziksel olarak mücadele vermiş olmak zorunda kalmanın bir bakıma ferahlatıcı etkisini de bizlere yansıtmaktadır. Kapalı hava eşliğinde geçen filmde ışık burada Şehnaz'ın yüzüne bir aydınlanma halini yansıtacak biçimde vurmaktadır.

Elmas'ın evden ayrılması ve çocuk yaşta evlendirilmesi konusunda kararı vermiş olduğunu gördüğümüz ya da böyle düşünmek için güçlü nedenlere sahip olduğumuz bir anne karakteri ile karşı karşıyayken, kızının cinsiyet değiştirme operasyonunu, üstelik babanın

muhalefetine karşı destekleyen bir anne profili de filmde karşımıza çıkmaktadır ve bu karşıtlık üzerinden de genç kızların hayatının nasıl şekilleneceği üzerinde güçlü kadın karakterler olarak annelerin ne denli önemli olabileceğini kavramaktayız. Yine burada taşrada da olsa kent hayatının kodlarını iyi kötü içselleştirmiş bir yerde yetişmiş bir çocuk ve içinde yer aldığı ailesi ile taşranın da taşrası bir köyde yetişmiş ve büyümüş olan Elmas ile aynı koşulları onunla paylaşan ailesinin de bir karşıtlık çerçevesi içinde ekranda bizlere sunulduğunu görürüz. Bu konuda genellemeye gitmek kolaycılık olacaktır elbette ancak köy yerleşimlerinde hala kız çocuklarının hayata katılmasının önünde ciddi sorunlar bulunduğu tespitini yapmak çok da zor olmayacaktır.

Gelin olduğu ailede evin bütün işlerini çekip çeviren Elmas'ın içinde bulunduğu koşullardan ne kadar rahatsız olduğunu terapi sürecinde ifade ettiği cümlelerden anlarız. İlaçlarını vermek ve temizliği ile ilgilenmek durumunda kaldığı kaynanasının kokusundan rahatsızdır örneğin ancak bu konuda şikayette bulunma hakkına sahip değildir. Yine her gece Allah'a dua edip yalvarmasına, gelmesin demesine rağmen eşi ona zorla sahip olur ve ilişki sonrası Elmas acılar içinde kıvrılır. Kaynanası Elmas'ın isteksizliğini ve çocuk sahibi olamama durumunu bir hocayla konuşmasını salık verir oğluna ve buradan batıl inanç cenderesine sıkışmış bir hayatın sinyallerini de alırız.

Yaşadığı bütün bu olaylar olabilecek en tatsız biçimde sonuçlanır Elmas için. Bir sabah balkonda neredeyse donmak üzereyken, yaşıtı komşu kızının seslenmelerine cevap vermeyince polise haber verilmesi üzerine bulunur Elmas. Bu esnada kayınvalidesi şeker komasına girmiş olduğu için, eşi ise soba zehirlenmesinden dolayı ölü bulunur evde. Kayınvalidesinin bakımı ile ilgilenenin, onun şekerini ölçen ve ona ilaçlarını verenin Elmas olduğu, kocası soba zehirlenmesi yaşarken kendisinin balkonda bulunuyor oluşu dolayısıyla ölümlerin sorumlusu olarak polisin ilk düşündüğü kişi Elmas olmaktadır ve filmin akışını sağlayan sahneler de bu andan sonra Elmas'ın Şehnaz ile başlayacağı terapi çerçevesinde karşımıza çıkacaktır.

Çok öfkeli, kafası karışmış bir halde Şehnaz'ın karşısına çıkan Elmas ilk başlarda sorulara öfkeyle ve kestirmeden cevaplar verir. Evliliği ve cinsel yaşantısı ile ilgili sorulara yanıt vermekten kaçınır, cinsellikten bahsetmenin günah olduğunu söyler. Ailesi, anne babasına dair sorulara cevap verirken gözleri dolar, nerede olduğunu bilmediklerini söyler Şehnaz'ın sorusuna karşılık ve onları görmek isteyip istemediği konusunda da kararsızdır. Annesini görmek istediğini söyler önce ama sonra bundan da vazgeçer. Annesi ile yaşadığı hesaplaşma içinde sürmektedir ve sonuçlanması için de ciddi bir sürenin geçmesi gerekecektir.

Filmde karakterlerin psikolojik olarak derinlemesine incelendiğini anlamamıza olanak sağlayan yanlardan biri de rüya sekanslarının varlığı ve bunların karakterlerin yaşadığı içsel krizlere dair ipuçları sunuyor olmasıdır. Şehnaz eşinin yanına döndüğü bir süreçte evi sular bastığına ve kendisinin de sularla beraber sürüklendiğine dair bir rüya görür. Hem derin düşünceler içinde kaybolmuşluk halinin hem de kimliğinin hem fiziki hem de mecazi anlamda bölünmüş olma durumunun bir yansıması olarak kabul edebiliriz bu rüyayı Şehnaz için. Elmas'a gelinceyse üzerinde beyaz bir elbiseyle annesinin yanına geldiği ve sonunda korkuyla uyandığı rüyalar görür. Annesi tarafından zorlandığı evliliğin yarattığı öfke ve hayal kırıklığının, aynı zamanda annesinden çok genç yaşta ayrı kalmak zorunda olan bir küçük kızın dramının yansımalarıdır karşımıza çıkan.

Film içinde yaklaşık 15 dakika süren bir terapi sahnesinde Elmas yüzleşme yaşamak durumunda olduğu karakterleri birer nesne ile sembolize etmesini isteyen Şehnaz'ın bu isteğini yerine getirir. Annesi için seçtiği nesne bir güldür, dikenleri ile birlikte elbette. Annesi ile konuşur bu nesneler aracılığıyla Elmas, gelmek istediğini, annesine dönmek istediğini söyler ve onun da rızasını almaya çalışır. Kız kardeşinin de benzer bir akıbete uğramasını engellemek ister ve annesiyle bu konuda mücadele eder ve annesine kız kardeşinin de aynı duruma düşmeyeceği konusunda söz verdirir. Gerçek hayatta da bunları yapabilecek gücü elde edebilecek midir bu sorunun cevabı bizde kalacaktır, zira film yönetmenin diğer tüm filmleri gibi açık uçlu biçimde noktalanır ve hikâyenin geri kalanını tamamlamak seyirciye düşer.

