

T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANA BİLİM DALI

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
ATAERKİLLİK SÖYLEMİ
BULANTI FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLŞAH SARIYILDIZ

**GAZİANTEP
MAYIS 2018**

**T.C
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ANA BİLİM DALI**

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
ATAERKİLLİK SÖYLEMİ
BULANTI FİLMİNİN
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜLŞAH SARIYILDIZ

Tez Danışmanı: Doç.Dr. M.EMRE KÖKSALAN

**GAZİANTEP
MAYIS 2018**

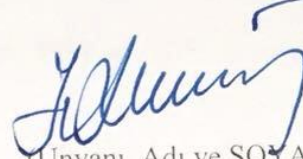
T.C.
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM ANA BİLİM DALI

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA ATAERKİLLİK SÖYLEMİ: BULANTI
FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ**

GÜLŞAH SARIYILDIZ

Tez Savunma Tarihi:17.05.2018

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı


(Unvanı, Adı ve SOYADI)
Doç. Dr. Zekiye ASBE Müdürü
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.


Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN
Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımca (tarafımızca) okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

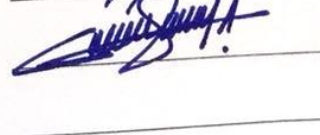

Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN
Tez
Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak oybirliği/ oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:
(Unvanı, Adı ve SOYADI)
Prof. Dr. Güler Dr. Snr
Doç. Dr. M. Emre KÖKSALAN

Doç. Dr. Gökhan Gökçöz

İmzası




ÖZET

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA ATAERKİLLİK SÖYLEMİ BULANTI FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSSEL BİR İNCELEMESİ

SARIYILDIZ, Gülşah

Yüksek Lisans Tezi, Medya ve İletişim Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Emre Köksalan

Mayıs 2018, 201 sayfa

Ülkemizde sinema ortamı, uzun bir aranın ardından 1990'lı yıllarda yeniden hareketlenmeye başlamış, sinemanın dili çözülerek seyirci ilk kez sanat filmi perspektifiyle, dokusu Yeşilçam sinemasından farklı, 'Yönetmen Sineması'yla tanışmıştır. 'Çağdaş Türk Sineması' adını alan bu yeni dönemin görsel üslup ve anlatı dili, 'Yeni, Bağımsız, Auteur, Minimal' kavramlarıyla birlikte anılmaktadır. Türk sinema tarihi bakımından ismi "Bağımsız Sinema" ile özdeşleşen, yurt içi ve yurt dışında aldığı ödüller ile 'auteur' kabul edilen araştırma konumuzun öznesi Zeki Demirkubuz, bu türün en başarılı temsilcilerindendir. Yalın anlatımı, gerçekçi sinema dili ve filmin geneline işleyen 'Demirkubuz stili' ile yerli sinemaya büyük bir ivme kazandıran yönetmen, yurt dışında düzenlenen festivallerde Türk Sineması algısını olumlu yönde değiştirmiştir. Genelde Yeni Sinemanın, özelde Demirkubuz sinemasının ana temasını oluşturan 'bireysellik', yönetmenin sinemasal kimliği ve filmler alt başlıklar altında incelenerek, Zeki Demirkubuz'un kendi deyimiyle "en kişisel filmim" dediği 'Bulantı' filminin, sembolleri ve görünenin ötesindeki anlamı feminist kuram bağlamında göstergebilim perspektifinden değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Feminist Kuram, Ataerki Yapı, Toplumsal Cinsiyet, Türk Sineması, Zeki Demirkubuz, Bulantı

ABSTRACT

PATRIARCHY DISCOURSE OF ZEKI DEMIRKUBUZ CINEMA SEMIOLOGY STUDY OF “NAUSEA” FILM

SARIYILDIZ, Gülşah

Master Thesis, Department of Media and Communication

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Emre Köksalan

May 2018, 201, Pages

In our country; after a long interval in 1990 s, cinema started to redevelop. For the first time; audience meet the Director's film (cinema) Art movie is really different from Yeşilçam movie with its perspective as concept. This period, called as 'Modern Turkish Cinema' and its new visual style" and narrative language are handled with the concepts of "New, independent, auteur and minimal". Regarding Turkish Cinema history; the subject of our research, Zeki Demirkubuz accepted as 'auteur', regarding his rewards at home and abroad, is identified with the independent Cinema, Zeki Demirkubuz is one of the most important representatives of this kind of Cinema. Zeki Demirkubuz gets high acceleration in Cinema and he changes the impression of Turkish Cinema abroad in positive way with his simple narration, this realistic film language and his own style (Demirkubuz's Style) intertwining over the film while analysing the life, Cinema, movies of the director and individuality occur's the main themes both of Demirkubuz's Cinema and Modern Cinema; NAUSEA, as Demirkubuz said, "my most individual movie" its symbols and meaning of the symbols beyond the vision, are going to be considered from the perspective of semiotics in the context of feminist theory.

Keywords: Feminist Theory, Patriarchal Structure, Gender, Turkish Cinema, Zeki Demirkubuz, Nausea Film

ÖNSÖZ

Bugün toplumsal kültürü doğrudan etkileyerek kültürün biçimlenmesi noktasında önemli rol oynayan medya, insanlık tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar etkinleşerek modern hayat, medyasız düşünölemeyecek bir niteliğe bürünmüştür. Son otuz yıldır girdiğı modernleşme süreci ile medyanın önemli bir ayağını oluşturan sinema, değişen temsiller ve ataerkil ideolojinin birbirleriyle çakışan talepleri arasında kalmış olsa da toplumun beklenti ve özlemlerini karşılayacak yenilikler, olaylar ve akımları gündeme getirerek kültür ve mit üretmeye devam etmektedir.

Konu ve kimlik temsilleri bakımından önemli ölçüde değişim geçiren yeni sinema anlayışı, geleneksel ataerkilliğin göstergelerini kimi zaman yeniden üretmekte kimi zaman dönüştürerek toplumda yeni izlenim ve bilinçler oluşturmaya devam etmektedir. Bu tez çalışmasında ataerkillik ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tarihsel süreçleri, toplumsal değişimlerle kat ettiği aşamalar, bu kavramların sinema ve temsiller üzerindeki etkileri ve yeni görünümleri dönemlere ayrılarak incelenmeye çalışılmıştır.

Bu önemli akademisyenlik deneyiminde, değerli bilgilerini ve zamanını benimle paylaşan ve pozitif eleştirileri ile bana daima yön veren Danışman Hocam Sayın Doç. Dr. M. Emre Köksalan'a, konu seçimi, kaynak ve manevi desteklerinden dolayı yanımda olan dostlarım Burcu Ekici ve Buket Sezer'e, aileme ve kendime sonsuz teşekkürler.

09.04.2018

Gölşah Sarıyıldız

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	vii
SEMBOLLER VE KISALTMALAR	viii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: FEMİNİST KURAM AÇISINDAN ATAERKİL İDEOLOJİNİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI	
1.1. Feminist Kuramın Kısa Bir İncelemesi.....	7
1.2. Feminizmin Toplumsal Cinsiyet Söylemini Ele Alma Biçimleri.....	11
1.2.1. Liberal Feminizm.....	11
1.2.2. Radikal Feminizm.....	12
1.2.3. Sosyalist Feminizm	13
1.2.4. Anarşist Feminizm.....	14
1.2.5. Postmodern Feminizm.....	15
1.3. Ataerkil Kültürel Sistem Nedir?.....	16
1.4. Ataerkil Kültürde Erkeklik Kavramı.....	20
1.5. Ataerkil Kültürde Kadınlık Kavramı	23
1.6. Ataerkil İdeolojinin Feminist Okuması.....	27
2.BÖLÜM: SİNEMA, TEMSİL VE ATAERKİLLİK KAVRAMLARININ ARKA PLANINA DAİR KISA BİR İNCELEME	
2.1. Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış	38
2.2. Türk Sinema Tarihinin Kısa Bir İncelemesi	43
2.3. Sinema ve Ataerkillik: Kadınlık ve Erkeklik Temsillerinin Sosyo-Tarihsel Bir İncelemesi.....	49
2.3.1. Sinema ve Ataerkillik: Kısa Bir Kavramsallaştırma	49

2.3.2. Ataerkil Sinemada Kadınlık Temsili.....	51
2.3.3. Ataerkil Sinemada Erkeklik Temsili.....	57
2.4. Sinemada Ataerkillik ve Toplumsal Cinsiyet Eleştirileri.....	60
3.BÖLÜM: BİR AUTEUR SİNEMASI OLARAK ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ BETİMLEYİCİ BİR İNCELEMESİ	
3.1. Yönetmen Zeki Demirkubuz 'un “Auteur” Kimliği ve Bağımsız Sinema.....	68
3.1.1. Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodram.....	71
3.1.2. Zeki Demirkubuz Sinemasında Varoluşçuluk.....	72
3.1.3. Zeki Demirkubuz ve Minimalist Sinema.....	74
3.2. Zeki Demirkubuz Sinemasında Ana Temalar ve Anlatı Yapısı.....	75
3.3. Zeki Demirkubuz Sinemasında Ataerkil Söylem.....	79
4. BÖLÜM: BULANTI FİLMİ ANALİZİ	
4.1. Çalışmanın Yöntemi, Kapsamı ve Örneklemi	83
4.1.1. Çalışmanın Yöntemi.....	83
4.1.2. Çalışmanın Kapsamı ve Soruları.....	86
4.1.3. Çalışmanın Örneklemi: Bulantı Filmi.....	87
4.1.3.1. Bulantı Filminin Künyesi.....	87
4.1.3.2. Bulantı Filmi Konusu/ Hikayesi.....	88
4.1.3.3. Bulantı Filminin Tematik Analizi Kısa bir Değerlendirme...90	
4.2.Bulantı Filminde Ataerkilliğin Söylemsel İnşası.....	94
4.2.1. Bulantı Filminde Ataerkil Kültürel Kodlar.....	94
4.2.2. Bulantı Filminde Karakterler.....	99
4.2.2.1. Erkek Karakterler ve Ataerkillik (Ahmet, Beşir, Selçuk, İlhan).....	99
4.2.2.2.Kadın Karakterler ve Ataerkillik (Elif, Aslı, Neriman, Özge, Ceren Yazgı.....	113
4.2.3.İşbölümü İmgesi.....	122
4.2.4. Mesleki Dağılım.....	126
4.2.5. Sosyal Hayat Cinsiyet İlişkisi.....	130

4.2.6.Cinsellik İmgesi.....	134
4.2.7.Şiddet İmgesi.....	138
4.2.8. Bulantı Filminde Spor ve Futbolun Temsili	143
4.2.9.Mekân Temsili /Ev/ Kapılar.....	145
4.2.10.Araç İmgesi.....	153
4.2.11.Medya İmgesi.....	155
4.2.12.Erkek Dayanışması.....	158
4.2.13.Babalık Temsili.....	159
4.2.14.Annelik Temsili.....	161
4.2.15.Erkek Çocuk Temsili.....	163
4.2.16.Kız Çocuk Temsili.....	164
4.2.17. Kadın Bağımsızlığı.....	166
4.2.18. Kız Kardeşlik Temsili.....	168
4.2.19. Kadın Duygusallığı Temsili.....	169
4.2.20. Aile Temsili ve Ataerkilliğin Yeniden Üretimi.....	172
5. BÖLÜM SONUÇ.....	184
6. KAYNAKÇA.....	190
ÖZGEÇMİŞ	201
VİTAE.....	201

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1 : Zeki Demirkubuz Filmlerinde Geçen Temalar	175
Tablo 2 : Bulantı Filmi Göstergeler.....	176
Tablo 3 : Bulantı Filminin Dizisel ve Dizimsel Çözümleri.....	177
Tablo 4 : Bulantı Filminin Göstergeleri (İnsan).....	178
Tablo 5 : Bulantı Filminin Göstergeleri (Nesne).....	179
Tablo 6 : Bulantı Filminin Göstergeleri (Mekan).....	180
Tablo 7 : Bulantı Filminin Göstergeleri (Durum).....	181
Tablo 8 : Bulantı Filminin Göstergeleri (Durum).....	182
Tablo 9 : Bulantı Filminin Göstergeleri (Doğa).....	182
Tablo 10 Bulantı Filminin Göstergeleri (Renk).....	183

KISALTMALAR

a.y: Alıntı yapan

çev. : Çeviren

ed. :Editör



GİRİŞ

Geçmiş, bugün hatta geleceğe hitap eden nostaljik, fütüristik, eğlenceli ve bütünleştirici bir toplumsallaşma ajanı olan sinema, sosyal ve bireysel dünyalar üzerinde etkisi olan güçlü araçlardan biridir. Bu yönüyle sinema, kolektif yaşamın şekillenmesinde bir aracı işlevi görürken var olanın toplumsal hafızaya yerleşmesinde ve nesillere aktarılmasında oldukça etkilidir.

Bireyin kültürel deneyim alanında, eğlenceli bir merkez olarak önemli bir yerde duran sinema, perdeye yansıyan aşına temsilleri ile hem güçlü bir aidiyet zemini sunmakta hem de toplum düzeneği içerisindeki otorite kalıplarının, hiyerarşi yapılarının ve belirlenen rollerin meşrulaştırılmasına katkı sağlamaktadır. Sinemada kurulan imgeler, fikirler ve idealleştirmeler içinde yaşanan toplumla bağlantılı bir düzlemde ortaya çıkmaktadır. Özellikle ataerkil toplumların sinemalarının da ataerkil olacağı inancıyla bu tip toplum yapısının erkeklerin üstünlüğü anlayışına göre işlediği düşünüldüğünde sinemanın eril hegemonya hâkimiyetinde gelişme göstereceği fikri daha da güçlenmektedir.

Bu yönüyle sinemanın, dünyaya/topluma uyumu kolaylaştıran, sosyalleştiren, etkileyici ve güçlü yapısı, onu destekleyip savunanları olduğu kadar ona eleştirel yaklaşanları da beraberinde getirmektedir. Özellikle geleneksel toplumlarda sinemanın, ataerkil kökenli yaşam değerlerininve tek tip kimlik yapılarının bir referans hâline gelmesinde, yaygınlaştırılmasında etkili olduğu konusu, tartışma ve eleştirilerin odak noktasını oluşturmaktadır.

Ataerkil ideolojik temsillerin ve değerlerin keyifli bir mecra olan sinema üzerinden sunulması, toplumun bu değerleri kabulünü de kolaylaştırmaktadır. Bu açıdan ana akım sinema aracılığıyla sunulan ve bireyin tüm yaşamını kuşatan ataerkil değerler, kişinin ‘kendilik’ inşasında özgün kimlik tasarımını giderek silikleştirmekte, ataerkil iktidar tarafından idealize edilen ‘toplumsal cinsiyetlere’ dönüştürmektedir.

Böylece toplumda bireysel ve özgün semboller silinip yok olurken sınırları eril iktidar tarafından belirlenmiş ‘benlik değerleri’ ve ‘yaşam biçimleri’ daha görünür hale gelmektedir. Ana akım sinemayı etkisi altına alan toplumsal cinsiyet, feminist ideolojinin eleştirdiği egemen ataerkil düzenin korunmasına yardımcı olan en önemli kavramdır. Ataerkilliği görünür kılan aslında adına toplumsal cinsiyet de denilen hiyerarşik öze sahip ‘kadınlık ve erkeklik’ rolleridir. İster batılı ister doğulu toplumlar olsun ayrıntıda farklılıklar olsa da o toplumu ve bireyi biçimlendiren bir gücün -ataerkil değerlerin- varlığından dolayısıyla toplumsal cinsiyet kalıplarının genel-geçer bir kabulünden bahsedilebilir.

Buradan hareketle dünya sinema tarihinde erkek ve kadın karakterlerin temsil biçimleri incelendiğinde, sinemanın bir modern kültür ürünü olmasına rağmen, geleneksel değerlerin inşası, kimlik temsillerinin oluşturulması ve korunması bağlamında ataerkil değerlere paralel bir yaklaşım gösterdiği görülmektedir. Ataerkillik ve toplumsal cinsiyet başlığı altında eleştirilen konular incelendiğinde kültürün uygulayıcısı ve aktarıcısı en büyük güçlerinden biri olan medya/kitle iletişim araçları, konunun faillerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Egemen ideolojinin ya da iktidarın fikirleri, medya ürünleri aracılığıyla topluma yayılmakta, pekiştirilerek, meşrulaştırılmaktadır. Bu yönüyle medya/kitle iletişim araçlarının, egemen ideolojinin ana esaslarını doğal bir zorunluluk gibi yansıtarak, sürekli tekrarlarla meşrulaştıran en büyük güçlerden biri olduğu söylenebilir.

Medya araçlarından özellikle sinema, görsel estetik gücü ve eğlenceli doğası ile kültürün asal unsuru olan egemen değerleri, toplumda baskı hissettirmeden tesis eden nitelikli bir güce sahiptir. Bu açıdan toplumsal, kültürel, dini, hukuksal ve psikolojik birçok dinamiği barındıran ‘ataerkillik’ kavramı, sanatın özellikle sinemanın içinde kimi zaman açıktan kimi zaman gizli, fakat her zaman ‘eril’ değerleri üstün tutan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Küresel etki alanı ile sinemanın, kadınları eril güç karşısında gölgeleyen ‘ikincil ve öteki’ temsil biçimleri, feminist ideolojinin dikkatini sinemaya yöneltmesine yol açmış, aktivistlerin bu alandaki mücadeleleri, bir imge sanatı olan sinemada kadınların daha ‘eşit ve insancıl’ biçimde temsil edilmesi yönünde önemli katkılarda bulunmuştur. Bu bilinçle yola çıkan feminist ideoloji, sinemayı hâkim ideolojileri değiştirmeye ya da dönüştürmeye yönelik bir mücadele alanı kabul ederek sinemada kadın ve cinsel azınlıkların temsil biçimlerini ve durumlarını iyileştirme yönünde değişiklikler yapmayı öncelikli hedef edinmiştir.

Bu kapsamda amaç, sosyokültürel yaşamda eşitsizliğe neden olan ataerkilliğe/toplumsal cinsiyete ait sorunları saptamak (erkeğin etken özne, kadının ve cinsel azınlıkların edilgen nesne/öteki olarak ele alınması, erilik/dişillik kavramlarının hiyerarşiye göre oluşturulması, eril değerlerin ve erkek egemen ideolojinin hayatın her alanında yüceltilmesi/olumlanması gibi) gerekli düzenleme ve dönüşümleri yapmaktır.

Bu alanda gelişme gösteren feminist film çalışmaları, özellikle ana akım sinemaya yönelttiği eleştiriler çerçevesinde filmlerde ataerkillik, toplumsal cinsiyet ve cinsiyetçiliğe yönelik noktalara dikkat çekme ve farkındalık yaratma amacını taşıyan politikalar izlemektedir. Dünyadaki feminist mücadeleler sonucunda gerçekleşen gelişmelere paralel olarak Türk toplumu da sosyo-kültürel yaşamda, medyada, eğitimde ve sanatta bazı dönüşümler yaşayarak feminizm etkilerini sinemasal ürünlere yansıtmaya çalışmaktadır. Güçlü, dayatmacı ve geniş bir etki alanına sahip ataerkil sistem zamanla toplumsal zeminde dönüşümler geçirse de ataerkiye ait bazı değişmez yasa ve disiplinler toplum belleğinde muhafaza edilmeye devam edilmektedir.

Sosyo-kültürel yapının derinlerine işleyen dolayısıyla yok olması mümkün olmayan ataerkil sistem, kültürel yapıların kendine özgü yaşayan ve dinamik doğası gereği, çağın koşullarına uyum sağlayarak popüler ve kentli yeni bir biçime daha modern bir kültüre evrilmiştir. Adına ‘popülist kitle kültürü’ ya da ‘modern ataerkillik’ de diyebileceğimiz bu yeni kültürel oluşum, sinemada ilk örneklerini 80’ler ortası 90’lar başında gördüğümüz geleneksel ataerkilliğin katı kurallarının çözüldüğü ailedeki otorite figürünün yer değiştiği ve toplumsal cinsiyet rollerindeki kırılmaları ile ‘yeni kadınlık-yeni erkeklik’ temsillerini doğurmuştur.

Bu dönem sinemada geleneksel yaşam imgeleri açısından, eski ile yeninin iç içe geçtiği, keskin sınırların yumuşadığı, eril-dişil temsillerinde daha geçişli ve karma kimliklerin görünür hâle geldiği göze çarpmaktadır. O geçiş döneminde sinemasal ürünlere yansıyan yeni kültürel kimlikler, hikâyelerde kimi zaman belirgin kimi zaman görünmez olabilen ataerkillik ve toplumsal cinsiyet gibi kavramları inceleyen araştırmalara Çağdaş Sinema’da büyük gereksinim vardı. Türk Sineması’nın Çağdaş Sinema kanadında yer alan ve ‘Bağımsızlar’ olarak anılan yeni yönetmen kuşağının değişen/dönüşen ataerkillik, aile, gelenekler, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, bireysellik ve çatışan kimlikleri sinemaya taşımaları, bu alanda yapılacak çalışmalar için zengin araştırma alanı sunmaktadır.

Feminist kuram çerçevesinden ‘ataerkillik ve toplumsal cinsiyet’ bağlamında yapılan çalışmalar incelendiğinde Çağdaş Sinema’ya ait hikâye ve temsillerin hem oluşum hem işleyiş bakımından ana akım sinemadan kısmen farklı olduğu ataerkil ideoloji kazanımlarıyla biçimlenen sinemanın dönemsel koşullara bağlı olarak değişip geliştiği ancak bu kültürel iklimden tamamen kopmadığı ve bu anlamda Çağdaş Sinema’nın ana akım sinema ile ideoloji ve temsiller noktasında benzerlikler taşıdığı söylenebilir.

Bu konuda çalışmanın örneklemini için Türk Sineması’nın Yeşilçam anlatı kalıplarına yaslanmayan, konu /karakter seçim süreçlerinden anlatım biçimlerine kadar kendine özgü, modern ve farklı bir stili olan Çağdaş Sinema’nın auteur yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz ’un Bulantı filmi (2015) tercih edilmiş filmde sosyo-kültürel dönüşümlerin, sinemasal temsiller düzeyinde ne tür karşılıklar bulunduğu yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda sinemada feminist alanda bilimsel çözümlemelerin bir eksikliği olarak kabul edilen ‘ataerkillik ve toplumsal cinsiyet’ kavramlarına yönelik incelemelere bir katkı vermekten hareketle çalışmanın amacı, Çağdaş Sinema’da ataerkillik, toplumsal cinsiyet ve kadınlık/erkeklik temsillerini anlamak bu kavramların Demirkubuz sinemasındaki görünümünü ve mevcut yerini ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Çağdaş Sinema’da kapsadığı geniş etki alanı itibariyle ataerkillik ve onun uzantısı toplumsal cinsiyeti anlamak için önce bu yapıların çözümlenmesi gerekmektedir.

Bu doğrultuda birinci bölümde, feminist ideolojinin doğuşuna sebep olan ataerkil kültürel yapı, toplumsal cinsiyet kavramının tanımı ve toplumsal cinsiyetin neden olduğu ‘erillik ve dişillik’ kalıplarına yönelik kuramsal çerçeve oluşturulması hedeflenmiş ardından sinemanın tarihi, sinemada ataerkilliğin ve toplumsal cinsiyetin ele alınış biçimleri tartışılmıştır. Ataerkilliğin sosyo-kültürel hayatta yerini ve nüfus ettiği alanı anlamak, Türk Sinemasında özellikle Çağdaş Sinema’da erkek egemen kültürün duruşunu belirlemek, gündelik hayatta kadın erkek ilişkilerinde uzlaşma ve çarpışma noktalarını ortaya koymak, çalışmanın ana noktaları olarak belirlenmiştir.

Filmde yer alan imgelerin, ataerkil ideolojik yapı, toplumsal cinsiyetin sinema sanatı ile olan bağlarının doğru biçimde ortaya çıkarılabilmesi ve eleştirel kavramsal bir çerçeve oluşturabilmesi için feminizmin argümanlarından yararlanılmıştır.

Buradan hareketle çalışmanın konusu, Zeki Demirkubuz sinemasında ataerkillik söylemi, 'Bulantı' filminin göstergebilimsel bir incelemesi olarak belirlenmiştir. Çalışma ile ilgili, Zeki Demirkubuz sinemasına dair bir literatür taramasına gidilerek yönetmenin film yapma pratiği, filme konu olan temalar, ataerkillik, toplumsal cinsiyet, feminizm, kadınlık- erkeklik temsilleri üzerinde daha önce yapılmış makale, araştırma, röportaj ve çalışmalar incelenerek oluşturulmuş çalışma yöntemi, feminist kuram eleştirilerinin göstergebilimsel teknik ile desteklenmesi şeklinde belirlenmiştir. Bu doğrultuda filmin analizi, aşağıda belirlenen sorular üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Filmde kadın ve erkekler hangi nitelikler üzerinden tanımlanmaktadır? Erkekliğe ve kadınlığa ilişkin imgesel tasarımlar var mıdır? Geleneksel kadınlık ve erkeklik temsilleri heteroseksüel ilişkiler bağlamında nasıl tanımlanmaktadır? Dişil ve eril açısından öznel/nesnel konumları, özel alan-kamusal alan konumlarını belirleyen unsurlar nelerdir? Filmde toplumsal rollerin geçirdiği değişimler fertleri nasıl ve ne yönde etkilemektedir? Cinsellik, şiddet ve namus kavramına Çağdaş Sinema'da / Bulantı filminde nasıl bakılmaktadır ?

Bu doğrultuda tez beş bölümden oluşmaktadır;

Birinci Bölümde, feminist kuram, toplumsal cinsiyet kavramı, bu kavramların ataerkil ideoloji ile ilişkisi, ataerkil toplum yapısında kadınlık ve erkeklik temsillerinin tanımları ortaya konularak, ideoloji, feminizm ve toplumsal cinsiyet olgularına yönelik kuramsal altyapı oluşturulması öngörülmüştür.

İkinci Bölümde, dünya sinema tarihinin kısa bir anlatımı, Türk sinemasının doğuşu, gelişim evreleri, Yeşilçam sineması, Çağdaş Sinema dönemi, sinema ve ataerkillik, sinemada kadınlık ve erkeklik temsilleri, sinemanın toplumsal cinsiyet eleştirileri ve ataerkillik ile olan ilişkisi ele alınmaktadır.

Üçüncü Bölümde, Türk Sinemasının çağdaş/yeni/ modern kanadında yer alan Zeki Demirkubuz 'un auteur kimliği, sinematografisine genel bakış, Zeki Demirkubuz sineması ve ataerkil söylem ilişkisi ve bu ilişkinin filmlere yansıyan yönü ortaya konulmuştur. Dördüncü Bölümde, filmi değerlendirebilmek için gerekli olan altyapının ilk üç bölümde hazırlanmış olmasından hareketle, feminist kuram ve toplumsal cinsiyet bağlamında göstergebilim tekniği ile 'Bulantı' (2015) filminin genel bir analizi yapılmıştır.

Filmde ataerkilliğin söylemsel inşası, kültürel kodlar, dişil ve eril karakter temsili, açık/gizli ima edilen temalar/ideolojiler, işbölümü, mesleki dağılım, şiddet, eğitim, cinsellik, medya gibi alt başlıklar altında incelenmeye çalışılmıştır. Beşinci Bölüm sonuç kısmı ile filmin genel bir değerlendirilmesi yapılarak araştırmanın özeti sunulmuştur. Tez, tam bir göstergebilimsel bir analiz çalışması değildir. Zeki Demirkubuz sinemasında ataerkilliğin inşası bağlamında sınıfsal ayrımlar ile ilgili göstergeler bilinçli olarak kapsam dışında tutulmuştur.

Çalışmanın sonucunda Zeki Demirkubuz 'un Bulantı filminde konu, karakter ve bireysel ilişkileri ataerkil bir düzlemde ele aldığı, yönetmenin ataerkilliği toplumsal değerlerin aktarıcısı, üreticisi ve koruyucusu olarak hikâyenin ana izleğine yerleştirdiği, hayatı, ilişkileri, bunalım ve çıkışları anlamlandırma ve sorgulamada geleneksel ataerkil değerleri yol gösterici bir araç olarak sunduğu görülmüştür.

Filmdeki ana temaları, egemen ideolojiyle benzerlikler ve karşıtlıklar bağlamında ele alan bu çalışmanın, Zeki Demirkubuz sinemasına ilgi duyanlara, bu alanda çalışma yapmak isteyen akademisyen ve sinemacı adaylarına farklı bir perspektif sağlayacağı düşünülmektedir.

Bulantı filmi ile ilgili yapılan okuma ve analizlerin, ataerkillik, toplumsal cinsiyet olgularına yönelik sanatsal ve toplumsal düzlemde daha adil ve önyargısız bir dünya ideali gerçekleştirmeye katkıda bulunarak toplumsal alanda kanıksanan ve görmezden gelinen cinsiyet eşitsizliklerinin boyutlarının tespit edilmesine, her iki cinsi hatta üçüncü cinsi baskı altında tutan ideolojik yaklaşımların sorgulanmasına ve sorunların tartışmaya açılmasına katkı sağlayacağı umut edilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST KURAM AÇISINDAN ATAERKİL İDEOLOJİNİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

1.1.FEMİNİST KURAMIN KISA BİR İNCELEMESİ

Latince ‘kadın’ manasına gelen “Femina” sözcüğünden türetilmiş olan Feminizm, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir. Feminizm algısı, ilk olarak 18. Yüzyıl’da İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle de ilk kez akademik alan içerisine girmiştir(Sevim, 2005: 7, 8).

Feminizm kavramı üzerinde tek ve genel bir tanıma ulaşmak oldukça zordur. Birçok araştırmacı ve teorisyen farklı feminizm tanımları yaparken kavramın anlamını da genişletmektedir. Ama genel bir kavramsal çerçeve kurma bağlamında birkaç tanım karşımıza çıkmaktadır: Feminizm; kadın-erkek arasındaki ilişkiyi aile, eğitim, iş dünyası, siyasi hayat, kültür ve tarihe kadar geniş bir yelpaze içinde sorgulayan ve kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan siyasi bir harekettir (Aktaş, 2013:60).

Feminizm temelde cinsiyet ayrımcılığına karşı tavır alan, kamu ve özel bütün alanlarda kadınların maruz kaldığı baskıların ve denetimlerin ortadan kaldırılmasının gerekliliğini savunan ve ataerkil yapılanmaların önüne geçerek kadınların meşru haklarına ulaşmada mücadele eden bir yaklaşımdır (Taş,2016:163).Felsefi anlamda feminizm, kadının hemen tüm Avrupa tarihi boyunca ezilmesinden, cadı addedilip yakılmasından, İncil’e dahi el sürmesinin yasaklanmasından, miras, boşanma, mülkiyet gibi pek çok hakkının elinden alınmasından sonra;

Aydınlanma Çağı'nın, Fransız Devrimi'nin ve İnsan Hakları Bildirgesi'nin de kadına beklediğini vermemesi üzerine kadınların kendi haklarını aramak için 'Doğal Haklar' bildirgesinden yola çıkarak 19. yüzyılda ortaya attıkları fakat 21. yüzyıla kadar pek çok farklı kollara ayrılmış bulunan bir felsefi ekol ya da kuramdır (Öztürk, 1999: 67). Kadın hak ve özgürlük mücadelesinin vücut bulmuş hali olan feminizmin, tarihsel kökenleri incelendiğinde ilk ortaya çıkışı 15. yüzyıl Batı Avrupa'sı olarak görülmektedir.

Özellikle 19. Yüzyıl ortalarında Aydınlanma dönemi sonrası kadınların, kamusal ve özel alanda toplumsal, siyasal, hukuki, idari gibi pek çok alandaki eşitsizliklere, toplum içindeki rollerine ve kaybettikleri haklarına karşı verdikleri mücadeleler feminizmi doğurmuştur. Donavan'a göre kadın hareketleri ile ilgili ilk mücadeleler 'mutlak hak' kavramı üzerinden yapılmış özellikle Seneca Falls kongresinde köleliğin kaldırılması, oy kullanma ve kadın haklarına dikkat çekilerek kadın-erkek eşittir vurgusu yapılmıştır. Bu bildiri özellikle akla inanç, kadın ile erkeğin ruh ve akılcı yetenekte eşitliği, eğitimin önemi, bireyin özerkliği ve doğal haklar gibi temel düşünce esasları üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Feminist düşüncenin ilk filizlenmesine yol açan hareketlerden en önemlisi şüphesiz **Mary Wollstonecraft**'ın 3 Ocak 1792 tarihli '*A Vindication Of The Rights of Woman*' (*Kadın Haklarının Savunucusu*) adlı eseridir. Bu eser, feminist düşüncenin başlamasında feminizm taraftarlarına önemli bir kaynak olmuştur. Bu süreçte kadınlar, eylem ve mücadelelerini çeşitli ideolojiler, fikirler ve kuramlardan beslenerek şekillendirmişlerdir. Feminist ideolojinin gelişim süreci, bölgesel ve küresel iki zemin üzerinden din, felsefe, uluslararası ilişkiler, psikoloji, hukuk, sosyoloji, siyaset, sanat ve iktisat gibi disiplinlerin desteğiyle teorik bir bakış açısını beraberinde getirmiştir.

Farklı bakış açılarına sahip bu bilimler, feminizmin kadın sorunlarına farklı çözümler sunmasını sağlamıştır. Cinsiyet ayrımına özellikle de kadınların yaşadığı problemlerin giderilmesine karşı mücadele veren ve buna yönelik fikirler üreten feminizm hareketi, üç kronolojik dalgadan oluşmaktadır. Bu süreçler I. II. ve III. feminist dalga adı altında 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadarki süreci içermektedir.

Birinci dalga feminizm¹ genel anlamda değerlendirildiğinde alınan en önemli sonuç, ataerkil toplum yapısına karşı direnmek, “cinsel devrim” olarak adlandırılan hareketin toplumsal statü, rol ve zihinsel yapı alanlarını etkide bulunacak, değişimi meydana getirecek anlayışların temelini atmak ve reaksiyoner bir şekle bürünmesini sağlamak olmuştur (Millet, 2000:63,akt. Taş, 2016: 169).

1960-1980 arasında aktif faaliyet gösteren ikinci dalga feminist hareket, ideolojik felsefesini yerleşik kültüre ve derin inanç sistemi üzerine getirdiği eleştiriler üzerine inşa ederek kadın erkek arasındaki farklılığın biyolojiden mi yoksa kültürel geleneklerden mi kaynaklandığı sorularına cevap aramıştır. ABD’den dünyaya yayılan ikinci dalga feminist hareket, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumunda biyolojik farklılıklardan ve ayrıcalıklardan ziyade toplumsal sorunlardan ve kültürel yapıdan kaynaklandığını savunduğu için ‘Kültürel Feminizm’ olarak da anılmaktadır. Bu dönem feminist kadın grupları, tüm eleştirilerini ataerkil (patriarkal) gelenek yapısına yönlendirmekte ayrımcılığın temeli olarak gördükleri ataerkil geleneğin, aile içinde cinsiyetçi sömürüyü ve rol dağılımındaki eşitsizliği tetiklediğini iddia etmektedirler. Kuram, siyasal değişime odaklanmaktansa daha geniş bir kültürel dönüşümü hedefler. Reformist bir bakış açısına sahiptir ve liberal kuramcıların dokunmadıkları kurumlara-din, evlilik ve yuva-alternatifler düşünürler (Donavan,2015:74).

İkinci dalga feministler, devletin kendi bedenlerine müdahalesini ret ederek doğum kontrolü, kürtaj, cinsel şiddet, taciz, lezbiyenlik gibi konularda tartışmalar başlatmış, çeşitli eylemler ve kampanyalar düzenlemişlerdir. İkinci dalga kültürel feminist hareketin başlamasında ideolojik ve teorik büyük katkılar sağlayan **Simone de Beavoir**, “Second Sex/İkinci Cins/1949” kitabında geçen “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle döneme damgasını vurmuş ve dişi bir cins olarak doğan insanın, yıllar içinde nasıl eğitilip ‘kadın’ olduğuna ilişkin yaptığı tespit, feministlerce popüler bir slogan olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu dönem kadınların örgütlenmesinde ortaya çıkan ‘kız kardeşlik’ kavramı, 68 sonrası feministler açısından ‘yoldaşlık’ anlamında kullanılan çok önemli bir gelenek olarak hala sürdürülmektedir.

¹ I. Dalga Feminist Hareketin Temsilcileri: Marry Wollstonecraft (1759-1797) Sarah Grimke (1792-1797), Frances Wright (1795-1852)

İkinci dalga ² **feminist hareket**, aile içi şiddet, cinsel taciz ve cinselliğin serbest yaşanılması gibi tabu olarak görülen konulara dikkatleri çekerek kadınlar açısından bir dönüşüm sürecini başlatmış önemli yasal kazanımlar elde edilmiştir. **Üçüncü dalga feminizm** ise 1990'ların başlarında ortaya çıkan, ikinci dalgayı çeşitlilikten yoksun olmakla eleştirmiş, kimliğin cinsiyet, ırk, etnisite, cinsellik ve sınıf gibi iç içe girmiş yapısının birbirinden ayrı değil aksine birbiriyle bağlantılı baskı ve ayrıcalık kategorileri olarak işlendiğini ileri sürmüştür (Varol, 2014:222). İlk iki dalganın devamı, antitezi ve sentezi niteliklerini aynı anda taşımayı başaran üçüncü dalganın fikir annesi **Rebecca Walker**'dır.

1992'de yazdığı bir denemede, ikinci dalganın bünyesine katmaktan aciz kaldığı cinsel tercihleri, heteroseksüellikten farklı, beyaz ırkın dışında kalan kadınların, feminist hareketlerini temsil etme amacıyla üçüncü dalga feminizm terimini kullanan Walker, biseksüel ve Afrikalı kimliğiyle üçüncü dalganın yaşayan bir örneğidir (Nurcan, E.S. (2014) 21.YüzyıldaFeminizm / www.academia.edu.tr / (17.08.2017). Üçüncü dalga feminist hareket, birinci ve ikinci dalga feminist hareketten çok daha özel konulara odaklanmış sadece beyaz, üst, orta sınıf, burjuva, aristokrat kadınların sorunlarına değil, ırksal/sınıfsal ayrım, etnik ve farklı cinsel yönelim (lezbiyenlik, eşcinsellik) konularında da mücadeleler vermiştir.

1960'larda genel çerçevede bir bütün olarak kadınların erkeklerden farklı çıkar ve fırsatlara sahip olduğu, erkeklerin kadınlar üzerinde hâkimiyet ve egemenlik kurduğu ve bu hâkimiyetten faydalandığı düşüncesi yaygın iken 1990'lardan sonra artık kadınların farklılıkları, mevcut konumları, çıkarları arasındaki ayrımlar üzerinde durulmaya başlanmış ve kendi içinde yeni yaklaşımları beraberinde getirmiştir (Taş,2016:173). Görüldüğü üzere cinsiyetçiliğe, sömürü ve ayrımcılıklara son vermeye yönelik eylemler olarak tanımlanan feminizm, tek fikirli bir ideoloji değil içinde farklı görüş, eğilim ve çerçeveleri barındıran bir ideolojidir.

Feminizmin üç dalgası da, kadınlar ve diğer cinsel kimlikler için günümüz kadınları üzerinde baskısını hala hissettiren, gizemli ve bilinmeyen toplumsal yasalara karşı başlatılan cesur mücadeleler ile daha ideal ve daha eşitlikçi bir dünya yaratmaya öncülük etmiştir.

² Simone de Beavoir, Margaret Fuller (1810-1850), MatildaJoslynGage (1826-1898), CharlottePerkins Gilman (1860-1935), Emma Goldman (1869-1940)

1.2.FEMİNİZMİN TOPLUMSAL CİNSİYET SÖYLEMİNİ ELE ALMA BİÇİMLERİ

Temelde kadın hakları, ataerkillik, toplumsal cinsiyeti bir bütün olarak çözümlemeye imkân tanıyan bir teori geliştirilemediğinden feminist düşünürler, Liberalizm, Marksizm, Varoluşçuluk, Radikalizm gibi düşünce akımlarının etkisinde oluşturdukları teoriler ile alternatif çözüm arayışlarını sürdürmüşlerdir. Bu teoriler, kadınların ataerkil toplumsal düzen yapısı içinde değersizleştirildiklerini varsaymakta ve bunun nedenini sorgulamaktadır (Alpaslan, Ergin, Tunçay,2012:2).

Her kuram feminizme değişik bakış açıları ve yeni rotalar katmış, sorunların çözümüne farklı formüllerle yaklaşabilme ve değerlendirme olanağı sunmuştur. Feminizm tarihini incelediğimizde Liberal feministler, sosyo-ekonomik alanlarda kadın-erkek eşitliği ve eşit haklar üzerinde dururken; Radikal feministler, ataerkil yapıların kadınların özgürlüklerini kısıtladığını, baskı ve şiddete maruz kaldıklarını ve bu yüzden ataerkil yapıların ortadan kaldırılması gerektiğini savunmuştur.

Benzer şekilde Sosyalist ve Marksist feminist olgu temelde, kapitalist ve ataerkil yapıların karşılıklı bağımlı ilişkileri yüzünden kadınların hiçbir alanda özgürleşemeyeceğini ve kökten bir dönüşümün gerçekleşmesi gerektiğini vurgularken; Postmodern feminist olgu, genel ve evrensel bir cinsiyet kategorisini reddederek, daha spesifik olarak toplumsal yaşamda kadınların sorunlarına çözüm arayışı içindedir (Taş,2016:167). Görüldüğü gibi feminizm ortaya çıkışından günümüzde son halini almasına kadar geçen süreçte, fikir ve eylemlerine farklı perspektifler kazandıran beslendiği ideolojilerin etkisi ile “Liberal”, “Sosyalist”, “Anarşist” “Radikal”, “Postmodern” gibi ön ekler almıştır.

1.2.1. Liberal Feminizm

Dikici'nin de (2015) belirttiği gibi özünde reformist olan Liberal feminizm, ataerkil toplum yapısına meydan okumaktan ziyade erkek ve kadın arasındaki rekabeti eşitlemek için kamusal hayata eşit haklar yerleştirmeye çalışan bir felsefeye sahiptir. Bu nedenle temel öğretisini kadın ve erkeğin eşit ekonomik ve siyasi haklara sahip olması gerekliliği üzerine kurmuştur. Liberal feminist teorinin klasik savunucusu olarak Mary Wollstonecraft kabul edilmektedir.

Wollstonecraft "*Vindication of the Rights of Women*" isimli kitabında “Kadınların da erkekler kadar Tanrı'nın yarattığı varlıklar olduğu daha ciddi bir biçimde eğitilmeleri, ahlaksal ve zihinsel yeteneklerini geliştirmelerine izin verilmesi gerektiği” tezini savunmaktadır (Dikici,2015:524). Liberal feministlerin benimsedikleri bu duruşun temel savı, her bireyin aynı ilkeler ve standartlarla muamele görmesi, eğitim, seçme, kariyer hakkı gibi eşit haklara sahip olması gerektiğidir. Bu doğrultuda Liberal feminizm, toplumun var olan yapısını ciddi bir biçimde sorgulamaksızın, kadınlara daha ileri haklar ve olanaklar sağlanması gerektiğini savunan bir feminizm türüdür (Ramazanoğlu, 1998: 28) diyebiliriz.

Kadın kavramı, sorunları ve hakları konusunda mücadelenin ilk adımı olarak sayılan Liberal anlayış, kadının ev içi özel alan ile sınırlı kalmasına karşı çıkmakta birey olarak kendini geliştirecek potansiyele sahip olması gerektiğini savunmaktadır. Liberal feministlerin davalarının dayanak noktasını üç ana başlık oluşturur; çalışma yaşamında eşitlik, aile yaşamında eşitlik ve sosyal hayatta eşitlik. Liberal feministlerin günümüzdeki mücadele konusu daha çok toplumsal cinsiyet adaletini sağlama yönündedir ve onlara göre kadın ve erkek ontolojik olarak birbirlerinden farklı değildir: Kadın ile erkeğin ruhları ve akılcı yetenekleri aynıdır (Sevim, 2005:56).

1.2.2. Radikal Feminizm

1960'lı yılların sonlarında New York ve Boston'da ortaya çıkan Radikal feminizmin eksen kavramı, ataerkillik/patriyarkidir. Radikal feminizme göre, kadınların ezilmişlikleri toplumun temel bir sorunudur ve bu ezilmişliğin sorumlusu da ataerkilliktir. Ataerkillik, sosyal ve kültürel hayatın her parçasına sinmiş, çok gelişmiş bir erkek egemenliğidir. Kadınlığa atfedilen güzellik, estetik, ses tonu, cilve, nezaket, doğurganlık gibi kadınsı vurguların hâkim olduğu bir kimlik edinme politikası geliştirilir (Çaha, 1996: 162).

Marksist feministler emeğin cinsiyete göre bölünmesi üzerinde dururken Radikal feministler cinsellik ve cinsiyet üzerine yoğunlaşmıştır (Kabadayı,2004:64). Onlara göre kadının nesne olarak görülmesi sorunu, ancak erkek egemenliğinin silinmesiyle çözülebilir. Bunun için devrimci bir değişim gerekli görülür.

Günümüzde üçüncü dalga olarak da ifade edilen Radikal feminizm anlayışı, Liberal feminizmden daha marjinal öğretiler üzerine inşa edilmiştir (Ör; üreme için rahim dışı yollar önermeleri, heteroseksüel seks kurumu olarak gördükleri evliliğin, aile kurumunun ortadan kaldırılması). Radikal feminizm savunucuları, kadınlar üzerinde baskıyı arttıran ve meşrulaştıran bu ideolojik yapının yalnızca yasal değişikliklerle değil ataerkil özellik gösteren kültürel yapının, medyanın- ki medya, erkeklerin görüşünü destekleyerek kadınlara karşı önemli bir silah olarak kullanılmaktadır- ekonomik sistemin, dilin, eğitimin, kökten değiştirildiği, kadınların erkeklere karşı hâkimiyetini ilan edeceği ‘anaerkil’ bir toplumsal yapıyla mümkün olacağını iddia ederler.

1.2.3. Sosyalist Feminizm

1960'lı yılların sonlarında Radikal feministlerin Marksizm'e karşı tepkilerinden esinlenilmesi ile ortaya çıkan Sosyalist feminizm, Marksist feminizmden farklı görünse de Marksizm ile feminizmi birbirine eklediğimizde, Sosyalist feminizm olarak adlandırmak mümkün olmaktadır. Bir tür melez feminizm olan Sosyalist feminizm, Marksizm'den farklı olarak kadın sorununda sadece üretim olgusuna değinmemiş aile, cinsiyetçilik, kapitalizm, sosyo-ekonomik yapı ve ataerkillik konularını da sorgulayarak sorunu çözümlemeye çalışmıştır.

Sosyalist feministler, ataerkilliğin çekirdek ailede kurumsallaştığını iddia etmekte kadının özgürleşme imkânını, ailenin sınırlayıcı değer ve ilişkilerinden uzaklaşarak kurulacak yeni sosyalist düzenle olacağını savunmaktadır. Kadının ekonomik güçten yoksunluğu, ataerkil düzeni beslemekte maddi olanaklara sahip olan erkek, kadını zorunlu bir boyun eğiše sürüklemektedir. Sosyalist feminizm, dolayısıyla ailenin bağlayıcı sınırlarından kurtulup kamusal yaşamda bir özne olma girişimi teşvik ederken bir yandan da özel alanın dönüştürülmesi ve yeniden biçimlendirilmesi mücadelesine girişmektedir (Kabadayı,2004:130).

Sosyalist feminizme göre hem sınıflı toplumdan hem ataerkil düzenden kurtularak ataerkilliğin içinde yaşadığı kapitalizmin kadınlar üzerinde çifte sömürüsüne son verilmelidir. Çünkü kapitalizm kadınları, sadece tüketiciler ve seks objeleri olarak görmektedir.

Ele aldığı konuları, Marksist feministlerden çok daha geniş bir bakış açısıyla analiz eden Sosyalist feministler, kadınların kendine güvenli bir kimlik edinme sürecinde ve kadın sorunlarının çözümünde, biyolojik cinsiyet, ataerkillik, aile, erkek egemenlik, cinsel-sınıfsal hegemonya kavramlarını kullanmaları bakımından Radikal feminizmle benzeşir.

1.2.4. Anarşist Feminizm

Anarşist feminizmi incelemeden önce, anarşizm hakkında yapılan tanımları hatırlamak yararlı olacaktır. Eski Yunancada ‘...in yokluğu’ ya da ‘...in olmaması’ anlamlarını veren ‘a’ öneki ve yönetici anlamı veren ‘archos’ sözcüklerinin birleşiminden oluşan anarşi sözcüğü, genel olarak ‘güç yokluğu’ ‘yönetimin olmaması’ anlamına gelir (Anonim, Anarşizm nedir? Anarşist Felsefe Nedir? (2015) www.yenifelsefe.com/ (04.08.2017).

Geleneksel tüm yapılara bir başkaldırı olan feminizm aslında anarşizmle sıkı bağlantılar içindedir. Ataerkil toplumun kadınları ikincil konuma yerleştirmesi yüzünden feminist anarşist bir devrime gereksinim duyuldu. İşte Anarko-Feminizm terimi, faaliyet içinde bulundukları daha geniş feminist ve anarşist hareketler içinde onlara ilkelerini hatırlatmak için ortaya çıkan kadın anarşistleri ifade ederken anarko-feminizm terimi ortaya çıkmıştır (Hiarysheytan (2008) Anarko-Feminizmdir? www.wordpress.com/ (03.08.2017).

Devletin ve mevcut ideolojilerin dayattığı kuralları ret eden ilk feministlerden Mary Wollstonecraft,(A Vindication Of The Rights Of Woman (1792), Emma Goldman, (The Traffic in Women, Woman Suffrage) Louise Michel aslında anarşist feminizmin ilk temsilcilerindendir. Aslında feministler hangi ideoloji şemsiyesi altında olursa olsunlar geleneksel eril politikaya/düzene başkaldırdıkları için pratikte bilinçsiz bir şekilde anarşistlerdir. Hatta Peggy Kornegger yazılarında “Hem kuramda hem pratikte Radikal feminist perspektif, bakış açısı nedeniyle tamamen saf anarşizmdir” diye belirtir.

İşte bu noktada anarşist feminizm her türlü otoritenin, hiyerarşinin özgürleşmeyi engellediğini, bağımsızlığın önünde engel teşkil eden otoriter her kurumla (devlet-resmi ideolojiler) mücadele sayesinde ataerkilliğin alaşağı edileceğini iddia eder. Anarşist feministler, diğer anarşistler gibi tüm ezilenlerin davasını savunur, disiplin ve baskı uygulayan sağ-sol fark etmeksizin tüm toplumsal hiyerarşi /iktidar biçimlerini kısıtlayıcı bulurlar.

Onlara göre birey, kendini gerçekleştirmek için politik, ekonomik, toplumsal ve cinsel anlamda özgür bırakılmalı, bilgi, eğitim, hürriyet her iki cinse de sunulmalı ve yasalar önünde eşitlik sağlanarak bireysel farklılıklara saygı duyulmalıdır.

1.2.5. Postmodern Feminizm

Kökenleri Nietzsche ve Dada'ya uzanan Postmodernizm, kelime manası olarak 'post' İngilizcede bir ön ek olup bir şeyden daha sonra, sonraki, sonrası; modern ise yeni, çağdaş, ilerici anlamına gelen iki kelimenin birleşimidir. Türkçe karşılığı, "Modernizm Sonrası" ya da daha yaygın kullanımıyla "Modernizm Ötesi" olarak da düşünülebilir. Genel çerçevesiyle modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve modernleşmeyle bir hesaplaşma olan (Yılmaz,Aslan,2001:94) nihilizm ve anarşizmden beslenen, özü itibariyle bir başkaldırı felsefesi olan Postmodernizm, kapsadığı konuların çeşitliliği nedeniyle kültürel arenada, üzerinde herkesin fikir birliğine vardığı genel bir tanımı yoktur.

Postmodern terimini ilk kez kullanan Arnold Toynbee (1993) '*Bir Tarih İncelemesi*' adlı eserinde modern dönemin sona erdiğini, bundan sonraki dönemin Postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez bu terimi kullanmıştır (Erinç,1994:31). 1950'lerin sonlarında adı yeni duyulmaya başlanan akım, asıl popülerliğini 1980'lerin başlarında kazanmış birçok aydının üzerinde konuştuğu bir terim haline gelmiştir. En bilinen tanımlamalarına kısaca göz atacak olur isek:

-Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında yirminci yüzyılın son çeyreğinde resim, edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hale gelen hareket, akım, durum ve ya yaklaşımıdır (Cevizci,1999:23).

- İkinci Dünya savaşı sonrası süper endüstri veya post endüstri, ileri teknoloji veya teknobilim toplumlarında ortaya çıkan bir dünya görüşü, gerçek bir anlayışı ve bu görüşler çerçevesinde gelişen yeni bir kültür tanımıdır (Menteşe,1995:274).

Batı dünyasının kadını, beden ve ruh olarak aşağılanmasına neden olan "modern totaliter" zihniyetine tepki olarak doğan feminist hareketler, Postmodernizm ile güçlü bir zemin üzerinde yol almıştır. Genel itibariyle Postmodernizm, modernliğin tüm açmazlarına karşı bir isyan, radikal bir eleştiridir.

Postmodernist anlayış, doğruların göreceli, gerçeklerin değişken olduğu bir toplumda her fikrin mevcut ideolojilere göre şekillendiğini ve insanlara dayatıldığını, kitlesel bir kültür oluşturularak ferdi özgünlüğün yok edildiğini ve kategorilendirilmiş insan yığınları yaratıldığını dile getirir. Öyleyse geleneksel kavramlar ve yasalar sorgulanmalı, toplumdaki marjinal seslere kulak verilerek radikal değişimlerin önü açılmalıdır.

Donavan'a (2015) göre de Postmodernist feminizm, 1990'larda birçok ideolojinin tarih sahnesinden çekilmesiyle ortaya çıkmış 21.yüzyılın ilk yıllarında gelişme göstererek üçüncü dalga feminizm tarafından popülerleştirilmiştir. Üçüncü dalganın temel ideolojik kaynağını Postmodernizm oluşturur. Bu nedenle 90'larda Postmodernizm ile daha özgürlükçü düşünen ve daha bireyselleşen kadınlar /feministler, söylemlerini bu ekseninde üretmeye başlamışlardır.

Postmodernizmin 'çeşitliliği' savunan doğası sayesinde feministler, sadece ezilen kadınları değil beyaz olmayanlar, lezbiyenler, yaşlı kadınlar, işçi kadınlar ve engelli kadınlar olmak üzere suüstistimale/sömürüye uğrayan tüm kadınları, feminist mücadele kapsamına almışlardır. Bu yönüyle Postmodern feminizm, modernizm dönemi ve sonrası cinsiyetçi sorunların eleştirisinin yapılmasında ve kadın sorunun bir 'insan sorunu' olarak kabul edilmesinde pozitif tartışmaları ile siyasal ve toplumsal çözümler üretilmesinde önemli gelişmelere yol açmıştır. Kurama getirilen (fazla özcü ve kafa karıştırıcı bulunması gibi) eleştirilere rağmen Postmodernizm, özellikle Batı dünyasında entelektüel bir olgu olarak dikkat çekici etkisini halen sürdürmektedir.

1.3.ATAERKİL KÜLTÜREL SİSTEM NEDİR?

İnsanlar var oldukları ilk çağdan bu yana toplu olarak bir arada yaşarlar ve yaşamlarının bir düzen dâhilinde olabilmesi için belirli sistemler üretirler. Fertlerin oluşturduğu ortak yaşam düzenlerine 'toplum' denir. Bir yerde insanlar varsa aynı anda bir yerleşme düzeni, bir nüfusu, bir sosyal örgütü, bir doğayı işleme tarzı ve değerler aynı anda simultane doğar (İleri,2009: 29).

Birbiriyle etkileşim halinde bulunan bu yapılardaki herhangi bir değişim diğerini etkiler yani doğayı işleme tarzı değişirse nüfus, nüfus değişirse yerleşme tarzı, yerleşme tarzı değişirse sosyal örgütlenme ve bunlarla ilgili olarak değerler ve inanç sistemi de değişir (Kıray, 1999:312).

İnsanlık tarihinin seyrini belirleyen üreme, zirai faaliyetler, icatlar, mimari, sanat, dini ritüeller, savaşlar ve keşifler gibi medeniyet yolculuğunda hep daha iyiye ulaşma için gösterilen çabalar, insan ve onun kurduğu sistemler sayesinde gerçekleştirilmektedir. Bu mücadele, devlet gibi büyük mekanizmaların, toplumların ve sistemlerin yaratılmasını dolayısıyla insan türünün varlığını garanti altına almayı hedeflemektedir.

Genel bir giriş yaptığımız önemli bir toplumsal sistem olan ataerkillik kavramının toplumsal cinsiyet bağlamında önemini kavrayabilmemiz için ataerkil sistem nedir? Ataerkil sistem, toplumsal cinsiyeti nasıl ve ne yönde etkiler? Ataerkil sistemi besleyen yapılar nelerdir kısaca değinecek olur isek; Tarıma dayalı toplumlarda aileler, üretim pratiğine sahip, bireyleri sosyalleştiren, toplumsal ve ekonomik dinamikleri etkileyen ataerkil/otoriter bir yapıda olup gelenek ve din ile de sıkı sıkıya bir ilişki içinde olmuşlardır.

İçsel değer ve normlar açısından ait olunan toplumun bir tür minyatürü görünümünde olan ataerkil aileler, rol, statü, iş bölümü ve dayanışma biçimi olarak ataerkil toplumla aynı özellikleri göstermektedirler. Toplum, muhafazakâr ve ataerkil ise 'aile' de aynı çizgide ataerkil ve muhafazakâr özellikler taşır. Aileler bu yönüyle ataerkil devlet adına bireylerin kişisel/toplumsal tutum, fikir ve davranışlarını mevcut ideoloji çerçevesinde biçimlendirici ve koruyucu bir işlev görür. Ataerkil (Patriyarki) bir öze sahip olan toplumsal cinsiyet olgusu, erkek ve kadın cinsini erkeksilik (maskulin) ve kadınsılık (feminen) olarak ayırtıran bir dizi norm yığınlarından oluşmakta sistemin erkeksi değerleri yücelten yapısı, bireyin edimleri üzerinde hiyerarşik bir kısıtlayıcılığa ve yönlendiriciliğe sebep olmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramının özünü oluşturan ataerkil sistem, en bilinen tanımıyla erkek otoritesine dayanan bir tür toplumsal örgütlenme düzenidir. Bu düzenin temelini, erkeğin üstünlüğü fikri oluşturur; soy erkekler tarafından belirlenir, hâkimiyet erkeklerindir. Bu toplumlarda erkeklere, kadınlardan daha çok saygı gösterilir (Ataerkil Sistem www.wikipedia.org/ (05.04.2017).

Bir başka tanımla mülkiyette, dinde, ahlakta, yönetimde erkek iktidarı, ataerkil yapılanmanın kendini yeniden üreterek topluma onaylatmasından meşruiyetini alan bir anlayıştır (Mora,2014: 3). Geleneksel ataerkil sistem, özellikle kullandığı dil ile egemen iktidarın ideolojisi doğrultusunda bir halk (folk) kültür yaratmakta bu kültür yapısında bireysel roller, eşitlik ve özgürlüklere göre değil eril hegemonya, hiyerarşi ve dine göre şekillenmektedir.

Kültürel, ekonomik ve dini birçok değişkeni içinde barındıran ataerkil sisteme göre oluşturulan eril ve dişil roller, toplumsal değişimlere bağılı olarak zamanla değişim geçirse bile tamamen yok edilmesi imkânsızdır. Modern ya da ilkel toplumların gündelik ilişki düzeninde negatif etkileri her alanda hissedilen toplumsal cinsiyet kavramı, en çok ataerkil toplumlarda karşılık bulmaktadır.

Bireyin özünü sisteme uygun şekilde dönüştüren toplumsal cinsiyet, kişinin ataerkil kodlarla sınırlarını çizerek yeni bir kimlik oluşturmaya yol açmaktadır. Bu tip geleneksel toplumlarda toplumsal cinsiyet, sınırları çok önceden belirlenerek bireyi disipline eden bir yapı sergiler. Toplumsal sistem, her iki cins için belirli roller belirlese de eşitsizliğin en fazla hissedildiği alan ‘kadınlık’ rolündedir. Çünkü ataerkil sistem kuruluşu gereği, üstünlük ve ayrıcalığın erkeklerde olduğu erkek egemen toplumlar yaratmaktadır. Bu toplumlarda erkeksi değerler ve deneyimler yüceltilip onaylanırken kadınlar ve kadınsı değerler daha az değerli bulunmakta ikincil konumda temsil edilmektedir.

Donavan’a (2015) göre feminizmin önemli isimlerinden Simone de Beauvoir, kadınların, kültürel, sosyal ve siyasal konumunu açıklamak için yine varoluşçu bakış açısını kullanarak bir kültürde erkeklerin olumlu, kadınların ise ‘olumsuz ve öteki’ olarak kurulduğunu ataerkil kökenden gelen toplumsal tüm sistemlerin de bunu (eğitim, hukuk, ekonomi, iktidar, medya) desteklediğini belirtmektedir. Hatta varoluşçu bakış açısının feminist mücadeleyle birleşmesinin ve kadının ötekiliğinin somutlaştırılmasının Simone de Beauvoir’la gerçekleştiği söylenebilir. O, Sartre’nin “İnsan ne ise o değildir ne olmuşsa odur” sözüne paralel biçimde feminizme meşhur “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünü katmıştır (Şenol,2015:124).

Berktaş’a (2012) göre toplumsal düzenin sağlanmasının yollarından biri olan kadın erkek ilişkilerinin düzenlenmesinde dinin önemli bir işlevi vardır. Din, içinde bulunan dünyayı anlamlandırır, düzenli bir dünya çabasını pekiştirir. Bu nedenle biyolojik farklılıklar, zorlu doğa koşulları bir yana toplumsal hayata önemli derecede tesir eden ataerkil toplum yapısını ve eril hegemonyayı kuvvetlendiren din olgusu, bir diğer öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ataerkillikle ilgili yasa ve normların doğrudan tanrısal iradeye ve kutsal kitaba bağlanarak tartışmaların önünün kesilmesi dini, sistem için oldukça etkili bir meşrulaştırma aracı haline getirmektedir.

Kadın ve erkeğin dış dünya ile bağlantısını ‘günah’ kavramı ile sınırlandıran ilahi/dini öğretiler, kadınlara bir yandan iffetli, fedakâr olmayı, kutsal aile birliğine sahip çıkmayı öğütlemekte öte yandan aile büyüklerine özellikle ataya ve kocaya itaati önemle vurgulamaktadır. Eril hâkimiyeti güçlendiren dini değerlerin tanrısal kökenli sorgulanamaz yapısı, toplumun tüm kurumlarının ve bireysel rollerin belirleyicisi, sistemin de süreklilik garantisidir.

Özellikle aile ve birey üzerinde uygulanan dogmatik dinsel güç, bireysel her eyleme müdahaleyi meşru gördüğü için bireyin özgürlükçü dürtüleri baskılanarak (boşanmanın yasaklanması gibi) evlilik, aile gibi yapılar kutsallaştırılmakta Tanrı ile eş değer tutulan koca /babaya bağlılık ve itaat duyguları sürekli olarak teşvik edilmektedir. Örneğin Ortaçağ’da Hristiyanlık’ta Mesih’in kilisedeki liderlik konumuyla erkeğin evdeki liderliği arasında bir ilişki kurularak erkeğin aile reisliğine dinsel bir boyut katılmaktaydı (Sayın, 1991: 526). Yine Berktaş(2012) üç din açısından kadınlık rolünü şöyle açıklar: Hristiyanlık ve Yahudilikte cennetten kovulma öyküsüne dayandırılarak günahın ve kötülüğün kaynağı kadın olarak (Havva) görülür ve bu sebeple kadın Tanrı tarafından cezalandırılır.

İslamiyet’te farklı olarak cennetten kovulmanın sorumluluğu Adem ve Havva arasında paylaştırılrsa da İslamiyet ataerkil yani babasoylu bir toplulukta doğduğu için bu toplumun özelliklerini taşır ve ataerkilliği onaylar. Böylece, Arap toplumu da dâhil diğer ataerkil tüm toplumlarda kadının eşitsiz, aşağı ve ikincil konumu din gibi güçlü bir referansa bağlanarak güçlendirilmiş olmaktadır. Bu yönüyle tek tanrılı dinler, toplum yapısının temel dayanağını oluşturduğu gibi aile anlayışı ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kuruluşu üç dinde de benzer özellikler göstermektedir denilebilir.