Şehnaz'ın içinde bulunduğu kasaba ile eşinin yaşadığı şehir arasında sıkışmışlık hali ve eşi tarafından bastırılması, onun sosyal ortamına girerken yabancılık çekmesi ve mutsuz olması ile çalıştığı yerde cinsel ilişki yaşadığı meslektaşı Umut ile tatmin yaşaması ve bununla beraber kocasını tatmin edememe halinin tek başına kendisi ile ilgili bir sorun olmadığını kavraması önemlidir. Demirbaş'a göre (2018: 129) Şehnaz modern hayatın uzağında bir yaşamı tercih etmekte ve kocasının çevresi ile birlikte temsil ettiği pozisyonun bir parçası olmak istememektedir. Bir doktor olarak kendisi de prestijli bir iş yapmakta olmasına rağmen Umut ile geçirdiği zamandan hoşlanmasından da anlaşılacağı üzere daha sakin ve dingin bir hayatı tercih etmektedir.

Öte yandan Elmas köyden geldiği taşra kasabasında yaşam koşullarına ayak uydurmakta zorlanmaktadır. Zira dünyayı tanımak için yeterince tecrübe elde edebilme şansı hiç olmamıştır, okuması ve kendini geliştirmesi mümkün olmamıştır. Gelin geldiği ailede de kendisinden beklenen tek şey ev işlerini yapması ve içinde çalıştığı evden mümkünse dışarıya adım dahi atmamasıdır. Şehnaz nasıl cinsel kimliğinden koparılmış ve kocasının hâkimiyeti

altında bir hayata mahkûm kalmışsa Elmas da çocukluğundan koparılmış ve ev işleri ile cinsellik amacıyla kullanılan bir köleye dönüştürülmüştür.

İki kadın da kesişen hikâyeleri sayesinde kendilerine yeni yollar açmak ve yaşadıkları içsel sıkıntılardan kurtulmak adına bir şansa sahip olmuşlardır. Daha önce de vurguladığımız üzere bu Şehnaz için bir evliliğin noktalanması ve potansiyel statü kaybı ile söz konusu olurken Elmas için çok daha maliyetlidir. Muhtemelen içinde yaşadığı hayat koşulları onu can almaya itmiştir ancak bir çocuk olarak başına gelenler ve yaşamak zorunda bırakıldığı şeyler düşünüldüğünde izleyenler için onun yanında saf tutmak ve ona destek olmak dışında bir alternatif çok da hakkaniyetli durmayacaktır.

Bu kesişen hikâyede filmin temel meselelerinden biri olarak farklı sosyal sınıflardan gelen ve birbiriyle örtüşmeyen inançlara sahip iki kadının yazgısında ortaklaşan bir başka şey gördükleri erkek şiddetinin bir boyutu olarak değerlendirmemiz gereken ev içi şiddet ve evlilik içi tecavüz meselesidir. Elmas zaten ailesi tarafından adeta ev içi işleri yürütmesi karşılığı satılmış bir köle gibidir ve eşinin başta cinsellik olmak üzere ihtiyaçlarını karşılamak ve bununla beraber evi çekip çevirmek ve eşinin annesi ile ilgilenmek durumundadır.

Öte yandan Şehnaz ise evliliği konusunda kararını kendi başına verebilecek bir güce ve sosyal statüye sahiptir ancak yine de duygusal ve psikolojik şiddetin kurbanı olmaktan kurtulamamıştır. Sevdiği erkeğin ihtiyaçlarını tatmin edebilmek adına mücadele etmektedir, bu da kendisini yetersiz hissetmesine sebep olmaktadır. Erkeğinin sorunlarını çözmek adına giriştiği mücadelede sonuçsuzluğa saplandıkça o da başka bir çıkış yolu aramış ve bunu iş arkadaşıyla geliştirdiği ilişkide bulmuştur. Ancak bu kez evliliğinde yaşadığı sorunlar derinleşmiştir ve filmin sonundaki şiddete maruz kaldığı sahneye kadar getirmiştir. Elmas'ın, kocasının cinselliğini tatmin etmek zorunda kalışı ve isteği dışında cinsel ilişkiye zorlanarak evlilik içi tecavüze maruz kalması Şehnaz ve kocasının ilişkisinde söz konusu olmamıştır belki ama burada da fiziksel şiddetin bir boyutuna beraber şahit oluruz ve Şehnaz içine – kelimenin iki anlamında da- hapsedildiği evden ancak kocası uykudayken kaçabilir.

Şehnaz'ın kaçıışı ile birlikte güneş doğar ve gün aydınlanır. Bu, hemen her karesi kapalı hava içinde geçen, hırçın dalgaların ekranı sürekli dövdüğü filmde ışıklık ve aydınlık tek an olarak kayıtlara geçer. Şehnaz özgürlüğe doğru, bedeli ağır olsa da adımını atmaya başarmıştır ve kendi yolunu nihayet açabilmiştir.

*Araf* ile birlikte kadın sorunlarına daha yoğun biçimde eğilen Ustaoglu'nun *Tereddüt* ile bu kez biraz daha umutlu bir bakış sunduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Zira sonuç itibarıyla her ne kadar ödenen bedellerin yoğunluğu farklılık göstermiş olsa dahi filmde yolculuğuna dâhil olduğumuz iki kadın karakter de bir yüzleşme yaşamış, biri anneye diğeri

ise eşiyle hesaplaşmış ve hayatlarını yeni baştan yazma cesaretine sahip olabileceklerini göstermişlerdir.

Kadınların hayatlarının ipini eline almalarının, özellikle bizimki gibi toplumlarda mutlaka bir bedelinin olduğu düşünüldüğünde Elmas'ın yaşamış olduğu sorunun varlığı kendisini geekleştirme yolunda attığı korkunç ama kaçınılmaz bir adım olarak görünebilir. O, kendisini ev içi emeğinin kullanılmasından başka bir şeye yaramayacak hale getiren sistemin bir kurbanıdır ama bu rolünü sürdürmek yerine kendisi için yeni bir öykü yazmak adına adım atma cesaretini gösterebilmiştir. Ataerkil sistemin dişlilerinden birine dönüşmüş bir kadın olan kayıinvalidesi ve ona her gece tecavüz eden ve bundan mutlu olmadığı için de keyfi kaçan bir kocanın denklemin dışında kalmalarının -nasıl olduğu konusu filmde bir muamma olarak kalmıştır- Elmas için özgürleştirici bir yanı olduğu muhakkaktır.

Baskıcı eşiın yanından fiziksel olarak şiddet gördüğü ve cinsiyetçi küfürlere muhatap kaldığı bir gecenin ardından ayrılmayı başaran şehnaz'ın yüzüne yansıyan güneş ışığı kadınlar için çarenin asla tkenmeyeceğinin bir kanıtı olarak da görülebilir. Tekrarlamak pahasına da olsa şunu da not düşerek, ciddi bedelleri beraberinde getirecek bile olsa.

## SONUÇ

Bu çalışmada Yeşim Ustaoglu filmografisinin son üç eseri, sırasıyla *Pandora'nın Kutusu*, *Araf* ve *Tereddüt* adlı filmler kadının kentsel mekânda nasıl temsil edildiğini, özgürleşmek için nasıl bir mücadele hattı izlediğini açığa çıkarabilmek adına içerik analizi çerçevesinde feminist film kuramının metodolojisi ile incelenmiştir.

Bu incelemenin sonucunda Yeşim Ustaoglu sinematografisinden seçilerek incelenen filmlerin feminist bakış açısına sahip olup olmadığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Feminist film kuramı çerçevesinde yaklaşılan filmlere içerik analizi yöntemi ile yaklaşılarak yapılan çözümleme sonucunda elde edilen bulgular ve nakledilen görüntülerin anlatmaya çalıştığı alt metin yorumlanarak aktarılmıştır.

Kadınların kentte özgürleşme mücadelesi çok uzun bir sürece yayılmış ve kadın kimliğinin topluluk içerisinde görünür olabilme çabasının en ciddi biçimde yürütüldüğü alan olarak sivrilmiştir. Kadınlar özgürleşme, anonimleşme, birer birey olarak kendilerini ortaya koyabilme konusunda en çok rahat edebilecekleri alan olan kentte kendilerini var edebilmek adına çok çetin mücadelelerden geçmiş, feminist mücadelenin yükselişi ile doğru orantılı şekilde bu mücadelenin de doruğa ulaştığı tarihsel anlar söz konusu olmuştur.

Sinema da kadınların yükselen toplumsal mücadelesinin doğrudan yansımaları bulduğu bir alan olarak onların amaçlarını ve değerlerini anlatma yolunca kullandıkları bir mecraya dönüşmüştür. Sinemada kadın temsili kadınların güçlerinin farkına vardıkları bunu politik bir ajanda doğrultusunda kullanmaya başladıkları ana kadar hep edilgen roller ile sınırlı kalmış ve kadınlar ya müşfik, kutsal anne ya da fethan ve fahişe rolleri ile temsil edilegelmiştir. Feminist politik anlayışın gelişmesi ve yükselmesi ile birlikte kadın yönetmenlerin de sektörde, hala çok zayıf olmakla birlikte yer almasıyla beraber bir değişim söz konusu olabilmektedir.

Ülkemizde de benzer bir değişimin yaşandığını ifade edebilmek mümkündür. Kentleşmenin 1950'ler ile başlayan ve 70'lerde zirve yapan artışı ile birlikte ciddi bir toplumsal değişim gerçekleşmiş ve kırsal alandan kente doğru yaşanan akış kadınların kaderini de değiştirmiştir. Kadınlar kentte ekonomik alanda ailelerine destek olmak adına çalışmaya başlamış ve bununla beraber dış dünyaya açılarak ufuklarını genişletme imkânı bulmuşlardır. Hem kadınların Türkiye sinemasındaki temsili hem de kadınların sinema sektöründe ortaya koyduğu ürünlerin artması da bu yıllara rastlar ve kentleşmenin kadın mücadelesi ile bu mücadelenin yükselişinin de sinemada kadın temsili artışı ile doğrudan

bir bağı olduğunu ifade etmek gereklidir. Tezde filmleri incele konusu edilen yönetmen Yeşim Ustaoglu'nun sinemacılık kariyeri de bu ortamda şekillenmiştir.

1980'lerden sonra, askeri darbenin etkisi ile yaşanan sosyal ve kültürel değişimler sinemamızı da olumsuz yönde etkiledi ve çekilen filmlerin kalitesi ve bu filmlere yönelen seyirci ilgisi ciddi biçimde düştü. Arada küçük kıvılcımlar kendini gösterse de asıl parlama 90'lı yılların ortasında '*Eşkiya*' filmi ile gerçekleşti. Bu filmin açtığı yoldan ilerleyen bağımsız karakterli ve hikaye anlatımı üzerinden ilerleyen yeni bir yönetmen kuşağı sinemamızda gündem belirleyen bir kuşak olarak yedinci sanatın coğrafyamızdaki hikayesinde belirleyici olarak ortaya çıktılar.

Yeşim Ustaoglu *kadın filmleri yönetmeni* olarak tanımlanmayı arzu etmez, kendisini feminist olarak da tanımlamaz. Kadın sorunları üzerine film yapmak ve bu meseleleri beyaz perdeye taşımak için bu özelliklere sahip olmaya gerek yoktur, hatta çeşitli kereler dile getirdiğimiz üzere bunun için kadın olmaya da gerek yoktur. Ancak kadın duyarlılığı ile bu işlerin kotarılması her zaman daha anlamlı ve daha etkileyici işlerin ortaya çıkması sonucunu da beraberinde getirmektedir.

Ustaoglu filmlerinde genellikle bir yolculuk teması işlenir. Bu tema genellikle karakterlerin içsel yolculuğu biçiminde tezahür ederken bununla bağlantılı biçimde fiziki bir yolculuğa da dönüşebilir. İlk filminden sonuncusuna kadar bu izlekten ayrılmayan yönetmenin, senaryolarını da bizzat kaleme alıyor oluşu onun bu yolculuk temasında ısrarcı oluşunun kendi hikâyesi ve yolculuğu ile de ilişkili olduğunu bizlere düşündürür. Bu yolculuk bir şehirden diğerine gitmekle olabilir ancak bununla sınırlı kalmaz ve bir ruh halinden diğerine, bir dünya bakışından diğerine yolculuk ve nüfuz etme şeklinde de tezahür eder ve şekillenir. Yolculuğun alındığı yolların sisle kaplı olması ve ilerinin görülemiyor olması da bu yolculukların barındırdığı riskleri ve geleceğe yönelik bilinmezliği ifade eder.