Ancak kimi kutsal kitapların değiştirilmiş olduğu şüphesi, sorunun kaynağının dini kitaplardan ziyade sosyo-kültürel yapılanmadan kaynaklandığı fikrini doğurmakta haliyle bu düşünce şekli daha doğru bir yaklaşım olmaktadır. Bu açıdan günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları kimlik ve roller konusunda sorunların temeli Kuran kaynaklı olmaktan ziyade ‘toplum ve kültür’ tarafından belirlenmiş ön kabuller, kalıplaşmış yargıların ve cinsiyetin var olduğu görülmektedir (Yıldırım,2014:457).

Görüldüğü gibi asıl sorun biyolojik cinsiyetten ziyade toplumsal bir eşitsizlik yaratan erkek egemenliği yücelten toplumsal sistemdir. Yani sahip olunan kadınlık-erkeklik idealleri ve kavramları, egemenliğe ve iktidara dayanan yapılar içinde oluşturulmuştur. Buradan hareketle söyleyebiliriz ki kadın erkek ayrımının temeli, iktidarın kendi gücünü yaratma, koruma ve perçinleme hedefine dayanmaktadır (Butler, 1999:67).

1.4.ATAERKİL KÜLTÜRDE ERKEKLİK KAVRAMI

Çağlar öncesi güç, beslenme ve savunma gibi gereksinimlerin, eril pratikler sayesinde bir yönetim ve işleyiş şekline dönüşmesi sonucu oluşan ataerkil sistem, bu zorunluluklarla erkeği kadın karşısında sürekli güçlendirerek ona itaat ve ayrıcalığı meşru kılmıştır. Otorite, yetki, güç ve karar verme gücünün büyük ölçüde erkek tarafından kullanıldığı klasik ataerkillik, toplumda cinsiyet hiyerarşinin ve eşitsizliğin en belirgin olduğu yapılanmadır.

Toplumsal roller, toplumdan topluma hatta aynı toplum içinde farklı sınıflar arasında değişkenlik gösterse de özünde ortak noktaları vardır. Ataerkil toplum sistemi tarafından dayatılan rollerin kabul edilmemesi bireyi önce kınama ve ayıplama, ardından dışlama yaptırımı ile son bulmaktadır. Bu nedenle toplumsallaşma sürecinde fertler, en başta devletin ideolojik sistemi olmak üzere aile, eğitim, kitle iletişim araçları, dini öğretiler ve sosyal geleneklerle kendilerine tanımlanan rolleri, tanıma, benimseme ve kabul etme eğilimi göstermek zorunda kalmaktadır. Sosyal tüm alanlarda kadınlara yönelik ayrımcılık, eşitsizlik ve baskı uygulayan ataerkil sistem, maddi olanakları ve otoriteyi elinde tutan erkeği kadınlara göre daha değerli ve bir üst konumda tutmaktadır. Bu toplum yapısında eril özne, kurgusal bir inşadır ve bu inşayı, ensesti yasaklayan ve heteroseksüelleştirici arzuyu daima yer değiştirmeye zorlayan bir yasa üretir. Dişil asla bir özne işareti değildir, asla bir toplumsal cinsiyet niteliği olamaz, daha ziyade eksikliğin imlenmesidir dişil, imleyen ise simgeseldir yani fiilen cinsel farklılığı yaratan bir dizi farklılaştırıcı dilsel kuraldır (Butler, 1999: 81).

Savaşçı bir millet olan Türk toplumunda yurt tutmak, çoğalmak ve ulus olmak kutsal devlet törelerinden sayıldığından ülke ve ulus istikbali için erkek çocuk, güç, savunma, prestij, varlık ve iktidar timsali olarak kutsal bir makama oturtulmuştur.

Türk edebiyatı için mihenk taşı olan ‘Dede Korkut’ kitabında erkek çocuk tercihi özellikle dikkat çekmektedir. Ataerkil yapıya sahip olan Oğuzlar soyun devamı için erkek çocuğa ihtiyaç duymuşlar, bir oğula sahip olma soyun devamı için en çok beklenen ve arzulanan hususların başında gelmektedir (Yalçınkaya,2015:60). Dolayısıyla Türk aile yapısında erkek çocuk güç ile sembolize edildiğinden Türk toplum tarihine bakıldığında soyun devamı erkekler için önem taşımaktadır (Yiğitoğlu,2016:1659).

Tüm bu nedenlerle doğumundan itibaren erkek çocukların yüceltilmesi ve her gelişiminin (sünnet, askere gitme, evlenme) törenle kutlanması ataerkil geleneğin vazgeçilmez ritüelleri olarak kabul görmüştür. Ulus-devlet geleneğinden miras kalan erkek çocuğun ‘değerli’ görülmesi toplumda da böyle bir isteğin yerleşmesine yol açmış Türk aile yapısında kadınların eş ve hane halkının yanında statü kazanmasının ve geleceğinin garanti altına almasının yolu, erkek çocuk doğurmaktan geçtiği fikri yerleşmiştir. Kadınlar böyle toplumlarda erkek çocuk doğurmakla değer kazanacağı yönünde psikolojik dayatmayla karşılaştığı için zamanla bu şartlanma, içselleştirilip kişisel bir tercihe dönüşmüştür.

Ataerkil kültüre dayanan hiyerarşik düzen hem toplumsal yaşamda ve hem mahrem mekânda cinsiyete göre ayrı muameleyi belirginleştirmekte hane içinde kadınların özellikle de geleceğin kadın figürleri olacak kız çocuklarının ataerkil yapıyı sorgulamadan atayı (Dede/Baba/Erkek Kardeş/Eş/ Kayın) kutsayan itaat kültürünü içselleştirmesini ve kuşaklar boyu aktarmasını beklemektedir.

Örneğin aile içinde geleneksel olarak kurulmuş rol kalıplara göre erkeklerden güçlü olmaları, ailelerini geçindirmeleri, çevre üzerinde belirli bir etkinlik ve kontrol sağlamaları; kadınlardan ise sabırlı, anlayışlı olmaları, evi çekip çevirmeleri, insan ilişkilerini düzenlemeleri beklenmektedir (İmamoğlu, 1991: 832). Erkek, akıl, mantık, güç, sebat, güven, cesaret, başarı, saldırganlık, macera, şiddet, statü gibi kavramlarla temsil edildiği için yaygın erkeklik biçiminin sözel belirleyicilerinden olan cinsiyetçi **atasözleri** ³ve **deyimleri**⁴ bunu onaylar şekilde günlük dile kök salmıştır.

³ **Atasözleri:** Kız yükü tuz yükü, Oğlan doğuran övünsün kız doğuran dövünsün, Oğlanı her karı doğurmaz, er karı doğurur, Kadın erkeği rezil de eder vezir de, Kadının hükmettiği evde mutluluk olmaz, Kadının yüzünün karası, erkeğin elinin kınası Türkçe Cinsiyetçi Deyiş, Deyim ve Atasözleri www.ayrimcisoszluk.blogspot.com (04.05.2017).

⁴ **Deyimler:** Adam Olmak, Adamakıllı, Adam Gibi, Baba Evi, Sözünün Eri, Erkek Sözü, Karı Gibi Gülmek, Elinin Hamuruyla İşe Karışmak, Kız gibi ağlamak

Özellikle atasözleri ve deyimlerin toplumsal yaşamla ve değerlerle doğrudan ilgili olduğu bu deyişlerin ortak kültür mirası niteliği göz önüne alınırsa iki cinse taraflı bakışın nedenleri daha anlaşılır olacaktır. Bugün gündelik hayatta cinsiyetçi kültürel deyişlerin etkisi azaltılmış olsa da halen toplumda birçok kişi tarafından kullanılmakta olduğu söylenebilir.

Ataerkil toplumda eril değerler, iktidarın tek sahibi şeklinde tasarlanan erkeklik kimliğine zaman zaman iktidarı korumak adına şiddete yönelme ve uygulama hakkı vermekte, erkek cinsi bu edimi, yukarıda bahsettiğimiz cinsiyetçi deyişleri ve dini referans göstererek gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla psikolojik veya fizyolojik şiddet, ülkemizde daha çok erkek cinsi ile birlikte anılan, erkeklerin doğal reaksiyonu olarak kanıksanmış bir durum haline getirilmektedir.

Özellikle ev içi alanda sıklıkla görünen şiddet olgusu, ülkemizde kadın ve çocuklar için eğitim, terbiye aracı, korkutma ve otoriteyi sürdürme yöntemlerindendir. Geleneksel ataerkil aile yapılanmalarında şiddet çoğunlukla baba/koca/ağabey/kayınpeder/kayın tarafından uygulanmakta bazen ailedeki kadınlar (kayınvalide /görümce/ elti sözel şiddet) tarafından da bu yola başvurulduğu görülmektedir.

“4/Nisa-34: Allah’ın insanlardan bir kısmını diğerlerine üstün kılması ve mallarından mehir ve her türlü harcamada bulunması sebebiyle erkekler, kadınlar üzerinde yönetici ve koruyucudurlar. Dürüst ve erdemli kadınlar gerçekten itaatli olanlardır... Serkeşlik etmelerinden korktuğunuz kadınlara öğüt verin, onları yataklarında yalnız bırakın ve ölçüyü kaçırmadan dövün. Eğer size itaat ederse artık aleyhlerine bir yol aramayın muhakkak ki Allah çok ulu, çok büyüktür” Nisa Suresi Meal www.kuranmeal.com / (04.05.2017).

Yukarıdaki ayette görüldüğü gibi erkek egemenliğini üreten ve koruyan dini örüntüler, cinsiyetçi **kültürel söylemler**⁵, gelenek, görenekler, şiddetin doğal karşılanmasında ve kanıksanmasında temel dayanak noktalarını oluşturmaktadır.

⁵**Kültürel Söylemler:** Kocanın vurduğu yerde gül biter, Dayak cennetten çıkmadır, Kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etme, Kızını dövmeyen dizini döver, Türkçe Cinsiyetçi Deyiş, Deyim ve Atasözleri www.ayrimcisozluk.blogspot.com (04.05.2017)

1.5.ATAERKİL KÜLTÜRDE KADINLIK KAVRAMI

İlk uygarlıklarda olduğu gibi Türk kültüründe de tarıma ve hayvancılığa dayalı üretimsel yapı, rol dağılımında eril otoritenin hâkim olduğu, erkek egemen kültürel yapıyı ortaya çıkarmıştır. Geçmiş kaynaklar incelendiğinde kadınlık rolünde zamansal /mekânsal farklılıklara, sistemlere ve dinlere göre bazı değişimlerin yaşandığı ancak kadınların en temel niteliği sayılan “annelik ve eş” durumunun aynı kalmaya devam ettiği görülmektedir.

Beauvoir’in ileri sürdüğü “Kadın doğulmaz, kadın olunur” iddiasında bir doğruluk payı varsa eğer *kadının* kendisi oluşum sürecinde olan bir terimdir, başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa edıştır (Butler,1999:89). Ataerkil toplumsal roller, en belirgin haliyle kendini ‘Aile’ kurumunda gösterir. En genel tanımıyla aile; evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birliktir(Aile Nedir ?[www.tdk.gov.tr/ ?](http://www.tdk.gov.tr/?) (04.04.2017)). Haliyle aile en küçük ataerkil birlik olarak sistemin en etkin aktarıldığı yer, en güçlü ideolojik aygıt olarak kabul edilebilir.

Ülkemiz toplum tarihinde Cumhuriyet dönemine kadar geleneksel ataerkil aile yapısının hem kırsal bölgelerde hem de kentlerde daha uzun yıllar devam ettiği gözlenmektedir. Geleneksel ataerkil aile, büyük konaklarda üç kuşağın bir arada yaşadığı üretim ve işbölümü açısından kalabalık, geniş aile özellikleri gösteren, kararların büyük çoğunluğunun aile büyükleri tarafında alındığı, doğurganlığın fazla olduğu, yaş ve cinsiyete dayalı otoriter yapının egemen olduğu dini öğretilerle şekillenen bir aile biçimidir. İçinde bulunduğumuz geleneksel kültür, aile dinamiklerimizi doğrudan etkilemektedir. Aile, özellikle sosyalleşme, eğitim, dayanışma ve terbiye gibi önemli işlevlerle bireyi çevreler iken geleneğin aktarımı ve hiyerarşinin devamlılığında önemli rol oynamaktadır.

Ataerkil sosyal yapı içinde erkekler ve kadınlar evliliğin gerekli olduğuna inanarak sosyalleşirler bu toplumlarda evlilik, bireyin toplumun bir üyesi olarak kimlik kazanmasında önemli bir etkidir. Böyle toplumlarda evli bir kadın saygı duyulacak bir kadındır ve aynı zamanda fikirleri, benzer durumdaki kişiler içinde belli bir önem taşımaktadır. Kontrollü ve kısıtlanmış bir şekilde de olsa evlilik, kadına belli bir statü kazandırmaktadır (Dedeoğlu,2000:157). Dinlerin toplumsal yaşama girmesi kadınlar açısından kritik bir zaman dilimidir zira bu dönemde kadının toplumdaki statüsünün gerilediği ve rolünün yalnızca aile içinde sınırlandırıldığı görülmektedir.

Özellikle tarıma bağlı dönemlerde günlük hayatta faal olan kadın figürü eve kapatılarak dini zorunluluklar ve günah kavramı nedeniyle bağımsızlık ve statü kaybı yaşamıştır. Örneğin evlilik ve boşanma konularındaki dini kurallar, kadının aleyhine dönüşmüş, miras ve mahkemede tanıklık alanlarındaki geleneksel hakları ise hemen hemen ortadan kaldırılmıştır (Tuncer,1989:164). Ataerkil toplumlarda kültürel yapıyla alakalı olarak erkek ve kadın özgürlükleri üzerinde asimetrik bir denge göze çarpmakta erkeğin özel yaşamı hiçbir baskı unsuru ile karşılaşmadan desteklenir iken kadınların özel yaşamı, sert kurallarla denetlenmektedir. Ataerkil geleneklere göre ailede belirlenen kimlikler, cinsiyetçi bir hiyerarşi ile kadınları, erkekler karşısında görünmez hale getirmektedir. Ataerkil toplum düzeninde kadınlara verilen tüm roller, erkeklerin gerisinde olduğu için birinin diğerine her yerde üstün olduğu fikri, bu düşüncenin ana felsefesini oluşturmaktadır.

Kadınları korunmaya muhtaç, kandırılmaya ve kandırmaya müsait varlıklar olarak gören toplumsal bilinç, kadın yaşamını daha korunaklı bir mekân olarak ilan edilen ev ile sınırlandırmakta amaç aile birliği ve kadınları korumak gibi görünse de asıl nedenin erkek egemenliğini kadınlara kaptırmamak ve ataerkil toplum geleneğini muhafaza etmek olduğu görülmektedir.

Kadınlara ilk önce aile daha sonra diğer kurumlar aracılığıyla (okul, sosyal çevre, medya,) erkeğe itaat etmesi halinde değer kazanacağı itaatın reddi durumunda dışlama, kınama tehdit ve şiddetle karşılaşacağı yönünde bilgi aktarımı yapılmaktadır. Ataerkil iktidar tarafından oluşturulan sonrasında bireylere aktarılan roller, ideolojinin ve iktidarın garantisi olup siyasi, ekonomik ve sosyolojik toplumsal ahengi korumayı hedeflemektedir.

“Yüzyıllardan beri erkekler, kadınların manevi üstünlüğünü kabul etmiş ve iktidar konusunda kendilerinden aşağı durumda bulunmaları yönünden de onları, manevi üstünlüğün iktidardan daha değerli olduğu savıyla avutmuşlardır. Feministlerin öncüleri, erkeklerin erdemin değeri konusunda kadınlara söylediklerinin hepsine inandıkları, ama siyasal iktidarın değersizliği konusunda söylediklerine inanmadıkları için en sonunda kadınların her ikisine de sahip olması gerektiğine karar verdiler” (Russel, 2016:17).

Bireyin toplumsallaşma sürecinde yeri doldurulamaz bir öneme sahip olan okullar, din ve aileden sonra sürecin üçüncü önemli faktörü olarak devreye girmektedir. Özellikle ataerkil değerlerle oluşturulan ders müfredatları, kitaplar ve görseller bu yönde önemli bir etkiye sahip olmaktadır.

Uzun yıllar ders kitaplarında kadınlık temsilleri, sürekli ev içi alanda, çocuk, yemek ve ev düzeni üçgeninde edilgen olarak; erkeklik ise kamusal alanda, güçlü ve etken şekilde temsil edilmiştir. Zaten geleneksel yapılanmada kadınlık temsili, anaçlık, duygusallık, ihtiyatlılık, sıcaklık, işbirliği, sağduyu, yapıcı olma, uysallık gibi özelliklerle bağdaştırılarak kadınların bu özelliklere sahip olması olumlamaktadır. Toplumda ‘annelik, ideal eş, ideal gelin rolleri’ gibi konumlandırmalar kadını kendine yabancılaştırmakta ve Aristoteles’in yaklaşımındaki kendine dönük yaşayan ve “erdeme ulaşma” imkânı fazla olan kadını yine erkek egemen düşüncenin isteği doğrultusunda toplumsallaştırmakta kadın bu şekilde başkaları için kendinden vazgeçmek zorunda kalmaktadır (Kabadayı,2004:84). Geleneksel ataerkil sistemde sosyal ve kültürel hayattan muaf tutulan kadın, otomatik olarak ‘ev dışı erkeklere aittir’ fikrini benimsemekte kendisi için ev ve çocuk merkezli, sınırlı bir gerçeklik yaratmaktadır. Kadınların çocuk ve evden oluşan bu tekdüze dünyası, onun erkeğe olan bağımlılığını artırır iken yeteneklerini de köreltmektedir. Bu tip geleneksel toplum yapısında kadınların aile içi otoriteden kurtularak özgürleşmesinin yolu evlilik olarak görülmekte dolayısıyla kızlar evlenilecek erkek kişisini bir ‘kurtarıcı’ olarak idealize etmekte evlenme yoluyla makro ataerkil iktidardan kocanın hâkim olduğu mikro ataerkil iktidara geçtiklerinin farkına varamamaktadırlar. Cinsiyet tabanlı bu gelenekçi kalıpların, aile, akraba, toplum ve medya yoluyla sürekli tekrarlanması her iki cins tarafından doğru kabul edilip, içselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Öyle ki kadınlara çocukken okuduğu masallardan izlediği filmlere kadar sosyal çevresinden sürekli ‘iyi bir koca bulma ve ona itaat’ öğütlenmekte kadınların kendi ayakları üzerinde durması yerine birine bağımlı olmayı normalleştiren ve onaylayan bakış açısı benimsetilmektedir.

“Özellikle çocukluk çağından beri anlatılan masallar erkeği,ideal bir kurtarıcı şeklinde ön plana çıkarmakta; kadını da beyaz atlı prens tarafından kurtarılmayı bekler konumda tutmaktadır.Kadın, her zaman edilgen konumdadır ve prenses dahi olsa, onu mutluluğa kavuşturan kişi bir erkektir. Kötü kadın olarak çizilen karakterler genelde, bağımsız ve güçlü kadınlardır. Masalların sonunda iyiler, bir erkekle ödüllendirilirken; kötüler, bağımsız olmanın cezasını çekerler. Örneğin Pamuk Prenses’te, prensin prensesi öperek uyandırması ritüelinde bir kadının isteği dışında öpülmesi, bir anlamda taciz edilmesi ve bunun da ötesinde bir ölünün öpülmesi ve bu öpücüğün onu diriltmesi söz konusudur. Prens in öpücüğünün altında prensese duyduğu sevgi yatmaz, kızın güzel olması yatar” (Tedik, E. R, (2016), Kadın: Bir kelime, Çok anlam www.gazetebilkent.com / (11.04.2017).

Ataerkil ideoloji tarafında edilgen ve itaatkâr olarak biçimlendirilen kadın figürü, evlilik kurumu ile artık ‘evinin kadını olma’ hayaline kavuşmuş bulunmaktadır. Hatta bu yüzden birçok ataerkil toplumda, kadının iyileştirici ve bütünleştirici özellikleri nedeniyle ailenin mutluluk ve beraberliğini sağlamada temel sorumluluk yine kadınlara yüklenmekte ‘Yuvayı Dış Kuş Yapar’, ‘Evi Ev Eden Avrat, Yurdu Şen Eden Devlet’ gibi atasözleri ile kadınların aile birliğini sağlamadaki rolüne vurgu yapılmaktadır. Simon de Beauvoir’ın da belirttiği üzere erkeklere ayrıcalık sağlayan güç, cins/cinsellikle değil, cinselliği üstünmüş gibi gösteren iktidarla sağlanmaktadır. Beauvoir ayrıca insanlığın başından beri erkeklerin kendilerini biyolojik ayrıcalıkları nedeniyle üstün görmelerini sağladığını belirtir (akt.Akal,1998:266) . Bu iktidar, erkeği ve erkeksi değerleri yücelten ataerkil iktidardır. Ataerkil iktidar, erkekleri ‘doğal yöneticiler’ olarak sembolize ederek Tanrı tarafından güçlü, özel ve akılcı yaratıldıkları kabulüyle dünyayı, siyaseti ve hatta yeterli derecede akıllı olmayan kadınları, düzene sokmaya ve yönetmeye muktedir kabul etmektedir. Yaşadığımız çağ, cinsiyet rejimlerinde ciddi dönüşümlerin görüldüğü bir çağdır. Biyolojik cinsiyet gibi keskin sınırları olmayan toplumsal cinsiyet kavramı yaşayan, canlı ve kültürel bir olgu olduğu için günümüz 21.yüzyıl modern toplumlarında bir dizi dönüşüm ve değişimden geçmiştir. Genelde toplum özelde aile yapısında yaşanan değişimleri incelemenin önemli araçlarından biri olan ekonomik kalkınma ile birlikte değişen toprak ya da mülk sahipliğidir (Dedeoğlu, 2000:154). Bu süreç, sadece toprak ve mülk sahipliğindeki değişimi değil kurumlar, değerler, rol ve kimlik yapılarının dönüşümünü de kapsamaktadır. Köylerden kentlere doğru zincirlemeli ve kademeli olarak gerçekleşen göç, bu büyük dönüşümün en belirgin mekanizmalarından biridir (Akşit,1998:10).

Göçle birlikte şehirde doğan karma kültür derinlerde muhafazakâr yapısını korusa da ikincil ilişkilerin olduğu aktif ve pahalı kent yaşamında tutunmak, erkek/kadın/çocuk herkesin çalışmasını zorunlu kılmış, ağır çalışma koşulları ve kıt maddi imkânlar, geleneksel geniş aile yapısını küçülterek çekirdek aileye dönüştürmüştür. Göç ve sanayileşme sonrası yaşanan toplumsal hareketlilik, kalabalık kent yaşamında geleneksel büyük aileleri çekirdek ailelere, eski kimlikleri, yeni kimliklere dönüştürerek aile, evlilik, çocuk sayısı/bakımı ve geçim gibi pratiklerin şekillenmesi ve denetiminde eskisi gibi geleneklerin, aile büyükleri ve İslami kuralların değil tek bir aile reisinin ve yasaların belirleyici olmaya başlamasına neden olmuştur.

Bu doğrultuda günümüz toplumlarındaki birçok değişimin geleneksel toplumsal cinsiyet değerlerini köklü olarak ortadan kaldırmadığı onlara yeni biçimler ve görüntüler vererek yeniden üretmesi söz konusudur (Kaçar,2007:2). Yeni toplumsal düzende çalışan kadınlar yoluyla cinsiyete dayalı işbölümünde kısmen dönüşümler sağlanarak ev içi işlerin eşit paylaşımı yapılmış, bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak kadınların görev tanımına giren ev işi, yemek, temizlik ve çocuk bakımı gibi işlerin erkeklerin de sorumluluğunda olduğu şeklinde bir kültürel bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm doğrultusunda-kadınların azalan maddi bağımlılıkların bir uzantısı olarak- kız çocuklarının iyi bir eş olması yönünde yetiştirilmesi fikri geçerliliğini yitirirken iyi eğitim alan, sosyalleşen, bağımsız ve güçlü kız çocuğu figürü daha önemli hale gelmeye başlamıştır.

Dedeoğlu'nun (2000:147) belirttiği üzere kadınlar için istihdam toplumsal olarak ne derece kabul gördüğüne bağlı olarak kadının ev içindeki söz hakkını artırırken aynı zamanda kadınların kendi kendilerine biçtikleri değer ve özgüveni de artırmıştır. Bunun yansıması olarak son zamanlarda unisex yaşamlar gittikçe yaygınlaşmakta bir diğer ifadeyle her iki cinse uygun, cins farkı gözetmeyen tutum ve davranışlarda giderek güçlenme eğilimi gözlenmektedir (Tunç,2014:613). Sosyal anlamda daha bakımlı olan feminenleşen erkekler, iş hayatına giren ve maskülenleşen kadınlar ve iki cins arasındaki imaj ve tavırların giderek birbirine yaklaşması bu değişimin açık göstergeleridir. Feminist akımların büyük katkı sağladığı yenedünya düzeninde artık iki cins arasındaki sınırlar eskisi kadar sağlam ve geçilmez görülmemektedir. Ataerkillik çağlar boyu temel insanı gereksinimleri karşılamış fakat değişen koşullarla artık gücünü ve işlerliğini kaybetmeye başlamış eski ve hantal bir sistemdir. Günümüz toplumlarında ataerkillik tamamen yok olmasa da daha esnek bir görünüme evrilmekte toplumsal yapıda, kurumlarda ve beşeri ilişkilerde eski, baskıcı ve sarsılmaz niteliğini kaybetmektedir.

1.6.ATAERKİL İDEOLOJİNİN FEMİNİST OKUMASI

İnsanlar var oldukları ilk çağdan bu yana toplu olarak bir arada yaşarlar ve yaşamlarının bir düzen dâhilinde olabilmesi için belirli sistemler üretirler. Fertlerin oluşturduğu ortak yaşam düzenlerine 'toplum' denir. Ve her toplum biyolojik bir organizma gibi doğar, büyür ve ölür. Dolayısıyla tarih, bir yükseliş ve çöküş döngüsünden ibarettir (Sunar,2014:5).

Uygarlık tarihini oluşturan kültür, yaşayan bir yapı olduğu için zamanla değişim ve dönüşümlerden geçer. Bu kültürel değişme sürecinin altında insanlığın soyut ve somut değerler birikimi yatmaktadır. Bu birikimler maddi kültür alanında teknoloji, manevi kültür alanında da ideolojilerdir (İleri, 2008: 36). Bir yerde insanlar varsa aynı anda bir yerleşme düzeni, bir nüfusu, bir sosyal örgütü, bir doğayı işleme tarzı ve değerler aynı anda simultane doğar (İleri, 2009: 29). Birbiriyle etkileşim halinde bulunan bu yapılardaki herhangi bir değişim diğerini etkiler yani doğayı işleme tarzı değişirse nüfus, nüfus değişirse yerleşme tarzı, yerleşme tarzı değişirse sosyal örgütlenme ve bunlarla ilgili olarak değerler ve inanç sistemi de değişir (Kıray, 1999:312).

Medeniyetin ve toplum tarihinin seyrini belirleyen üreme, zirai faaliyetler, icatlar, mimari, sanat, dini ritüeller, savaşlar ve keşifler hep daha iyiye ulaşma arzusunda olan insanlığın kurduğu sistemler sayesinde gerçekleştirilmektedir. İnsanoğlunun daha iyiye ulaşma mücadelesi, devlet gibi büyük mekanizmaların ve sistemlerin yaratılmasını dolayısıyla insan türünün varlığını garanti altına almayı hedeflemektedir. Genel bir giriş yaptığımız önemli bir toplumsal sistem olan ataerkillik kavramının toplumsal cinsiyet bağlamında önemini kavrayabilmemiz için ataerkil sistem nedir? Nasıl başlamıştır? Ataerkil sistem toplumsal cinsiyeti nasıl ve ne yönde etkiler? Ataerkil sistemi besleyen yapılar nelerdir? Kısaca değinecek olur isek; Toplumsal tarihe yön vermek amacıyla geleneklerin, inanç sistemlerinin ve yasaların düzenlediği otoriter ve hiyerarşik bir yapı var eden insanoğlu adına toplum dediği yapıların düzenini korumak ve sürekliliğini sağlamak amacıyla kadın ve erkek cinsine ayrı rol sorumluluk ve işbölümleri yüklemiştir.

Bu açıdan pek çok sosyal bilimci, cinsiyet rollerinin ve kadın erkek ayrımının kökenini işbölümü sürecinin başlaması olarak göstermektedir. Bu görüş; oluşan yeni süreçte erkeklerin sürülere, silahlara, tutsaklara ve ürünlere sahip olduğunu; kadınların ise doğum, çocuk bakımı... vs. nedenlerle eve, ev içi işlere kapandığını ifade etmektedir. Bu bölünme, rolleri ayrıştırıp şekillendirmiş olmaktadır (Vatandaş, 2007:35). Çağlar öncesine dayanan işbölümü - özellikle iki cinsi birbirinden biyolojik güç- erkeğin hem maddi kaynaklara (mülkiyete) sahip olmasını hem de toprağı işleyen, hayvanları evcilleştiren gerektiğinde savaşan ve kadın-çocuk-yaşlıların zorunlu bağımlılığı nedeniyle onu, 'aile reisi' tanımının da sahibi yapmıştır.

İşte tüm bu zaruretler ile erkeğe bağımlı kalan hane halkı (kadınlar), görev dağılımında kendini edilgen ve pasif kılan bu geleneği sürdürmüş temelde biyolojik işbölümünün yol açtığı yapılanma, eril hâkimiyet anlamına gelen toplumsal cinsiyetin de nedeni olan ‘ataerkil sistemi’ başlatmıştır. Adına Ataerkillik, Patriarkal/ Pederşahi dediğimiz ‘toplumsal cinsiyet’ kavramının da özünü oluşturan ataerkil ideoloji, en bilinen tanımı ile erkek otoritesine dayanan bir tür toplumsal örgütlenme düzenidir. Temel kurucu ilkeleri, toplumsal cinsiyet, ataerkil ideoloji, özel ve kamusal alan ayrımı (kamusal alan erkeklerin; özel alan kadınların) olan sistem, gücünü din, kültür, hukuk, felsefe ve geleneklerden almakta bunlar vasıtasıyla sosyal tüm yapıları erkek merkezli olacak şekilde etkilemektedir.

Ecevit’e (2009) göre ataerkil ideoloji, ataerkil sosyal ilişkiler sistemi içinde erkekler ve kadınlar arasında hiyerarşi ve eşitsizliğin oluşmasını ve devamını sağlayan düşünceler bütünüdür. Sistemin kökleri tarıma dayalı toplum yapısına dayanmakta bu tip toplumlarda aileler, üretim pratiğine sahip, bireyleri sosyalleştiren, toplumsal ve ekonomik dinamikleri etkileyen gelenek ve din ile sıkı sıkıya bağlı otoriter özellikler göstermektedir.

Ataerkil sistem, mülkiyette, dinde, ahlakta, yönetimde erkek iktidarı, ataerkil yapılanmanın kendini yeniden üreterek topluma onaylatmasından meşruiyetini alan bir anlayıştır (Mora,2014: 3). Bu düzenin temelini erkeğin üstünlüğü fikri oluşturur; soy erkekler tarafından belirlenir, hâkimiyet erkeklerindir. Bu toplumlarda erkeklere, kadınlardan daha çok saygı gösterilir (Ataerkil Sistem nedir? www.wikipedia.org. (05.04.2017)).

Geleneksel ataerkil sistem, özellikle kullandığı dil ile egemen iktidarın ideolojisi doğrultusunda bir halk (folk) kültür yaratmakta bu kültür yapısında bireysel roller, eşitlik ve özgürlüklere göre değil eril hegemonya, hiyerarşi ve dine göre şekillenmektedir. Hakkında yapılan tanımlardan da anlaşılacağı üzere ataerkil ideolojik sistem, erkeklerin sahip olduğu iktidar yoluyla toplumda - özellikle kadınlar ve Queer kimlikler üzerinde- uygulanan, sosyal yapıların temelini oluşturan, baskıcı bir sistem ve hiyerarşik bir mekanizmadır. Bu sistemde evlilik, aile, akrabalar, iş yaşamı gibi sosyal ilişkilerin düzenlenme biçimi genel olarak ataerkil örüntülere uygun, eşitsiz bir zemine oturtulmakta cinslerden ‘eril’ olana daha fazla ayrıcalık ve fırsatlar sunulmaktadır.

İçsel değer ve normlar açısından ait olunan toplumun bir tür minyatürü görünümünde olan ve sistemin gelecek nesillere aktarma görevini üstlenen aileler, rol, statü, iş bölümü ve dayanışma biçimi olarak ataerkil toplumla aynı özellikleri göstermektedirler. Toplum, muhafazakâr ve ataerkil ise ‘aile’ de aynı çizgide ataerkil ve muhafazakâr özellikler taşımaktadır. Aileler bu yönüyle ataerkil iktidar adına bireylerin kişisel/toplumsal tutum, fikir ve davranışlarını mevcut ideoloji çerçevesinde biçimlendirici ve koruyucu bir işlev görmektedir.

Toplumun geniş ölçüde bir yansıması olarak kabul edilen ve hukukla garanti altına alınan ataerkillik, yasaların yetersiz kaldığı durumlarda, duygusal ve bilişsel (vicdan, özveri, aidiyetlik, vefa, erdemlilik, analık hakkı, kutsal görev, namus borcu gibi) motifler kullanarak sistemi tesis etmekte, kutsallaştırarak, sürekliliğini korumaktadır. Ecevit’e (2009) göre ataerkil ideolojinin toplumun dokusuna sinmişliği, görünmezliği, onun belirgin bir hedef olarak tanımlanmasını zorlaştırmakta varlığını masum ve meşru bir zeminde sürdürebilmesine olanak vermektedir. Aile kurumunda cinsler arası işbölümünde ev kadınlığının ve anneliğin, işlevsel, kutsal ve ulvi bir görev olarak sunulduğu da bu masumiyetin önemli göstergelerinden biridir.

Dolayısıyla ataerkillik, toplumda sadece erkeklerin kadınlar üzerindeki genel tahakkümünü değil özel alandan başlayan aile, ekonomi, sanat, bilim, siyaset, hukuk, eğitim, din gibi devletin kamusal alandaki ana kurumlarını da içine alan hegemonyanın, doğal ve tek olduğuna ilişkin hiyerarşik yapıyı vurgulamakta böylece tarihsel süreçler değişse de kadınları, erkeklerle eşit bireyler olarak ele almanın mümkün olamayacağı koşullar oluşturulmaktadır. Yiğit’e göre (2015) ataerkil kalıplaşmış normların işlevleri göz önüne alındığında ortak bazı özelliklerin ortaya çıkması da doğal bir sürecin sonucudur. Bu toplumsal sistemde;

- Soyağacı erkeğe göre belirlenir (Patrilinear),
- Çocuklar erkeğin bulunduğu yerde yaşarlar (Patrilokal),
- Hukuk evliliği kutsar,
- Kadın ve çocuğu erkek dolayımı ile aklar,
- En büyük suç erkek otoritesine karşı gelmektir,
- En büyük erdem, otoriteye ve eril yasaya karşı itaatkâr olmaktır,
- Düşünce biçimi düalisttik ilerler,
- Dünyayı algılayış çizgiseldir,
- Sermaye erkeğin kontrolündedir (Fiske; 1996: 162).

Günümüzde ‘modern ataerkillik’ adı altında hala devam eden ve feministlerin eleştirdiği konuların başında gelen bu tekil yasalar hem kadınların toplumsal cinsiyet rollerinde uyması gereken kuralları göstermekte hem de ataerkil ideolojinin kendi inşa ettiği, ideal yaşam tarzını normalleştirerek kurumsal bir yapıya dönüşmesine neden olmaktadır. Berktaş’a (2012) göre toplumsal düzenin sağlanmasının yollarından biri olan kadın erkek ilişkilerinin düzenlenmesinde dinin de önemli bir işlevi vardır. Din, içinde bulunan dünyayı anlamlandırarak düzenli bir dünya çabasını pekiştirir. Bu nedenle biyolojik farklılıklar ve zorlu doğa koşulları bir yana, toplumsal hayata önemli derecede tesir eden ve ataerkil toplum yapısını güçlendiren din olgusu, sistemi garanti altına alan bir diğer öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ataerkillikle ilgili yasa ve normların doğrudan tanrısal iradeye ve kutsal kitaba bağlanarak tartışmaların önünün kesilmesi dini, sistem için oldukça etkili bir meşrulaştırma aracı haline getirmektedir.

Kadın ve erkeğin dış dünya ile bağlantısını ‘günah’ kavramı ile sınırlandıran ilahi/dini öğretiler, kadınlara bir yandan iffetli, fedakâr olmayı, kutsal aile birliğine sahip çıkmayı öğütlemekte öte yandan aile büyüklerine özellikle ataya ve kocaya itaati önemle vurgulamaktadır.

“Normlar açık ve belirgin olabilir ya da olmayabilir ancak toplumsal uygulamada normalleştirici ilke işlevi gördükleri zaman genellikle örtük, okuması zor haller alırlar ve en berrak ve çarpıcı biçimde, yarattıkları etkiler ve sonuçlar aracılığıyla ayırt edilirler. Toplumsal cinsiyetin bir norm olması, onun her zaman ve sadece herhangi bir toplumsal fail tarafından bedenlendiğini gösterir. Norm, eylemin toplumsal anlaşılabilirliğine hükmeder; fakat hakim olduğu eylemle aynı şey değildir (Butler, 2004:75).

Eril hâkimiyeti güçlendiren dini değerlerin tanrısal kökenli sorgulanamaz yapısı, toplumun tüm kurumlarının ve bireysel rollerin hem belirleyicisi hem sistemin de süreklilik garantisidir. Özellikle aile ve birey üzerinde uygulanan dogmatik dinsel güç, bireysel her eyleme müdahaleyi meşru gördüğü için bireyin özgürlükçü dürtüleri baskılanarak (boşanmanın yasaklanması gibi) evlilik, aile gibi yapılar kutsallaştırılmakta Tanrı ile eş değer tutulan koca /babaya bağlılık ve itaat duyguları teşvik edilmektedir. Örneğin Ortaçağ’da Hristiyanlık’ta Mesih’in kilisedeki liderlik konumuyla erkeğin evdeki liderliği arasında bir ilişki kurularak erkeğin aile reisliğine dinsel bir boyut katılmaktaydı (Sayın, 1991: 526).

Berktaş(2012) üç din açısından ataerkil toplumda kadınlık durumunu şöyle açıklar: Hristiyanlık ve Yahudilikte cennetten kovulma öyküsüne dayandırılarak günahın ve kötülüğün kaynağı kadın olarak (Havva) görülür ve bu sebeple kadın Tanrı tarafından cezalandırılır. İslamiyet’te farklı olarak cennetten kovulmanın sorumluluğu Âdem ve Havva arasında paylaştırılrsa da İslamiyet ataerkil yani babasoylu bir toplulukta doğduğu için bu toplumun özelliklerini taşır ve ataerkilliği onaylar. Böylece Arap toplumu da dâhil diğer ataerkil tüm toplumlarda kadının eşitsiz, aşağı ve ikincil konumu din gibi güçlü bir referansa bağlanarak güçlendirilmiş olmaktadır. Bu yönüyle tek tanrılı dinler, toplum yapısının temel dayanağını oluşturduğu gibi aile anlayışı ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kuruluşu üç dinde de benzer özellikler göstermektedir denilebilir. Ancak kimi kutsal kitapların değiştirilmiş olduğu şüphesi, sorunun kaynağının dini kitaplardan ziyade sosyo-kültürel yapılanmadan kaynaklandığı fikrini akıllara getirdiğinden bu düşünce şekli daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Bu açıdan günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları kimlik ve roller konusunda sorunların temeli Kuran kaynaklı olmaktan ziyade ‘toplum ve kültür’ tarafından belirlenmiş ön kabuller, kalıplaşmış yargıların ve cinsiyetin var olduğu görülmektedir (Yıldırım,2014:457). Görüldüğü gibi asıl sorun biyolojik cinsiyetten ziyade toplumsal bir eşitsizlik yaratan erkek egemenliği yücelten toplumsal sistemdir. Yani sahip olunan kadınlık-erkeklik idealleri ve kavramları, egemenliğe ve iktidara dayanan yapılar içinde oluşturulmuştur. Buradan hareketle söyleyebiliriz ki kadın erkek ayrımının temeli, iktidarın kendi gücünü yaratma, koruma ve perçinleme hedefine dayanmaktadır (Butler, 1999:67).

Ataerkil ideoloji, sosyalleşme sürecinde ‘toplumsal cinsiyet’ adı altında kadın ve erkeğe farklı roller ve değerler yükleyerek asimetrik ve antidemokratik bir toplumsal yapı kurmaktadır. Ataerkil sistemlerde aslında ‘toplumsal cinsiyet’ düzenleyici bir normdur ancak ideolojik temeli olan başka türlü düzenlemelerin emrinde üretilmektedir. Ataerkil (Patriyarki) bir öze sahip olan toplumsal cinsiyet olgusu, erkek ve kadın cinsini erkeksilik (maskulin) ve kadınsılık (feminen) olarak ayırtıran bir dizi norm yığınlarından oluşmakta sistemin erkeksi değerleri yücelten yapısı, bireyin edimleri üzerinde hiyerarşik bir kısıtlayıcılığa ve yönlendiriciliğe sebep olmaktadır.

Dolayısıyla var olan toplumsal cinsiyet kimlikleri bazı kimlikleri (maço erkek, heteroseksüellik gibi) görünür ve doğal kılmakta bazılarına karşı ayrımcılığa neden olmaktadır (Dedeoğlu, 2000:243). Ataerkil toplumlarda toplumsal cinsiyet, dışı olan her şeyin ikincil olduğu efsanesinin ciddi bir sonucu, kavramların tuhaf bir biçimde ikiye bölünmesidir. Erkek, değerli, güçlü ve üstün kavramlarıyla kadın boyun eğen, köleleşen ve bağımlı kavramlarıyla özdeşleştirilir (Adler,1999:13). Özne-nesne, kendi-diğeri, erkek-kadın, kamu-özel, güçlü-zayıf, hâkimiyet-tabiiyet şeklindeki ikili dil zıtlığı içinde gelişmiş olan ataerkil anlayışa göre erkek genelde güçlü, rasyonel, mantıklı, makul ve kararlı iken; kadın ise duygusal, irrasyonel, mantıksız ve güçsüz olarak betimlenir (Canay,2004:2). Ataerkil ideoloji, toplumsal cinsiyet başlığı altında akılcı bir varlık olarak kabul edilen erkeğin sosyal alanlarda var olmasını, akıldan yoksun ve bir erkek tarafından yönetilmesi gereken kadının ise evde tutularak sadece ‘eş ve anne’ olmasını desteklemektedir. Zihin ve akıl yürütme yetisine sahip erkek, akıl olarak kadından üstündür ön kabulü ile kadının bir erkeğe tabi olması fikri sistemde doğallaştırılarak meşru görülmektedir.

Bu ideolojik yapılanmada göre ‘kadınlık’ bir erkekle olan ilişkisi içinde tanımlanabilen sadece evlilik yoluyla toplumsal ve yasal bir varlık olarak kabul edilebilen bir kavramdır. Kadınların kocanın hâkimiyeti dışında söz, hak, statü ve bağımsızlıkları olmadığı gibi işlevleri sadece çocuk doğurmak ve erkeğe hizmet olarak belirlenmektedir. Bu bağlamda modern ya da ilkel toplumların gündelik ilişki düzeninde negatif etkileri daha çok kadınlar tarafından hissedilen, bireyin özünü sisteme uygun şekilde dönüştüren en çok ataerkil toplumlarda karşılık bulan ve kadınların ezilmesine neden olan toplumsal cinsiyet kavramı nedir ? Kısaca değinecek olur isek, sosyoloji bilimi kültür, üretim, dini ve sosyal yapıların devamını sağlamak ileri nesillere aktarabilmek için toplumun ana unsuru olan insanı, önce biyolojik kadın/erkek daha sonra toplumsal bir tür olarak kadınlık/erkeklik şeklinde tanımlamaktadır.

Temelinde ideolojik ve biyolojik iki ayrıma tabi tutulan görece birbirinden farklı fakat birbirini tamamlayan özellikleriyle kadın ve erkek türü, ‘cinsiyet’ kavramının içini doldurmaktadır. En genel anlamıyla cinsiyet (Sex), bireyi doğduğu andan itibaren fiziksel ve biyolojik özelliklerine göre ‘erkek ve kadın’ olarak iki farklı cinse ayırmamızı sağlayan anatomik bir ayrıma karşılık gelmekte cinsiyet; biyolojik farklılığa vurgu yapar iken cinsel farklılığın sosyal boyutunu yani sosyokültürel yapıya yansıyan yönünü ‘toplumsal cinsiyet’ oluşturmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, tarih, sosyokültürel yapı, aile, ekonomi, hukuk, politika ve kitle iletişim araçları gibi günlük yaşamı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerde yapılır, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri, toplumun görmek istediği şekilde var olan ideoloji doğrultusunda tanımlar (Erus, Gürkan,2012: 208). Toplumsal cinsiyet, “kadın ve erkek arasındaki her türlü sosyal olarak yaratılan farklılığa hitap ettiği gibi aynı zamanda ‘kadın vücudunu’ ‘erkek vücudundan’ ayıran her türlü ayrımлаştırmayı da kapsamaktadır (Nicholson, 1994:79). Post-yapısalcılar içinde yer alan feminist yazarlardan Butler ve Scott, ataerkilliğin uzantısı olan toplumsal cinsiyet kavramını daha da öteye taşımışlardır. (Butler ve Scott, 1992) onlara göre var olan kurumsal güçlerin cinsler arasında yarattığı eşitsizliklerin ötesinde toplumdaki cins temelli işbölümü, hem eşitsizlikler ve hem de baskılar yaratırken bu durum erkekler için avantajlı konumlar oluşturmaktadır. Bu tip geleneksel toplumlarda toplumsal cinsiyet, sınırları çok önceden belirlenerek bireyi disipline eden bir yapı sergiler.

Toplumsal sistem, her iki cins için belirli roller belirlese de eşitsizliğin en fazla hissedildiği alan ‘kadınlık’ rolündedir. Çünkü ataerkil sistem kuruluşu gereği üstünlük ve ayrıcalığın erkeklerde olduğu erkek egemen toplumlar yaratmaktadır. Bu toplumlarda erkeksi değerler ve deneyimler yüceltilip onaylanırken kadınlar ve kadınsı değerler daha az değerli bulunmakta ve ikincil konumda temsil edilmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki bir toplumda ‘kadınlık ve erkeklik’ çerçevesini düzenleyen toplumsal cinsiyet, bu iki kavramın toplum tarafından inşası anlamına gelen siyasi ve kültürel bir olgudur.

Seyla Benhabib, (1995: 131) kavramın tanımında daha farklı bir yol izleyerek toplumsal cinsiyeti, çelişki, belirsizlik ve çatışma içindeki ilişkiler üzerinden kadınların tabi kılındığı bir iktidar sistemini betimlemek için kullanır ve ekler; “Kadınların hiçbir biçimde kendilerini hep öteki olarak tanımlamadığı sıkıştırılmış olmalarına rağmen seçimde bulunup bu seçimle yüzleşerek harekete geçtiği, direnişe karşı sürdürülen bir tabi kılma değildir bu”.

Toplumsal cinsiyet, en şekleştirilmiş şekillerini alırken bile o şekil almanın kendisi ısrarcı ve sinsi bir pratiktir, çeşitli toplumsal yollarla sürdürülür ve düzenlenir. Toplumsal cinsiyet, bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir (Butler,1999:89). Nancy Fraser da (1995:172-173) toplumsal cinsiyetin, politik ekonomiye, politik kültüre, devlet aygıtlarına ve kamu alanlarına yerleşmiş, toplumsal açıdan yayılmış durumda olduğunu, toplumsal cinsiyet mücadelesinin cinselliği, üremeyi, arzuyu,

zevkleri ve mizacı etkileyerek gündelik yaşamı istila ettiğini belirtir. Dolayısıyla Fraser, feminizmin karşı karşıya kaldığı görevin zorluğuna değinerek “karşı çıkılan şeyin ne olduğunu anlama umudu içinde aynı anda hem esnek hem güçlü bir yaklaşıma ihtiyacımız var, bu nedenle çoğu feminist çalışma, toplumsal cinsiyete ait kültürel anlamların nasıl üretilip dolaşıma sokulduğunu çözümlemektedir” diye belirtir. Cinsiyet kategorisi zorunlu heteroseksüellik sistemine aittir, zorunlu heteroseksüellik sistemi de açıkça zorunlu cinsel üreme sistemi üzerinden işler.

Witting’in görüşünde ‘eril ile dişi’, ‘erkek ile dişi’ yalnızca heteroseksüel matris içinde var olabilirler; dahası bunlar heteroseksüel matrisi gizleyen ve böylece radikal bir eleştiriden koruyan doğallaştırılmış terimlerdir (Butler, 1999:190). Münferit toplumsal cinsiyetler, bireyleri çağdaş kültürde ‘insanlaştıran’ şeylerden biridir, toplumsal cinsiyetini doğru şekilde icra etmeyenleri de düzenli bir biçimde cezalandırırız (Butler,1999:229). Bu yüzden zorunlu ve doğallaştırılmış bu fikri yapıya inanmama ihtimali bulunmamaktadır. Bu açıdan toplumsal yapıyı oluşturan kültür, tarih, din, ideoloji, aile, kurumlar ve ekonomik sistemler, erkeklik/kadınlık rollerinin şekillenmesinde ortaklaşa rol oynamaktadır. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet kavramının soyut/zihinsel kısmını oluşturur ve fertlerin toplum tarafından nasıl ‘görölmek’ istenildiğiyle ilgilenir. Bu nedenle ilk kez feministler tarafından ortaya atılan ‘toplumsal cinsiyet’ olgusunu feminist kuram çalışmalarından ayrı düşünmek imkânsızdır.

Donavan’a (2015) göre feminizmin önemli isimlerinden Simone de Beauvoir, kadınların kültürel, sosyal ve siyasal konumunu açıklamak için yine varoluşçu bakış açısını kullanarak bir kültürde erkeklerin olumlu, kadınların ise ‘olumsuz ve öteki’ olarak kurulduğunu, ataerkil kökenden gelen toplumsal tüm sistemlerin de bunu (eğitim, hukuk, ekonomi, iktidar, medya) desteklediğini belirtmektedir.

Hatta varoluşçu bakış açısının feminist mücadeleyle birleşmesinin ve kadının ötekiliğinin somutlaştırılmasının Simone de Beauvoir’la gerçekleştiği söylenebilir. O, Sartre’nin “İnsan ne ise o değildir, ne olmuşsa odur” sözüne paralel biçimde feminizme meşhur “Kadın doğulmaz, kadın olunur” sözünü katmıştır (Şenol,2015:124). Toplumsal cinsiyet kavramının son zamanlardaki kullanımı sosyal bilimlerdeki post-modern tartışmalardan yakından etkilenmiştir. Bu tartışmalar çerçevesinde farklılığa, marjinalliğe ve ‘ötekine’ yapılan vurgudan dolayı toplumsal cinsiyet kavramı, önemli analiz birimlerinden biri haline gelmiştir.

Yıldız Ecevit'in 2011 yılında kaleme aldığı '*Toplumsal Cinsiyet Sosyoloji*'sinde de bahsettiği üzere feminist araştırmacılar şu iki soruya odaklanmışlardır: Erkekler ve kadınlar arasında farklılıkları yaratan onların doğal özellikleri midir? Yoksa içinde yaşadıkları toplumun özellikleri nedeniyle mi farklıdırlar? İşte tüm bu sebepler, feminist sosyologların 'toplumsal cinsiyet' kavramına, din, kültür, tarih, politika, ideoloji, eğitim, hukuk, medya ve psikanalizm gibi farklı perspektiflerden bakmaya yöneltmiş araştırmalar sonucu kavramın ortaya çıkışında iki farklı görüş ortaya atılmıştır: Doğacı Görüş ve Gelişmeci Görüş.

Toplum içinde kadın ve erkekler arasındaki sosyal farklılıkların biyolojik farklılıkların bir yansıması olduğunu savunanlara 'doğacı' görüş taraftarları; cinsiyet rollerinin kültürel olarak belirlendiği ve sosyal olarak inşa edildiğini savunanlara da 'gelişmeci' görüş taraftarları denilmiştir (Ecevit,2011: 5). İlki Doğacı Görüş'e göre; erkeklerle kadınlar arasında fizyolojik ve hormonal özelliklerinden kaynaklanan bir farklılık vardır bu farklılıklar toplumsal işbölümünü ve rolleri şekillendirmiştir. Örneğin kadının farklı anatomik yapısı gereği hamilelik, çocuk bakımı ve ev işleri gibi nedenlerle hane içinde kalması erkeğin dışarda avcılık yapması, doğayla ve diğer topluluklarla mücadele etmek için savaşçı olması gibi –ki zaten modern tıba göre de, erkek ve kadın bedeni, hormonal (testosteron, östrojen) kas dokusu ve genetik sistem bakımından iki farklı organizmadır- dolayısıyla erkeği kadından biyolojik ve psikolojik olarak farklı kılan şey, onun fizyolojisidir.

İkincisi Gelişmeci Görüş, bireyin davranışını erkek ve kadın olarak şekillendiren biyolojik/fiziksel özelliklerin değil yaşadığı sosyokültürel çevre, gelenekler ve toplumun karakteristik yapısı olduğunu savunur. Bu görüşe göre her iki cins doğduğu andan itibaren toplumun belirlediği kalıplara göre tanımlanarak toplumsallaşırlar. İnsanlar doğduktan sonra toplumsallaşma sürecinde sınırları daha önceden çizilmiş 'kadınlık/dişil' ve 'erkeklik/eril' rollerini öğrenmektedirler. Bu yönüyle toplumsal cinsiyet kavramı, sosyal ilişkileri anlamak için önemli bir açılım sağlamaktadır. Bu açılım ideoloji, güç ve toplumsal sınıflar gibi kavramların daha iyi anlaşılmasına neden olur. Ve yine bu bakış açısı, hem ailede hem de toplumda var olan egemen tiplerin nasıl yeniden üretildiği konusunda ipuçları vermektedir (Dedeoğlu,2000:143).

Toplumsallaşma sürecinde dişil/eril rollerin toplumdaki yeri, gündelik uygulamalar ve semboller arasına gizlenmiş cinsiyet eşitsizlikleri, kadın-erkek güç ilişkilerindeki ayrımcılığın boyutları, sosyal birçok alandaki analizler, (medya, suç, popüler kültür, aile, evlilik, sinema, istihdam, politika hatta iktidar ilişkileri de dâhil) ‘toplumsal cinsiyet’ metoduyla farklı açılardan çözümlenebilmektedir. Ataerkilliğin hiyerarşiden beslenen doğası, feminizmle burada zıtlaşmaktadır. Feminizmin ortaya çıkmasında etkili olan olgu, ataerkilliğin yarattığı toplumsal cinsiyet uzantılı ‘kadınlık temsili’ ve kadınların temel hak ve özgürlüklerine getirilen eşitsiz sınırlamalardır. Bu açıdan feministlerin temel hedefini, kadınların ataerkillik ve toplumsal cinsiyetle ellerinden alınan özgürlük ve temel haklarını geri kazanma oluşturmaktadır. Feministler, bu doğrultuda felsefelerini ilk önce ‘kültür’ kavramı üzerinde inşa ederler. Çünkü ‘kültür’, kadınlar için hem ayrımcılık hem de baskı kaynağıdır. Kültürden kasıt, ‘ataerkil’ kültürel yapıdır ve bu baskıcı kültürel yapı, yüzyıllar boyunca kadınlara üstesinden gelemeyeceği zararlar veren ‘itaat’ kültürünü, tek gerçek doğru gibi sunarak meşrulaştırmıştır.

Görüldüğü üzere kadınlara toplumsal arenada eşit haklar, saygınlık ve özgürlükler isteyen bu düşünsel hareketin ortaya çıkış noktası hemen hemen birçok kültürde karşımıza çıkan ‘kadın’ olgusunun yaşamsal alanda öteki/ikincil olarak yansıtılması ya da hiç yansıtılmamasıdır. Feministlere göre kadınlara ilişkin eşitsiz söylem ve pratikler, ataerkil kültür egemenliği ile önce ailede oluşturulmakta sonrasında topluma yayılmaktadır. Mücadelelerin en temel hedefi ise, ataerkinin neden olduğu, bireyleri ve özellikle de kadınları dar bir çerçeveye hapseden, yaşamın her alanına yayılmış toplumsal cinsiyet uygulamalarının ortadan kaldırılması ya da eşitlikçi yönde dönüştürülmesidir. Feminizm, adaletsizliğe ve ezilmeye karşı olduğundan her türlü hiyerarşiye dolayısıyla ataerkilliğe bu yüzden meydan okumaktadır. Bir öz savunma, protesto, değişim ve dönüşüm örgütlenmesi olan feminizm ve onun uzantısı feminist hareket, ezilen kadınlar için bir mücadele aracı olmaktan öte bir şey, ideal ve arzulanan bir yaşam biçimidir. Feminist hareket tüm kadınlara ve ezilen diğer tüm cinsel kimliklere ortak bir tutunum ve hedef kazandırmıştır. Feminist literatürün odaklandığı konular, Yuval-Davis’e göre (2003’ten akt. Buz, 2009: 54), üç temel sorun çerçevesinde ele alınabilir. Bunlardan birinci sorun alanı, kadınların neden ve nasıl baskı altına alındığı ile ilgilidir.

İkinci sorun alanı, kadın ve erkek arasındaki farklılıkların ontolojik temelleriyle ilgilidir ve bu farklılıkların biyolojik ve sosyolojik olarak ya da her ikisinin bileşiminin kadınlar tarafından nasıl deneyimlendiğine odaklanmaktadır. Sonuncusu da feminist literatür, kadın ve erkek arasındaki farklılıklar ve bu farklılıkların toplumsal cinsiyet ilişkilerinin genelleştirilmiş tanımlamaları üzerindeki etkisi üzerinde durmaktadır. Feminizmin temel objeleri ise; iş, eğitim, çocuk bakımı vb. konularda erkeklerle eşit hak ve konumda olmaktan, sağlıksal olarak yasak kürtaj hakkı, kadın sağlığı üzerinde gerçekleşen ilerlemelere, sosyal olarak da kadına yönelik şiddetin önlenmesi, tecavüz ve tacizin ortadan kaldırılmasına ve lezbiyenlik haklarına kadar uzanan farklı alanlardaki konuları kapsamaktadır (Taş, 2016:165). Toplumsal cinsiyet, ataerkil ideoloji, özel ve kamusal alan ayrımı altında ezilen kadınların ılığına bir yanıt olan feminist hareket, dayanışmacı ve kolektivist tavrı ile mevcut sisteme yönelik kalıcı, adil ve uygulanabilir restorasyonları hedefleyerek gerçek kadın kimliğini, bedeni, cinselliği ve zihniyle eksiksiz bir bütün olarak yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. “Bedenimiz bizimdir” sloganı ile bedenine ve cinselliğine sahip çıkmaya çalışan kadınlar filmlerde, dergilerde romanlarda, öykülerde, köşe yazılarında, kadınlığı ve cinselliğini kısıtlayan ahlaki yapılara karşı çıkmakta, ataerkil bağlılıklardan kurtulmayı ve “birey olarak özgürleşmeyi” amaçlamaktadırlar (Berktaş, 1998: 7;ve Altınay, 2002: 324; ve Durakbaşı, 2002; ve Göle, 2001: 112 akt. Oktan,2012: 130).

Yeni dönem feminist teorisyenlerden Şeyla Benhabib gibi Drucilla Cornell da cinsiyet farklılığı içerisinde kadınlığın sahip olduğu hiçbir güncel sığfata indirgenemeyeceğine ve bu sıfat tarafından felsefi olarak sınırlandırılmayacağına inanır. Cornell ayrıca toplumsal cinsiyeti anlamının en iyi yolunun onu modernite içerisinde işlevsel bir farklılaşmaya yönelik değişimle hiçbir şekilde bağdaşmayan, kodlanmış bir tabakalı farklılaşma sistemi olarak yani tarihsel çözümlleme yoluyla tasarlamakla olacağıını belirtir (Benhabib, Butler,Cornel,1995:158-159).

Son üç yüz yıldır dünyada yayılan feminist devrimci fikir ve perspektifler, kadınlar açısından ‘eşitlikçi’ oluşumları hızlandırmaya, ataerkillikten ve cinsiyetçilikten mustarip her ülkede taraftar bularak kadınların ve diğer kimliklerin yazgısını değiştirmeye devam etmektedir. Mevcut sisteme karşı başlatılan küçük eylemler, büyük siyasi sarsıntılar hâlini alarak eğitim, hukuk, ekonomi, kültür ve sanatta kullanılan söylemlerin, sosyo kültürel dönüşümlerin önünü açmaya devam etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA, TEMSİL VE ATAERKİLLİK KAVRAMLARININ ARKA PLANINA DAİR KISA BİR İNCELEME

2.1. DÜNYA SİNEMA TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Karanlığın içinde gerçek dünyadan ödünç aldığı izdüşümler ile renkli, fantastik dünyanın kapılarını aralayan sinema, sanatın en keyifli halidir. Yunanca ‘hareket’ anlamına gelen ‘Cinema’ ile Fransızca yazmak anlamına gelen ‘Graphein’ sözcüklerinden türetilen, Fransızca ‘Cinematographein’ nin kısaltılmışı olan Cinema, 1895 yılından itibaren popüler bir sanat ve endüstri dalı haline gelmiştir. (Bozyer, Ö. /2016) Hollywood Sineması ve Oryantalizm/ www.kenandabirkuyu.org / 25.09.2017).

Fotoğrafın icadından sonra 1893’te,T.Edison, W. Kennedy ve L.Dickson, durağan görüntüye hareket kazandırmak için bu alanda geliştirilen teknikleri bir üst düzeye taşıyarak ‘Kinetograf’ makinasını yapmışlardır. 1894 yılında T. Edison ‘Kinetoskop’ adını verdiği hareketli görüntülerin izlenmesini sağlayan bir dolap icat etmiş bu alet kısa bir süre sonra Avrupa ve Amerika’da hızlıca yayılmıştır. Bir yıl sonra da Aguste ve Louis Lumiere kardeşler Fransa’da bir sergide gördükleri ‘Kinetoskop’u geliştirerek 13 Şubat 1895 yılında ‘Cinematographe Lumiere’ adıyla patentini aldıkları filmi çekip yansıtma gibi iki fonksiyona sahip bu cihazlav hareketli resimleri perde üzerinde oynatarak sinemayı para verilerek dâhil olunan bir sosyal paylaşım olgusu haline getirmişlerdir.

Birçok ülkeden çektikleri görüntüler ile kıymetli bir arşivi olan Lumiere kardeşlerin kısa filmleri zamanla yerini konulu filmlere bırakmış iki kardeşin amatörce başlattıkları sinema sanatı, günümüzde dev sinema sektörünü doğurmuştur.1895’ten itibaren sinemanın asıl önünü açan ve onu geliştiren bir illüzyonist olan Georges Melies’tır. Melies, sinemanın ticari bir geleceği olacağını halkın ilgisinden hissetmiş sinemaya mucidi Lumiere kardeşlerden daha fazla eğilerek 400 kadar film çekmiştir. Melies, Lumiere kardeşler gibi belgeselci değil kurmaca filmin de mucididir. Bugün de kullanılmakta olan sinema tekniklerinden pek çoğunu Georges Melies'e borçluyuz (Betton,1990:7).

Melies'in ardından Charles Pathe 1900'da Vincennes'de bir film üretim şirketi kurarak çekim ve gösterim malzemeleri ürettiği atölyesinde çektiği filmleri banyo ederek film sektörünün canlanmasında büyük rol oynamıştır. O dönem oldukça popüler olan sessiz sinema, evrensel sembolik dili, yalın ve samimi anlatımı ile sinema tarihinin en unutulmaz dönemlerinden biridir.

Fransa'da doğduğu ilk yıllarda sinemada film yapma fikri daha çok yeni olduğu için yönetmen, senarist, kurgu, kamera açıları, ışık ve alan derinliği gibi sinematografik unsurlardan tamamen bağımsız, belgesel nitelikli gündelik çekimlerden oluşmaktaydı. Sesin sinemaya sonradan eklendiği 1920'lere kadar sinemaya hâkim olan tür, özel bir anlatım ustalığı gerektiren müzikli, dekorlu, eğlenceli ve kısa, sessiz filmlerdi.

Anlatım biçimi olarak 'pantomim' sanatıyla benzer özellikler taşıyan sessiz filmler, basit öyküleri ve dil farklılığı yaratmadığından her ülke izleyicisine hitap edebilme şansına sahipti. Bolca mimik ve bedensel hareketin kullanılma zorunluluğu olan sessiz filmlerin en meşhurları, Yumurcak/1921, Kanatlar/1927, Endülüs Köpeği /1928, Şehir Işıkları/1931, Yedinci Cennet/ 1937'tir. 1930'larda sesli sinemanın yaygınlaşması, bazı oyuncuların seslerinin yetersizliği ya da lehçeli konuşma gibi nedenler, diksiyonu düzgün tiyatrocular dönemine geçilmesine ve abartılı mimiklerden, doğal ve yalın oyunculuğun önem kazanmasına yol açmıştır.

Bu durum aynı zamanda ses sistemi üreten Amerika'daki bazı elektrik firmalarının tekelleşmesine ve koşullara uyum sağlayamayan bazı sessiz sinema sanatçılarının şöhretlerini kaybetmelerine neden olmuştur. Avrupa'da 1914 yılında patlak veren I. Dünya Savaşı, sinemanın doğduğu topraklar olan Fransız sinemasının gerilemesine yol açmış o dönem birçok Avrupa'lı önemli sanatçı ve yönetmen Amerika'ya göç etmiştir.

Sinemadaki ilk gelişmeler Fransa'da olmasına rağmen art arda gelişen iki büyük savaşın yol açtığı ekonomik, siyasi ve sosyal buhran, sinemadaki üstünlüğün ABD'ye geçmesine neden olmuş Amerikan sineması karşısında yalnız Fransız sineması değil İtalya, İsveç ve Alman sinemaları da gerilemiştir. O dönem Avrupa'dan Amerika'ya göç eden ve 'Bağımsızlar' olarak anılan yönetmenler, Avrupa sinemacılığı yöntemlerini kullanarak uzun metrajlı, başarılı filmler çekmişlerdir.

“Büyük beğeni toplayan bu filmler, Amerikan film piyasasının dünya genelinde tanınmasında önemli rol oynamış, 1920’lere gelindiğinde Amerika, film üretiminde dünya pazarında söz sahibi olmaya başlamıştı bile. Hatta aynı yıl, Hollywood film stüdyolarında 36 farklı dilde alt yazı ile film üretilmeye başlanmıştır”Sami Dündar film yapım (2014) Hollywood ve Thomasedison/ www.facebook.com / (05.09.2017)

Sinemanın gittikçe popülerleşmesi sektörde önemli değişikliklere yol açmış filmlere ses olgusunu getirmiştir. 1923 yılında Hollywood’da kurulan film üretme, sinema ve ses üzerinde çalışmalar yapan Worner Bros, 1925 yılında Western Elektrik şirketinin ürettiği bir ses kayıt sistemini geliştirerek 1926 yılında ‘*Don Juan*’ filmini ilk kez müzikli olarak gösterime sunmayı başarmıştır. Bu dönem ses ve müziğe eklenen renk tekniği sayesinde çizgi film yapımcılığı alternatif bir tür olarak sinemaya eklenmiş sinemada yetişkin izleyici kitlesine bir de çocuklar eklenmiştir.

Ekipman üreticileri ve yapım şirketlerinin bölgede yoğunlaşması ve şehir merkezi olması nedeniyle ilk filmler New York’ta çekilmiş ve stüdyolar orada kurulmuştur. Batı sinemasının merkezi haline gelen New York, sinemacılara getirilen ağır vergiler yüzünden zamanla eski popülerliğini yitirmeye başlamış yönetmenlerin yeni yer arayışları sonucu özellikle yasalarının daha esnek olması ve ılıman iklimi nedeniyle Los Angeles yeni sinema merkezi olmuştur.

Los Angeles’in bir bölgesi olan ve sinemanın yeni adresi seçilen Hollywood, kendine özgü bir kültür üreten, bu kültürü dünyaya yayan ve pek çok ülkede kültürel dönüşüm yaşatan fantastik bir dünya yaratmıştır. Hollywood’da çekilen ilk film, D.W Griffith’in ‘*In Old California/1910*’ filmidir. Filminin başarılı olması üzerine birçok sinemacı ve yapımcı New York’tan Los Angeles’a yani sinemanın mabedi Hollywood’a taşınmıştır.

İlk stüdyoların 1910 yılında kurulduğu Kaliforniya eyaleti Los Angeles kentinin bir bölgesi olan Hollywood, birçok oyuncu, stüdyo sahibi, yönetmen ve yapımcının akınına uğramıştır. Bölgede gerçek anlamda ilk stüdyo 1915 yılında ‘Universal’ tarafından kurulmuş, bunu United Artist, Warner Brothers, Columbia, Metro Goldwyn-Mayer [MGM], 20th Century-Fox, RKO ve Paramount gibi dünyaca ünlü film şirketleri takip etmiştir.

Hollywood, Griffith, Thomas HarperInce ve MackSennett, o dönem sinemasının üç büyük yapımcısının Aitken, Adam Kessel ve Charles Bauman’ın denetimindeki üç ayrı şirket arasındaki bir birlik olan ünlü "Üçgen"i (Triangle) kurmuşlar ve üç şirket üç farklı türü aralarında adil biçimde paylaşmışlardır.

Böylece ‘**Aksiyon, Western ve Komedi**’ olarak Hollywood sineması 3 bölüme ayrılmıştır (Betton,1990:12). Asıl başarısı pazarlama tekniğinde yatan Hollywood sineması, özellikle stüdyo tipi üretim tarzını ve yıldız (aktris/aktör) sistemi ile sinemada klasik anlatı ve ‘**Özdeşleşme**’ kavramına odaklanarak kitleleri büyülemeye devam etmiştir. Bu dönem dünya sineması iki farklı koldan ilerleme göstermiştir. Avrupa Sanat Sineması ve Amerikan Ticari Sineması.

İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra özellikle İtalya’da ortaya çıkan ‘**Yeni Gerçekçilik**’ akımı, klasik sinema anlatısına karşı modern anlatıyı getirerek sanat sinemasının doğuşuna ve gelişimine katkı sağlamıştır. Yeni Gerçekçilik “İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminde sinema alanında İtalya’da başlayan yeni süreç dünya sinemasında bir değişim rüzgârının esmesine öncülük eden yeni bir akımdır” (Coşkun, 2011: 199). ‘Yeni Gerçekçilik’ akımı, stüdyo tipi üretim tarzını reddederek gerçek mekânları, amatör oyuncularını tercih eden dekor, kostüm ve makyaj gibi unsurları en minimal düzeyde tutan, ‘özdeşleşmeye’ karşı olan bir sinema tavrıdır.

70’li yıllarla birlikte televizyon yüzünden popülerliğini yitiren sinemayı canlandırmak isteyen büyük yapım şirketleri, akademik kökenli sinemacılarla işbirliğine girerek ‘Sinemanın Veletleri’ (Film Brats) olarak anılan içlerinde George Lucas, Steven Spielberg, Paul Schrader, Martin Scorsese ve Francis Ford Coppola gibi isimlerin olduğu geleceğin dahi yönetmenleri ile sinemaya yepyeni bir soluk ve stil getirmişlerdir. O dönem sinemada gösterime giren aykırı fakat bilinç düzeyi yüksek birçok film, Amerika kadar Avrupa da büyük ses getirmiş sinemanın eski prestijini kazanmasında büyük rol oynamıştır. 80’li yıllara gelindiğinde Hollywood’un ana kaynağı olan yetişkin sinemasının gün geçtikçe yerini kaybettiği görülür. Bu dönem sinemada zengin görsel efektleriyle uzay filmleri, hedef kitlesi ergenler olan müstehcen komediler, konusu Uzak Doğu’da geçen macera filmleri, fantastik korku filmleri atağa geçerek eski Westernlerin ve duygusal melodramların yerini almıştır. Ayrıca 1980’lerde gittikçe yaygınlaşan ve sektöre hâkim olan video teknolojisi, sinemaya elektronik sinema anlayışını kazandırmış video pazarının yarattığı talep artışı, büyük şirketler kadar bağımsız küçük şirketlerin de film yapma olanağı bulmasına ve bağımsız, yenilikçi sinema sektörünün hareketlenmesine neden olmuştur. O yıllarda daha çok genç kitleyi hedefleyen, etkileyici ses ve görüntü efektlerinin bolca kullanıldığı heyecan dolu serüven filmleri, ilginç konu ve karakterleri ile seyircilerden tam not alırken inanılmaz boyutlara ulaşan maliyetleri ile de gündemi meşgul etmişlerdir.

Küreselleşmenin etkisiyle Hollywood'un klasik anlatıları dışında sinemada daha melez bir yapının gözlendiği 90'lı yıllar Amerikan, Hindistan ve Hong Kong sineması kadar nitelikli filmleriyle adını uluslararası arenada duyurmaya başlayan Türk sinemasının da atağa geçtiği yıllardır. Dijital dünyanın sinemayı şekillendirdiği 90'lı yıllarda sinemada çarpıcı animasyonların kullanıldığı 'aile dostu filmler', yetişkin/çocuk herkesin ilgiyle izleyebildiği çizgi filmler, uyarlamalar ve yeniden çekimler göze çarpar. 90'ları karakterize eden ekonomik, toplumsal ve politik gelişmeler düşünüldüğünde bu filmlerin hem kültürel ürünler olarak dönemin koşullarını, sosyo-ekonomik yapısını ve politik atmosferini okuyabilmek için veri sunmaları hem de kendileri bütün bu değerlere, durumlara ilişkin içerdiği ve oluşturduğu temsiller aracılığıyla toplumu değiştirme ve dönüştürme ya da en azından bazı anlamları dolaşıma sokma gücüne sahip olmaları nedeniyle önem teşkil ettiği düşünülmektedir (Sertalp, 2015:2).

Özellikle dijital teknolojinin başrol oynadığı 2000'li yıllar ise görüntü ve renk niteliklerini en üst düzeyde kaydedebilen hatta her türlü görüntü hilesini yaratmaya olanak sunan kurgu setleri, filmin içindeymiş hissi veren 3D teknolojisi ile filmin artistik/ görsel etkisini zenginleştirerek çok çeşitli avantajlar sağlamış, sinemanın büyüleyici etkisi, birleştiği teknoloji ile kat be kat güçlendirilmiştir. Özet olarak tarihsel gelişimine baktığımızda sinemanın gelişime açık, renkli ve dinamik doğasının yıllar içinde sürekli bir yenilenme geçirdiğine şahit olmaktadır. Tarih sahnesine çıktığı Fransız topraklarından ayrıldıktan sonra çeşitli yaklaşımlarla sürekli yenilenen ve dönüşen özellikle son yüzyılda 'Dünya lideri' konumunda olması nedeniyle ABD'nin tekelinde gelişme gösteren sinema, Amerikan yaşam tarzını empoze eden ideolojik bir sektöre dönüşmüş olsa da sinemaseverlerin gözünde sanatsal, düşünsel ve eğlenceli kimliğini kaybetmemiştir.

2.2.TÜRK SİNEMA TARİHİNİN KISA BİR İNCELEMESİ

Sinema icat edilmesinin hemen sonrasında Osmanlı topraklarına girmiştir. Türkiye'de sinema tarihi 1908 yılında Romanyalı Sigmund Weinberg'in 'Pathe Freres' Sinema şirketinin temsilciliğini alarak İstanbul'da 'Cinema Pathe' adındaki ilk sürekli sinema salonunu açması ile başlamıştır. Osmanlı imparatorluğu, film yapım çalışmalarına sıcak bakmış bu amaçla S. Weinberg 'in başında olduğu 'Merkez Ordu Sinema Dairesi' kurulmuştur.

Osmanlı Türk sinema tarihinin ilk filmi 1914 yılında çekilen ve Ayestefenos'taki bir Rus abidesinin dinamitle yıkılışını gösteren 150 metrelik belgeseldir. İlk Türk sinema salonu, 1910 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda 'Milli Sinema' adı altında halka açık faaliyete geçmiş ardından Ali Efendi, Milli sinema ve Hilal sinemaları açılmıştır (www.celebialper.com /2014/(19.10.2017). Türk Sinema tarihinin gelişimi Nijat Özön'e göre beş önemli döneme ayrılmaktadır. "İlk Dönem" 1914-1923 arasını; "Tiyatrocular Dönemi" 1923-1939 arasını; "Geçiş Dönemi" 1939-1950 arasını; "Sinemacılar Dönemi" 1950-1970 arasını; son olarak "Genç/Yeni Sinema Dönemi" 1970-1987 arasını kapsamaktadır. Özellikle "Sinemacılar Dönemi" Türk sinema tarihinde '**Yeşilçam**' olarak anılan Türk sinemasının belkemiğini oluşturan bir dönemi ifade etmektedir.

Türk sinema tarihine genel bir bakış yapıldığında 1914-1923 yılları 'Tiyatrocular Dönemi' olarak tanımlanır. Yetkin tiyatrocuların beyazperdedeki egemenliği, başarılı diksiyon ve oyunculuk yetenekleri döneme damgasını vurur. Muhsin Ertuğrul etkisinin yoğun hissedildiği o dönem sinemada, melodram oldukça baskın bir türdür. Cumhuriyet'in ilanına denk gelen bu dönem Türk sinemasına kadın figürü ilk kez Neyyire Neyir ile girmiştir. Aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un eşi olan Neyir, beyaz perdede görülen ilk kadındır (Erdem, O.(2012) [www.gencgazete.org./.\(06.03.2017\)](http://www.gencgazete.org./.(06.03.2017)). 1923 yılında Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'in birlikte rol aldığı 'Ateşten Gömlek' filmi, ilk Türk kadın oyuncular ile tarihi bir belge niteliğindedir. Beyaz perde daha sonra ilk Türk kadın yıldız karakteri olarak melodram filmlerinde 'Kadın Sembolü' olgusunu başlatan isim 'Cahide Sonku' ile tanışmıştır.

"Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, yeni bir toplum ve kültür yaratma hareketine yönelik olarak kadın ve erkeklerin bir arada hareket etmeleri, çağdaş toplum anlayışında kadına erkekle eşit yer tanıma düşüncesine dayanmıştır. Türkiye'nin geleneksel/modern zıtlığındaki mozaik yapısı içinde kadının "eş" ve "anne" olarak tanımlanması, özel alanda tutulması, namus ve bekarete ilişkin baskılara maruz kalması sorunları bugün de devam etmektedir "(Kabadayı,2004:21).

Sinema tarihinde ilklerin yaşandığı bu ara dönem ilk konulu Türk filmi olan 'Casus 'unda seyircilerle buluştuğu yıllardır. Hürriyet gazetesinin kurucusu Sedat Simavi tarafından 1917 yılında çekilen Casus, I. Dünya savaşında geçen bir macera filmidir.

Bu dönemin önemli gelişmelerden bir diğeri de Muhsin Ertuğrul tarafından 1931 yılında ilk sesli Türk filmi olarak kabul edilen ‘İstanbul Sokaklarında’ filminin çekilmesidir. İkinci Dünya savaşı izlerinin her alanda olduğu gibi sinemada da yoğun şekilde hissedildiği bu dönem, sektörde pek fazla yenilik ve özgün eser göze çarpmaz. Tiyatrocu hâkimiyetinin giderek azaldığı yurt dışında sinema ve fotoğraf eğitimi almış genç yönetmenlerin etkili olmaya başladığı bu yıllar, devletin izlediği kültür politikalarının da bir sonucu olarak sinemada Hollywood ve Mısır filmleri dikkat çekmektedir. Geçiş dönemine damgasını vuran en önemli isim, yurt dışında fotoğraf/sinema eğitimi alan ve ülke topraklarına ilk kamerayı getiren Faruk Kenç’tir. Yönetmen, senarist aynı zamanda yapımcı olan Kenç, Türk sinemasında sonradan seslendirme geleneğini başlatan dublaj yöntemini ilk kez uygulamış, kurduğu Ha-Ka film şirketi ile sinemaya ‘Taş Parçası’ (1940), Kıvrıcık Paşa (1940), Yılmaz Ali (1940), Dertli Pınar (1943), Çakırcalı Mehmet Efe (1950), gibi çok sayıda film ve kısa metrajlı eğitici belgeseller kazandırmıştır.

Film sayısının giderek arttığı 40’lı yılların ortalarında aynı oranda film şirketleri sayısında da artış görülmekte sinema, tiyatro dışından alaylı olarak gelen oyuncu ve yapımcıların ağırlıkta olduğu kalabalık bir sektöre dönüşerek dönemin sosyo-ekonomik koşullar içinde oldukça başarılı yönetmenlerle yeni bir dönemin başlangıcını müjdelemektedir. Çok partili hayata geçişle birlikte başlayan toplumsal dönüşüm ve modernleşme hareketleri, ülkede sinema dâhil birçok kurumu derinden etkilemiştir. Özellikle 1948 yılında devletin yerli film biletlerinden alınan vergileri düşürmeye gitmesi sinemada dönüm noktası olmuş iyice kalabalıklaşan izleyici kitlesi ve artan film sayısı, sinema sektörünün canlanmasına yol açmıştır. 1948-1960 yılları, sinemanın üretim açısından ‘Altın Çağ’ olarak adlandırılan 60’lar döneminin tohumlarının atıldığı, Türk Sinemasının ulusal bir kimliğe bürünerek çok sayıda yıldız oyuncu ve yönetmenin sinemaya giriş yaptığı yıllar olarak kabul edilmektedir. Sinemanın en popüler olduğu gelişim dönemi sayılan 60’lı yılların halkın henüz televizyon ile tanışmadığı yıllara denk gelmesi tesadüf değildir. Amerika ile politik açıdan yakınlaşma nedeniyle yönünü Avrupa’dan çok Amerika’ya çeviren Türk sineması, filmlerde Hollywood öykü geleneğini model almış bu süreçte filmlerin konuları, anlatı kalıpları, karakterler hatta dekorlar gibi konularda Hollywood film kalıpları formülize edilerek bu sayede ortaya çıkan eski Türk romanlarına benzeyen melodram kalıpları filmlerin ana izleklerine yerleştirilmiştir.

Filmlere konu olan her unsur, toplumsal alanda egemen olan geleneksel ‘ataerkil ideolojik’ değer örüntüleri doğrultusunda üretilmiştir. Artan sinema salonları ve renkli filmlerin cazibesi, sinemanın giderek daha kârlı ve aktif bir sektör haline gelmesine neden olmuş Türk Sineması o dönem yapım üretim ve dağıtım gücü açısından dünya sıralamasında ilk beşe girmiştir. 1960’lı yılların bir diğer önemli özelliği, Türk Sinemasının Amerikan Sinemasının önünde olmasıdır. (Işık, A. (2014) Türk Sinema Tarihi / www.abdullahisik.com /(21.10.2017). Türk sinemasının karakteristiğinin temel belirleyeni olan Türk kültür yapısı, kültürel geleneklerin, sözlü ve anonim ürünlerin yaratıcı izlerini taşımaktadır.

Türk sinemasının çok kısa bir geçmişe sahip olmasına rağmen seyirci tarafından bu denli sahiplenilmesi toplumun ‘izleme’ geleneğinden gelen alışkanlıklarıyla ilgilidir. Dolayısıyla sinema sanatı her ne kadar Batı’dan gelme bir tür olsa da Türk insanı, kendi kültürel ve geleneksel özelliklerine göre onu yeniden biçimlendirmiş, Türk seyircisi için adeta yeni bir masal anlatıcısı olmuştur (Güngör,2007:10). Döneme damgasını vuran ‘Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad gibi Auteur’ yönetmenlerin filmleri, dönemin şartları düşünüldüğünde ele aldıkları konular ve karakterler açısından oldukça başarılıdır. O dönem sinemada zengin bir yönetmen mozaığının olması film üretimine de yansımış Yeşilçam çocuk kahramanların (Ayşecik, Ömercik) başrol olduğu dramalardan, töre-namus gibi toplumsal gerçekliklerin işlendiği filmlere, vatanseverlik ve kahramanlık öykülerinden, kentli burjuva melodramları dahil zengin konu çeşitliliği ile oldukça verimli bir dönemden geçmiştir.

1970’li yıllarda sağ-sol çatışması 12 Mart Muhtırası ile birlikte yükselen siyasi tansiyon ve televizyonun giderek yaygınlaşması sinemaya olumsuz yönde etkilemiştir. Sinema o yıllarda eski görkemli dönemini geride bırakarak daha çok genç erkek izleyicilere hitap eden ucuz, cinsel içerikli komediler, arabesk ve karate filmlerine yönelmiş bu durum halkın sinemaya olan ilgisinin azalmasına neden olmuştur. Değişen izleyici profiline bağlı olarak Türk sineması bu dönemde daha çok erkek kahramanların üzerine kurulu olan öykülere yönelmiş ve Abisel’in deyimiyle, “yetmişli yıllar, erkek yıldızların parladığı” (Abisel, 2005: 1), “aile filmlerinin” giderek azaldığı bir dönem olmuştur. Bu dönem Türk sineması tamamen renkli filmlere geçiş yaparak siyah-beyaz film dönemini geride bırakmıştır. 70’ler sineması, 1960’lar kadar heyecan verici olmasa da o dönem birçok yerli film, yurt dışında festivallere katılarak ödüllerle dönmüştür.

Türk sinemasının müstehcen komedilerden pornografiye geçilmeden önceki son yetkin eserlerinin verildiği 70’li yıllar, sinemanın durgunluk dönemine girmesine ve sektörün gelişmesini ciddi anlamda baltalayan bu koşullarda film üretmek istemeyen çok sayıda oyuncu ve yönetmenin piyasadan çekilmesine neden olmuştur. 80’li yıllarda ivme kazanan hızlı teknolojik gelişmeler ve dünyada esen feminist rüzgârlar, toplum yapılarını etkilemiş bu değişim sinemaya da sıçrayarak yeni bir sinema kültürü doğurmuştur. 80’li yıllar, filmlerin eski klişe ve temsillerden arındığı, melodramların yapmacık oyunculuğundan uzak daha gerçekçi ve farklı karakterlerin beyaz perdede boy gösterdiği yıllardır.

Dönemin feminist söylemlerinin etkisiyle sinemada kadınların cinselliği ve benlik sorunlarını daha cesur bir bakış açısıyla ele alan yönetmenler, kadına ait klasik sembolleri yıkarak özgür ve sorgulayan yeni kadın imajları yaratmışlardır. Seksenler boyunca yeni tarz ve arayışlara yönelen ve Türk sinemasına olumlu yönde bir hareket getiren yönetmen kuşağı, sinemanın kaybettiği seyircisini tekrar kazandırmıştır. O dönem yurt dışında aldığı ödüllerle başarı grafiğini düşürmeyen Türk sineması, belli bir düzeye erişen yetkin eserleri ile dünya sinema standartlarına uzak olmadığını kanıtlamıştır. 1980’ler sonu 1990’lar başından itibaren eskinin kolektif ve geleneksel yaşama biçimlerinin yerini birey, bireyselleşme ve yabancılaşma konularının işlendiği sanat filmlerinin ülkeye kültür alanında yeni ufuklar açtığı görülmektedir.

1990’lı yıllar dünyada olduğu gibi Türkiye’de de modernleşmenin oldukça hızlı yaşandığı bir dönemdir. Reklam, bilgisayar ve iletişim sektörünün canlandığı, tüketim kültürünün yaygınlaştığı bu dönem artan özel kanallar, renkli televizyonun sunduğu zengin çeşitlilik ve Video- VCD-DVD formatlarının yaygınlaşması sinema karşısında konforlu alternatif izleme alanlarını çoğaltmış ancak sinemaseverleri bu büyümlü dünyadan tamamen kopartamamıştır. Sinema, hızlı tüketim kültürüne ve değişen eğlence anlayışına inat, eğlence kültürünün vazgeçilmez bir aracı olarak yerini korumayı sürdürmüştür. 90’lı yıllar Türk sineması açısından kriz olmasına rağmen kendini yeniden var etme mücadelesi veren bağımsız yönetmenlerin çağı yakalayan özgün eserleri Türk sinemasına kazandırdığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu yeni nesil yönetmen kuşağı, geleneksel sinemanın sağlam mirası üzerine teknik kaliteyi ekleyerek Yeşilçam’dan ayrı, bir kopuş sineması yaratmışlar, ‘farklı’ şeyler ortaya koyma gayretiyle tamamıyla sanat yapıtı olarak tasarlanmış filmler üretmişlerdir.

90'lı yıllarda sinemanın darbe ve sansürle suskunlaşan melankolik dili çözülmüş 'Yönetmen Sineması' perspektifiyle gerçekçi ve farklı öyküler perdeye aktarılmıştır. Temeli 80'li yıllara dayanan gelenekselden kopuş, görsel-sözel yeni anlatım biçimlerinin denenmesi ve farklı hikâyelere yönelme arayışı bu dönem belli bir istikrara kavuşarak 'auteur' yönetmenlerin çoğunlukta olduğu yeni bir döneme girilmiştir. Metin Erksan, Ömer Kavur, Erden Kıral, Şerif Gören, Bilge Olgaç ve Yılmaz Güney gibi sinemacılardan alınan bu köklü miras, yeni dönem kendi tarzı olan ve kendi hikâyelerini anlatacak 'auteur' sinemacıların yolunu açmıştır. 'Çağdaş Türk Sineması', 'Yeni Dönem Türk Sineması', 'Yeni Türk Sineması', 'Yönetmen Sineması' ya da 'Modern Türk Sineması' olarak adlandırılan bu yeni dönem, görsel üslup ve anlatı dili bakımından 'yeni, bağımsız, auteur, minimal' kavramlarıyla da birlikte anılmaktadır. Yerli Sinema anlayışı, öykünün anlatım biçimlerine ve oyunculuklardan mekânlara kadar kendine özgü yeni bir görünüme kavuşmuş Yeşilçam Sinemasının aile, kadın, erkek, çocuk gibi sembolik figürleri yeniden farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Özellikle son dönem Türk sinemasında ataerkil geleneğe göre oluşturulmuş toplumsal cinsiyetlerin klasik 'kadınlık ve erkeklik' kalıpları, klişelerden bağımsız, modern hayatta görülen yeni karakterlere dönüştürülerek farklı perspektifler kazanmıştır. Bu dönem sinemada 'depresif gerçekçilik' olgusu önem kazanarak göç, bireyselleşme, marjinal yaşamlar, kent-taşra ikilemi, yalnızlık, kadın-erkek sorunlarına odaklı filmler seyircilerle buluşmuştur.

Sinemada gelecek için umut vaat eden 2000'li yıllar, sanat kaygısı yüksek filmlerin ve melodramların daha modernize edildiği hem teknik hem de yapısal anlatı biçimi olarak sinemada dünya standartlarının yakalandığı bir dönemdir. Türk Sinemasına yön veren Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Kutluğ Ataman, Ferzan Özpetek, Sinan Çetin, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem, Tomris Giritlioğlu, Fatih Akın, Semih Kaptanoğlu, Çağan Irmak gibi marka yönetmenler bireysel konulara farklı açılardan yaklaşan ve daha özel kitlelerin beklentilerini doyuran filmlerle sinemaya dinamizm katmışlardır. O dönem uluslararası film festivallerinde çok sayıda ödül alan ve dünya sinemasıyla etkileşim halinde bulunan Türk Sineması, her yıl yenilenen film çeşitliliği ile güçlü bir sektör haline gelmiştir. Türkiye'nin 'milenyum sineması' ağırlıklı olarak kişisel buhranlar, aydın kesimin yaşadığı çıkmazlar, kadercilik, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, moderniteye duyulan şüphe, neoliberal politikalar, yükselen taşraçılık, yozlaşma, cinsel azınlıklar ve geleneklerin sorgulanması üzerine filmler üretmeye devam etmektedir.

Bu dönem iki farklı düzlemde gelişme gösteren Türk sineması, bir yandan popüler sinema ile seyircinin eğlence ihtiyacını gidermeye çalışırken öte yandan entelektüel kesimde oluşan ‘Sanat Sineması’ açığını kapatmaya yönelik yetkin eserler vermektedir.

2.3. SİNEMA ve ATAERKİLLİK: KADINLIK ve ERKEKLİK TEMSİLLERİNİN SOSYO-TARİHSEL BİR İNCELEMESİ

2.3.1. Sinema ve Ataerkillik: Kısa Bir Kavramsallaştırma

Kapitalizmin etkisiyle değişen dünya düzeni, 19.yüzyılda kitle üretiminin egemen hale gelmesine ve kentlerde ‘kitle’ denilen kalabalıkların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu dönemde kitleleri birleştirme, bütünleştirme ve onlarla ilişki kurmada iletişimin çok önemli olduğu anlaşılmıştır. Tarihsel süreç içinde kitlesel ve ekonomik ahengi sürdürmek için birçok sistemler üretilmiştir. Özellikle kapitalist sistem, kitle iletişim araçlarını ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel açıdan hâkim ideolojiye hizmet etmesi için kullanmıştır. Kitle iletişim araçlarının (medyanın) hâkim gücün elinde olması onun endüstriyel düzeyde örgütlenerek hem kar amaçlı hem de ideolojik bilinç yönetimi amacıyla kullanılmasını kolaylaştırmıştır.

Bu nedenle ‘kapitalist sistem’, ‘ataerkil sistem’, ‘cinsiyet’, ‘toplumsal cinsiyet’ gibi kavramlara, ideoloji ve kitle iletişim araçlarının gözüyle bakmak tanımların daha doğru okunmasını sağlayacaktır. Özellikle basın, sinema, radyo, televizyon ve internet gibi kitle iletişim araçları, kapitalist toplumsal ilişkilerin ürünüdürler (Yaylagül,2014: 20). Üretim ve tüketime dayalı yeni küresel dünya düzeni, insanoğluna kitlesel olarak hitap edebilmek ürettiği her ürün, fikir ve ideolojiyi benimsetmek ve onaylamalarını sağlamak için kitle iletişim araçlarına başvurmaktadır.

Günümüz modern toplumlarında artık ideolojik değişimler veya toplumsal devrimler, büyük savaşlar ile değil kitle iletişim araçlarının güçlü etkileri ile gerçekleştirilmektedir. İdeolojilerin, sosyokültürel yapılara, toplumsal rollere ve popüler kültür ürünlerine dönüştürülmesinde etkin rol oynayan kitle iletişim araçları, doğal olarak ‘toplumsal cinsiyet’ olgusunun yapılanmasında da karşımıza çıkmakta mevcut ideolojinin güvencesi olarak görev yapmaktadır. Devlet ataerkil bir yapıya sahip ise bu aygıtlardan aktarılan değer, sembol ve mesajlar da ataerkil olmaktadır.

Bu da demektir ki bir ülkenin sanat dâhil tüm kültürel ürünlerinin içerik, biçim ve sınırları egemen ideolojiye göre inşa edilmekte nesilden nesile aktarılması sağlanmaktadır. Ataerkil ideoloji, toplumun tüm kurumlarına ve sosyal ilişki ağlarına sinerek kadınların aleyhinde işleyen bir toplumsal cinsiyet rejimidir. Sistemin özünde ‘eşitsizlik’ ilkesi yer alır. Bu rejimin dayanakları, cinsiyet hiyerarşisinde erkekleri kadınlardan daha üst düzeylerde tutan geleneksel normlar ve değerlerdir (Alptekin,2014:203). Ataerkil sınıflı toplum, aile, özel mülkiyet, din ve devlet otoritesi temelleri üzerine inşa edilir, inanç sistemi ve geleneklerden aldığı referansla özel bir değeri olan erkeğe, mülkiyet tahsis edilerek kadın karşısında konumunu sürekli biçimde güçlendirmektedir.

Toplumda iki cinsi kutuplaştıran bu durum, kadınların ‘toplumsal cinsiyet ayrımcılığının’ mağduru olmasına neden olmaktadır. Ataerkil toplumlar tarafından belirlenen ‘kadınlık ve erkeklik’ adını verdiğimiz toplumsal cinsiyet rolleri, bireylere otorite ve hiyerarşiyi hatırlatmakta toplum düzenini korumak amacıyla kadın ve erkeğe adil olmayan farklı değer, anlam ve sorumluluklar yüklemektedir. Her iki cinse atfedilen rol ve sorumluluklar, aile, okul, medya hatta din gibi sistemlerin temel kurumları aracılığıyla sürekli dikte edilmekte pekiştirilerek içselleştirilmesi sağlanmaktadır. Sinema, eğlenceli ve eğitici bir ajan olmanın ötesinde toplumsal norm ve değerleri inşa eden ve koruyan ideolojik bir aygıt olarak işlev görmektedir. Klasik anlatı sinemasında (Hollywood ve Yeşilçam sineması gibi) yer alan ideolojik ana örüntüler, filmler ve yıldızlar sayesinde kolayca benimsetilmektedir. Ana akım sinemada yer alan ideoloji; ataerkil aile modelleri, genel ahlak anlayışı ve ekonomik politikayı koruyucu bir söylem içermektedir (Selvi, 2013: 4).

Bu yaklaşıma göre ideolojik yönüyle sinema hem seçtiği konu ile anlatının merkezini belirler hem de anlatıyı istenilen forma sokarak önce aile gibi küçük yapıları, sonra toplum gibi geniş kitleleri, etki ve denetim altına alır. Sinemanın gücü tüm bunları zengin görselliğe sahip ‘sinema sanatını’ kullanarak gizli biçimde yani eğlence ve sempati yoluyla ile gerçekleştirmesinde yatmaktadır. Araştırma konumuzun öznesi olarak seçilen sinema, filmler yoluyla eril ideolojinin belirlediği davranış, değer ve tutumları “olması gereken gerçeklikmiş” gibi sunulmasına hizmet ederek sistemin dayattığı kültürü kabul ettirmede aracılık yapmaktadır. Sinema bu özelliği nedeniyle tarihsel süreç içinde ilk olarak siyasi ve ekonomik ideolojilere dair propaganda amacıyla kullanılmıştır (Kabadayı,2004:12).

Yıllar içinde değişen politik görüşler, sinema trendleri ve teknolojik gelişmeler propagandanın rengini de değiştirmiş artık ideolojik mesajlar aleni değil daha örtülü şekilde, semboller ve göstergelerle verilmeye başlanmıştır. Gündelik yaşamda kanıksanmış ataerkil örüntüler, sinemanın kurmaca dünyasının oluşturulmasında etkisini göstermekte kadın ve erkek karakterlerin temsil biçimleri, davranış ve tutumları, izleyicilerin gerçek yaşamda görmeye alışkın olduğu sembollere uyum göstermektedir. Gerçekle sinema arasındaki bu uyulaşım ve paralellik, seyredilen izleğin benimsetilmesini kolaylaştırmaktadır. İçinde üretildikleri toplumsal yapının dolaylı olarak yansıtıcılığını üstlenen filmler, yaşanan ya da yaşanması öngörülen dünyayı yansıtmaları nedeniyle içerikleri bakımından konularından daha çok şey söylemektedirler (Kırel 2005: 141). Özellikle ideolojinin bir sınıfın çıkar ve görüşlerini, evrensel gerçeklik ve geçerliliğe sahipmişçesine öne sürmesi olduğu düşünülürse bu rollerin kendi inançları yönünde çarpıtıldığı, eylemlerini haklılaştırmaya yaradığı açıkça görülecektir (Erus, 2006: 156).

2.3.2. Ataerkil Sinemada Kadınlık Temsili

Toplumsallaşma sürecinde kadın ve erkek cinsine, doğdukları ilk andan itibaren farklı anlam ve sorumluluklar yüklenmektedir. Ataerkil toplumsal yapılarda iki cins arasında eşitsiz tutum ve pratikleri barındıran temsiller, kadınları din, gelenek ya da sosyal normlar vasıtasıyla erkekten geri ve ikincil konuma itmektedir. İkinci ve edilgen olmayı doğuştan öğrenen kadın, içinde yaşadığı eril toplumun düşünce sisteminden kaçması mümkün olmadığı ve başka tercih şansı bırakılmadığı için anaç, fedakâr, sabırlı, itaatkâr, yönetilmeye müsait kimliğini çaresiz kabul etmektedir. Sinemada ‘Yeşilçam’ olarak adlandırılan dönem, filmlerde ataerkil örüntülerin yoğun olarak hissedildiği bir dönemdir.

Özellikle Yeşilçam döneminde kültürel bir biçim olarak daha çok popüler filmler aracılığıyla ‘kadın’ olmanın anlamları üretilmeye çalışılmış ve seyirciye sunulmuştur. Kuşkusuz bu sembolleştirme yapılırken de Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizilmiştir (Künüçen, 2001:57). Türk sinemasında ana akım sinema özellikle 1960-70’ler sonuna değin süren Yeşilçam dönemini incelendiğinde kadına ait temsillerin, toplumsal yapı içerisinde yerine getirilmesi gereken ‘edilgen kadınlık’ rollerini hatırlatır bir nitelik gösterdiği ve erkek egemen ideoloji doğrultusunda biçimlendirildiği görülmektedir.

1950’li yıllarla birlikte artan göç ve kadının iş yaşamına dâhil olması, sinemada farklı kadın rollerine görünürlük kazandırmış (Elmacı,2011:192-193).Yeşilçam döneminde genel olarak kadının konumlandırılışında toplumsal cinsiyete sadık kalınan bir çizgide ilerlenmesine karşın toplum yapısındaki dengelerin yerinden oynaması, kültürel yapıdaki dönüşüm ve değişimler bazı yönetmenlerin farklı hikâyelere yönelme arayışını doğurmuştur. O dönem Metin Erksan’ın Yılanların Öcü (1962), Kuyu (1968) ve Susuz Yaz’ı (1963) melodramlardaki klasik öykü ve karakter stilinden uzakta, kadınların yaşadığı bireysel sorunları, edilgenlik ve dışlanmışlıkları öne çıkaran filmler seyircilerle buluşmuştur. Bu dönem Halit Refik’in filmleri de kendi kişisel üslubuna göre zamanın tersinde bir biçime sahiptir.

Yönetmenin 1961’de çektiği ‘Yasak Aşk’ta kadınlar, sembolik, edilgen ve yardıma muhtaç kimliğinden sıyrılarak tek başına var olma mücadelesi veren karakterler olarak temsil edilmiş ayrıca o yıllarda auteur yönetmenler tarafından ilk denemeleri yapılan kadın ve töre merkezli filmler, toplumda kadının temsilindeki yanlışlıkların düzeltilme çabalarına da zemin hazırlamıştır. 80’li yıllara kadar kadın imgesi, ataerkil toplumun doğal bir sonucu olarak erkek bakış açısına göre erkek gözüyle işlenmiştir. Bu durumun ana nedenleri, erilliği yücelten toplum yapısı, inanç sistemi, sinemadaki erkek hâkimiyeti ve kadın sinemacıların sinemaya geç katılımı olarak gösterilebilir. Yeşilçam tarafından üretilen melodram filmler genellikle ‘ideal ailenin’ ve ‘ideal kadının’ nasıl olması gerektiğine yönelik konulara ağırlık vermiş filmlerin büyük çoğunluğunda kadınlar edilgen rollerde (evde, tarlada, fabrikada) geri planda tutulurken; erkekler hayatın ve filmin merkezine oturtulmuştur.

Hikâye seçimi ve karakter yaratmada geleneksel anlayışı sürdüren Yeşilçam sineması, bu tür içerisinde görmeye alıştığımız kadın imgesini basite indirgemiş deyim yerindeyse es geçmiştir. Türk sinema tarihinin genel değerlendirilmesi yapıldığında kadın temsillerin, yanlış, cinsiyetçi, eksik ve belirli formlara hapsedilmiş şekilde olduğu görülmektedir. Kadınlara yönelik stereotipleştirme; eş, anne, fahişe, sekreter, soğuk iş kadını, vamp vb. gibi genellikle tek yönlü resmedilmelere dayanmaktadır (Kabadayı,2004:129). Özellikle altmış ve seksen arası beyazperde de dikkat çeken kadın karakterler, iki kategori ile sınırlandırılmıştır. Güzel, iffetli kadın ve kötü, vamp kadın. Bu kategorizasyonda dişil karakterin ilki, güzelliği, sabrı, sevecenliği, iyi kalpliliği ve masumluluğu ile ideal eş, anne, sevgiliyi temsil etmektedir.

Bu iyilik ve iffet timsali kadınlar, erkeğini memnun etmek üzere koşullandırılmış her daim onun gölgesinde mutlu yuva hayali kuran, eylemlerinde cesaret, şiddet ve bağımsızlık olmayan cinselliksiz kadınlar olarak sunulmuştur. Birincil kadın figürünün yaşamla ilgili beklentisi sadece mutlu yuvadan ibaret olduğu için filmin sonunda ahlak, erdem ve sadakati ile hem erkeği hem de hayalini kurduğu mesut yuvayı hak ederek ödüllendir. Kadının yalnızca eş/anne olması durumunda anlamlı ve değerli olabileceğini ima eden bu filmler hem ataerkinin öngördüğü ideal kadın tipinin sınırlarını belirlemekte hem de onların en mutlu olduğu yerin evi ve erkeğinin yanı olması gerektiği fikrinin altını çizerek doğallaştırmaktadır. Dolayısıyla ataerkil ideolojinin fikri temelini oluşturduğu ideal kadın profili, genç, güzel, masum, sadık, korumacı, ilgili, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de kederini dışarı yansıtmayan, aile mutluluğu için her türlü fedakârlığı yapan, beslenme, ilgi ve destek bakımından bir erkeğe ihtiyaç duyan şeklinde belirlenmiş olmaktadır.

Bu kadınları yücelten onları iyi ve ideal yapan özellikleri, bir erkek tarafından korunmaya muhtaç, saf, masum ve itaatkâr olma halleridir. Kadını daha çok ev gibi mahrem alanda konumlandıran, fedakar anne, sadık, iyi bir eş olmanın kutsallığını vurgulayan bu filmler, kadına çalışma hayatı, kariyer yapma, bağımsızlık, boşanma gibi modern açılardan yaklaşmayı da ret etmektedir. İkinci tip kötü/ vamp kadınlar ise genel hal ve tavırlarıyla kötülüğe davetiye çıkaran, ayartan, kavgacı, paragöz, ahlak yoksunu kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Kötülüğü, kıskançlığı, cesareti ve şuhluğu ile dikkat çeken bu kadınlar, genelde erkekler gibi alkol ve sigara tüketen, barlarda şarkı söyleyerek ya da dans ederek para kazanan, cinselliğini yaşamaktan çekinmeyen, cesareti ve bağımsız halleri ile tercih edilmemesi gereken kadını/kadınları sembolize etmektedir.

İlkinin hayali yuva kurmak iken ikincisinin hayali yuva yıkmaktır. Bu kötü kadınlar, filmin sonunda mutlaka cezalandırılır ve mutluluğa da ulaşamazlar. Filmin sonunda kötü kadınların mutluluğu hak etmeme nedenleri bir erkeğin isteyebileceği temizlik, masumiyet, itaat ve erdemden yoksun olmalarına dayandırılır. Filmlerde kadınlar için erkek otoritesinden ayrılmaları halinde kötü yola düşerek masumiyetlerini kaybedecekleri ve iffetsiz, kötü kadın olacakları açıktan ya da ima yoluyla sürekli tekrarlanmaktadır. Kadınlarla ilgili bu derinliksiz kategorileştirme, sinemadaki ataerkil anlayışın tesiriyle oluşturulmuştur.

Sosyokültürel yapıyla uyumlu olan ataerkil sinemada toplumsal gramerde belirtilen kadınlık kodları dışına çıkmamaya özen gösterme ve toplumun onayladığı temsilleri yüceltme en sık başvurulan yöntemlerdendir. Dolayısıyla sinemada bu iki kategori ile sınırlandırılan kadınların başarılı gelişimleri, idealleri, dönüşümleri ya da psikolojik derinlikleri olmadığı gibi dış görünüşleri, giysileri, ses tonu ve mimiklerinden iyi/ kötü oldukları anlaşılmaktadır. Bu temsiller tesadüfen değil toplumda kadınlar için öngörülen rolü/rolleri tanımlamak, benimsetmek ve pekiştirmek amacıyla sistem tarafından bilinçli olarak kurgulanmışlardır. Seksenli yılların sonuna değin süren cinsiyetçi sinema anlayışı, toplumu dolayısıyla bireyleri, kontrol ve denetim altına almada önemli bir görevi üstlenmiş sinema ataerkil ideolojinin önemli bir aracı haline getirilmiştir.

Popüler filmler, içinde yaşadığımız kültürün/kültürlerin düşünsel ve duygusal düzlemlerde yeniden üretilmesine katkıda bulunurlar; kendileri de aynı kültür/kültürler tarafından inşa edilen ideolojik çerçeveye uygun olarak üretilirler. İfade olanakları açısından zengin bir sanat olan sinema, aynı zamanda devasa bir sektör olarak eğlence endüstrisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Ulusay, 2011:3). Ana akım sinema endüstrisinin bu tutumu, toplum geneline hep aynı mesajı vermeyi amaçlar, kadınların kendilerini güvende hissetmeleri ve mutlu sona ulaşmaları, geleneksel değerlerden ayrılmamaktan, bir erkeği memnun etmekten ve ona bağımlı olmaktan geçmektedir. Filmlerde rol dağılımında asıl dikkat çeken nokta, kadınlara has hayata çoklu bakabilme yeteneği, paylaşımcı ve üretken doğalarına hiç vurgu yapılmamasıdır. Mulvey'in "Male Gaze / Erkek Bakışı" terimi tam da bunu anlatmaktadır.

Erkek, kadını nasıl görmek istiyorsa kamera öyle gösterir, neyi görmek istemiyorsa, o kadraj dışına itilir. Kıyafetten makyaja, öykünün dramatik ilerleyişinden varılan neticelere her bir öge, söz konusu bu anlayışa göre düzenlenir. Bu yüzden Mulvey'e göre filmlerde kadınlar, bakış sahipleri değil tipik olarak bakış nesneleridir, çünkü kameranın (bu yüzden bakışın da) kontrolü, varsayılan hedef izleyicinin heteroseksüel erkek olduğu faktörüne göre belirlenir. (Özakın, Ü, (2015) Mustang filmine dair bir feminist okuma denemesi: Feminist filme sızan erkek bakışı/www.amargidergi.com (10.04.2017). Seksenli yıllarla birlikte dünyada yükselişe geçen feminizm, Türk sinemasını da etkisi altına alarak sinemada 'kadın' olgusuna özel bir parantez açılmıştır.

Sosyal alanda eskiye göre sesi daha gür çıkan, eğitilmiş, çalışan ve üreten yeni nesil kadın kimliği, birçok yönden ilgi çekici bulunmaya başlanmış Yeşilçam'ın gözü yaşlı, sessiz, kaderci ve erkeğe bağımlı kadınlarının yerini, güçlü, sorgulayan ve kendini topluma olduğu gibi kabul ettirmeye çalışan, bağımsız kadınlar almıştır. Bu bakımdan seksenli yıllar, Türk sinemasında değişen ve dönüşen kadın temsilleri için bir dönüm noktasıdır denilebilir. Burada ülkede değişen toplumsal dinamiklerin, kadının iş yaşamına girmesi ve eşitlik, toplumsal cinsiyet gibi söylemlerin medyada daha çok yer alması etkili olan faktörlerdendir. Temelleri Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Ömer Kavur ve Zeki Ökten gibi usta yönetmenlere dayanan, dikkatleri toplumsal cinsiyet ve ataerkil baskılar üzerine çeken yeni dönem filmler, sinemaya farklı bir soluk getirmiş ve sistemin neden olduğu toplumsal yapı yüksek perdeden eleştirilmeye başlanmıştır. Bu dönem toplumsal yapıda 'kadınlık' olgusunun yıllar içinde geçirdiği değişim ve dönüşümlerle sinemada alışılmış temsiller ve kalıplar terk edilerek 'kadınlık' nesne olmaktan çıkarılmış, özne haline getirilmeye çalışılmıştır.

Türk sinemasında başkaldıran, reddeden, sorgulayan yeni kadın kimliğinin yaratılmasında birçok yönetmeni etkilemeyi başaran Atıf Yılmaz, Şerif Gören Halit Refiğ ve Kutluğ Ataman gibi yönetmenler, kadınsı iç dünyayı, bastırılmış kadın cinselliğini, kent/kır yaşamının girdabında boğulan, geleneksel kalıpları kırmaya çalışan mutsuz ve tatminsiz kadınların sesi olmuşlardır. O dönem kadınlar bakımından yok sayılan bilgi, yetenek, tecrübe gibi değerler, kısıtlı da olsa sinemada hayat bulmuş, kadının kimliği sorgulanmış ve bu kadınlar daha çok farklı çevrelerden gelen, yurtdışı eğitilmiş, serbest meslekli, yazar, ressam gibi iş kadınları olmuş, "yalnızlıkları, bunalım, kıskançlık ve direnişleri" ile geleneksel kalıpları kıran ve kırdıkça da mutsuz olan kişiler olarak görüntülenmişlerdir (Ataman,2002:85).

Böylece 80'ler sinemasında kadın figürleri, Yeşilçam'ın masum-fettan, iyi-kötü ayrımı yerine modern-geleneksel başlığı altına ele alınmaya başlanmış kararlarını tek başına alan, cinselliğini özgürce yaşayan, yeni tip kadın temsilleri ortaya çıkmıştır. O dönem sinemada kadın temsillerinde bazı eksiklikler bulunsa da 'kadınlar', etkilenen ve etkileyen yeni bir kimliğe kavuşmuştur. Kadınların sinema temsilleriyle ilgili olarak Elmacı'ya (2011) göre bu filmler, kadının gündelik hayatta karşılaştığı ayrımcılıktan ya da zorluklardan ziyade belli kesim seçkin kadının içsel bunalımı ile ilgilenmekle gerçekçi bulunmamış veya yetersiz olmakla eleştirilmiştir.

Ayrıca adı geçen yönetmenlerin birçok filmde, kadının özgürleşme yolunu yine başka bir erkek olarak göstermeleri ve kadını salt beden/ cinsel bir nesne olarak yansıtmaları dönemin filmlerinin eleştirilen ve feminizmle örtüşmeyen yanlarını oluşturmaktadır. O dönem beyaz perdeye yansıyan kadın içerikli filmler bazı noktalardan eleştirilse de günümüze kadar sorgulanmadan gelen ataerkilliğin neden olduğu toplumsal cinsiyet olgusu ilk kez sorgulanarak değişime uğramış, gelecekte de uğramaya devam edeceğinin sinyalleri verilmiştir. Dönemin koşulları ve üretiminin her aşamasında ideolojiyle başa baş ilerleyen sinemanın genel tavrı düşünüldüğünde bu filmler konu, karakter, biçim ve anlam bakımından genel ideolojik söylemleri tersine çevirmesi bakımından önemli bir misyonu yerine getirmiştir denilebilir. 80’li yıllarda sinemada ilk kez görülen değişen ve dönüşen yeni kadın karakterler, 1990 sonrası Türk sinemasının karakter zemininin oluşturulmasında önemli rol oynamıştır. Bu açıdan 90’lı yıllar sineması aynı yoldan ilerleyen yönetmenler için hem Ataerkil ideolojinin gizliden devam ettiği hem de çizgi ötesi, yeni kadın karakterin temsilleri ile melez bir yapıya sahiptir denilebilir.

Steril gerçeklikten sokak gerçekliğine geçiş olarak görülen 90’lar sineması, yoğunluklu olarak erkek öykülerinin anlatıldığı bir görünümde olsa da kadın temsiliinde eski ile yeninin harmanlanarak yeni stillerin denendiği dönüştürülmüş kadın karakterlerin ve üzeri kapatılmış konuların işlendiği yeni bir sinema evreni sunmaktadır. Sabri Büyükdüvenci ve Ruken Öztürk yeni sinemada kadın temsiliini şöyle açıklar: “Günümüzdeki popüler sinemada artık kadınlar bile yer almamakta neredeyse, sadece erkekler var, erkekler arası dayanışma ve erkekler arasındaki ilişkiler yüceltiliyor, erkekliğin yüceltilmesi son dönem filmlerde çoğu zaman milliyetçilikle de kol kola giriyor” (Büyükdüvenci, Öztürk, 2007:40).

90’lar sineması, kadın temsillerinde genelde erkeği kışkırtan, belaya sürükleyen ve acısını körükleyen varlıklar olarak kurgulamış son yirmi yılda kadın-erkek ilişkilerini farklı açılardan ele alması ve karakter çeşitliliği ile çok yol kat etmiştir. Özellikle toplumsal cinsiyetten zarar gören her iki cinsin hatta üçüncü cinsin (cinsel azınlıkların) deneyimlerini merkeze alan öyküler üreten 90’lar ‘Yeni sineması’ ideal kavramının içeriğinin değiştiği, konu ve karakter olarak daha cesur adımların atıldığı, özgün filmleri ile olumlu yönde bir ilerleme göstermeye devam etmektedir. Bu dönem sadece erkek yönetmenler değil kadın yönetmenlerin de sinemada farklı eserlerle ses getirdikleri görülmektedir.

Bu doğrultuda erkek egemen toplumda çıkışsızlıkları dillendiren, toplumsal yapının resmedilmesine yönelik önemli mesajları ile Bilge Olgaç, Nisan Akman gibi kadın yönetmenlerin filmleri, farklı kesimlerden kadınların sorunlarını kadın gözü ve bakışı ile perdeye başarıyla taşınmıştır (Kabadayı,2004:241).

2.3.3. Ataerkil Sinemada Erkeklik temsili

Otorite, yetki, güç ve karar verme gücünün büyük ölçüde erkek tarafından kullanıldığı klasik ataerkillik, toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumun ve kültürün beklentileri doğrultusunda oluşturulmasında önemli bir etkiye sahiptir. Ülkemizde kadın ve erkeğin eşitsiz olduğu bir cinsiyet hiyerarşinin olduğu gözlenmektedir. Doğumundan itibaren erkek çocukların yüceltilmesi, yaşamsal her döneminin (doğum, sünnet olma, askere gitme) törenle kutlanması ve bunu destekleyen cinsel politika, erkeğin kadın karşısında ayrıcalığını ve değerini sürekli vurgulayan bir yapı sergilemektedir.

Türk toplumu üzerinde gelenek haline gelen erkek çocuk sahibi olma dürtüsü, toplumsal yapı ve kültürel geleneklerle ilgili olup kökeni Orta Asya' ya dayanmaktadır. Orta Asya kültür geleneğinden miras kalan erkek çocuğun değerli görülmesi zamanla Türk kültüründe de böyle bir isteğin yerleşmesine yol açmıştır. Erkek çocuk tercihi, eski zamanlardan bugüne ulaşan ve çeşitli toplumlarda görülen, güvenlik, saygınlık, güç ve statü sağlaması gibi gerekçelerle olağan karşılanmaktadır. Genelde bu durumun arka planı, toplumsal ve ekonomik sebeplerle ya da bireysel (kadınların erkek çocukla statü kazanması) tercihlerle ilgilidir. Özellikle Türk toplumunda soyun devamı erkekler için önem taşıdığı (Yiğitoğlu,2016:1659) tercihlere bu yönde yansıdığı görülmektedir.

Türkiye’de toplumsal cinsiyet olgusunun yapılanması incelendiğinde “eline ekmeğini almış olmak, askerliğini yapmak, belli bir mal varlığına sahip olmak; örneğin otomobil sahibi olmak, sünnetli olmak, içkiye dayanıklı olmak, evin dışında olmak Türkiye’de önemli erkeklik ölçütleridir” (Yüksel,1999:77). Erkeklerdeki saldırganlık, zekâ, güç, aktiflik, kadınlarda ise güçsüzlük, iffet, edilgenlik beklenen ve de kabul edilen niteliklerdir (Kotan, Hıdıroğlu,2015:56). Millett'e göre cinsel politika, her iki cinsinde gerek ruhsal gerekse de toplumsal yerlerinin ve durumlarının, ataerkil tutuma ve anlayışa bağlı kalınarak toplumsallaştırması sonucunda gönüllü destek bulmaktadır.

Ataerkil kültürle uyumlu olarak sosyal kimlik, statüler, ekonomik varlıklar, aile, akrabalar, dinsel kurumlar, eğitim, sanat, eğlence anlayışı, kitle iletişim araçları, cinsel tutumlar ve dil eril kimliği yücelten özellikler göstermektedir. Dolayısıyla bu geniş kültürel yelpazede yer alan sinema da toplumsal yapıyla uyumlu, ortak bir tavır yansıtmakta başlangıcından günümüze sinemada kadın ve erkek rolleri aynı ve belirli kalıplar içinde kalmıştır. Erkek temsilleri, cumhuriyet öncesi toplumsal değerler ve geleneksel yapıyla uyumlu olarak otoriter, baskıcı, ataerkil, muhafazakâr iken cumhuriyet dönemiyle birlikte otoriter tavrı aynı kalsa da temsiller daha modern, eğitilmiş ve ılımlı bir görünüme evrilmiştir.

Türk sinemasında erkek tiplmesi, toplumun eril karakterden beklediği yönde, aileyi önemseyen, çağdaş, modern, otoriter, mesafeli, güçlü, saygın, namusuna düşkün, babacan, iyi, mesleki olarak ise; işadami, subay, kabadayı, armatör, mühendis, doktor, şoför, veznedar, zengin, fakir, tüccar, gazino patronu, gibi temsillerle hayat bulmuş, erkek başrol oyuncular genelde dönemin yakışıklı jönllerinden seçilmiştir. Seksenli yıllara kadar sinemada en genel haliyle erkek temsili, aileyi, atasını, kadını koruyan gözetken, alın teriyle para kazanarak ailenin geçimini sağlayan, fiziksel yönden güçlü, otoriter, evcil, mert, kendine güvenen, mesafeli, namusuna düşkün, gerekirse bu uğurda elini kana bulayan şekillerde sunulmuştur. Hemen hemen tüm filmlerde ‘namus’ kavramı erkek için çok önemli görülmektedir. Kendileri eşlerini aldatırsa bile bu durum aile birliğini korumak açısından eşleri tarafından yok sayılabilmekte eşlerin kendi namuslarına leke sürmeleri durumunda aynı erkek, namusunu, şerefini kurtarmak için kadına ceza vermekte bu da genellikle eşin öldürülmesi ile sonuçlanmaktadır (Ataman,2002 :67).

Toplum yapısının dinamikliğinin bir sonucu olarak son elli yılda gerçekleşen toplumsal yapıdaki değişme özellikle bu değişimin bir parçası olan zihniyetteki dönüşüm, toplumsal rol ve statülerde sinemayı da etkilemiş bu durum sinemada erkeklik temsillerine de yansımıştır. Özellikle 1980’li yıllar, toplumsal roller ve değerler bakımından değişim için dönüm noktası sayılmaktadır. Yeşilçam sinemasında görmeye alıştığımız cesur, güçlü, babacan, otoriter ve romantik erkek figürler 1950 sonrası yaşanan göçle birlikte oluşan ‘karma kültüre’ bağlı daha pasif ve daha az simgesel fakat daha gerçekçi karakterlere dönüşmeye başlamıştır. Erkek kimliğinin bu karmaşıklığı kırsaldan kente göçen aile rolleri hiyerarşisindeki bozulmaya bağlıdır (Ataman, 2002: 24).

Kent yaşamının gereklerinin taşradan farklı oluşu, erkekleri maddi açıdan zorlayarak eşinin desteğini almasına neden olmuş bu durum erkeğin artık evin tek reisi olmadığı gerçeğiyle yüzleştirmiştir. Toplumsal hayatla benzer biçimde seksenli yıllar sinemasında uzun yıllar arka fon olarak yer alan ‘klasik ataerkilliğin’ daha yumuşayarak ‘yeni ataerkillikle’ yer değiştiği, erkeğin iktidarı elde tutmakta zorlandığı gözlenmektedir. Maddi çıkarlar, güçlü ben duygusu, yabancılaşma ve çıkışsızlık teması, kutsal aile birliğinin çok önüne geçmiş, ahlaki dengeler değişmiştir.

Böyle geçiş toplumlarına özgü değişimler sinemada geleneksel rollerde özellikle erkekler açısından giydirilmiş baskın erkeklik kodlarında kendini ön plana çıkarmış duygusal, ılımlı, edilgen erkek karakterleri daha görünür kılmaya başlamıştır. Ataman’ın (2002:135) araştırmasına göre Türk sinemasında 1980-1999 arası 20 yıllık süreç, kişilik özelliklerinde bir değişimin yaşandığını göstermektedir. Bu dönemde kadınların daha çok erkeğe özgü, erkeklerin de daha çok kadına özgü kişilik özellikleri taşıdığı görülmektedir.

Örneğin Zeki Demirkubuz ’un filmi Masumiyette (1997) kadın (Uğur) rolüne karşın erkeğin (Bekir) “iktidarını şiddet ile tescil ettiren erkeklerin aslında ne derece eli kolu bağlı ve çaresiz” (Erdem,1998:63-64) olduğu keza Masumiyet gibi Bir Kadının Anatomisi/1995, Kaşık Düşmanı /1984, Mektup /1996, Züğürt Ağa/1988, gibi filmlerde toplumsal cinsiyet sınırlarının iyice bulanıklaştığı, erkek otoritesinin azaldığı, erkeklerin ev içi işleri üstlenerek geleneksel erkeklik rolleri dışına çıkıldığı görülmektedir.

Genel anlamda değişen toplumsal değerler ve kimlikler doğrultusunda çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf, var olan çarpıklıkları düşünmek isteyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran Yeşilçam geleneğinin dışında yer alan “ anti kahramanlar, kaybedenler” bu yıllarda filmlere konu olmuştur (Ataman, 2002 :84). 1990 sonrası sinemada filmlerle ilgili araştırmalar dikkate alındığında değişen yaşam tarzları ve kimlikler nedeniyle eril karakter temsillerinde dönüşümlerin yaşandığı fakat kahramanların bazı tavır ve tutumlarında cılız biçimde de olsa ataerkinin hala devam ettiği gözlenmektedir.

2.4. SİNEMADA ATAERKİLLİK ve TOPLUMSAL CİNSİYET ELEŞTİRİLERİ

Kadının sinemada temsiline ilişkin ilk ciddi eleştirel yaklaşımlar 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. 1968'te yükselişe geçen özgürlükçü hareket pek çok alanda radikal sayılabilecek çıkışlara ve olaylara düşünsel bir zemin hazırlamıştır. Bu dönem kadın hareketleri de kendilerini daha radikal düşüncülerle ifade etmeye başlamış ve eril iktidara sert entelektüel çıkışlar yapmıştır (Elmacı,2011:187). Türkiye sineması, erkek egemenliği üzerine kurulu bir endüstri olarak var olan ve varlığını bu yönde devam ettiren bir sinemadır. Dünyadaki gelişmelere paralel Türk Sinemasında da ataerkil yapıyı kırmak cinsiyetçi kalıplardan kaçınabilmek için umut vaat eden çalışmalar yapıldığı görülse de sinema anlayışı, ataerkil, cinsiyetçi ve heteroseksist yapıdan pek uzaklaşamamakta klasik anlatı kodlarından kopamamaktadır. Toplumu oluşturan katmanların içine sinen 'ataerki' yüzünden erkek yönetmenler kadar kadın yönetmenlerin de bakış açısının eril hipokrasiden bağımsız olamadığı görülmektedir. Feminist film eleştirmenleri, egemen sinemanın ataerkinin bilinçdışına göre inşa edildiğini, film anlatılarının bilinçdışı dil ile paralellik oluşturacak şekilde erkek temelli dil ve söylem ile kurulduğunu ifade ederler (Kaplan, 2000: 30).