*Ötekini* anlamak, onun sorunlarını kavramak ve dertleriyle hemhal olmak Yeşim Ustaoglu sinemasının en önemli izleklerinden biri olarak biz izleyicilerde sarsıcı bir etki yaratır. Yine az önce belirtildiği üzere yolculuk bu filmlerde çok önemli bir tema olarak belirir. Ustaoglu filmlerinde su ve deniz filmlerde adeta bir karakter gibi işlev görür. Öyküsüne ortak olduğumuz karakterlerin ruh hallerinin su metaforu üzerinden yansıtılması yönetmenin sıkça başvurduğu tekniklerden biridir. Tezin araştırmasına konu olan *Tereddüt* özellikle bu konuda ciddi anlamda başarılı ve etkileyici bir örnektir. Şehnaz'ın ruh hallerinin denizin hareketliliği ile uyumu oldukça başarılı bir biçimde izleyiciye yansıtılmıştır. Su aynı zamanda bir kaçışı simgelemesi ve dinginliğe, huzura çağrı yapması bakımından da önemli bir işlev görür.

Yeni Türkiye Sinemasının en değerli isimlerinden biri olarak beliren Yeşim Ustaoglu bu kuşağın diğer isimleri gibi kendi filmlerini mümkün olabildiği ölçüde bağımsız bir biçimde, kendi yapım şirketi aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Auteur kuramın gereklerine uygun bir biçimde senaryosu genellikle kendine ait, ortaklı bir çalışmada da hikayeyi önceden kuran ve bunu daha da mükemmelleştirmek için bir partner ihtiyacı içine girdiği için senaryo sürecine birini dahil eden yönetmen filmin her alanında ve yönetmen sineması adını verdiğimiz yapının çok parlak bir temsilcisi olarak belirir.

Yeşim Ustaoglu bir kadın yönetmen olarak sinema serüveninin tamamında kadın sorunları üzerinde duran bir isim olmamıştır. Kadın meseleleri üzerine eğildiği işleri özellikle son üç filmidir ve tezde inceleme konusu edilen işleri de bunlardır. Bu üç filmde yer alan kadın karakterler hangi sosyal çevreden ve sınıftan geliyor olurlarsa olsunlar ataerkil sistemin bir biçimde örselediği insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Kadın bir yönetmen olması bakımından Ustaoglu, kadınların sorunlarını anlamamız ve onların dünyalarına nüfuz etmemiz açısından bize önemli bir yol açar. Kendisini feminist bir yönetmen olarak tanımlamasa dahi Ustaoglu ülkemizde gelişen kadın özgürlük mücadelesi çerçevesinde kadınların yaşadığı sorunlara bigâne kalmamış ve bu meselelerin odağa oturduğu filmler üretmeye başlamıştır.

Mekân kullanımı konusunda çok başarılı olan yönetmen aynı zamanda ışık kullanımı açısından da çok yaratıcıdır ve izleyici üzerinde bunlar aracılığıyla önemli etkiler yaratabilmektedir. Karakterlerin ruh hallerinin ve hikâyenin akışının iç mekân düzenlemeleri ve ışık kullanımı ile daha da keskinleştirildiğini söyleyebiliriz. Mekân konusunda elde edilen bu başarının daha önce de sıkça vurguladığımız üzere yönetmenin mimar kimliği ile doğrudan bir ilgisi vardır ve yönetmen bu seçim konusunda ince eleyip sık dokumaktadır.

Ustaoglu filmlerinde kadın temsillerine baktığımızda çalışan, hayatını kazanan ve ayakta duran karakterler görürüz. *İz* filmi hariç kadınlar cinsel anlamda erkeklerin tatminini sağlamak için var olan birer obje gibi görünmezler. Zaten filmografisinin bu ilk eserinde de senaryo Ustaoglu'na ait değildir ve bu filmin senaryosunu çok sevemediğini, karakterleri karton bulduğunu da dile getirir. Kadın karakterler filmlerde güçlü biçimde resmedilmişlerdir ve belki *Araf*'taki Zehra hariç kaderlerini ellerine almak için gerekli cesarete ve dirayete sahiptirler. Hatta *Tereddüt* filminin, ucu açık biten ancak ne olduğunu sezgilerimizle kestirebildiğimiz sonucuna bakılırsa bunun için çok ağır bedelleri göze aldıkları da pekâlâ söylenebilecektir.

İncelenen filmlerin bütününe baktığımızda, filmleri feminist film kuramı açısından değerlendirdiğimizde bu işlerin birer feminist sinema örneği olmadığını açık biçimde görürüz.

Her ne kadar kadın bir yönetmen eliyle kadınların sorunlarının işlendiği filmler olsalar da bu eserler kadınların, özgürleşmeleri önündeki engelleri aştığı, kendilerini gerçekleştirdiği, kurulu düzeni yıkarak onun dışına çıktığı ve bunu ters yüz ettiği bir anlatımın burada söz konusu olmadığını görürüz.

Yeşim Ustaoglu her filmini çok uzun süre çalıştıktan sonra ortaya koyan bir yönetmen olarak yine de toplumsal cinsiyet ve kadın mücadelesi alanında yıllar içinde önemli işler ortaya koyan bir sinema insanı haline gelmiştir ve çıkaracağı yeni ürünlerin de bu alanlarda neler söyleyeceği merak konusudur.

Mekânların da içinde yaşayan insanlarla beraber özgürleşme mücadelesini filmlerde kullandığı karakterler üzerinden irdeleyen yönetmenin benzer temalar üzerinde bundan sonra da üretimde bulunacağını ve bundan önceki filmlerinde kullandığı izleklerin bundan sonraki sinema kariyerinde de benzer biçimde işlenmeye devam edeceğini öngörebiliriz.