Konuyu sosyolojik olarak değerlendiren birçok araştırmaya göre modernizmin gerçekte kadın özgürleşmesini istenildiği oranda gerçekleştirmediği diğer kültürel unsurlar gibi sinemanın da kadınların ikincil konumunu değiştirmede yetersiz kaldığı, göstergeler, metinler ve semboller aracılığıyla hala toplumsal kodları dayatmada büyük rol oynadığını ileri sürmektedir. Feminist film eleştirileri, filmsel anlatıyı eril ve dişil biçimler olarak ikiye ayırır: "Eril" çoğunlukla çevrelerine "hükmeden", eril karakterlerle özdeşleşmeyi destekleyen doğrusal, heyecanlı anlatılardır. "Dişil" pasif, acı çeken kadın kahramanlarla özdeşleşmeyi destekleyen daha az doğrusal anlatılardır (Williams, 1987: 301). Sinemayla toplumsal cinsiyet ilişkisini gözden geçirdiğimizde; sinema kültürel imgeleri içinde bulunduğu kültürden alarak ve bir takım yenilik ve değişiklikleri etkileyerek yeniden yaratmaktadır (Abisel,1994:180) bu açıdan günümüze kadar sinema sektörü yaratım sürecinde, hem nicelik hem nitelik bakımından erkeklerin hâkimiyetinde, erkeksi değerlere göre şekillenen bir alan olduğu için hangi figür ve çerçevelerin baskın çıkacağına eril bakış açısı, önemli rol oynamaktadır denilebilir.

Feminist kuramcı Anneke Smelik (2008) de sinemanın eril iktidarın pekiştiriciliğini devam ettiren ve yerleşik toplumsal cinsiyeti yeniden üreten önemli bir araç olma özelliğinin altını çizer. Hollywood'un sakıncalı oluşunun sebebini, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesine bağlamaktadır. Bu açıdan Hollywood sinemasının bir uzantısı olan Türk Sinemasını uzun yıllar etkisi altına alan ataerkil anlayış ve bu anlayışı koruyan devamını sağlayan cinsiyetçi bakış, kadının sinemadaki ikincil/edilgen/öteki temsilinin de ana nedenini oluşturmaktadır.

Sinemada kadın konusu uzun yıllar toplum yapısıyla benzer biçimde görmezden gelinen, ötekileştirilen ve nesne konumunda tutulan dolayısıyla geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarının dışına çıkamayan bir süreç izlemiştir. Özellikle Ana akım sinemanın ataerkil bir toplumdan çıkması ve erkek merkezli bakışa sahip olması, kadın temsillerinin uzun yıllar hikâyenin odağında olmayan, derinliksiz, yüzeysel, yalnızca estetik nesneler olarak sunulmasına neden olmuştur. Yetmişli yılların başlarında kadınların dışarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunup hayatta kalamayacakları vurgulanırken 80'li yıllarda az da olsa kadınların güçlenip, özgürleşmesine izin verilmiştir (Ryan&Kellner, 2010:226-227).

1980'li yıllarda dünyada yükselen feminist hareketin etkisiyle ve toplumsal değişime paralel, kadını merkeze alan sinematografik anlatılar üretilmiş, kadının filmlerdeki temsil biçimi biraz daha derinlik kazanarak duygu ve düşünceleri olan 'özerk bireyler' haline getirilmiştir. Türk Sinemasında önce erkek yönetmenler tarafından (Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Halit Refiğ, Metin Erksan, vd.) kadın konulu filmlerin çekildiği sonrasında kadın yönetmenlerin bu işe soyunduğu (Bilge Olgaç, Türkan Şoray, Nisan Akman) gözlenmektedir.

Bu dönem eski tarz filmler hala devamlılık göstermekte ancak kadını ne iyi ne kötü, cinsel duyguları olan bir insan gibi işleyen filmlerin sayısında ciddi bir artış söz konusudur (Doğan,2013:9-10).O dönem Kurbağalar/1985, Teyzem/1986, Fatma Gül'ün Suçu Ne/1986, Kaşık Düşmanı/1984, Adı Vasfiye/1985, Gramofon Avrat/1986, Ah Belinda/1986 gibi feminist mesajlı filmler, ataerkil toplumda kadın olmanın zorluklarına dikkat çekmesi bakımından sinemaya önemli katkılar sağlamıştır.

Sinemada tüm bu değişimlere rağmen cinselliğini özgürce yaşayan, modern giyinen ve bağımsız hareket eden kadınların olumsuzlanması, sadakatsizlikle bağdaştırılması, çalışan kadınların mutsuz ve arayış içinde olarak temsili, mutluluk sebebi olarak bir erkeğin gösterilmesi, tek bir erkeğe adanmışlık fikrinin devam etmesi, evcilleştirilmiş kadınların takdir görmesi, filme estetik değer katması ve gişe getirici malzeme olarak genç kadın oyuncuların bedenlerinin sergilenmesi, ataerkinin, eril bakış açısının biçimlendirdiği sinemasal anlatılar olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir.

Dişil karakterler çoğu kez idealleri, kişilik farkları, yetenek ve ilgi alanları gibi özellikleri yeterince verilmeden salt bedenleri ile perdeye yansıtılmakta yüzlerce yıldır neredeyse her kültürde kabul gören erkeğin akılla, kadının bedenle özdeşleştirilmesi durumu geçerliliğini korumaya devam etmektedir. Dolayısıyla filmler, dişil bedenlere ve onların cinselliklerine odaklanmayı normal kabul ederek kadınlar, ataerkil örüntülerden, eril bakış açısından ve **ideal kadınlık**⁶ sınırlarından kaçamamakta sinemadaki evrensel idealin aslında ‘evrensel ataerkinin’ yansıması olduğu fikri bir kez daha doğrulanmaktadır.

Özet olarak Ataerkil toplum, sinema ve toplumsal cinsiyetler üzerinde yapılan **araştırmalarda**⁷ kadın temsillerinin feminist düzlemde eleştirilen yönleri derlenerek yedi ana başlıkta değerlendirilebilir:

1- Kadınların birey olma mücadelesine pek katkıda bulunmayan, onları belirli kalıplara hapseden ve son derece dezavantajlı durum yaratan ideal kadınlık sınırlarının çizilmesi ve filmler yoluyla bu sınırların onaylanması,

2- Sinemada kadınların içerik yönünden güçlü ve bağımsız yeni roller kazanmalarına rağmen kamusal alanda önyargısız ve eşitlikçi bir anlayışla tasvir edilmemeleri,

⁶**İdeal kadın tipi**, güzel, bakımlı, eğitilmiş, aynı zamanda ev işlerine hakim, iyi yemek yapan, çocuklarla arası iyi olan, eğlenceli, seksi (Orta,2017:307)

⁷**Feminist Film Eleştiri Tez/Makale/ Araştırmalar:**Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi, İrem İncoğlu,2015, Mustang Filmine Dair Bir Feminist Okuma Denemesi: Feminist Filme Sızan Erkek Bakışı,Ülkü Özakin, 2016, Filmlerle Üretilen Eril Dünya:Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik Ve Kadının Konumu/Kocan Kadar Konuş Filmi Analiz, Nermin Orta, Aslı Ekici, S.Ü İletişim Fak, 2017 Feminist Kuram Eşliğinde YediKocalı Hümmüz Filminin İncelemesi, Ceyda Emel Nas, Film Hafızası,Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları, Neslihan Göker, Göksel Göker Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/2014, Sakindi Oranın Şafakları, Schindler’in Listesi ve Piyanist Filmleri Bağlamında Kadın Temsili ve Militarizm Rengin Ozan, Begüm Negiz, Erciyes İletişim Dergisi,2017,

3-Filmlerin çıkış noktaları değişim, yüzleşme, emek, tabu, yasak, yalnızlık, bağımsızlık temaları ile feminizmle uyumlu olsa da biçimsel ve teknik açıdan kadın bedenlerinin hala erkek bakışının erotik nesnesi olarak sunulmaya devam edilmesi,

4-Çağdaş Sinema yönetmenlerinin modernist üslup kullanmalarına rağmen olay kurgusu, rol dağılımı, değerler ve eylemler bakımından katı ataerkil kültürel nosyonlarını sürdürmeleri, ataerkil söylemi yeniden inşa ederek, güçlendirmeleri, (fedakârlık, namus, şefkat, sadakat vb. özelliklerin kadına yüklenmesi gibi)

5- Kolektif erkek egemen bilinçaltının bir uzantısı olarak, cinsiyetçiliği körükleyen dolaylı yollardan kadını aşağılayan, ötekileştiren ve nesne konumunda tutan bakışın sürdürülmesi,

6-Sanat ya da popüler film kanadında yer alan yönetmenlerin, ortak bir noktada buluşarak, mutluluk, huzur, başarı, iyilik ve güç için tutunacak tek dal olarak ataerkil ideolojiyi ve onun örüntülerini işaret etmeleri ve buna uygun içerik üretmeleri,

7-Yeni nesil yönetmenlerin öykülerini, ‘insan’ merkezli yaklaşımla değil ayrımcı bakış açısıyla ele almaya devam etmeleri, konu ve karakterleri yalnızca heteroseksüel düzlemde kadın-erkek karşıtlığı üzerinde kurmaları, Queer kimliklere yer vermemeleri ya da taraflı yaklaşımları, olarak genel bir değerlendirmeye ulaşılabilir. Sinema geleneksel, çağdaş ya da popüler hangi alanda film üretirse üretsin ataerkil yaşam biçimi, kadınların filmlere yansıma biçimini değiştirmemektedir. Kabadayı’ya (2004) göre; Türk Sinemasında kadın, erkek ve cinsel azınlıklar, toplumsal değişime ve yönetmenlerin sinema anlayışlarına uygun şekilde bazen gerçekçi bazen yapay ve toplumdan izole olmuş bir şekilde sinemada yer almışlardır. Türkiye ve dünya sineması kadın temsillerinde, ataerkil ve toplumsal cinsiyet vurgulu yaklaşımların hala revaçta olması, sinema sektöründe enformasyonun üretim, dağıtım ve kullanım süreçlerini elinde tutan Hollywood sineması ile bir sonuca bağlanabilir.

“Kadın bedeninin parçalanarak bir meta konumuna getirilmesi Hollywood sinemasında kadının erkek arzularının bir nesnesi olduğu imajını yeniden yeniye üretmektedir. Erkek iktidarının edilgen doğrulayıcıları olan kadınlar filmlerde kariyer- aşk ya da kariyer-evlilik ikilemelerinde kendilerini bulan erkek yönetmenlerce evcilleştirilirler. Birçok popüler filmde kadınlar ikinci plandadır. Ana karakter olsalar bile edilgen, yardıma muhtaç kişiler olarak erkek bakış açısı üzerinden yaratılmış rollerde sunulmaktadırlar. Klasik Hollywood filmi, kadınları “zapt etmek” için geleneksel biçimde ataerkil bir tarza sahiptir. Bu bağlamda tecimsel film eleştirisi, kameranın kadını kurban konumuna indirgeyen, bakışın nesnesi yapan, seyirlik hale getiren bir araç olduğunun ortaya çıktığını ima eder” (Öztürk,2000:71).

Temsil biçimleriyle toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını hatta ne olacağını belirlenmesi için bir zemin teşkil eden sinema, kadınlara uygun görülen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde kullanılmaktadır (Ryan ve Kellner 1997: 38). Bağımsız sinemacılar kanadında yer alan Zeki Demirkubuz (Kıskanmak, Bulantı), Nuri Bilge Ceylan (Üç Maymun), Serdar Akar (Gemide, 1998), Kudret Sabancı (Laleli’de Bir Azize-1999) ve popüler kanatta yer alan Kıvanç Baruönü (Kocan Kadar Konuş 2014) gibi yönetmenler örnek verdiğimiz filmlerde kadınları, eril bakış açısına göre konumlandırarak sosyokültürel yaşamın en birinci etkeni olan ‘erkek iktidarını’ vurguladıkları görülmektedir.

Yukarıda bahsedilen filmlerde erkek ve kadın karakterler, ataerkil ideolojinin olumsuz yapılanmasının açık temsilleridir. Filmdeki kadın bedenleri, kendinden bağımsız biçimde yönetmen tarafından haz odaklı bir nesne konumuna indirgenmekte, sembolik bir meta olarak eril hegemonyanın en büyük iktidar alanı olmaya devam etmektedir. Örneğin ‘Gemide’ filminin içinde yer aldığı ve Serdar Akar tarafından gerçekleştirilmeye çalışılan projenin devamı niteliğindeki ‘Lalelide Bir Azize’ (Kudret Sabancı-1999) filmlerinde, “mal” gibi görülen kadına bakışın olumsuzluğu karşımıza çıkmaktadır (Kabadayı, 2004:251). Yine Özakin’a (2015) göre, kamera kullanım tarzı feminist filmlerde dahi eril bakışa hizmet etmekte Mulvey’in tezini doğrulamaktadır. Mulvey, tür sinemasının erkeğin egemen bakışı üzerine kurulu olduğunu, seyircinin de bir nevi gözetleyiciye, gizli bir ‘röntgenciye’ dönüştüğünü belirtir.

Mulvey’in tezine göre sinema, tüm enstrümanlarını kullanarak kadını, izleyicisine bir obje gibi gösterir. Erkek, kadını nasıl görmek istiyorsa kamera öyle gösterir, neyi görmek istemiyorsa o kadraj dışına itilir. (Bulantı filminde genç kadın bedenleri olarak sadece Aslı ve Özge’nin kadraja yarı-çıplak yansıtılması). Sinemada kadını salt beden ve cinsel bir obje olarak sunma kadar dikkat çeken bir diğer eril kadınlık temsili yasası da sistemin kadınlar için en temel öğretilerinden biri olan ‘kendinden vazgeçme’ her durumda ‘fedakâr olma’ halidir. Ataerkil toplum ‘kadınlık’ kodlarına göre kadınların bu sonsuz fedakârlık hali, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Kadın doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak çizildiğinden ‘fedakârlık’ teması uygunsuz değildir (Baş, 2011:97).

Bu anlayış, ‘kadın kendini ailesi için feda etmelidir’ fikrini doğurmakta buradan hareketle erkeklerin, kadınlardan üst düzeyde fedakârlık beklemesinin doğuştan gelen bir hak olarak görülmesi normal kabul edilmektedir. Bu doğrultuda çalışma örneklemini olarak seçtiğimiz Zeki Demirkubuz ’un Bulantı (2015) filminde hikâyenin ana motifi olarak karşımıza çıkan ‘fedakârlık’ teması ve Bulantı’ da Ahmet karakterinin, kadınlara fedakârlıkları ölçüsünde değer vermesi, yüceltmesi ya da cezalandırması, ataerkil bakış açısının sinemaya bir yansıması olarak tezimizi doğrulamaktadır. Film üretiminde yerleşik cinsiyet kodları, Yeşilçam dönemindeki kadar vurgulu olmasa da hala benzer şekilde üretilmeye devam etmektedir.

Çağdaş Sinema içinde yer alan Nuri Bilge Ceylan’ın da kadın karakterlerine bakıldığında yine cinsiyetçi bakışın uzantıları görülmektedir. Çünkü sinemada kadın, erkek için neyi temsil ediyorsa o şekilde sunulur. Ataerkil söylemden yana tavır alınarak kadının söylemi ve adının anlamları bastırılır. Kadının gerçek anlamı, ataerkinin ihtiyaçlarına hizmet edecek yan anlamlarla yer değiştirir (Kaplan, 2000:18). Bu açıdan İklimler ’deki (2006) sadakatsiz eşe tahammüle zorlanan, Üç Maymundaki (2008) yaşadığı yasak ilişki ile ailesini kötülüğe iten kadın karakterler, bu anlamda değerlendirilebilir, anlatılarda kadınlar ikincil konuma çekilmekte biyolojik fark, ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır (Elmacı,2011:195-196). Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi her iki yönetmenin çok filminde kadınlarla ilgili cinsiyetçi önyargıyı körükleyen temel söylemleri değişmeyerek kadın karakterin güvenilmezliği ve bilinmezliği karşında erkek karakterin, aciz, suskun ve pasif şekilde kurgulanmaya devam ettiği görülmektedir.

“Zeki Demirkubuz’ un on bir filminin sekizinde kadın karakterin, sadakatsiz/aldataan şekilde temsili; Nuri Bilge Ceylan’ın dört filminde kadınların, düşünce vicdan muhasebe yapamayan, bir yandan buyurgan ve sessiz, arka planda güvenilmez/aldataan ama ne olursa olsun kendi ayakları üzerinde pek durmayan, erkeğin ön planda net, kadının ise onun arkasında belirsiz biçimde temsil edilmesi, sinemada kadın temsili eleştirilerinin haklılığını güçlendirmektedir”(Sezer, S. (2012) Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Kadın İmgesi: Üç Maymun ve Diğerleri, www.avrupasinemasi.blogspot.com / (05.11.2017).

Yine bu bağlamda popüler sinemanın romantik komedi türüne giren, ataerkil anlayışa uygun olarak heteroseksüel aşkı işleyen Kıvanç Baruönü'nün 'Kocan Kadar Konuş' (2014) filminin 'evde kalmış kız' temasına yoğunlaşarak evliliği mutlak bir zorunluluk ve başarı olarak gösterdiği, 80'lerde değişim geçiren Yeşilçam melodram kalıplarını ve kadın temsiliyi yeniden inşa ettiği söylenebilir. Filme temsiller açısından bakıldığında oldukça muhafazakâr bir yapı göze çarpmakta, kadınlar özgür ve güçlü görünseler de hayatlarına giren erkeklerin koruması ve gözetimi altına girmek konusunda istek duymaktadırlar. Her ne kadar iyi bir eğitim ve kariyer sahibi olsalar da tıpkı Yeşilçam melodramlarındaki kadınlar gibi bu kadınlar için de, "gerçek aşk" mutluluğun tek ve asıl nedeni olarak sunulmaktadır (Orta, Ekici, 2017:306).

Bu da göstermektedir ki kadınlar modernleşme ile olumlu yönde değişim geçirirler de kanıksanmış ideolojik roller, sosyal hafızadan tamamen silinmemekte toplumsal cinsiyet söylemi kadınlar üzerinden ideal kadın tipi, güzel, bakımlı, eğitilmiş, aynı zamanda ev işlerine hâkim, iyi yemek yapan, çocuklarla arası iyi olan, eğlenceli seksi (Orta, 2017: 307) yeniden inşa edilmeye devam etmektedir. Ebedi aşk miti veya peri masalları modelinde temellendirilen romantik komediler bu nedenle geleneksel cinsiyet rollerinin inşasına olan etkileri açısından oldukça eleştirilmektedirler (Rollet, 2009: 95-96). Sonuç olarak 2000'ler Türkiye'sinde toplumsal yaşamda kadınların daha aktif ve güçlü biçimde yer almalarına rağmen dönemin popüler filmlerinde kadınların hala erkeğin gerisinde ve ikinci planda bırakıldığı filmlerin merkezinde erkeklerin daha baskın rol oynadığı göze çarpmaktadır. Modernleşen toplumumuzda ve bugün postmodern olduğu ileri sürülen toplumlarda bile kadınlar diğer toplumsal kurumlarca benimsetilmeye devam edilen ataerkil değerleri içselleştirerek kimliklerinin parçası haline getirmekte bu baskın değerlerden hemen kurtulamamaktadırlar. Bu nedenle demokratik ilişkilerin gerçekleştirilebilmesi ve özerk kimliklerin oluşabilmesi için önce aileye sonra diğer toplumsal kurumlara büyük görevler düşmektedir (Berkem, 1995:164).

Son dönem Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer, İlksen Başarır, Deniz Gamze Ergüven ve Belma Baş gibi kadın yönetmenler öncülüğünde başlatılan, sinemada kadın devriminin hem filmlerin anti feminist dinamiğini kırarak kadınların temsil sorununun çözülmesi hem de yeni gelen kuşağa daha eşitlikçi bir sinema evreni sunulması bakımından eski yargıları, tutumları ve kimlikleri yeniden düzenlemede önemli girişimlerde bulundukları söylenebilir.

Bir yandan iletişim teknolojisinin ulaştığı boyutlar buna koşut olarak dünyadaki toplum/birey algısının görünüm ve içerik değişimleri 21. yüzyılda sanata haliyle sinemaya yeni bir görürünüm kazandırmıştır. Kültür-sanat anlayışından, demokrasi kavramına, aile ilişkilerinden, ideolojilerin niteliğine değin hemen her şey postmodern bir anlama bürünmüş birçok konuda olumlu ve eşitlikçi dönüşümler yaşanmıştır. Dolayısıyla değişen sinema anlayışı, feminist filme doğru yeni bir eğilim doğurmakta feminist filmler, insanların ortak özelliklerine vurgu yaparak kadın erkek eşitliğini ve adil temsilleri topluma hatırlatma konusunda küçük ama güçlü etkileri, büyük kitlelere yaymaya devam etmektedir.

Son dönem sayıları artan feminist film örneklerinde ataerkil kodlara yönelik muhalif okumalar, alternatif tutum ve eleştiriler oldukça dikkat çekicidir. Bu doğrultuda sinemada gereksinim duyulan feminist film türüne yönetmenliğini Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın üstlendiği 'Mavi Dalga' Filmi /2014 güzel bir örnektir. Toplumsal cinsiyetin inşasında yeni sinemacıların eşitlikçi vizyonla kurguladığı roller, değer ve eylemler, istenilen dönüşüm için umut vaat edici görülmektedir. Bu bilinçle üretilen feminist altyapılı 'bireysel' filmlerin toplumun genel cinsiyetçilik panoramasını pozitif yönde etkileyerek toplumdan bireye rol dağılımını yeniden ve eşit biçimde inşa edeceği düşünülmektedir. Althusserin de dediği gibi toplumsal pratikler, bu pratikleri yapan bireylerin hem karakteristiklerini belirler hem de onların sahip olabilecekleri birtakım özellikleri ve bunların sınırlarına ilişkin kavramsallaştırmaları da oluşturur. Çünkü her toplum ancak kendi imajında bireyler yaratır (Yaylagül,2014:116).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR AUTEUR SİNEMASI OLARAK ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ BETİMLEYİCİ BİR İNCELEMESİ

3.1. YÖNETMEN ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN “AUTEUR” KİMLİĞİ ve BAĞIMSIZ SİNEMA

Tüm sanat dalları gerçekliği en güzel haliyle betimleme çabası taşır. İnsan doğası güzelliklere düşkündür ve bu güzelliği yaratma tutkusu ile doludur. İnsanoğlunun yaşadığı evrende iz bırakma arzusu, yaratma tutkusu ile birleştiğinde ortaya çıkan, sanattan başka bir şey değildir. Çıplak gerçekliğin estetikle harmanlandığı sinema, insanlığın gerçekliğe olan tutkusundan doğmuştur. 90'lı yıllar sinemasının en belirgin özelliği, farklılıklarıyla öne çıkmasıdır. O zamana dek Yeşilçam, bilindik öykülerin kopyalarını üretip dururken 90'lara gelindiğinde Avrupa Sineması ile daha fazla etkileşime girilmesinin sonucu, geleneksel anlatı biçimlerinin değiştirildiği yalın ve modern üslupların denendiği yeni bir sinema anlayışı doğmuştur. Geleneksel Türk Sineması 'auteur' olarak kişisel üslubun filmlere aktarıldığı, 'farklı' öykülerin anlatıldığı daha bireysel ve daha kendine özgü bir mecraya dönüşmüştür. Bu dönem yapılmaya başlanan gerçekçi filmler, ulusal ve uluslararası festivallerde alınan ödüller, popüler sinema karşısında sanat sineması içinde “Türk Sineması için auteur” kavramının kurumsallaşmasının sağlandığı bir dönem olarak değerlendirilmiştir (Kunt, 2015: 84).

Erken dönem Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Kavur, Erden Kıral, Atıf Yılmaz, Şerif Gören ve Halit Refiğ gibi auteur yönetmenlerin öncülüğünde başlayan ileriki dönemde 'Sanat Sineması' 'Yeni Sinema' ya da 'Modern Türk Sineması' adı altında atağa geçen auteur sineması, Yeşilçam klasik anlatısından farklı hikaye ve figürleri görünür kılarak seyirciyi bireysellik, yabancılaşma, hissizlik ve içsel ikilemlerle yüzleştiren modern anlatıyla tanıştırmıştır. Türk Sinema tarihi bakımından ismi 'Bağımsız Sinema' ile özdeşleşen ve kazandığı sayısız ödüllerle araştırma konumuzun öznesi 'Zeki Demirkubuz, bu türün en başarılı temsilcilerindendir. Yönetmenin, yalın sinematografik dili, özgün karakter seçimi ve derinlikli öyküleri kısaca filmin genel havasına işleyen 'Demirkubuz stili' birçok akademisyen ve yönetmen adayı için oldukça ilgi çekici bir alandır.

Demirkubuz gibi Yeşilçam'da yetişmesine rağmen yönünü Avrupa Sinemasına çeviren yönetmenler kuşağı, yeni kalıp ve perspektiflerle 'farklı' bir sinema dili oluşturmaya çalışmışlardır. Türk toplumunun yaşadığı siyasal ve toplumsal olaylarla başa baş gittiği bu yıllarda Türk Sinemasında toplumsal toplumcu kaygılar sona ermiş bireycilik keşfedilmiş ve bireye ait ürünler verilmiştir (Dorsay,1995: 21, 22).

Demirkubuz 'un sinema anlayışı diğer auteur'lar gibi geleneksel kalıplara karşı duran modern özellikler gösterse de yönetmenin öykü, karakter, yaşama ait tüm değerler geleneksel bir öz taşımaktadır. Bu açıdan yönetmenin filmleri, geleneksel kalıp ve temsillerin tamamen değiştiği modern bir sinema değil ataerkil esasların korunduğu dönüştürülmüş bir sinemadır denilebilir. Demirkubuz 'un gelenekselle modern birleştirdiği bu yüzden ne tam tam ataerkil ne tam modern bakış açısı, ana akım sinemanın basmakalıp anlayışının reddi anlamına gelen, yönetmenin bağımsız sinemasal kişiliğinin, kişiselliğinin de ifadesidir. Zeki Demirkubuz filmleri de dâhil ataerkil kültürel zeminde üretilen filmler toplumsal cinsiyet kodlarından bağımsız olamamakta eril bakış açısının yansımaları 'auteur' kabul edilen yönetmen sinemalarında da görülmektedir.

"Egemen sınıfın düşünceleri her dönemde egemen düşüncelerdir, bir başka deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf aynı zamanda entelektüel güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde tutan sınıf aynı zamanda düşünsel üretim araçlarını kontrol eder. Böylece genel anlamda düşünsel üretim araçlarından yoksun olanların düşünceleri de bu egemen sınıfa tabi olur" (Marx, K, Selected Writings,ed. David McLellan Oxford University Press,1977:176,akt.Donavan,2015: 135).

Bu bağlamda Yeni Türk Sineması'na ilişkin son araştırma ve tartışmalar, filmlerin ana temalarını ve karakter temsillerini klasik anlatı geleneğinden çok farklı yerde konumlandıramadığı eski kimliklerin dönüştürülse bile hegemonik erillik ve dişillik kodlarının tekrarladığı ya da yeniden üretildiği sorunsalına odaklanmaktadır. Zeki Demirkubuz sinemasına gözlerimizi çevirdiğimizde 'auteur, yazar yönetmen' kavramı karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin kişisel bir dil, stil ve üslup yarattığı auteur sinema, filmlerin kişiselliği, kendine özgü karakteristiğinin olması demektir. Sanat Sineması kanadı içinde değerlendirilen Zeki Demirkubuz, 'Yeni Türk Sineması' olarak adlandırılan sürecin de mimarlarından.

Filmlerini tarz olarak melodram ve kara film arasında bir sınırdan değerlendirebileceğimiz yönetmen, dekor, kostüm ve makyaj gibi stüdyo tipi kurgu unsurları reddederek özgün senaryo, doğaçlama oyunculuk, tekrarlanan motifler, sürprizlere açık kurgular ve kamerayı özgürce kullandığı kendi kişisel stiliyle sinemada, ‘auteur’ kavramının hakkını vermektedir. Felsefi bakımdan varoluşçuluğa yakın bir sınırdan duran Zeki Demirkubuz, bu düzlemde yarattığı sinematografik tarzını, 1994 yılında çektiği ilk filmi C Blok ile ilk kez seyirci ile tanıştırmıştır. Ülke çapında büyük ses getiren C Blok’un ardından yönetmenin 2002 yılında yurt dışında iki uzun metrajlı filmi Cannes’da gösterime girmeye hak kazanmış, ardından sırasıyla Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003) , Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012), Bulantı (2015) ve Kor (2016) seyircilerle buluşmuştur.

Sinemasını geleneksel ve modern ikiliği arasında bir yerde tutan Demirkubuz, stil olarak minimal sinemaya daha yakındır. Tercih edilen mekân, dekor, ışık, temalar, karakter ve film isimleri yönetmenin benimsediği varoluşçuluk felsefesinde izlerini taşımaktadır. Demirkubuz filmlerinin ana eksenini bu toprakların insanları, onların yaşadığı sancılar, sosyo kültürel değişimler, göçler, kimlik çatışmaları, yersiz yurtsuzluk, yabancılaşma, çıkmazlılık, kader ve gittikçe yozlaşan değerlerler oluşturmaktadır. “Dışarıda olan”, merkeze yerleşememiş karakterlerin ‘içeride’ geçen hikâyelerini anlatır Demirkubuz (Özgül,2014:239). Bu yönüyle yönetmen, Fransız François Truffaut deyimiyle ‘auteur’ kavramına fazlasıyla uymaktadır. Kimi feminist yazarlarca ‘cinsiyetçi’ bulunarak eleştirilen Demirkubuz filmleri, günümüz Türkiye’sinin sosyokültürel değişiminin bireye, topluma ve ilişkilere yansıyan yönünü anlamlandırmak için önemli bir sinemasal zemin teşkil etmektedir. Aldığı uluslararası ödüller ve ilgi çekici tarzı ile hakkında birçok akademik tez, araştırma ve köşe yazısı yazılan Demirkubuz sineması, bağımsız, melodramatik, varoluşçu ve minimal olmak üzere dört ana başlıkta kategorize edilebilir.

Zeki Demirkubuz sineması her şeyden önce ‘Bağımsız Sinema’dır, son dönemde adını sıkça duyduğunuz bağımsız sinema ne anlama gelmektedir. Kısaca tanımlar isek; ‘Bağımsız Sinema’, yönetmen, senarist veya oyuncuların; yapımcı şirket ve/veya herhangi bir dış etkenin yaptırımlarına maruz kalmadığı, ekonomik açıdan var olan dünya sinema endüstri çarkının dışında kalabilmeyi başarmış, içerik ve bütçe açısından bağımsız olan filmleri genelleleyen bir kavramdır.

Yönetmen konu, karakter ve mekân seçiminde hiçbir otoriteye bağımlı değildir(Çakan G. (2014) Bağımsız Sinema www.bagimsizsinema.com (27.03.2016). Bağımsız sinema, yönetmenin en özgür ve en özgün olduğu sinema demektir. Zeki Demirkubuz popüler sinema yönetmenlerden farklı olarak beğenilme içgüdüleriyle değil farkındalık yaratma duygusuyla filmler üretmektedir. Onun filmleri bağımsız bir yönetmenin biriktirdiği fikir ve duygu dünyasının yansımalarıdır.

3.1.1.Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodram

İlk örnekleri 18.yüzyılda tiyatro alanında çıkan melodram, Yunanca ‘Melos ve Drama’ sözcüklerinin birleşiminden oluşan müzikli drama anlamına gelmektedir. Birçok tanımı olan melodram, ağlatı ve dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan sinema türüdür. Brooks’a göre melodram, yoğun duygusallığı, ahlaki olarak kutuplaşmış ve şematize edilmiş karakterleri, aşırı ifade ve eylem biçimlerini kullanan, kötünün iyiye karşı mücadelesinde iyinin kazandığı “dışavurumcu” bir türdür.

Demirkubuz ‘un filmlerini belli bir tür içinde değerlendirmek pek mümkün olmasa da ‘aşırılıklar’ içermesi bakımından melodrama daha yakın bir sınırdadır denilebilir. Filmler, melodrama has temalarıyla (imkânsız aşk, intihar, kadercilik, intihar, tesadüfler, yıkım, cinayet, intihar ve ihanet) bu alanda araştırma yapan birçok akademisyen ve yazar tarafından ‘modern melodram’ olarak kabul edilmektedir. Olay örgüsü ve karakterlerde melodramlara özgü ikili karşıtlıklar (iyi-kötü, fakir-zengin, masum-günahkâr,) daha modernize edilmiş, dönüşüm geçirmiştir. Özellikle karakterler, mutlak iyi, mutlak kötü olarak değil koşullara göre iyiden kötüye, masumdan suçluya, güçlüden güçsüze geçişli özellikler gösterir. Yalnız Demirkubuz ‘un melodram temalarına yaslanan filmlerinde Yeşilçam melodramlarındaki çözümün yerini çözümsüzlük, izleyenin yaşadığı rahatlamamanın yerini keskin bir rahatsızlık almıştır.

Bu yönüyle Demirkubuz filmleri melodram türü üzerinde oynamakta melodramı dönüştürmekte ve bu anlamda da klasik anlatı yapısından farklı bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır (Özgül,2014:243-246). Demirkubuz ‘un dönüştürülmüş melodram filmlerine, yaşanan yoğun acıyı, çaresizliği, tükenmişliği vurgulayan melankolik bir hava hâkimdir.

Film örgüsü içinde ana karakterler, lanete uğramış gibi hiçbir iyi olayla karşılaşmaz, trajik yapıyı destekleyen bir dizi kötü olay gerçekleşir. Filmde hemen herkes kaderin ağlarına takılır ve ana karakterden biri çıkış yolunu mutlaka ya intihar etmekte ya da cinayet işlemekte bulur denilebilir.

3.1.2. Zeki Demirkubuz Sinemasında Varoluşçuluk

Erdem'e (1999) göre Varoluşçuluk hayatın anlamı, ölüm, acı, korku, bunalım ve sıkıntı gibi insan olayları üzerinde duran bir felsefe anlayışıdır. Bu görüş, "insanın kendi varlığını kendisinin yarattığını ileri sürer. Kurucusu Alman Martin Heidegger'dir. Varoluşçuluk görüşü, İnsanın şahsi değerini ve hayatta kendi yolunu kendisi çizmeyi kanunlaştırmayı istediği için tanrısız bir toplumda bile taraftar bulmuş ve bütün dünyaya yayılmıştır. Başlıca temsilcileri: Tanrı Düzeyde, G. Marcel, Jaspers, L. Chestov, M. Buber'dir. Tanrı tanımaz (Ateist) düzeyde, F. Nietzsche, M.Heidegger, J.P. Sartre, A. Camus olarak ikiye ayrılmıştır.

Varoluşçulara göre dün yahut ta bugün kendi varlığını bizzat yaratan tek varlık insandır ve insan kendisini nasıl yaparsa öyle olur, değerlerini kendisi yaratır. İnsana yeryüzünde kendisinden başka yol gösterecek yoktur. İnsan kendi kendisini yarattığı için hür ve sorumlu olmak zorundadır. Varoluşçuluğa göre kâinat, insana karşıdır, mantıki olarak anlaşılmazdır ve ölüm gibi fizikötesi bir anlaşmazlıkla son bulmaktadır. Varoluşçuluğa göre tek bir suç vardır. O da pişmanlık. Yaptığından pişman olan kimse, kendi özüne ihanet etmiş demektir. Dünyada en kötü şey, "pişmanlık"tır. Ahlaklılığın ölçüsü de suçunu açık yüreklilikle "itiraf" etmektir. İnsan doğruyu, yanlış kendisi bulur verilecek öğüdü kendine yine kendisi verir (Erdem, 1999: 198, 199).

Demirkubuz sinemasında varoluşçuluk felsefesinin izleri, birçok filmde ya filmin ismi ya da karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin "Yazgı" (2001) , Camus'un 'Yabancı' adlı romanından yapılan bir uyarlamadır. "Yeraltı" (2012) Dostoyevski'nin, varoluşçu felsefenin edebiyattaki ilk örneği olan 'Yeraltından Notlar' adlı kitabından esinlenilmiş, bir diğer filmi "Bekleme Odası" (2003), Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza' adlı romanını filme çekmeye çalışan, kendine ve çevresine yabancılaşmış bir yönetmenin öyküsünü anlatmaktadır. Öte yandan Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sının Raskolnikof'u ile Üçüncü Sayfa'daki(1999) İsa karakteri arasında benzerlikler vardır.

“Para için yaşlı tefeci kadını öldüren Raskolnikof’un yerini bu defa kirasını ödemediği için ev sahibini öldüren İsa alır (Kıraç, 2008: 173). Yine yönetmenin başrolünü kendisinin canlandığı 2015 yapımı Bulantı da Ahmet karakteri üzerinden ‘nedensizlik ve yabancılaşma’ temalarıyla kurgulanmış filmin ismi Jean Paul Sartre’ın ‘Bulantı’ romanından esinlenilmiştir. Zeki Demirkubuz sinemasında varoluşçuluk felsefesinin ana öğretisi, iyinin ve kötünün iç içe olduğu ve sorgulandığı insan doğasına ait olgular, anlamsızlık, kendine yabancılaşma, nedensizlik önemli anlatım öğeleri olarak ön plana çıkar.

C Blok’un Tülay’ı nedensiz sıkılır, Bekleme Odasındaki yönetmen Ahmet, nedensiz yalan söyler, Yazgı’daki Musa annesinin ölümüne nedensiz üzülmez, Masumiyet’te Yusuf, Uğur’u nedensiz sever. Karakterlerin iyilik ya da kötülüklerinin nedenleri yoktur. Varoluşçu felsefeye göre; “İnsan kendi kendisini yaratır ve nasıl olmak isterse öyle olur. İnsana öğüdünü verecek olan da yine kendisidir” (Erdem,1999: 199). Zeki Demirkubuz karakterlerinden Masumiyette Uğur, C Bloкта Tülay, Yazgı’da Musa, kendi özgür iradeleriyle öyle davranırlar. Özgür seçimleri iş, aşk ve duygu durumlarını belirler ve bu yolda hiçbir ahlaki/hukuki otoriteye boyun eğmezler. ‘Masumiyette’ kendi özgür iradeleriyle Uğur, Zagor’un, Bekir, Uğur’un peşinde yıllarını harcar ve Bekir kendi öğüdünü yine kendinden alır, (Yolu yok çekeceksin, şimdi eğ başını yürü usul usul)

Varoluşçuluk felsefesine göre en kötü şey, pişmanlıktır ki yönetmenin filmlerinde bunun yansımasını, karakterlerin birçok davranışta pişmanlık duymadığından anlayabiliriz. Örneğin, Yazgı ’da Musa annesinin ölümüne üzülmediği için pişmanlık duymaz; C Blok’ta Tülay eşini aldattığı için pişmanlık duymaz; İtiraf ’ta Nilgün, Harun’a yaşattığı acı için pişman olmaz; Masumiyet’te Uğur, Zagor için çocuğunu ihmal ettiğine pişman olmaz, Bekir yuvasını Uğur yüzünden dağıttığı için pişman değildir; Üçüncü Sayfa’da Meryem, yaptığı cinayet planlarından ve İsa’yı kandırdığından pişmanlık duymaz. Hepsinin kendince haklı nedenleri vardır ve pişmanlık duygusu davranışlarında gözlenmez. Varoluşçuluğa göre ‘ahlaklı’ olmanın ölçütü itiraf etmektir. ‘İtiraf’ filminde Harun’un Nilgün’e ısrarla suçunu itiraf ettirmesi de bu felsefeden izler taşır. Bu açılarından bakıldığında Zeki Demirkubuz sinemasını varoluşçulukla birebir örtüşen yanlarının olduğu hatta filmlerin isimlerinin Varoluşçuluğun ana çizgilerinden türetildiği görülmektedir.

(İtiraf/2001, Yazgı/2001, Yeraltı ve Bulantı/2015) Varoluşçu felsefenin bir diğer öğretilerinden ‘neden’ kadar ‘nedensizliğin’ de insanoğlunun önemli bir yanı olduğunu düşünen Demirkubuz bu konudaki görüşleri şöyle belirtir:

“Çünkü insanın doğası böyle bir şey. Nietzsche’nin bir sözü var: ‘İnsanın aklî bir varlık olduğu kadar, akıldışı bir varlık olduğunu da kabul etmenin zaman geldi’ diye. Bu çok doğru bir söz. Ne kadar akıllı olursak olalım, ne kadar bilimsel bakarsak bakalım, bulduğumuz cevapların, bulduğumuz nedenlerin bizi daha büyük nedensizliklerin, daha büyük soruların eşiğine getirdiğini görüyoruz. Bu, çok da bana ait bir şey değil. Ama ben bunu filmimi yazarken ve yaparken, özellikle bazı durumları oluştururken sorun ediyorum, hep aklımın bir köşesinde tutuyorum. Özellikle de filmin ismini koyarken ya da final sahnelerine karar verirken buna dikkat ediyorum. Hep bir finalsizlikle, bir yere gitmeme hissiyle bırakmaya çalışıyorum hikâyeyi...” (Gebetaş,2009:13).

Zeki Demirkubuz filmlerinin sonundaki finalsizlik, tamamlanmamışlık bu durumun bir yansımasıdır. Filmlerindeki insan tahlili ve karakter oluşturma da bu düzlemde finalsizlik üzerine kurulur.

3.1.3.Zeki Demirkubuz Minimalist Sinema

Minimal sanatlarda amaç, ‘az olan, çoktur’ düsturundan hareketle mesajı, özü kaybetmeden seyirciye iletebilmektedir. Sinemada ideal sunum, film mesajını en duru ve en yalın halde gösterebilme ustalığında gizlidir. Minimal akımın ortaya koyduğu dolaysız ve yalın estetik anlayış 60’larda, “Sanat, sanat içindir” ilkesini yüceltmıştır. Sade, arındırılmış, abartıdan uzak bir akım olan minimalizm akımı, dünya çapında tanınan büyük başarılarla imza atmış birçok yönetmen tarafında kullanılmıştır.

“Yavaş akan bir senaryo, slow motiona alınmış bir kurgu, soluk renklerin tercih edildiği bir atmosfer ve en önemlisi de hiç olmayan ya da olabildiğince az olan diyalog...” minimalist sinemanın tercih unsurlarıdır.Dünyada ilk kullanan yönetmenlerden olan Tarkovsky’ye bu akımın temsilcisi denilebilir(Çiftçi, H. (2015), Minimalist Sinema/ www.kendidefterim.blogspot.com.tr / (7.04.2018).

Minimalist sinemanın, daha saf ve katışıksız bir sinema arayışının ürünü olduğu söylenebilir. Pastel ve çok koyu tonlarda bir renk düzlemi, durağan ve ağır ilerleyen bir anlatı olan minimal sinema, gereksiz eklentilerden arınarak öyküde sadece özü ortaya çıkarmayı hedef edinmedir. Anlatması gerekenden fazlasını anlatmayı, göstermesi gerekenden fazlasını göstermeyi gereksiz bulan bir görüşü temsil eden akım, “seçkin bir sadecilik” olarak nitelendirilebilir (Özdemir, E. (2006). Sadeliğin Gerçekliği:Minimalizim.www.sinematurk.com/ (16.05.2016).

1990'lı yıllarda sinemanın değişen yüzü, yönünü daha çok minimal sinemaya çevirmiş yeni nesil yönetmenler, filmlerinde ana unsur olarak minimalizm akımını kullanmaya başladıkları görülmektedir. Toplum ve birey ağırlıklı gerçekçi filmler, minimal sinema motifleriyle izleyici karşısına çıkmış, Yeni / Çağdaş Sinema abartısız ve yalın öykülerini, en çok minimal akım etrafında şekillendirmiştir. Demirkubuz sinemasında da abartılı mekânlar, müzikler, oyunculuklar veya ışıklandırmalar, filmin ana izleğinin önüne geçirilmeyerek minimal sinemaya uygun özellikler göstermektedir. Yönetmenin filmlerinde, doğal ışık, natürel sesler ve amatöre yakın gerçekçi oyunculuklar gibi minimal unsurları kullanarak filmin gerçekçiliğini ve inandırıcılığını artırma yolunu seçtiği görülmektedir.

3.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ANA TEMALAR ve ANLATI YAPISI

Toplumsal yozlaşma, yabancılaşma, kadın erkek ilişkileri, aldatma, şiddet, modern hayatın yol açtığı trajediler son dönem hem 'Yeni Sinemanın' hem de Zeki Demirkubuz sinemasının ana başlıklarını oluşturmaktadır. Yönetmenin öykülerinde olayların çıkış noktasını, toplumsal yapıdaki yozlaşma, yersiz-yurtsuzluk, insan ruhunda bastırılmayan kötülük hissi, kent-taşra ikiliğindeki modernleşen fakat gittikçe kendine yabancılaşan hayatlar oluşturmaktadır. Demirkubuz filmlerini ilgi çekici yapan, kaderin çıkışsızlığında sürekli kaybeden, yenilen, örselenen hayatları gerçekçi bir üslupla işleyebilme ustalığında gizlidir.

Filmlerinde seçtiği karakterler, üçüncü sayfa haberlerine konu olan marjinallerdir. Yönetmen kendi sinemasını Çınar Oskay'a verdiği bir röportajda şöyle özetler; *"İnsan çelişkilerle dolu, sakat bir varlık. Bizi doğruya götüren, güzeli özlememize sebep olan bu. Sinemamı bunun üzerine oturtmaya çalışıyorum"* (Oskay, Ç. (2015) Hürriyet, Kelebek, www.Hurriyet.com.tr Zeki Demirkubuz Röportaj/ (2016). Zeki Demirkubuz 'un sinemayı ve filmlerini, insanın içindeki kötücül yanıyla yüzleşmesi için araç olarak kullandığı dolayısıyla onun sinemasının bir yüzleşme sineması olduğu söylenebilir. Demirkubuz, Camus, Kafka, Sartre ve Dostoyevski gibi varoluşçu yazarların söylemlerini içselleştirmiş, bireysel gerilim ve kıvranmalara odaklanmış, gündelik hayattaki içsel patlamaları, gerçekçi bir üslupla anlatmaya çalışan bir yönetmendir. Bu doğrultuda Zeki Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısı incelendiğinde değişmez yapısal unsurların, bütünsel, kendine özgü bir düzen ve tekrarlar oluşturduğu görülmektedir.

Klasik anlatı yerine modern anlatıyı tercih eden yönetmenin, öykülerini anlatırken asıl beslendiği duygu, acıdır. The Guardian’a verdiği röportajda bunu şöyle açıklar; “*Acı her yerde ve hepimiz onunla yüzleşmeliyiz. Benim bütün filmlerim onun hakkında*” (Anonim, Hürriyet arşiv, Ocak, 2006) (14.04.2016). Bu açıklama, Demirkubuz sinemasının kısa bir özeti gibidir. Demirkubuz, acıyı anlatırken ‘aldatma’ en sık işlediği konuların başında gelir, yönetmen birçok röportajında ‘kadın aldatmasını’ daha trajik bulduğu için filmlerindeki olay örgüsünü, kadınların aldattığı bir dünya üzerine inşa ettiğini söyler. Hatta Demirkubuz ‘un, C Blok, Masumiyet, 3.Sayfa, Kıskanmak, Yazgı, Kader ve İtiraf filmleri kadın aldatması üzerine öyküleştirilmiş, acı dozu yüksek filmlerdir. Yönetmen tarafından ‘kadın aldatması’ zincirleme sonuçlarıyla daha büyük trajediye sebep olarak gösterilir. Yönetmenin filmleri, üç ya da dört karakter etrafında yapılanmakta öyküde karakterlerin geçmiş ve şimdiki hüznlerinden kurtulmalarına, duygu ve durum değişikliği yaşamalarına genellikle izin verilmediği görülmektedir.

Karakterlerin çoğu, bir şekilde hayat karşında mağlup olmuş kimi zaman iyi/masum; kimi zaman kötü/suçlu tek bir kalıba konulmayan, değişken bir biçimde konumlandırılmaktadır. Özellikle kadın ve erkek karakter temsilleri, Türk seyircisinin aşına olduğu kahramanları ters düz edecek kadar uç özellikler taşıdığı söylenebilir. Ne erkek toplumsal gramerdeki güçlü, mert, savaşçı, sözünde duran, otoriter, saygın tanımını karşılar ne de kadın sadık, fedakâr, şefkatli, zarif ve anaç özellikler gösterir.

Demirkubuz filmlerinde kadınların, ele avuca sığmaz, hırçın halleriyle anaç, sadık, fedakâr ve namuslu olmayı başaramadıkları, içlerindeki kötücül yanı gizlemeyen, geleneksel değerlerden kopmuş ve dominant kadınlar olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, ‘Tülay, Uğur, Meryem, Nilgün, Seniha, Sinem, Mükerrerem karakterleri, mevcut düzenin acımasızlaştırdığı, dik başlı, hesapçı, fettan, sorumsuz, sürekli arayış içinde, duygularını uçlarda yaşayan, aile olmayı becerememiş, ahlaki yozlaşmadan nasibini almış ve tekinsiz kadınlardır. Bu kadınların, kötü huyları yetmezmiş gibi bir de erkeğin acısını körükleyen, onu zora sokan, kıskırtan, cinayet işleyen ya da intihar ettiren nitelikler taşıdıkları görülmektedir. Demirkubuz sinemasının erkek karakterleri ise, kadınların aksine daha sakin, fedakâr, şefkatli, edilgen, sorunlu, sadık ve kadınların yaşattığı her türlü hüsrana rağmen yine de onlara sahip çıkan, hassas, saplantılı ve içe kapanık kişiler olarak temsil edildikleri görülmektedir.

‘Bekir, Harun, Yusuf, İsa, Musa, Taylan, Halet, Selim, Ahmet’ hep aynı ‘çaresiz ve iradesiz’ özellikler gösterir. Demirkubuz ’un erkek karakterleri özünde ataerkil değerlere sahip olsalar da genelde geleneksel erkeklik kodlarına uymayan, pasif, zayıf kişilikli, duygularını belli eden hatta çaresizlikten ağlayan, affeden ve saplantılı kişilikler olarak temsil edildikleri görülmektedir. Demirkubuz sinemasında doğru ya da güzel, kolay elde edilen kavramlar değildir. Hatta neredeyse çoğu filmde karakterlerin doğru olanı seçmediği, seçemediği gözlenir, yönetmene göre insan böyle bir varlıktır, kötüyü seçmeye meyillidir. Birçok sancının, acının çekilmesi, hep insanın kendi yanlış seçimleri ile ilgilidir. Onun filmlerinde çoğu zaman kahramanların onca acı ve çabaya rağmen kaderin ağlarına takıldığı, mutlu sona bir türlü ulaşamadığı en sonunda yine en başa döndükleri sık görülen durumlardandır. Öykünün ana izleğine yerleştirilen ‘çaresizlik, acı, melankoli, hüsrân, kısıtılmışlık, sıkıştırılmışlık hissi, kader çıkmazı’ filmlerin ana motiflerdendir.

Demirkubuz filmlerinde aşk, romantizmden uzak, aldatma temasından ayrı düşünülemeyen saplantılı, kavuşmanın olmadığı bir aşktır. Talihsizlikler ve bir dizi kötü olay yüzünden kahramanlar bir araya gelemediği gibi aşk, ilişkiler ve aile temaları genelde mutlu son vaat eden bir yapı göstermemektedir. Aşk acısı çeken karakterlerin büyük çoğunluğu erkeklerdir, aşkta çaresizlik ve çıksızlık erkekler üzerinden kurulmakta, kadın karakterler sadakatsiz, güvenilmez halleriyle aşk acısının faili olarak yer almaktadırlar. Demirkubuz filmlerinde kullanılan motiflerden aile ve evlilik, huzur, sıcaklık, dayanışma, güven, mutluluk vaat eden değil acı, şiddet, mutsuzluk, huzursuzluk ve boğuculuğu ile kaçılması gereken yapılar olarak kurgulanmaktadır.

Demirkubuz sinemasının bel kemiğini oluşturan sade ve yalın görüntü estetiği, onu diğer çağdaşı yönetmenlerinden ayıran temel unsurlardandır. Yönetmen öykülerinde, mekân, dekor, oyuncu ve aydınlatmayı, vereceği mesaja göre kurgulamakta filmde tasarlanan birçok öge en asgari düzeyde tutularak anlamın ve hikâyenin önüne geçecek/yavaşlatacak detaylara yer verilmemektedir. Demirkubuz, öykülerini mekân üzerinden kurgulamamakta ama mekânı öykülerini destekleyen bir arka plan olarak kullanmaktadır. Taşralılık, kentlilik, yalnızlık, suç ya da masumiyet mekân ve dekorla seyirciye hissettirilmekte dolayısıyla karakter ve mekân arasında sağlam bir iç içe geçme hali göze çarpmaktadır. Bu açıdan Demirkubuz sinemasında dekor sembolleri, rastgele değil kurgudan etkilenen ve kurguyu etkileyen bir haldedir denilebilir.

Yönetmen özellikle hikâyede kameranın kadrajına kapı aralığı, pencere pervazı ya da duvar kolonunu dâhil ederek hikâyenin bireyde yarattığı bunalım ve kapalılık hissini pekiştirmektedir. Kadrajdaki yarım görüntü, seyirciye hem karakterin sıkışmışlığını vurgulatan hem de olayları kapı aralığından izliyor hissi uyandırarak olaya daha yakından dâhil olma heyecanını yaşatan önemli bir detay halini almaktadır. Yönetmenin filmlerindeki sıkışmışlık ve kapalılık hissi, sinemada Demirkubuz stilini yansıtan en önemli anlatı öğesidir denilebilir. Yine çaresizliği yansıtan loş ve kasvetli mekânlar, sefil mahalleler, köşeye sıkışmış hüznü insan yüzleri, ağır kamera hareketleri, yarı loş izbe mekânlar, depresif tonlar, saçı başı pejmürde insanlar, kapanmayan kapılar, Yeşilçam filmleri, açık televizyonlar, susmayan telefonlar, duvardaki afiş ve fotoğraflar, ayna/camdan yansıyan görüntüler, kadrajın nesne ile daraltılmış kompozisyonu Demirkubuz sinemasının diğer yönetmenlerden ayrılan önemli anlatı kalıplarıdır.

Açık olan televizyonlarda izlenen eski Yeşilçam melodramları, Yeşilçam sinemasına yönetmenin saygı duruşu olmanın ötesinde bu filmlerin inşa ettikleri gerçekliğin belirleyiciliğine vurgu yapmakta filmlerin inşa ettiği geçmişi bugüne getirmektedir (Özgül,2014: 243). Yönetmen filmlerinde hızlı kamera hareketleri yerine karakterin sıkıntı, çaresizlik, çıksızlık, bunalım ve kaygılarını anlatırken yavaş kamera çekimi kullanmakta böylece sıkıntı anlarında bir türlü akıp gitmeyen zamanı seyirciye geçirebilmektedir. Aynı yöntemle C Blok filminin Tülay'ının dev bloklar arasındaki yaşadığı sıkıntı sıkışmışlık, filmin gri ve kasvetli haliyle belirginleştirilir, Tülay'ın ağzından düşmeyen “çok sıkılıyorum” sözü macera isteğine vurgu yaparken onun macera aradığı sözlerinden değil çantasının aralığından görünen macera kitabından anlaşılır. Masumiyet'te yaşanan karmaşık ilişkiler ve filmdeki yüksek tansiyon, mekân ve karakterlerde yalınlık ile dengelenerek göze çarpmadan verilir. Alt sınıf insana özgü konuşma biçimi, küfürler, pejmürde kılık kıyafetler, günlük hayattaki karşılığı gibidir. Üçüncü Sayfa'nın Meryem'inin tıpkı bir hapishaneyi anımsatan çaresiz ve sefil hayatı, bir zindan kadar karanlık evi, hikâyenin trajedisini destekler. Vücudu dayaktan çürükler içinde kalan Meryem'in, çocuklarıyla parkta otururken hapishane parmaklığını andıran salıncak zincirlerinin arasından görünen hüznü yüzü onun, açık havada bile hapsolmuşluğunu, sıkışmışlığını sembolize eder.

Filmlerde hapishane ve hücreyi anımsatan demir parmaklık görüntüsü veren her nesne, (parkta salıncağın zincirleri, camlı kapının tahta bölmeleri, pencere pervazları, kapıların demir parmaklıkları) karakterlerin çaresizliğini, nereye giderse gitsin kaygılarını da beraber götürmekte olduğunu, hapishaneyi andıran bu çıkışsızlıktan kurtulamayacağını vurgular. Demirkubuz sineması bu temayı yalnızca konu edinmekle kalmaz aynı zamanda onu tekrarlayan, yeniden üreten bir dil ve yapı kurar (Suner, 2006: 215). Yönetmenin öykü anlatısında kullandığı depresif hava, film boyunca sürer, karakterler hep umudun, hayallere kavuşmanın özlemini duyar. Hikâyeler iyi sonlara ve mutlu hayallere bağlanmaz; tam tersi çoğu zaman olmadık zamanlarda biter: Bu tamamlanmamışlık izleyicinin rahatsızlığını kaşıyan nedenlerden biridir (Yüksel Ö. (2017) Zeki Demirkubuz sinemasında arzusun kayıp nesnesi www.ozgeyukselblog (27.12.2017).

3.3. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ATAERKİL SÖYLEM

Varoluşçu felsefe rehberliğinde, yalın sinema stili ile gerçekçi öyküleme tekniğini birleştiren bu yolla hem toplumun bilinçaltını sorgulayan hem de toplumsal yozlaşmalara değinen Demirkubuz, özellikle modernleşen toplumun birey üzerinde bıraktığı ezici etkilere ışık tutmaya çalışmaktadır. Filmleri ile toplumun panoramasını gözler önüne seren Demirkubuz, gerek içerik gerek biçimsel olarak ataerkil sinema formlarına daha yakın bir zeminde durmaktadır. Yönetmenin filmlerinde bir yandan ataerkil düzen eleştirilmekte diğer yandan ataerkil sistem yeniden üretilmektedir.

Bu doğrultuda denilebilir ki Demirkubuz sinemasında ataerkil geleneksel sistem, çeşitli aksamaları -bireyselliği ve özgürlüğü kısıtlamak- içinde kimi zaman yetersiz bulunmakta fakat aynı zamanda, yaşamsal aidiyet, dayanışma, huzur ve güvenlik zeminine duyulan bireysel ihtiyaçlar nedeniyle vazgeçilmez bir konuma yerleştirilmektedir. Örneğin Masumiyet'te Yusuf'un ablasının sessizliği kocasını aldatması yani bir anlamda 'Baba Yasası'nı çiğnemesi karşılığında ona verilen bir ceza gibidir; Çilem ise annesi Uğur'un seçimlerinin bedelini sessizliğiyle ödemektedir. Bununla birlikte burada sessizlik bir yandan kadının ataerkil düzen içerisindeki sessizliğini ve yerleştirildiği edilgen konumu gösterirken öte yandan Yusuf'un ablasının kocası için pasif bir direniş biçimine dönüşmektedir.

Üçüncü Sayfa 'da Meryem'in monolog sahnesinde ses ve beden eşleşmesinin bozulmuş olması, kadını konuşanın başkası olduğunu düşündürmekte ve ataerkil düzene eleştirel bir bakış sunulmaktadır. Dolayısıyla bütün olarak değerlendirildiğinde Demirkubuz filmlerinde ataerkil yapı ve söylem bir yandan eleştirilmesine karşın kadının ya susturulmuş olan olarak ya da felakete götüren olarak sunulması kadın herhangi bir özgür seçim yaptığında bunun felaketle sonuçlanacağı düşüncesini üretmekte ve 'Baba Yasası'na karşı çıkan kadının cezalandırılması aracılığıyla ataerkil söylem yeniden üretilmektedir (Özgül, 2014:251). Zeki Demirkubuz sinemasının da içinde bulunduğu gündelik yaşamla etkileşim içindeki yeni dönem sineması, özellikle son yıllarda kadın ve erkek temsillerinde çeşitliliğe gitmiştir. Yönetmenin kadınlık ve erkeklik pratiklerinin ataerkil örüntülerden kısmen farklılaştığı erkeklerinin birçoğunun Japon yönetmen Wong Kar-Wai'nin erkek karakterleri gibi romantik ve duygusal, kadınlarının ise duygusuz, güçlü, tehlikeli, güzel ve otoriter olduğu göze çarpmaktadır.

Demirkubuz sinemasında ataerkillik ve toplumsal cinsiyet kavramlarının bozulup dönüştürüldüğü bu doğrultuda erkekliğin otoriterlik, kadınlığın pasiflik ile temsil edilmediği dönüşen bu yeni karakterlerin, toplumsal yozlaşma ve yabancılaşmayı anlatmada araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yönüyle kadın temsilleri, yarı feminist yarı ataerkil bir bakışın izlerini taşımakta ikisi birbirinden tam olarak ayıramayarak tek bir kategorizasyon sunamamaktadır. Erkekler, ataerkildir fakat iktidarı ve otoriteyi çoktan kaybetmiş, kadınlar da toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmış ihanetin, kötülüğün, sadakatsizliğin ana kaynağı olarak sunulurlar. Erkeklerin kadınlara karşı acımasızlaştıkları anlar da vardır elbet ama erkekleri bu noktaya getirenler yine kadınlar olarak sunulur. Şiddeti doğuran etken, sorumsuz kadın davranışlarıdır (Güler, 2008: 16).

“Bu hikâyelerin çoğunda asıl kahraman olan erkek karakter, genelde naif duygularla bir kadını sever ancak kadın hiçbir zaman ona teslim olmaz. Ancak başkarakter olan erkek, hayatını tek bir kadına adamaya hazırdır. Kadın erkek için sürekli bir arzu nesnesi olarak kalır ve bu mesafe bir türlü kapanmaz çoğu zaman erkeğin acısının ve saplantısının nedeni de bu kapanmayan mesafedir”(Yüksel Ö. (2017) Zeki Demirkubuz sinemasında arzunun kayıp nesnesi www.ozgeyukselblog (27.12.2017).

Demirkubuz sineması incelendiğinde erkekler, iradesizliği, iktidarını kaybetmişliği, kısıtılmışlığı, bağışlayıcılığı ve arzusuna tutsaklığı ile Yeşilçam'dan farklı eril karakter detayları sunmaktadır. Ancak madalyonun öteki yüzünde bir nevi bu iktidarsızlığın telafi mekanizması işlevi gören kurtarma fantezilerinden bahsedebiliriz:

Masumiyet ve Kaderde Uğur'u pavyondan kurtarmak isteyen Bekir ve Yusuf; İtiraf 'da tüm yaptıklarına rağmen Nesrin'i içine düştüğü yoksulluktan çıkarmayı teklif eden Harun; Üçüncü Sayfada Meryem'i kocasından kurtarmayı aklına koyan İsa buna örnektir. Prensesi kurtararak ona sahip olan şövalye anlatısı, geleneksel erkekliğe hali hazırda içkindir (Yüksel Ö. (2017) Zeki Demirkubuz sinemasında arzusunun kayıp nesnesi www.ozgeyukselblog (27.12.2017).

Yönetmenin filmlerde erkeği merkeze aldığı hep erkek hikâyeleri anlattığı, kadın kahramanların duygu dünyalarının es geçtiği yönünde eleştiriler yoğunluktadır. Güler (2008) bunu şöyle ifade etmektedir; “Demirkubuz 'un sinemasında kadınlar, erkeğin aşk acısını anlatmakta araçsallaşır. Kadınların konuşmasına, kendi duygularını anlatmasına zaman zaman yer verilir; ancak aslolan erkeğin ne hissettiğidir. Erkek, ne yaşar? Demirkubuz 'un sorduğu ilk soru budur”. Demirkubuz filmlerinde erkek öykülerini, kadınlar üzerinden anlatmayı tercih ettiği için onun kadınları, sinik ve gölge karakterler değil aksine erkeğin acısını körükleyen hatta onu çıkmazlara sürükleyen, baskın ve sarsıcı özellikleri ile ‘femina fatale’ tiplerden izler taşıyan zorlu kadınlardandır.

Bu yüzden kadın karakterlerin birçoğu, ele avuca sığmazlık, cesaret, maceraperestlik, sadakatsizlik, acımasızlık, kıskançlık, hırs, öfke, ihtiras gibi eril öğeler barındıran, ilişkileri yönlendiren, erkekleri peşinden sürükleyen, aldatan, cezalandıran ya da ödüllendiren kişiler olarak temsil edilirler. Tülay (C Blok), Uğur (Masumiyet) Meryem (Üçüncü Sayfa), Nilgün (İtiraf), Sinem (Yazgı), Özge (Bulantı) bu bağlamda hem ataerkil topluma baş eğmeyen duruşlarıyla feminist felsefeye daha yakın bir sınırdadır durmakta hem de ataerkil örüntülerle uyumlu biçimde erkeği tehdit eden onu felakete sürükleyen ‘cinsiyetçi’ yapılanmadan paylarını almaktadırlar. Filmlerde erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisi ve toplumsal cinsiyet anlamında eril geleneklere yönelik göndermeler göze çarpmaktadır. Özellikle eril cinsiyetçi yapının en önemli özelliği olan ‘kadınları ve kadın cinselliğini tehdit unsuru olarak tehlikeli’ görme hali birçok filmde gizli ya da örtülü biçimde görülmektedir.

Demirkubuz 'un erkek acısını katmerli şekilde anlatmak için kadını negatif özelliklere sahip olarak gösteren (cinselliğini kullanan) cinsiyetçi yaklaşımı, bu açıdan en çok eleştiri alan konuların başında gelmektedir. Aslında yönetmenin filmlerinde kimi yerde kadınların yaşadığı ezilmeyi, bir sistem olarak tanımlaması, kadın sorunlarını ataerkil toplum genelinde işlemesi olumlu bir izlenim oluşturmaktadır. Demirkubuz kadınları, genelde erkeğin trajedi sebebi olarak suçlu olarak kurgulansalar da aslında bu kadınlar, içinde yaşanılan toplumsal sistem yüzünden ezilmiş, ataerkil geleneklerin ve eril yasaların mağdurlarıdır. Ataerkillik öyle bir sistemdir ki bütün kadınları ayrı ayrı ezer, yönetmenin filmlerinde kadınları ortak kılan şey de bu baskı, ezilme ve isyandır, kadınların otoriter, mücadeleci, hırçın ve saldırgan olmaları biraz da bu yüzdendir denilebilir.

Bu yönüyle Demirkubuz 'un alternatif bağımsız sinema ile hem politik hem stil olarak Yeşilçam'dan farklı, radikal bir sinema yaratmayı başardığı görülse de ideolojik olarak tüm yapılara sinen ataerkilliğin, yönetmenin hikâyelerinin geleneksel bir çerçevede kalmasının nedeni olduğu görülmektedir. Özellikle araştırma konumuz için seçilen Bulantı/2015 filmi, yönetmenin bu arada kalmış, çatışmalı ideolojik yaklaşımına net referanslar sunan kimi yerde ataerkilliği eleştiren kimi yerde yeniden inşa eden birçok örnek barındırmaktadır. Dolayısıyla Demirkubuz 'un filmlerinden ve Bulantı filminden çıkarılan sonuç, modern dünyada evrensel değerler değişse de 'ataerkil egemenliğin' gündelik hayatta, ilişkilerde, mekânlarda, kurumlarda ve iletişimde hâlâ hüküm sürdüğü, cinsler arası ayrımcılığın, kadının seyirlik malzeme olarak konumlandırılmasının - ki birçok yönetmen gibi Demirkubuz filmlerinde de kadın bedeni, ataerkil hazcı bakıştan bağımsız değildir- kadına şiddet ve baskının, kadının erkeğe göre ötekiliğinin, somut bir gerçeklik olarak toplumda var olmaya devam ettiği yönündedir.

Buradan hareketle çalışmamızla ilgili olarak Beauvoir'in şu tespitine ulaşabiliriz; "İnsanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez. Erkek kadına referansla değil, kadın erkeğe referansla tanımlanır ve farklılaştırılır. Kadın rastlantısal olandır, özsel olana karşıt,özsel olmayandır. Erkek öznedir (ben), mutlak olandır, kadın ise öteki cinstir" (Çetin Z. (2016) Öteki Cinsin varoluş mücadelesinde bir kadın: Simone de Beauvoir, www.gaiadergi.com.tr, (28.06.2017).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULANTI FİLMİ ANALİZ

4.1. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ, KAPSAMI VE ÖRNEKLEMİ

4.1.1. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada ‘Bulantı’ filminin sembol ve anlamları, feminist kuram bağlamında dikkate alınarak tematik bir söylem analizi çerçevesinde incelenmiştir. Feminist kuram eleştirileri kapsamında belirli sorulara odaklanılmış cevaplanan temel araştırma soruları şunlar olarak belirlenmiştir.

1. Bulantı filmi ile anlatılan hikaye nedir? Film öyküsü ve gösterilen semboller göz önüne alındığında anlatı öğeleri filmde nasıl kullanılmıştır?
2. Filmde ve afişte kullanılan göstergelerin (kişi, durum, mekan, eşya,) aktarmak istedikleri düz anlamlar ve yan anlamlar nelerdir?
3. Seçilen sahnelerin göstergeleri dikkate alınarak hangi çıkarımlarda bulunulabilir?
4. Filmde kullanılan mekan, obje ve durumlar nasıl/ hangi amaçla kullanılmış ve sunulmuştur?
5. Yönetmen filmdeki kadın, erkek ve çocuk rolleri, kullanılan mekan, aydınlatma ve objeleri toplumsal cinsiyet ve ataerkil ideolojiyle nasıl ilişkilendirmiştir?
6. Bulantı filmi ile yönetmen hangi duyguları yüceltmış, hangi değerlerin altını çizmiştir?

Sorular üzerinden öncelikle filmde ataerkil ideoloji çerçevesinde anlamlı bir biçimde inşa edilen anlam/gösterge temaları belirlenmiş seçilen görüntülerin feminist kuram bağlamında çözümlenmesi için gösterge bilim analiz tekniği seçilmiştir. Birçok sanatsal üründe özellikle sinemada, görünenin ötesindeki dünyayı keşfederek filmin ana felsefesine inebilmemizi sağlayan gösterge bilim nedir? Hangi anlamları içerir, nasıl çözümlemeler yapar? Hangi teknikleri kullanır, ‘gösterge’ ile kastedilen nedir? Öncelikle bunları açıklamamız daha doğru olacaktır. Kısaca gösterge, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır (Rıfat, 2014:11).

Etrafımızda gördüğümüz canlı ve cansız olarak nitelendirdiğimiz her nesne, sembol, işaret, iz bir göstergedir. Trafik ışıkları, reklam panoları, renkler, çiçekler, amblem ve logolar, dinsel ayinler, törenler, geometrik desenler, şekiller, sesler, kısaca hayatı duyumsamamıza yarayan her şey birer göstergedir. Göstergeleri yorumlamamızı sağlayan göstergebilim ise en kısa ve en bilinen tanımıyla, göstergelerin bilimidir (Parsa:2014:1). İletişim bilimlerinin araştırma yöntemlerinden göstergebilim; postmodern gösterge bilim, sinemada neoformalist yaklaşım, beden dili okuma, içerik çözümlemesi, görsel çerçeveleme, yapısökümü okuma yöntemi ve metin çözümleme bilimsel analizler için çok şey borçlu olduğumuz yöntemlerden başlıcalarını kullanır (Can:2012:7).

Çağdaş göstergebilimin iki öncüsü, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), Amerikalı mantık-bilimci Charles Saunders Peirce (1839-1914) göstergebilimin babası sayılabilecek bilim adamlarıdır. 1960'lerden sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelebilen göstergebilim, Claude Levi Strauss, Cristian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco gibi araştırmacıların çalışmaları ile en son ve modern halini almıştır.

Göstergebilim nedir nasıl bir analizleme tekniği sunar kısaca değinecek olur isek, görsel sanatlar alanında gerçekleştirilen araştırmaların sayısı hızla artarken bu alanda yapılan araştırmalara ışık tutan iletişim bilimleri giderek daha da önem kazanmaktadır. Son yıllarda edebiyattan, müziğe, sinemadan mimariye kadar her türlü göstergeyi çalışma alanı yapan “göstergebilim” bu bilimlerin en başında gelmektedir. Çevremizde gördüğümüz her türlü simge, resim, işaret, nesne ve olgu, göstergebilim için bir anlam ifade etmekte görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesneler ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, diller oluşturmaları da, en azından anlamlama dizgeleri oluşturulmaktadır (Barthes, çev. Rıfat,2014:27). Bu, çözülmeyi bekleyen anlamlama dizgeleri, artık bir bilim dalı olarak kabul edilen göstergebilimin açık konusudur.

Son yıllarda iyice popülerleşen göstergebilim, iletişim ve dile ait her alanda faaliyet göstermekte, uygulama alanı da çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Çalışma sahası olarak müzik, yazın, mimari ve resmin ardından sinema da göstergebilim analizleri arasında yerini almıştır. Göstergebilim, sinemanın kendine has dilinin, anlatım dizgelerinin ve sembollerin ‘anlamlarını’ yorumlamaya çalışır. Özellikle çağdaş/yeni sinemanın karmaşık ve bireyci dokusu, anlatı çözümlemesine daha çok ihtiyaç duyulmasını sağlar.

Metz, yeni sinemanın bir şeyleri ‘aşıp geçtiği’, ‘yadsıdığı’ ya da ‘darmadağın ettiği’ şeklinde tanımlanması konusunda hem fikir olduğunu belirtir. En çok çözümleme, kapalı anlamları, doğaçlama hali ve kesin sınırlardan yoksun yapısıyla çağdaş sinemanın hakkıdır. Sinema filmleri okunmayı bekleyen metinlerdir ve bir anlatı oluşturulurken anlatım ve öyküleme teknikleri çok önemlidir (Parsa,2012:12). Bu disiplin, sinema dilini çözümlerken en çok dizisel /dizimsel boyutu ile düzanlam / yan anlam konuları üzerine yoğunlaşır ve sinemasal olarak bir filmi incelerken yönetmenin ürettiği ‘anlamı’ açıklamaya çalışır. Sinema göstergebilimin amacı sadece filmde gördüğümüz görüntülerin rutin şekilde sıralamasını yapmak değil o görüntülerin dünyadaki gerçek anlamları ve yan anlamları arasındaki ilişki çözümlemesini yapmaktır.

Yönetmenin filmde, hissettirmeye çalıştığı gizli ve örtük ideoloji, yan anlamlar aracılığıyla yayılır. Aslında göstergebilim, bu netleştirme ile filmin hak ettiği değeri kazanmasında güçlü bir destektir. İzlenildiğinde bağlantısız gibi görünen ayrıntılar ve imgeler -ki buna kurgu, çeşitli motifler, kamera hareketleri, ışık da dahil- göstergebilim ile yeni anlamlarına kavuşurken öze de ışık tutar. Göstergebilim çözümlemelerinin anahtar noktaları şunlardır: göstergelerin ve kodların sosyo-kültürel anlamına odaklanılır, öykü, ana kahramanlar, yan karakterler, renkler, kamera hareketleri, temalar, motifler, diyaloglar, semboller ve biçem gibi gösterenleri yeniden anlamlandırılmaya çalışılır. Göstergelerin anlamı, gösteren, (imge, görüntü, sözcük veya nesne olabilir) gösterilen (ima edilen) ve göndergesi (imge, görüntü, sözcük veya nesnelerin ne anlam ifade ettiği) arasındaki ilişkilere bağlıdır. Göstergebilim de her türlü anlatıya karşı bir bakış açısı kazandırması açısından önemli bir rol üstlenir(Parsa,2012:20).

Göstergeler bir imge, bir kelime, bir nesne hatta uygulama alanında belirli bir tipi içerebilir kodlar ise, toplum içinde düzenlenmiş ve yorumlanan göstergelerin anlamlarıdır (Parsa:2012:21). Araştırmamızda filmdeki sinematografik yapılar üzerinden (senaryo-hikaye, kurgu, görüntü düzenlemesi, metaryaller, ses-müzik) basit bir göstergebilimsel çözümlemeye tabi tutularak bu sembollerin ilgili temalar bağlamında yoğunlaştığı ya da işaret ettiği söylemler ortaya çıkarılmaya ve tartışılmaya çalışılmıştır. Bu noktada çözümleme için belirlenen sahneler, yönetmenin senaryo ile ön plana çıkardığı görüntüler arasından seçilmiştir.

Feminist kuramla ilişkili seçilen film görüntüleri, fotoğraflar şeklinde belirlenmiş olup her bir fotoğraf, kişi, nesne, mekan, durumlar, düz anlam, yan anlam, metafor (benzetme/eğretilme), metonomi (mecaz-ı mürsel) kodlar (metinsel kodlar, sosyal kodlar, yorumlama kodları) dizi, dizim çağrışım, ve göndermeleri bakımından incelenmiştir. Elde edilen bulgular çalışmaya, tablolar ve metin yorumlaması şeklinde aktarılmıştır.

4.1.2. Çalışmanın Kapsamı

Geniş bir kitlesi olan sinema, toplumsal yapı ve çeşitli kültürel olgulardan beslenmektedir. Bu açıdan geleneksel ya da modern; muhafazakâr veya muhalif olsun sinema, mutlaka bir ideolojiyle yakın temas halinde olacaktır. Bu açıdan sinema sanatı bir tarafıyla egemen ideolojinin değerlerini benimserken bir tarafıyla da bu egemen ideolojinin dışında kalan ve hatta ona tavır alan başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt görevi görmektedir (Çayıroğlu, 2014:36). İdeolojik olarak belirlenen cinsiyetçi davranış kalıplarının sinema yoluyla pekiştirilerek aktarıldığı düşünüldüğünde var olan düzenin /sembollerin/temsillerin/kodların gelecek kuşaklara aktarılması zorunluluğu kaçınılmaz olmaktadır.

Sinema, görsel anlatım unsurları ile zengin ve gizemli bir dünyadır. Bu görsel zenginlik sinemada her filmin sosyolojik ve psikolojik birçok gizli alt metin/semboller içermesine yol açmaktadır. Her bireyin bu esrarlı dünyayı algılaması ve yorumlaması farklıdır. Amacımız, Yeni Sinemanın bir ürünü olan ‘Bulantı’ filminde kullanılan sembol ve görselleri, feminist film kuramı açısından okunmasını sağlayarak farklı bir analiz sunmaya çalışmaktır. Araştırma konusu için seçilen film analizi, Çağdaş/Yeni Sinema’da ataerkil cinsiyet düzeni bağlamında, kadının pasif ve eşitsiz şekilde temsil edilmesi ve erkek lehine var olan cinsiyet kültürünün yeniden üretildiğine dikkat çekme amacını gütmektedir.

Özellikle toplumsal cinsiyetlerin konumlandırılışı, eril tahakküm, erotikleştirilen kadın bedeni, kadına yönelik şiddetin sunumu, kadınların birbirleriyle ilişkileri, çalışan kadın, anne olan kadın, dişi/eril semboller, kullanılan cinsiyetçi motifler ve son olarak yönetmenin kadın temsillere bakış biçimleri dikkate alınmış, analiz ve tespitler feminist film okuma pratiklerine göre ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4.1.3. Çalışmanın Örnekleme: Bulantı Filmi

Bu çalışmada, Çağdaş Sinemanın önemli auteurslarından biri olarak kabul edilen Zeki Demirkubuz 'un 2015 yılında gösterime giren onuncu filmi 'Bulantı' örneklem olarak seçilmiştir. Filme ait görüntüler, feminist kuram bağlamında basit bir göstergebilimsel analize tabi tutulmuş ve yorumlanmıştır.

4.1.3.1. Bulantı Filmi Konusu Hikayesi / Filmin ismi neden “Bulantı” ?

“Filmin konusu ya da temasının Jean –Paul Sartre'nin ünlü romanı Bulantıyla bir ilgisi yoktur; ama şöyle bir bağı vardır. 7 yıl önce –çekebilir miyim düşüncesiyle Sartre'nin romanını çalışmaya karar verdim, bilgisayarımda Bulantı adında bir dosya açtım ama bir süre sonra bu fikirden vazgeçip, filmin şimdiki haline yöneldim. Önceleri acelesi olmadığından, sonra vakit daraldığında ise yeni bir isim bulamadığımdan,-zaten filmlerime isim bulmakta hep zorlandığımdan- bulduğum diğer isimlerden de hoşlanmayıp ya alıştığımdan ve çok sevdiğimden filmin ismi bu şekilde kalmıştır.” Zeki Demirkubuz

Filmin Özeti:

Bir üniversitede akademisyen olan Ahmet, bir gece sevgilisi Aslı ile beraberken eşini ve kızını trafik kazasında kaybeder. Hayatında oluşan boşluğu, önce önemsemeyen Ahmet, zaman içinde her şeyi ters gitmeye başlaması ile kendini sorgulamaya hiç önemsemediği 'ahde vefa, sadakat, fedakârlık' gibi duyguları, yeniden fark etmeye başlar. Asıl ilginç olan bu duyguları, Ahmet'in görmesini sağlayan bir ayağı aksak apartmanın kapıcısı ve temizlikçisi Neriman'dır. Çocukları için zorluklarla mücadele eden ve her türlü kadınlık duygusunu geri plana iten Neriman, bir 'özveri ve erdem' sembolüdür. Ahmet'in bencillik duvarlarıyla örülü, yersiz yurtsuz hayatında sessizce var olan Neriman, naifliği, fedakârlığı ve samimi tavırlarıyla Ahmet'in arınma ve aydınlanma sebebi olacaktır.

4.1.3.2. Bulantı Filminin Künyesi

Senaryo ve Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Çekim yılı: 2015 /Süre:112 Dakika

Yapım: Mavi Film

Yapımcı: Başak Emre- Ahmet Boyacıoğlu

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Işık Şefi: Hatip Karabudak

Kurgu: Zeki Demirkubuz

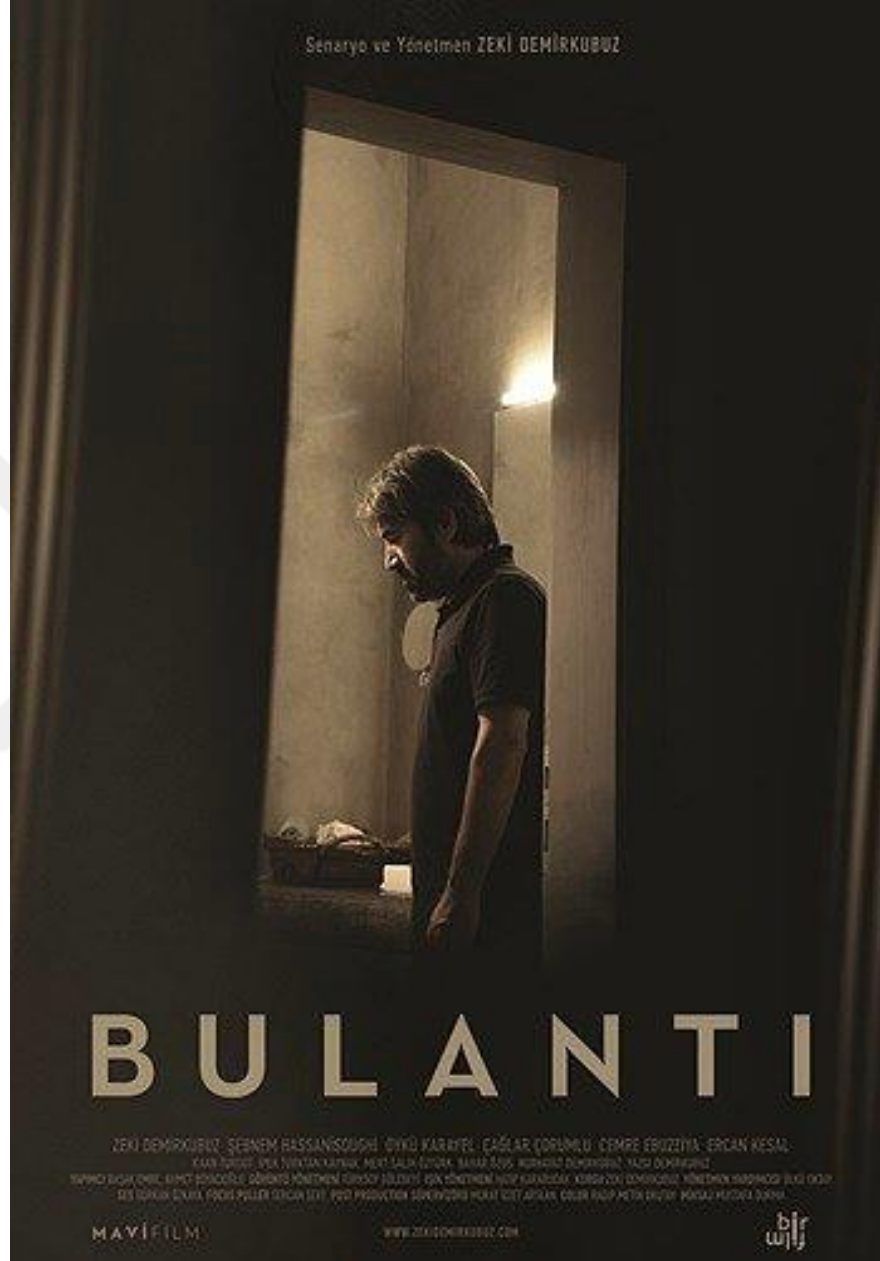
Teknik: Serkan Pehlivan

DCP Mastering: Mertcan Kuru- Alp Fatih

Ses: Gürkan Özkaya (Melodika)

OYUNCULAR

Zeki Demirkubuz	(Ahmet)
Şebnem Hassanisoughi	(Neriman)
Nurhayat Demirkubuz	(Elif)
Öykü Karayel	(Aslı)
Cemre Ebuluziye	(Özge)
Çağlar Çorumlu	(Beşir)
Ercan Kesal	(Doktor)
Kaan Turgut	(Selçuk)
İpek Türktan	(Hemşire)
Mert Salih Öztürk	(İlhan)
Bahar Özus	(Ceren)
Aydın Yıldız	(Polis)
Apo Demirkubuz	(Odacı/Asistan)



4.1.3.3. Bulantı Filminin Tematik Analizi: Kısa Bir değerlendirme

Toplumsal cinsiyetin sinemada temsili ve temsil biçimlerinin araştırılması, son yıllarda giderek önem kazanmaktadır. Klasik sinema gibi sanat sineması da göstergeler, semboller ve imgelerle çevrili giderek sinemalaşan bir toplum vaat etmektedir. Zeki Demirkubuz gibi sanat sinemasının önde gelen auteur kuşağı yönetmenleri, toplumsal dinamikleri yeri geldiğinde toplumsalın çeşitli katmanlarına sinmiş olan heteroseksüel matrisi, feminen ve maskülen kodları bu imgeler ve göstergelerle kendi estetik üslupları, farklı kamera açıları, şaşırtıcı renk skalaları ile seyirciye ulaştırırlar (Kunt,2013:95).

Hızlı kent yaşamının rutin telaşında kaybolan ve giderek yalnızlaşan bir erkeğin hikâyesi olan Bulantı, eril bir bakış üzerinden modernleşmenin bireyde yarattığı çıkışsızlık duygusuna odaklanan, çevresine ve kendisine yabancılaşan ve bunun farkında olmayan bir adamının değişimini anlatan bir filmidir. Aslında söz konusu film, her iki taraf için de olumsuz sonuçlar doğuran ‘toplumsal cinsiyet’ kavramının yol açtığı hem kadın edilgenliğini hem de güç ve sarsılmazlık imajı yüzünden erkeğin yaşadığı çıkışsızlığı ile geç kalan bir yüzleşme, sınırlarını keşfetme ve sonunda ‘ben kimim’ diyebilme hikâyesi sunmaktadır.

Birçok filminde insanın karanlık yanını göstermeyi hedefleyen Zeki Demirkubuz, Bulantı ile bu sefer farklı sınıftan bir erkeğin gizli dünyasını açık etmeye çalışmış diğer filmlerinden farklı olarak ilk kez aldatan tarafı erkek olarak kurgulamıştır. Bulantı, yönetmenin diğer filmleri gibi geleneksel eril perspektifle oluşturulmasına rağmen birçok yerde feminizmle kesişmekte bu yönlerden feminist kuram için oldukça elverişli okuma alanları sunmaktadır. Bulantı, bir yandan egemen ideolojiyi pekiştiren öte yandan hegemonya-karşıtı düşünceleri destekleyen arafta bir film özelliği göstermektedir. Bu nedenle film, egemen ataerkil söylem ile onu temelden sarsan aykırı söylem arasında gidip gelerek ideolojik bir çeşitlilik sunmaktadır denilebilir.

Genelde kadınları sorunların ana kaynağı olarak gösteren Demirkubuz ‘un, ‘kadın aldatır’ yargısını ilk kez kırdığı film olan Bulantı, ataerkil kodlar üzerinden de olsa kimi yerde kadın tarafını tutan feminizme yakın duruşu ile dikkatleri çekmektedir. Bu nedenle Bulantı ne tam ataerkil ne tam feminist duruşu ile feminizm ve ataerkillik arasında yer yer ittifak kuran yer yer ayrılan sentez bir filmidir denilebilir.

Filmin ataerkil ideolojik yanı, toplumda kadınların üstleneceği rolleri tanımlayarak bu rollerin dışına çıkılmasına izin vermemekte kadın bedeni erkek tarafından yalnızca haz alma ya da şiddet aracı olarak kullanılmakta cinselliğini bağımsızca yaşayan kadınlar yine ‘tehdit’ unsuru ve norm dışı kabul edilerek cezalandırılması gerektiği ima edilmektedir. Yönetmen filmde, bir araya getirdiği zıt kadın karakterleri, melodramdan aldığı bakış açısına ve ataerkil geleneklere göre yeniden biçimlendirmekte filmde bir ödül ceza sistemi kurmaktadır. Bu doğrultuda kadınlardan en sadakatli ve en masum olan Neriman’ı önünde diz çöküp gözyaşı dökerek, duyarlı ve hassas Aslı’yı başarı ve yeni bir ilişki ile ödüllendirdiği; bencil/sadakatsiz Özge’yi sevgilisinden gördüğü fiziksel şiddetle ve evini terk ederek eril yasalara karşı gelen Elif’i de ölümle cezalandırdığı görülmektedir.

Bu yönüyle film, erkek ve kadın arasında kurulan ilişkilerin ‘eril tahakküm’ ekseninde inşa edildiğini hissettirmektedir. Bu yüzden filmin ana karakteri Ahmet’in ataerkil geleneklerle uyumlu biçimde, geleneksel kadın tiplemesine özlem duyması, kadınları kendinden aşağı görmesi, onlara umursamaz bir tavır takınması sonrasında aynı Ahmet’in taşralı, eğitimsiz, engelli ama oldukça geleneksel bir kadın aracılığıyla kibirinden arınması, mağlubiyetini kabul etmesi ve suçluluk duygusu hissederek dönüşüm geçirmesi şaşırtıcı olmamaktadır. Demirkubuz ‘un filmde bazı sahneleri, eril nazara göre yeniden inşa ettiği ve bu eşitsiz yapıyı onayladığı Yeşilçam sinemasının ideolojik olarak temsiline yön verdiği güçlü- eril ve **edilgen**⁸-**dişil karakterleri**⁹ dönüştürerek kullandığı görülmektedir.

Yeşilçam filmlerinde kadınların yalan, iftira, erkeğe itaatsizlik, erkeğin sözünü-uyarısını dinlememek gibi nedenler yüzünden pek çok acıya, ayrılığa katlanması; bütün bu acılar karşısında yılmamayı, sabretmeyi, beklemeyi; çile çekmeyi; erkeklere özgü olarak görülen yarışmacılık, mücadele etmek, yenilmemek gibi ‘eril’ niteliklerden vazgeçmeyi gerektirir (Baş,2011: 88). Bu yönüyle melodramatik anlatılar tam anlamıyla ‘kadın oluş’ öyküleri anlatarak, izleyicilere ‘edilgen’ bir kadınlık kimliği önerir ve hatta ‘öğretir’.

⁸ Etken- Edilgen: Erkeklerdeki saldırganlık, zekâ, güç, aktiflik, kadınlarda ise güçsüzlük, iffet, edilgenlik beklenen ve de kabul edilen niteliklerdir (Kotan, Hıdıroğlu,2015:56).

⁹ Bulantı Dönüşmüş Karakterler: Edilgen Dişil (Neriman), Pasif Eril (Beşir) Aktif Eril (Ahmet, Selçuk, Doktor) Aktif Dişil (Özge, Elif, Aslı)

Kadınların anlatı içindeki dönüşümleri, ataerkil sistemin gereksindiği kadın doğrultusunda gerçekleşir (Akbulut, 2008: 348). Bu açıdan Bulantı filminde erkek ve kadın karakterlerin tam Yeşilçam figürasyonuna uymadığı etken-edilgen, geleneksel-modern, taşralı-kentli, zengin-fakir, okuryazar-cahil, iyi-kötü, pasif-aktif gibi ikili karşıtlıklar üzerinden kurgulandığı bu karşıtlıkların da yer yer iç içe geçerek bulanıklaştığı görülür. Demirkubuz sinemasında kadın figürler, hep bir ‘eksik kalma’ hali üzerinden tanımlanan ‘felaket kaynağı, güvenilmez, çocuksu, hırçın ya da femina fatale’ karakterlerdir.

Yine Bulantı filminde de kadınların ‘eksiklik’ üzerinden temsil edildiği gözlenmiş cinsel arzuları besleyen, şefkat, sevgi, koruma gibi ihtiyaçları karşılayan ya da insanı kötü yola sürükleyen şekilde temsil edilseler de hiç biri tam ideal kadın özelliği göstermeyerek eksik kadın imgesi yeniden onaylanmıştır. (Elif anaç değildir, Neriman eğitilmiş ve engelsiz değildir, Özge iffetli değildir, Aslı edilgen ve iffetli değildir). Filmde dikkat çeken en önemli detay, kadınları kuşatan ataerkil unsurlardır. Radikal feminist kuramcılarının savunduğu gibi ulusal, kültürel, sınıfsal, etnik farklılıklardan bağımsız olarak çalışan-çalışmayan, eğitilmiş- eğitimsiz, modern - geleneksel filmdeki bütün kadınlar, eril sistem tarafından kuşatılarak bir şekilde ezilmeye devam edilmektedir. Filmde sürekli hissedilen ataerkillik, kadınlar üzerinde kent ya da taşra hangi çağda olursa olsun daima var olan, biçim değiştirse de asla sona ermeyecek bir baskı unsuru, bir kontrol mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu nedenle konusu İstanbul gibi modern bir metropolde geçen hikâyede, hala çalışan ya da çalışmayan tüm kadınların ait olduğu yer, kamusal alanlar değil yaşamını sürdürdüğü özel alan yani evleri olarak gösterilmekte kadınların tek hedefi, ev içi hizmetleri tam yapmak, itaatkâr olmak, erkekleri memnun etmek ve duygusal haz vermek şeklinde sunulmaktadır. Bu bakış açısıyla uyumlu olarak Bulantı filminde, kadın karakterlerden başarılı bir öğretmen olarak gösterilen Elif’in, çalışırken değil sadece çamaşır katlarken ve ağlarken görüntülenmesi, Neriman’ın rutin şekilde hep temizlik ve yemek yapması, iyi bir kariyeri olan Aslı’nın ofis yerine sadece yatak odasında ve evde görülmesi, yine bir üniversite öğrencisi olan Özge’nin hep ev içi mekânda yarı çıplak yatakta ya da dayak yerken sahnelenmesi filmin kadınlığa ait ataerkil temsil kodlarını doğrulayan örnekleridir.

Bulantı dramatik anlatısı erkek aktör etrafında şekillenen, onun arzularını merkeze alan bir hikâye olduğu için bir anlamda eril nazarı çok iyi yansıtmaktadır. Bu nedenle filmin giriş ve gelişme sahnelerinde dikkatleri çekmek için arzusun odağına yerleştirilen iki genç ve güzel kadın bedeninin erotik sunumu, yönetmenin eril geleneğe bağlı bilinçaltı yansımalarıdır. Buna ilaveten yönetmenin ataerkil bakış açısıyla uyumlu olarak Ahmet'i eleştiren, onu terk ederek suçun ve günahın asıl faili olarak gösterdiği Özge, Elif ve Aslı karakterlerine hak ettiği cezaları kimine şiddet, kimine ayrılık, kimine de kaza ile vermesi, fiziksel engeli hariç uysallığı ve itaatkârlığı ile ataerkil kadınlık kodlarına tam uyan Neriman karakterini diğer kadınlardan daha üst konuma taşıması filmin geleneksel yanını güçlendiren detaylarıdır. Filmin estetik ve teknik sembolleri, karakterlerin kullandığı diyaloglar ve kadın bedeninin haz odaklı sunumu, erkek egemen anlayışla uyumlu özellikler barındırmasına rağmen filmin izleyiciye vermek istediği mesaj, birkaç yerde feminizmle kesişmektedir.

Film eril bakış üzerinden hem ataerkil düşünce yapısının toplumun tüm katmanlarına, bireylerine ve ilişkilerine sinmiş etkisini göstermekte hem de modern çağın getirdiği duygusal çölleşmeye rağmen gençlik ve güzelliğin değil ruh ve karakterin kazanacağı mesajıyla feminist ideolojiyi destekleyen fikri oluşuma katkı sağlamaktadır denilebilir. Kadın bedeni üzerinden kurulan eril kodları yıkan (gençlik, güzellik, çekicilik, engelsizlik) mütevazılığı, sadeliği ve gösterişsizliği yüzüne vuran bir kadını anlatının odağına yerleştirmesi, filmi feminist teori açısından kayda değer bir yere taşımaktadır. Bu yönüyle Bulantı, eril cinsiyetçi geleneği yıkarak, genç ve güzel olanın kazandığı bir final sunmaması bakımından takdir edilen bir tavır ortaya koymaktadır denilebilir.

Bulantı filminde Neriman'ın kurtuluşunun bir erkek eliyle olmaması, tersine ilk kez bir erkeğin (Ahmet'in) kurtuluşunun bir kadın eliyle merhamet, fedakârlık ve ahde vefa gibi kavramlarla gerçekleşebileceğini göstermesi, Neriman'ın kızı Ceren'i okutmaya karşı güçlü isteği, filmdeki kadın karakterler arasındaki dostluk/ dayanışma ve bedensel olarak çekici olmayan, eğitimsiz/engelli bir kadının yüceltilmesi filmin yine feminist ideale yaklaşan yönleri olarak gösterilebilir. Son olarak film, melodram kalıplarına yakın olması nedeniyle modernize edilmiş bir melodramdır denilebilir. Özellikle heteroseksüelliği merkeze alan imkânsız ilişkiler, kavuşamama, sürprizli, abartılı olaylar, Elif'in evi terk etmesi, kazada ölmesi, sevgilisine kavuşamayan ve severek ayrılan kadın (Aslı) babasız

çocuklar (Ceren ve İlhan), fakir ve fedakâr anne (Neriman), kötü yola düşmüş kız (Özge) gibi melodramatik öğeler, filmi bu türe daha da yaklaştırmaktadır. Bu tespitler çerçevesinde filme dayalı ideolojinin ortaya konması, feminist kuramın/ideolojinin önem verdiği kavramların incelenmesi, toplumsal cinsiyet olgusunun daha iyi anlaşılması ve film analizinin doğru bir şekilde yapılması için filmin ataerkilliğe dayalı öne çıkan anlatımları şu başlıklar altında ele almak yerinde olacaktır.

4.2.BULANTI FİLMİNDE ATAERKİLLİĞİN SÖYLEMSEL İNŞASI

4.2.1. Bulantı Filminde Ataerkil Kültürel Kodlar

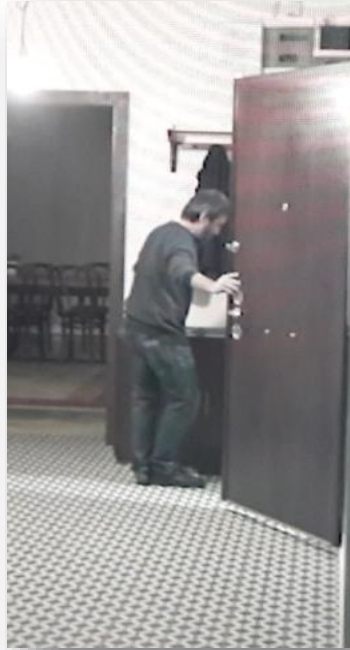
Her toplum her kültür kendine has özellikler taşır. Bu kültürel olgular, o toplumu benzerlerinden ayırır. Kültürel ‘öz’ler nesilden nesile dil ya da ritüeller vasıtasıyla aktarılır. Toplum var eden her unsur, değişik biçim ve yönleriyle bir hazine niteliğindedir. O yüzden çok çeşitli yönlerden işlenip değerlendirilmek ister. Bir geleneksel giysi, özel hazırlanmış bir yemek, bir el öpme ritüeli, simgesel bir takı, ya da el işi bir örtü. Tüm bunlar kültürel kodlar başlığı altında incelenebilecek birer göstergedir ve her kültür sayısız göstergelerle doludur. Kültürün özgün varlığı, kodlara ve göstergelerin kullanımına bağlıdır. Göstergelerin, yazı, ses, resim gibi belirli şekillerle sunulmasına “kod” denir (Bozkurt, 2015:97). Göstergenin ve gösterilenin birbiriyle olan ilişkisini gösteren de bu kodlardır. Kodlar, lokal ve özgündür. Başka toplumlar için anlam taşımasa da içinde yaşanılan toplumun ‘kimliği ve özü’dür.

Göstergebilimin ikincil düzeni mitlerdir. Göstergenin gösterdiği imgenin gösterenidir. **Mit**¹⁰ler, bir kültürün göstergebilimsel çözümlenmesinde etkin ve yol göstericidir (Bozkurt,2015:98). Milletler ortak geçmişleri olan ortak değerleri paylaşan belirli kültürel gelenekleri olan aynı düşünce ve duygulara inanan topluluklardır. Yani aynı millete mensup insanlar, genelde aynı kültür değerlerine inanırlar. (Kurt,1997:1) bu kültürel değerler içerisinde mitlerin ayrı bir yeri vardır.

¹⁰ “Mit, bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görüntülerini açıklamasını ya da anlamasını sağlayan öyküdür. Mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu öne süren Barthes’e göre bir mit; bir şey üzerinde düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamının kültürel yoludur” (Kalaman, Bat,2014:130).

Halkın ortak ürünü olan mitler, özgün ve kapsayıcı özelliği ile dikkatleri üzerine çeker. Sosyal hayatın çeşitli tüm olayları mitler kapsamındandır. (Aile kurma, çocuk yetiştirilmesi, ibadetler, bayramlar, aile ilişkileri, mimari, evlenme, doğum, cenaze, yeme içme, vs.). Mitler, kültür ürünlerinin özelliklerini taşır, toplum vasıtasıyla asırlar boyunca karşılaşılan olay ve tecrübelerden süzülerek gelecek kuşaklara aktarılır. Bulantı filmi Çağdaş Sinema'nın bir örneği olarak geleneksel kültürel kodlarımızdan izler taşımaktadır. Filmin genel dokusuna ustalıkla yerleştirilen kültürel kodlar, metonomi ile çağrışımlar yapmaktadır. Bulantı 'da dikkat çeken kültürel kodlara sırasıyla değinecek olur isek; Filmin ilk sahnesinde görülen modern ve zengin evin hanımı ve onun hizmetçisi eski zamanların konaklarında görülen ev hanımı- halayık ilişkisine güzel bir örnektir.

Kültürel kodlarımız içerisinde asırlardır var olan bu gelenek, evin hanımının varlıklı, üst düzey statüsünün göstergesidir. Ahmet'in evine gelen herkesin ayakkabılarını girişte çıkarmaları, yine bizim kültürümüzde evlerin kutsallığını, temizliğini vurgulayan bir geleneksel kültürel koddur. Ahmet'in eşi Elif'in gitmeden önce temizlikçisi Neriman'ı sıkıntılı görüp Ahmet'e bir ihtiyacı olursa Neriman ile ilgilenmesini söylemesi de yine bizim kültürümüzün önemli geleneği, 'komşuluk ve yardımlaşma' davranışına örnektir.



Fotoğraf-1-2 Ayakkabı Çıkarma

Elif'in kaza yapmadan bir gün önce, Neriman'ın sanki kaza içine doğmuşçasına huzursuz olması insanın sadece bedenden ibaret olmadığını, aralarında sevgi bağı bulunan insanların birbirleri ile irtibata geçmek için fiziksel yakınlığın önemli olmadığını gösteren 'içine doğma' tabiri ile yine toplumumuza ait mistik kültürel bir koddur. Ahmet'in eşini aldatması, kültürümüzde aile birliğini ve kutsallığını sarsıcılığından dolayı hoş karşılanmayan bir davranış biçimidir. Ahmet'in bu tavrı, filmin giriş sahnesinde ve afişlerinde, banyodaki kirli çamaşırlar metaforu olarak gösterilmiştir. Elif'in temiz çamaşırları katlarken katlama işini yarım bırakıp Neriman'a devretmesi, arınma ve temizlenme görevini Neriman'ın üstleneceğini ima eden bir metafor olarak kurgulanmıştır. Filmde ve afişteki görsellerde kullanılan banyo, kültürümüzde arınmayı temsil eden 'hamam kültürünün' modernize edilmiş halidir. Banyo ayrıca evin en özel, en mahrem kısmı olarak kişinin en kendisiyle olduğu alandır. Buradaki kirli çamaşırlar, Ahmet'in mahrem dünyasını, gizli maceralarını ve sonunda yaşayacağı arınmayı temsil eden bir metafor olarak kullanılmıştır.

Kültürel kodlarımızda önemli bir yeri olan ve atasözlerinde çokça vurgulanan "akıl yaşta değil baştadır", "Demir kapının tahta kapıya işi düşer" gibi sözlerle desteklenen üniversitede saygın bir öğretim üyesi olan Ahmet'in kendinden yaşça küçük ve eğitimsiz Neriman'dan 'fedakârlık, sadakat ve özveri' konularında insanlık dersi alması da insanların birbirlerine muhtaçlığının ne zaman ne şekilde olacağını bilinemeyeceğini gösteren bir kültürel koddur. Kazadan sonra yalnız kalan Ahmet ile tıpkı bir anne gibi ilgilenen Neriman, bencil, mesafeli ve zor bir kişiliğe sahip olan Ahmet'e karşı yılmadan sabır ve hoşgörü göstererek derinlerde saklı olan iyiliğini gün yüzüne çıkarmasında yardımcı olmuştur. Film, en duyarsız bilinen insanın bile mutlaka iyi bir yönünün olabileceğini bunu görebilmek için emek vermek gerektiğini, sabır sayesinde mutlaka doğruyu bulabileceğini göstererek yine kültürel yapımızda var olan "kötülüğe iyilikle" muameleyi hatırlatan bir geleneksel bir kültürel koddur.

Ahmet ve Neriman farklı sosyal sınıfın insanlarıdır. Ahmet oldukça rahat bir hayat süren bir üniversite hocası, Neriman ise iki çocuğuyla hayat mücadelesi vermeye çalışan fakir bir kapıcıdır. Filmde her türlü varlığa ve statüye rağmen bazen mutlu olunamayacağını asıl mutluluğun vefa, erdem, sadakat, yardımlaşma, özveri ve fedakarlık gibi kutsal değerlere sahip olmaktan geçtiğini, zor günlerde gösterilen dayanışma ve beraberlik durumunun, kültürümüzde var olan 'Kara gün dostu olma'

sözünü hatırlatan birlik, beraberlik, dostluk ve dayanışma kültürel koduna örnektir. Ahmet'in kendisiyle ve hatalarıyla yüzleşme yaşadığı gece, bunalıp sabaha karşı balkona çıktığında duyduğu ezan sesi yine kültürel dini kodlarımızdan bir örnek sunmaktadır. Ezan, Müslüman'ları beş vakit olarak belirlenen namaz ibadetine davet eden Arapça sözlü kutsal bir çağrıdır. Kendine özgü makamları olan ezanın bu sahnede, insana bu dünyanın geçiciliğini, ahireti, ibadeti ve Allah'ın ululuğunu hatırlatıcı bir amaç içerdiği söylenebilir.

Filmde Neriman'ın oğlu İlhan'ın sevdiği takımın formasını üzerinden çıkarmaması bizim kültürümüzde erkeklerde sıklıkla görülen futbol fanatizmini vurgulayan önemli bir kültürel koddur. Sosyal hayatta herhangi bir takım tutmak, birbirini tanımayan insanlar arasında dayanışma ve sempati sebebidir burada da Ahmet ve İlhan'ı birbirine yakınlaştıran, dostluk duygusunu pekiştiren ortak takım (Beşiktaş) sevgisi, birlik, beraberlik ve eğlence içeren takım ve taraftarlık ruhu kültürel koduna örnektir. Ahmet'in her türlü sert tavırlarına rağmen erkek kardeşi Beşir'in ağabeyini ziyaret etmeyi kesmemesi ona saygıda kusur etmemesi kültürümüzün en değerli geleneği "ataya, büyüğe saygı" kültürel kodunu bir örnektir. Yine Beşir'in ölen yengesi ve yeğeni için okutmayı teklif ettiği Mevlut töreni ve ihtiyar anne babasıyla birlikte yaşaması 'Ataya saygı, yaşlılığında anne babaya hürmet' manasına gelen kültürel kodlarımızdandır.

Ahmet'in Beşir evden ayrılırken ona bankadan para çekip harçlık vermesi, anne babasına Beşir ile selam göndermesi, kültürümüzün ağabey kardeş ilişkisine ve selam getirip götürme geleneğine örnek olan kültürel kodlarımızdandır. Neriman'ın her sabah Ahmet'in evine gelir gelmez ilk yaptığı iş olan 'çay demleme', yeme-içme kahvaltılık kültürümüzün, çayın demlendiği çaydanlık ise, Türk mutfak gereçleri içinde ayrı törensel anlama sahip folklorik kültürel eşya koduna örnek olarak gösterilebilir. Ülkemizde yeni demlenmiş tavşankanı bir çay, 'huzurlu ev' ortamının, dostluğun, sıcak muhabbetin ve misafirperverliğin sembolü olarak bilinen en eski geleneksel kültürel kodlarımızdandır.

Filmdeki karakterlerin davranışları, içinde bulunulan çevrenin yanı sıra kültürel faktörlere göre de şekillenmektedir. Ahmet gibi entelektüel kesimi temsil eden kişi bile kültürel kimliğin kodladığı davranışları sergilediği görülmektedir. Örneğin, Neriman'ın hastalanması üzerine Ahmet'in Neriman'ın çocuğuna hediye alıp hasta ziyaretine gitmesi, geleneksel Türk kültürü içerisinde önemli sayılan hasta ziyareti geleneğinin bir örneğidir.



Fotoğraf-3 El Öpme Sahnesi

Neriman, ziyaretine gelen Ahmet için kızı Ceren'e "kızım bir çay koy" diyerek misafire ikram geleneğini yaşatırken Ahmet'in getirdiği hediyeden sonra İlhan'ın Ahmet'in elini öpmesi yine kültürümüze has büyüklere saygı, hürmet ve

teşekkür amaçlı kültürel geleneklerdendir. Filmin en geleneksel karakteri olan Neriman'ın hastalanma sahnesinde hasta ziyareti, hediyeleşme, misafire çay ikramı, el öpme, misafiri uğurlama, masa ve sehpalardaki dantel örtüler, dikiş makinası, duvarda asılı duran nazarlık, masanın üzerindeki kolonya şişesi ve kristal şekerlik gibi birçok geleneksel kültürel öge dikkat çekicidir.

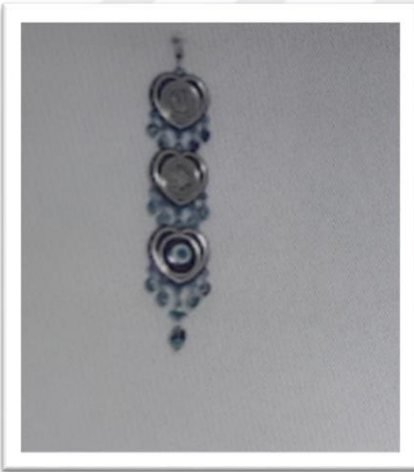


Foto 4- Duvardaki Nazarlık) Kültürel kodlarla ilgili son olarak filmde iki yerde (gördüğümüz Türk bayrağı, Atatürk resmi, vatan ve devlet büyüğü yine kültürel değerlerimiz içerisinde en yüce mevkie oturtulan kutsal addedilen yeri doldurulamayan ulusal kültürel sembollerdendir. Filmde gösterilen kültürel gösterge ve kodlar, toplumun geleneksel kültürel yapısıyla uyum içindedir. Filmde gelenekselliği temsil eden karakterlerin kültürel değerleri daha belirgin yaşadığı, filmdeki diğer modern karakterlerin ise geleneksel değerleri kısmen iç dünyalarında taşıyalar da kent yaşamına pek yansıtamadıkları görülmektedir.

4.2.2. BULANTI FİLMİNDE KARAKTERLER

4.2.2.1. Erkek Karakterler ve Ataerkillik



Fotoğraf-5

Doktor



Fotoğraf-6

Ahmet



Fotoğraf-7

Selçuk



Fotoğraf-8

Beşir

Yeni dönem Türk sineması 1990'lı yıllardan itibaren erkeklik ve kadınlık konularına odaklanarak farklı temsillerin olduğu filmler ile gündeme gelmiştir. 2000'li yıllardan sonra Türk Sinemasında ideal ataerkil cinsiyet niteliklerinin değiştiği alışılmışın dışında 'erkeklik' halleri dikkatleri çekmeye başlamıştır. Özellikle son dönem bazı yönetmenlerin filmlerde erkek karakterleri, otoritesini yitirmiş gittikçe eril görüntüsünden uzaklaşan aciz, korkak, yeni erkeklik temsillerinin eleştirisini yapmaya olanak sağlayacak biçimde oluşturdukları gözlenmiştir. 'Yeni erkeklik' temsilleri her ne kadar geleneksel erkek söylemini tartışmalı hale getirse de erkeklikle ilgili geleneksel bakış açısı, çok büyük çaplı bir değişim geçirmemiştir.

Araştırma konumuz Bulantı filminde ideolojik ve kültürel olarak biçimlendirilen erkeklik rolleri, eski ve yeni temsillerin iç içe geçtiği biçimde karşımıza çıkmakta filmde çalışan kadınların evin reisliğini paylaşması nedeniyle eskinin klasik, ev içi ve ev dışı otoriteyi elinde tutan, sert erkek temsillerinin burada görülmediği söylenebilir. Filmin gelenekselden ayırksı temsil çeşitliliği nedeniyle erkek temsilde ataerkil kodların kimi karakterlerde değiştiği kimi karakterlerde aynen kaldığı görülmekte ancak filmin merkezine bir erkek karakter oturtularak kadın karakterlerin yaşadığı duygusal ve fiziksel baskının devam ettirildiği gözlenmektedir.

Yönetmen Bulantı 'da anatomik ve kültürel olarak yüceltilen ideal erkeklik normlarına uygun erkek karakterler yaratmamış filmde kadınlar gibi erkek temsillerde de çeşitliliğe gitmiştir. Filmdeki erkekler güçlü, özerk, başına buyruk, saldırgan, hassas, edilgen, eğitilmiş, maço, taşralı ve kentli gibi farklı özelliklerde temsil edilmiştir. Örneğin Ahmet ve Selçuk duyarsız, kaba; Beşir hassas ve edilgen, Doktor figürü ise iki temsil arasında geçiş özelliği göstererek bir erkeğe göre daha sezgisel ve duyarlı bir kimlikte yansıtılmıştır.

Ataerkil ideolojilerde erkeklere atfedilen ve ideal bir erkekte bulunması gereken özellikler olarak kabul edilen fiziksel ve ruhsal güç, irade, sertlik, cesaret, disiplin, rekabet ruhu, başarıya odaklanma, mantıkçılık, kararlılık, dayanıklılık, soğukkanlılık, maceraperestlik, tahakküm, şiddet ve saldırganlık eğilimi filmde eril karakterleri biçimlendiren özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bulantı 'da tüm erkeklerin (Ahmet, Selçuk, Beşir, Doktor, İlhan, Polis, Asistan,) kamusal alanda olduğu erkek egemen bir dünya yaratıldığı, 'erkeklik' olgusunun ilişki örüntülerini, cinsiyete dayalı iş bölümünü, iktidar-güç değişimlerini ve eril hâkimiyeti görünür kılan bir gösterge olarak kullanıldığı görülmektedir.

Filmdeki erkek karakterler Ahmet, Beşir, Selçuk, doktor, polis ve üniversitedeki asistan hepsi ataerkil düzenin desteklediği rolleri giyinmiş toplumda var olan eril temsillerdir. Filmde sosyokültürel yapımızda erkeksi özellikler olarak bilinen, argolu/küfürlü konuşma, sarhoş olma, gece yalnız dışarı çıkma, alkol kullanma, şiddet uygulama, evin geçimini sağlama ve futbol izleme gibi eylemler, erkek karakterlerden Selçuk ve Ahmet üzerinden gösterilmektedir.

Bulantı 'da erkek karakterlerin fiziksel özellikleri, genç, yaşlı, eğitilmiş, eğitimsiz, fit, özensiz, klasik ve modern olarak belirlenmiş eril sistemi temsil eden tüm erkekler, sakallı ve bıyıklı tercih edilmiştir. Doktor, Ahmet, Selçuk ve asistan erkeksi sayılan sakal ve bıyıklı halleriyle bu fiziksel kategorizasyona uyumludur. Filmde sadece Ahmet'in kardeşi Beşir'in sakal ve bıyıklı olmadığı bu açıdan değerlendirildiğinde pasif ve çekingen bir kişilik sunan Beşir karakterinin fiziksel özelliklerinin temsil biçimiyle uyumlu olduğu söylenebilir.

AHMET



Ahmet 50’li yaşlarda, mesafeli, ciddi, benmerkezci, istemediği her şeye/ herkese set çeken, aile ve arkadaşlık bağları zayıf, yalnızlığı seven, hesap sorulmasından, hayatına müdahale edilmesinden hoşlanmayan, özünde kibar, sağlığına özen gösteren, üniversitede bir öğretim üyesidir. Dünyasında empati, sevgi, şefkat, suçluluk ve pişmanlık gibi duygulara yer olmayan Ahmet’in yalnız kalmak, kitap okumak, spor yapmak ve akşamları şarap içmek başlıca zevkleridir.

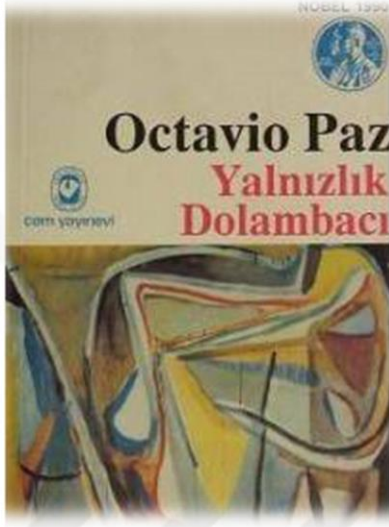
(Fotoğraf-9 Ahmet) Genel anlamda Ahmet’in sorunu, toplumda elde ettiği başarılarla ve modern hayata rağmen giderek yalnızlaşma ve yabancılaşma sonrası kayıtsızlık ve boşlukta sallanma halidir. Aslı isminde bir kadınla gizli ilişki yaşayan Ahmet, bu ilişkiyi fiziksel bir beraberliğin ötesine geçirmeyi düşünmemektedir. Ahmet, insanlara -özellikle kadınlara- karşı kibar bir tavır sergilemeyen maddi açıdan rahat, entelektüel düzeyi yüksek, kibirli, umursamaz, insanları ‘ben ve ötekiler’ şeklinde kategorize eden çoğu şeyi ‘nedensiz’ yapan bir karakterdir. Filmde, Demirkubuz klasiği olarak iyilik ve kötülük değişken unsurlar olarak kullandığı için Ahmet karakteri de ne tam kötü ne de tam iyi, arafta bir karakter



olarak konumlandırılmıştır. Ahmet kültüre, aileye, dine, politikaya ve topluma ‘yabancılaşmış’ ‘şekilde temsil edilmiş olsa da derinlerde gelenekselliğe duyduğu özlem ile filmde Ataerkil yapıyı temsil etme yönünde işlev görür. Bulantı, tam anlamıyla Ahmet’in özlemleri, pişmanlıkları ve dönüşümü üzerine kurulu bir filmidir. Bu anlamda eril nazarı çok iyi yansıtmaktadır.

(Fotoğraf-10 Kitaplar ve Ahmet) Filmin daha ilk sahnesinde duvarda asılı görülen taşralı aile tablosu, Ahmet’in tüm modern görüntüsünün altında gelenekselliğe, kültürel değerlere, geleneksel aileye duyduğu özlemi vurgulayan seyirciyi Ahmet ile ilgili şüphede bırakan ilk semboldür denilebilir.

Bu yönüyle Ahmet, filmin ilk kesitinde belli olmasa da ikinci kesitinde ortaya çıkan, ataerkil düzenin, gelenekselliğin devam etmesini isteyen bir kişilik temsili sunar. Film modernleşmenin bireyde yarattığı ‘yabancılaşma’ duygusuna odaklanırken özellikle geleneksellikten kopan ve sonunda mutsuz olan bir erkeğin yaşadığı bunalım ve dönüşümü ele almakta modern, eğitilmiş, bağımsız ve meslek sahibi bir kadınla evlenen günümüz erkeğinin mutsuzluğunu, geleneksel ve evcil kadın modeline duyduğu özlemi anlatmaktadır.



Fotoğraf-11 Ahmet’in elindeki kitap



Fotoğraf-12 Ahmet ve Elif

Ahmet başlarda modern hayatı sindirmiş hedeflerine ulaşmış, entelektüel, güçlü ve ulaşılmaz bir profil çizse de hayat yolculuğunda aldığı ilk darbede dibe vurduğuna, gücünün kaynağı olan duyarsızlığının ve yalnızlık sevgisinin hiçbir işe yaramadığına kendini daha da dibe sürüklediğine şahit olan bir karakterdir. Filmde Ahmet’in elinde görülen ‘Yalnızlık Dolambacı’ adlı kitap, onun o çok sevdiği izole hayatın ve yalnızlığının, kendini bir dolambaca sürükleyerek sonrasında yaşamla ilgili gerçekleri öğrenmesinde etkili olacağın seyirciye hissettiren ikinci bir sembol olarak okunabilir.

Yalnızlığın hem iyi hem de kötü yanlarını tatmış birisi olarak derinlerde içten içte geleneksel aile sıcaklığını ve huzurunu özleyen Ahmet karakteri, ailesinden, yakınlarından uzaklaşmanın, yalıtılmış şekilde yaşamının getirdiği duygusal zorluklarla tek başına mücadele etmek zorunda kalırken kader sarmalından yaralanmadan çıkmayı başaramaz.

Film bu yönüyle aslında modern dünyanın kaotik ve acımasız koşulları karşısında kendi özünden kopan ve bu öze dönmek için direnen sonunda kaybeden bir bireyin yaşadığı ruhsal çöküntü ve çaresizliği anlatmaktadır. Ahmet'in karakter olarak genel tavrı incelendiğinde geleneksel ataerkilliği destekleyen paraya/mülkiyete sahipliği, kendi keyfine düşkün tüketici tavırları ve kadınlara karşı **seksizm**¹¹ odaklı bakışı onu kapitalizmin bir prototipi haline getirmektedir. Engels'e göre ataerkilliğin kökleri, özel mülkiyete dolayısıyla kapitalizme dayanır bu nedenle kapitalizm erkek egemenliğini kuvvetlendiren bir sistemdir. Zaten kadın üzerinde erkek baskını arttıran yegâne unsur 'eril mülkiyet', ataerkilliği bir toplumsal yapıya dönüştürmüştür.

Film bu yönüyle Ahmet karakteri üzerinden, ataerkilliğin ve toplumsal eşitsizliğin kadınlar üstündeki baskısını vurgulamakta kapitalizmin ataerkilliği yani erkeğin çalışmasını ve kadının evde bulunmasını öngören yapısıyla uyumlu olarak filmdeki kadın karakterler, meslek sahibi olmalarına rağmen iş yeri/okul görüntüleri ekrana yansıtılmamakta hemen hepsi ev içi mekânda tutulmaktadır. Ahmet karakteri çağdaş görüntüsüyle her ne kadar modern burjuva insanı gibi yaşasa da filmde onun klasik aileye, geleneklere, inanca saygı duyan, anti modern hali gözlerden kaçmamaktadır.



Fotoğraf-13 Ahmet ve Tablo

¹¹ Seksizm (sexism), karşı cinsin zayıf olduğuna inanan zihniyettir ve hem cinsiyete dayalı ayrımcı davranışları, hem de zararlı tutum ve davranışları içermektedir (Sullivan, 2003: 224).

Ahmet ile birçok sahnede beraber görülen oturma odasındaki geleneksel/ muhafazakar aile tablosu, temizlikçisi Neriman’a hasta ziyareti yapması, Neriman’ın oğlu İlhan’a aldığı hediye sonucu elinin öpülmesinden hoşlanması, erkek kardeşine harçlık vermesi ve aynı masada beraber yenilen akşam yemeğini önemsemesi onun geleneksel değerleri ve muhafazakarlığı olumlayan bir karakter olduğunu gösteren detaylardandır. Ahmet’in hayatındaki herkese ve her şeye kayıtsız halleri, eşini kaybettikten sonra bozulan düzeni ile büyük bir değişim geçirerek özlemini duyduğu şeyin, geleneksel bir düzen olduğu ile yüzleşmesine yol açmakta karısı Elif ve kızı Yazgı’nın ölümü ile bozulan ataerkil/ geleneksel aile düzeni, temizlikçisi Neriman ve onun çocuklarının hayatına dâhil olmasıyla tekrar sağlanmaktadır.

Demirkubuz, hayatı yenmiş onunla başa çıkabilmiş çok az sayıda karakter yaratmaktadır. Bulantı filminin Ahmet karakteri de arafta kalan kimliği ile onlardan biridir. Ahmet, güçlü ve modern; geleneksel ve şefkate muhtaç bir erkek olma arzusu arasında kalan çelişkili bir karakter temsili sunar. Evindeki piyano ve duvarda asılı olan tablo hem bu çelişkinin hem de Ahmet’in geçmişe duyduğu takıntılı özlemin sembolleridir. Salonun orta yerine kimin astığı belli olmayan geleneksel tablo, Ahmet’in beğenilerini yansıttığı gibi o evdekiler için değerli imajı da vermektedir. Tablodaki geleneksel/muhafazakar aile modeli, kır-kent göçünü simgeleyen bu süreçte erkeğin bir parçası olan her koşulda onu destekleyen geleneksel kadını, ataerkilliği ve taşralılığın bozulmamış halini hatırlatmaktadır. Tablodaki kadın, kıyafeti, doğallığı, mahcup duruşu ile geleneksel ve muhafazakar eski zaman kadını temsil etmekte itaatkâr duruşuyla filmde Elif, Aslı ve Özge’den çok Neriman’ı çağrıştırmaktadır. Ahmet’in Neriman’da dikkatini çeken şimdilerde fotoğraflarda kalan bu mahcup, saf, fedakâr ve anaç Anadolu kadını benzerliğidir.



Fotoğraf-14 Tablo Yakından

Ahmet, erkek egemen kültürde yetişmiş geleneksel değerlerle büyümüş bir erkek olarak her ne kadar çalışan, modern, kendi ayakları üzerinde duran kentli bir kadınla evlense de derinlerde bir yerde erkeğini her koşulda koruyan, kollayan, onun değerini vurgulayan, şefkat ve bağlılık sunan bir kadın özlemi duymaktadır.

Filmin ana fikrini oluşturan bu tablo, Ahmet karakterinin çözümü için önemli bir semboldür. Ahmet ile gösterilmeye çalışılan erkeklik temsili, gelenekselliğe, itaat ve ataerkil kültüre özlem duyan birçok erkeğin beklentilerine yanıt niteliğindedir. Filmde bu nedenle geleneksellik, eksiklik, hassaslık, anaçlık, eğitimsizlik gibi edilgen kadınlık değerleri kötü değil aksine bu tanımların dışına çıkma olumsuz olarak gösterilmektedir denilebilir.