İlbuğa Uçar'ın (2018: 295) şu sözleri Yeşim Ustaoglu sinemasında kadının rolüne değinmektedir: "Ustaoglu'nun filmlerinde kadınlar farklı eğitsel, kültürel koşullarıyla ve benzer sorunlarla yüz yüze olarak filmlerin ana karakterlerini oluştururlar. Buna karşın, erkek karakterler ise daha çok filmin öyküsü içinde ve kadın karakterlerin çevresinde yer alırlar."

Erkek karakterler kadınların öykülerinin esas olduğu anlatımda kadın karakterler etrafında yer alır ve kadınların hikâyesi temelinde varlıkları bir anlam kazanır. Ustaoglu sinemasında baba karakterinin yadsınması ya da yok sayılması temel izleklerden biridir ve daha önce de vurgulanmıştır. Ataerkil erkeklik geleneğinden sıyrılma başarısı göstermiş ve hayatın sorumluluğunu taşıma konusunda adım atan erkek karakterler Ustaoglu filmlerinde yer almazlar.

Elbette hiçbir sinemacı toplumda sorun olarak görülen meselelerin çözümüne dair bir öneri getirmek zorunda değildir. Sadece var olan sorunları göstermek ve her şeyden önce bunları sorun olarak kabul etmek de önemli bir adımdır. Politik sinema geleneği içinde de yer alan eserler üreten Yeşim Ustaoglu, Güneşe Yolculuk (1999) sonrası yaptığı tüm filmlerde kadın sorunlarının üzerinde durmuş ve günümüzde yakıcı bir sorun olarak karşımıza çıkan kadın hakları meselesini filmlerinin odağına alarak oldukça önemli bir adım atmıştır.

Yine bu noktada mekan melesine dönmek ve kent ve taşra karşıtlığı üzerine değinmek yerinde olacaktır. Kent mekânı ve taşra arasındaki keskin karşıtlık küreselleşmenin bazen aşındırıcı bazen de hayatı kolaylaştırdığı düşünülen etkileri bu iki farklı yerleşim arasındaki farkları minimize etmiş ve bu ortamları büyük ölçüde birbirine benzer kılmıştır. Kent mekânları sınıfsal açıdan bölünmüşlüğü yansıtacak biçimde çeşitli alanlara bölünmüş durumdadır. Ekonomik açıdan varlıklı insanlar günümüzde kendilerini yüksek güvenlikli ve

korunaklı sitelere taşımışlardır. Pandora'nın Kutusu (2009) filminde de bu sitelerden biri karşımıza çıkar ve burada şekillenen hayat kırsal alandan gelen anne karakteri üzerinde korkunç derecede boğucu bir etki yaratır.

Yine kent mekanı içinde marjinal bir karakter olarak çizilen Mehmet şehrin çeperi diyebileceğimiz Tarlabası'nda bir evde yaşamaktadır. Burası da İstanbul'dur ancak şehrin öteki yüzüdür ve ekonomik anlamda daha zayıf konumda olan insanların barındıkları bir yerleşim olarak şekillenmiştir. Yeşim Ustaoglu filmde karakterlerin zıtlıklarını ve anlayış farklılıklarını kentsel ortam farklılıkları ve karşıtlıkları üzerinden yansıtmıştır. Taşranın bir başka boyutu olarak köyde yaşayan Nusret karakteri ise şehre geldiğinde steril site ortamında huzursuz bir görünüm sergilerken, oğlunun evinin bulunduğu Tarlabası'nda çocuklarla oynamıştır ve onlara gülümser haldedir.

Tereddüt (2016) bahsettiğimiz bu kent taşra karşıtlığının aşınması konusunda güzel örnekler sunmaktadır. İstanbul'a yakın küçük ölçekli bir kasabada geçmekte olan filmde büyük şehirde var olan imkânların artık şehirden nispeten uzak ortamlarda da var olduğunu göstermesi anlamında önemlidir. Yukarıda bahsettiğimiz şehir içindeki taşra durumunu yansıtan Pandora'nın Kutusu (2008) karşısında taşra içindeki kent halini gösteren Tereddüt (2016) filminin karşıtlığından bahsedilebilir. Tereddüt (2016) filminde Şehnaz ve meslektaşı Doktor Umut'un yaşadıkları ortamlar taşra kelimesi zikredildiğinde zihinde yankılanması muhtemel bir karenin tam aksi bir ortamı yansıtmaktadır.

Taşra ve kent ayrımı konusunda, Pandora'nın Kutusu filminde bir orman köyünde yaşayan Nusret'in İstanbul'da huzur bulduğu ortam olarak oğlu Mehmet'in evinin ve çevresinin söz konusu oluşu filmin sistemin kalıpları ve çerçevesi dışına çıkabilen tak karakteri olarak Mehmet'in var olabilmesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014: 171).

Yeşim Ustaoglu 1990'lı yıllardan beri uzun metrajlı filmler ortaya koyan bir yönetmen olarak "Yeni Türkiye Sineması" adı verilen akımın kurucu isimlerinden biri ve tek kadın üyesi olarak görülmektedir. Yönettikleri filmlerin senaryosunu da yazan ve yapımcılığını da üstlenen bu akımın yönetmenleri yaptıkları filmlerin her adımına damga vurmaktadırlar. Bu bakımdan 12 Eylül askeri darbesinin ardından ciddi ölçüde zarar gören kültür üretimi ve bunun bir parçası olan sinemaya yeni bir soluk getiren bu akımın tek kadın üyesi olması Ustaoglu'nun filmlerinin bu tez için bir konu başlığı haline gelmesini beraberinde getirmiştir.

Kentsel mekânların çok farklı kesimlerden insanların bir araya geldiği ve karşılaştığı alanlar olarak günümüz dünyasındaki önemi daha da artmıştır. Zira artık küresel ölçekte kentlerin ve kentsel nüfusun daha baskın olduğu bir dünyada yaşamaktayız. Bu bakımdan

kent ölçeğinde verilen mücadeleler de oldukça büyük önem kazanır haldedir. Yine kadın mücadelesinin de kentsel bağlam dışında düşünülmesi pek imkan dâhilinde görünmemektedir. Tam da bu noktada Ustaoglu'nun filmleri kadınların kentte ve taşrada yaşamakta oldukları sıkışmışlık halini konu edinmekte ve bunları seyirciye aktarmaktadır.