Fotoğraf 15-Bar



Fotoğraf 16-Üniversite

Bu açıdan bakıldığında Ahmet ve Neriman ilişkisinde Neriman'ın hassas, edilgen ve yardıma muhtaç olarak yansıtılması tesadüfi değil hatta bu 'yardıma muhtaçlık' hali Neriman'ın fakirliği ve aksayan ayağı ile iyice güçlendirilmektedir. Filmin ataerkil bakış açısını yansıtan edilgen-güçsüz kadın/etken-güçlü erkek bu karşıtlık üzerinden yeniden kurulmakta öyküyü destekleyici rol oynamaktadır. Ataerkil sistemde bir kadında olması istenilen güçsüzlük, bir erkeğe muhtaç ve bağımlı olma halleri Neriman ile yeniden inşa edilmekte kadınlarla ilişkisinde güçlü ve egemen konumda olan Ahmet, canı istediği zaman kibar ve babacan olabilen ama içindeki gizli ataerkilliği ile duygularını göstermeyen, kaba bir karakter temsili sunmaktadır. Ahmet, kendinin de farkında olmadığı kimlik sorunlarını çözemediği, neye ihtiyaç ve özlem duyduğunu başlarda anlamlandıramadığı için karısı, gizli ilişki yaşadığı sevgilisi Aslı ve pek görüşmediği annesi de dâhil olmak üzere hiçbir kadınla sağlıklı ilişkiler kuramamakta mutlu olamamaktadır. Ahmet'in üniversitede ders verirken okuduğu pasaj, duygusal yapısı hakkında ipuçları vermekte sevgi ve aşk'a bakışı filmde okuduğu pasajla benzerlik göstermektedir denilebilir.

“Dostoyevski aşkın sonuçsuz kalan trajedisinin insanların birbirlerini sevmelerinin olanaksızlığını yaşamın önceden belirlenmiş, kurgulanmış, kader yollarında aşkı gerçekleştirmenin zorluğunu anlatır:

-“Ah nasıl da öldürüyoruz severken, tutkuların şahlanan körlüğünde, nasıl da yok ediyoruz bile bile gönlün sevdiğini “



Fotoğraf-17 Ahmet Üniversitede Derste

Ahmet ve Aslı Ayrılık Sahnesi:

Aslı: Niye aramıyorsun sen beni?

Ahmet:.....

Aslı: ... Tamam konuşmak istemiyor olabilirsin, lütfen böyle yapma, üzerine kalacakmışım gibi tavırlar takınma, ailemle mi tanıştırdım seni, evlenelim mi ?Birlikte mi yaşayalım dedim, Önceden aramadan bir kez buraya gelmedim.

Ahmet: Evi nerden tuttun?

Aslı: 71. Caddeden

Ahmet: Neresinden?

Aslı: Central Park’a çok yakın gelince görürsün, gelirsin değil mi?

Ahmet: Gelirim tabi New York’u ne kadar sevdiğimi biliyorsun

Aslı: !

Ahmet: İş ne olacak çok iyi bir yere gelmiştin, Nedense bana bir daha dönmeyecekmişsin gibi geliyor.

Aslı: Belki de dönmem. Dönmezsem üzülür müsün?

Ahmet: Üzülürüm tabi

Aslı: Yalan söylüyorsun



Fotoğraf- 18 Ahmet ve Aslı

Ahmet'in yasak ilişki yaşadığı Aslı'ya karşı duyduğu hisler sadece fizikseldir, o ne karısına ne gizli ilişki yaşadığı Aslı'ya karşı derin bir bağlılık, şefkat ve fedakârlık duygusu geliştiremeyen bir karakter temsili sunar. Eşi Elif'e karşı toplumsal olarak dayatılan kocalık görevlerini yapma zorunluluğunu yerine getirir, bu zorunluluk hem Ahmet'i hem de karısı Elif'i derin bir yalnızlığa sürüklemiştir. Ahmet bu haliyle aradığı 'tamlık duygusunu' bulamamış eksik bir erkek'tir. Etrafında giderek azalan insan kalabalığı içinde sadece Neriman'ın kalması, Neriman'a has geleneksel tavır ve üstün fedakârlık özelliği ile ilgilidir. Bu durum, Ahmet'in ilişkilere bakış açısındaki gelenekselliğe, muhafazakarlığa duyduğu özlemi de su yüzüne çıkarmaktadır.

Ahmet etrafındaki kadınların birey olma mücadelesine pek katkısı bulunmayan, onları belirli kalıplara sokan, 'ideal kadınlık' (güzel, eğlenceli, cilveli, seksi, bakımlı, temiz, düzenli, eğitilmiş, sadık, fedakâr, ev işlerine hâkim, iyi yemek yapan, çocuklarla arası iyi, entelektüel, en çok ta itaatkâr) sınırlarında durmalarını istemektedir denilebilir.

Yönetmenin filmde eril bilinçaltı tarafından Ahmet'in kadınlardan beklentisini, ataerkil sistemin kadınlar için en temel öğretilerinden 'fedakârlık, kendinden vazgeçme', olarak yansıtması, ataerkil kadınlık anlatısını güçlendirirken kadınlar yine 'fedakârlık ve özverinin' merkezine oturtulmaktadır. Ahmet, hayata karşı fikri hiç bir ortak duygudaşlık yaşamadığı, aralarında hiyerarşik bir ilişki olan (taşralı-kentli, zengin-fakir, duyarlı-duyarsız, eğitilmiş-eğitimsiz gibi bariz farkların hissedildiği) ve varlık olarak önemsemediği sakat bir kadın tarafından değişim geçirir. Filmde Neriman'ın geleneksel kodlarla uyumlu karşılıksız fedakârlığı, Ahmet'i kendi gerçeğiyle yüzleştirecek onda bir arınma ve aydınlanma yaşatır.

Elif ve Yazgının ölümüyle yapayalnız kalan ve tahmin etmediği kadar canı yanan Ahmet, hayatında eksik olan bir başkası için fedakârlık yapma, şefkat gösterme, merhamet etme ve ilgilenme gibi duyguları bu süreçte tekrar hatırlar ve Ahmet'in moderninden geleneksele, kaostan huzura doğru dönüşümü başlamış olur. Filmin ilerleyen bölümlerinde Ahmet'in eskiden büyük keyif aldığı yalnız ve izole hayat tarzı, zaman içinde onu bunalıma sürükleyen, mutsuzluğunu perçinleyen ve arayışlara yönelten tehlikeli bir duyguya dönüşmüştür.

Ahmet bu süreçte kendisiyle ilk yüzleşmesini elektriklerin gittiği gece yaşar. Elif için gözyaşı döken hizmetçisi Neriman kadar bile vefalı olamamış, fark etmese de Elif ve Yazgı'nın ölümü onu bir ruhsal çöküntüye sürüklemiştir. Ahmet'in beşeri ilişkilerden ve aileden kopuk, sessiz hayatı gelen günleri daha da çekilmez hale getirmiştir.



Fotoğraf- 19 Gece ve Ahmet

Yönetmenin, Ahmet'in yalnız kaldığı gece balkonda gördüğü görüntülerle hayatın içindeki devinimi, geleneksel bir sıralama içinde sunduğu görülmektedir. Hayat doğumla başlar ve bir gün ölümle son bulur. Filmde sırasıyla kameranın kadrajına giren görüntüler bu sıralamayı takip eder. Yapraklı ağaç dalları, (Doğum) ışıkları yanan evler (Yaşamak) , Dönen Vinç, (İş, çalışma hayatı), Ezan sesi (İnanç, tövbe,), Uçak (ölüm, başka âleme göç)



Fotoğraf-20 Dönen Vinç



Fotoğraf-21 Yapraklı Ağaçlar

Burada yine ataerkil geleneksel sistemde yeri doldurulmaz, güven ve huzur vaat eden bir yapı olarak düşünülen ailenin önemin altı çizilmektedir. Ahmet'in hayatı, Elif ve Yazgı'nın ölümünden sonra eski güvenli ve huzurlu anlamını yitirmiş o çok sevdiği yalnızlığı, boğuculuğu ile huzursuzluğu çağrıştıran bir hal almıştır. Filmde Ahmet, Neriman ve onun çocukları sayesinde birisini koruyup gözetmekten keyif alır bu özellik bir yandan Yeşilçam'ın geleneksel melodramlarının eril, güçlü, kurtarıcı, korumacı maskülen erkek figürünü hatırlatır ve yeniden inşa eder. Ahmet'in anaç, fedakâr, sakatlığı nedeniyle dişil özellikleri yetersiz bir kadın tarafından çıkışı bulması, kadına verilecek değer için güzel bir örnektir yalnız bu kadının filmin en 'geleneksel' ve 'edilgen' kadını olması feminizmin varmak istediği nokta için düşündürücüdür.

Filmde Ahmet'in egolarından ve kibrinden arındırılmasında büyük rol oynayan Neriman, filmin sonunda hem gerçek hem de soyut manada Ahmet'i aydınlatan bir temsil sunar. Neriman'ın koşulsuz fedakârlığı, edilgenliği, şefkati ve anaçlığı, ataerkil geleneksel kadınlık kodlarının en bilinen göstergelerini oluştururken filmde Ahmet'in özlemine duyduğu kadınlık özellikleri olarak sunulur.

Elektrik Kesilmesi Sahnesi

Neriman: Trafo bozulmuş Ahmet bey,

uzun sürecekmış, karanlıkta kalmayın diye size ‘mum’ getirdim.

Ahmet: Sağol



Fotoğraf-22 Neriman ve Mum

Filmde Neriman karakteri bu yönüyle Yeşilçam melodramlarındaki kadın figürlerini hatırlatan, geleneksel kadınlık rolünü yeniden inşa eden bir figürdür. Ahmet’in filmin kapanış sahnesinde elektriklerin gittiği gece, Neriman’ın ayakları dibinde ağlaması, Neriman karakteri üzerinden modern kültürün tüm baş döndürücülüğüne rağmen geleneksel değerlerin yerini alamayacağını vurgulayan, ataerkil değerleri olumlayan ve aklayan bir anlatı sunmaktadır. Demirkubuz ’un filmin son ağlama sahnesinde değişim geçirmiş eski ataerkilliği ve dönüşen cinsiyet kalıplarını ustalıkla işlediği görülmektedir.



Fotoğraf- 23 Neriman’ın Ayaklarına Kapanan Ahmet

Bu son kapanış sahnesi ile yönetmen hem ataerkil kalıplarda sürekli vurgulanan erkeğin kadından üstün olduğu fikrini değiştirerek erkek karakteri bir kadının ayakları dibinde diz çöktürmekte hem de geleneksel erkeklik kalıplarını ters çeviren ‘erkekler ağlamaz’ mitini yıkarak toplumsal cinsiyetin bilinçaltı korkularını su yüzüne çıkaran bir temsil sunmaktadır. Film ayrıca bu yönüyle modern ve başarılı bir erkeğin, gençlik, güzellik, kariyer ve moderniteye değil fedakârlık, sadakat, ruh güzelliği, geleneksellik ve muhafazakarlık karşısında diz çöküşünü gösteren şaşırtıcı bir final sunmaktadır. Ahmet karakterinin filmin en muhafazakar ve en edilgen kadın temsili önünde diz çökmesi, filmin feminizm açısından tartışmalı kısmını oluşturmaktadır.

BEŞİR (Ahmet’in kardeşi)



Ahmet’e göre daha beşeri, esprili, nezaketli ve ılımlı bir görüntü çizen Beşir, maddi durumu pekiyi olmayan, yaşlı anne babasıyla yaşayan, evli, birden çok çocuğu olan bir aile babasıdır. Ahmet’in soğuk ve

(Fotoğraf-24 Ahmet ve Beşir) mesafeli davranışlarına karşın Beşir daha sıcak ve mütevazı bir görüntü çizer. Filmde ürkek ve pasif olarak kurgulanan Beşir karakteri, ataerkil gelenekleri devam ettiren ve gelenekçiliğin bir yansıması olarak anne-babasıyla oturan, akrabalık ilişkilerini ve dini ritüelleri önemseyen bir temsil sunar. Filmde akraba ziyaretleri yapması, aile büyükleri ile yaşaması, geniş bir aileye sahip olması gibi geleneksel yaşam geleneklerinin çoğunu hayatına geçiren Beşir’in sadece ‘sert, otoriter erkek’ temsilinde tökezlediği göze çarpar. Ahmet, hayatındaki diğer insanlar gibi kardeşi Beşir’e de mesafeli, kaba ve ilgisiz davranır.

Ahmet ve Beşir konuşma Sahnesi

Beşir: Hasta filan değilsin dimi?

Ahmet: Yok değilim

Beşir: Bu saatte evde olunca şaşırdım da o yüzden soruyorum.

Ahmet: Gece geç yattım biraz

Beşir: Bir şey mi oldu?

Ahmet: Ne gibi

Beşir: Ne bilim bu saate kadar yattığına göre

Ahmet: Yok bir şey bugün öyle oldu işte

Beşir: Benim de Mecidiyeköy bir işim vardı. Hazır gelmişken bir uğrayayım dedim.

Ahmet: İyi de sana kaç defa söyledim gelmeden önce bir ara diye

Beşir: Aklıma geldi ama nasıl olsa açmıyorsun diye etmedim.

SELÇUK: (Özge'nin sevgilisi)

Filme Özge'nin sevgilisi olarak izlediğimiz Selçuk, 20'li yaşlarda cahil, kaba, saldırgan, erkekliğini şiddet yoluyla kanıtlama eğilimi gösteren, küfürlü konuşan, saygısız ve yalancı bir karakterdir. Sevgilisi Özge ile takıntılı bir ilişkisi olan Selçuk, tavır olarak şehir magandalarını anımsatan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Şımartılmış erkek kimliğine has özellikleri ile (gecenin bir vakti korkusuzca Özge'nin kapısına dayanarak zor kullanması, küfretmesi, şiddet uygulaması) toplumsal yapıda sıklıkla karşımıza çıkan eril cinsiyet anlayışını temsil eden bir karakter sunar. **(Fotoğraf-25 Selçuk)**



İLHAN: (Neriman'ın Oğlu)

Neriman'ın Beşiktaş sevdalısı henüz okula gitmeyen tek eğlencesi gözünü kırpmadan televizyon izlemek olan sessiz oğlu. Filmin erkek karakterlerinden İlhan, erkek çocuklara toplum tarafından verilen ayrıcalığı sonuna kadar yaşayan bir temsil sunar. Üzerinde Beşiktaş forması ile sürekli TV önünde oturması hiç kimse tarafından eleştirilmediği gibi televizyonun bozuk ya da sağlam olması İlhan için önemli değildir o, yerinden hiç kalkmadan saatlerce televizyon izler. İlhan da toplumsal yapıda sıklıkla karşımıza çıkan ayrıcalıklı erkek çocuk figürlerindendir.

(Fotoğraf-26 İlhan)



4.2.2.2.Kadın Karakterler ve Ataerkillik

Sosyokültürel yapının bir yansıması olan sinema, doğal olarak kadın temsiliinde toplumdan bağımsız olmayan bir düşünce ve kimliklendirme evreni sunmaktadır. Bu yönüyle sinemada kadınlar değişimin sembolleri olmak yerine “geleneğin taşıyıcıları” olarak kurgulanmakta kültürel gelenekler ve onların yeniden icadı kadınların denetimini kolaylaştırmaktadır (Yuval-Davis, 2010, 93-95/122).



Foto-27 Elif



Foto-28 Aslı



Foto-29 Neriman



Foto-30 Özge

Yeşilçam sineması melodram geleneğinde; anlatı örgüsü “bakire kız”, ”düşmüş kadın” ve “femina fatale” kadınlar etrafında dönerek arzusunun heteronormatif işleyişini eril tahakküme göre inşa eden bir yapıya sahiptir. Bu durumun zihniyet parametresi olarak kalıntıları Yeni Türk Sineması’nın “auteur kuşağı” olarak adlandırılan yönetmenlerde de görülmektedir (Kunt,2013:64). Auteur birçok yönetmen gibi Demirkubuz sinemasında da kadınlar hem film estetiğini güçlendiren görsel bir bileşen hem de olay örgüsünü tamamlayan yardımcı bir özne olarak kullanılmaktadır. Ataerkil bir düzlemde şekillenen Demirkubuz sinemasında kadınlar, ‘anne, bakire, femina fatale’ olarak üç şekilde kurgulanmakta Yeşilçam’dan farklı olarak çoğu masumiyetini yitirmiş erkekler için tehdit unsuru olan, başı belaya sokan, yaşamı alt üst eden, düzen bozucu, yalancı ve ürkütücü olarak temsil edilmektedirler. Demirkubuz ‘un kadın karakterleri, genellikle ataerkil yapıyı sorgulamaya çalışarak ayakta kalan ve ona direnen kadınlar oldukları kadar köşeye kısıtılmış, sindirilmiş ve kendilerini gerçekleştiremeyen, sistemin içinde var olmaya çalışarak sistemi yeniden onaylayarak kendileri için belirlenen sınırların dışına çıkamayan ve o çemberi kıramayan kadınlardır (Çiçekoğlu, 2007:148).

Bulantı açısından kadın karakterleri değerlendirdiğimizde filmde, egemen ideolojinin dayattığı iyi kadın - kötü kadın karşıtlığının bu kez geleneksellik-modernlik; kentlilik- taşralılık; fedakârlık, bencillik üzerinden kurulduğu görülmektedir. Filmde eğitilmiş, bekâr, evli, dul, genç, yaşlı ve engelli olmak üzere toplumun farklı kesimlerinden farklı kadınlar temsil imkânı bulmuş dayatılmış kimlikle seçilmiş kimlik sentezi yapılmıştır.

Hikâyenin ana karakterinin bir aydın ve bir akademisyen olması nedeniyle Demirkubuz sinemasının ele avuca sığmaz, başı belaya sokan, belalı, kenar mahalle kadınları yerine bu kez daha seçkin ve akliselim bir kadın profili oluşturulmuştur. Filmde kadınlar karakterlerden, Aslı, Elif, Özge, eğitim ve iş yaşamıyla sosyal yaşamlarını kendi lehine çevirebilmiş, kendi seçtikleri hayatı yaşayan güçlü kadınlar olarak; Neriman ise eril toplumun ideolojik ve kültürel beklentilerine göre yaşamını şekillendirmek zorunda kalmış, dayatılmış kimliğin mağduru bir kadın olarak kurgulanmıştır. Filmde kadınlar sadece fiziksel güzellikleri ile değil (Özge, Aslı) ruh güzelliği ile de (Neriman, Elif) perdeye yansıtılmış, üç kadın karakter, dişil ve uyumlu; bir kadın karakter (Özge) eril ve sorunlu olarak temsil edilmiştir. Filmin hikâyesinde tüm kadınlar için ortak bir gerçeklik dikkat çekmektedir. İster seçilmiş ister dayatılmış kimliğe sahip olsun tüm kadınlar, ataerkil hegemonyadan bir şekilde zarar görmekte bu baskıcı mekanizmadan hiç bir şekilde kaçamamaktadırlar.

Filmdeki kadınların hemen hepsi, ataerkil bir toplumda bir kadının neler yapabileceğini ya da yapamayacağını dikte eden katı toplumsal kodlar tarafından kuşatılarak modern kadın kimliğine sahip çalışan kadınlar dahi sistem karşısında ‘özgürleşmiş, cesur, güçlü ’ oldukları yönündeki kanıyı boşa çıkarmaktadırlar. Bu açıdan Elif, Aslı, Özge ekonomik yönden bağımsız, modern bir hayat sürmelerine rağmen geleneksel eril kodlar içinde sıkışıp kalan, sorunlar yaşayan ve sistemi destekleyen bir erkek tarafından yenilgiye uğrayan kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yönetmen farklı sınıftan gelen ve gelenekselin karşısında yer alan modern tüm kadınları, tek bir role - geleneksel olan/olmayan- indirgeyerek güçsüzleştirmekte onları eril hegemonyanın baskısı ve vicdanına hapsedmektedir denilebilir. Filmde bu doğrultuda, cinsel hayatını özgürce yaşayan Aslı ve Özge, Ahmet için sevgiden yoksun sadece haz odaklı obje niteliğinde bırakılmakta Ahmet karşısında mücadeleyi kazanan taraf tüm gelenekselliği ve muhafazakarlığı ile Neriman olmaktadır. Bu açıdan yönetmen filmde iki tip, (fahişe ve iffetli) kadın temsiline odaklanarak anaakım sinemanın eril bakış açısını yeniden inşa etmektedir.

Bu açıdan filmde yönetmen tarafından ataerkillik ve gelenekselliğin vücut bulmuş hali olarak temsil edilen Neriman ‘Yeni Sinemanın’, temsil bakımından hala geleneksel dışıl kalıpları sürdürme eğiliminde olduğunu gösteren bir karakter sunmaktadır. Ataerkil ve muhafazakar bakış açısına sahip olduğu düşünülen yönetmenin filmde kadın karakter olarak sadece Neriman’ı yüceltme sebebi, Neriman’ın özünde kaybetmediği geleneksel değerleri, itaatkârlığı ve muhafazakarlığıdır. Dolayısıyla Bulantı ’da kadınları, fahişe-iffetli/geleneksel-modern ayrımına tabi tutan yönetmenin Neriman karakteri üzerinden iffet ve gelenekselliği dolayısıyla ataerkil sistemi yücelten ve tercih eden bir tutum izlediği söylenebilir. Yönetmenin bu yönüyle Ahmet karakterinin yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlık sorunsalını geleneksellikten kopuşa ve modernliğine bağladığı, suçun faali olarak gördüğü Elif, Özge ve Aslı karakterleri üzerinden gittikçe modernleşen günümüz kadını eleştirdiği görülmektedir.

Demirkubuz ’un modernleşmenin her iki cinsten neden olduğu tahribatın asıl sorumlusunu ‘kadınlar’ olarak göstermesi, yönetmenin ataerkil/ muhafazakar değerleri olumlayan gelenekçi bakış açısı ile ilgili olabilir. Demirkubuz filmde, modern yaşamın, toplumsal beğenilerin, modanın ve teknolojinin kısılcacında olan kadınların, hızla kadınsı doğalarından uzaklaştığına, anlayış, ilgi, fedakârlık, itaat ve sadakat gibi birçok özelliklerini yitirdiklerine değinerek günümüz erkeğinin geleneksel kimliğinden ve değerlerinden kopmuş bu kadınlar yüzünden yabancılaştığını giderek yalnızlaştığını, ataerkilliğe özlem ve ihtiyaç duyduğunu ima eden bir hikâye oluşturmuştur. Filmde Ahmet’in hayatında gelenekselliğe duyulan özlemin yarattığı boşluk, Neriman sayesinde doldurulmakta fedakârlığı ve gelenekselliği ile Ahmet’in hayatında kısa sürede vazgeçilmez bir yer edinen Neriman, eril geleneğin ahlaki kodlarını, Yeşilçam’ın edilgen kadınlık temsilini ve ideal kadının nasıl olması gerektiğini anlatan bir figür olarak işlev görmektedir.

Bulantı ’da ana kadın karakterlerin temsil edilme biçimleri feminist bakış açısıyla incelendiğinde kadın özgürleşmesinin erkekler açısından olumsuz sonuçlara yol açması (Ahmet’in duyarsızlaşması, bencilleşmesi, Selçuk’un saldırganlaşması) geleneksel rol ve konumundan uzaklaşan kadınların olumsuz olaylarla özdeşleştirilmesi (kaza, şiddet, terk edilme) ayrıca erkeğin düştüğü durumun asıl nedeni olarak modernleşen kadınların gösterilmesi ve bu yönde bir bilinç oluşturulması filmin katı gelenekçi yanını oluşturmaktadır denilebilir.

Filmin kadınlar açısından feminizme en çok bakan yönü, Elif, Aslı ve Neriman arasındaki dostluk ve dayanışma duygusudur. Elif, Neriman, Aslı ve Özge arasında geleneksel sinemanın olmazsa olmazı, bir erkek için mücadele etme, kadınsı çekişme ve rekabet hisleri bu filmde karşımıza çıkmamakta Elif, Neriman, Aslı birbirine saygı duyan, destekleyen ve koruyan bir tavır sergilemektedir. Ahmet'in sevgili Aslı'dan Elif hakkında hiçbir olumsuz söz duymadığımız gibi Aslı, bu ihanetin bir parçası olduğu için vicdan azabı duymakta karısı ve çocuğunun ölümüne duyarsız kaldığı için Ahmet'i eleştirmektedir. Aslı'nın, Ahmet ile yaşadıkları ilişkinin sadece cinsellik üzerine kurulu olduğunu fark ettiği için ayrılık kararı alması, Ahmet'i terk etme sebebinin evlilik beklentisinin boşa çıkması değil kendini bu ilişkide değerli hissedememesi olarak sunulması filmde Aslı karakteri ile ilgili önemli bir etki detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslı'nın klasik Yeşilçam filmlerinin evlilik için sabırla bekleyen, fedakâr kadınlık duygusu yerine sevgilisi tarafından değer verilmediğini hissedince, gururlu şekilde çekip giden ve kariyerine odaklanan hatta bu uğurda kıta değiştiren güçlü kadın temsili, filmin feminist açıdan değerli mesajlarından biri olarak okunabilir.

ELİF (Ahmet'in Karısı)



40'lı yaşlarda ve Yazgı isminde bir kızı olan Elif, Ahmet'in tam zıttı bir karakter olarak duyarlı, başarılı, eleştirel bir bakış açısına sahip, gururlu, kendi ayakları üzerinde duran, yanında çalışan kadına iyi duygular besleyen, onu koruyup kollayan kibar bir öğretmen olarak temsil edilmiştir. Duygusallığını gizleyen, tavrından ödün vermeyen bir görüntü çizen Elif, ayrılma kararı aldığı gece geçirdiği trafik kazası sonucu kızıyla beraber hayatını kaybeder. Güçlü,

(Fotoğraf-31 Elif) başarılı, azimli, erkeğe bağımlı olmayan bir kadını temsil eden Elif, incinen gururu uğruna, rahatını bozmayı, yollara düşmeyi tercih ederek bu yönüyle feminist kuramın altını dikkatle çizdiği geleneksel kodları alt üst eden, 'kadın bağımsızlığına' vurgu yapan önemli bir karakterdir. Elif'in en belirgin özelliği, kadını ötekileştiren ve güçsüzleştiren erkek zihniyetine karşı gösterdiği dirençtir.

Elif, Ahmet'in duyarsızlığını kabul etmeyen ve hatalarını ört bas etmeyen bir karakter olarak geleneksel sinemada temsil edilen 'fedakâr eş, çilekeş anne' kadınlarından farklı bir temsi sunar.

Ahmet ve Elif Ayrılık Sahnesi

Ahmet: Ne yapıyorsun burada?

Elif: Sigara içiyorum

Ahmet: Bak ne dicem, Bugün gitmeseniz olmaz mı?

Elif: Neden? Nasıl gidiyormuşuz?

Ahmet: Böyle gitmenizi istemiyorum

Ahmet: Böyle işte... Akşam tekrar konuşuruz.

Elif: Ne konuşacağız

Ahmet: Ne bilim olup biteni işte

Elif: Konuşacak bir şey yok... Madem bu kadar bunalttık seni kafa dinlersin biraz

Ahmet: Haksızlık etme öyle demek istemediğimi biliyorsun

Elif: Ahmet bunu bu dünyada söylemeye hakkı olacak en son insan sensin. Sen de yanlış anlaşılmadan şikâyet edeceksen tamam artık!

Ahmet.....(susar cevap vermez)

NERİMAN (Kapıcı/Temizlikçi)



Neriman 30'lu yaşlarda sessiz, hassas, merhametli, sadık, vefalı, çalışkan, saygılı, eğitimsiz ama sınırlarını bilen, anaç, bedensel eksikliğine rağmen duyguları 'tam' sadece çocukları mutlu olduğunda gülümseyen, iki çocuklu genç bir kadın olarak temsil edilir. Neriman giyinişi ve tavırlarıyla zamanın çok ötesinden gelen bir kadın gibidir. Evindeki eşyaları, çocuklarının terbiyesi, hiç sigara kullanmaması, itaatkâr ve anaç tavırları onu Yeşilçam'ın idealize ettiği gerçekdışı kadın figürlere

yaklaştırır. (Fotoğraf-32 Neriman)

Ahmet’lerin apartmanın kapıcısı, Elif’in de yardımcısı olan Neriman, filmdeki kadın karakterlerden (Elif, Aslı, Özge) geleneksel tavırları, kadınsı ve cinsel hiçbir beklentisinin olmaması ile ayrılır. Ahmet’in özlem duyduğu özellikler, vefa, beklentisizlik, saygı, masumiyet, anaçlık ve koşulsuz fedakârlık Neriman karakterinde fazlasıyla görülür. Filmde Marksist feministlerin dikkat çektiği sınıfsal sömürüye en çok Neriman maruz kalır, en çok o çalışır, en düşük ücreti o alır, en kötü koşullarda o yaşar. Gece ve gündüz sürekli iş yaparken görülen Neriman hem kendi evinde hem Elif’lerde hem de apartmanda çalışır. Ataerkil toplumda kadın olarak doğma şanssızlığı, sosyal olarak devletin sahip çıkmaması yüzünden sistem onu, hizmetçiliğe hapsedmiştir. Neriman’ın görsel olarak estetik olmayan görüntüsü, onu bakılan, seyirlik kadın imgesinden uzaklaştırır, kadınlığından sıyrılmış, cinselliği olmayan bir kadın /özne konumuna çeker. Filmde Neriman diğer kadınlardan en çok ‘fedakârlık’ noktasında ayrılır. Ahmet’in hayatındaki diğer tüm kadınlar, kendine ve kendi sıkıntılarına ağlarken Neriman bir başkasına, Elif’e ağlayabilen bir temsil sunar.

Neriman, Ahmet ve Ceren Yemek Sahnesi

Ahmet: Başarının sırrı ne?

Ceren: Dersi derste dinliyorum. Dersi iyi dinleyince çok çalışmama gerek kalmıyor.

Ahmet: Aslında en doğrusunu yapıyorsun.... Ne oldu Neriman?

Neriman: Ceren’i Elif hanım okutmuştu.

Rahmetli aklıma gelince böyle oluyorum özür dilerim

Geleneksel cinsiyet rolleri kadınların, baba/eş/ eril güçlere itaat etmelerini, önceliğin onlara verilmesini teşvik etmektedir. Geleneksel kadınlığa özgü sayılan, cefakarlık, merhamet, fedakârlık, iyi huy ve affedicilik gibi özellikler Neriman üzerinden yeniden üretilmektedir. Bu doğrultuda kendisinden beklenen- itaat, edilgenlik, adanmışlık - kadınlık rolüne uygun davranan Neriman, cinsiyet eşitsizliğini destekleyen bir çevrede büyümüş bunu içselleştirmiş kendine ait özel hiçbir zevk ve keyif etkinliği olmayan bir kadın olarak gösterilir. Filmde yüzünün gülümsediği vakitler, çocuklarının mutlu olduğu anlara denk gelmektedir. Ataerkil ideolojinin kadınlara dayattığı ‘annelik ve ev kadınlığı’ rolü, Neriman’da açık şekilde gözlemlenir.

Neriman genel olarak ev halkının, fiziksel ve ruhsal rahatlığından sorumlu, Ahmet'in gündelik ihtiyaçlarını, (temizlik, yemek, sohbet) karşılayan, problem üretmek yerine onları çözen, ilgi ve şefkat sunan, güvenilir bir dayanak olarak ideal eş/ideal kadın özelliklerini karşılar. Neriman'ın bu özellikleri onu Ahmet'in özlemine duyduğu ve yücelttiği kadın tipine yaklaştırmaktadır. Filmde Neriman, yozlaşmış, kirlenmiş, salt cinsellik içeren ilişkilere karşı, masumiyetin, muhafazakarlığın ve gelenekselin temsili niteliğindedir. Ahmet'in kadınlarla ve kendi ailesiyle kuramadığı bağı, Neriman ile kurduğu gözlemlenir. Yönetmen bu özellikleriyle Neriman'ın yüceltilmesine destek sağlayan imgeleri de yaratmış bulunmaktadır.

Neriman'ın hayatı hakkında çok fazla detay vermeyen yönetmen, o kısmı izleyiciye bırakmakta geleneksel ataerkil kültürün dayattığı rolü sessizce kabul eden, eril sistemin ezdiği dünyada çocuklarıyla huzuru bulmaya çalışan bir kadın temsili sunmaktadır. Neriman, hayatın zorlu mücadelesinde bir de Ahmet gibi zor bir karaktere, ailesinin veremediği sabır, şefkat ve özeni göstererek kutsallık mertebesine oturtulur. Bu yönüyle Neriman, filmdeki kadınlar için bir "ayna karakter" özelliği taşımakta günümüz kadınlarını, inanmadıkları ve görmezden geldikleri 'ideal kadın' gerçeğiyle yüzleştirmektedir denilebilir.

Yönetmen Neriman'ı yücelterek bir anlamda toplumda var olan eril bakış açısını yeniden üretmekte 'ideal kadının' nasıl olması gerektiği konusunda ataerkil perspektifi yaygınlaştırmaktadır. Yönetmenin filmde Neriman'ı onaylayan tavrı, sinemada başlangıcından günümüze kadınlık ve erkeklik temsillerinin hala aynı geleneksel ve değişmez kalıplar içinde kaldığının da bir göstergesidir.

Demirkubuz'un Neriman üzerinden yaygınlaştırmaya çalıştığı ideal kadınlık tanımı Simone de Beauvoir'in (1949) şu sözlerini hatırlatır: "Kadın öyle bir durumdadır ki - bütün insanlar gibi özgür ve özerk bir varlık olduğu halde- yine de kendini erkeklerin onu 'öteki' statüsünü benimsemeye zorladıkları bir dünyada yaşar bulur ." Kadın kimliği ataerkil dayatmacı yasalarla yine belirli formlara hapsedilmekte ideolojileri etkin şekilde yayan ve aktaran sinemanın çekici ve eğlenceli yapısı içinde ataerkilliğin gerçek yüzü gizlenmektedir.

ASLI (Ahmet'in Sevgilisi)



İyi bir kariyeri olan Aslı, 30'lu yaşların başında genç, güzel, vicdanlı, hassas, olgun ama duygularının rüzgârına kapılmış bir kadın temsili sunar. Ahmet ile yaşadığı gizli ilişkide bu ihanetin bir parçası olmaktan rahatsız olan Aslı, günün birinde Ahmet'in hayatının bir parçası olmayı istemekte fakat yaşadıkları problemleri aşamayacağını anladığı için Amerika'dan gelen iş teklifini kabul ederek Ahmet ile yollarını ayırır. Gençliği, güzelliği, estetik duruşu ve şuh kıyafetleri ile filmin en dişil kadın figürü olan Aslı, bir erkek için

(Fotoğraf-33 Aslı) kendini feda eden, sabırla onun yola gelmesini bekleyen, edilgen kadınlık temsillerinden farklıdır. Aslı da Elif gibi duygulu olduğu için ayrılırken gözyaşı döker fakat yeni nesil modern kadınlar gibi yaşamını cesurca değiştirme yolunu seçerek Ahmet'i o da yalnız bırakır. Aslı'nın kendini bir erkeğe göre konumlandırma tavrını ret ederek Ahmet ile yollarını ayırması, feminist yazar Emma Goldman'ın (2015,Donavan) kadın gelişiminde özellikle altını çizdiği 'kendi varlığını, güçlü bir birey olarak ortaya koyma süreçlerini' Aslı fazlasıyla yerine getirmektedir. Filmde Aslı'nın başarı, güzellik, gençlik ve modernlik gibi sahip olduğu özellikleri sırf 'serbest bir cinsel hayat yaşaması' nedeniyle Ahmet tarafından tercih edilmemesinin en önemli sebebi olarak gösterilmektedir. Ahmet gibi derinlerde ataerkilliğe ve muhafazakarlığa özlem duyan bir erkeğin, Aslı'yı 'yüceltme' olanağı çok zordur. Ahmet için Aslı, fantezi bir araç, cinsel bir nesne olarak kalmaya mecburdur. Filmin, eril hegemonyanın kadınlara uyguladığı çok yönlü baskıyı göstermesi bakımından Aslı, önemli bir karakteridir.

ÖZGE (Ahmet'in Eski Öğrencisi)

Ahmet'in yirmili yaşlarda eski bir öğrencisi olan Özge, umarsız konuşmaları, rahat, şımarık tavırları ile saygısız bir genç kız temsili sunar. Filmde ahlaki değerleri zayıf, yalancı, ağzı bozuk, sadakatsiz bir karakter temsili sunan Özge, sevgilisi Selçuk'u türlü yalanlarla kandırarak tek geceliğine Ahmet ile birlikte olur. Selçuk'tan sürekli fiziksel ve sözel şiddet gören Özge, Ahmet'in hayatında sonu trajediyle biten tek bir gece yer alır.



Geleneksel, erdemli, iffetli kadın modelinin dışı savrulmuş tipini temsil eden Özge, yaşadığı çevreyle uyumlu, çetin bir var olma savaşı verir. Bu mücadeleyi, kadınsı özelliklerinden taviz vererek erkekleşerek sağlamaya çalışır. Filmdeki ses tonu ve tavırları, diğer kadınlardan daha sert ve eril olan Özge, kötücül hazzın bedeni olarak, içki seven, küfürlü konuşan, cinselliği tabu olarak görmeyen, güvenilmez halleriyle “femina fatale” karakterine uygun davranış kalıpları ortaya koyar.

(Fotoğraf-34 Özge) Ahmet ile buluştuğu ilk dakikadan küfürlü konuşarak, Ahmet’in aradığı hiçbir özelliğe sahip olmadığını belli eden Özge gecenin finaliyle ilgili ipuçları verir. Geleneksel ataerkil bakış açısı, bir kadın için bakire, güzel, ahlaklı ve sağlıklı olmayı değerli kabul ettiği ve bu normların dışında kalan kişileri değersiz gördüğü için Özge, filmin en değersizleştirilmiş ve sindirilmiş kadın figürüdür.

Yönetmen, Özge’nin geleneksel kodlara uymayan ahlaksız tavırları yüzünden başına gelenlerin haklı olduğunu göstermek için filmin başında onu gece barda kırmızı elbisesiyle göstererek en başından bir arzu nesnesi ve suçlu olarak inşa eder. Ataerkil geleneğin, cinsiyet kodlarına karşı eşitsiz tutumu nedeniyle Ahmet evli iken başka bir kadınla beraber olduğunda suçlanmaz iken Özge, yaşadığı tek gecelik ilişki için herkesten önce kendine ‘kaltak’ etiketini yapıştırmakta sevgilisi Selçuk’un uyguladığı şiddet ve ağır hakaretleri hak ettiği algısı ile sunulmaktadır. Özge’nin erkek arkadaşını aldatması, ataerkil toplum yapısıyla uyumlu biçimde şiddet ve aşağılanma ile karşılık bulurken filmde kendisine şiddet uygulayan erkek arkadaşı Selçuk’un cezalandırıldığına şahit olunmamaktadır.

Yönetmen Özge ile cinsellik tabularını yıkan bir kadın olarak böyle yaşayanların cezalandırılması gerekliliğine yönelik inancı göstermekte cinselliğini özgürce yaşayan kadınların şiddetle cezalandırılması, kadınlar üzerindeki ideolojik ve kültürel baskının boyutlarını ortaya koymaktadır. Özge eğitilmiş, bağımsız, güçlü bir kadın iken Selçuk’un gelmesiyle erkek egemen yapıda erkeğin üstünlüğünü onaylayan, edilgen bir konum içine çekilerek dayak yiyen, küfür edilen, sindirilen bir nesne durumuna düşmektedir. Demirkubuz, Özge aracılığıyla özgürleşmeye çalışan kadının sorunlarını görünür kılmaya çalışırken onu yine cinselliğin ve şiddetin nesnesi olarak bırakmış geleneksel eril değerleri yeniden inşa etmiştir denilebilir.

Bu açıdan Bulantı 'da Özge'ni olduğu sahneler, (çıplak beden sunumu, şiddete uğrama, aşağılanma) filmin feminist açıdan en sorunlu kısımlardır.



Fotoğraf-35 Neriman'ın kızı Ceren



Fotoğraf-36 Ahmet'in kızı Yazgi

CEREN: Neriman'ın ortaokula giden terbiyeli, başarılı, yaşına göre olgun ve akıllı kızı. Filmde başarıları ve saygılı tavırları ile dikkat çeker. Ceren'in konuşmaları ve tavırları saygılı, yeni nesil çocuklar gibi şımarık ve yersiz değildir.

YAZGI: Ahmet ve Elif'in piyano çalan, sürekli çizgi film izleyen kızları. Kazada annesi Elif gibi o da yaşamını kaybeder.

4.2.3. Bulantı Filmi İşbölümü



(Fotoğraf-37 Neriman Temizlik yaparken)

Bulantı filmi, iş bölümü açısından değerlendirildiğinde feminist kuram için oldukça elverişli okuma alanları sunmaktadır. Filmde özellikle işbölümü alanında hissedilen ataerkillik ve onun uzantısı 'toplumsal cinsiyet', iş bölümünde kadın/erkek ayırımını daha görünür kılmaktadır.

Bulantı filminde Mary Wollstonecraft'ın yıllar önce savunduğu gibi hayatın kamusal alanda akıl, yetenek, beceri gerektiren önemli işleri erkekler ile önemsiz sayılan ev işleri, yemek, bulaşık ya da cinsel hazlar kadınlar ile ilişkilendirilmektedir. Engels'e göre (1998) modern çekirdek aile, kadının evcil köleliği üzerine kuruludur. Buradan hareketle yönetmen filmin daha ilk sahnesinde kadın erkek karşıtlığını, iş bölümü üzerinden yani kadının ev işleriyle evcil köleliğe evrilen hâliyle kurmuştur denilebilir. Filmin ilk giriş sahnesi, Elif ve Neriman'ın çamaşır katlama, Ahmet'in ise kitap okuma sahnesi ile başlatılmakta bu açıdan filmdeki kadın erkek işbölümü ayırımı, toplumsal cinsiyet kodlarına uyumlu bir görünüm sunmaktadır.



Fotoğraf -38 Neriman, Ahmet ve İlhan

Filmde iki cins arasında paylaştırılan iş bölümünde erkekler dışarı işleri; kadınlar- çalışsalar dahi- ev içi işler ve çocuklarla ilişkili gösterilmekte film süresince kadınlar kamusal alanın gerisinde temsil edilmişlerdir. Film bu yönüyle toplumun her düzeyine, kurumlarına ve ilişkilerine sinmiş olan ataerkil anlayışı yansıtmaktadır denilebilir. Filmde diğer erkek karakterler gibi Ahmet'in, ev içinde



hiçbir şekilde iş yapmadığı ve ev işlerine yardımcı olmadığı, iş yapmaya çalıştığında da yüzüne gözüne bulaştırdığı (elektriklerin gittiği gece evdeki mumun yerini bulamaması, ortalığı yıkması, sırf o yüzden yardımına Neriman'ın

gelmesi) dikkat çekmektedir. (Fotoğraf-39-Ahmet Yemek yapmaz)

Ahmet karakteri, elinde kitap ya salonda ya ofisinde ya da barda otururken görüntülenmektedir. Filmde çalışan/çalışmayan tüm kadınların, ev içi, mutfak ve salonda sürekli bir işle meşgul oldukları, erkeklerin ev işi hariç dışarda, spor salonu, iş yeri, hastane, bar gibi mekânlarda görüntülendiği gözlenmektedir. Filmdeki işbölümü ayrımı ve ev işleri, Neriman üzerinden kurgulansa da çalışan bir kadın olan Elif'in, ev işlerinden tamamen bağımsız bir hayat sürmediği, ataerkil değerleri içselleştirerek ev işlerini çalışan kadın kimliğinin bir parçası haline getirdiği ve bu işleri sorgulamadan yapmaya devam ettiği görülmektedir.

Bu da göstermektedir ki kadınlar eğitimle, maddi özgürlüklerini kazanmış olsalar dahi cinsiyetçi kodlar yüzünden ev işlerinden tamamen kurtulamamakta zor, rutin ve sıkıcı gündelik işlerini, ücret karşılığı yine bir başka kadına devredebilmektedirler. Temelde ataerkil kültür yapısıyla zıtlasma yaratan modern film anlatısının burada egemen ideolojiyi yeniden inşa etmek ve yaymak için bir aracı haline dönüştüğü söylenebilir. Feminist paradigmanın savunduğu zaman içinde modern toplumsal yapıya geçilse bile kadın-erkek ilişkilerini, iş bölümünü, tutum ve davranışlarını biçimlendiren ataerkil yapının, varlığını sinsice sürdürmeye devam ettiği yönündeki savı burada karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf-40 Elif çamaşır katlarken



Foto-41Neriman çamaşır katlarken

Neriman çeşitli sebeplerle kamusal alana çıkacak eğitim ve deneyime sahip olmadığı için ataerkil toplumsal işbölümü çerçevesinde, kadınlara dayatılan ücretli el işçiliğini meslek edinerek hem evde hem dışarda sıkıcı ve rutin ev işlerini yapmak zorunda kalmaktadır.

Filmde ev işleri sadece kadınlar (Elif, Neriman ve Ceren) tarafından yapılırken gösterilmekte hatta kız çocuk rolündeki Ceren de erkek kardeşine göre daha fazla ev işlerine yardımcı olma yönünde teşvik edilmektedir.

-Neriman: Ceren kızım kalk bir çay koy

-Ceren: Tamam anne



Filmde iş bölümü kapsamında kadınların yegâne amacı, erkeği memnun etmek, rahatlatmak ve duygusal haz vermek olarak belirlenmiş kadın ve erkek arasında güç, maddi kaynak, saygınlık ve statünün dağılımında eşitsizliği

(Fotoğraf- 42 Neriman Mutfakta) körükleyen asimetrik bir denge, işbölümünde de kendini göstermiştir. Özellikle kitap okuma ve bilgili olma erkeğe atfedilen bir özellik olarak sunulurken (sadece Ahmet kitap okurken görülür) kadın karakterler, ev işleri, çocuk ve cinsellik üçgeninde yansıtılmıştır.

Filmin iş bölümü bağlamında feminizm açısından en değerli yönü, feministlerin üzerinde sıklıkla durduğu ve genelde erkekler tarafından değersiz görülen, günlük tekrara dayalı, sıkıcı ev işlerinin tüm detaylarının verilmesidir. Neriman'ın her gün aynı saatte, aynı şekilde yaptığı ve sinemasal anlatıda hiç yer/değer bulmayan ev işleri yönetmen tarafından detaylı olarak ekrana yansıtılmıştır. (Sabah erkenden çay suyu koy, portakal suyu sık, evi sil, süpür, yemeği hazırla, evden ayrıl). Filmde Neriman'ın yaşamının büyük bölümünü kaplayan rutin ev işleri, filmin en duyarsız erkek temsili olan Ahmet'in Neriman'a:

- “Neriman yoruldu sen de, gel yemeği hep beraber yiyelim” şeklinde takdir edici ifadesi ile vurgulanmıştır. Feminist film pratiği açısından ev işlerinin ve kadın emeğinin önemsinmesi bu doğrultuda daha modern ve eşitlikçi değerlerin topluma aşılması açısından bu sahnenin ayrıcalıklı ve önemli olduğu söylenebilir.

4.2.4. Bulantı Filminde Mesleki Dağılım

Erkek egemen toplumun kalıplaşmış yapısı, kadının erkeğe her yönden bağımlı olmasını olumlar ve kadının tek başına özgür bir biçimde hayatını sürdürebilmesi düşüncesini reddeder. Geleneksel ataerkillik, kadınların akılcı olmadığı gerekçesiyle toplumsal, siyasi ve iktisadi kurumların dışında bırakılması gerektiğini öngören fikirleri kapsar. Bunun aksine Liberal feminizmin düşünürleri, kadın ile erkek arasında zihinsel kapasite açısından herhangi bir fark olmadığını, kadının tarih içinde erkekten geri kalmış olmasının nedeninin eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanmamasından kaynaklandığını savunmaktadır (Kabadayı, 2004:61).

Erkek egemenliğine karşı direnişin bir göstergesi olan okuryazarlık, kadınlara en başta bağımlı olmaktan kurtulma, toplumsal hayatta kendini doğru biçimde ifade etme, maddi-manevi haklarını koruyabilme, yaşamın yeniliklerinden haberdar olma ve toplumda karar alma süreçlerine katılma gibi birçok kapıyı açan anahtar gibidir. Okuryazarlık sayesinde elde edilen çalışma ortamı, evli /bekâr kadınların ufkunu genişleten, sorgulama kabiliyeti sağlayan ve kendini karşı cinsle eşit hissettiren yaşamsal bir güçtür.

Feministler tarafından 1960'larda en çok, kadın/erkek arasındaki rol dağılımı eşitsizliğine karşı mücadeleler verilmiştir. Birçok feminist örgüt tarafından kadınların görevlerinin sadece annelik ve ev işleriyle sınırlandırılması, siyaset, bilim hatta sanattan uzak tutulması eleştirilmiş özellikle kamusal alanda kadınlara uygun görülen mesleklerin (sekreterlik, hemşirelik, çocuk bakıcılığı, öğretmenlik gibi) onların ev içi işlerinin birer uzantısı olarak sınırlandırılması kabul edilemez bulunmuştur. Yönetmenin filmde ataerkil toplumsal kodları, mesleki anlamda da sürdürdüğü kadınlarla kıyaslandığında eril karakterlerin daha nitelikli işlerde temsil edildiği görülmektedir.

Bulantı 'da Kadın -Erkek Meslek Dağılımı:

Akademisyen: Erkek /Ahmet

Asistan: Erkek

Doktor: Erkek

Öğretmen: Kadın/ Elif

Temizlikçi: Kadın /Neriman

Hemşire: Kadın

Polis: Erkek

Filmde Ahmet'in daha 'önemli' konularda yoğunlaşarak eğitimin en üst düzeyi olan üniversite hocalığı yapması, karısı Elif'in daha az eğitim ve yetenek gerektiren ilkokulda öğrencilere okuma yazma gibi dersleri öğretiyor olması, bilimin üst düzeyinin 'erkek alanı' olduğu yönündeki önyargıları güçlendirici bir rol oynamaktadır. Filmde yine doktor, polis, fakültede asistanlık gibi mesleklerin, 'eril meslekler' olarak sunulması bilgi ve yetenek bakımından erkekleri yücelten erkek egemen anlayışın yansımaları olduğu söylenebilir.

Liberal feministler tarafından, aynı eğitim şartları altında erkeklerle aynı işleri yapabileceklerini dile getirmekte kadını "beden, sabırlılık, duygusallık, uyarılmaya müsaitlik, bakıcılık, uysallık, eğlendiricilik, esneklik gibi; erkeği ise zekâ, cesaret, sakın olma, mantıkçılık, adaletlilik, tahammüllü olma, rasyonel olma" (Demir,1997: 50) benzeri sıfatlarla tanımlayarak farklılaştıran erkek ve kadın için meslekleri, pilot/hosts, doktor/hemşire, patron/sekreter, okul müdürü/öğretmen gibi cinsiyetlere göre bölen yapılanmaya karşı çıkmıştır (Kabadayı,2004:61, 62).



Fotoğraf-43 Polis Memuru



Fotoğraf-44 Ahmet ve Asistanı



Fotoğraf-45 Doktor

Feministlerin yıllarca eleştirdiği mesleki sınırlandırmalar bakımından Demirkubuz sineması incelendiğinde Bulantı filminde yönetmenin kadın figürleri, “Kıskanmak” filminde olduğu gibi kamusal alanda ‘öğretmen’ kimliği üzerinden tanımladığı filmdeki kadınların eğitimi ve çalışıyor olsalar bile genellikle ev içi mekânda tutulduğu, kadınların mesleki anlamda istenilen eşitlikçi noktaya henüz gelemediği görülmektedir. Ataerki toplumsal yapının, kızların evde kalıp ev işleriyle ya da aile bireyleri ile ilgilenmesini teşvik eden yapısı yüzünden kadınlar meslek seçiminde birçok kısıtlamalara girmekte bu durumla bağlantılı olarak filmde, Ahmet’in Elif’ten daha iyi ve daha uzun süreli eğitim aldığı görülmektedir. Özellikle bu tip kültürlerde evlilik, kadınlardan eş ve annelik rollerini aksatmaması gereken bir kurum olarak görüldüğü için kadının iş hayatına katılımını ve kariyerini olumsuz yönde etkileyen/kısıtlayan bir işlev görmektedir.

Bu sebeplerle Radikal feminist kuramcılarının iddia ettiği gibi ulusal, kültürel, sınıfsal, eğitimi ya da eğitimden bağımsız bütün kadınlar, sistem tarafından bir şekilde ezilmeye devam edilmekte farklı sınıf ve statülere sahip olan Elif, Aslı, Özge, Neriman, eril hegemonya tarafından ikincil rollerde meslek sahibi olmasına izin verilmekte eril iktidar, aileyi, eğitimi, kariyeri, bedeni kısaca hayatı, kadınlar açısından kendine göre yeniden tanımlamaktadır. Filmde Ahmet’in eşi Elif’in ilkökul öğretmeni olarak konumlandırılması, toplumda genel bir kanı olan ‘öğretmenliğin’ en uygun kadın mesleği olduğu yönündeki algıları pekiştirmektedir. Yönetmenin Elif’i öğretmen olarak konumlandırma sebebi, toplumda öğretmenlik mesleğinin geleneksel cinsiyet rollerine uygun olması, annelik, eş, ev hanımlığı beklentilerine elverişli zaman aralığı bırakması (yaz tatili, yarım gün mesai), muhataplarının sadece öğrenci ve veliler olması gösterilebilir.

Geleneksel toplumlarda, kadın eğitim alıp çalışsa bile cinsiyetçi rollerin gerektirdiği kadınlık görevlerinin devam etmesi yüzünden aile, eş, çocuk ve akrabaların sorumluluklarını ihmal etmemek adına öğretmenlik mesleği, gerçek hayatta olduğu gibi filmde de olumlu bir kariyer hedefi olarak sunulmuştur. Ayrıca cinsiyete dayalı işbölümünde, ev temizliği Neriman tarafından yapılıyor gibi gösterilse de çalışan bir kadın olan Elif’in çamaşır katlama sahnesinde olduğu gibi ev işlerinden tamamen bağımsız bir hayat süremediği toplumsal cinsiyet kalıplarına göre bir kadının çalışsa bile ev içinde ev işlerinin tek sorumlusu olduğu bu sahne ile doğallaştırıldığı görülmektedir.



Filme yönetmen tarafından mesleki dağılım, ataerkil kodlara göre şekillendirilmiş olsa da Aslı, Elif ve Özge'nin (ileriki yaşantısında Ceren) yaşadığı negatif koşulları, kendi lehine

(**Fotoğraf-46 Elif-İlkokul Öğretmeni**) çevirebilme şansını aldığı eğitim ve mesleği sayesinde kazanmış oldukları görülmektedir. Mesleki imkânları sayesinde eve gelir getirme sorumluluğunu Ahmet ile paylaşan Elif, geleneksel, edilgen kadınlık rolünden farklı olarak daha iddialı, bağımsız ve daha dik duruşlu bir temsil



sunmaktadır. Elif, eğitim ve meslek hayatı sayesinde toplumun ona dayattığı rolü değiştirerek, eşi karşısında güçlü bir rakip haline gelebilmiştir. Elif gibi Aslı da Ahmet ile iletişimlerinde geleneksel kadınlık rolüyle çatışan biçimde, Ahmet'i eleştiren, sorgulayan, sesini yükselten ve memnun olmadığı durumda katlanmak yerine çekip giden güçlü ve bağımsız bir kadın görüntüsü çizmektedir. Her iki çalışan kadın da yaşamındaki olumsuz kişi ve koşullara boyun eğmek yerine

(**Fotoğraf-47 Aslı -İş Kadını**) meslekleri sayesinde kendileri için ikinci bir şans yaratma gücünü kullanarak Ahmet'in umursamaz tavrına başkaldırabilmişlerdir. Neriman'ın eğitimsizliği ve maddi imkânlardan yoksunluğu yüzünden mecburen kabullendiği edilgen kadınlık rolü, hayatını olumsuz yönde etkilemiş kızını eğitim konusunda destekleyen bir anneye dönüştürmüştür.

Ceren, elde ettiği eğitim şansı ile ileride özgürce hareket edebilmeyi ve bir kadın için gerekli olan ideal değişimi, mesleği sayesinde daha kolay gerçekleştirme olanağına sahip olacaktır. Film burada eğitilmiş –eğitimsiz kadın farkını ortaya çıkaran karakter temsili ile kadınların eğitimle elde ettiği güç için mücadele eden feminist düşüncüyü doğrulayan ve destekleyen önemli bir örnek oluşturmaktadır.



Fotoğraf-48- Neriman Apt. Temizlerken



Fotoğraf 49-İşe Giden Ashı ve Mutfakta Çalışan Neriman

4.2.5.Sosyal Hayat Cinsiyet İlişkisi

Binlerce yıldır erkeklerin kadınları ‘baskı’ altında tutmalarına olanak sağlayan erkek egemen ideoloji, kadınları olmadıkları bir yapının içine girmeye zorlamıştır. Toplumsal cinsiyet olgusu temel olarak kadını, erkeğe göre fiziksel güçsüzlük içinde tanımlamaktadır. Bu nedenle kadının “ev-içinde” kalmasını ve kendisine atfedilen “doğal görevlerini” yerine getirmesini gerekli görür (Kabadayı, 2004:79). Sosyal hayat bakımından kadına yönelik cinsiyet ayrımcılığı kapsamına, özgür hareket etme kısıtlılığı, giyim, konuşma ve davranışlarına azami özen gösterme gibi sınırlamalar girmektedir.

Filmde sosyal hayat cinsiyet ilişkisi incelendiğinde ‘eşitlik ideali’ noktasında, kadınların fırsatlara ve kaynaklara sahip olmada erkeklere oranla daha eşitsiz şekilde konumlandırıldıkları, sosyal hayat ve kent kavramının gelenekçi bakış açısını yansıttığı görülmektedir. Bu bağlamda filmde kamusal alan ve sosyal hayat, eril ve dişil mekânlar olarak ikiye ayrılmıştır denilebilir. İş yeri, sokaklar, otogar, içki içilen bar, otoyol, üniversite ve kafeler Ahmet’in tek başına ya da başka bir erkekle görüldüğü eril mekânlardır. Filmde ev, klasik ataerkilliğin bir uzantısı olarak sadece kadınlarla ilişkilendirilmiş kamusal alan adına gördüğümüz tüm mekânlar eril mekânlar olarak kurgulanmıştır. Erkeğin hep dışarda ve kamusal alanda temsil edilmesi filmin düşünsel açıdan ataerkil ideolojinin içinde olduğunu hissettirmektedir. Yıllardır feminist hareket eleştirilerinin odağında yer alan ve cinsiyetçiliği körükleyen kamusal alan/mahrem alan ayrımı filmde kadınlar açısından net referanslar sunmaktadır.



Fotoğraf-50 Ahmet Otogarda



Fotoğraf-51 Ahmet Barda



Fotoğraf -52 Ahmet Eve Dönerken

Örneğin üniversite mezunu olan ve çalışan/ üreten bireyler olmalarına rağmen Elif, Aslı ve Özge'nin filmdeki tüm görüntüleri Ahmet gibi spor salonu, iş yeri, ofis, bar, gibi sosyal ortamlar olarak değil evin gündelikçisi Neriman gibi ev, mutfak, oturma odası veya yatak odası ile sınırlı tutulmuştur. Ataerkil iktidar, toplumdaki tüm kadınlar üzerinde sürekli ve tutucu bir baskı oluşturduğu için filmdeki kadınlar, sosyal hayatın içinde bir özne olarak yer alamamakta gece erkeksiz çıkamamaktadırlar. Kadınların dışarı çıkma sebepleri ya Neriman gibi hastanede Ahmet'e hizmet etmek için veya Elif gibi otagarda evi terk etmek için yahut ta da Aslı gibi Ahmet'in davetli olduğu gecede ona eşlik etmek amaçlıdır. Dışarı çıkılma sebeplerinin bir erkeğe bağımlı ve ona hizmet odaklı olması, ataerkil kadınlık rolü gereği ile örtüşmektedir.

Filmde kadınların dışarı yalnız çıkmaları durumunda mutlaka bir felaketle karşılaşacakları mesajı, alt metin olarak verilmekte yalnız başına dışarı çıkan kadınlar, tehlike ile karşı karşıya bırakılmaktadır. (Elif'in trafik kazası, Özge'nin şiddete uğraması, Aslı'nın terk edilmesi). Filmde çocuklu ve anne olan Elif ve Neriman'ın sosyal hayata katılımı sadece acil ihtiyaçlar içindir. Neriman filmde ilk ve son kez sadece Ahmet'in hastaneye yatırıldığı sahnede dışarda görüntülenir. Elif ve Neriman'ın toplumsal olarak kendilerine dayatılmış annelik rolü nedeniyle sosyal alanda daha az görüldükleri, Aslı ve Özge gibi eğlence amaçlı dışarı çıkmaları, toplumun kabul edemeyeceği bir tavır gibi sunulmuştur.

Toplumsal rolleri nedeniyle Elif ve Neriman'ın dışarı kıyafetlerinin evli ve anne olan kadınlara özgü biçimde daha ölçülü ve sade, Elif'in dışarda giydiği trençkotun, Neriman'ın başörtüsü ve uzun mantosunun kamusal alandaki taciz ve dikkat çekmeyi kırma amaçlı olduğu görülmektedir. Filmde Aslı ve Özge'nin dışarı kıyafetleri daha özgür, sosyal hayatları evli ve çocuklu kadınlara nispeten daha canlıdır. Yönetmenin bekâr ve evli kadın ayrımının bu kadınları temsil etme biçiminin toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirdiği eril düşüncüyü onayladığı ve yeniden üretilmesine katkı sağladığı söylenebilir.



Fotoğraf -53 Özge ve Ahmet



Fotoğraf-54 Ahmet ve Aslı



Fotoğraf-55 Özge ve Ahmet Barda



Fotoğraf-56 Neriman ve Ahmet Hastanede



Fotoğraf-57 Elif Evde



Fotoğraf-58 Aşlı Evde



Fotoğraf-59 Neriman Evde

4.2.6. Bulantı Filminde Cinselliğin Temsili

Toplumsal cinsiyet ideolojisi içinde ataerkilliğin dayattığı noktalardan biri de heteroseksüelliktir. Egemen erkek düşüncesinde heteroseksüellik, cinsellik anlamında tek ‘normal’ olarak kabul edilen ilişki biçimini anlatır. Heteroseksüellik, toplumsal cinsiyet ideolojisi içinde yapılandırılmıştır ve ataerkilliğin temel taşlarından biri olarak geçerliliğini sürdürür (Kabadayı,2004:97). Zeki Demirkubuz sineması, geleneksel ataerkil sinemaya yakın bir duruş sergilediği için sinematografisinde alternatif cinsel kimlikler (Queer) yerine geleneksel toplumların ilişki biçimi olan heteroseksüel ilişkiler görülmektedir. Ataerkil ideolojinin eşitsiz cinsiyet kodlarının yazıldığı en önemli alanlardan biri de bedendir.

Feminist sinema, istismara en açık alan olması bakımından kadın bedenine özel ilgi göstermiş mücadelelerini en çok bu yönde vermiştir. Sinemada kadın bedeninin erotik nesne olarak sunumu ve cinselliğin kadın bedeni üzerinden metalaştırılması Demirkubuz sineması dâhil birçok yönetmenin tartışmaların odağında yer almasına neden olmaktadır. Bulantı filminde Ahmet karakteri ile yansıtılan kadını sadece zevk veren beden ve nesne olarak görme eğilimi (sexism /cinsel ayrımcılık) filmin feminizm açısından tartışmaya en açık yönüdür. Demirkubuz sinemasında kadın bedeni, görsel estetik sağlayan ve gerçekçiliği vurgulayan, ana motif olarak işlev görmektedir.

Bulantı filmi, birçok ögesi ile eril dünyanın ideolojileri ve fantezileri ile biçimlenen, erkek beğenilerine hitap eden bir filmidir. Film, salt cinsel dürtülere hitap ediyor şeklinde tanımlamak ve sırf bedene indirgemek filmin vermek istediği mesaj açısından doğru bir yaklaşım olmamakla birlikte filmde bazı sahneler, feminist açıdan değerlendirildiğinde (örneğin ilk giriş sahnesinde görüntülenen filmin en dişil figürü Aslı'nın çıplak bedeni) eril ideolojiyle uyumlu bir algı oluşturmaktadır denilebilir. Yönetmenin filmde izleyiciyi gözlemleyen, onu röntgenci konumuna sokan kamera tekniği, Mulvey'in 'Male Gaze' terimi ile örtüşerek filmin eril ideolojiye uygun işleyişini akla getirmektedir.

Demirkubuz, özdeşim sinemasına özgü yakın çekim tekniğini kullanarak cinsellik içeren sahnelerde seyirciyi tıpkı bir erkek gibi düşünerek görüntüleri, erkek gözüyle izletmiştir. Böylece seyircinin 'izleyen, bakan, gören'; kadın karakterlerin 'bakılan, izlenen, görülen' yerine geçtiği ideoloji kalıpları tekrarlanmıştır. Yönetmen filmde Skopofili'yi (Bakmaktan alınan haz) iki yerde, Özge ve Aslı'nın olduğu sahnelerde kullanmış her iki görüntüde kadın bedeni erkek bakışın nesnesi olarak görsel estetikten başka bir anlama pek hizmet edememiştir denilebilir.