Harvey'e göre (2008: 59) "taşranın kentten mekânsal olarak ayrışıp zihinsel olarak benzeşmeye çalışmasının en önemli nedeni kapitalizmin yol açtığı ücretli emek ve piyasa mekanizmalarıyla oluşan homojenliktir." Dünyanın '*küresel bir köy*' halini aldığı günümüzde artık dışarısı diye bir yer kalmamıştır ve kent – taşra ayrımı da bu bakımdan anlamlı olmaktan çıkmaktadır. Paradoksal olarak kentin zihinsel dünyası ile özdeş hale gelmeye başlayan taşrada öte yandan ailevi ve manevi değerlerin de yükselişi söz konusu olur. Bunu belki de ataerkil sistemin ayakta kalma çabasının bir yansıması olarak okumak mümkün olabilir.

Süalp'in (2010: 91) taşra, içinde yaşayan insanlarla beraber "dönüşmeyi ister hem de büyük kentler gibi olmayı, onlar gibi ışıklı, temiz ve her şeyin bir arada olduğu alışveriş merkezleri olsun ister ve bu isteğe ulaşmak için de büyük kentleri taklit eder." Bu benzeşme isteği hem taşranın dinamiklerini köreltir hem de ülke coğrafyasının dört bir yanında birbirinin kopyası haline gelen kasabaları yaratır.

Hem Araf (2012) hem de Tereddüt (2016) filmlerinde yönetmen kent ve taşra hayatının hem iç içe geçmişliğini hem de farklılıklarını bir arada resmetmektedir. Pandora'nın Kutusu'nda ise bu kent ve kent içindeki taşra gösterimi ile söz konusu olmaktadır. Yaşadıkları mekânlar, içinde bulundukları ekonomik koşullar, dâhil oldukları sınıflar bakımından Ustaoglu filmlerinde kadınlar bir karşıtlık çerçevesinde seyirciye sunulurlar.

İlbuğa Uçar'ın tanımıyla (2018: 25): "Yeşim Ustaoglu, taşra/kent, eğitilmiş/eğitimsiz, çalışan/ev hanımı gibi farklı koşullardan heterojen kadın kimliklerini filmlerinde yansıtırken, hem farklı kadın kimlikleriyle kadın sorunlarını betimlemektedir." Ve kadın sorunlarını ortaya koymakla beraber bu konuda atılacak ya da atılması muhtemel konular hakkında da bir düşünme ve fikirler öne sürme sürecinin başlaması konusunda da öncülük ettiği düşünülebilir.

Kadın hakları hukuki metinlerde kendine yer bulmuş olsa dahi ülkemizde yaşayan kadınların bu hakların kullanımı konusunda yeterince bilinç taşıyıp taşımadıkları sorusu ortaya atılabilir. Bu konuda verilecek cevabın olumlu olması çok da mümkün görünmemektedir (İlbuğa Uçar, 2010: 117). Küreselleşmenin teknolojiyi tabana yaydığını söyleyebileceğimiz günümüz dünyasında da durumun değişmediği söylenebilir. Araf (2012)'ta Zehra'nın filmin sonunda hapisanedeki Olgun'a mektup yazması ve hayatını onunla birleştirme çabası içine girmesi bu bakımdan dramatik bir gelişme olarak görülebilir.

Zira Zehra kamusal alanda kendini görünür kılabilme ve belki de adını temize çıkarabilmek adına istemediği bir evliliğe sürüklenmektedir. Filmde kendisinden yaşça büyük olan ve onunla benzer yollardan yürümüş olan arkadaşı Derya ile aynı akıbeti paylaşmak istememektedir. Derya'nın yürüdüğü yolun sonunda vardığı yer belki de onun için korkutucudur. Bundan başka bir alternatifin varlığını düşünse bile aile bağlarını tamamen bir kenara koyup yeni bir başlangıç yapma konusunda cesaret sahibi değildir. Herkesin böyle bir atılımı gerçekleştirebilecek cesarete sahip olmadığı şeklinde bir okumayı da burada yapabilmek mümkündür.

Sonuç itibarıyla bu noktada Zehra evlenmeyi ve bu evliliğe de cezaevinde adım atmayı tercih etmektedir. Filmin sonunda Zehra'nın seçmiş olduğu bu çıkış/çözüm yolunun onu bir başka cendere içine aldığını bize cezaevi üzerinden uzaklaşan kamera eşliğinde göstermektedir yönetmen Ustaoglu.

Yine Tereddüt (2016)'de Elmas'ın özel alan ile kamusal alan arasındaki sıkışmışlığı ve özel alana yani eve kapatılmışlığı evin yanı başındaki okul ile çok net biçimde ifade edilmektedir. Elmas ailesiyle birlikte yaşadığı köyden, eğitim hakkı elinden alınarak kendisinden yaşça çok büyük bir adam ile evlendirilmiş ve ev içi emeğinden ücretsiz biçimde yararlanılmak üzere adeta satın alınmıştır. Buna cinsel anlamda kocasına tatmin sağlama zorunluluğu da eklenmelidir. Burada genç bir kızın rızası dışında cinsel ilişkiye zorlanıyor oluşu da yönetmen tarafından gösterilmektedir.

Koparıldığı eğitim ve zorla kapatıldığı ev arasındaki bu karşıtlık yine Ustaoglu'nun yukarıda bahsedilen karşıtlıkları vurgulama ve belirgin kılma çabasının bir başka örneği olarak görülebilir. Evinin penceresinden gidemediği okula ve orada edinmesi muhtemel ama arkadaşlık kuramadığı çocuklara bakan, karşı komşusunun evine ve kendisine oranla çok mutlu bir hayat sürüşüne bakan Elmas'ın sahip olduklarına ve elinden kaçırdıklarına bakar ve bu karşıtlıklar üzerinden bir genç kızın uğradığı hak gaspının şahitleri haline geliriz.

Son söz olarak şunları söylemek mümkündür. Yeşim Ustaoglu kadınların yaşadığı sorunları tarif etmekte ve incelikli biçimde ortaya koymaktadır. İlbuğa Uçar'ın (2018: 25) ifadesiyle : “Bu sorunların devamlılığı karşısında kadınlar başta olmak üzere farkındalık yaratmakta, sorunlara dikkat çekmekte ve böylece kadın mücadelesinde yer alması gereken kurumları ve diğer aktörleri kadın mücadelesine davet etmektedir.”

## KAYNAKÇA

- Acuner, D. (2019). “Canavarlaştırılan Kent Sokakları: Kadının Kent Deneyimi Üzerine Bir Değerlendirme”, Türkiye’de Cinsiyet Kültürleri, Dicle Koğacıoğlu Kitabı. Cenk Ö. Ve Ayşecan T. (drl.). *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Akbal, T. (1995). “Zamanı ve Mekânı Yeniden Düşleme Şiiri ve Onun Tarihini Tersinden Okumak...”, 25. *Kare* 3 (11): 14-19.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Taşrada saklı zaman-geri dönülemeyen. içinde Z. T. Akbal Süalp ve A. Güneş (Der.), Taşrada var bir zaman. (ss. 87-116). *Çitlembik Yayınları*, İstanbul.
- Alkan, A. (2005). Yerel Yönetimler ve Cinsiyet: Kadınların Kentte Görünmez Varlığı, *Dipnot Yayınları*, Ankara.
- Arslan, M. M. (2010). Yeşim Ustaoglu, Su, Ölüm ve Yolculuk. *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim. *Cadde Yayınları*, İstanbul.
- Benjamin, W. (2009). Pasajlar (Çev. Ahmet Cemal), *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Bilgin, N. (2014). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar. *Siyasal Kitabevi*, Ankara.
- Biricik, A. (2008). “‘Erkek Adam’ Ezberini Bozmak Üzerine: Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Sisteminin Resmi Söylem Üzerinden Kurgulanması”, Nil M. (drl.). Cinsiyet Halleri, Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları, *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Bora, A. (2012). Kadınların Sınıfı. *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Butler, J. (2011). Cinsiyet Belası, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Büker, S. Ve Topçu, Y. G. (2010). Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri. *Kırmızı Kedi*, İstanbul.
- Creed, Barbara (2000). “Film and Psychoanalysis.” Film Studies: Critical Approaches. John Hill and Pamela Church Gibson (der.) içinde. *Oxford University Press*. 75-88.
- Çakır, S. (2017). “Osmanlı’da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller”, A. Alkan (ed.) Cins Cins Mekân içinde 76-102, *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Çalışkan, Ö. (2016). “Zamandan Mekana, Mekandan Kimliğe İki Film ve Dönem Arasında

- Yolculuk: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Araf”, Canan U (drl.). Sonsuza Kadar Mutlu mu Yaşadılar? Melodramdan Gerçekliğe Film Okumaları, *Doruk Yayınları*, İstanbul.
- Çavuşoğlu, E. (2016). Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi. *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Çiçekoğlu, F. (2018). Vesikalı Şehir. Metis Yayınları, İstanbul.
- Çur, A. (2018). “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları”, Taşraya Bakmak. T. Bora (drl.). *İletişim*, Ankara.
- Delphy, C. (1999). Baş Düşman, Patriyarkanın Ekonomi Politikası. (Çev. Handan Öz, Lale Aykent Tunçman), *Saf Yayıncılık*, İstanbul.
- Demirbaş, Melike, (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Yolculuk, Benlik ve Kimlik İlişkisi. (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Uşak Üniversitesi, Uşak.
- Dikeç, M. (2016). “Siyaset Üzerine Düşünme Tarzı Olarak Mekân”, *Cogito* (84): 45-69.
- Donovan, J. (2009). Feminist Teori, Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri. (Çev. Aksu Bora). *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Elkin, L. (2018). Flanöz, Şehirde Yürüyen Kadınlar. (Çev. Doğan Dilcun Doğan), *Nebula Yayınları*, İstanbul.
- Engels, F. (1997). İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu. (Çev. Yurdakul Fincancı). *Sol Yayınları*, Ankara.
- Eren, H. B. (2017). İmkânsız Medeniyet, TOKİ/Aktaş Mahallesi Örneğinde Feminist Bir Etnografi. *Ayizi Kitap*, Ankara.
- Esen, Ş. K. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler), *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Harvey, D. (2008). Umut Mekânları. (Z. Gambetti, Çev.). *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Hrata, H., Laborie, F., Le Doare, H. ve Senotiere D. (Haz.), Eleştirel Feminizm Sözlüğü (Çev. Gülnur Acar Savran), *Dipnot Yayınları*, Ankara.
- İlbuğa, E. U. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk İletişim*, 11 (2) , 292-320.
- İlbuğa, E. U. (2010). Küreselleşme ve Değişen/Dönüşen Kültürel Değerler Bağlamında Türk Sinemasında ‘Aile’, *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, sa.9, ss.105-0.

- İlbuğa, E. U. ve Yaşartürk, G. (2015). Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, sa.39, ss.159-180.
- İmançer, D., Gürses, İ. & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu" . *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* , (13), 181-210.
- Kabadayı, L. (2014). Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Kalfa, A., Aytekin, B.S. ve Dinç, Ö. Z. (2017). "Kent İçi Ulaşımın Cinsiyeti: Ankara Örneği", A. Alkan (ed.) Cins Cins Mekân içinde 217-243, *Varlık Yayınları*, İstanbul.
- Kayalığıl, K. P.. (2019). "Odaları Açmak: Kadınların Kendi Mekânını Oluşturması", Türkiye'de Cinsiyet Kültürleri, Dicle Koğacıoğlu Kitabı. Cenk Ö. Ve Ayşecan T. (drl.). *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Keleş, R. (2002). Kentleşme Politikası, *İmge Kitabevi*, Ankara.
- Kern, L. (2019). *Feminist Şehir*. (Çev. Beyza Sümer Aydaş), *Sel Yayıncılık*, İstanbul.
- Kılıçbay, M. (2000). Şehirler ve Kentler, *İmge Kitabevi*, Ankara.
- Köseoğlu, Ş. (2013). Kültür, Mekan ve Sinema: Yeşim Ustaoglu Filmleri (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Lefebvre, H. (1998). Modern Dünyada Gündelik Hayat. (Çev. Işın Gündüz). *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Melis, O. (2016). "Kent Politikası ve Toplumsal Cinsiyet", F. Saygılıgil (ed.) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde 153- 165, *Dipnot Yayınları*, Ankara.
- Marx, K ve Engels, F. (1999). Alman İdeolojisi (Feurbach). (Çev. Sevim Belli). *Sol Yayınları*, Ankara.
- Mulvey, L. (2010). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (Çev. Nilgöl Abisel). Seçil B. Ve Gürhan Y.T. (drl.). Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri, *Kırmızı Kedi*, İstanbul.
- Oktan, A. (2016). "Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoglu Filmlerinde "Yaşlı" İmgesi." Hüseyin K. Ve Özgür İ. (drl.). Gözdeki Kıymık, Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri, *Metis Yayınları*, İstanbul.