Egemen sinemada, kadın erkeğin bakışından kurtulamaz. Aktif/erkek, pasif/kadın yapılanmasında kadını erkeğin arzu nesnesi halinde tutmaktadır (Mulvey,1993:116,akt. Kabadayı,2004). Bu açıdan sinema, erkek arzusuna uygun mükemmel bir görsel makinedir. Erkek kontrol eden, aktif roldeki kişidir ve sinemada kadın ikona, erotik olana ve aynı zamanda farklılığı vurgulanarak "öteki"ne indirgenendir (Kabadayı,2004:112). Filmin geneli değerlendirildiğinde ilk sahnelerde karşımıza çıkan cinsellik imgesinin yine sadece kadın bedeni üzerinden sunulduğu filmde kadını bakılan, teşhir edilen, görsel bir nesne olarak kullanan,

Geleneksel Hollywood kalıplarının tekrarlandığı ve erkeğin etken özne, kadının edilgen nesne olarak yansıtıldığı görülmektedir. Feminist açıdan değerlendirildiğinde filme anlam bakımından derinlikli bir mesaj katmayan iki genç beden, Aslı ve Özge karakterleri olarak değil sadece bir ikona ve erotik birer nesne olarak görüntülenmişlerdir denilebilir. Bu doğrultuda filmdeki çıplak bedenlerin sunulduğu yakın çekimler, Mulvey 'in Skopofili tanımının ötesine geçememiş teşhir edilen erotik bir motif, erkeği dinlendiren, eğlendiren, teskin eden ve bakılacak birer nesne olarak kalmışlardır denilebilir. Feminist açıdan bu sahneler filmi eleştiri konusu haline getirmekte görüntüler kadını, salt bedene indirgeyen ideolojik bir direktme halini almaktadır.

Filmde kadınlar için cinselliğin yaşanması, eşitlik ve özgürlük biçiminde değil o kadınlara yönelik negatif yargı ile beraber tanımlamakta kadın baştan çıkaran ve hafif meşrep bir görünümde bırakılarak cinselliğinin farkında olan arzusunu gidermek için girişimlerde bulunan kadınlar olumsuzlaştırılmaktadır. Filmde 'etken erkek' öznenin yıkımı için kullanılan ve serbest bir cinsel hayat yaşayan Özge karakteri, olumsuz bir örnek gibi yansıtılarak şiddet ile cezalandırılması haklı görülen bir figür olarak bırakılmaktadır denilebilir.

Bu açıdan Bulantı filminde, cinselliğini özgürce yaşama fikrinin sadece erkek karakterlere verilmesi ve onlarla ilişkilendirilmesi filmin ataerkilliğe dayanan yönünü kuvvetlendirmektedir. Bu konuda gelenekselin dışında davranan Özge ve Aslı karakterlerinin değersiz, iffetsiz, kötü ve başına felaket gelen kadınlar olarak yansıtılması, feminist ideolojinin öngördüğü her konuda 'eşitlik' idealinden uzaklaşarak eleştiriye açık bir alan sunmaktadır. Yönetmen tarafından Özge'nin yaşadığı tek gecelik ilişki, sevgilisinden gördüğü ağır şiddet ile travmaya dönüştürülerek modern sinemada kadınlara yönelik cinsellik, namus ve bekârete ilişkin önyargı ve baskıların hala devam ettiğini göstermektedir.

Demirkubuz sinemasında cinsellik deneyimi, sıklıkla aldatma temasıyla ilişkilendirilen, keyiften ziyade olumsuz durumlara yol açan ve felakete sürükleyen bir eylem olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda diyebiliriz ki Demirkubuz, bedensel hazlar, arzu, cinsellik ve mahrem alanı, negatif imgeler üzerinden sıkıntının kaynağı olarak yansıtmaktadır. Bulantı filminde de iki sahnede gösterilen iki ayrı cinsellik deneyiminin, yine felaketle sonuçlanması, yönetmenin sinemada cinselliğe yönelik bilindik tavrını yansıtmaktadır.

(Aslı ile geçirilen gecede Elif'in ölüm haberinin alınması, Özge ile beraber olunan gecede Özge'nin şiddete uğrayarak gecenin hastane ve karakolda bitmesi). Geleneksel ataerkil bakış açısı toplumsal hayatta - sinemada- bir kadında bakireliği, güzelliği ve masumiyeti değerli gördüğü için bu tip toplumlarda, bekâret kavramı kişi üzerinde negatif bir baskı oluşturmaktadır. Filmde Ahmet'in hiçbir engel kalmamasına rağmen Aslı'yı eş olarak görmeyişinin altında yatan sebep, bu eril gelenekçi anlayışın namus kavramına yüklediği anlam ilgili bir durumdur. Özge ve Aslı, Ahmet için ev dışında tutulan, hayatına dâhil etmediği, birlikte yaşamayı isteyecek kadar bağlanmadığı, tek gecelik kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Ahmet'in bu tercihi, yine gelenekçi ataerkil yapılanmayı hatırlatmakta geleneksel cinsiyet kalıplarını 'bekâret' kavramı üzerinden yeniden inşa etmektedir.

Demirkubuz 'un Bulantı 'da örtülü de olsa 'İyi kadın, iffetli olandır' mesajını verdiği cinselliğini bağımsız biçimde yaşayan kadınları, 'iffetsiz ve değersiz' olarak yansıttığı söylenebilir. Bu açıdan filmde erkeğin hayalini kurduğu ve fantezi evrenine uymayan her kadın -özellikle geleneksel/muhafazakar olmayan- tehdit unsuru olarak kabul edilmektedir. Filmde cinselliğin temsili ile ilgili son olarak senaryosunu yönetmenin kendisinin yazdığı Bulantı 'da, Demirkubuz 'un kadınları 'ideal anne ve fahişe' olarak iki sınırdan tutma isteği, Özge'nin cinselliğini Ahmet gibi özgürce yaşadığı için kendine 'kaltak' kelimesini yakıştırması, filmin feminizm açısından düşündürücü taraflarıdır. Özge karakterinin bu tavrı, kadınların ataerkil yapıya ait değerleri, erkeklerden önce kabullendiğinin ve sorgulamadan içselleştirdiğinin bir yansımasıdır. Ayrıca yönetmenin bu doğrultuda dili de, toplumsal cinsiyet 'eşitsizliğinin ' taşıyıcısı şeklinde kullandığı cinselliğini rahat yaşayan kadınları eril dile göre tanımladığının yansımasıdır.



Fotoğraf-60 Ahmet ve Özge Yatakta

Ahmet ve Özge Yatak Sahnesi

Özge: İçerdeyken ne diyecektin?

Ahmet: Hatırlamıyorum.

Özge: Sahtekârlık yapma

Ahmet: Ne biçim konuşuyorsun sen ya?

Özge: Tamam **Kaltağım (!)** biraz ama bu senden dürüstlük beklemediğim anlamına gelmez ne oluyor? Seni yatağıma almışım, bu ne kibir? Karizman mı çizildi?

Ahmet: Ne karizması ya ne diyorsun sen Allah Allah ?

Özge: Sahtekâr dedim diye gözümün önünde beş sene yaşlandın. Çok kibirlisin. Ay bozulma hemen hem kibirlilik bazı erkeklere çok yakışır. Ben çok etkilenirim...

4.2.7. Bulantı Filminde Şiddetin Temsili

Ataerkil toplumlarda idealize edilen erkeklik kavramı, güç, otorite, yenilmezlik, güvenilirlik, kahramanlık, rasyonellik, sertlik, sağlamlık ve şiddetle birlikte anılan bir içeriğe sahiptir. Geleneksel toplumlarda erkekliğin bütünleyicisi bir edim olarak kabul edilen şiddet, sosyal hayatta disiplin ve ahlakın korunması adına erkeğe verilen meşru bir hak olarak görülmektedir. Bu tip toplumlarda ihtiyaç duyulan hallerde erkeğin hane halkına (Eş, çocuklar) uyguladığı şiddet, çok yerde disiplini sağlama, yola getirme, koruma, sahiplenme ve kontrol etme olarak algılanmakta dışardan müdahale edilememektedir.

Sosyokültürel yapı ve inanç sistemi tarafından da desteklenen şiddet olgusu, erkeklerin çekincesiz biçimde bu davranış biçimine yönelmesini sağlamakta bu tip geleneksel toplumlarda özellikle alt sınıf ve eğitimsiz erkeklerde şiddet kullanımı olağan bir davranış modeli olarak karşılanmaktadır. Hatta erkeklik görüntüsü içinde olması gereken birincil davranış modeli sayılan şiddet uygulayabilmek, ‘sert/otoriter/maço erkek’ olarak anılmak, takdir toplayan ideal bir özellik olarak kabul edilmektedir. Feminist yaklaşım, şiddeti doğal hak gören bu savunuyu ret ederek toplumsal olarak misyonu abartılan erkeklik değerini ve erkek lehine işleyen ona odaklanılmış kültürel yapıya karşı çıkmaktadır.

Filmde katı ataerkilliğin ve şiddet içeren erkek hegemonyasının toplumu ve kadınları nasıl ele geçirdiğini anlatan sahneler, Ahmet ve Selçuk üzerinden yer yer sert bir üslupla karşımıza çıkmaktadır. Kadın ve kadın bedeni üzerinden gösterilen şiddet olgusu filmde psikolojik ve fiziksel şiddet olarak iki şekilde yansıtılmaktadır. Bulantı 'da şiddetin türü, fiziksel ve psikolojik olarak tüm kadınlara farklı şekillerde uğramakta Elif ve Aslı, Ahmet tarafından psikolojik; Özge, Ahmet'ten psikolojik, Selçuk'tan ise fiziksel şiddete maruz bırakılmaktadır. Filmde Selçuk karakteri, özellikle toplum içinde ahlaksız tavırları ile yola gelmez bir kadını ehlileştirmek ve ahlaklı davranmaya ikna etmek için geleneksel erkek egemen tavrı olarak yaptırım gücünü şiddetten alan bir temsil sunmaktadır. Selçuk karakterinin filmde kullandığı beden dili, söz ve mimikler şiddetin temsilinde önemli bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Selçuk'un genel tavırlarında hissedilen sertlik, argo, küfür, saldırganlık ve fiziksel şiddet, bu tip toplumlarda 'maço/sert erkeklik' kalıplarına uyan türden davranışları hatırlatmaktadır. Özellikle filmde tıpkı bir erkek gibi yaşayan Özge'ye uygulanan fiziksel şiddet onu yola getirmek, namusunu korumak, disipline etmek, cezalandırmak ve boyun eğdirmek amacı taşımaktadır. Burada Özge ve bedeni, Selçuk'un hegemonik erilliğine uygun biçimde onun mülkiyet alanı gibi görülmekte, Selçuk karakterinin bu tavrı, **Freud**¹²un sadizm ile eril davranışı birleştirdiği teoriyi anımsatmaktadır. *"Pek çok erkeğin cinselliği, saldırganlık ve boyun eğdirme eğilimi ile iç içe geçmiştir. Bunun biyolojik önemi, cinsel nesnenin direngenliğinin üstesinden gelme zorunluluğunda yatar"*. Bir erkek gibi gece sokağa çıkan, argo konuşan, dilediğiyle beraber olan Özge karakterinin şiddete uğrayarak toplumsal hayattan koparılması böyle yaşayan kadınlara geleneksel erkeklik kültürünün ayrılmaz bir parçası olan şiddetin doğal bir hakmış gibi sunulması filmdeki 'cinsiyetçi' yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca filmde Özge'nin hastanelik oluncaya kadar hiçbir engelleyici müdahaleyle karşılaşmaması toplumda erkek ve kadın arasında kurulan şiddet ilişkisini düşünmeye yönlendirmekte filmde şiddetin yalnızca kadınlara yönelimi, ataerkil yapıyı birebir yansıtarak eril olanın dişil olana göre her durumda üstün, güçlü ve haklı görüldüğü fikrini onaylamaktadır denilebilir.

¹²Freud.S. Sexuality and the psychology of Love,ed.philipRieff (New York:Collier,1963:193) akt.Donovan,2015:179



Fotoğraf-61 Selçuk'un Özge ve Ahmet'i Yakalaması



Fotoğraf-62 Özge ve Selçuk Tartışma



Fotoğraf-63 Özgenin evinde odada kilitli kalan Ahmet

Selçuk ve Özge Tartışma Sahnesi

Selçuk: Aç lan şu kapıyı niye kilitli?

Özge: Arkadaşım kilitleyip gitti Selçuk Arkadaşıma rezil olurum

Selçuk: Sana inanmıyorum

Özge: Yalan mı söylüyorum?

Selçuk: Yapmadığın iş mi lan Oru.....

Özge: (Bağırarak) E kır o zaman o da senin yapmadığın iş mi ?

Selçuk: Bağırma lan bağırma!! (Özgeye saldırır)

Filmin bir diğer erkek karakteri olan Ahmet'in yaşadığı özenli hayat ve aldığı yüksek eğitimle uyumlu olarak kadınlara sembolik anlamda şiddet uyguladığı görülmez. Ahmet'in uyguladığı şiddet, psikolojik şiddet türü içinde sayabileceğimiz 'karşısındakini dinlememe, ilgilenmeme ve umursamama' şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ahmet, hayatındaki güçlü kadınları psikolojik şiddet ile güçsüzleştirerek onları ruhsal yönden çöküntüye uğramakta Selçuk'un fiziksel olarak verdiği zararı Ahmet duygusal olarak vermektedir.



Fotoğraf-64 Aslı ve Ahmet ayrılırken

Aslı ve Ahmet Ayrılık Sahnesi

Aslı: Niye aramıyorsun sen beni?

Ahmet: ...

Aslı: Böyle davranarak sadece kırılmıyorum, aşağılanmış da hissediyorum.

Tamam, konuşmak istemiyor olabilirsin lütfen böyle yapma, üzerine kalacakmışım gibi tavırlar takınma , ailemle mi tanıştırdım seni, evlenelim mi? Birlikte mi yaşayalım dedim. Önceden aramadan bir kez buraya gelmedim!

Ahmet: ...



Fotoğraf-65 Elif ve Ahmet Ayrılırken

Elif ve Ahmet Ayrılık Sahnesi

Ahmet : Ne yapıyorsun burada ?

Elif: Sigara içiyorum

Elif: Ahmet yeter kapatalım bu konuyu

Ahmet: Tamam, Sen de dikkat et

Elif: Kime ?

Ahmet: Ne bilim kendine, Yazgıya

Elif: İçinden gelerek mi söylüyorsun?

Ahmet: Tamam söylemedim farz et

Bulantı ‘da feminist ideolojinin eleştirdiği bağlamda kadına yönelik şiddet sunumu, filmin savunduğu ideoloji ve cinsiyetlere yönelik tanımlamalar bakımından birbiriyle uyum içindedir. Bulantı ‘da yönetmenin şiddetin yönelimi ile ilgili tercihini, erkekler yerine kadınlar yönünde kullanması ve hikâyede sadece kadınların şiddete uğraması ‘şiddet erkek için değildir’ yargısını güçlendirici rol oynamaktadır.

4.2.8. Bulantı Filminde Spor ve Futbolun Temsili

Spor, kişiye toplumun önem ve öncelik verdiği bedensel/zihinsel güç gibi artı değerleri kazandıran efor gerektiren ağır işlerde dayanıklılık, fiziksel canlılık ve sağlıklı görünüm sağlayan bir sağlık etkinliğidir. Spor sayesinde elde edilen “zindelik ve kas gücü” kişiyi toplumda üstün ve ayrıcalıklı konuma taşımakta kişinin görüntüsündeki estetik ve güç, liderlik gerektiren işlerde öncelikli tercih edilmesine neden olmaktadır. Bulantı filminde bireye pozitif yönde katkı sağlayan bir sağlık aktivitesi, sporun yer alması ve bu etkinliğin modern hayatın önemli bir gerekliliği olarak sunulması film açısından olumlu bir yaklaşımdır.

Filmde spor yapan tek birey olarak Ahmet karakterinin gösterilmesi hem ait olduğu sosyal sınıf hakkında ipuçları vermekte hem de onun güçlü, kendine özenli, modern bir birey olduğu yönündeki algıları pekiştirici bir rol oynamaktadır. Bulantı filminde spor imgesinin feminist açıdan negatif yönü, gücü, zindeliği ve kendine özen göstermeyi sadece Ahmet karakteri dolayısıyla ‘erkek bedeni’ ile özdeşleştirerek, kadınlara bu etkinlikte yer verilmemesidir. Filmde karı koca iki kişi yerine sadece Ahmet’in spora gitmesini ‘doğallaştırarak’ sunan yönetmen, filmde karakterlerin bazılarını diğerlerine göre ‘üstün ve iyi’ bazılarının ise ‘düşük ve kötü’ olarak algılanmasına neden olmakta bu durum erkek figürü kadın karşısında daha iradeli, özenli ve yetenekli konuma taşımaktadır denilebilir.

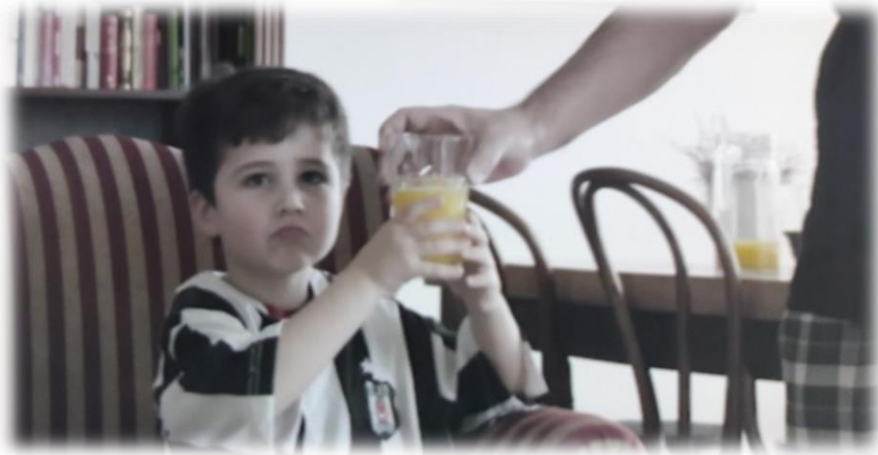


Fotoğraf-66Ahmet Spor Salonunda

Filmde hiçbir kadın karakterin spor yaparken görülmemesi ve üstüne bir de Elif, Aslı ve Özge'nin sigara kullanması günümüzde spor yapan ve sigara kullanmayan kişilerin 'ideal' kabul edilmesi nedeniyle Ahmet'in 'ideal bir erkek' olduğu yargısını güçlendirici bir etkiye neden olmaktadır. Filmde eril değerleri öne çıkaran egemen ideoloji, spor, sigara içme, kitap okuma ve meyve suyu gibi çeşitli araçlarla iki cins arasında kurulan 'eşitsiz' yapıyı güçlendirmekte seyirciye eril bireyleri üstün gösteren bir algı yaratılmasına neden olmaktadır. Bu yönüyle Bulantı, 'spor, güç, zindelik, kendine özen gösterme ve kamusal alana giren spor salonu erkekler içindir' yargısının onaylanmasına destekleyici rol oynamaktadır denilebilir.

Filmde spor ile ilgili bir diğer gösterge, Neriman'ın oğlu İlhan ve Ahmet arasındaki yakınlığı sağlayan ortak takım sevgisi, futbol merakıdır. Erkek bedeninin bir güç ve yetenek imgesi olarak inşa edilmesinde takım sporlarının önemli bir rolü vardır. Futbol, daha çok erkek dünyasında dostluk, birlik-beraberlik ve dayanışmayı pekiştiren aynı zamanda rekabeti ve kazanmayı öğreten kolektif bir eylemdir. Taraftar ruhu ve ortak takım sevgisinin, birbirini tanımayan insanlar arasında bir duygudaşlık ve sempati yarattığı düşünüldüğünde Ahmet ve İlhan'ı yakınlaştıran durum daha anlaşılır olmaktadır.

Ahmet'in İlhan'a hediye forma almasını sağlayan takım sevgisi, Ceren'in takım tutmaması yüzünden Ahmet ve Ceren arasında hızlı bir samimiyet oluşturmamakta spor, eril bireyleri birbirine daha çok yaklaştıran bir etki olarak yansıtılmaktadır. Film boyunca Ahmet'in görünce mutlu olduğu ve özel bir ilgi gösterdiği İlhan, giydiği Beşiktaş forması sayesinde Ahmet üzerinde sempati ve kalıcı bir etki bırakarak ortak takım sevgisi ikili arasında samimiyet ve dayanışmayı artıran erkeksi bir bağa dönüşmektedir.



Fotoğraf-67 Ahmet, İlhan'a meyve suyu verirken

4.2.9. Bulantı Filminde Mekân Temsili/Ev/Kapılar

Sinema iki düzlemde hayat bulur, zaman ve mekân. ‘Mekân’ tüm duyularla algılanabilen çeşitli anlamlar yüklenebilen çoğunlukla etrafı sınırlandırılmış yaşam alanlarıdır. Bu bazen bir ofis, bazen bir bahçe, bazen ev, bazen sürekli gidilen, arzulanan alanlar olarak değerlendirilebilir (Bozkurt, 2015:118). Karakterlerin yaşamı alanı olarak kurgulanan mekân, hikâyeyi destekleyen en önemli yardımcı unsurlardan biridir. Karakter hakkında önemli ipuçları veren olay örgüsüne göre şekillenen mekân, seyircinin hikâyeyi içselleştirmesinde önemli rol oynamaktadır.

Mekân olarak kullanılan yer bir ev ise karakterin yaşam şekli, beğenileri ve hayata bakışı, kullanılan renkler, aydınlatma, mobilyalar, teknolojik aletler ve aksesuarlar ile seyirciye yansıtılır. Bulantı filminde üç yerde karşımıza çıkan ev imgesi, filmin karakterleri hakkında önemli ipuçları veren hem karakteri besleyen hem ondan beslenen, yaşayan ve ruhu olan yaşam alanlarıdır.

Filmde Ahmet ve Elif’in dışında Neriman ve Özge’nin de evleri, mekân olarak kullanılmaktadır. Filminde kameraya yansıyan ilk mekân görüntüsü, Ahmet ve Elif’in evidir. Bu ev, aydınlık, ferah, modern, ince bir zevke göre döşenmiş zevkli mobilyaları ile zenginliği temsil eden bir evdir. Gereksiz süsleme ve detaylardan uzak olan bu ev, Ahmet ve Elif’in kişiliğindeki sadeliği ve yalınlığı yansıtmaktadır. Ev’in İstanbul’un lüks semtlerinden birinde olduğu ve Ahmet’in kariyerle sınıf atladığı kardeşi Beşir’in konuşmalarından anlaşılır.

Ahmet ve Beşir konuşma Sahnesi

Ahmet: Niye geldin onca yolu ?

Beşir: Onca yol dediğin 45 dakika, bilemedin 1 saat

Bizim oradan bu tarafa haftada üç dört metrobüs var binip geliyorum gezmeye,

Ahmet: Ee gelip ne yapıyorsun?

Beşir: Dolaşıyorum, hava alıyorum

Ahmet: Ya sen deli misin? İnsan sırf hava almak için o kadar yol gelir mi ya?

Beşir: Ya sadece hava almak için değil de bizim oralar bir acayip ya, her taraf öküz dolu ne yolda yürüyebiliyorsun ne oturabiliyorsun? Her taraf döğüş kavga bu tarafın insanı çok medeni, ortam çok hoşuma gidiyor.

Ahmet'lerin evinde çalan piyano, temizlik yapan hizmetçi, duvardaki pahalı taş işçiliği ve tablolar seyircide Ahmet ve Elif'in rahat bir yaşam süren, modern bir aile olduğuna dair izlenim yaratmaktadır. Ev hem pop art hem de nostaljik detaylara sahip bir mimari zevke göre döşenmiş, masif ahşap mobilyalar, spor koltuklarla kombine edilerek ev halkının avangart zevkini göstermektedir. Gelenekselliğin ve modernliğin metaları aracılığıyla filmin başkahramanı, Ahmet'in inandığı ideoloji, zevkler ve hayata bakış açısı ev üzerinden izleyiciye yansıtılmaktadır. Filmde ilk mekân görüntüleri, Ahmet ve Elif'in oturma odası olarak karşımıza çıkar ve hikâyede birçok sahne bu odada geçer. Evin oturma odasında baş köşede duran büyük kitaplık, piyano ve taşralı aile tablosu, ailenin bilgiye, sanata ve geleneksel kültüre verdiği önemi göstermekte ev sahibinin fikri yapısı hakkında büyük ipuçları vermektedir.



Fotoğraf-68- Mutfak



Fotoğraf-69-Salon



Fotoğraf-70 Piyano, Kitaplık ve Duvardaki Tablo



Evin ikinci görünen odası, Ahmet ve Elif'in yatak odası olarak seçilmiştir. Yatak odası, oturma odası gibi ferah, canlı ve aydınlık değil kasvetli, boğucu, yarı loş ve renksizdir. Hiçbir süs, özel bir fotoğraf ya da romantik eşyanın göze çarpmadığı yarı karanlık bu oda, karı koca arasındaki aşk ve tutkunun çoktan bittiğini, yatağın başında asılı duran gri, siyah dağınık fırça darbelerinin olduğu tablo, Ahmet ve Elif arasındaki soğuk ve resmi ilişkiyi sembolize etmektedir.

Fotoğraf –71 Yatak Odası

Filmde gösterilen ikinci ev görüntüsü Neriman'ın evidir. Bu ev, klasik bir kapıcı dairesinden farksız, en alt katta, karanlık, eski, basık ve özensiz mimarisi ile fakir yaşamı simgeler. Neriman sayesinde huzurlu bir düzene sahip olan ve sıcak bir yuva haline getirilen bu basık ev, eski sehparların üzerindeki danteller, fotoğraflar ve duvara asılan küçük parlak ışıklarla renklendirilmeye çalışılmıştır. Geceleri kanepelerin yatak olduğu gündüz ise oturma odası olarak kullanılan bu tek odalı evde, eski model bozuk bir televizyon, birbirinden farklı koltuk ve kanepeler, yaşanan fakirliği iyice belirginleştirir. Odadaki zigon sehpar Neriman'ın misafirperverliğini, evinin her daim herkese açık olduğunu, bozuk televizyonun yanındaki Neriman'a ait dikiş makinası, elbise dikme ya da sökükleri yamama gibi eski geleneksel alışkanlıkların bu evde hala sürdürüldüğünü göstermektedir.



Fotoğraf-72 Neriman'ın Evi

Bir zamanlar her genç kızın çeyizinde olması zorunlu tutulan şimdilerde nostaljik bir araç haline gelmiş olan dikiş makinaları, ataerkil geleneğin en önemli temsil ürünlerinden birisidir. Hazır giyimin yaygınlaşmasından önce her evde bulunan dikiş makinaları, üretkenliği, gelenekselliği ve kanaatkârlığı sembolize eden ‘hamarat kadın’ denilince ilk akla gelen ev eşyasıdır. Neriman’ı filmdeki diğer kadınlardan ayıran dikiş makinası onun genel özellikleri hakkında ipucu veren en önemli bir detaydır. Neriman, ataerkil geleneklere uygun şekilde dikiş dikmesini bilen, hamarat, kanaatkâr, itaatkâr, iyi bir ev hanımı olacak şekilde) yetiştirilmiş bir kadın temsili sunar. Neriman’ın evindeki televizyonun bozuk olması, maddi olarak



imkânlarının elverip tamir ettirilemediğini, odadaki her eşyanın diğerinden farklı olması da tipik bir kapıcı dairesi olarak kullanılmayan, eski atıl durumdaki eşyalardan bir ev kurulmaya çalışıldığını gösterir. Bulantı filmindeki son ev görüntüsü Özge’nin öğrenci evidir. Rahatsız edici, tekinsiz, gerilim ve huzursuzluk hissi veren, yeni mezun olmuş bir öğrenciye göre lüks sayılan bu ev, Özge hakkında fikir veren detaylarla doludur. Evdeki koltuklar, yemek masası ve halılar, zevkli döşenmiş bir ev olduğunu gösterir.

(Fotoğraf- 73 Dikiş Makinası) Evde sokağı göstermeyen, kalın, sık tül perdeler ve kahverengi fon perde, seyirciye bu evde yaşayanların bir şeyler gizlediğini, kendilerini gizlemek için böyle yaşadıklarını hissettirir. Özge’nin bir kız arkadaşıyla paylaştığı bu iki katlı, eski ama bakımlı ev, ailevi unsurlardan uzak, tipik bir bekâr evi görüntüsündedir. Kapıdan girildikten sonra görülen geniş oturma odası, müzik seti, plaklar, çeşit çeşit içkiler, büyük boy kupalar, müstehcen tablolar ve karyolasız yer yatakları, bekâr evi vurgusunu güçlendirir. Evdeki, büyük ve geniş oturma odası takımı ve çeşit çeşit içkilerin olduğu köşe, eve çok misafir geldiğini işaret eden detaylardandır. Özge, sosyal, çevresi geniş ve insan ilişkilerinde rahat bir insandır.



Fotoğraf- 74Özgenin Evi Salon



Fotoğraf- 75 Özgenin Evi Tablo

Ahmet ile ilk karşılaştıkları barda da Özge, arkadaşlarının yanından kalkıp gelmiş oradan da bir partiye gideceklerini söyleyerek gezmeyi seven, sosyal bir insan görüntüsü çizmiştir. Mekânların, kişilerin yaşayışlarını ve beklentilerini temsil eden en güzel göstergeler olduğu düşünüldüğünde filmde gözlemlenen obje ve semboller, kişilerin hayatı ve ideolojileri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır denilebilir.



Fotoğraf-76-Özgenin Evi Salon

Kapılar, Zeki Demirkubuz sinemasında en çok kullanılan motiflerden biridir. Özellikle kapıların kendiliğinden açılması Demirkubuz filmlerinin vazgeçilmez anlatı unsuru olarak yer almaktadır. Yönetmen röportajlarında ‘kendiliğinden açılan kapı’ motifinin özel bir anlamı olmadığını, filme sadece gerilim ögesi ve canlılık katmak için kullandığını belirtmektedir. Önceki filmleri gibi Bulantı filminde de dikkat çeken imgelerden biri olan kendiliğinden açılan kapı ve diğer kapı motifleri sekiz yerde karşımıza çıkmaktadır.

Bulantı Filminde Görülen Kapılar

- Elif ve Ahmet'in Oturduğu Apartmanın Siyah Demirli Kapısı
- Neriman'ın Evinin Beyaz Boyalı Tahta Kapısı
- Özge'nin Sevgilisi Tarafından Yumruklanan Evinin Çürük Kapısı
- Ahmet ve Elif'in Evi'nin Sağlam Kapısı
- Ahmet'in Özge'nin Evinde Kilitli Kaldığı Odanın Kapısı
- Özge'nin Hastanede Yattığı Odanın Siyah Kapısı
- Üniversite Dersliğinin Yuvarlak Pencereli Kapısı
- Ahmet'in Yatak Odası Kapısı

Kapılar, bazen durum değişikliğini belirtirken değişim simgesi olarak kullanılır .Filmde Elif'in evi terk edip otogara gittiği sahne sonrası ekranda görülen karanlık geçiş, Ahmet'in kendi evinin kapısını açmasıyla son bulur. Burada kapı açılması, karanlıkta işlenen suça, yasak olana ve günaha dikkatleri çekme olarak okunabilir. Ahmet'in derste, “Tutkular yüzünden aşkın nasıl yok edildiğini” anlatan pasajı okuduğu sırada kapının kendiliğinden açılması, yönetmenin hem diğer filmlerine gönderme yapmakta hem de pasajda geçen cümleye, açılan kapı ile dikkatleri çekmektedir. Ayrıca kapının kendiliğinden açılma sahnesi, seyirciye gerilimli olayların başlayacağını hissettiren bir işaret olarak da okunabilir.

Ahmet'in kale kadar sağlam olan evinin kapısı, dış dünyaya karşı aldığı tedbirin göstergesidir. Bu kapı, kimseye kolay kolay açılmadığı gibi Neriman haricinde kimsede ikinci bir anahtarı da bulunmamaktadır. Kapının, Ahmet'in kimseye açmayı düşünmediği iç dünyasının sert ve aşılmaz kapılarını da sembolize ettiği söylenebilir. Sevgilisi Aslı, arkadaşları hatta kardeşi Beşir bile haber vermeden bu kapıyı çalamaz. Kapı, tıpkı Ahmet'in karakteri gibi güçlü, ağır ve geçit vermez olarak temsil edilir. Apartmanın demir parmaklı kapısı, Ahmet'in yarı kapalı cezaevi gibi olan hayatına gönderme yapan bir detay olarak okunabilir. Ahmet, isteyerek hapisane hayatı yaşar. Kimseyle görüşmez, kimseyi evine davet etmez evde televizyon bile izlemez. Tıpkı suçunu çeken bir suçlu gibi sadece kitap okur ve yatar. Filmde Ahmet, modern kent yaşamında herkes kadar 'kısıtlanmış bir özgürlük' yaşar. Neriman ise Ahmet'in yarı açık cezaevini andıran hayatının gardiyanı gibi görüştüğü tek kişi olarak temsil edilir.

Filmde Neriman'ın olmadığı sahnelerde apartmanın kapısı hep tam kapalıdır. Kapının Neriman'la yarı açık hala gelmesi Neriman'ın Ahmet'in hayatında bunalmışlık ve kısıtlanmışlıkta rahatlatıcı rol üstlendiğini gösteren bir metafor olarak yorumlanabilir. Neriman'ın evinin beyaz ve geniş kapısı, dostluğu, temizliği, aydınlığı mütevazılığı, masumiyeti ve ferahlığı, Özge'nin kaldığı hastanenin siyah kapısı, kötülüğü, suçu, yasak olanı, tehlikeyi, karamsarlığı ve tedirginliği sembolize etmektedir denilebilir. Özge'nin aşınmış ve pek sağlam olmayan evinin kapısı, istenildiğinde zorlanılmadan açılabilir görüntüsü vermekte kapının yıpranmış hali, Özge'nin hayatındaki sıkıntı ve zorluklara, yaşadığı ilişkilerdeki yıpratıcılığa işaret etmektedir. Bu kapı, Ahmet'in hiç kimseye açılmayan kapısı gibi sağlam ve zorlu değil her gelene açılan, açılmadığında yumruklanmış, yıpranmış, tekinsiz bir görüntüsü çizmektedir. Ahmet'in yatak odasının puslu camlı kapısı, kültürel kodlarımızda yatak odası mahrem alan olduğu ve gizlenmesi gerektiği için camı böyle tercih edilmiştir. Kapının puslu camı, karı koca arasındaki belirsiz, öngörülemez durumları sembolize edebilir.

Fotoğraf-77 Özge'nin Odasının Kapısı



Fotoğraf-78 Ahmet'in Evinin Kapısı



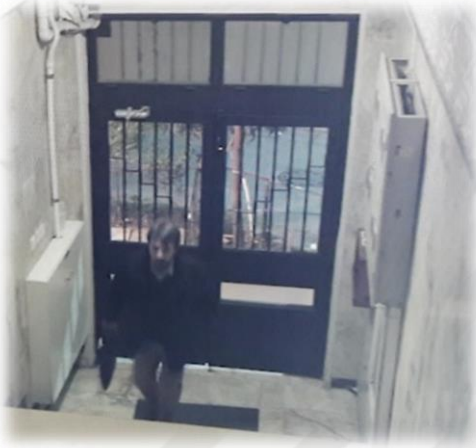
Fotoğraf-79 Kendiliğinden Açılan Kapı



Fotoğraf-80Karanlığı Bölen Kapı



Fotoğraf-81 Ahmet'in Yatak Odası Kapısı



Fotoğraf-82 Demir Parmaklı Kapı



Fotoğraf-83 Özgenin Yıpranmış Kapısı



Fotoğraf-84 Neriman'ın Beyaz Kapısı



Fotoğraf-85 Hastanenin Siyah Kapısı

4.2.10. Bulantı Filminde Araç İmgesi

Eskiden ekonomik güç, statü, prestij, modernlik ve bağımsızlığın simgesi olarak görülen otomobil sahipliği, günümüz zorlu ve aktif hayat koşulları düşünüldüğünde kadın ve erkek herkesin vazgeçilmez ulaşım aracı haline gelmiştir. Özellikle kadınlar, çalışma hayatında bu kadar aktif değil iken kadınların otomobil sahipliği, erkeklere kıyasla daha düşük, otomobil kullanan kadın sayısı erkeklere oranla daha azdı. Kadın araç kullanıcı sayısının az olduğu dönemlerde bir kadının ehliyet sahibi olması ya da araç kullanabilmesi zenginlik, cesaret, bağımsızlık ve zeki olmakla tanımlanmakta diğer hemcinsleri karşısında araç sahibine artı bir değer katmaktaydı. Günümüzde çalışan kadın sayısındaki artışla birlikte kadınların otomobil sahipliği ve araç kullanımı doğallaşmış artık araç kullanmayan kadın sıra dışı kabul edilmeye başlanmıştır. Özellikle metropol gibi gittikçe büyüyen kentlerde aktif iş yaşamı, hayatın hızlı temposu ve iş yoğunluğu gibi nedenler araç sahibi olmayı doğal bir zorunluluk haline getirmiştir. Bulantı filminde kullanılan araç/araba sahnelerinin Ahmet karakterinin başlayıp biten kısa süreli gönül ilişkilerini göstermede bir metafor olarak kullanıldığı görülmektedir.



Fotoğraf- 86 Elif Otobüste



Fotoğraf- 87 Ahmet ve Arabası

Araç imgesinin feminizm noktasında eleştirilen yönü, filmde tek araç sahibi ve kullanan kişinin Ahmet karakteri olarak seçilmesi dolayısıyla otomobilin eril bir obje olarak sunulmasıdır. Filmde kadın karakterlerin çalışan, kendi ayakları üzerinde duran, iş yaşamında aktif kadınlar olmalarına rağmen araç kullanırken gösterilmemeleri filmde sadece Ahmet tarafından kullanılan araç içinde yolu seyreden birer figür olarak yer almaları filmin ataerkil beklentilerine büyük ölçüde karşılık veren sahnelerdendir. Filmde yalnız Ahmet karakterinin bir araca sahip olması kadınlar karşısında maddi ve fiziksel gücünü arttıran, kadınların ona bağımlılığını pekiştiren, kadının erkeğe bağımlı olduğu geleneksel ataerkil cinsiyet kodlarını hatırlatan ve günümüz koşullarında pek gerçekçi olmayan bir durumdur. Günümüz modern Türkiye’inde otomobil kullanımı özellikle çalışan kentli kadınlar için oldukça doğal bir eylem olup kadınlara kişisel özgürlük hissi veren ve onların emek piyasasında erkeklerle eşit şekilde mücadele verdiğini gösteren bir eylemdir. Filmde araç kullanımı ve sahipliğinin erkeklere özgü bir davranış biçimi olarak sunulması geleneksel ataerkilliğin bir devamı olarak kadınları, erkeğin gerisinde ve ona bağımlı bir çizgide tutma isteği olarak okunabilir.



Fotoğraf-88 Ahmet ve Özge Araçta



Fotoğraf-89 Ahmet ve Özge Araçta

4.2.11. Bulantı Filminde Medya İmgesi

Sinemada filmlerdeki imgeler, semboller ve araçlar, hâkim ideolojik kültürün öngördüğü şekilde izleyicilerin yaşamlarına girmekte bazı değer, yargı ve tutumların yerleştirilmesinde kalıcı ve güçlü bir etkiler sağlamaktadır. Bulantı filminde en çok kullanılan kitle iletişim araçları (KİA) gazete, televizyon, telefon, bilgisayar ve dizüstü bilgisayardır.

Modern çağın vazgeçilmezleri olan bu araçlar, filmde Ahmet karakterinin entelektüel kimliğinin tamamlayıcısı ve yine sadece Ahmet karakteri ile görüntülediği için ‘eril metalar’ olarak temsil edilmektedirler. Özellikle Ahmet’in gündemi takip etmek veya eğlenmek adına akıllı telefonlar, internet, televizyon ve dizüstü bilgisayar kullanmadığı onun yerine gazete ve kitapları tercih ettiği görülmektedir.

Filmde K.İ.A, bireyleri hem yakınlaştıran hem uzaklaştıran ikili özelliği ile farklı çözümlemelere olanak tanımaktadır. Bulantı ’da en sık görülen teknolojik iletişim araçları, televizyon ve cep telefonudur. Yönetmen Televizyon imgesini, Bulantı ’da üç şekilde kullanmaktadır:

- 1-Problem ve sıkıntı anında kaçış aracı (Özge’nin evinde, hiç televizyon izlemeyen Ahmet’in Özge ile aralarındaki duygusal ve sözel boşluğu kapatmak için televizyonu açması)
- 2- Bireyi uyuşturan, edilgenleştiren ve duyarsızlaştıran bir araç (İlhan’ın bozuk ya da sağlam her şekilde televizyon izlemesi)
- 3-Sözel duyguların aktarımında kullanılan ‘su’ metaforunu destekleyici görsel araç (Filmde su imgesi kişilerin konuşma yapacaklarını ifade eden bir metafor olarak kullanılmaktadır. Elif, ayrılık için konuşma yapmadan önce TV’de görülen şelale/su görüntüsü dikkatleri çeker.)

Filmde televizyon, enformasyon aracından ziyade sadece çizgi film izlenen bir araca dönüştürülerek kullanım alanı daraltılmıştır. İletişim araçları, telefon, gazete ve televizyon, filmdeki karakterler için- özellikle Ahmet- hem iletişim hem iletişimsizlik aracı olarak sunulmakta sürekli çalan ve açılmayan telefonlar, karakterleri felakete sürükleyen durumların ve yaşanacak gerilimin habercisi olarak yer almaktadır.



Fotoğraf-90 İlhan ve Televizyon



Fotoğraf-91 Aslı ve Televizyon



Fotoğraf -92 Ahmet ve Televizyon



Fotoğraf-93 Ahmet Cep telefonu

Demirkubuz sineması, minimal sinema özelliği taşıdığı için filmlerinde müzik ögesi neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Bulantı ‘da da doğal sesler dışında en çok duyulan ses, cep telefonu melodileridir. Genelde açılmak istenmeyen telefonlar, ısrarla çalarak seyircide gerilim duygusunu arttırıcı bir rol oynar. Demirkubuz ‘un Bulantı ‘da gazete, kitap ve telefonları iletişim aracı olarak değil iletişimsizliği vurgulayan objeler olarak kullandığı görülür.

Ahmet’in film boyunca Elif’in, Aslı’nın, Özge ve kardeşi Beşir’in telefonlarını açmadığı hatta Neriman’ın “belki lazım olur” diye bir kâğıda yazıp bıraktığı telefon numarasını da kaydetmediği görülür. Filmde Ahmet’ten ayrılan Aslı, Ahmet’in aradığında telefonu açmayacağını bildiği için ayrılık kararını, kısa mesaj ile bildirdiği görülür.

Günümüzün en etkili iletişim aracı olan cep telefonu, Ahmet için herkesin fazla anlam yüklediği, pek bir işe yaramayan, itibarsız bir obje olarak gösterilir. Demirkubuz sinemasında cep telefonu, anlamsız şekilde ısrarla çalan, çoğu zaman açılmayan, açıldığında da kötü haber alınan can sıkıcı bir gereçtir. Bulantı filminde de Elif'in ölüm haberi, Ahmet'in bir odada kilitli kalışı, Özge'nin şiddete uğraması, ısrarla çalan telefon sahneleriyle bağlantılı bir şekilde sunulmaktadır. Filmde görülen medya araçlarının (gazete, televizyon, telefon, bilgisayar, kitap ve dizüstü bilgisayar) kadınlarla değil yine sadece erkek figürlerle sunulması, feminist film açısından 'kadınları', sosyokültürel ve teknolojik dünyanın dışında tutan belirli stereotiplerden çıkarmayan geleneksel anlatı yapısını hatırlatıcı bir durum yaratmaktadır.

Yönetmen filmde yine kültür, sanat, edebiyat, bilim ve teknolojiyle erkek kimliğini bütünleştirmekte erkeklerin teknolojiye, kadınlardan daha yatkın, daha eğilimli ve donanımlı olduğu yönünde bir algı oluşturmaktadır. Ahmet, teknolojik aletler, medyanın kullanımı, gazete ve kitap okuma gibi entelektüel düzeyi artıran etkinliklere kadın figürlerden çok daha fazla temas halinde yansıtılmış, filmdeki kadınlar yine sistemin ötelediği varlıklar olarak bırakılmışlardır. Film bu yönüyle, ideolojik aygıtlar aracılığıyla cinsiyet eşitsizliğini onaylamakta geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden inşa edilmesine neden olmaktadır. Bulantı 'da eğitim ve entelektüellik düzeyi en düşük, fakat fedakârlık ve itaat kültürü en güçlü kadın karakteri Neriman'ın olumlanması, eril söylemin kadını bu kodlar içinde görmek istemesiyle ilişkili olabilir.



Fotoğraf-94 Aslı'dan Mesaj



Fotoğraf-95 Ahmet Ve Bilgisayar



Fotoğraf-96 Ahmet ve Kitapları

Yönetmen Bulantı ile aslında geleneksel ideolojinin dışına çıktığı için mutsuz ve güvensiz olan kadınlar/erkekler yaratmıştır. Bu yönüyle bakıldığında hiçbir kültürel, entelektüel ve teknolojik etkinliğin içinde bulunmayan oldukça sade bir hayat süren ve geleneksel değerleri yaşatan Neriman, filmin en mutlu karakteri olarak yansıtılmıştır denilebilir.



Fotoğraf-97 Ahmet Kardeşi Beşir ve Gazete

4.2.12. Bulantı Filminde Erkek Dayanışması

Eril değerleri olumlayan ve yücelten Bulantı filminde erkek karakterlerin birbirlerini onaylama eğilimi içinde olduğu göze çarpmaktadır. Beşiktaş takımını tutan Ahmet'in sırf Beşiktaşlı olduğu için İlhan'a sempati duyması ve forma hediye alması, Cereni bu noktada es geçmesi yine İlhan'a meyve suyundan ikram ederek onu sevindirmesi erkek dayanışması şeklinde okunabilir.

Filmde geçen hastane sahnesinde Doktor karakterinin Ahmet'in hastalığı konusunda özellikle toplumdaki 'sağlıksız erkek' kalıplarıyla ilgili ön yargı nedeniyle kendini yetersiz hissetmemesi için onu pozitif yönde rahatlatması ve ona duygusal destek sağlaması da bu amaca hizmet eden bir tavır olarak gösterilebilir. Ahmet'in harçlık verme davranışı olarak sadece kardeşi Beşir'i seçmesi, Beşir'in abisi Ahmet'in her türlü aşağılamalarına karşın ona saygılı tavrını koruması ve ev ziyaretlerini kesmemesi, Özge'nin sevgilisi Selçuk'un Özge'ye şiddet uyguladığı gece suçun ortak olmasına rağmen Ahmet'e hiç dokunmaması filmde erkek dayanışmasını gösteren örnekler olarak gösterilebilir.

4.2.13. Bulantı Filminde Babalık Temsili

Baba kavramı kelime olarak 'ata' anlamında olup Türkçenin dışında Fars, Berberî, Rus ve Rumen dillerinde de kullanılmaktadır (Çetin,2007:70). Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük'te baba kavramını "Çocuğu olan erkek, peder; çocuğun dünyaya gelmesinde etken olan erkek" şeklinde tanımlamaktadır (Baba Nedir? www.tdk.com.tr /(27.12.2017). Türk kültüründe babalık, bir erkeğin hayatında dönüm noktası oluşturan erkek olma eyleminin gelebileceği en nihai noktadır. Değişen kültürel yapı, kadın-erkek rolleri gibi annelik-babalık rollerini de etkilemiş yeni ebeveynlik rolü, anne ve babanın ortak katılımı ile çocuğun merkeze alındığı, eğitim, bakım, oyun ve duygusal gereksinim gibi birebir etkileşimin arttığı, rol ve sorumluluklara evrilmiştir.

Yeni dönem modern babalık algısı, eski kuşak geleneksel babalık modelinden otorite, eğitim, baskı ve disiplin açısından ayrılmakta yeni nesil babalar, eski babalara kıyasla daha esnek, anlayışlı, duyarlı ve iletişime açık özellikleri ile çocuklarına karşı daha özenli ve samimi ilişkiler kurmaktadır. Günümüzde baba rolünde meydana gelen değişikliklerin etkisiyle "eve ekmek getiren" babadan çok "ilgili" baba tanımının, "iyi" baba olmakla özdeşleştirildiği (Tichenor ve ark., 2011) ve babalığın, aileyi ekonomik açıdan olduğu kadar, duygusal olarak da desteklemek anlamına geldiği belirtilmektedir (Genesoni ve Tallandini, 2009).

Bulantı filminde üç yerde karşımıza çıkan babalık imgesinin (Ahmet, Ahmet'in hiç görüşmediği babası ve Beşir) otorite, yetki, güç ve karar verme gücünün büyük ölçüde baba tarafından kullanıldığı klasik ataerkillik doğrultusunda oluşturulmadığı fakat çocuğuyla ilgilenen ve sıcak ilişkiler kuran modern babalık figürünü de temsil etmediği görülmektedir.

Filmin baba figürünü temsil eden ve içindeki gizli ataerkillikle uyumlu olarak sadece hayatındaki kadınlara değil çocuğuna da mesafeli bir tavır takınan Ahmet'in yeni nesil modern erkeklerin çocuklarıyla ya da eşleriyle ilgilenme ve onlara zaman ayırma gibi özellikleri taşımadığı görülmektedir. Ahmet ayrıca kendi babasıyla da görüşmeyerek 'baba otoritesini' ret eden, kurduğu ilişkilerde kendi sınırlarını kendi belirleyen protest bir tavır yansıtmaktadır.

Filmde Ahmet'in hiç görüşmediği babası, yaşlı/otoriter/söz sahibi bir kişi olarak değil kolektif geçmişe ait edilgenleşmiş ve silikleşmiş bir figür olarak yer almaktadır. Ahmet'in ilgisiz, mesafeli, korumacı ve sahiplenici olmayan baba tavırlarının filmin ortalarında değişim geçirdiği Ahmet'in babalık duyguları anlamında yenilenerek Neriman'ın çocuklarına karşı daha babacan, ilgili ve duyarlı bir hal aldığı gözlenmektedir.



Fotoğraf-98 Ahmet, Neriman ve Ceren



Fotoğraf -99 Kapıda Asılı Atatürk Resmi

Babalık figürü ile ilgili filmde dikkat çeken son detay da Neriman'ın evinin dış kapısı önüne konulmuş Mustafa Kemal Atatürk resmidir. Bu resim film açısından üç mana ile yorumlanabilir. İlki, başlarında bir erkek/koca/baba olmayan bu küçük ailenin, Atatürk'ü bir baba, koruyucu bir asker, güçlü bir muhafız yerine koyması ve kapıda duran o resimden güç alması şeklinde yorumlanabilir.

İkincisi, Atatürk'ün masa başında çalışan görüntüsü ile kişi ne kadar yalnız olursa olsun ne kadar çetin koşullarla mücadele ederse etsin inanmaktan ve çalışmaktan vazgeçmediği sürece mutlaka başarılı olunacağı şeklinde bir okuma yapılabilir. Üçüncü anlam ise Neriman gibi eğitimsiz, cahil bir kapıcı da olursa, Atatürk gibi siyasi ve askeri bir dehanın fikirleri anlaşılabilir, benimsenebilir böyle bir liderden ve onun başarılarından güç, ilham alınabilir şeklinde yorum getirilebilir.

4.2.14. Bulantı Filminde Anneliğin Temsili

Tarihi süreç içerisinde kadınlık ve erkeklik rolleri, sosyokültürel ve dini değerler göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Geleneksel toplumlarda cinsiyet rolleri özellikle annelik babalıktan daha 'özveri ve duyarlılık' gerektiren bir durum olarak konumlandırılmıştır. Ataerkil yapının hüküm sürdüğü coğrafyalarda modernleşme süreciyle annelik temsiliinde çeşitli değişimler gözlenirse de annelik kavramı, 'fedakârlık, duyarlılık, iffet ve özveride bulunma' gibi özelliklerini kaybetmemiştir. Kadının annelik makamına erişmesi hem kişisel hem sosyal benliğinde daha özenli ve dikkatli davranmasına, kamusal alanda başkalarının düşünce ve tutumlarını göz önüne alarak yaşamayı idame ettirmesine neden olmaktadır.



Fotoğraf 100 - Neriman ve Ceren



Fotoğraf 101- Elif ve Yazgi

Ataerkinin biçimlendirdiği ideal annelik rolü ‘evcimen, şefkatli, anaç, saygıdeğer, iffetli, kutsal, fedakâr, çocuklarını, erkeğini idare edebilen, kanaatkâr, hamarat, giysi/tavırları ölçülü ve cinselliğini bastıran’ şeklinde belirlenmiştir. Ataerkil toplumlarda ‘annelik’ adına yönelik tüm anlamlandırmalar ‘daha iyi anne, daha iyi eş’ olmak adına koşulsuz bir adanmışlık içermektedir. Annelik deneyimi ve pratikleri için kültür, toplum, sistem ve din tarafından sürekli dikte edilen kurallar zamanla kadınların karakter özelliklerinin bir parçası haline getirilmiş özel bir annelik temsili oluşturulmuştur. Toplum tarafından babalık durumu bir erkek için baskı unsuru olarak kullanılmaz iken kadınlara yüklenen annelik rolü kutsallaştırılmakta kadınların vazgeçilmez ve öncelikli rolü haline getirilmektedir. Dolayısıyla geleneksel aile formlarının çeşitli şekillerde değiştiği batılı modern toplumlarda dahi kadınlar, bir yandan yükseköğrenim görüp iş hayatına atılırken aynı zamanda evliliğin ve anneliğin onlar için en onurlu uğraşlardan biri olduğuna inanmayı sürdürmektedir (Erus, Gürkan,2012:209).

Bulantı filminde karşımıza çıkan iki anne modeli de (Neriman, Elif) ataerkil annelik rolü ile bağlantılı özellikler göstermektedir. Elif ve Neriman, egemen ideolojinin öngördüğü, kutsal ve fedakâr anne tiplerine uygun şekilde koruyucu, muhafazakâr, duyarlı, şefkatli, kadınsı çekicilikten uzak, giysi ve tavırları ölçülü olarak temsil edilmişlerdir. Neriman, Ahmet’in yalnızlık sürecinde kendini onun şefkatli ve fedakâr annesi olarak konumlandırmaya razıdır. Neriman’ın Ahmet’e karşı takındığı fedakâr, duyarlı ve anaç tavırları, bir erkeğin her koşulda sevilme, korunup kollanmaya, ilgiye ihtiyacı olduğunu varsayan ‘öğrenilmiş annelik’ kalıplarına uyumlu ‘özverili’ bir kadın olarak konumlandırır.

Ahmet’in filmde ‘anne’ olan kadınları çekici kadınlar olarak görmemesi ataerkil ideolojinin eril bakış açısına uyumlu bir tavidir. Çünkü toplumsal gramerde anne olan kadınlar fiziksel çekiciliğini yitirmiş, dişiliği olmayan, fedakâr, anaç, çocukları için yaşayan kutsal kadınlardır. Bu yüzden Ahmet’in sevgili olarak seçtiği ve birlikte olduğu kadınlar (Aslı, Özge) anne olmayan, çocuksuz dolayısıyla genç, güzel ve çekici kadınlardır. Film annelik kavramına getirdiği bakış açısı ile anneliğin, kadını çekici ve dişil özelliklerden uzaklaştırdığı yönünde toplumda var olan ataerkil geleneklere ve Yeşilçam Sineması annelik kodlarına uyumlu bir tavır göstermekte yasak ilişkiler ve şehvani duygularla beraber düşünülemeyen annelik makamını kutsal ve dokunulmazlık statüsünde tutmaktadır.



Fotoğraf 102- Anne Olmayan Özge



Fotoğraf 103- Anne Olmayan Aslı

4.2.15.Bulantı Filminde Erkek Çocuk Temsili



İnsanoğlu sevmeye ve sevilme güdüsüyle doğmuştur. Çocuk, insan doğasında sevmeye ve sevilme ihtiyacını karşılayan en masum varlıktır. Çocuk umuttur, neşedir, yuvayı yuva, kadını anne, erkeği baba yapar. Neriman'ın oğlu İlhan ve onun Beşiktaş sevgisi, Ahmet ve İlhan arasında sıcak bir ilişkinin doğmasına, Ahmet'in renksiz hayatına bir neşe ve eğlence getirmiştir. Filmde görülen üç çocuktan erkek karakter temsilini canlandıran ve sürekli TV izleyen İlhan, erkek çocuklara toplum tarafından verilen ayrıcalığı

(Fotoğraf- 104 İlhan ve Tv) sonuna kadar yaşayan bir temsil sunar. Cinsiyetin önce ailede sonra okulda uygun toplumsal roller olarak inşa edildiği düşünüldüğünde İlhan da ailesinden gördüğü şekilde toplumsal kimliğini kazanmakta erkek kişisi; sürekli TV izler, az konuşur, hiçbir işe elini sürmez, herkes ona hizmet eder ve futbol fanatığı olur şeklinde kabul edilen kalıp yargıları pekiştirici bir rol oynamaktadır. Sosyal yapının vazgeçilmez bir ögesi 'cinsiyet ayrımcılığı' İlhan karakteri üzerinden görünür olmaktadır.

Filmde Ahmet'in hayatını kaybeden çocuğunun kız olmasına rağmen Ceren yerine İlhan ile yakınlık kurması, ona hediye forma alması ataerkil geleneğin 'erkek çocuk değerlidir' algısını destekleyen bir temsil olarak okunabilir.



Fotoğraf- 105 TV İzleyen İlhan, Neriman ve Ahmet

4.2.16. Bulantı Filminde Kız Çocuk Temsili

Bulantı filminde gördüğümüz çocuk karakterler Ceren, Yazgı ve İlhan saflığı, masumiyeti, neşeyi, canlılığı, destek olmayı, yeniden doğuşu ve tazelenmeyi simgelemektedir. Filmdeki kız çocuk karakterlerden Ahmet'in kızı Yazgı rutine binmiş evliliğin ve evin sıcak rengidir. Yazgı'nın evde çaldığı piyano, tablette izlediği çizgi film ve portmantodaki pembe şemsiyesi bu eve ve evliliğe kattığı çocuksu ve neşeli dokunuşlar olarak yansıtılır.. Ahmet kendisiyle yüzleştiği gecenin sabahı, televizyonda kızı Yazgı'nın bebekliğini izlerken ondan aldığı güç ile kendine gelmiş, Yazgı Ahmet'in içindeki sevgi kıpırtılarını ortaya çıkaran ve onun yeniden doğuşunu sağlayan bir etki yaratmıştır denilebilir.

Filmdeki bir diğer kız çocuk karakter Neriman'ın kızı Ceren, annesine hem evde hem de annesi işte çalışırken ona destek olan, yalnızlığını paylaşan, okulda aldığı başarılar ile Neriman'ın yüzünün gülümsemesini sağlayan güçlü bir destek, hayat arkadaşı olarak temsil edilir. Bulantı filminde görülen iki kız çocuğu da ailelerinin kültürel yapılarını temel alarak cinsiyet rollerini kazanmaktadırlar. Ahmet ve Elif'in kızı Yazgı boş zamanlarında piyano çalıp tabletle oynar iken Ceren'in annesine ev işlerinde yardım etme babasız ve fakir bir kız çocuğu olarak okulda başarılı olma gibi bir mecburiyeti vardır.



Foto-106-Yazgı'nın pembe şemsiyesi



Foto107- Yazgı babasına veda ederken

Bernard Russell¹³'in belirttiği gibi “*Kadınlar zamanlarını, insanları ‘kendileri’ gibi yapmak için harcamak üzere kültürlendirilirler.*” Cerenin de annesi Neriman’ın benliğinin bir parçası haline gelen ataerkil kadınlık kodlarını tekrar ettiği ev işi kadınlar içindir yargısını içselleştirerek annesine yardım etmeyi sürdürdüğü görülmektedir. Neriman, Ceren’den ev işleri konusunda yardım isterken (-Ceren, kalk kızım bir çay koy) oğlu İlhan sürekli TV karşısında oturduğu görülür. Bu doğrultuda cinsiyet ayrımcılığının ilk olarak ailede oluşup yerleştiği oradan topluma yayıldığı söylenebilir. Neriman, ataerkil düzenin yasalarına boyun eğmiş değerleri benimsemiş ve sistemin ezdiği bir kadın olmasına rağmen kızı Ceren’i sistemin baskısından korumak adına onun ders çalışmasını desteklemekte ve bir meslek sahibi olması için onu teşvik etmektedir. Yönetmenin Neriman’ı eğitime karşı duyarlı ve teşvik edici bir karakter olarak yansıtması feminizme kadın özgürlüğü bakımından filmin ataerkil gelenekçi tavrından ayrılan yanıdır.

Ahmet Neriman ve Ceren Yemek Sahnesi

Ahmet: Derslerin nasıl Ceren?

Ceren: İyi

Neriman: Bakmayın siz onun böyle dediğine

Türkiye derecesi var. Milli Eğitimden takdirname aldı.

¹³Letty M. Russel, Human Liberation in a Feminist Perspective-A Theology-1974:63akt.Donavan, 2015:245



Fotoğraf -108 Ceren Temizlik için geldiğinde

4.2.17. Kadın Bağımsızlığının Bulantı 'da Temsili

Bulantı filminde yönetmenin oluşturduğu karmakarışık atmosfer, toplumsal cinsiyet anlamında toplumun temel dinamiklerinin yeniden üretilmesine katkı sağlamakta filmin ataerkil/feminist ikili bakış açısı, Elif'in evi terk etmesi olayında ikili değerlendirme olanağı sunmaktadır. Elif'in Ahmet'i terk ettiği sahne geleneksel ataerkil ideolojiye göre hatalı, feminist ideoloji açısından ise olumlu bir tavrıdır. Yönetmen filmdeki kadın karakterlerin sınırlarını, ataerkil toplumsal kodlara göre çizerek Elif'in kendi isteği ile evden tek başına ayrılışını, doğal olmayan bir davranış olarak görmekte kamusal alanda onu bekleyen türlü tehlikelerin olabileceği düşüncesini, kaza ve ölüm ile olayı desteklemektedir. Ahmet'in gitmelerini istemediği halde Elif'in kabul etmeyerek yola çıktığı gece, yolculukta kızıyla beraber yaşamını yitirmesi, kadının her koşulda kocasını dinlemesi gerektiği ve 'kadının yerinin kocasının yanı' olduğu fikrini doğrulayan toplumsal cinsiyet rollerini, sinemada yeniden inşa etmedir.



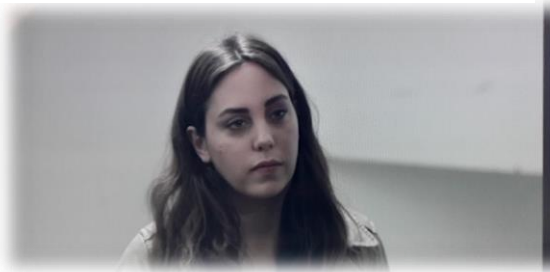
Fotoğraf-109 Ahmet ve Elif konuşurken

Elif'in başına gelen acı son, kadınların 'özgürce tek başına karar alabilir' fikrini negatif yönde etkilemekte Yönetmen, kadının, erkeğin 'edilgen nesnesi' olmaya ayarlanmadığı sürece mutsuz olacağı fikrini güçlendirmektedir. Bu bağlamda kadınları kocasına bağımlı halde tutan ve başına buyruk hareket etmesini engelleyen, toplumsal cinsiyet kodları, yapılan her şeyin nedeni ve sonucu haline getirilmektedir. Elif'in gitme kararı aldığı sahne, feminizm bakış açısıyla değerlendirildiğinde kadının erkeğin yanında ikincil konumda olmadığını, kendi kararlarını özerk biçimde verme kapasitesi bakımından aktif olduğunu ve Ahmet'in ailenin reisi olarak öncelikli karar verici merci olmadığını vurgulaması bakımından önemlidir. Elif'in gitme kararı, sinemayı güçlü bir kadın temsili ile tanıştırarak toplumsal rolleri sorgulayan, seyirciye de sorgulatan, başına buyruk, gitmek mi kalmak mı ikileminde hem maddi olarak güçlü olduğu için hem de geleneksel düşünce yapısına sahip olmadığı için tercihini gitmekten yana kullanan cesur bir kadının tavrını ekrana yansıtmaktadır.