- Özen, Y. (2017). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın (*Yayımlanmamış Doktora Tezi*), Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak. *Belge Yayınları*, İstanbul.
- Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın “Dişil” Yüzü. *OmYayınları*, İstanbul.
- Paquot, T. (2011). Şehirselleşen Bedenler, *Everest Yayınları*, İstanbul.
- Salman, S. (2019). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: Araf ve Tereddüt Filmlerinin Analizi . *Selçuk İletişim*, 12 (1) , 351-367.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkansız İktidar & Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Sennett, R. (2002). Ten ve Taş. (Çev. Tuncay Birkan). *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Simmel, G. (2015). “Metropol ve Zihinsel Hayat”, George S. Bireysellik ve Kültür, *Metis Yayıncılık*, İstanbul.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı. (Çev. Deniz Koç). *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Smith, S. (Tarihsiz). “Kadının Sinemadaki İmajı.” 25. Kare (Çev. E. Demiray), (6): 19-24.
- Suner, A. (2020). Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Süalp, Zeynep T. A. (2004). *ZamanMekan, Sinema ve Kuram. Bağlam Yayıncılık*, İstanbul.
- Şen, E. B. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Timisi, Nilüfer. “Sinemaya Feminist Müdahale: Laure Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye”. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der. Murat İri. İstanbul, *Serin Yayınları*, 2011.
- Türkoğlu, N. (1996). “Psikanaliz ve Sinema”, 25. Kare 4 (15): 51-57.
- Wollstonecraft, M. (2007). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (Çev. Deniz Hakyemez). *İş Bankası Yayınları*, İstanbul.
- Yanikkaya, B. (2004). *Kentte Kadın Sesleri: 1990 Sonrasında İstanbul’da Kentli Kadının Kültürel Ürünler Aracılığıyla Kendini İfadesi (Bir Örnek Tür Olarak Rock Müzik)*,

yayınlanmamış doktora tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yanikkaya, B. (2011). “Şehirde Kaybol(ama)mak Ya Da Kadın Olmak”, *Toplumsal Cinsiyet ve Kent Sempozyumu*, Ankara.

Yüksel, E. (2015). “Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet”, *Doğu Batı*, 18 (74): 135-153.



## EK 1- FİLMLERİN KÜNYE BİLGİLERİ

### **Pandora'nın Kutusu (2008)**

**Yapım:** Ustaoglu Film, Silkroad Productions – Lest Petites lumieres – The Match Factory – Stromboli Pictures – ZDF/ARTE Production.

**Yönetmen:** Yeşim Ustaoglu

**Senaryo:** Yeşim Ustaoglu, Sema Kaygusuz

**Oyuncular:** Tsilla Chelton (Nusret), Derya Alabora (Nesrin), Osman Sonant (Mehmet), Övül Avkıran (Güzin), Onur Ünsal (Murat), Tayfun Bademsoy (Faruk)

**Görüntü Yönetmeni:** Jacques Besse

**Kurgu:** Franck Nakache

**Özgün Müzik:** Jean-Pierre Mas

**Sanat Yönetmeni:** Elif Taşçıoğlu – Serdar Yılmaz

**Süre:** 112 Dakika

### **Araf (2012)**

**Yapım:** Ustaoglu Film Yapım – CDP – The Match Factory – ZDF/ARTE – TRT

**Yönetmen:** Yeşim Ustaoglu

**Senaryo:** Yeşim Ustaoglu

**Oyuncular:** Neslihan Atagül (Zehra), Barış Hacıhan (Olgun), Özcan Deniz (Mahur), Nihal Yalçın (Derya), Yasemin Conka (Meryem), Ilgaz Kocatürk (Rifat)

**Görüntü Yönetmeni:** Michael Hammon

**Kurgu:** Naim Kanat - Mathilde Muiyard - Svetolik Zajc

**Özgün Müzik:** Bruno Tarrière

**Sanat Yönetmeni:** Osman Özcan

**Süre:** 2 Saat 4 Dakika

**Tereddüt (2016)**

**Yapım: Ustaoglu Film Yapım – Slot Machine – Unafilm - Aeroplan Film– +90**

**Film Prodüksiyon**

**Yönetmen: Yeşim Ustaoglu**

**Senaryo: Yeşim Ustaoglu**

**Oyuncular: Funda Eryiğit (Şehnaz), Ecem Uzun (Elmas), Mehmet Kurtuluş (Cem), Okan Yalabık (Umut), Serkan Keskin (Elmas'ın Kocası)**

**Görüntü Yönetmeni: Michael Hammon**

**Kurgu: Agnieszka Glinska - Svetolik Zajc**

**Özgün Müzik: Antoni Lazarkiewicz**

**Sanat Yönetmeni: Osman Özcan**

**Süre: 105 Dakika**

**ÖZGEÇMİŞ**

|                           |                                                                                                  |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Adı ve SOYADI</b>      | Serdar BAŞÇETİN                                                                                  |
| <b>EĞİTİM DURUMU</b>      |                                                                                                  |
| <b>Mezun Olduğu Lise</b>  | Argıncık YDA Lisesi -2004                                                                        |
| <b>Lisans Diploması</b>   | Gazi Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetimi - 2009                    |
| <b>Yüksek Lisans</b>      | ABD State University of New York-University at Albany Şehir ve Bölge Planlama Programı 2011-2014 |
| <b>Yabancı Diller</b>     | İngilizce                                                                                        |
| <b>Sertifikalar</b>       | Avrupa Birliği Eğitim Sertifikası - 2015                                                         |
| <b>İŞ DENEYİMİ</b>        |                                                                                                  |
| <b>Çalıştığı Kurumlar</b> | 2015-2016 Erzincan Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü                                             |