Elif karakterinin her şeyi geride bırakıp gitme tavrı, eril düzenin ve toplumsal cinsiyet kodlarının dayattığı 'kadın yuvasına sahip çıkar', 'kadın sineye çeker' mitini yıkan önemli bir tavır olarak okunabilir. Elif'in bu güçlü tavrı, kendini öteki/edilgen kadınlık rolüne mahkûm etmekten kurtararak feminist ideolojiyle birleşmektedir. Yönetmenin, geleneksel sinemanın dramatik aksiyonunu kuran ve organize eden etken karakter olarak bir erkek yerine erkeği terk edebilen kadınları (Elif ve Aslı) hikâyenin odağına yerleştirmesi, filmin eril ideolojisinde kadının güçsüz, muhtaç ve erkeğe bağımlı konumunu ters yüz eden ve feminist açıdan önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır denilebilir.



Fotoğraf-110 Elif Ayrılırken



Fotoğraf-111 Aslı Ayrılırken

4.2.18. Bulantı Filminde Kız Kardeşlik Temsili

Bulantı filmi söylem ve imgelerin sunumu bakımından eril değerleri olumlayan bir yapıya sahip olmasına rağmen feminist söylemin önemli bir ögesi olan ‘kız kardeşlik’ temasına ve kadınlar arası dostluğa vurgu yapması bakımından önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Özellikle geleneksel sinema kalıpları içinde sürekli tekrarlanan, kadınlar arası kıskançlık, çekişme, bir erkek için mücadele bu filmde tersine çevrilerek ‘kadın dayanışması’ şeklini almıştır. Yönetmen filmde, Ahmet karakterini aşağı çekme pahasına, kadın karakterler arası rekabete izin vermeyerek Neriman, Elif ve Aslı arasındaki güven, saygı ve dostluğu bozmamakta kadınların birbirleriyle arkadaşlığını devam ettirmektedir. Filmde dostane şekilde süren kadın ilişkileri, feminist bilincin gelişimi sonucu toplumsal düzlemde gerçekleşen, sosyokültürel değişim ve ekonomik bağımsızlığa sahip kadınların birbirlerine desteği şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Filmde her kadının kendi sınırları içinde sırf kadın olmaktan doğan ve feminist felsefenin meşhur “Kız Kardeşlik” düşüncesine gönderme yapan bir birlik ve dayanışma duygusu diğerine saygı ve koruma şeklinde kendini göstermektedir. Film kısmen ataerkil kalıpları tekrarlayan ve yeniden inşa eden bir düzlemde oluşturulsa da feminist felsefenin önemli bir gerçeği bir bakıma ataerkil sistemin ret edilmesi anlamına da gelen diğer kadınlarla birleşme, dayanışma ve kadın temelli alternatif bir toplum yaratma fikrini destekleyici bir mizansen kurulmuştur. Film bu yönüyle yine feminist felsefe ile kesişmekte kadınlar açısından hedeflenen olumlu bir dünya yaratarak izleyicileri olumlu yönde etkileyen ve pozitif yönde bilinçlenmesini öngören bir işlev görmektedir denilebilir.

Elif ve Ahmet Son Konuşma Sahnesi

Elif: Senden bir şey rica edeceğim,

Neriman bu aralar pekiyi değil arada bir uğrayıp bir şeye ihtiyacı olursa yardımcı olur musun?

Ahmet: Ne yapıcım?

Elif: Bir şey yapmayacaksın sadece aklında olsun önemli bir şey olursa ben arar söylerim.

4.2.19. Kadın Duygusallığı Temsili

Geleneksel bakış açısına göre kadın, yapısı gereği beslemek, büyütme ve ilgi göstermek gibi duygusal açıdan zengin bir doğaya sahiptir hatta ekofeminsitlerin savunduğu gibi kadın da tıpkı tabiat ana gibi almadan veren, sınırsız zenginlik bahşeden, üretken bir varlıktır. İpek Artun'a göre (2012), toplumdaki bazı basmakalıp düşünce biçimleri, kadının narin bir doğaya sahip olduğunu ve bu yüzden duygusal bir yapısı olduğunu ileri sürer. Bu görüşe göre duygusallık, doğuştan getirilen bir özelliktir. Bunun gibi cinsiyetçi söylemler, insan olmayı iki çeşide indirger. Kadınlık ve erkeklik. Bu dar sınıflandırma, kadını ve erkeği belirli kalıplara hapseden yanlı bir bakış açısıdır. Çünkü toplumda otoriter ve sert kadınlar kadar pasif ve yumuşak erkekler de bulunmaktadır. Bulantı filminde yönetmen kadınları, geleneksel toplumsal cinsiyet sınırında tutarak hassas, merhametli, duygusal, çabuk ağlayan kişiler şeklinde, ideolojik kodlara uyumlu kurgulamıştır.

Bu durum yönetmenin filmdeki kadınları pasif, edilgen ve duygusal kimlikle tanımlayarak eril bakış açısına uyumlu biçimde konumlamak isteği ile açıklanabilir. Bulantı'daki ağlayan duygusal kadınlar, kadınlık kalıplarıyla ilgili toplumdaki yargıyı destekleyerek ideoloji ile uyumlu bir hal almaktadır. Özellikle filmin en geleneksel kadını olan Neriman, kadınsı duygusallığın en yoğun hissedildiği karakterdir. Dolayısıyla Neriman'ın, Elif'in kazada ölmesine rağmen ona karşı duygusal bağlılık güdülerini devam ettirmesi, Elif'e duyduğu ahde vefa duygularının aynısını yalnız kalan eşi Ahmet'e de göstermesi, onu sahiplenmeyi sürdürmesi, filmde oluşturulmaya çalışılan 'duygusal, fedakâr, anaç kadınlık' ideali ile ilgilidir. Ataerkil kültür kodlarına göre, bir kadından sadakat, fedakârlık, anaçlık, duyarlılık, sevecenlik, koruma ve kollama gibi özellikleri sorgulamadan içselleştirmiş olması doğru olarak kabul edilmekte dolayısıyla filmin en geleneksel kadın karakteri olan Neriman, en duygusal karakteri olarak da yüceltilmiş bir temsil sunmaktadır denilebilir.

Neriman ve Ahmet Kaza Sahnesi

Ahmet: Polis niye arıyor ki Elifin telefonundan?

Neriman: Bilmiyorum size ulaşamamışlar, bende sordum ama söylemek istemediler.

Biran önce sizinle konuşmaları gerekiyormuş.

Sonra da bana söyler misininiz? Çok merak ediyorum

Ahmet: Tamam ben ilgilenirim. Offf..



Fotoğraf-112



Fotoğraf- 113



Fotoğraf-114



Fotoğraf-115

Filmde diğer kadın karakterlerden tıpkı Neriman gibi Elif karakteri de Ahmet'in kişiliğindeki eksikliklere rağmen uzunca süre ona tahammül göstererek en sonunda ayrılık yolunu tercih etmiş duyarlı, aldığı ayrılık kararına, gizli gizli ağlayan ayrılığı hiç istemeyen taraf olarak temsil edilmektedir. Ancak Elif'in kadınsı duygusallığı, inançlar, roller ve geleneklere başkaldırarak annelik ve kadınlık gururu adına ataerkil düşünceyi ret eden bir tavırla evini terk etmesi ile Neriman'dan ayrılmaktadır. Filmdeki bir diğer kadın karakter olan Aslı da Elif'in ölmesine üzülen, vicdanlı, hassas, Ahmet'ten ayrılırken tepkisini yine Elif gibi gözyaşı dökerek gösteren, geleneksel kadın duygusallığına örnek bir karakter olarak temsil edilmiştir. Aslı'da Elif gibi Ahmet'i terk ederek feminizm açısından oldukça değerli sayılan, 'kadın erkeğe bağımlıdır' mitini yok etmekte seksenlerde görünür olmaya başlayan 'güçlü kadın' yeniden inşa edilmektedir.

Filmdeki diğer kadın karakterler kadar olmasa da Özge de eril sistemi içselleştirmiş, yarı-duygusal bir kadın temsili sunmaktadır. Özge de filmdeki diğer kadınlar gibi kadın duygusallığına uygun şekilde sevgilisi Selçuk'u gözyaşı dökerek sakinleştirmeye çalışır, bir türlü bağımlı olmaktan kurtulamadığı erkek/ Selçuk tarafından suiistimal edilmeye devam eden bir temsil sunar.

Selçuk ve Özge Telefon Sahnesi

Özge: Niye böyle yapıyorsun? Az önce geldim söyledim ya,

Ay Selçuk yalnızım tabi, Ne oluyor sana böyle?

Seni seviyorum bebeğim, Yarın konuşalım

Tamam mı bebeğim, Selçuk lütfen...

Bulantı 'da Ahmet karakteri, ruhunun derinliklerinde var olan iyilik ve inceliklere hiç ulaşılmamış çevresindeki kadınlardan sürekli eleştiri alan, haksızlığa uğramış bir erkek şeklinde sunulmaktadır. Filmde tüm kadın karakterlerde görülen, acıma, şefkat, bağlılık hissi, Ahmet dâhil diğer erkeklerde görülmemektedir. Özellikle ayrılık sürecinde Ahmet'in tipik erkeklik kodlarına uyumlu biçimde davrandığı, üzüntü ya da pişmanlık gibi duygusal hiçbir reaksiyon göstermediği görülür. Ahmet'in sarp ve geçit vermez kişiliğinde yumuşamalara yol açan durumun, Neriman'ın sabırlı, fedakâr, duygusal ve özverili kişiliği olarak gösterilmesi filmin ataerkil gelenekçi yönünü güçlendirmektedir.

Kadınların erkeğin yanında çaresiz, ikincil ve sürekli ödün veren konumu feministlerin eleştirdiği konuların başında gelmektedir. Bu açıdan filmdeki kadınlarda, edilgenliği yücelten bu eril düşünme tarzı, kadınların her zaman sabırlı, şefkatli ve özverili olması durumunda kazanacağını ima eden bir anlayış oluşturmaktadır denilebilir.

Yönetmenin, toplumda gittikçe artan yabancılaşmayı, azalan sevgi, saygı, bağlılık, merhamet ve şefkat gibi duyguların giderek kaybolmasının moderniteye ve kadınların geleneksel rollerinden kopmalarına bağlaması, kadınlardan büyük fedakârlıkların beklenildiği, ataerkil cinsiyetçi ideolojiyi onaylayarak yeniden inşa eden bir durum yaratmaktadır denilebilir. Zeki Demirkubuz 'un Bulantı filminde kadınlara yönelik bu tavrı, Tezin 2.3. Sinemada Ataerkillik ve Toplumsal Cinsiyet Eleştirileri başlığında ele alınan Yeni Türk Sinemasında Kadın Temsillerinin Feminist Düzlemde Eleştirilen Başlıkları kısmında bahsettiğimiz;

-Kadınları belirli kalıplara hapseden ve dezavantajlı durum yaratan ideal kadınlık sınırlarının çizilmesi ve filmler yoluyla bu sınırların onaylanması,

-Çağdaş Sinema yönetmenlerinin modernist üslup kullanmalarına rağmen olay kurgusu, rol dağılımı, değerler ve eylemler bakımından katı ataerkil kültürel nosyonlarını sürdürmeleri, ataerkil söylemi yeniden inşa ederek, güçlendirmeleri, (Fedakârlık, Namus, Şefkat, Sadakat gibi özelliklerin kadına yüklenmesi gibi)

-Yönetmenlerin ortak bir noktada buluşarak mutluluk, huzur, başarı, iyilik ve güç için tutunacak tek dal olarak ataerkil ideolojiyi ve onun örüntülerini işaret etmeleri, buna uygun içerik üretmeleri yargısını doğrulamaktadır.

4.2.20. Bulantı Filminde Aile Temsili ve Ataerkilliğin Yeniden Üretimi

Bir devletin ve ulusun bekası, sağlam kurulmuş ailelerdir. Bizim toplumumuzda ‘bağımsızlık ve devlet’ gibi kavramlar kutsal sayıldığı için devleti dolayısıyla ulusu bir arada tutan ‘aile’, ‘aile kuruluşu’ ve ‘aile birliğinin’ korunması çok önem taşımaktadır. Çünkü ailenin nüfus yenileme, çocukları sosyalleştirme, kültürel mirası aktarma, kültürü taşıma gibi çok önemli fonksiyonları vardır (Kurt, 1997:142). Sağlam bir toplumsal yapı ve kültür devamlılığı için büyük önem taşıyan ‘aile’ kavramı TDK sözlükte tanımı: Evlilik ve kan bağına dayanan, karı, koca, çocuklar, kardeşler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu toplum içindeki en küçük birliktir. Toplumsal yapımızda ve farklı toplumlarda aile, sevgi, güven, bağlılık, koruyuculuk ve dayanışma anlamlarına gelmektedir. O bakımdan aile ve yuva kavramı, kültürel geleneğimiz içinde en kutsal yere oturtulur. Çünkü aile birliğinin bozulması bireylerin dolayısıyla toplumun derinden sarsılması demektir. Bulantı filminde aile kavramı birlik, beraberlik, dayanışma, otorite ve saygının hâkim olduğu geleneksel aileleri yansıtmamaktadır.

Filmde aile teması, üç yerde karşımıza çıkmaktadır. İlki Neriman’ın, kocanın olmadığı üç kişilik eksik aile, ikincisi Ahmet’in hiç görüşmediği kendi ailesi, üçüncüsü de Elif, Yazgı ve Ahmet’ten oluşan sonra kaza sonucu dağılan çekirdek aile. Filmde üç ailede eksiklikler üzerine kurgulanmış kiminde birey kiminde duygusal bağlılık kiminde de otorite eksikliği ailelerin temel özelliği olarak gösterilmiştir. Demirkubuz diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de güçlü, geniş ve dayanışmacı aile olgusuna yer vermemekte hatta aile birliği sürekli tehdit altında olan, boğucu, kasvetli ve huzursuz yapısıyla güvenlik ve sevgi ihtiyaçlarının karşılanmadığı bir yer olarak tasvir edilmektedir. Demirkubuz filmlerinde “Nikâhta keramet var” sözü pek karşılık bulmadığından aile olgusu içinde anne, baba ve çocuk arasında bir iletişim ve sahiplenme de görülmemektedir.

Demirkubuz sinemasında aile bireyleri, sevgisiz, birbirlerine düşmanlık besleyen, diğerinin arkasından iş çeviren, psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayan kişiler olarak temsil edilmektedir. Bulantı filminde de Ahmet’in, kendi ailesi ve kardeşiyle sorunlu şekilde yansıtılması, Demirkubuz sineması aile temsili bakımından olağan bir durum olarak kabul edilebilir. Bu durumun bir sonucu olarak Ahmet’in Elif ve Yazgı’yı kaybettiği o buhranlı dönemde, kardeşi ve anne/babasından destek, güç almak yerine yalnızlığı tercih ettiği görülmektedir.

Ahmet karakteri, geleneksel babalık rolü olarak toplumda kabul gören babacan, otoriter ve sevecen baba figürüne uymadığı karakteri gereği değer verme duygusundan da uzak olduğu için Elif ve Yazgı'nın evi terk etme davranışında da kayıtsız kalmıştır. Filmde klasik anlatıda olduğu gibi Ahmet karakterinin hatalarından ders alarak bir dönüşüm yaşadığı ancak bu değişimin ailesi yardımıyla değil varoluşçuluk felsefesiyle uyumlu biçimde kendi başına gerçekleştirdiği görülmektedir. Aile kurumuna evrensel olarak bakıldığında birçok toplumda geçerli olan ataerkilliğin yalnızca kadınları değil ailedeki bireyleri topyekûn etkilediği görülmektedir. Bulantı filminde ailede gerçekleşen etki ve etkilenme durumu yaşanmamakta aile kavramı, anne, baba ve çocuktan oluşan samimiyet, birlik ve dayanışmaya değil bireyler arası soğukluğa ve kopukluğa kaynaklık etmektedir denilebilir.

Son olarak filmin ana karakteri Ahmet'in, modern dünya ile geleneksel değerler arasındaki gerilimi, ölüm acısı üzerinden arınma ve yeniden geleneksele dönüşle bir sonuca bağlanmakta ataerki, toplumsal cinsiyetler ve aile birliği olumlanarak yeniden gelenekçi bir yaşam biçimi tasarlanmaktadır. Bu yönüyle Bulantı filmi, bir erkeğin, yaşadığı acı sonrası kendisiyle yüzleşmesi değil geleneksel/modern çatışması yaşayan ve geleneksel değerlerden uzaklaşan bir toplumun, Ahmet karakteri üzerinden eleştirisidir. Film bu açıdan modern ve rahat bir yaşam tarzına sahip bir erkeğin, mutluluk getirmeyen göreceli mahrumiyetinin, gelenekselliğe duyduğu özlemin, yeri doldurulamayan muhafazakâr değerlerin bozulan düzenin ve ailenin yeniden kurulmasıyla huzura kavuşulmasını telkin eden bir temsil sunmaktadır denilebilir.

Tablo 1- ¹⁴Zeki Demirkubuz Sinemasında Geçen Temaların Betimleyici Bir
Özeti/Tablo

¹⁴**Zeki Demirkubuz Filmlerinde Geçen Temalar, başlıklı Tablo -1** yönetmenin dokuz (9) filminin kişisel gözlem yoluyla incelenmesi ile elde edilen bulgulardan derlenerek oluşturulmuştur.

FİLM	KARAKTERLER	MEKAN/ ARAÇ	OBJELER	KONULAR	FİLMİ ŞEKİLLENDİREN GÖRSELLER
C BLOK	Sorunlu Kadın /Erkekler	Yarı karanlık, loş kasvetli odalar, sahil, asansör, araba,yol ,akıl hastanesi	Televizyon, çalan telefon, macera kitabı	Sıkılmışlık, bunalma, yenilgiye uğramış kadın erkek ilişkileri, Bireyin İç dünyası	Televizyon/ lüks eşyalar hapishaneyi anımsatan beton bloklar, asansör , araba, otoyol, sıkılmış bir kadın,
MASUMİYET	Köksüz varoşlar, sefil insanlar katil, fedai, fahişe ve kabadayılar	İzbe oteller, bodrum katları, kapıcı daireleri, otogar, kenar mahalleler, cezaevi	Otobüs ,tren, silah, alkol şişeleri, kül tablosu, afişler,	İletişimsizlik, kuşkuculuk imkansız aşk, öfke, ihtiras	Hapishane, otel odası, otogar, televizyon, Yeşilçam filmleri, sağır ve dilsiz kız çocuğu, karanlık sokaklar, pavyon, bodrum katı ev, film afişleri
3.SAYFA	Aile olamamış ebeveyn, parasız işsiz insanlar, çeteler	Çarpık yollar, kenar mahalleler, parklar	Çakmak , sigara, silah, ip, para ,	Suç, yalan, suçluluk, cinayet, intihar, tecavüz, toplumsal /bireysel şiddet	Film seti, Meryem'in al yazması, salıncakların parmaklığı andıran zincirleri, çeteler, basık ve karanlık ev
İTİRAF	Sadakatsiz Kadınlar Aldatılan Erkekler	Metropol, lüks otel, modern evler, taşra, çarşı, lüks restoran, varoş semtler	Sigara, televizyon, kahve, fotoğraf, telefon	Tutku, itiraf , bağlılık, ihanet, sadakatsizlik, vicdan azabı, pişmanlık	Sürekli çalan telefon, yabancı tvkanalları,modern şehir slieti, yalvaran ağlayan erkek, soğuk kanlı kadın
YAZGI	Patetik erkekler, aldatan erkek, sadakatsiz kadın	Gecekondu/Cezaevi eski mahalleler, depo, mahkeme salonu	Televizyon, ofis, cezaevi,	Yabancılaşma, duyarsızlık, sadakatsizlik, acımasızlık	Sütlü kahve, televizyon, kadın bacağı, hapishane
KADER	Tv bağımlısı çocuklar, yatalak hasta, kötü esnaf, bıçkın delikanlı, aldatan anne	Sefil barakalar, kahvehane, mobilyacı, kenar mahalleler, cezaevi, araba içi	Bavullar, esnaf dükkanları, tesbih, falçata, televizyon,	Hüsrana, çaresizlik, çıkışsızlık, tutku, bencillik, kadercilik, ahlaksızlık, cahillik	Otobüs, cezaevi, yatalak hasta baba, hafif meşrep bir genç kız, aldatan anne, varoş mahalleler, kahvehane
KISKANMAK	İşadamları, maden işçileri, mühendis, saygın insanlar	İki katlı konaklar, balo salonu, eski evler, karanlık odalar	Gaz lambası, şapka, ayna, gramafon,	Horlanma, duyarsızlık, güzellik, kıskançlık, amaçsızlık, sevgisizlik	Kambur, çirkin bir kadın, güzel ve genç gelin,başarılı yakışıklı bir ağabey, karanlık ve kasvetli bir eski ev,meden ocağı
YERALTI	Sistemin ezdiği ahlaksızlar, bekar erkekler, temizlik işçisi	Yoksul mahalleler, parklar, köprü altları, Pavyonlar, Müzikoller	Afişler, ofis mobilyaları, eski mobilyalar,	Kıskançlık, duyarsızlık, ilgisizlik,kötülük eğilimi,ki bir	Kasvetli kamu binası, Patates, köpek hırlama sesi, köprü altları, izbe sokaklar
BULANTI	Öğretim üyeleri, iş kadınları, öğrenciler, aile bireyleri	Yarı açık kapılar, pencereler, üniversite, cafe, yol, cadde ,yabancı ev, kapıcı dairesi, asansör ,	Beşiktaş forması, kitap ,kitaphık, cep telefonu, bilgisayar, mum, şarap	Kader, fırsatçılık, kaza, saflık, ahde vefa, masumiyet, samimiyet, fedakarlık,	Engelli bir kadın, portakal suyu, su, tablo, piyano, asansör, mum, kirli çamaşırlar, pencere, yol, kaza, gölgeler, siyah renk, kapılar

1-Kirli amaşırlar	9-Fiziksel engelli kadın
2-Piyano	10-Gölge
3-Pencere/ Kapı	11-Otogar
4-Banyo	12-Siyah tshirt
5-Portakal suyu	13-Yol /Araba
6-Portmanto	14-Kitap
7-Asansör	15-Su
8-Tablolar	16-Mum

Tablo-2 Bulantı Filmi Göstergeler

KADIN	ERKEK
ALT	ÜST
İYİ	KÖTÜ
GENÇ	YAŞLI
ÇOCUK	YETİŞKİN
SİYAH	BEYAZ
EĞİTİMLİ	EĞİTİMSİZ
KİBİRLİ	MÜTEVAZİ
NEŞE	KEDER
ZENGİN	FAKİR
BAŞARILI	BAŞARISIZ
ISLAK	KURU
RÜYA	GERÇEK
GÜZEL	ÇİRKİN
İNANÇLI	İNANÇSIZ
AYDINLIK	KARANLIK
GÜNDÜZ	GECE
HASTA	SAĞLIKLI
DÜNYA	AHİRET
ÖLÜ	SAĞ
MASUM	SUÇLU
KENTLİ	TAŞRALI

Tablo-3 Bulantı Filminin Dizisel ve Dizimsel Çözümlmeleri

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İNSAN	AHMET	Duyarsız, tutsak erkek
	ELİF	Duyarlı, Özgür Eş
	ASLI	Modern, Fedakâr sevgili
	NERİMAN	Geleneksel, Fedakâr kadın
	BEŞİR	Şefkatli Kardeş
	ÖZGE	Ahlaksız Gençlik
	SELÇUK	Saldırgan Gençlik
	DOKTOR	Pozitif, Samimi Doktor
	HEMŞİRE	Ciddi Hemşire
	İLHAN	Masum Gelecek
	CEREN	Umut vadeden gelecek
	POLİS	Ciddi, Soğuk devlet
	ODACI	Yardımsever İnsan
	ÜNV. ÖĞRENCİLERİ	Gelecek

Tablo-4 Bulantı Filminin Göstergeleri (İnsan)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
NESNE	PİYANO	Elit Hayat
	TABLO	Bilinç Altı
	PORTMANTO	Aitlik
	TELEVİZYON	İletişimsizlik, Hipnotize
	KİTAPLIK	Entellektüellik
	CEP TELEFONU	Negatif İletişim
	KAPI ZİLİ	Korku, Kara haber
	KİRLİ ÇAMAŞIR	Suç ve Günahlar
	SAKSIDAKİ ÇİÇEKLER	Hassasiyet, Nezaket
	SİGARA	Sıkıntı , Stres
	PORTAKAL SUYU	Sağlık, Dostluk, Paylaşım
	GAZETE	Gündem
	SU	Duygusal Boşalma
	AYNA	Kendine, Öze Bakış

Tablo-5 Bulantı Filminin Göstergeleri (Nesne)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
MEKAN	ASANSÖR	Bireysellik , Kendi Başınlık
	BANYO	Özel Hayat
	BALKON	Fikir Ayrılığı, Ayrılık
	BANKAMATİK	Yardım
	KAPICI DAİRESİ	Huzur , Mütevazilik
	CAFE	Düşünme, Dinleme
	OTOGAR	Son
	OTOBAN	Kısa Süreli İlişki
	ÜNİVERSİTE	Çalışma, Gayret
	HASTANE	Şifa
	SPOR SALONU	Sağlık, Kendine Özen
	ÖZGENİN EVİ	Suç ,Hata, Günah
	KARAKOL	Utanma
	AMERİKA	Uzaklık , Mesafe

Tablo-6 Bulantı Filminin Göstergeleri (Mekan)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
	FEDEKARLIK	İyilik
	DUYARSIZLIK	Kötülük
	HÜZÜN	Ayrılık, Anlaşılmazlık
	SEVİNÇ	Başarı
	ÖFKE	Aldatılma
	ÇARESİZLİK	Hastalık, Ayrılık
	UTANÇ	Aşağılanma
	ÇALIŞMA	Gayret, Başarı
	KORKU	İhanet, Yalnızlık
	YARDIMSEVERLİK	Maddi,
	SAMİMİYET	Dürüstlük
	PİŞMANLIK	Utanma
	SADAKATSİZLİK	Sevgisizlik
	HASTALIK	Çaresizlik , Acizlik
	ŞEHVET	Sıkıntı, Pişmanlık

Tablo-7 Bulantı Filminin Göstergeleri (Durum)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
DURUM	İYİLEŞME	Farkındalık, Gelenekselliğe Dönüş
	ŞİDDET	Cezalandırma
	SEVGİ	Sahiplenme
	ŞEHVET	Kadın
	AYRILIK	Korunma
	TARTIŞMA	Sonuçsuzluk

Tablo-8 Bulantı Filminin Göstergeleri (Durum)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
DOĞA	ÜNV.BAHÇESİ	Yenilik, Keşif
	YOL	Ayrılık, Kısa Macera
	GÖKYÜZÜ	Sonsuzluk , Öbür Dünya
	CADDE	Canlılık, Hareket
	PENCERE	Hayat , Yaşam
	KARŞI APARTMAN	Kaçış

Tablo-9 Bulantı Filminin Göstergeleri (Doğa)

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
RENK	SİYAH	Keskinlik, Gizem , Mesafe,
	KIRMIZI	Cazibe, Çekicilik, Şehvet
	YEŞİL	Canlılık, Fedakarlık Tazelenme
	GRİ	Ilımlılık, Anlayışlılık, Orta Yol
	KAHVERENGİ	Fedakârlık, Hoş Görü
	BEYAZ	Safılık, Temizlik, Dürüstlük

Tablo-10 Bulantı Filminin Göstergeleri (Renk)

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Sinema, başlangıcından bu yana ‘kültürün’ temsilini gerçekleştiren estetik bir paylaşım ve iletişim aracıdır. Bu bağlamda sinema sadece eğlence amaçlı bir araç değil kültürün oluşumuna, üretimine ve yerleşimine büyük katkı sağlayan önemli bir güçtür. Sinemanın bu etkin gücü sayesinde egemen kültür, (ataerkillik) toplumun genelinde kolayca yer edinmekte sembollerle bireyleri etkileyerek yönetilir duruma getirmektedir. Egemen kültür, erkekler üzerinden temsil edilir ve biçimlendirilir. Bu kültür yapılanmasında toplumda en fazla mağdur olan, ezilen görmezden gelinen ve ikincil konumda tutulan kadınlardır. Kadınlar tarih boyunca, cinsiyet ayrımcılığı ve eşitsizliklerle karşı karşıya kalmışlar, toplumsal ve kültürel tüm ürünlerde -buna sinema da dâhil- kadını öteki olarak inşa eden eril nazarın baskın varlığını kabullenmek zorunda bırakılmışlardır. Bu durum, araştırma alanımız sinemada sosyal hayattan pek farklı değildir.

Sinemanın ilk acemi dönemlerinden yüksek teknolojiyle çalışılan son dönemlerine kadar kadın temsili açısından geleneksel birçok ilkenin aynı kalmaya devam ettiği ancak son dönem dünyada değişen anlayışlar ve yeni eğilimlerle bazı dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Ülkemiz sınırlarında yönümüzü Çağdaş/Yeni Sinemaya çevirdiğimizde toplumsal cinsiyet bağlamında olumlu gelişmeler kaydedilmesine rağmen kadın temsiliinde hala geleneksel kalıpların ve ayrımcılığın devam ettiği söylenebilir. Kuşkusuz bunda kuşaklar boyu süren ve değişmesi pek mümkün olmayan ataerkil geleneklerin ve içinde sosyalleşilen eril toplum yapısının etkisi büyüktür. Ataerkil kültürün etkisinde olan toplum ve bu toplumun bir ürünü olan sinema, eril değerleri yücelten ve ataerkil sistemin en iyisi olduğunu onaylayan bir bakış açısına sahiptir. Öyleki toplumun tüm kesimlerine seslenmeyi amaçlayan iktidarın ve bu iktidarın bir uzantısı olan ana akım sinemanın, sosyo-kültürel pratikleri -bir fanteziden ibaret olsa bile-gerçekmiş gibi göstererek yeniden ürettiği, toplumu şekillendirdiği ve geleneksel sistemin değiştirilemeyeceği mitini yeniden ürettiği görülmektedir.

Yapılan araştırmalarda ister popöler ister çağdaş sinema olsun birçok filmde geleneksel normların ve kültürel kodların devam ettirilmesi yönünde yaklaşımlar, telkin ve yönlendirmeler dikkat çekicidir. Ülkemizde sinemaya yönelik tüm eleştiriler, ana akım sinemadaki ataerkil anlayışı sürdüren ve geleneksel eril değerleri olumlayan paradigmanın devam ettirildiği yönündedir. Kültürün, toplumların milyonlarca yılda oluşturduğu örgütlü yapılar olduğu düşünöldüğünde iktidarın önemli bir ideoloji ve eğlence ajanı olan sinemada direnç gösteren kural ve ilkeler daha anlaşılır olmaktadır. Özellikle 1980 sonrası modernleşme ile yaşanan hızlı değişim, toplum yapısında katı geleneksellikten uzaklaşma eğilimine neden olsa da tarihsel ve kültürel arka planda ataerkil örüntülerin ve geleneksel tasarımların büyük ölçüde varlığını korumaya devam ettiği, sinemasal içerik ve temsillerde yükselen feminist hareketin söylemlerinin aksine ataerkil kurgulara sadık kalan Yeşilçam uylaşımlarının tekrar edildiği görölmektedir.

Çağdaş sinema kanadında yer alan Zeki Demirkubuz ‘un ataerkillik ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumunu ortaya koyma amacıyla yapılan bu araştırmada da Bulantı filminin geleneksel örüntüler çerçevesinde yapılandırılarak, modernleşme sonucu yaşanan bunalım halinin, ataerkil düzenden uzaklaşan topluma ve bireylere bağlandığı, filmin modern üslubunun altında geleneksel ataerkil kültürü olumlayan bir anlayışa sahip olduğu görölmektedir. Buradan hareketle filmde Ahmet karakteri ile her şeyin gelip geçici olduğu fani dünyada asıl önemli olanın statü ve para değil; erdem, vefa, birlik ve paylaşma duygusu olduğu bu duygulara sımsıkı tutunulması gerektiği öğütlenir iken filmin genel kompozisyonunda geleneksel ataerkil değerlerden sapmanın bireyi sürüklediği buhran anlatılmaktadır.

Filmin ana karakteri Ahmet’in, modern dünya ile geleneksel değerler arasındaki gerilimi, ölüm acısı üzerinden arınma ve yeniden geleneksele dönüşle bir sonuca bağlanmakta ataerki, toplumsal cinsiyetler ve aile birliği olumlanarak, yeniden gelenekçi bir yaşam biçimi tasarlanmaktadır. Bu yönüyle Bulantı filmi, bir erkeğin, yaşadığı acı sonrası kendisiyle yüzleşmesi değil geleneksel/modern çatışması yaşayan ve geleneksel değerlerden uzaklaşan bir toplumun Ahmet karakteri üzerinden eleştirisidir. Film bu açıdan orta-üst sınıf yaşam tarzına sahip bir burjuva erkeğinin, mutluluk getirmeyen göreceli mahrumiyetinin, gelenekselliğe duyduğu özlemin ve yeri doldurulamayan muhafazakâr değerlerin yeniden kurulmasıyla huzura kavuşulmasını telkin eden bir temsil sunmaktadır.

Bulantı bu yönüyle çağdaş sinema özellikleri taşıyan bir film olmasına rağmen geleneksel değerleri olumlayan hatta yeniden inşa eden bir film özelliği de göstermektedir. Bu anlamda egemen ideoloji anlayışının hem ana akım sinemayı kullanarak hem de alternatif ideolojileri yansıtan filmlerin içine sızarak varlığını sürdürmeye devam ettiği yönetmenin Bulantı filmini ataerkilliği ve toplumsal cinsiyeti yeniden inşa etmede bir araç olarak kullandığı söylenebilir. Semboller açısından değerlendirildiğinde film modern dünyada bir erkeğin var olma mücadelesinde yalnızlaşması ve yabancılaşmasını anlatırken çok yerde ataerkil ideoloji ve geleneksel kodlarla işbirliğine girerek var olan tutumları pekiştiren bir etki yaratmakta toplumsal hayata sinmiş ataerkillik ve toplumsal cinsiyetin özellikle kadınlar üzerindeki tahakkümüne ilişkin net referanslar vermektedir.

Zeki Demirkubuz 'un Bulantı ile yaşamsal gereksinim ve sorunların çözümü için ataerkil değerleri göstermesi ve yüceltmesi, göç, hızlı kentleşme ile geleneksel değerlerden kopma sonucu toplumda artan yozlaşma, yabancılaşma ve bireyselleşmeye dikkat çekmek amaçlı düşünülebilir. Yönetmenin filmde bazı noktalarda feminizme gönderme yapan yaklaşımları, (kız kardeşlik/kadın dostluğu imgesi, kız çocuğunun eğitime destek verilmesi, bağımsız kadın temsili, engelli kadının yüceltilmesi, ev işlerinin sunumu/takdir edilmesi, bir erkeğin kurtuluşunun kadın eliyle gerçekleşmesi,) kadın temsili açısından filmin umut verici ama çatışmalı yönlerini oluşturmaktadır. Filmde modern, muhafazakâr, çalışan, eğitilmiş, genç, yaşlı olarak farklı türden kadın temalarını işleyen yönetmenin, kadını erkeğin bir uzantısı haline getirerek itaatkâr ve edilgen kadınlık rolünü yeniden inşa ettiği, ve yücelttiği; geleneksel kimliğinden uzaklaşan kadınları da olumsuz olaylarla özdeşleştirdiği görülmektedir.

Bulantı 'da genel olarak kadınların aile içerisindeki rolü, ev işleri, çocukların ve eşin bakımı merkezinde yoğunlaştırılarak dar bir çerçevede tutulmakta kadınlık temsili; eş ve çocuklar için şefkatli bir bakıcı, evi çekip çeviren hamarat bir ev hanımı, zorlu çalışma koşullarından eve yorgun dönen koca için ise sevgi dolu bir destekçi olması yönünde bir kadınlık ideali oluşturulmaktadır. Filmde ataerkil kültürün aktarıcısı olan kadınlığın yeniden üretimi, kız çocuk -anne ilişkisi üzerinden gerçekleştirilmekte kız çocuğun annesi tarafından kendi cinsiyetine uygun bir kimlik üstlendiği erkek çocuğun ise anneden bağımsız bir benlik tasarımı oluşturduğu görülmektedir.

Erkek çocuk babanın -onun yerine koyduğu Ahmet karakteri- erkekliğe ilişkin tasarımı onaylayarak imgesel baba figürünü içselleştirmektedir. Filmde erkek çocuğun duyarlı, hassas ve duygusal olma kapasitesi, gözünü kırpmadan izlediği TV ve futbol ile kısıtlanarak çevreden kopuk, duyarsız, ilgisiz ve bağımsız gibi niteliklerle donatılmış biçimde sunulmaktadır. Günümüz toplumlarında ataerkillik tamamen yok olmasa da insani ilişkilerde daha esnek bir görünüme evrilmiş, eski baskıcı, sorgulanamaz ve sarsılmaz niteliğini kaybetmeye başlamıştır. Bugün gelinen noktada tıbbın, teknolojinin, hukukun özellikle de eğitimin kadınlara hizmet etmesi, ataerkilliğin etkilerini giderek güçsüzleştirip marjinalleştirmektedir.

Filmde bu bağlamda toplumsal cinsiyet kalıplarını ret eden ve bu kalıpların yeni görünümlere evrilmesine sebep, eğitilmiş kadınların olması şaşırtıcı değildir. Tüm bu analizler sonucunda filmle ilgili, yönetmenin orantılı ve dengeli bir baba otoritesi altında, beraberlik, dayanışma ve kadında fedakârlık temeline dayanan fakat belli ölçüde -eğitim gibi- bireysel yönelimlere izin veren, özünde geleneksel değerlere sahip bir aile ideali ve bu ideali merkeze alan modernize edilmiş ataerkine yaslanan bir toplum tasarımı oluşturmaya çalıştığı şeklinde genel bir yargıya ulaşılabilir.

Bu çerçeveden bakıldığında filmin modern/geleneksel ikilemi ve ideolojik olarak arada kalmışlık hali daha anlaşılır olmaktadır. Filmde bir yandan ataerkil geleneksellik, çeşitli aksamaları -bireyselliği ve özgürlüğü kısıtlamak- içinde yetersiz bulunmakta fakat aynı zamanda yaşamsal aidiyet, dayanışma, huzur ve güvenlik zeminine duyulan ihtiyaç nedeniyle vazgeçilmez bir konuma yerleştirilmektedir.

Demirkubuz sinemasına ve Bulantı filmine ait ana temaları, ataerkil ideoloji ile benzerlikler ve karşıtlıklar kapsamında ele alan bu çalışmada Yeşilçam sinemasının eril nazarı yansıtan görünümünün Yeni Türk Sineması ile kırılma yaşadığı ancak egemen ideolojinin kaybolmayan etkileri nedeniyle toplumsal cinsiyet olgusunun ana akım sinema ile benzer biçimde ön plana çıkartıldığı, erkekler karşısında kadınların, cinsel istismar, şiddet ve ayrımcılığa maruz kalan ikincil ve edilgen özneler olarak temsil edildiği gözlenmiştir.

Sinemada toplumsal cinsiyet, sosyal adalet ve cinsiyet eşitliği konularında ideale evrilen bir görünüme kavuşulmasından bahsetmek şu gün için pek mümkün olmasa da kadınlara yönelik temsil ve ayrımcılık konularının çözümünde sorunun içeriğine yönelik farkındalık yaratan çalışma ve analizlerin giderek arttığı söylenebilir.

Bu sürecin en somut göstergelerinden biri, evrensel anlamda cinsler arası farklılığın bir ayrımcılık sorunun olarak kabul edilmeye başlanmasıdır (Vatandaş, 2007: 49). Özellikle son dönem artan feminist film eleştirileri ile sanatta dolayısıyla toplumda erkek egemen düzenin değiştirilerek eşit bir dünya yaratma amacı doğrultusunda başarılı işler yapıldığı görülmektedir.

Bu doğrultuda artan feminist politikalar, cinsiyet eşitsizliği açısından var olan yazgıyı değiştirmek amacıyla ‘toplumsal cinsiyet’ metodu ile günümüzde kadınlara, erkeklere hatta farklı cinsel yönelimi olan azınlıklara yönelik durumları, etnik sistem, hukuk, sanat, eğitim, sınıfsal ve bölgesel farklılıklar gibi birçok değişken kapsamında değerlendirerek tüm bireyleri, ‘insan’ kimliği üzerinde bütünleştiren politik çözümler üretmeye devam etmektedir.

Bu konudaki mücadele ve eylemleri, sinema kapsamında değerlendirdiğimizde alternatif ideolojileri destekleyen muhalif filmler, gerçekçi ve sıradan öyküleri ile izleyicilerin -kadın, erkek, queer kimliğe sahip-yaşamlarında karşılaştıkları sorunları, bunalım ve isyanları anlatarak egemen güçlerin gerçekliklerine karşı cılız da olsa bir farkındalık geliştirilmesine katkı sağladığı görülmektedir. Kuşkusuz toplumun derinliklerine kök salmış cinsiyet hiyerarşisinin neden olduğu problemleri sona erdirmek için yapılması gerekenler her şeyden önce bireylerin algı ve tutumlarının değiştirilmesi ve buna bağlı olarak toplumsal cinsiyetin beslendiği eğitim sistemi ve medya ürünlerinin eşitlikçi biçimde dönüştürülmesidir.

Bu açıdan toplumsal cinsiyet ilişkilerinin kadın algısına olan etkilerinin daha adil bir çerçevede inşa edilmesi daha fazla eleştirel araştırmayı gerekli kılmaktadır. Bu araştırmalar için gerekli olan perspektif, toplumsal cinsiyet ideolojisinin merkeze konduğu bakış açısıyla yapılmış bilgi üretimleridir.

Sonuç olarak Çağdaş Türk Sinema yapısına sinmiş olan ataerkillik ve toplumsal cinsiyetin eleştirel bir okumasını yapmak amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, genelde Yeni Türk Sineması, özelde Bulantı filminde, kadınlığa dair temsil biçimlerinin sorgulanması ve toplumsal cinsiyetin kapsamlı biçimde anlaşılması amaçlanmıştır.

Demirkubuz sinemasını tek bir film üzerinden değerlendirmeye tabi tutmak çalışmanın sınırlı yanını oluşturmaktadır. Yönetmenin Bulantı filminde hâkim ideolojinin güvenliği/ devamı için ana akım sinema melodram klişelerini yansıtır biçimde “bakire kız”, “düşmüş kadın” ve “femina fatale” temsilleri etrafında dönerek kadınları nesne/öteki/ikincil bir beti olarak yansıttığı, arzusun heteronormatif işleyişini eril tahakküme göre inşa eden yapıyı onayladığı ve devam ettirdiği gözlenmektedir.

Bu durumun zihniyet parametresi olarak kalıntılarının, Yeni Türk Sineması’nın “auteur kuşağı” olarak adlandırılan yönetmenlerde de görüldüğü (Kunt, 2013: 64) savından hareketle sinemada ataerkillik krizi ve kadın temsilleri üzerine yapılan araştırmalarda öne sürüldüğü gibi Çağdaş/Yeni Sinema ürünü olan Bulantı filminde kadınlık imajlarının üretilmesinde geleneksel cinsiyet kodlarını hatırlatan benzerlik ve tekrarlara rastlanıldığı dolayısıyla çalışmanın amacına ulaştığı söylenebilir.

Bir kültür ve sanat alanı olan sinema üzerinde yaptığımız bu araştırmanın, Zeki Demirkubuz sinemasına ilgi duyanlara ve sinemada feminist perspektif ekseninde çalışmak isteyenlere farklı bir bakış, farklı bir yöntem ve farklı bir okuma girişimi denemesi olarak katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*:1.Basım Ankara: İmge Kitabevi,
- Abisel N (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, Ankara. Ang I (1996)
- Adler, A.(1999) *Cinsiyetler Arasında İşbirliği*, Çev, Seçkin Sadi Payel Yayınları,
- Akal, C.B (1998),*İktidarın Üç Yüzü*, Ankara, Dost Kitabevi
- Aktaş,Ö. (2016) Türkiye’de 1980’li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya
- Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği DOI: 10.7816/idil-05-23-01/*İdil Dergisi 2016, Cilt 5, Sayı 23, Volume 5, Issue 23*
- Akşit, B.(1998) İç Göçlerin Nesnel ve Öznel Toplumsal Tarihi üzerine Gözlemler:
- Köy Tarafından Bir Bakış /*Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998,ss.22-37.*
- Alpaslan.H, ve Tunçay,N ve Ergin,B.(2012) *Feminist Yaklaşım ve Sosyal Hizmet Ödevi* Yrd. Doç. Dr Filiz Demiröz /Ankara
- Alptekin D.(2014) Çelişik Duygularda Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı Sorgusu:
- Üniversite Gençliğinin Cinsiyet Algısına Dair Bir Araştırma / *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 32, 2014, ss. 203-211*
- Artun,İ (2012) Masallar ve Toplumsal Cinsiyet: Kadın Kimliğinin Ataerkil
- Söylemlerle Yeniden Yapılandırılması /*İzmir Ekonomi Üniversitesi Dergi / Karine*
- Aslan S. (1), *Postmodern Anlayışın Düşünce Öncüleri,, <http://www.Canaktan.Org/Felsesosyo-Tarih/Post-Modern/Dusunce-Onculeri.Htm>,Et: (15.08.2006).*

Ataman, Ö.Z (2012) *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi / Kasım/2012 Eskişehir

Barthes, Rıfat M, ve Rıfat S. *Gösterge Bilimsel Serüven* İstanbul. Yky 2014

Baş, E.(2011) *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi : Melodram Filmleri* / Yüksek Lisans Tezi/ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / İzmir-2011

Benhabib S. Butler,J. Cornell,D. ve Fraser. N. (1995)*Çatışan Feminizmler / Felsefi Fikir Alışverişi* / Metis Yayınları,2006, Çev. Feride Evren Sezer Üçüncü Basım Temmuz 2017

Berkem, G. (1995). *Sosyal Değişme Sürecinde Demokratik Değerler, Toplumsal Katılım ve Hizmet Programları. Aile Kurultayı: Değişim Sürecinde Aile, Toplumsal Katılım ve Demokratik Değerler*. T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.

Berktaş, F.(2012) *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın / Hristiyanlıkta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* /Metis Yayınları/ İstanbul

Betton,G. (1990) Sinema Tarihi, Başlangıcından 1986'a Kadar , Çev. Şirin Tekeli/ Yeni Yüzyıl Kitaplığı, İletişim Yayınları, Ankara

Bozkurt, M. (2015), *Mavi Hülya Dizisinin Göstergebilimsel Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, G.Antep Üniversitesi,

Butler, J.(1999) *Cinsiyet Belası Feminist Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev.Başak Ertür) Metis Yayınları, Altıncı Basım /İstanbul Ocak 2018

Butler, J.(2004) Cogito /Feminizm -73 Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri Y.K.Y Üç Aylık Düşünce Dergisi Sayı:58/ Bahar 2009

Buz, S. (2009). Feminist Sosyal Hizmet Uygulaması, *Toplum ve Sosyal Hizmet Dergisi*, 1(20), 63. Erişim: 12.12.2015, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale>.

Büyükdüvenci, Sve Öztürk, R (der. ve çev.), *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara, Ark Yayınları, 1997.

Canay Ağaoğlu D.(2004) *Kadın Suçluluğu , Feminist Bakış Açısından Kavramsal Bir İnceleme* / Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Hukuku Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Cevizci,A.(1999) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul : Paradigma yayınları.

Coşkun, E.(2011) *Dünya Sinemasında Akımlar* / Phoenix Yayınevi /Ankara 3.Baskı

Çaha, Ö. “*Sivil Kadın*”, *Türkiye’de Sivil Toplum ve Kadın* (İç.), (Çev: E. Özensel), Vadi Yay. Ankara, 1996.

Çayıroğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*.(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erus Çetin,Z.ve Gürkan H. (2012) Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış / *Selçuk İletişim Dergisi*, 7, 3, 2012 (206-217)

Çiçekoğlu, F (2007) *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis Yayınları

Dedeoğlu, S. (2000)Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Türkiye’de Aile ve Kadın Emeği / *Toplum ve Bilim Dergisi* 86, Güz 2000/ Londra Üniversitesi, School of Oriental and AfricanStudies.

Demir, Z. (1997) *Modern ve Postmodern Feminizm*, İstanbul, İz Yayıncılık,

Dikici, E. (2015) Feminizmin Üç Ana Akımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teorileri / *Three Mainstream Of Feminism: Theory Of Liberal, Marxist And RadicalFeminism/ International Journal of Social Science* /Number: 43 , p. 523-532, Spring I 2016

Donovan, J.(2015) *Feminist Teori / Entelektüel Gelenekler* / Çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek-Fevziye Sayılan/ İletişim Yayınları/ İstanbul

Dorsay,A. (1989) *Sinemamızın Umut Yılları*, 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar 1. Basım Ankara. İnkılap Kitapevi,

Ecevit, Y. (2011). “*Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*”, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, Ed.: Yıldız Ecevit & Nadide Karkıner, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, S. 2-29.

- Ekici, A.ve Orta, N. (2016) Popüler Film Anlatısı ve Gizemin Taşıyıcısı Kadın Hacettepe Üniversitesi *İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Moment Dergi*, 2016, 3(2): 319-338
- Elmacı,T.(2011) Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi / *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* Güz 2011, Sayı:33 186-201
- Erdem, H. (1999) *Bazı Felsefe Meseleleri*, Hü-Er yayınları, Konya,
- Erdem,T. (1998) Masumiyet, *Türsak Sinema Yıllığı* 97/98 Yayına Hazırlayan Belma Baş Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı İstanbul, 1998, 63/64
- Erinç,S. (1994) “Postmodernizm Tanımı”,*Anadolu Sanat Dergisi*, Anadolu Güzel Sanatlar Fak.Yay.Sayı2,Kasım-1994,Eskişehir.
- Erus Z. Ç (2006) *Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile, Medyada Olmayanlar* (Medya Eleştirileri 2006), Can Bilgili (Der.), Beta Yayınları, İstanbul, 153-170.
- Erus,Z. Ç (2012) Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış / *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*
- Fiske S.T (1996) Çelişkili Duygulu Cinsiyetçilik Ölçeği: Geçerlilik ve Güvenirlilik Çalışması / *The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile And Benevolent Sexism, Journal Of Personality And Social Psychology*,
- Fraser N. (1995) *Çatışan Feminizmler*Çev.Feride Evren Sezer /2006
- Gebetaş,C. (2009) *Zeki Demirkubuz ve Tutunamayanları, Buluta Konan Ardiçkuşu*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul,
- Genesoni, L. ve Tallandini, M. A. (2009). “Men’s Psychological Transition To Fatherhood: An Analysis Of The Literature, 1989–2008. *Birt*, 36(4): 305-317.
- Güler, N. (2008), *Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sbe.

Güngör,A. (2007) *Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi*

(Sanatta Yeterlik Tezi) ,Danışman Prof. Alev İdrisoğlu İstanbul – 2007, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı Sinema-Tv Programı

Hıdıroğlu İ, (2015) Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu / Yrd. Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü /*Atatürk İletişim Dergisi Journal of Atatürk Communication /Sayı 9 / Volume 9 2015 Temmuz / July*

İleri, Ü.(2008) *Türkiye’de Toplumsal Değişimin Çalışma İlişkileri Üzerindeki Etkileri /Doktora Tezi İzmir/ Tühis (Türk Ağır Sanayi Hizmet Sektörü Kamu İşverenleri Sendikası Kitabı)(2009)*

İmamoğlu, E. O. (1991). *Aile İçinde Kadın-Erkek Roller. Türk Aile Ansiklopedisi*. Ankara: Cilt 3, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı.

Kabadayı, L. (2004) *Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lı Yıllarda Abd-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi/ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Doktora Tezi.*

Kaçar, Ö.(2007) *Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye’de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar /2007*

Kalaman,S. Ve Bat,M (2014) Toplumsal Cinsiyet Açısından Axe Basın İlanlarının Göstergebilimsel Analizi /*KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16 (Özel Sayı1): 128-136*

Kaplan, E. A. (2000). *Women And Film: BothSides Of The Camera*. Londra Ve New York: Routledge.

Kıraç, R. (2008), *Film İcabı*, Ankara, Deki Yayınları.

Kıray,M,B. (1999) *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*. Birinci Basım, Kardeşler Matbaası, İstanbul, Kasım,1999

- Kırel, S.(2005) *Yeşilçam Öykü Sineması* ,Babil Yayınları, İstanbul
- Kotan, S (2015) Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu / *Atatürk İletişim Dergisi Journal Of Atatürk Communication* /Sayı 9 / Volume 9 2015 Temmuz / July / Arş. Gör. Muş Alparslan Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, E-Posta: Semrakotan25@Gmail.Com
- Kunt, M.E (2013) *Yeni Türk Sineması'nda Erillik Bağlamında Dişillikğin İnşası* , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı /Yüksek Lisans Tezi/ İstanbul
- Kurt, İ. *Türk Atasözlerine Psikolojik Bir Yaklaşım*, Mikro Yayınları, Konya, 1997
- Künüçen H. (2001) Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine / *Kurgu Dergisi* S.18,51-64, 2001 Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi
- Menteşe, O.(1995) Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm, *Türk Dil ve Edebiyat Dergisi* , Mart, Sayı:519, Ankara.
- Metz, C. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012
- Millet, K. (2000). *SexualPolitics*. New York: University Of Illinois Press.
- Mora, N (2014) Ataerkil Hegemonyanın Medya Metinlerinde Yeniden Üretilmesi, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 48
- Mulvey, L.(1993) “*Visual Pleasure And Narrative Cinema*”, *Contemporary Film Theory*, Ed. Anthony Easthope, New York, Longman Critical Readers,1993.
- Oktan, A.(2012) *Türk Sinemasında 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi
- Orta N. ve Ekici A. (2017) Filmlerle Üretilen Eril Dünya: Romantik Komedilerle İdealize Edilen Evlilik ve Kadının Konumu, *Selçuk İletişim Dergisi*, 2017, 10 (1): 295-319
- Özgül, G.E (2014) Mutlaklık ve Müphemlik Arasında: Zeki Demirkubuz Filmlerinin İç Görü Ve Körlükleri / *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 2/1, Haziran 2014, S. 234-257 Bahçeşehir Üniversitesi, Sinema Ve Televizyon,
- Öztürk,R, (2000) *Sinemada Kadın Olmak*, Mart Matbaacılık, İstanbul

Öztürk,E. (2011) *Feminist Teori Ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*, İstanbul, 2011, Rağbet Yayınları, S.33

Parsa, S. A.F. *Göstergebilim Çözümlemeleri*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir, 2014

Ramazanoğlu, C. *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*, (Çev. Mefkure Bayatlı), Pencere Yayınları, İstanbul, 1998.

Rıfat M. *Göstergebilimin Abc'si* İstanbul. Say 2014

Rollet, B (2009) *Transatlantic Exchanges And Influences: Décalage Horaire (Jet Lag), Gender And The Romantic Comedy À La Française*. S. Abbott & D. Jermyn (Ed.), *Falling In Love Again: Romantic Comedy In Contemporary Cinema*, I. B. Tauris & Co, Londra & New York, 146-159.

Russel, B.(2016) *Aylaklığa Övgü*, Çv.Mete Ergin

Russel, B. (1997) *Politik İdealler*, Türkçesi: Taylan Doğan, Sezin Gündoğan/ İstanbul, Haziran, 2015, Bgst Yayınları

Russel L M, *Human Liberation In A Feminist Perspective-A Theology-* 1974:63akt.Donavan245

Ryan M.,Kellner D. (1997), *Politik Kamera*, Çev: Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Sayın,Ö.(1991) “*Aile İçi İlişkilerin Toplum ve Birey Boyutunda Çözümlemesi*”, *Aile Yazıları* 4, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara, 2.Baskı Ss.522-539

Selvi, A. (2013) *Freudyen Yaklaşımla Zeki Demirkubuz Sinemasında Suç ve Ceza / İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü /Hukuk Yüksek Lisans Tezi*

Sertalp, E, (2015) *1990'lar Hollywood Sinemasında Tüketim Toplumu, Erkeklik Krizi ve Şiddet Eleştirisi / Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı /Yüksek Lisans Tezi*

Sevim, A. (2005) *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları

Smelik, A (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, D. Koç (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sullivan, Thomas J. (2003); *Introduction To Social Problems*, Sixth Edition, Pearson Education, Boston.

Sunar, L. (2014) Türkiye’de Toplumsal Değişim Çalışmalarının Kuramsal Temelleri: Yeni Bir Tasnif Denemesi, *Sosyoloji Divanı*, Cilt.2, Ss.167-186, 2014

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayıncılık

Şenol, S. (2015) *Simone De Beauvoir’in’ da Kadın Olmak* / Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı /Yüksek Lisans Tezi /Kırıkkale

Taş,G. (2016) Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri /*Akademik Hassasiyetler Dergisi/ The Academic Elegance*, 23/05/2016.

Tichenor, V., Mcquillan J., Greil, A. L., Contreras, R., M. Shreffler, K. M. (2011). “The Importance Of Fatherhood U.S. Married And Cohabiting Man”. *Fathering*, 9(3): 232-251.

Tunç, H. (2014) Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği / *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Cilt:7 Sayı:33

Tuncer,H.(1989) Türk Kadının Geçirdiği Evrimin Tarihçesi ve Bugünkü Durumu: *Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C:4, S:16, S:164-166

Ulusay,N. (2011) Yeni Queer Sinema :Öncesi ve Sonrası, *Fe Dergi* 3, Sayı:1, Sayfa:1-15.

Vatandaş,C. Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı /*Sosyoloji Konferansları Dergisi* Tübitak/ Ulakbim Asos İndeks,2007

Varol,S.F.(2014) Kadınların Dijital Teknolojiyle İlişkisine Ütopik Bir Yaklaşım: Siberfeminizm (Yard. Doç.Dr. Sibel Fügen Varol / Yeni Yüzyıl Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo- Tv Ve Sinema Bölümü) *The Journal Of Academic Social Science*

Studies Doi Number: [Http://Dx.Doi.Org/10.9761/Jasss2463](http://Dx.Doi.Org/10.9761/Jasss2463) Number:27,P.219-234, Autumn I 2014

Williams, L. (1987) 'Something Else Besides A Mother' Stella Dallas And The Maternal Melodrama, Christine Gledhill (Ed.) İçinde, Home Is Where The Heart Is: Studies In Melodrama And The Woman's Film (S.299-325). London: British Film Institute.(Akt.Aslı Ekici)

Yalçinkaya,Z..(2016) Türkçedeki Cinsiyetçi Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İnceleme / İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 26, Volume 5, Issue 26 / 05-26-05 Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Yaylagül,L. (2014) *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar/* Dipnot Yayınları, Ankara

Yıldırım E. (2014) Kuran Sosyolojisi Açısından Toplumsal Cinsiyet Meselesi /AibüSosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:14, 2014, Sayı:1 14:437-460 (Doç.Dr. Tunceli Ün, Fen Ed.Sosyoloji Bölümü)

Yılmaz, A. (2001) Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm/ Cumhuriyet Üniversitesi, *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2

Yiğit,T.(2015) *Feminist Sosyal Hizmet Yaklaşımı Bağlamında Ataerkil İdeoloji ve Erken Evlilikler /Doktora Tezi/* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Hizmet Anabilim Dalı / Ankara

Yiğitoğlu, M .(2016) Türkçedeki Cinsiyetçi Atasözleri ve Deyimler Üzerine Bir İnceleme, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 26, Volume 5, Issue 26 / 05-26-05 Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Yuval-Davis, N,(2010) *Cinsiyet ve Millet* (A.Bektaş, Çev.) İstanbul İletişim Yayınları. (1997)

Yüksel, A.(1999), "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları", *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Eskişehir, Sayı:16,

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Aile Nedir ? www.tdk.gov.tr/ ? (04.04.2017)

Anarşizm nedir? Anarşist Felsefe Nedir? (2015) www.yenifelsefe.com/ (04.08.2017)

Artun, İ. (2012), Masallar ve Toplumsal Cinsiyet: Kadın kimliğinin Ataerkil Söylemlerle Yeniden Yapılandırılması/ www.iletisim.ieu.edu.tr/ (8.01.2018)

Ataerkil Sistem www.wikipedia.org/ (05.04.2017)

Baba Nedir? www.tdk.com.tr /(27.12.2017)

Bozyer, Ö. (2016) Hollywood Sineması ve Oryantalizm/ www.kenandabirkuyu.org / 25.09.2017)

Çakan G. (2014) Bağımsız Sinema www.bagimsizsinema.com (27.03.2016)

Çetin Z. (2016) Öteki Cinsin varoluş mücadelesinde bir kadın: Simone de Beauvoir, www.gaiadergi.com.tr, (28.06.2017).

www.celebialper.com /2014/(19.10.2017).

Çiftçi, H. (2015), Minimalist Sinema/www.kendidefterim.blogspot.com.tr / (7.04.2018)

Erdem, O.(2012) www.gencgazete.org/.(06.03.2017).

Hiaxysheytan (2008) Anarko-Feminizmnedir? www.wordpress.com / (03.08.2017)

Işık, A. (2014) Türk Sinema Tarihi / www.abdullahisik.com /(21.10.2017)

Nisa Suresi Meal www.kuranmeali.com / (04.05.2017)

Nurcan, E.S. (2014) 21.YüzyıldaFeminizm / www.academia.edu.tr / (17.08.2017)

Oskay, Ç. (2015) Hürriyet, Kelebek, www.Hurriyet.com.tr Zeki Demirkubuz Röportaj/ (2016)

Özakın, Ü, (2015) Mustang filmine dair bir feminist okuma denemesi: Feminist filme sızan erkek bakışı/www.amargidergi.com /(10.04.2017)

Özdemir, E. (2006). Sadeliğin Gerçekliği:Minimalizim.www.sinematurk.com/ (16.05.2016).

Sami Dündar film yapım (2014) Hollywood ve Thomasedison/ [/www.facebook.com](http://www.facebook.com)
/ (05.09.2017)

Sezer, S. (2012) Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Kadın İmgesi: Üç Maymun ve Diğerleri, www.avrupasinemasi.blogspot.com / (05.11.2017)

Tedik, E. R, (2016), Kadın: Bir kelime, Çok anlam www.gazetebilkent.com / (11.04.2017)

Türkçe Cinsiyetçi Deyiş, Deyim ve Atasözleri www.ayrimcisoszluk.blogspot.com
(04.05.2017)

Yüksel Ö. (2017) Zeki Demirkubuz sinemasında arzunun kayıp nesnesi www.ozgeyukselblog (27.12.2017)



ÖZGEÇMİŞ

Gülşah Sarıyıldız 1980 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini aynı şehirde tamamladı. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünden 2002 yılında mezun oldu. Özel bir gıda firmasında dört yıl kurumsal iletişim yöneticiliği yaptı. Yüksek lisans derecesini “Zeki Demirkubuz Sinemasında Ataerkillik Söylemi Bulantı Filminin Göstergebilimsel Bir İncelemesi konulu tezi ile Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Anabilim dalından aldı. “Çağdaş Sinema ve Feminizm, Markalaşma Sürecinde Halkla İlişkiler ve Tanıtımın Rolü Mavi Jeans Örneği” konulu çalışmaları bulunmaktadır. Orta derecede İngilizce bilmekte olan Gülşah Sarıyıldız evli ve iki çocuk annesidir.

VITAE

Gülşah Sarıyıldız was born in Kahramanmaraş in 1980. She graduated from the department of Public Relations and Publicity, Faculty of Communication at Selçuk University in 2002. She worked as a corporate communication manager for 4 years in a private food firm. She holds her master's degree from the Department of Media and Communication in Gaziantep University Social Sciences Institute with a thesis titled “Patriarchy Discourse of Zeki Demirkubuz Cinema Semiology study NAUSEA” in the process of branding of contemporary cinema and feminism, She has studies on the example of “Mavi Jeans” the relationship between the public and role of publicity. She is married and has two children.

